GÖPPINGER ARBEITEN ZUR GERMANISTIK
herausgegeben von
Ulrich Müller, Franz Hundsnurscher und Cornelius Sommer

Nr. 101

BILDUNG UND DRAMENFORM IN GOETHES „FAUST"

von

Heide Kalmbach

VERLAG ALFRED KÜMMERLE
Göppingen 1974

Münchner Dissertation

Alle Rechte vorbehalten, auch die des Nachdrucks von Auszügen,
der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung

Verlag Alfred Kümmerle, Göppingen 1974
Gesamtherstellung: Offsetdruckerei G. Bauknecht, München

ISBN 3-87452-204-X

Die Interpretation beschlagnahmt nicht, was sie findet, als geltende Wahrheit und weiß doch, daß keine Wahrheit wäre ohne das Licht, dessen Spur sie in den Texten folgt. Das färbt sie als die Trauer, von welcher die Behauptung des Sinnes nichts ahnt und welche von der Insistenz auf dem, was der Fall sei, krampfhaft verleugnet wird.

(Theodor W. Adorno)

I N H A L T

Kapitel I: Naturwissenschaft und Bildung in der Beziehung zu Goethes Kunst. Voruntersuchungen 11

Kapitel II: Die Einleitungen in das Faustdrama als Einführungen in Thematik und Struktur der Bildung 42

Kapitel III: Bildungsgesetzmäßigkeit und Dichtungsstruktur (Text: Faust II, 1. Akt) 66

Kapitel IV: Bildung und Drama (Text: Faust II, 2. Akt) 101

Kapitel V: Bildung und Tragik (Text: Faust II, 3. Akt) 138

Kapitel VI: Zusammenhang und Einheitlichkeit des Dramas "Faust II" (Text: Faust II, 4. Akt und 5. Akt bis zur Szene "Grablegung") 168

Kapitel VII: Die Einheit unterschiedlicher Bildungsstrukturen in der Tragödie "Faust" (Text: Faust I) 230

Kapitel VIII: Bildung und Theodizee (Text: Faust II, "Grablegung" und "Bergschluchten") 296

GLIEDERUNG

		Seite
EINLEITUNG		1
1.	Der Ansatz: Bildung und Drama	1
2.	Die einzelnen Problemkreise	5
3.	Bildungsstruktur und morphologische Literaturbetrachtung. Eine methodische Abgrenzung	8
KAPITEL I: NATURWISSENSCHAFT UND BILDUNG IN DER BEZIEHUNG ZU GOETHES KUNST. VORUNTERSUCHUNGEN		11
1.	Kunst und Naturwissenschaft. Der allgemeine Fragehorizont des Themas	11
2.	Die Beziehung von Naturwissenschaft und Bildung zum Fauststoff	15
3.	Bildung und Naturwissenschaft in Goethes "Faust". Ein erster Befund	20
4.	Goethes Bildungsgesetz	30
	a) Bildung ist ständige Umbildung	31
	b) Das Bildungsgesetz der Metamorphose	32
	c) Das Bildungsgesetz der Polarität	34
	d) Das Bildungsprinzip der Steigerung im Bezugsgeflecht der Bildungsgesetze	
5.	Bildung und Telos. Die Konfrontation des Menschen mit dem Bildungsgang der Natur	37
KAPITEL II: DIE EINLEITUNGEN IN DAS FAUSTDRAMA ALS EINFÜHRUNGEN IN THEMATIK UND STRUKTUR DER "BILDUNG"		42
1.	Die "Zueignung" als Einführung in die Thematik und als Verwirklichung der Struktur von Bildung	43
	a) Der Entstehungsprozeß der Kunst als Vereinigung des Polaren	44
	b) Entstehung der Kunst als Bildungsprozeß	47
2.	Das "Vorspiel auf dem Theater". Dramatische Auffächerung des "bildenden Dichtens"	49
	a) Bildung von Dichtung als Thema des Vorspiels	50
	b) Das "Vorspiel" als Metamorphose der "Zueignung"	51

3. Die Funktion der Bildungsgesetze im "Prolog im Himmel" und der gesetzmäßige Zusammenhang der Fausteinführungen untereinander 54
a) Bildungsthematik und Einheitlichkeit des 'Prologs' 55
b) Die Stufenfolge der Einleitungen und ihre Verwirklichung einer Bildungsstruktur 59
4. Die Szene "Anmutige Gegend" und ihre Einführung in die Bildungsgesetze 61
a) Erneuerungsvorgang und Bildungsprozeß der Natur 62
b) Der Zusammenhang der Einleitungen untereinander als Metamorphosenfolge 64

KAPITEL III:
BILDUNGSGESETZMÄSSIGKEIT UND DICHTUNGSSTRUKTUR 66

I. Die strukturbildende Wirkung der naturwissenschaftlichen Bildungsgesetze in Goethes Dichtung 66
II. Bildungsstruktur in Goethes "Faust" 69
1. Metamorphose und Polarität und die Verknüpfung dichterischer Einzelelemente 71
a) Die Verknüpfung der Szenen 71
b) Das Verweisen der Motive und Symbole 74
c) Die strukturelle Funktion des gegenseitigen Verweisens 78
2. Darstellungsfolge und Bildungsverlauf 78
a) Die Situation zu Beginn des "Faust II" 79
b) Die Szene Mummenschanz als Analogon zum "Römischen Karneval" und die spielerische Verwirklichung eines Bildungsverlaufes 80
c) Die Szene "Mummenschanz" als geschlossener Bildungsverlauf 82
3. Die Funktion der Kunstwelt im "Mummenschanz" als weiterführende Vorwegnahme des Helenenaktes 87
a) Die Selbstdeutung der Kunst durch Knabe Lenker und Plutus 88
b) Die steigernde Wirkung der Kunst auf die Hofgesellschaft 90
4. Der erste Akt und der fortlaufende Bildungsprozeß Helenas 93
a) Fausts Gang zu den "Müttern" als Einsichtnahme in (kunst-)genetische Zusammenhänge 93
b) Die Situation von Helenas Werdeprozeß am Ende des ersten Aktes 96
III. Zusammenfassung: Bildungsstruktur des "Faust" aus der Sicht des ersten Aktes 98

1. Die Verknüpfung der dichterischen Einzelelemente zu einer Metamorphosenreihe 98
2. Die Verknüpfung des Geschehensverlaufs zu einem weiterführenden Bildungsgang 99
3. Darstellung aufgrund von Bildungsgesetzen 99

KAPITEL IV:
BILDUNG UND DRAMA 101

A Bildungsstruktur als Auswirkung der "allgemeinen poetischen Gesetze" 101
B Bildungsgesetze und Dramenstruktur 103
I. Die Bildungsgesetze und ihre Beziehung zu den einzelnen Gattungen 103
1. Untersuchung darüber, was die Bildungsgesetze zu epischer Behandlungsart qualifiziert 103
2. Untersuchung darüber, was die Bildungsgesetze zu dramatischer Behandlungsart qualifiziert 105
3. Gattungstrennung und Gattungsvermischung im Gefüge der Bildungsgesetze 107
4. Trennung und Vermischung der Gattungen in den Einleitungen des "Faust" 108
II. Das "Werden" aus einer Konfrontation von Gegensätzen 111
1. Gotik: Unnatur und Veralterung 112
2. Antike als Gegenpol zur gotischen Welt 116
3. Die Konfrontation der Gegensätze 118
a) Der Umschlag der Gotik in ihren Gegensatz: Antike 118
b) Der Beginn der Auseinandersetzung der Pole in der Klassischen Walpurgisnacht 119
4. Das Prinzip der Steigerung innerhalb der polaren Grundkämpfe 120
III. Werden als Vorgang der Angleichung von Polaritäten 123
1. Vulkanismus contra Neptunismus 124
a) Beharren gegen Revolte 125
b) Vulkanismus und Neptunismus im konkreten Bereich 126
c) Vulkanismus contra Neptunismus im Bereich des "Nur-Gedachten" 128
2. Antike gegen Moderne oder die Auseinandersetzung von Sein und Schein 131
a) Mephistos nordische Gegenposition zur Antike 131
b) Mephistos Verwandlung in eine antike Gestalt 134
C Zusammenfassung 136

KAPITEL V:
BILDUNG UND TRAGIK 138

A Einleitung: Tragik als Konfrontation des Menschen mit dem Bildungsverlauf 138
B Der Gesamtverlauf des Bildungsganges und die Tragödienform des "Faust II" 140
I. Der Geschehensverlauf des dritten Aktes 141
1. Das letzte Werden des Hochpunktes 141
2. Die Verwirklichung der Hoch-Zeit 144
a) Hoch-Zeit als Vereinigung des Polaren 144
b) Hochzeit als Hoch-Zeit der Kunst 145
c) Hochzeit als Feier des Augenblicks 149
3. Die erste Etappe im (tragischen) Vergehen der Hoch-Zeit 151
II. Goethes Auffassung der modernen Tragödie und deren beispielhafte Erfüllung im "Faust II" 155
1. Die Selbstreflexion der modernen Tragödie und das Todesgebot Euphorions 155
2. Theodizee als zweite Bestimmung der modernen Tragödie 156
3. Der Abschied von der Hoch-Zeit als Kulminationspunkt des Tragischen 158
a) Abschied als tragische Situation 158
b) Tragik und der unausgleichbare Gegensatz 161
c) Tragik und Bewußtheit 162
d) Tragik und übergeordnete Ganzheit 163
e) "Objektive" Tragik 163
C Zusammenfassung: Bildung und Tragik im "Faust II" 164

KAPITEL VI:
ZUSAMMENHANG UND EINHEITLICHKEIT DES DRAMAS "FAUST II" 168

A Einleitung: Die neue Fragestellung und ihr Zusammenhang mit dem Thema 168
B Hauptteil: Der Decensus in der Herrschertragödie: Fortführung des Bildungsverlaufs und die Einheitlichkeit der Bildungsstruktur 175
I. Die Einheit der Zweiteilung: Ascensus und Decensus im Verlauf des Bildungsganges 175
II. Der Decensus und seine Formation aus immer wieder anderen Konstellationen bereits bekannter Motive und Phänomene 178
1. Intendierte Tat als ideale Tätigkeit 179

a) Die Divergenz von ursprünglichem Plan und dem Entschluß zu "großen" Taten 179
b) Der Kampf gegen das Meer als Fortführung des Bildens und Schaffens von Welt 180
c) Der Bericht Fausts als Bestätigung: Kampf gegen das Meer als Fortführung des Bildungsprozesses und "reine Tätigkeit" 183
2. "Große Tat" 185
a) Tätigkeit und "große Tat" in Goethes Begriffswelt 185
b) Mephisto und seine Versuche, Faust von der Tätigkeit des Schaffens und Bildens abzudrängen 186
aa) Mephisto als Gegenpol des Schaffens und Bildens 186
bb) Die polare Bezogenheit der mephistophelischen Versuchungen auf die intendierte Tätigkeit Fausts 188
c) Der Entschluß zu "großen Taten" - die erste Stufe des Decensus 189
3. Gewalttat 190
a) Die Suche nach Vorteil und Eigentum als allgemeine Kriegsursache 190
b) Die Suche nach Vorteil und Gewinn als Ursache für Fausts Kriegsteilnahme 192
c) Der Krieg als Manifestation von "Tumult, Gewalt und Unsinn" 193
d) Fausts Teilnahme am Krieg als Gewalttat 195
e) Die drei Gewaltigen und die Form literarischer Anspielung in deren Bedeutung für die gegenwärtige Situation des Decensus 196
f) "Trug, Zauberblendwerk, hohler Schein" - die scheinhaft magische Beendigung des Krieges 199
4. Die Untat 202
a) Die Naturwelt von Philemon und Baucis: Idylle und Veralterung 203
b) Die Kontrastwirkung der Szenen und die Einheitlichkeit des Werkes 205
c) Die Untat Fausts als Vollstreckung der Zeiterfordernisse 207
aa) Aus Natürlichem wurde Künstliches 208
bb) Aus Tätigkeit wurde Muße 209
cc) Tat wurde vulkanische Gewalttat 210
d) Die Untat 211
e) Die lyrische Einlage der Lynkeusverse und ihre Funktion für den Tiefpunkt 213
5. Der Tiefpunkt des Bildungsprozesses und seine Verwirklichung in Faust 216

a) Die vier Weiber als Verkörperung der außerkünstlerischen Zeit 216
b) Fausts Verzicht auf die Magie und sein Einlassen mit der Sorge als Verwirklichung des Tiefpunktes 218
6. Die Aussicht nach "drüben" 220
a) Das innere Licht als Ankündigung des neuen Aufstiegs 221
b) Der letzte Monolog Fausts als theodizeehafter Ausblick nach "drüben" 222
c) Der letzte Monolog Fausts als Verwirklichung des Tiefpunktes in seiner Ambivalenz 224
C Zusammenfassung 226

KAPITEL VII:
DIE EINHEIT UNTERSCHIEDLICHER BILDUNGSSTRUKTUREN IN DER TRAGÖDIE "FAUST" 230

A Einleitung: Goethes Prinzip ständigen Stilwandels und das Problem der Einheit des Lebensgedichtes 230
B Hauptteil: Die Einheit unterschiedlicher Bildungsstrukturen im "Faust" 235
I. Bildungsthematik in der Tragödie erstem Teil 235
1. Das Bildungsgesetz als Erkenntnisziel des Forschers und Magiers 235
2. Die Suche nach dem Bildungsgesetz als Ausdruck der historischen Situation des Fauststoffes 237
3. Gelehrtenwelt und Naturerkenntnis - Die Grundpolarität und ihre verschiedenen Aspekte 238
a) Der Gegensatz von herkömmlicher Schriftdeutung und Naturerkenntnis 239
b) Die Grundpolarität von Natur und Wissenschaft als Gegensatz von Altem und Neuem 240
c) Die Grundpolarität und der Gegensatz von Lebendigem und Totem 240
d) Der Grundgegensatz als Unterscheidung von vermittelter und direkter Einsicht 241
4. Das Bildungsmotiv der Erneuerung im Bezugsgeflecht dieser Polaritäten 242
II. Bildungsthematik und ihre Abwandlungen im Verlauf der Gelehrtentragödie 244
1. Metamorphosen des Grundkonflikts in den ersten Lösungsversuchen Fausts 244
2. Das Ostergeschehen als weitere Abwandlung der Grundthematik 246
a) Die Auswirkung der österlichen Erneuerung auf Faust 247

b) Fausts Einsicht in die gesetzmäßige Erneuerung der Natur 249
c) Das Ostergeschehen als Spiegelung des Verlaufs früherer Versuche Fausts, den Grundkonflikt zu überwinden 250
3. Die Metamorphose des Grundkonflikts in der zweiten Studierzimmerszene 252
4. Der Grundkonflikt als Ursache des Teufelspakts 253
III. Bildungsstruktur in der Gelehrtentragödie 257
1. Die Formung der Gelehrtentragödie und ihre Verwertung der Bildungsgesetze 257
a) Die strukturelle Bedeutung der Polarität 258
b) Die strukturelle Bedeutung der Metamorphose 259
2. Der Bereich des Komischen als Metamorphose der tragischen Polaritäten 260
a) Die Metamorphose des tragischen Grundkonfliktes in der Wagnerszene 261
b) Die komisch-satirische Behandlungsart des Grundkonfliktes in der "Schülerszene" 263
c) Die Schülerszene des zweiten Teils als Metamorphose der Metamorphose 267
IV. Die Weiterführung von Metamorphosen der Grundthematik in der Gretchentragödie 270
1. Der motivliche Zusammenhang zwischen Gelehrten- und Gretchentragödie 270
2. Die ersten Wege an der Seite Mephistos und ihre Beziehung zur Bildungsmotivik 272
a) Die Perversion der Motive "Leben" und "Natur" in Auerbachs Keller 273
b) Die Metamorphose natürlicher Erneuerung in der Hexenküche 274
3. Die Ziele Fausts zu Beginn der Gretchenhandlung 276
4. Die Gretchentragödie als tragisches Scheitern Fausts in seinem letzten und größten Versuch 279
a) "Ordnung" und "Tod" in der Vermittlung der Bekanntschaft mit Gretchen 279
b) Die allmähliche Veränderung der Gretchenwelt 280
c) Die Spiegelung des bisherigen Verlaufs der Unternehmungen Fausts in der Szene "Wald und Höhle" 281
d) Das allmähliche Überwiegen des Gegenpols in der natürlich-lebendigen Welt Gretchens 283
V. Die Einheit unterschiedlicher Bildungsstrukturen in der Fausttragödie 285

1. Zusammenfassung der Ergebnisse hinsichtlich der Bildungsstruktur des "Faust I" 285
2. Unterschiede in der Bildungsstruktur beider Teile 287
a) Die unterschiedliche Zeitbehandlung 289
b) Die Unterscheidung im Hinblick auf die Tragödienstruktur 289
c) Die unterschiedliche Bedeutung der Hauptgestalt als Folge der verschiedenen Bildungs- und Tragödienstruktur beider Teile 290
d) Unterschiedliche Bewußtheit der Hauptgestalt - eine weitere Ausprägung der verschiedenen Tragödienstruktur beider Teile 291
3. Der Zusammenhang der unterschiedlichen Bildungsstrukturen in der Tragödie "Faust" 293

KAPITEL VIII:
BILDUNG UND THEODIZEE 296

A Einleitung: Die Tragödie und ihr glückliches Ende 296
B Die Naturgesetze der Bildung und die Theodizee der Fausttragödie 298
I. Die Zusammenhänge von Tragik und Theodizee mit Bildungsgesetzen aus der Sicht des Faustdramas 299
1. Der "Prolog" als Einführung in die Theodizee des Bildungsganges in kosmischer Sicht 299
2. Vorwegnahme einer Theodizee der Bildungsgesetze in den Heilungsvorgängen der Osternacht und der Szene "Anmutige Gegend" 301
3. Der Zusammenhang von Tragik und Theodizee des Bildungsganges in der Selbstreflexion der Tragödienform des "Faust II" 302
4. Die Wolkenvision des vierten Aktes und die doppelte Ausprägung der Theodizee am Ende des "Faust II" 304
II. Die Gültigkeit der Bildungsgesetze im Jenseits 305
1. Fausts Tod als Metamorphose 305
a) Die "neue" Form des Todes als Metamorphose 305
b) Theodizee als Komödie des Bösen 306
c) Die Überwindung des Todes aufgrund einer Befreiung durch die Natur 307
2. Bildungsvorgänge in der jenseitigen Naturlandschaft 310
a) Polarität im Stufenreich des Jenseits 311
b) Metamorphosen im Stufenreich des Jenseits 311
3. Metamorphosen im Bildungsprozeß jenseitiger Gestalten 312
4. Fausts Höhersteigen als Metamorphosenfolge 315

III. Das Motiv der Liebe und die Bildungsstruktur der Theodizee 316
1. Die strukturellen Veränderungen des theodizeehaften Bildungsvorganges gegenüber seinem irdischen Analogon 317
2. Die Funktion der Liebe in irdischen Bildungsverhältnissen 320
a) Liebe als Anstoß und Movens des Bildungsprozesses 321
b) Die Funktion der "Liebe" als Vereinigung des Disparaten 322
3. "Liebe" und "Gnade" in ihrer Wirkung auf den theodizeehaften Bildungsprozeß 323
a) Die Beziehung des Motivs "Liebe" zum Bildungsgesetz der Metamorphose 323
b) Die steigernde Bezogenheit von "strebender" und "helfender", von "männlicher" und "weiblicher" Liebe oder die Beziehung des Liebesmotivs zum Gesetz der Polarität 324
c) Die Funktion der Gnade im Bereich bildender Liebe 327
d) Das "gegenständliche" Verweisen der Motive und Symbole zwischen Heilsgeschehen und irdischer Wirklichkeit 329
4. Bildungsstruktur der Theodizee und der dramatische Zusammenhang von Tragik und Übertragik 330

ZUSAMMENFASSUNG:
ASPEKTE DER BILDUNGSSTRUKTUR IM "FAUST" 335

1. Aspekte der Bildungsstruktur 335
2. Die Beziehung von "Bildung" und Naturwissenschaft zum Fauststoff 337
3. Die Veränderung der Dichtung durch die Beziehung zur Naturwissenschaft 338

ANMERKUNGEN 343

LITERATUR 411

E I N L E I T U N G

1. Der Ansatz: Bildung und Drama

Vom "Hochbegriff der Bildung, der Natur und Kultur in sich vereinigt"[1] erwartet sich die vorliegende Arbeit Aufschluß über Goethes Drama "Faust". Sie will nachweisen, daß die Goetheschen Bildungsgesetze der Natur die Dramen- und Tragödienform des Werkes gestalten, daß durch sie ein struktureller Zusammenhang in die "inkommensurable"[2] Produktion kommt und so eine "Einheit des Widerstreitenden"[3] in dieser Dichtung geschaffen wird, die als "Schwammfamilie"[4] von Szenen zunächst jeder Einheitlichkeit zu widerstreben schien. So geht es hier um den Nachweis, daß Goethes Bildungsgesetze die Struktur des Faustdramas entscheidend bestimmen.

Dieser Ansatz bedarf einer besonderen Begründung. Episches nämlich, den Roman im besonderen und recht eigentlich den "Wilhelm Meister", hat man im Auge, wenn der Begriff "Bildung" mit Dichtung verbunden wird. Die Bildungsgesetze auf ein Drama und dabei ausdrücklich auf dessen Form beziehen zu wollen, erscheint befremdlich.

Und doch ist der Ansatz von Bildungsvorstellungen her gerade hinsichtlich des "Faust" nicht ungewöhnlich. Wenn Kuno Fischer die Ansicht vertrat, der zweite Teil sei von der "Idee der fortschreitenden Läuterung"[5] der Hauptgestalt beherrscht, so werden damit gerade jene Bildungsvorstellungen auf das Drama übertragen, die den Bildungsroman kennzeichnen. Diesen definierte das Reallexikon in der älteren Auflage: "So nennt man jenen Roman, welcher die seelische Entwicklung von den Anfängen bis zur Erreichung einer bestimmten Lebensstufe darstellt."[6]

In der neueren Auflage kommt der Hinblick auf die bestimmte Gesetzmäßigkeit des Bildungsverlaufes hinzu, doch bleibt bestehen, daß die Entwicklung des Helden auf ein Idealziel hin den Bildungsroman kennzeichne. Borcherdt führt aus: "Zwei charakteristische Eigenschaften bestimmen also nach Diltheys Definition das Wesen des Bildungsromans: Entwicklung in bestimmter Gesetzmäßigkeit und Richtung auf ein klar umrissenes Ziel, das als Idealzustand des vollkommenen Menschen dargestellt ist."[7]

Weniger der Hinblick auf die "bestimmte Gesetzmäßigkeit" des Bildungsvorganges, wohl aber jene Bestimmung des Bildungsromans, wonach dieser die Ausbildung des Helden zu dem Idealziel des vollendeten Menschen gestaltete, wurde immer wieder auf das Faustdrama übertragen. Stuart Atkins etwa faßt seine Faustarbeit[8] selbst so zusammen, daß die Übereinstimmung mit diesen Gegebenheiten des Bildungsromans sichtbar wird: "Faust graduell und simultan zu immer höherer Klarheit über das Wesen des menschlich-Moralischen, des überpersönlich-Natürli-

chen und des objektiv-Künstlerischen gelangend."[9]
Der gewichtigste Verfechter einer stetigen Höherbildung Fausts in neuerer Zeit aber war Fritz Strich, der für erwiesen hielt, "daß die Dichtung selbst diesen Aufstieg, diese Läuterung darstellt ..."[10] Diese weitverbreitete Interpretationsrichtung, die letztlich am Bildungsbegriff des Romans orientiert ist, geriet indes immer wieder in Schwierigkeiten mit dem Text. Schon Kuno Fischer sah sich genötigt, zwischen dem Drama, wie es vorliegt, und der Absicht des Dichters zu unterscheiden, wobei sich seine Interpretation zwar mit der behaupteten Absicht des Dichters, nicht aber mit dem Werk deckte: "Ob Goethe die Absicht einer solchen ... Läuterung Fausts erfüllt hat, mag den Kritikern fraglich sein; daß er aber diese Absicht gehabt hat, ist nicht fraglich."[11]
Wenn man an dem Entwurf einer Höherbildung Fausts festhielt, so mußte man das Drama kritisieren. Auch das ist nicht selten der Fall:[12] Roy Pascal schreibt noch 1957: "Es gibt im zweiten Teil formale Schwierigkeiten,man könnte sagen Schwächen, die die Aufgabe schwer machen, Fausts Entwicklungsgang klar und eindeutig zu erkennen. Trotzdem ist diese Entwicklung der wahre Kern des Dramas."[13]

Schließlich macht Flitner ausdrücklich auf eine Analogie zum "Wilhelm Meister" aufmerksam: "Fausts Taten machen ihn trotz ihrer Nichtigkeit immer bedeutender und wie im "Wilhelm Meister" erscheint der Irrende gerade auf dem rechten Wege ..."[14]
Die Schwierigkeiten, die sich vom Drama her einem Entwurf der Höherbildung entgegenstellen, wirken sich hier in den paradoxen Formulierungen aus. So sahen sich die Interpreten des Faustdramas auf Bildungsvorstellungen verwiesen[15], doch sofern diese am Bildungsbegriff des Romans und dabei an einer stetigen Höherentwicklung der Hauptgestalt orientiert waren, gerieten sie vielfach in Schwierigkeiten mit dem Textganzen. Die Freveltat an Philemon und Baucis am Ende des Dramas bereits zeigte, daß eine stetige Höherbildung zum vollendeten Menschen hier zweifellos nicht dargestellt wurde. Zudem blieb Faust über weite Strecken des zweiten Teils im Hintergrund, und so sah sich gerade diese Interpretationsrichtung genötigt, größere Partien des Dramas preiszugeben und sie als Einschübe von Dingen zu erklären, die Goethe andernorts nicht untergebracht habe[16]. So mußte man dem Stück Schwächen bescheinigen, den Zusammenhang der Darstellung leugnen, und man hatte Schwierigkeiten mit der Tragödienstruktur, wenn man eine Höherbildung Fausts als Entwurf der Dichtung ansah.
Goethes "Faust" scheint also eine Orientierung an Bildungsgesetzen nahezulegen, doch sperrte sich das Drama gegen jenen fast selbstverständlichen Bildungsansatz, der letztlich Romanvorgänge auf ein Drama überträgt. Das kann indes bei einem form- und gattungsbewußten Autor wie Goethe nicht überraschen. Goethe hat sich besonders in der Zeit der Schillerfreundschaft immer wieder mit Problemen der literarischen Gattung[17] und deren Formung auseinandergesetzt. Dabei ging es bei-

den Dichtern offenbar darum, "... einen groben Mißgriff in der Wahl des Stoffes für die Dichtart oder der Dichtart für den Stoff unmöglich zu machen."[18]
So bemühte sich Goethe, für jeden Stoff die passende Form und dabei eine gattungsgemäße Behandlung zu finden: "Wird ein Stoff nicht für rein episch erkannt, ob er gleich in mehr als Einem Sinne bedeutend und interessant ist, so muß sich dartun lassen, in welcher andern Form er eigentlich behandelt werden müßte."[19]
Die eingehenden Bemühungen Goethes um gattungsgemäße Behandlung und Formung[20] legen nahe, daß eine Verarbeitung von Bildungsvorstellungen im "Faust" nicht einfach die Bildungsstruktur des "Wilhelm Meister" übernehmen würde. Dementsprechend ist auch der Befund in der Forschung zu bewerten. Es ist sicherlich kein Zufall, daß sich die Interpreten des "Faust" immer wieder auf Bildungsvorstellungen verwiesen sahen, und wir werden in einem anderen Abschnitt zeigen, wie sehr der Text solches nahelegt. Wenn sich diese im Drama aber nicht im Sinne des Bildungsromans auffassen lassen, so mag das daran liegen, daß die Bildungsstruktur des Dramas sich wesentlich von der des Romans unterscheidet. So kommt für die Rechtfertigung unseres Ansatzes zunächst alles darauf an, ob die Breite von Goethes Bildungsgesetzen sowohl eine epische wie eine dramatische Behandlungsart zuläßt. Wenden wir uns also noch einmal zu den Bildungsvorstellungen des epischen Bereichs, um zu sehen, ob diese auf ein allgemeineres Bildungsphänomen verweisen, von dem her sich epische oder dramatische Komponenten als Spezifika ergeben können.

Stetige Höherbildung einer Person war eines der Hauptcharakteristika des "Bildungsromans", die Gesetzmäßigkeit des Bildungsvorganges und die Höherentwicklung auf ein "klar umrissenes Ziel" hin, das als "Idealzustand des vollkommenen Menschen" gilt, kamen hinzu. Es ist vor allem hinsichtlich dieser letzten Bestimmung zu fragen, ob sie der Weite der Goetheschen Bildungsgesetze gerecht wird[21].
An der Stelle, wo Wilhelm seinen Lehrbrief ausgehändigt bekommt, wobei sein Bildungsvorgang offensichtlich zu einer gewissen Reifestufe gelangt ist, da ist in der Tat auch von einem "Ziel" die Rede: "... du bist gerettet und auf dem Wege zum Ziel. Du wirst keine deiner Torheiten bereuen und keine zurückwünschen."[22] Hier aber drückt der Begriff "Ziel" keinen vollendeten idealen Zustand aus. Am "Ziel" ist vielmehr der, der den Bildungsprozeß in seinem Stufenweg erkennt und auf sich nimmt. Das wird aus den Folgerungen deutlich: erst wer den Bildungsprozeß eingesehen hat, braucht vergangene Torheiten nicht mehr zu bereuen; er kann sie als nötigen Ausdruck einer Stufe verstehen, die er hinter sich gelassen hat. Und wer den Bildungsprozeß verstanden und vollzogen hat, wird vergangene Torheiten nicht mehr zurückwünschen können. So ist das Bildungsziel bereits im Roman nicht statisch sondern dynamisch. Es beruht darauf, den Bildungsprozeß in seiner Stufenfolge bewußt auf sich zu nehmen. Entsprechend wird

Wilhelm nicht bescheinigt, daß er am Ziel sondern daß er auf dem Wege zum Ziel sei. Und in diesem Zusammenhang wird es sinnvoll, wenn es von diesem Tag heißt: "An diesem Tage, dem vergnügtesten seines Lebens, schien seine eigene Bildung erst anzufangen."[23] Die dynamische Bildungsausrichtung dieses Beispiels wird von Böckmann bestätigt: "... So oft er ... am Ziel seiner Wünsche zu sein meint, so oft muß er (Meister) sich enttäuscht sehen und jeden erreichten Zustand als einen vorläufigen erkennen; ... Die Aufgabe der Bildung kann in nichts anderem bestehen, als in der inneren Aneignung des Erlebten."[24]
Damit ist schon der Bildungsbegriff des Romans in etwas anderer Weise aufzufassen, als man die "Bildung" Fausts zu sehen versucht hat. Er besteht nicht in einem Entwicklungsprozeß des Menschen auf ein fixiertes Idealziel - wie etwa ethischer Verantwortung - hin, sondern es handelt sich auch im Roman um einen stets lebendigen Bildungsvorgang, der nie zum Stillstand kommt, und wo jede Stufe zur Voraussetzung einer nächsten wird. Das Telos des Bildungsprozesses ist nicht ein außer ihm gegebener Wert, sondern liegt in ihm selbst. Bildung bedeutet auch hier ständige Umbildung, die allerdings, und hier ist der Bestimmung des Bildungsromans zu folgen, in ganz bestimmter Gesetzmäßigkeit verläuft: Bildung ist ständige Metamorphose.
Damit verweist nicht zuletzt die "bestimmte Gesetzmäßigkeit" des Bildungsvorganges aus dem Roman zurück auf Goethes naturwissenschaftliche Vorstellungsbereiche. Die naturwissenschaftlich erkannten Bildungsgesetze ständiger Umgestaltung alles Lebendigen werden zur Grundlage des menschlichen Bildungsganges, den der Roman darstellt. Diese naturwissenschaftlichen Bildungsgesetze sind aber zugleich ein allgemeinerer Hintergrund, von dem her sich eine epische oder dramatische Behandlungsweise in jeweils spezifisch angemessener Form herleiten kann. Günther Müller bemerkte: "Die 'Lehrjahre' vergegenwärtigen einen lebendigen gleichgültigen Vorgang als ein bedeutendes Geflecht menschlicher Metamorphose. Sie tun es, indem sie deutend erzählen nach dem Muster der Bildung und Umbildung organischer Naturen."[25] Und er ist es auch, der auf eine andere Verarbeitung solcher naturwissenschaftlicher Bildungsvorstellungen in weiteren Werken Goethes, ja im Drama "Faust" verweist: "So ersichtlich in ihr (der Gestalt der Lehrjahre) das Gesetz der Metamorphose erscheint, so zweifellos hätte dieses Gesetz auch zu anderer Erscheinung gebracht werden können, wie denn 'Götz', 'Werther', 'Wahlverwandtschaften', 'Wanderjahre' und 'Faust' es tatsächlich in anderer Erscheinung bringen."[26]

Naturgesetze der Bildung bestimmen also die Romanform des "Wilhelm Meister". Ob und wie diese Bildungsgesetze die Struktur des "Faust" in anderer, nämlich dramatischer Weise bestimmen, das zu untersuchen haben wir uns vorgenommen, wenn wir die Goetheschen Bildungsgesetze mit der Dramenform des "Faust" in Verbindung bringen wollen.

2. Die einzelnen Problemkreise

Die Frage nach einer Bildungsstruktur des "Faust" stellt sich nun in verschiedenen Problemkreisen. Zunächst wollen wir in einem ersten Kapitel erarbeiten, inwiefern sich Naturwissenschaft und deren Bildungsgesetze auf die Dichtung Goethes auswirken. Ein erster Befund am Text soll dabei zeigen, daß gerade im "Faust" Phänomene der Naturwissenschaft und der "Bildung" eine Rolle spielen, die die Frage nach deren Funktion wichtig macht. Das zweite Kapitel beginnt dann mit der Untersuchung dieser strukturellen Funktion im Hinblick auf das Dramenganze: darin wollen wir zeigen, daß bereits die vielfachen Einleitungen dieses Dramas und seiner beiden Teile auf Bildungsstruktur vorbereiten und in eine solche hineinführen.
Im dritten Kapitel gilt es zu erarbeiten, wie die Formung dieses Dramas, der Zusammenhang seiner Einzelelemente, die Verknüpfung der Symbole und Geschehnisse, aber auch der Motive und Szenen von Bildungsgesetzen her zu erfassen ist. Wir wollen dabei zeigen, daß Goethe einzelne Dichtungselemente aufgrund der Bildungsgesetze miteinander verknüpft, daß er Motive[27] und Symbole ständig abwandelnd in eine Metamorphosenfolge bringt, sie immer neuen Polaritäten zuordnet, so daß ein genetischer Zusammenhang der Einzelelemente entsteht. In solcher Darstellungsweise verbindet der Dichter Frühes und Spätes, Eigenes und Fremdes durch einen gesetzhaften Bildungsvorgang.
Eine andere wichtige Frage unserer Themenstellung richtet sich auf die Dramenstruktur. Inwiefern können Bildungsgesetze der Formung eines Dramas gerecht werden? Was an der Goetheschen Bildungsauffassung erfordert eine dramatische Behandlungsart? Die Frage nach der Bildungsstruktur eines Dramas verlangt den Nachweis, daß diese Struktur in noch näher zu bestimmender Weise dem dramatischen Charakter des Werkes entspricht. Das geht schon aus der Goetheschen Bewußtheit bezüglich der Gattungsfragen hervor, auf die wir eingangs aufmerksam gemacht haben. Das genetische Nacheinander der Metamorphosenfolgen scheint die Bildungsgesetze auf eine epische Behandlungsart zu beschränken. Wir wollen aber vor allem in diesem vierten Kapitel zeigen, daß trotz dieser Komponente, die auch im Drama nicht fehlt, die Formung nach ständig gegenwärtigen Polaritäten eine "dramatische" Darstellung erlaubt.
Zur Dramenform des "Faust" gehört ein weiteres: Goethe bezeichnet den "Faust" ausdrücklich als "Tragödie". Wenn nun Bildungsgesetze die Struktur dieses Dramas bestimmen sollen, so muß das Phänomen der "Bildung" eine Komponente besitzen, die eine tragische Behandlungsart rechtfertigt, ja erfordert. Ähnlich wie im Falle "Bildung und Drama" erscheint auch die Verbindung "Bildung und Tragödie" zunächst paradox. Stetige Höherbildung einer Gestalt, die Art also, wie Bildungsvorstellungen im Hinblick auf den "Faust" zumeist interpretierend verwertet wurden, läßt sich erst recht mit der Tragödienstruktur nur schwer ver-

einbaren. So warf denn auch Schwerte der Literatur dieser Richtung vor, sie habe die Tragödienstruktur einfach eliminiert[28]. Neuere Arbeiten indes stellen sich dem Problem. Daur etwa bietet die folgende Lösung an: "(Der) Kennzeichnung (einer Tragödie) ... schien der Prolog im Himmel ... zu widersprechen, kündigt doch der Herr hier an, er werde Faust bald in die Klarheit führen ... Aber hier waltet ... ein Mißverständnis ... Denn nicht dem Leben Fausts gehören jene beiden Rahmenszenen an; sein Leben, in sich tragisch, geht tief unten seine Bahn ... nicht sein irdisches Bild trifft jenseitiger Glanz: erst auf den Toten senkt es sich herab, als Ausdruck religiösen Urgefühls, das aus dem Dichter kommt, nicht aus dem Wesen und Gange seiner Dichtung sich ergibt."[29]
Hier wird die Vorstellung einer Höherbildung Fausts auf den Rahmen verlegt, und dies ist Grund genug, den Rahmen aus der Tragödie auszunehmen. Goethe aber hat das ganze Drama, und nicht nur das Binnengeschehen, als Tragödie bezeichnet. Kann nun, so haben wir uns zu fragen, eine Formung von Bildungsgesetzen her Zugang zur Gestalt einer Tragödie finden? Gibt es innerhalb des Werkes einen Zusammenhang von Bildung und Tragik? Oder anders gefragt: Läßt die Tragödienstruktur des Dramas zu, daß wir die Gesetze der Bildung als Strukturansatz verstehen dürfen?
Ein weiteres Problem läßt sich hier unschwer anschließen[30]. Wie allein das Zitat Daurs zeigt, widerspricht mit dem Rahmengeschehen auch das glückliche Ende der üblichen Auffassung von einer Tragödie. Nach Daur hat die Theodizee mit dem "Wesen und Gange der Dichtung" nichts zu tun, sie entstamme direkt dem "religiösen Urgefühl des Dichters". Damit wird der theodizeehafte Rahmen aus dem Drama, die Theodizee aus der Tragödie ausgeklammert; von der Dichtung her erscheint die Theodizee als ungerechtfertigt.
So haben wir als weiteren Problemkreis das Verhältnis von Bildungsstruktur und Theodizee zu behandeln. Dabei wollen wir zeigen, daß gerade durch die Bildungsgesetzmäßigkeit Goethes ein Zusammenhang von Tragik und Theodizee gegeben ist. Beruht nämlich die Tragik der Bildungsgesetze für den Menschen darauf, daß der Bildungsgang der einzelnen Gestalt über den Hochpunkt hinaus weitergeht und zu Tod und Niedergang führt, so zeigt sich gerade in diesem ständigen Weiterschreiten des Bildungsprozesses eine theodizeehafte Lebendigkeit des Ganzen, die Tod und Vergehen des einzelnen integriert und transzendiert. Tod und Niedergang sind einzelne Momente eines insgesamt theodizeehaft lebendigen Bildungsprozesses.
Ein in unserem Zusammenhang letzter Problemkreis, der sich in zwei Fragekomplexe gliedert, steht noch aus. Wenn wir die Bildungsgesetze in der angedeuteten Weise als Grundlage der Faustdichtung nachzuweisen suchen, so wollen wir zeigen, daß das ganze vorliegende Drama von Bildungsstruktur durchwaltet ist. Das führt zunächst zu der Frage, ob denn der "Faust" überhaupt eine einheitliche Struktur aufweist. Sie wurde in der Forschung überwiegend negativ beantwortet[31].

Zumeist wurde lediglich eine biographische Einheitlichkeit befürwortet, wonach das Gedicht die "organische Entwicklung Goethes" (Strich) widerspiegle. Goethe selbst dagegen betonte, daß eine gewisse poetische Einheit zu seinem Begriff eines Kunstwerkes gehört: "keine Einheit haben, noch fordern, das heißt, nach meiner Vorstellung: es soll aufhören, ein Gedicht zu sein ..."[32] Und er versicherte mehrfach, daß auch der "Faust" solchen Anforderungen genüge[33]. Eine einheitliche Formung im Sinne des "klassischen" oder des "geschlossenen"[34] Dramas dürfen wir indes nicht erwarten. Goethes einheitliche Verfahrensweise bestand nämlich darin, daß er ein vorgegebenes Thema oder Motiv ständig umwandelte und umbildete. Und erst sofern er diese Umwandlung gesetzhaft gestaltete und diese Umwandlungsgesetze in der Darstellung selbst fruchtbar machte, entsteht eine Form von genetisch-lebendiger Einheitlichkeit der Formung und des Geformten. So verbietet gerade jenes gegenständlich-bildende Verfahren, das die Einheitlichkeit seines dichterischen Produzierens ermöglicht, jede Auffassung einer statischen Einheit seiner Dichtung. Ständige Umbildung eines Vorhandenen schafft keine "klassische" Einheitlichkeit der Form, doch kann bei einer derartigen Verfahrensweise des Dichters, sofern diese durchgehend beibehalten ist, ein neuer und genetischer Zusammenhang des einzelnen zu einem Dichtungsganzen entstehen. Daß solches im "Faustdrama" geleistet wurde, wollen wir zeigen.

Von diesem Aspekt der Einheitlichkeit durch einen genetisch verweisenden Zusammenhang des Frühen und Späten haben wir nun - und dies ist der zweite Gesichtspunkt dieses Problemkomplexes - das Verhältnis der beiden Teile in den Griff zu bekommen. Goethe verbindet den Faust I mit dem Faust II, sofern er sie als "eine Tragödie" zusammenfaßt. Doch steht dieser behaupteten Einheitlichkeit der Tragödienstruktur die Zweiteilung des Werkes gegenüber, und auch diese gehört zum formalen Befund des Faustdramas. Die Dichtung zeigt ein Spannungsgefüge in der Struktur, eine Ambivalenz von Einheitlichkeit und Zweiteilung, die wir von unserem Ansatz der Bildungsgesetzmäßigkeit mit zu erreichen haben, wenn diese die Dramenstruktur ausschlaggebend bestimmen soll.

Damit haben wir unsere Fragestellung und den Gang unserer Arbeit in groben Zügen umrissen. Von Goethes Naturwissenschaft und deren "Hochbegriff" der "Bildung" ausgehend, suchen wir die Struktur des Faustdramas von dem naturwissenschaftlichen Vorstellungsbereich des Dichters her zu erhellen.
Wir fragen dabei zunächst nach der Beziehung des Fauststoffes zur Naturwissenschaft und nach offenkundigen Bildungsvorgängen im Faustdrama; wir befragen die Vorbereitungsstrukturen der unterschiedlichen Einleitungen nach deren Beziehung zum Binnendrama, und suchen dann die Verknüpfung dichterischer Einzelelemente durch Bildungsgesetze zu erfassen. Wir untersuchen das Verhältnis von Bildung und Dramenform, die Beziehung von Bildung und Tragödie und von Bil-

dung und Theodizee, und wir befragen schließlich die Struktur des Dramenganzen nach deren Einheitlichkeit aufgrund des Bildungsgesetzes ständiger Umwandlung.

Eine Untersuchung der Goetheschen Bildungsvorstellung im Hinblick auf deren Gesetzmäßigkeit, Hinweise auf die Übertragung naturwissenschaftlicher Bildungsvorstellungen und Bildungsgesetze auf Goethes Kunst und ein erster Befund über Bildungsvorgänge und Bildungsbegriffe im "Faust" sollen im ersten Kapitel eine vorläufige Rechtfertigung und einen ersten Erweis der Relevanz dieses Ansatzes erbringen.

3. Bildungsstruktur und morphologische Literaturbetrachtung. Eine methodische Abgrenzung

Bevor wir mit den eigentlichen Untersuchungen beginnen können, haben wir noch eine methodische Abgrenzung vorzunehmen. Die vorliegende Arbeit geht davon aus, daß sich Goethes morphologische Naturwissenschaft in der Struktur seiner Dichtung niederschlägt. Dieser Ansatz bedarf der methodischen Abgrenzung von einer Richtung der Literaturwissenschaft, die sich Goethes Morphologie selbst zu eigen machte und deren Inhalt zum Maßstab aller "wirklichen" Dichtung erhob. Der Hauptvertreter dieser morphologischen Literaturbetrachtung ist Günther Müller. Wir haben seinen Hinweis auf Metamorphosenstruktur im "Faust" aufgegriffen, haben seine Darlegungen zur naturwissenschaftlichen Bildungsauffassung im "Wilhelm Meister" akzeptiert; mit Schlußfolgerungen indes, die Müller für alle Dichtung aus Goethes Morphologie zieht, können wir uns keinesfalls einverstanden erklären. Die Abgrenzung von seiner "morphologischen Literaturwissenschaft" wird insofern dringlich, als sich Müllers Ansatz bisweilen mit einer Strukturanalyse berührt, so daß in der Distanzierung der eigene methodische Ansatz mit reflektiert werden muß.
In der Darlegung seiner Methode geht Müller davon aus, daß "Dichtung durch Gestalt spricht, nicht durch Satzaussagen".[35] Sehen wir davon ab, daß Müllers Gestaltbegriff die morphologisch-organische Bedingtheit der dichterischen Struktur bereits impliziert, so entspricht das zunächst einem hermeneutischen Dichtungsverständnis. So betonten Wellek und Warren die Notwendigkeit, das Strukturganze einer Dichtung zu berücksichtigen[36], und entsprechend formuliert Ulfers Ricklefs: "... nur aus der Wahrheit des Ganzen wird das Einzelne in seinem rechten Sinn erkannt."[37] Dabei aber ist entscheidend, daß "Ganzes" nicht nur ein nach ganz bestimmten (etwa morphologischen) Gesetzen "einheitlich" Geformtes meint, sondern lediglich das Gesamte einer Dichtung, wie immer diese strukturiert ist, wie immer deren Binnenzusammenhang geschaffen wurde. Besonders diesbezüglich

wird das Verfahren Müllers problematisch. Zwar berührt er sich mit dem Vorgehen einer hermeneutischen Strukturanalyse, doch orientiert er jedes Strukturganze an einer bestimmten - nämlich der Goetheschen - Dichtung und Morphologie. Herman Meyer erklärt den Zusammenhang von Strukturanalyse mit Müllers morphologischer Literaturwissenschaft wie folgt: "Die literaturwissenschaftliche Gestaltforschung kommt ohne den Begriff der Ganzheit nicht aus ... (er) gibt ... den Maßstab her, durch welchen bestimmt wird, ob eine Gestalt im prägnanten Sinne der Ästhetik vorliegt. Es ist aber leichter, die Unentbehrlichkeit dieses Leitbegriffes einzusehen, als den spezifischen Charakter der ästhetischen Ganzheit zu bestimmen. Seit langem, mindestens seit der Goethezeit, stellt sich in der deutschen Ästhetik immer wieder der Vergleich des Kunstwerks mit dem biologischen Organismus ein, wenn man das Wesen dieser Ganzheit beschreiben will ... Es ist das Verdienst Günther Müllers, daß er den Begriff des Organischen, über diese allgemeine Metaphorik hinaus, im exakten Sinne der Erforschung der Struktur eines literarischen Kunstwerks dienstbar gemacht hat, daß er ihn auf Goethes Morphologie ausrichtete. ..."[38]

Hier hat unsere Kritik einzusetzen und gerade das, was Meyer lobend hervorhebt, ist uns Ursache der Distanzierung. Hier nämlich beginnt die strukturbewußte Methode normativ und unhistorisch[39] zu werden, denn hier wird letztlich behauptet: eine Gestalt "im prägnanten Sinne der Ästhetik" sei definitionsgemäß von Goethes Morphologie und deren Gesetzen her zu beurteilen, und nur wo solche, organisch-morphologische Ganzheit geleistet wurde, handle es sich um ästhetische Ganzheit, nur da um ein Kunstwerk.

Gerade so aber ist der Ansatz einer strukturbewußten Literaturwissenschaft nicht gemeint (oder: nur, wenn er so nicht gemeint ist, wollen wir unser Verfahren danach ausrichten). Sie verlangt eine Berücksichtigung des hermeneutischen Zirkels, wobei der Begriff Struktur das hermeneutische Ganze ausdrückt. Hugo Friedrich definiert den Strukturbegriff entsprechend: "er meint ein Gefüge, bei dem jeder Teil vom Ganzen her, das Ganze wiederum vom Zusammenstimmen seiner Teile aus sinnvoll wird. Am häufigsten spricht man von der Struktur eines einzelnen literarischen Werkes ... seine Struktur zeigt sich in seiner Selbstgesetzlichkeit."[40]

Diese Selbstgesetzlichkeit des Kunstwerkes aber ist eben nicht normativ festzulegen. Als wissenschaftliche Methode muß die Strukturanalyse allen möglichen Formen der Strukturierung gegenüber offen bleiben. Struktur einer Dichtung kann nicht a priori definiert oder gar an einer spezifischen (der Goetheschen) Dichtung orientiert sein. Das heißt, Dichtung ist nicht nur dann strukturiert, wenn sie im Sinne der Goetheschen Morphologie ein organisches Ganzes ist.

Müller stellt sich zwar selbst die Frage, ob man denn "die morphologische Betrachtungsweise vielleicht nur bei deutscher oder gar nur bei der Goetheschen Dichtung" anwenden könne, kommt dann aber zu dem Schluß: "Der morpholo-

gisch zu gewinnende Grundtypus von Dichtung wird überall dort erscheinen, wo Dichtung als sprachgebildete gestalthafte Einheit gegeben ist ... Eine grundsätzliche Beschränkung des morphologischen Verfahrens auf einen besonderen Kreis von Dichtungen scheint also ... geradezu ungerechtfertigt."[41] Dichtungen sind für ihn nur Werke, die im Sinne der Goetheschen Morphologie als "gestalthafte Einheit" aufzufassen sind. Gleichzeitig rückt damit das Primärinteresse dieser Richtung von der Literatur ab und richtet sich auf den Nachweis biologischer Gesetzmäßigkeiten. Die Ansicht, daß in der Literaturgeschichte biologische Gesetze erfaßbar seien, begründet Müller damit, daß auch der Dichter, nämlich der "produktive Mensch selbst organische Natur ist und als solche nach den Gesetzen der organischen Natur hervorbringt, daß also auch in seinen Kunstwerken etwas von den Grundformen organischer Gestaltung sich finden muß."[42]
Müller konzediert denn auch ein primär organisches Interesse seiner morphologischen Literaturbetrachtung, doch meint er, darin läge keine "Entwertung des Dichtwerks".[43] Hier aber geht es nicht um eine Entwertung sondern um eine gewisse Verfälschung, die darin liegt, daß dem Kunstcharakter der Dichtung nicht Rechnung getragen wird: Kunst wird hier nicht als etwas - wenigstens zum Großteil - bewußt Konstruiertes verstanden sondern vielmehr als naturgesetzlich Gewordenes[44]. Goethe selbst aber wollte bewußt so vorgehen, wie er in seiner Naturwissenschaft das gesetzhafte Vorgehen der Natur beschrieben zu haben glaubte.

So sind es vor allem zwei Momente, die eine deutliche Distanzierung verlangen: einmal die Prämisse der morphologischen Literaturbetrachtung, wonach jedes strukturierte Ganze, jedes Kunstwerk von den Gesetzen der Goetheschen Morphologie her zu beurteilen ist, zum anderen die morphologische Blickrichtung des Interpreten, dessen Interesse letztlich auf das ewige Walten von Naturkräften gerichtet bleibt. Wenn auch wir vorhaben, eine Dichtung Goethes in ihrer Struktur von Goethes Bildungsgesetzen und damit von seiner Morphologie her zu untersuchen, so wollen wir damit keinesfalls postulieren, daß schon die Voraussetzung, daß der "Faust" ein strukturiertes Ganzes und damit ein "Kunstwerk" ist, auf Goethes Morphologie verweist. Wir verstehen vielmehr die strukturelle Bedeutung naturwissenschaftlicher Gesetze und morphologischer "Textformanten"[45] als Spezifikum der Goetheschen Dichtung, als Eigenart der Dramenform des "Faust", nicht aber als Konsequenz einer "Gestaltung", die allein das Recht hat, "dichterisch" genannt werden zu dürfen. Nicht weil Dichtung schlechthin auf organisch Morphologisches verweist, sondern weil Goethe bewußt nach den Gesetzen dichterisch vorgehen wollte, die er in seiner Naturwissenschaft erarbeitet hatte, suchen wir Goethes Bildungsgesetze in der Struktur seiner Faustdichtung nachzuweisen.

KAPITEL I:

NATURWISSENSCHAFT UND BILDUNG IN DER BEZIEHUNG ZU GOETHES KUNST. VORUNTERSUCHUNGEN

1. Kunst und Naturwissenschaft. Der allgemeine Fragehorizont des Themas

Daß Goethes Bildungsbegriff auf dessen Naturwissenschaft basiert, haben wir bereits bei unserer kurzen Betrachtung des Bildungsromans gesehen. Wie Thomas Mann bemerkte, vereinigt dieser "Hochbegriff" Natur und Kultur, doch war dabei die naturwissenschaftliche Bedeutung des Begriffes die grundlegende. In seiner Naturwissenschaft entwickelte Goethe durch genetische Betrachtungsweise die Bildungsgesetze aller Gestalten, und von hier her übertrug er sie auf den Bereich der Natur, auf die Kunst: "Wie ich die Natur betrachtet, so betrachte ich nun die Kunst"[1], schrieb er aus Italien. Wenn wir uns also vorgenommen haben, Goethes Bildungsgesetz in der Dramenstruktur des "Faust" nachzuweisen, so ist die Verbindung von Naturwissenschaft und Kunst bei Goethe der allgemeine Fragehorizont unseres Themas.

Die Bedeutung der Naturwissenschaft Goethes für seine Kunst ist vielfach bereits erkannt worden[2]. Neben Günther Müller sah sie unter anderen auch Rudolf Steiner, der meinte: "Die Eindrücke, welcher Goethe von den Erscheinungen der Natur empfangen hat, muß man kennen, wenn man den vollen Gehalt seiner Dichtungen verstehen will."[3]

Einer der ersten, der diese Forderung im Hinblick auf den "Faust" fruchtbar gemacht hat, war Gottfried Wilhelm Hertz: "Die Fülle der Streitfragen auf dem Gebiete der Deutung des zweiten Akts ... beruht vornehmlich darauf, daß die naturwissenschaftlichen ... Fragen dem Philologen ... früher ganz fernlagen. Dazu kam die Auffassung, sie seien zum Verständnis der Dichtung entbehrlich. Diese sei ein Geschöpf irrationaler Seelenkräfte; die rationale Wissenschaft könne nicht Grundlage des schöpferischen Erlebnisses sein."[4]

Wenn Hertz diese Auffassung zurückwies, so kann er sich dabei auf Goethe berufen, der immer wieder betonte, daß seine Kunstbetrachtung wie seine Kunstschöpfung an Bildungsgesetzen der Natur und damit an seiner Naturwissenschaft orientiert sei. So bemerkte er in Italien: "Diese hohen Kunstwerke sind zugleich als die höchsten Naturwerke von Menschen nach wahren und natürlichen Gesetzen hervorgebracht worden ..."[5] Daß Goethe dabei Bildungsgesetze im Auge hatte, belegt eine weitere Aussage über die Kunst, bei der er ganz augenfällig am Bildungsbegriff orientiert ist: "Kunst ist lange bildend, eh' sie schön ist."[6]

Demnach entwickelt sich die "schöne" Gestalt des Kunstwerkes als späte Stufe aus einer Reihe von Kunstwerken, die noch nicht die höchste Form erreichen, aber in allmählichen Umformungen genetisch zu dieser überleiten. Einzelne Kunstwerke - etwa die einer Nation[7] - werden als Metamorphosenfolge von verwandten Gestalten betrachtet, die aufgrund ihrer Genese untereinander in Verbindung stehen und sich allmählich zur "schönen" Gestalt steigern.

Aber nicht nur Goethes Kunstbetrachtung, auch sein eigenes künstlerisches Schaffen ist an den Bildungsgesetzen der Natur orientiert. Ebenfalls in Italien, so schrieb er, habe er "der Natur abgemerkt ..., wie sie gesetzlich zu Werke gehe, um lebendiges Gebild, als Muster alles künstlichen, hervorzubringen".[8] Dem entsprechend suchte Goethe sein dichterisches Gestalten nach jenen Bildungsgesetzen auszurichten, die er in der Natur am Werke sah. Nach dem "Muster der Natur" geht er vor, wenn er in einer genetischen Folge von Umformungen einer ursprünglichen Vorlage oder eines ersten Entwurfes allmählich zur "reineren Form" vordringt, und am Bildungsgesetz der Metamorphose ist er orientiert, wenn er innerhalb einer Dichtung Motive und andere dichterische Einzelelemente in immer wieder anderer Form umwandelnd aufgreift[9]. Indem sich Goethe so am gesetzhaften Vorgehen der Natur orientiert und quasi die Phänomene selbst sich weiter entwickeln läßt, versteht er seine Dichtung als "gegenständliche". All das kommt zum Ausdruck, wenn er ausführt:
"Was nun von meinem gegenständlichen Denken gesagt ist (nämlich daß es sich von den Gegenständen nicht sondere[10]), mag ich wohl auch ebenmäßig auf eine gegenständliche Dichtung beziehen. Mir drückten sich gewisse große Motive, Legenden, uraltgeschichtlich Überliefertes so tief in den Sinn, daß ich sie vierzig bis fünfzig Jahre lebendig und wirksam im Innern erhielt; mir schien der schönste Besitz, solch werte Bilder oft in der Einbildungskraft erneut zu sehen, da sie sich denn zwar immer umgestalteten, doch ohne sich zu verändern einer reineren Form, einer entschiednern Darstellung entgegenreiften."[11]
Das Denken, das sich "von den Gegenständen nicht sondert", zeigt sich in der Dichtweise Goethes darin, daß er die einzelnen Phänomene und Gestalten sich gleichsam selbst genetisch weiterbilden läßt. In ständiger "Erneuerung" und "Umgestaltung" entwickelt sich das Vorgegebene gesetzhaft und ohne sich grundsätzlich zu verändern zu der "reineren Form" um. Dabei deutet das Späte auf das Frühe zurück, dem es in einer Metamorphosenfolge genetisch verbunden ist.
Die Analogie dieses "gegenständlichen" Dichtens mit Goethes naturwissenschaftlichem Vorgehen[12] und deren Bildungsgesetzen ist nicht zu verkennen; daß es sich dabei um ein "bildendes" Verfahren des Dichters handelt, belegt denn auch eine ganz ähnliche Kennzeichnung der Arbeitsweise Goethes an den Helenapartien des "Faust": "Die 'Helena' ist eine meiner ältesten Konzeptionen, gleichzeitig mit

'Faust', immer nach einem Sinne, aber immer um- und umgebildet."[13] Ständige Umbildung eines Gegebenen wird sich als Hauptkennzeichen der Goetheschen Bildungsgesetze erweisen[14]. Diese "bildende" Verfahrensweise wird hier eben so geschildert wie vorher die "gegenständliche Dichtung": eine früheste Vorlage wird immer "um- und umgebildet", und dieser langwierige Bildungsprozeß geschieht "immer in einem Sinne". Indem Goethe die dichterischen Vorlagen und einzelnen Motive genetisch steigernd aus ihrem eigenen Wesen heraus weiterentwickeln läßt, beruht seine Darstellung auf den Gegenständen selbst und führt zu einer "gegenständlichen Dichtung". Die Orientierung an der Naturwissenschaft und den Gesetzen der Bildung, die damit verbunden ist, erreicht die Dichtweise selbst: wie der Naturwissenschaftler verfährt der Dichter nach dem "Muster der Natur" und nach den Bildungsgesetzen der Metamorphose und der Steigerung, wenn er die einzelnen Gegenstände zu einer Metamorphosenreihe formiert und die späte "reinere Form" aus der frühen heraus steigernd entwickelt.
Durch die Beziehung zur Natur und zur Naturwissenschaft verändert Goethe demnach nicht so sehr die Inhalte der Dichtung als vielmehr das dichterische Vorgehen überhaupt[15]. Wohlbold deutet an, wie sich die neue "Gegenständlichkeit" dabei auswirkt: "Der Künstler verfährt nach den gleichen Gesetzen wie die Natur. Ebenso wie diese formt er dem Stoff die Idee[16] ein, und diese ist nicht ein Produkt willkürlicher Phantasie ... Es ist ... nicht die Wissenschaft objektive, die Kunst subjektive Geistestätigkeit, sondern beide heben den Gegensatz von Subjekt und Objekt in einer höheren Einheit auf, indem sie das Naturschaffen fortführen ..."[17] Das "Wechselverhältnis" zwischen Dichtung und Wissenschaft "verwandelt das Dichten in seiner Erscheinungsform"[18]: es führt zu einer neuen Verbindlichkeit der Kunst.
Die Untersuchung Walzels "Der Dichtung Schleier aus der Hand der Wahrheit"[19] befaßt sich damit. Walzel führt aus, daß der Moderne jene selbstverständliche Verbindlichkeit der Kunst abgehe, die in der Antike durch den Mythos gegeben war. Dabei kommt er zu dem Schluß, daß Goethe die der Moderne mangelnde Verbindlichkeit durch die Allgemeingültigkeit der Wissenschaft zu ersetzen und damit eine neue Form der Verbindlichkeit zu schaffen suche:
"Es war ... nötig, daß Dichter wieder aufnahmen, was einst der Mythos geleistet hatte ... Als man sich gewöhnt hatte, für Gott Natur zu sagen, konnte sich die Überzeugung ergeben, der ... Künstler gestalte wie die Natur selbst, gebe seinen Werken die innere Notwendigkeit der Naturschöpfungen. Wichtigster Vertreter und zugleich Verwirklicher dieser Ansicht war Goethe."[20] Diese, was die Auswirkung der Wissenschaft auf die Dichtung betrifft, noch allzu allgemeine Aussage wird dann dahin präzisiert: "Erst Goethe spricht es aus, daß Wissenschaft und Dichtung in gleicher Weise nach einem Bild der Welt streben und sich nur in der Gestaltung dieses Weltbildes unterscheiden ... Je tiefer Goethe in das Wesen künstlerischen Schaffens ... hineindrang, desto klarer enthüllte sich ihm die Auf-

gabe, nicht Imaginatives zu verwirklichen ... sondern mit den Forschungsmitteln der Wissenschaft das Wesen der Welt zu erschließen."[21]
So genügt es zumindest sei Goethe nicht mehr, die Dichtung von der Wissenschaft "dadurch abzugrenzen, daß sie das subjektive Gefühl ausspricht und sich mit dem individuellen Einzelfall begnügt. Die Altersdichtung entfernt sich weitgehend von der Subjektivität ... und ist mit den ihr eigenen Mitteln bemüht, die Bilderwelt des Daseins in eine geistige Ordnung zu bringen".[22] Diese geistige Ordnung beruht auf den Bildungsgesetzen der Natur, die Goethe in seiner Naturwissenschaft an immer neuen Themen dargelegt hat. Wie die Naturwissenschaftler betrachtet der Dichter die Einzelphänomene genetisch und verbindet sie zu einer Reihe von Metamorphosen einer gemeinsamen Grundgestalt. Entsprechend führt Emrich aus: "Aber was heißt (Kunst als) zweite Natur? Und wie ist es denkbar, daß ein von einem menschlichen Subjekt geschaffenes geistiges Gebilde ... den Rang eines Naturwerkes ... annimmt? In dem Aufsatz 'Geistesepochen' schreibt einmal Goethe: Die Dichtung 'spricht das Vorhandene aus, als wenn es entstünde'. Dichtung ist ... für ihn keine ideologische Spiegelung ... des Vorhandenen, vielmehr wird durch sie das Vorhandene ahnungsvoll im Prozeß seiner Entstehung gestaltet. Das aber ist nur möglich, wenn der Dichter den geheimen Kräften und Gesetzen, durch die das Vorhandene entsteht, sich bildet und formt, ahnungsvoll auf der Spur ist. Mit anderen Worten, die sogenannte zweite Natur der Dichtung ist nichts anderes als die gestaltete Wirklichkeit der Bildungskräfte und -gesetze der ersten Natur ... Das ist der Sinn der untrennbaren Einheit von Natur und Kunst bei Goethe."[23]
Die Wechselbeziehung von Wissenschaft und Kunst schafft eine neue Verbindlichkeit der Dichtung. Diese besteht darin, daß der Dichter an den Gegenständen selbst orientiert bleibt, und sie in einen "morphologisch-genetischen Zusammenhang"[24] bringt. So dringen mit der Verbindung von Naturwissenschaft und Kunst die Goetheschen Bildungsgesetze in die Darstellungsweise ein, die sie dann strukturbildend durchziehen.

Mit diesem Nachweis einer grundlegenden Bedeutung der Goetheschen Naturwissenschaft und ihrer Bildungsgesetze für seine Dichtung hat unser Ansatz eine erste Begründung erfahren. Wenn ein - im Sinne der Natur und der Goetheschen Naturwissenschaft - bildendes Vorgehen Goethes Dichten im allgemeinen kennzeichnet, so lassen sich auch im "Faust" strukturelle Auswirkungen dieser Bildungsgesetze erwarten.
Es gilt nun zu zeigen, inwiefern Bildung und Naturwissenschaft offensichtlich speziell in dieser Dichtung eine bedeutende Rolle spielen.

2. Die Beziehung von Naturwissenschaft und Bildung zum Fauststoff

"Es ist ein grundsätzliches philosophisches Problem, wie weit der Rückgang auf den Ursprung eines Begriffs als Rückkehr zu dessen ... 'Eigentlichkeit' aufgefaßt werden kann. Hinter dieser Art von Ursprungsforschung steht ein nicht ganz unproblematisches Vertrauen auf die überindividuelle Vernunft der Sprache ..."[25], so formuliert Dohmen Bedenken, die wir teilen. Wenn wir dennoch mit Dohmen und Stahl[26] einen Blick auf die Tradition des Bildungsbegriffes werfen, so deshalb, weil diese Untersuchung zeigen wird, daß die Bereiche "Bildung" und Naturwissenschaft schon mit dem Fauststoff in einer eigentümlichen Beziehung stehen. Die Tradition der Bildungslehren führt - gerade mit ihrer zunehmenden Beziehung zu Naturwissenschaft - direkt in die Problematik des Fauststoffes hinein und liefert so einen ersten Nachweis für die Relevanz unserer Fragestellung.

Nach Stahl und Dohmen geht "die Entwicklung des deutschen Bildungsbegriffs" auf die Verflechtung zweier unterschiedlicher Bildungstheorien zurück, nämlich einer "religiösen" und einer "organologischen"[27]. Dabei war die religiöse Bildungslehre die ursprüngliche, die durch den späteren Einfluß biologischer Theorien zur Goethezeitlichen Bildungsauffassung umgewandelt wurde. So entsteht "der humanitätsphilosophische Bildungsgedanke ... aus der Abänderung wichtigster Komponenten der religiösen Bildungsidee"[28].
Die ursprüngliche religiöse Bildungsauffassung ist nach Stahl[29] vor allem durch drei Momente gekennzeichnet: "Bildung" wird von vornherein nur die Erneuerung[30] eines früheren Zustandes genannt, Bildung ist Umbildung in Richtung auf einen verlorenen Idealzustand[31], der wieder erreicht werden soll, und dieser ideale Zustand ist die Gottesebenbildlichkeit. Damit ist der Bildungsprozeß auf den Menschen beschränkt. Die Untersuchung Dohmens an Meister Eckhart und damit an "der ersten wirklichen Bildungslehre der deutschen Geistesgeschichte"[32] fügt noch zwei weitere Kennzeichen der religiösen Bildungslehre hinzu, nämlich deren Verfahren der Schriftdeutung und die gestufte Emanation des Ureinen als philosophische Grundlage: "Die Eckhartsche Bildungslehre beruht ... auf einer platonisch neuplatonischen ... Umdeutung der Stellen der Heiligen Schrift ... Die entscheidende Grundlage dieser Umdeutung ist die neuplatonische Lehre von der gestuften Emanation des Ur-Einen über die Geistseele in die Vielfalt des unvollkommen Seienden ..."[33] Dabei betont auch Dohmen, daß "nur die erste und reinste Stufe der göttlichen Emanation ... der Bildung würdig" sei. Diese Theorie der gestuften Emanation des Ureinen in der Natur läßt bereits erahnen, wie biologische Theorien in diese Bildungslehre eindringen konnten: In einem Vorgang zunehmender "Säkularisation" entwickelte sich diese religiöse Bildungsidee auf die naturbezogene Bildungsauffassung hin: "Von zwei Seiten kamen Anstöße ... Es ist einmal jener Strom pantheistischer ... Anschauungen ... es ist zwei-

tens die Entwicklung der Wissenschaft, insbesondere der biologischen Naturkunde, deren Entdeckungen ... bei der Gestaltung des humanitätsphilosophischen Bildungsgedankens großen Einfluß ausübten."[34]

War bei Eckhart nur der geistige Bereich des Menschen der Bildung würdig, so kannte bereits Luther "keine Wertstufung zwischen geistigen und bildungsunwürdigen sinnlich körperhaften Kräften des Menschen"[35]. Der entscheidende Schritt in der Umwandlung der religiösen zur organologischen Bildungslehre aber geschah mit Paracelsus. Bei ihm ist nicht mehr Schriftdeutung die Grundlage des Bildungsvorganges sondern Natur-Erkenntnis: "Paracelsus kann auch das Evangelium nicht im Lutherischen Sinne als die einzige Offenbarung Gottes für den Menschen ansehen. Gott hat zwei gleich wichtige Bücher geschrieben: das Buch des Evangeliums und das Buch der Natur; das natürliche Licht der Vernunft ist das Verständigungsorgan für beide ... Der in die Schöpfung eingebildete Geist Gottes wird zur Grundlage eines selbständigen Bildungs- und Evolutionsprozesses in der Natur ... Dabei ist die Bildung des Menschen nur ein Teil einer allgemeineren Bildung in der Natur."[36]

Diese neue Auffassung hat weite Auswirkungen auf das Denken und die Wissenschaft der Neuzeit. Die Überzeugung, daß Natur und geistiger Mensch nicht grundsätzlich verschieden sind, ermöglicht die Ausweitung der Bildungsvorstellung auf naturwissenschaftlich-organische Bereiche und fördert das Aufkommen einer naturexperimentierenden Wissenschaft, die die scholastisch schriftdeutende ablösen wird. Daß Bildungsvorgänge auch für den Menschen von Bedeutung sind, wird Ausdruck der Tatsache, daß auch der Mensch den allgemeinen Naturgesetzen unterworfen ist[37]. Die Bildungsgesetze der Natur aber rücken mehr und mehr in den Vordergrund des Interesses[38]. Aus der Schriftdeutung wird das Experimentieren an der Natur, aus der Scholastik wird moderne Wissenschaft, aus dem Mittelalter die Neuzeit.

Paracelsus aber, der diese Umdeutung der religiösen in die organologische Bildungsrichtung einleitete, Paracelsus ist eine Faustvorlage. Weil er wichtige Kriterien der religiösen Bildungslehre ablehnte, geriet er in Gegensatz zu der Orthodoxie. Sein neues Erkenntnisinteresse an der Natur und den Gesetzen ihrer Bildung und damit verbunden die Abkehr von der Schriftdeutung und die Hinwendung zum Naturexperiment, das alles machte ihn verdächtig, so daß man ihm einen Teufelspakt andichtete[39]. Für uns ist nun interessant, daß nicht nur der Teufelspakt sondern auch dessen Motivation von vornherein in den Fauststoff aufgenommen wurde[40]. Trunz bemerkt, daß bereits beim ersten literarischen Auftreten des Fauststoffes zum Motiv des Teufelsbundes etwas hinzukomme, "was ... früher nicht möglich gewesen wäre. Der Mann, der hier den Bund mit dem Teufel macht, hat sich 'fürgenommen, die Elementa zu spekulieren' (Kap. 6). Es heißt: 'Dem trachtet er Tag und Nacht nach ... wollte allen Grund am Himmel und Erden erforschen ...' (Kap. 2)."[41]

Der Fauststoff gestaltet die Probleme der beginnenden Naturwissenschaft; er zeigt sie in bezug auf Paracelsus und gestaltet so auch die Abspaltung der modernen naturbezogenen organologischen Bildungsrichtung von jener früheren religiösen. Nicht nur das Thema der Naturwissenschaft, auch die Bildungsthematik gehört zum Fauststoff.

Die Konfrontation des religiösen und des organologischen Bildungsverständnisses reicht in die Gestaltung des Fauststoffes hinein. Ob der jeweilige Autor an der früheren religiösen oder der neueren naturbezogenen Bildungsauffassung orientiert ist, entscheidet über den Grundtenor der Faustbearbeitungen. Die frühen Gestaltungen des "Faust"[42] wurden durchwegs vom Standort der religiösen Bildungsidee her verfaßt, wobei die Abspaltung einer anderen, naturbezogeneren Einstellung immer mit dargestellt, aber verurteilt wurde. Lukács, der im Fauststoff gleichfalls die "Frage nach der erkennenden Beziehung zur Natur" gestaltet sieht, bestätigt das: "Schon die Sage hatte diese Probleme aufgeworfen, jedoch in verzerrter Form. Nicht zufällig. Denn alle Überlieferungen stammen 'aus Feindesland' (also von der Gegenposition dessen, was die Faust-Paracelsusfigur vertritt): es ... sind begeisterte Anhänger der Reformation, die die Renaissancelegende - die tragischen Konflikte der schrankenlosen Forderungen des aus dem Mittelalter befreiten[43] Menschen nach Allwissenheit ... - vom Standpunkt der religiösen Sündhaftigkeit ... behandelten ..."[44]
Solchen Autoren, die selbst noch auf seiten der früheren Bildungs- und Wissenschaftsauffassung standen, die Paracelsus-Faust zu überwinden suchte, mußte die neue Zuwendung zur Natur als Abkehr von der Zuständigkeit der Schrift und damit als Frevel und Sünde erscheinen. Der Konflikt zwischen der neuen naturbezogenen Denkweise und der religiösen, schriftdeutenden Orthodoxie, der mit der paracelsischen Umwandlung des religiösen in den organologischen Bildungsbegriff entstanden war, gehört mit zum Fauststoff hinzu. In den frühen Faustbearbeitungen wird er zugunsten der Reaktion gelöst, sofern die Autoren vom Standort der religiösen Bildungsidee her die neue Denkrichtung als teuflisch verurteilten.
Mit Lessings Faustfragment bereits, erst recht aber mit Goethes "Faust" hat sich das gewandelt. Der moderne Verfasser steht selbst auf dem Boden jener neuen organologischen Bildungstheorie, die sich damit in seinem "Faust" selbst reflektiert. Gerade Goethe hat jene organologische Bildungsrichtung, die Paracelsus entwickelt und u. a. Giordano Bruno und Shaftesbury weitergeführt hatten[45], wissenschaftlich untermauert, indem er seine Naturwissenschaft auf einen "organologischen" Bildungsbegriff[46] abstellte. So interpretierte er das "Spekulieren der Elemente" und die Magie Fausts als das, was auch bei Paracelsus dahinter steckte, nämlich als Erneuerung des Denkens, als Umbruch vom Mittelalter zur Neuzeit, als Ansatz zu einer moderneren Wissenschaft. Goethe läßt seinen Faust keine Höllenstrafen erleiden, läßt ihn nicht büßen für das Interesse am Neuen. Er entwickelt vielmehr

die Tragik dieser Situation des Umbruchs und zeigt im theodizeehaften Schlußgeschehen, daß dem Streben Fausts nach Einsicht in die Gesetzmäßigkeit der Natur gerade im Jenseits entsprochen wird[47].
Der spezifische Faustkonflikt besteht in der Erneuerung des Denkens in der Zeitenwende zwischen Mittelalter und Neuzeit; er entzündet sich an der Situation des Paracelsus und führt von daher in die Thematik von Naturwissenschaft und Bildungsideen hinein. Die Bedeutung dieser Bildungsideen für die Gestaltung des Faststoffes zeigte sich zunächst daran, daß die unterschiedliche Einstellung des Verfassers gegenüber der neuen organologischen Denkrichtung über den Grundtenor der Faustbearbeitungen entschied.
Der Faststoff gestaltet aber auch inhaltlich die Emanzipation des neuen organologischen Denkens aus dem früheren religiösen, und solches wirkt sich auch auf Goethes "Faust" noch aus. Auch er gestaltet jene ursprüngliche religiöse Bildungsidee, von welcher her sich die neuere Auffassung desto deutlicher abhebt.
Stahl hatte als deren "Hauptartikel" folgende Kriterien hervorgehoben: "Die Schöpfertat Gottes, die ursprüngliche Gottesebenbildlichkeit des Menschen, die Depravation durch die Sünde, die Wiederherstellung der göttlichen Ebenbildlichkeit durch Christus, die durch den Heiligen Geist erfolgende Neubildung des Menschen zu dieser Ebenbildlichkeit."[48] Als Schema, das dann allerdings ganz anders erfüllt wird, läßt sich in groben Zügen ähnliches an Goethes "Faust" noch ersehen:
Der Prolog beginnt mit dem Preis der Schöpfertat Gottes. Dann wird Faust vorgestellt vor seinem Teufelspakt, und wenn er dabei auch nicht geradezu als Ebenbild Gottes bezeichnet wird, so spricht doch der Herr von ihm als von seinem Knecht. Die Depravation wird beschlossen und findet statt. Und in der Rettung Fausts am Ende des Dramas wird vielfach eine Wiederherstellung des ursprünglichen Zustandes der Gottesknechtschaft oder Gottesgefolgschaft gesehen[49]. Innerhalb der religiösen Bildungsidee wird die Möglichkeit zur Wiederbildung der Gottesebenbildlichkeit durch den Kreuzestod Christi motiviert, und in diesem Sinne ist es bedeutsam, daß einem früheren Faustplan zufolge auch Faust durch den Liebestod Christi hätte gerettet werden sollen[50]. Wenn dieser Plan dann so ersetzt wurde, daß Faust durch das Phänomen der "Liebe" erlöst wird, so ist eine grundsätzliche Änderung darin noch nicht gleich zu sehen: Christus ist durch das Symbol der Liebe auch theologisch durchaus zu ersetzen.
Als inhaltlichen Horizont des Geschehens kann man also in Goethes "Faust" das Schema der religiösen Bildungsidee wiedererkennen. Das bedeutet, daß Goethe mit der religiösen Bildungsidee vertraut war, daß er sie als zum Faststoff zugehörig erachtete - und mehr auch nicht. Es ist höchst bedeutsam, daß solche Entsprechungen mit der religiösen Bildungstradition rein inhaltlich schematisch sind, und so dem historischen Stoff zugehörig erscheinen, der, wie wir sahen, die Konflikte der Abspaltung einer moderneren, naturorientierten Bildungsrichtung von dieser religiös-fundamentalen gestaltet.

Die Art, wie Goethe dieses Schema behandelt, zeigt desto deutlicher, daß der moderne Dichter an der organologisch-naturwissenschaftlichen Bildungsauffassung orientiert ist:
Gerade in einem Bereich, wo man aufgrund der offensichtlich religiös-katholischen Symbolik solches am wenigsten erwarten würde, zeigt sich, daß Goethes Darstellungsform an der organologischen Bildungsauffassung orientiert ist, nämlich in der Gestaltung des Jenseits und des Todes. Stahl charakterisiert die Einstellung der organologischen Bildungsauffassung diesbezüglich: "Im Tode ... geht keine Kraft verloren, auch nicht als Eigentümliches, denn die eine Urkraft, die sich in allem ausdrückt, ist ewig. Es geht also im Tode das Werk der Bildung des Menschen weiter ... Jenseits des Grabes fährt fort, was im Diesseits begonnen wurde."[51]
Solches gestaltet auch der Goethesche "Faust". Wie wir es im einzelnen später sehen werden, wird der Tod hier als Übergang, nämlich als Metamorphose zwischen zwei analogen und durch das Prinzip der Steigerung aufeinander bezogenen Lebensformen verdichtet. Nach diesem "Tod" aber findet an Faust ein gesteigerter Bildungsgang statt, und auch die jenseitige Welt selbst setzt fort, was im Diesseits begonnen hatte, nämlich irdische Bildungsgesetzmäßigkeit.
Eine andere charakteristische Abweichung vom religiösen Bildungsbegriff ist darin zu sehen, daß bei der organologischen Bildungsauffassung die "reuige Umkehr" fehlt. Stahl hob als Unterschied hervor: "Bei der religiösen Bildungsidee ist die radikale Seinsänderung ... das Wesen der Bildungsziele. Bei dem humanitätsphilosophischen Bildungsgedanken ist es dagegen die entschlossene Verwirklichung der in ihrem Sosein vorhandenen Lebensform ... Daher ist bei der humanitätsphilosophischen Bildung die Abkehr vom falschen Weg nicht wie in der religiösen Sphäre eine Bekehrung (als Korrektur) und reuige Seinsänderung, sondern entweder die Freigabe unterdrückter Anlagen oder die Entsagung aller, die Totalität überflügelnden Bestrebungen."[52]
Daß im "Faust" - wie im Bildungsroman - die Freigabe unterdrückter Anlagen und so die Ausbildung der Hauptgestalt dargestellt wurde, haben wir aus verschiedenen Gründen verneint. Das andere Kriterium der organologischen Bildungsauffassung aber wird hier aufs deutlichste erfüllt: Als nach der Schuld der Gretchentragödie eine reuige Umkehr hätte erwartet werden können, findet sich statt dessen Fausts bejahend-resignierendes Begnügen mit dem "farbigen Abglanz" des Lebens. Die "reuige Umkehr" indes fehlt überhaupt, und auch das reicht weit in die Gestaltung des Fauststoffes hinein: Eine grundlegende Bekehrung und Seinsänderung Fausts muß vorwiegend dann erwartet werden, wenn Fausts Hinwendung zur Natur und zu der neuen Form des Denkens insgesamt für sündig gehalten wird. Das aber ist gerade nach Goethes Auffassung und so auch in seinem "Faust" nicht gegeben[53]. So zeigt auch dieses Motiv die grundlegende Einstellung des Autors gegenüber dem neuartigen Denken und Streben Fausts und wirkt sich auf die Darstellungsweise aus.

Auch ein weiteres Moment, worin der Faustdichter Goethe ganz offensichtlich der organologischen Bildungsrichtung verpflichtet ist, reicht weitgehend in die Gestaltung des ganzen Dramas hinein. Es wurde der Dichtung bisweilen zum Vorwurf gemacht, daß die Faustgestalt im zweiten Teil über weite Strecken hinweg im Hintergrund bleibt. Währenddessen spielen sich Bildungsvorgänge anderer Art ab: die Bildung Helenas und der Kunst, der Bildungsverlauf der griechischen Geschichte und Kunstgeschichte, Bildungsvorgänge der Natur und ähnliches. So ist der Bildungsprozeß der Faustgestalt nur einer unter anderen. Das entspricht wiederum einem Hauptkennzeichen der organologischen Bildungsrichtung, nach der die Bildung des Menschen "nur ein Teil der allgemeineren Bildung in der Natur" (Dohmen) ist.
Wie sehr Bildungsvorgänge und Bildungsgesetze in naturwissenschaftlicher Bedeutung Goethes "Faust" durchziehen, soll in einem ersten Befund am Text unser nächster Abschnitt zeigen. Hier dürfen wir inzwischen soviel festhalten:
Die Untersuchung des Goethezeitlichen Bildungsbegriffes und dessen naturbezogener Ausrichtung führte zurück auf die Faustvorlage Paracelsus, der in der Abgrenzung von der ursprünglich religiösen Bildungsrichtung die neue organologische Bildungsauffassung begründete. Den dabei auftretenden Konflikt zwischen schriftdeutender Scholastik und naturexperimentierender Wissenschaft, zwischen religiöser und organologischer Bildungsauffassung gestaltet der Fauststoff, sofern die Faustfigur immer schon an der Geistesrichtung des Paracelsus orientiert ist und dessen Einstellung spiegelt. Der Standort des Autors in der Bewertung dieser neuen Denkrichtung entscheidet über den Grundtenor der Dichtung und führt weitgehend in die jeweilige Gestaltung hinein.
So konnte sich Goethe insbesondere bei diesem "Faust"-Drama schon vom Stoff her auf Naturwissenschaft und von der Gestaltung her auf Bildungsgesetze verwiesen sehen.

3. Bildung und Naturwissenschaft in Goethes "Faust". Ein erster Befund

Als Goethe seine "gegenständlich" bildende Verfahrensweise erläuterte, kennzeichnete er diese - sogar mit einem gelegentlichen Seitenwink auf seine Arbeiten am "Faust"[54] - dadurch, daß er "ein großes Motiv" lange Jahre hindurch "immer umgestalte", wobei dieses "ohne sich zu verändern" einer "reineren Form" entgegenreife[55]. Einer derartigen ständig umbildenden Verfahrensweise kam der Fauststoff insofern entgegen, als Goethe in den verschiedenen Vorlagen bereits eine "Reihe" verwandter Gestalten vorfand. So ging es gerade bei diesem Stoff von vornherein um ein "Umbilden", um Erneuerung eines Früheren. Goethe, der aus den verschiedenen Vorlagen manches an Motiven, Szenen und Gestalten in nur leichten Verän-

derungen aufnahm, konnte sich gerade hier berechtigt sehen, umdeutend und modifizierend Frühes mit Spätem, Eigenes mit Fremdem[56] durch Bildungsgesetze allmählich zu verbinden. Damit aber gestaltet der Faustdichter das Drama in der Form, wie er als Naturwissenschaftler die Natur ihre einzelnen Gestalten "bilden" sah. Die frühen Formungen, zu denen sich für den späten Faustdichter die Reihe der eigenen früheren Bearbeitungen zugesellte, treten in einzelnen Motiven und deren Abwandlungen immer wieder auf, und so entwickelte Goethe in einer Metamorphosenfolge aus der Konfrontation mit frühen Vorlagen und eigenen Vorformen die spezifische Dramenform seines "Faust". Nach allem ist zu erwarten, was sich denn auch in der Darstellung eines ersten Befundes zeigen läßt: Bildungsvorgänge und Bildungsgesetze spielen innerhalb der Goetheschen Faustdichtung eine solche Rolle, daß sich auch von daher die Frage nach deren struktureller Funktion stellt.

Bildungsgesetze des Dichtens werden bereits in der "Zueignung" gestaltet. Als Vorspann des ganzen Dramas behandelt die "Zueignung" die dichterische Entstehungsweise dieses Werkes und sie zeigt diese in jener "bildend-umbildenden" Form, die die Polarität des Frühen und Späten allmählich in einer Metamorphosenfolge vereinigt. Mit den "schwankenden Gestalten" nahen sich dem dichterischen Ich - das in diesem Sonderfall zugleich ein dichtendes Ich ist - die bereits vorliegenden Fragmente und Teile des "Faust" aus der Frühzeit des Dichters. Ihr Erneuerungsvorgang wird beschrieben und verwirklicht sich zugleich im Vorgang des Gedichts. Vergangenes und Gegenwärtiges, Altes und Neues werden darin in einer Reihe von Zwischenformen einander angenähert, und am Ende ist dieser Vorgang zu einem augenblicklichen Abschluß gekommen: Aus den vielfältigen Möglichkeiten der vergangenen Gestalten sind konkrete "Wirklichkeiten" geworden. So wird hier der Prozeß des Dichtens im Sinne der Goetheschen Morphologie gestaltet. Die Wirklichkeit der Kunstform des Faust bildet sich in einem Erneuerungsprozeß aus vorgegebenen frühen Gestalten, zeigt sich in einer Metamorphosenfolge der Zwischenformen des Frühen und Späten, und mündet schließlich darin, daß die ursprüngliche Polarität zur augenblicklich-gegenwärtigen Einheit gebracht wird. Die "Zueignung" wird damit zu einem ersten Beispiel für die strukturelle Funktion naturwissenschaftlicher Bildungsgesetze. Durch die hervorgehobene Anfangsposition dieses Gedichtes werden damit Bildungsvorgänge gleichsam zum Motto des ganzen Dramas, das damit einleitend auf Bildungsstrukturen hinführte.
Bildungsvorgänge, die auf morphologisch-genetischen Naturgesetzen der Goetheschen Wissenschaft beruhen, lassen sich denn auch weiterhin im "Faust" erwarten und nachweisen. Als "Helenas Antezedenzien" faßt Goethe die beiden ersten Akte des zweiten Teils zusammen. Diese schildern den Entstehungsvorgang Helenas nach den Gesetzen der Polarität und Steigerung. Der erste Akt verwirklicht den

Bildungsprozeß so weit, daß Helena als Gedachte, als Phantom der Vergangenheit auftreten kann. Im zweiten Akt, insbesondere in der "Klassischen Walpurgisnacht" wird Helenas organisches Entstehen nach Bildungsgesetzen der Polarität, der Steigerung und Metamorphosenfolge geschildert. Die Klassische Walpurgisnacht zeigt die griechische Kunstgeschichte im Verlauf ihrer natürlichen Gestaltenfolge. Als späte und schöne Gestalt entwickelt sich Helena konsequent aus frühen, unförmigen Anfangsgestalten. Am Ende des zweiten Aktes kann sie "wirklich", "ohne weiteres" auftreten[57].

Als "schöne Gestalt" verweist Helena zugleich symbolisch auf die Kunst. So ist mit ihrem Bildungsprozeß auch das Werden der Kunst nach Bildungsgesetzen gestaltet worden. Dieser Werdeprozeß der Kunst ist mit Beginn des dritten Aktes noch nicht beendet. Emrich weist darauf hin, daß die Thematik "wachstumsartiger" Entstehung von Dichtung im dritten Akt fortgeführt wird: "... wachstumsartige Entstehung von Dichtung ist selbst vielfach Thema seiner Dichtung geworden. Faust II wiederholt d r e i Akte hindurch die Entstehung der Schönheit (Helena) und Poesie (Euphorion - Knabe Lenker) aus jeweils anderen Sphären ..."[58]

In der Tat bestimmen Bildungsvorgänge (und Bildungsvorgänge der Kunst) im Sinne der Goetheschen Naturgesetze den Vorgang über den zweiten Akt hinaus. Helena erscheint zu Beginn des 3. Aktes zwar in wirklicher Gestalt, doch wird sie sich selbst noch zum Idol, ist noch ganz die antike und damit eine Gestalt der Vergangenheit. Wie in der "Zueignung" geht es nun um die Verbindung von Altem und Neuem zu voller Gegenwärtigkeit. Dieser Verbindungsvorgang gipfelt in einer Szene, die als "Reimfindungsszene" wiederum die Verknüpfung des naturgesetzlichen Bildungsprozesses der Vergegenwärtigung Helenas mit der Kunst- und Dichtungsthematik deutlich macht. Aus der glücklichen Verbindung von Antike (Helena) und Moderne (Faust) wird im dritten Akt die Entstehung der modernsten, gegenwärtigsten "Poesie" (Euphorion) geschildert. Diese "neue" Poesie wiederum symbolisiert die Kunstform der Fausttragödie, zu der damit innerhalb des Dramas hingeführt worden ist. Bei der Erklärung des Bildungsprozesses, der Euphorion hervorgebracht hat, wird nun auch ausdrücklich von einem "Bilden" gesprochen, und wir werden zugleich sehen, daß dieser Bildungsvorgang im Sinne der Goetheschen Morphologie aufzufassen ist:

V 9699 "Liebe, menschlich zu beglücken,
nähert sie ein edles Zwei,
Doch zu göttlichem Entzücken
B i l d e t sie ein köstlich Drei." (Sp. v. H.K.)

Aus der Verbindung ("Liebe") einer Polarität ("Zwei") entsteht die neue Gestalt, und dieser Entstehungsvorgang wird als Bildungsprozeß bezeichnet. Wie in Goethes naturwissenschaftlichem Vorstellungsbereich geht auch dieser Bildungsprozeß in einer steigernden Verbindung des Polaren vor sich, das in der neuen Gestalt zu

einer augenblicklichen Vereinigung gelangt. Euphorion vereinigt Antike und Moderne in sich zur neuesten Gegenwärtigkeit der Kunst, die auf die Tragödienform des "Faust" hindeutet. Damit wird in diesem Bildungsvorgang zugleich die spezifische Kunstform des Faustdramas entwickelt und reflektiert.
In augenfälliger Weise werden also die drei ersten Akte des Faust II von einem Bildungsgeschehen bestimmt, das der Gesetzmäßigkeit der Goetheschen Naturwissenschaft entspricht. Gemäß Goethes Ansicht, "Kunst" sei "lange bildend, ehe sie schön ist"[59], wird der Bildungsprozeß der Kunst in einer langen Metamorphosenfolge dargestellt, indem die Grundpolarität von Altem und Neuem allmählich zum Ausgleich gebracht wird. Mit dem Bildungsprozeß Helenas und Euphorions exemplifiziert die Dichtung ihre eigenen Strukturgesetze. Sie zeigt, wie nach Goethes Ansicht Kunst- und Naturwerke nach ein und derselben Gesetzmäßigkeit hervorgebracht werden.
Für den Bildungsbegriff selbst, wie er bisher auf den "Faust" angewandt worden ist, bedeuten schon diese Beispiele eine erhebliche Veränderung des Blickpunktes. Gemäß der Vorlage des Bildungsromans wurde "Bildung" bisher hauptsächlich auf eine Person, auf die Hauptgestalt bezogen. Hier aber steht nicht die Bildung Fausts im Vordergrund sondern die Bildungsgesetze selbst werden an immer wieder neuen Gegenständen zur Darstellung gebracht. Die Vielzahl weiterer Bildungsvorgänge innerhalb des "Faust" stützt diesen ersten Eindruck.
Neben der Bildung Helenas und Euphorions wird auch der Bildungsprozeß des Homunkulus verdichtet. Ihn, der gemäß seiner künstlichen Entstehung - wie Helena nach dem ersten Akt - noch nicht organisch verwirklicht ist, "gelüstet zu entstehn" (V 7831). Den Werdeprozeß, den Homunkulus damit durchzumachen hat, charakterisiert Thales nach morphologischen Bildungsgesetzen:

V 8321 "Gib nach dem löblichen Verlangen,
Von vorn die Schöpfung anzufangen!
... Da regst du dich nach ewigen Normen,
In tausend abertausend Formen,
Und bis zum Menschen hast du Zeit ..."

Homunkulus wiederholt entstehend die Genesis des Menschen von Anfang an, er wird durch alle auseinander entstandenen Formen des Lebendigen hindurchgehen, ehe er nach dieser langwierigen Stufenfolge die menschliche Gestalt erreicht. Sein Werdeprozeß besteht in der Wiederholung der gesamten Metamorphosenreihe von einfachsten lebendigen Formen bis zur kompliziertesten, dem Menschen. Damit entspricht sein Entstehungsvorgang dem Goetheschen Bildungsgesetz, wie Schiller es beschrieben hatte: "Von der einfachen Organisation steigen Sie, Schritt vor Schritt, zu den mehr verwickelten hinauf, um endlich die verwickelste von allen, den Menschen, genetisch aus den Materialien des ganzen Naturgebäudes zu erbauen."[60]

Nicht nur an Personen (Helena, Euphorion, Homunkulus), und nicht nur an der Kunst werden Bildungsprozesse in dieser Dichtung gestaltet, auch "Bildung von Welt" wird mehrfach thematisch. Im zweiten Akt verhandeln Thales und Anaxagoras darüber, im vierten Akt ist "Bildung von Welt" der Gesprächsgegenstand zwischen Faust und Mephisto. In beiden Fällen ist allein schon durch die Darstellung dieses Themas als Streitgespräch die Bildungskomponente der Polarität gegeben. Um deren Bewertung innerhalb des Bildungsprozesses der Welt geht es denn auch in diesen Streitgesprächen. Anaxagoras und Mephisto[61] verfechten in der gewaltsam vor sich gehenden Polarität das einzige Bildungsmovens, Thales, und im vierten Akt Faust bestreiten das. Thales, der dem Autorenbewußtsein insgesamt näher kommt als sein Kontrahent, nennt das Vorgehen der Natur, wie er es sieht, ausdrücklich ein "Bilden":

V 7861 "Nie war Natur und ihr lebendiges Fließen
Auf Tag und Nacht und Stunden angewiesen.
Sie bildet regelnd jegliche Gestalt,
Und selbst im Großen ist es nicht Gewalt."

Im Gegensatz zur Vulkantheorie geht es hier um ein gewaltlos-gesetzhaftes Bilden. Thales spricht von dem Bildungsgesetz stetig weiterschreitender Metamorphose, aufgrund dessen auch nach Goethes naturwissenschaftlicher Einsicht große und entscheidende Veränderungen ohne plötzlichen, gewaltsamen Einbruch von außen vonstatten gehen. Dennoch wird auch die Ansicht des Thales relativiert durch das Geschehen, denn die Darstellung von Werdevorgängen greift interpretierend ein in das Gespräch über diese Werdevorgänge der Welt: Obwohl das nach der Theorie des Thales nicht sein kann[62], erfolgt ein Vulkanausbruch ("der Berg war rund, jetzt ist er spitz").
Goethe, der die Vulkantheorie, zu dessen Verfechter innerhalb des "Faust" Anaxagoras wurde, entschieden bestritt, leugnet die bildende Wirkung der Polarität nicht ganz. So müssen beide Kontrahenten sich ergänzen, wenn sie wirklich die Bildungsgesetze der Welt erfassen wollen.
Was Anaxagoras und Thales vertreten, zeigt sich durch die Darstellung der Bildung von Welt innerhalb der Walpurgisnacht als früher Vorläufer der Goetheschen Auffassung, die sich im dargestellten Geschehen niederschlägt: Nachdem die beiden Extreme Vulkanismus und Neptunismus innerhalb der Klassischen Walpurgisnacht in einer Reihe von Zwischenformen einander angenähert worden waren, endigt diese Nacht im Preis aller vier Elemente. In ihrem Zusammenwirken "herrscht Eros" als bildende Macht. Das Thema der "Bildung von Welt", über das Thales und Anaxagoras streitend verhandeln, wird so hineingenommen in die dramatisch-direkte Darstellung der Bildung von Welt, die auf den Goetheschen Bildungsgesetzen der Metamorphose und der Polarität beruht.
Entsprechend einer Auswirkung der organologischen Bildungstradition bestimmen

Bildungsgesetze und Bildungsvorgänge auch den überweltlich kosmischen Bereich in der Schlußszene. Hier wird die Bildung von Natur, Welt und Kosmos zum Thema, und auch darin wird an entscheidender Stelle von einem Bilden gesprochen:

V 11872 "So ist es die allmächtige Liebe,
die alles bildet, alles hegt, "

heißt es etwa, als Pater Profundus die Polarität in ihrem sinnvollen Wirken erfaßt. Liebe wird hier zum Symbol einer kosmisch-übertragischen Weltordnung, die sich, wie es das Zitierte bereits nahelegt, ebenfalls im Walten natürlicher Bildungsgesetze ausdrückt. Wie wir später sehen werden, transzendiert diese lebendige Weltordnung die auseinanderstrebende Polarität (ein Prinzip Mephistos), wie sie das tragische Wirken (das ebenfalls Mephisto verursachte) aufhebt. Die Gestalten der überirdischen Welt haben an einem Bildungsprozeß teil, der in Analogie steht zu irdischen Bildungsvorgängen und deren Gesetzmäßigkeit, diese jedoch steigernd fortführt. Zu dieser Steigerung gehört, daß nun jede Form eines tragischen Kreislaufes aufgehoben ist. Der überirdische Bildungsgang verläuft in einer stetigen Aufwärtsentwicklung, die sich jedoch sonst durchaus nach irdischen Bildungsgesetzen abwickelt. Auch der jenseitige Bildungsprozeß verläuft als Metamorphosenfolge. Daß solche Metamorphosen bei den jenseitigen Gestalten in durchaus natürlicher Form erwartet werden, zeigt sich in den Worten, mit denen die Seligen Knaben Faust begrüßen:

V 11981 "Freudig empfangen wir
Diesen im Puppenstand ..."

Fausts überirdischer Bildungsprozeß wird mit der Metamorphosenfolge einer Raupe verglichen. Überirdisches und irdische Bildungsvorgänge sind analog, ja es wird sich zeigen, daß Metamorphosen im Sinne des Goetheschen Bildungsgesetzes natürliche Zusammenhänge von Irdischem und Überirdischem schaffen und gestalten.

Um "Bildung" aber geht es auch schon im ersten Teil der Dichtung. Wenn Faust die "innerste Wirkenskraft der Welt" "erkennen" will, ist es ihm - wie es schon die Tradition des Fauststoffes und die Figur des Paracelsus nahelegte - um Einsicht in die Bildungsgesetze der Natur zu tun. Wenn er im Zeichen des Makrokosmos schaut, "wie alles sich zum Ganzen webt, eines im andern wirkt und lebt" (V 446 f), so ist er nahe an der Erkenntnis der Metamorphosenfolge. Und wenn Faust bei der Bibelübersetzung die richtige Bezeichnung sucht für den "Sinn, der alles wirkt und schafft", so geht es ihm um die Antwort der Bibel auf die Frage nach den Bildungsgesetzen alles Lebendigen. Dieses Interesse wird Faust das ganze Drama hindurch begleiten.
So läßt sich das Phänomen der "Bildung" gerade beim "Faust" in andere, naturwissenschaftlichere Beziehung zur Dichtung setzen, als es in jenen Interpretatio-

nen geschah, die die Faustgestalt einen Bildungsweg im Sinne des "Wilhelm Meister" zurücklegen sahen. Und dennoch ist auch ein solcher nicht ganz in Abrede zu stellen:
Im "Prolog im Himmel" vergleicht der Herr den Werdegang Fausts mit dem Bildungsprozeß eines Baumes:

V 310 "Weiß doch der Gärtner, wenn das Bäumchen grünt,
Daß Blüt' und Frucht die künft'gen Jahre zieren."

Damit interpretiert der Herr Fausts gegenwärtige Seinsweise als frühe Stufe, aus der er - wie ein Gärtner beim Grünen eines Baumes - die späteren gesetzhaft vorhersehen kann. Der Herr selbst deutet Fausts Lebensweg als Gestaltenfolge, die nach allgemeinen natürlichen Gesetzen verläuft, nämlich nach den Gesetzen der Metamorphose und der Steigerung. Sofern die Sichtweise des Herrn dabei auf den Überblick des ganzen Bildungsweges gerichtet ist, kann er auch den letztlich theodizeehaften Gesamtverlauf dieses zunächst tragischen Weges verkünden. Der Vergleich mit dem Gärtner und seinem Baum machte - wiederum einem Kennzeichen der organologischen Bildungsauffassung entsprechend - sichtbar, daß der Bildungsgang des Menschen jenen Naturgesetzen entspricht, die den Gesamtbereich der lebendigen Natur durchwalten.
In ähnlicher Weise spielen sich natürliche Bildungsvorgänge auch an anderen Gestalten ab[63]. Auf die Bildung Helenas, Euphorions und des Homunkulus haben wir bereits hingewiesen. Ähnliches aber zeigt sich auch an Gretchen: Die Liebe zu Gretchen bezieht sich nicht zuletzt darauf, daß Faust an dieser Gestalt den natürlichen Werdeprozeß ohne störende Einwirkung von außen hat vor sich gehen sehen. Als Faust in Gretchens Zimmer eingedrungen ist, vergegenwärtigt er sich Gretchens Bildungsprozeß. Dabei spricht er von ihr und von dem bildenden Wirken der "Natur" zugleich:

V 2711 "Natur! Hier bildetest in leichten Träumen
Den eingebornen Engel aus ..."

Faust, der betont, daß "Natur" Gretchen ausgebildet habe, denkt dabei an die Stufenfolge der Gestalten vom Kind bis zur jetzigen schönen Erscheinung. Das macht der Kontext deutlich:

V 2713 "Hier lag das Kind, mit warmem Leben
Den zarten Busen angefüllt,
Und hier mit heilig reinem Weben,[64]
Entwirkte sich das Götterbild"

So verbindet Faust mit dem "Bilden der Natur" ganz im Sinne der Goetheschen Morphologie die Vorstellung einer Metamorphosenfolge von der frühen Stufe bis zu der späten. Indem Faust sich diesen Bildungsprozeß vor Augen führt, betrachtet

er Gretchen "werdend". Gerade eine solche Betrachtungsweise hatte der Dichter der Pflanzenmetamorphose seiner Geliebten empfohlen, damit sie in der verwirrenden Vielzahl der Erscheinungen das Gesetz der Metamorphose erfassen könne:

> "Werdend betrachte sie nun, wie nach und nach sich die Pflanze,
> Stufenweise geführt, bildet zu Blüten und Frucht."[65]

Nicht nur diese Betrachtungsweise, auch deren Ergebnis wiederholt sich in Fausts Deutung von Gretchens Bildungsvorgang vom Kind bis zum "Götterbild"[66]. Dazu kommt, daß auch die Vorstellung eines "Entwirkens" auf den morphologischen Bereich verweist. Im Blatt, ja im Keimblatt, sah Goethe die spätere Stufe (etwa die Blüte) bereits angelegt und vorgebildet[67]; und so bedarf es nur noch eines "Entwirkens", eines Ausbildens aufgrund von metamorphosenhaften Modifikationen des Gegebenen, damit das Späte aus dem Frühen entstehen kann. Einen derartig morphologisch fundierten Bildungsprozeß bewundert Faust an Gretchen. Es gehört zur Tragik der Gretchentragödie, daß gerade Faust eine Störung des natürlichen Bildungsverlaufes Gretchens bedeuten wird und sie dadurch zerstört.
Bildungsvorgänge reichen also in die Gretchenhandlung hinein, und als Faust hier in bezug auf Gretchen von einem "Bilden der Natur" sprach, zeigte sich in der gestuften Metamorphosenfolge und dem Begriff des "Entwirkens", daß Fausts genetische Betrachtungsweise hier einen Bildungsvorgang im Sinne der Goetheschen Morphologie erkennt.
Nicht nur Bildungsv o r g ä n g e lassen sich innerhalb dieses Dramas mehrfach und an verschiedenen Gestalten und Gegenständen nachweisen. Bei der Betrachtung dieser Bildungsvorgänge[68] stießen wir bisher bereits viermal[69] auf das Wort "Bilden", und dabei zeigte sich, daß dieses jedesmal im Sinne der Goetheschen Bildungsgesetzmäßigkeit aufzufassen war. Ein weiteres Beispiel dieser Art findet sich in der Beschreibung, die Faust zu Beginn des Osterspazierganges von der frühlingshaft erneuerten Natur gibt. Im Zusammenhang damit bemerkt Faust:

V 912 "Überall regt sich Bildung und Streben"

"Bildung" und "Streben" sind beides Begriffe, die innerhalb der Faustliteratur nicht auf die Natur oder gar auf den Bereich der Naturwissenschaft bezogen, sondern dem Bildungsgang Fausts im Sinne des romanhaften Bildungsbegriffs zugeordnet wurden. Umso bedeutsamer muß es scheinen (im Hinblick auf eine grundsätzlich naturorientierte Bildungsauffassung innerhalb des "Faust"), wenn hier beide Begriffe nicht auf Faust, ja überhaupt nicht auf einen Menschen sondern auf das Werden der Natur bezogen sind. Sehen wir uns diese Stelle im Zusammenhang an.
Faust beschreibt die frühlingshafte Erneuerung der Natur. Dabei wird nicht die erneute sondern die sich erneuernde Natur beschrieben. Faust kennzeichnet diesen Werdeprozeß als Kampf zwischen Winter und Frühling, zwischen Dunkel und Licht, zwischen Altem und Neuem[70]. Als "Bildung und Streben" wird jener Erneuerungs-

vorgang bezeichnet, mit dem die Natur im einzelnen auf die hervorbrechende Sonne reagiert. "Bildung und Streben" kennzeichnen also den lebendig wirkenden Erneuerungsprozeß der Natur.
Dabei bleibt die Bezogenheit dieser Begriffe auf Vorstellungen aus Goethes Naturwissenschaft nicht bei einer vagen Allgemeinheit stehen; ein konkreter Bezug zu Goethes Farbenlehre wird darüber hinaus deutlich. Die frühlingshafte Erneuerung, die aus dem Kampf von Licht und Dunkel hervorgeht, bewirkt und schlägt sich nieder in einem Prozeß der Farbentstehung, der als ein Beispiel dieses allgemeinen "Bildens und Strebens" der Natur beschrieben wird. Wie bei der Rede Fausts von Gretchens Bildungsvorgang ist es der Kontext, der diese Beziehung zur Naturwissenschaft Goethes verdeutlicht:

V 906 "Der alte[71] Winter, in seiner Schwäche,
Zog sich in rauhe Berge zurück.
Von dort her sendet er, fliehend, nur
Ohnmächtige Schauer körnigen Eises
In Streifen über die grünende Flur;
Aber die Sonne duldet kein Weißes:
Überall regt sich Bildung und Streben,
Alles will sie mit Farben beleben;"

Die Anklänge des hier beschriebenen Bildungsvorganges der Natur an Goethes Farbenlehre sind nicht zu übersehen: Aus einer polaren Konstellation von Dunkel und Licht entstehen zunächst Übergänge von Farblosem und Farbigem: weiße Streifen Eises im Grün. Doch das Licht "duldet kein Weißes". Wiederum gemäß der Goetheschen Farbenlehre entsteht, wo Licht ist, die Farbe[72]. So steht an dieser Stelle der Bildungsprozeß der Natur nicht nur allgemein mit Goethes naturwissenschaftlichen Vorstellungen in Verbindung, sondern wahrt darüber hinaus die Analogie zum Prozeß der Farbentstehung, wie Goethe ihn in seiner Farbenlehre entwickelt hat. Zeigte sich an der Beschreibung natürlicher Aus-bildung Gretchens ein besonderer Bezug zur Pflanzenmetamorphose, so wird "Bildung" hier mit der Farbenlehre verknüpft. "Bildung" aber bezeichnet auch dabei jenen Erneuerungsprozeß, der nach dem Gesetz der Polarität (Licht und Dunkel) und in Metamorphosen (Weiß, Weißgrün, Grün, weitere Farben) vor sich geht und in zunehmender Steigerung die neue Gestalt des farbenfrohen Frühlings aus dem Winter entstehen läßt.

Vorstellungen von Polarität, Metamorphose und Steigerung lassen sich schließlich sogar bezüglich des Wortes "Ge-bilde" nachweisen (Anm. 68). Innerhalb der "Klassischen Walpurgisnacht" vermerkt Nereus, Menschen seien

V 8096 "Gebilde, strebsam, Götter zu erreichen,
Und doch verdammt, sich immer selbst zu gleichen."

In dem Wort "Gebilde" schwingt dabei der Begriff "Bildung" zunächst insofern mit, als "Gebilde" hier keine statische Gestalt bezeichnet sondern eine, die sich in lebendiger Bewegung befindet. Dabei handelt es sich hier um eine doppelte Bewegung, die im "Gebilde" zusammenläuft. Neben dem Kreisen im Immergleichen, neben der ständigen Wiederholung ("sich immer selbst zu gleichen") und so dem ad absurdum geführten Prinzip der Metamorphose steht die Fortbewegung, die Entwicklung nach oben ("Götter zu erreichen"). Diese beiden Bewegungen der menschlichen "Gebilde" sind polar aufeinander bezogen, sofern sie in einem Paradox verbunden wurden. Auch in der Abwandlung der "Bildung" im Wort "Gebilde" schwingen so die naturgesetzlichen Vorstellungsweisen mit, auch dabei wird deutlich, daß "Gebilde" wie "Bildung" kein "Ruhendes" bezeichnet sondern lebendig sich umbildende Gestalt[73].

Nach der Aussage des Nereus steht der Mensch also zwischen einer steigernden Bewegung nach oben und einem Kreisen im Immergleichen. Aus dieser Konstellation läßt sich bereits erahnen, wie sich von Bildungsgesetzen her ein Bezug zur Tragik und eine Beziehung zur Theodizee dieser Tragik ergeben könnte. Das Prinzip der Metamorphose für sich betrachtet, kann zu einem Kreisen im Immergleichen werden, wie es nicht zufällig gerade Mephisto immer wieder sieht[74]. Ebenso ist Polarität ein Prinzip, das der Herr dem Wirken Mephistos zuschreibt und mit der er zunächst irdische Tragik zuläßt. So gibt es - schon über die Gestalt des Teufels - eine Beziehung von Bildungsgesetzen der Metamorphose (als Kreisen im Immergleichen) und der Polarität zur Tragik. Das Prinzip der Steigerung indes, das Polaritäten allmählich zum Ausgleich bringt und eine Metamorphosenreihe schafft, die ständig fortschreitet, dieses Bildungsgesetz wird wiederum einen Bezug zur Theodizee herstellen. Die irdische Welt des Menschen steht so zwischen einem kosmisch-übertragischen und einem teuflisch-tragischen Bildungweg. Damit indes greifen wir vor. Hier gilt es festzuhalten, daß auch bei zunächst kaum aufschlußreich erscheinenden Wortbelegen wie diesem "Gebilde" ein näheres Hinsehen die Bezogenheit zu natürlichen Bildungsgesetzen im Sinne Goethes aufzudecken vermag.

Mit diesen Belegen wollen wir es bewenden lassen. Sie sollten zunächst zeigen, daß auch innerhalb des "Faust" Bildungsgesetzmäßigkeiten in der Bedeutung und Aussagekraft der Goetheschen Naturwissenschaft verdichtet wurden. Im Hinblick auf augenfällige Bildungsvorgänge in dieser Dichtung, im Nachweis des Phänomens wie des Begriffes der "Bildung" dürfte das deutlich geworden sein. Bildungsvorgänge und Bildungsvorstellungen spielen in diesem Drama eine solche Rolle, daß die Frage nach deren struktureller Funktion wichtig wird. So können wir als These formulieren: Nicht die "Bildung" Fausts, wohl aber das Phänomen der "Bildung" in naturwissenschaftlichem Bezug, bestimmt die Darstellungsweise dieses Dramas. Diese These unterstützend kommt hinzu, daß in weiten Partien des "Faust" die "Bildung" der Kunst, ja die Bildung dieser Dichtung "Faust" thema-

tisch und nach den Goetheschen Bildungsgesetzen gestaltet wurde. Im Gedicht "Zueignung" wie im Werden Helenas und Euphorions geht es generell um die Genesis der Dichtung und um die des "Faust" im besonderen. Gerade von daher wird die Frage nach der strukturbildenden Funktion der Bildungsgesetze im "Faust" dringlich.

4. Goethes Bildungsgesetz

Wir haben bisher ein Verständnis der Goetheschen Bildungsgesetze mehr oder weniger vorausgesetzt und konnten das, denn seitdem die Bedeutung der Naturwissenschaft für Goethes Dichtung erkannt worden ist, stieß man auch immer wieder auf die einzelnen Bildungsgesetze, auf Polarität, Metamorphose und Steigerung. Bevor wir uns aber nun der strukturellen Bedeutung dieser Bildungsgesetze in der Dramenform des "Faust" zuwenden können, haben wir diese Bildungsgesetze exakt zu durchleuchten. Wegen des Standes der Forschung wollen wir dabei weniger die Bedeutung der einzelnen Bildungsgesetze nachweisen, die wir fast voraussetzen dürfen, als vielmehr den gesetzmäßigen Zusammenhang der einzelnen Bildungskomponenten untersuchen. Gerade solche gesetzhafte Zusammenhänge der Bildungskomponenten werden in einer Untersuchung wichtig, die die strukturelle Bedeutung der Goetheschen Bildungsgesetzlichkeit in den Griff zu bekommen sucht.

Der "Hochbegriff der Bildung" ist für Goethes Naturwissenschaft von zentraler Bedeutung. Dohmen führt aus:
"Welcher Begriff weist denn aber nun, wenn es offenbar nicht der des Lebens selbst ist, ins Zentrum der naturwissenschaftlichen Vorstellungen Goethes? Günther Müller spricht von dem 'organischen Zusammenschluß aller Goetheschen Erkenntnismotive unter dem Gesichtspunkt der Gestalt' und sieht gerade darin die unabsehbare methodische Tragweite der Goetheschen Morphologie[75]. Wenn wir aber Goethes ... Morphologie auf den Begriff der Gestalt hin untersuchen, so finden wir, daß Goethe selbst diesen Begriff ... relativ selten und ... durchaus nicht mit dem wesentlichen Bedeutungsakzent verwendet ... Gestalt ist doch immer in einem ganz bestimmten Sinne wichtig, und zwar geht es Goethe meist darum, die 'mannigfaltigen Gestalten' mittels 'tieferer Begriffe' als Ausdruck eines ... Innern zu erfassen ... Und dabei gewinnt dann der Begriff 'Bildung' eine viel zentralere Bedeutung, weil in ihm sowohl das Entstandene als auch der Prozeß des Entstehens vorstellungsmäßig erfaßt wird ... Und tatsächlich findet sich in Goethes Morphologie kaum ein Begriff, der so oft vorkommt wie der der Bildung in allen seinen Variationen ..."[76]
Das ist in der Tat richtig. Das Wort Bildung findet sich in allen Bereichen der

Goetheschen Morphologie, seiner Naturwissenschaft überhaupt, in Bereichen der Kunst und der menschlichen Verhältnisse nicht minder. Belege des Wortes nicht nur, sondern Wortbelege anhand immer neuer Bereiche, ließen sich häufen. So spricht Goethe davon, das Verfahren der Vegetation bestehe in schrittweiser Bildung[77]; er meint, der "Lebenslauf" der Insekten sei ein "fortwährendes Umbilden"[78]; er spricht in bezug auf Säugetiere von einem "Bildungskreis der Natur"[79], und von tierischer Natur heißt es: "Der Bildungstrieb ist hier in einem zwar beschränkten aber doch wohleingerichteten Reiche zum Beherrscher gesetzt"[80]. Ebenso wichtig wird das Wort in Goethes Optik, die davon ausgeht, daß sich "das Auge am Lichte fürs Licht" "bilde"[81]. Von hier ist es nur mehr ein Schritt zur Anwendung der Bildungsvorstellung im anorganischen Bereich, wo Goethe etwa die "Bildung der Edelsteine" untersucht[82] und von der "Bildung des Erdkörpers"[83] oder der "Gebirgsmassen"[84] handelt. Daß Goethe auch im Bereich der Kunst von "Bildung" in einer Weise spricht, die seine Verfahrensweise bezeichnen soll, haben wir schon aufgeführt[85]. Und schließlich erscheint ihm auch der soziologische Bereich von Bildungsgesetzen durchwaltet[86]. Dieser Befund könnte den Eindruck erwecken, als sei "Bilden" ein Synonym zu "Werden" und könne daher auch in allen Bereichen eines Gewordenen seine Anwendung finden. In der Tat geht es im Bildungsvorgang um ein Werden, doch bezeichnet das Wort "Bilden" einen Werdeprozeß, der nach ganz spezifischen Gesetzen verläuft. Die Anwendung des Begriffes auf so viele Bereiche zeigt, daß Goethe meinte, in ihnen allen jenen bestimmten gesetzmäßigen Werdeprozeß sehen zu dürfen. Es gilt nun, diesen in seiner spezifischen Gesetzmäßigkeit zu erfassen.

a) Bildung ist ständige Umbildung

Goethes wissenschaftliche Betrachtungsweise ist eine genetische. Eine Gestalt ist ihm dann erklärt, wenn die gesetzmäßige Stufenfolge ihres Bildungsprozesses möglichst lückenlos deutlich gemacht wurde[87]. Schiller hat dies als den zentralen Ansatz der Goetheschen Denkweise von Anfang an bemerkt. Schon in seinem zweiten Brief an Goethe schreibt er:

"Sie nehmen die ganze Natur zusammen, um über das Einzelne Licht zu bekommen; in der Allheit ihrer Erscheinungen suchen Sie den Erklärungsgrund für das Individuum auf. Von der einfachen Organisation steigen Sie, Schritt vor Schritt, zu den mehr verwickelten hinauf, um endlich die verwickeltste von allen ... genetisch aus den Materialien des ganzen Naturgebäudes zu erbauen. Dadurch, daß Sie ihn der Natur gleichsam nacherschaffen, suchen Sie in seine verborgene Technik einzudringen."[88]

Diese genetische Verfahrensweise durchzieht Goethes ganze Naturwissenschaft[89] und greift sogar auf seine Kunst über. Rike Wankmüller bemerkt: "Daß das Wesen

eines Dinges sich in seinen Gestaltungsvorgängen manifestiere, ist ein wissenschaftliches Bekenntnis Goethes, dem wir auch in seinen Dichtungen begegnen."[90] In solch genetischer Betrachtungsweise muß der Bildungsbegriff zentral werden. Aufgrund des genetischen Vorgehens ist Goethe darauf aus, Werdezusammenhänge zu erfassen. Er erklärt eine Gestalt aus früheren Formen bis zurück zum Urphänomen der jeweiligen Gestaltenreihe, und er zeigt ihre weitere Umformung in den nächst verwandten späteren Gestalten. So fallen Goethes Naturwissenschaft und seine Bildungslehre zusammen.
Goethe stützt sein Vorgehen auf Naturbeobachtungen, aufgrund derer er zu der Einsicht kam, daß es verfestigte Gestalt nicht gibt. Alles zeigt sich in ständiger Umformung, die nach bestimmten Gesetzen vor sich geht: Solches betonte Goethe, als er den Bildungsbegriff seiner Naturwissenschaft erläuterte:
"Der Deutsche hat für den Komplex des Daseins eines wirklichen Wesens das Wort Gestalt. Er abstrahiert bei diesem Ausdruck von dem Beweglichen, er nimmt an, daß ein Zusammengehöriges festgestellt, abgeschlossen und in seinem Charakter fixiert sei. Betrachten wir aber alle Gestalten, besonders die organischen, so finden wir, daß nirgend ein Bestehendes, nirgend ein Ruhendes, ein Abgeschlossenes vorkommt, sondern daß vielmehr alles in einer steten Bewegung schwanke. Daher unsere Sprache das Wort Bildung sowohl von dem Hervorgebrachten, als von dem Hervorgebrachtwerdenden gehörig genug zu gebrauchen pflegt."[91]
"Bildung" bezeichnet also sowohl das Entstandene als auch den Prozeß des Entstehens[92]. Damit ist die grundlegende Verständnisrichtung der Goetheschen Bildungsauffassung und seiner Naturwissenschaft zugleich ausgedrückt. "Bildung" kann nur deswegen die passende Bezeichnung für die einmal entstandene Gestalt wie für den Prozeß des Entstehens sein, weil - wie Goethe ja selbst betont - der "Bildungs"vorgang in der einzelnen Gestalt nicht zur Ruhe kommt, sondern über sie hinaus umbildend wirksam bleibt. Nach Goethes Beobachtung gibt es nirgends ein Bestehendes. Jede einmal entstandene Gestalt wird in eine nächstverwandte übergehen, wie sie aus einer früheren entstanden ist. "Gestalt" ist nur ein Augenblick innerhalb eines stetig fortschreitenden Werdeprozesses. Wenn Goethe so die Bedeutung des Wortes "Bildung" aus der Konfrontation mit dem Gestaltbegriff, der etwas Festgelegtes bedeutet, entwickelt, so können wir daraus die erste und zentrale Bestimmung der Goetheschen Bildungsgesetzmäßigkeit erschließen: Bildung ist ständige Umbildung.

b) Das Bildungsgesetz der Metamorphose

Aus dieser grundlegenden Bestimmung des Bildungsbegriffes folgen weitere, die das gesetzmäßige Vorgehen solcher Umbildung betreffen. Dadurch, daß "Gestalt" nichts Endgültiges ist, nichts Ruhendes und Verfestigtes, nicht Sein, sondern wei-

terhin Werden, dadurch, daß jede Gestalt aus einer früheren genetisch erklärbar ist (bis zurück zum Urphänomen des jeweiligen Gestaltzusammenhangs), dadurch manifestiert sich "Bildung" als ständige und gesetzhafte Gestaltenfolge, als Metamorphosenreihe. Böckmann führt dazu aus: "Goethes Naturforschung bewegt sich zwischen Erscheinung und Urbild hin und her, indem er bei allen Einzelbeobachtungen nach einem Zusammenhang fragt ... Damit ist zugleich das Prinzip der Metamorphosenfolge gegeben; denn wenn das Einzelphänomen nur aus seiner Genese verständlich wird und doch zugleich auf das Urphänomen verweist, kann in ihm nur dessen Verwandlung und Umgestaltung wirksam sein."[93]
Die Bildung einer jeweiligen Gestalt geht schrittweise vor sich. Diese Stufenfolge im einzelnen darzulegen, war Goethes Bestrebung in seiner Naturwissenschaft: "als die Vegetation mir Schritt für Schritt ihr Verfahren vorbildete, konnte ich nicht irren, sondern mußte ... die Wege und Mittel anerkennen, wie sie den eingehülltesten Zustand ... nach und nach zu befördern weiß."[94]
Die Metamorphose der Pflanzen beruht darauf, daß die komplizierteren Formen der Pflanze möglichst lückenlos aus den frühen einfachen Formen entwickelt werden. Metamorphosen aber finden sich auch in all den anderen Bereichen der Natur, nämlich überall dort, wo Goethe Bildungsgesetze am Werk sieht:
"Als ich mir genugsame Fertigkeit erworben, das organische Wandeln und Umwandeln in der Pflanzenwelt ... zu beurteilen, die Gestaltenfolge ... abzuleiten, fühlte ich mich gedrungen, die Metamorphose der Insekten gleichfalls näher zu kennen. Diese leugnet niemand: der Lebenslauf solcher Geschöpfe ist ein fortwährendes Umbilden, mit Augen zu sehen, mit Händen zu greifen."[95]

Weil bei den Insekten die Metamorphosen offenkundig sind, versteht Goethe diese als erstes und besonders überzeugendes Beispiel für eine Anwendung dieser Gesetzmäßigkeit im Tierreich überhaupt. Hier erfährt ein Individuum die augenfälligsten Gestaltveränderungen, doch bemerkt Goethe, daß sich sonst im Tierreich Metamorphosen in der Verwandtschaft der einzelnen Gattungen niederschlagen:
"Betrachten wir nach jenem erst im allgemeinen aufgestellten Typus die verschiedenen Teile der vollkommensten, die wir Säugetiere nennen; so finden wir, daß der Bildungskreis der Natur zwar eingeschränkt ist, dabei jedoch wegen der Menge der Teile ... Veränderungen der Gestalt ins Unendliche möglich werden."[96]
Der Bildungskreis der Natur ist auch in diesem Bereich verbunden mit der Möglichkeit unendlicher Metamorphosen. Und schließlich finden sich auch im Bildungsvorgang unorganischer Gestalten derartige Metamorphosen als "Veränderungen ins Unendliche":
"Was mich betrifft, so traue ich der Natur zu, daß sie noch am heutigen Tage Edelsteine uns unbekannter Art bilden könne."[97]
Wo immer Goethe von Bildung spricht, ist ein gesetzmäßig verlaufender Entstehungsprozeß gemeint, der in Metamorphosen einer Grundgestalt vor sich geht. So

konnte Goethe bemerken: "So viel aber getraue ich mir zu behaupten, daß, wenn ein organisches[98] Wesen in die Erscheinung hervortritt, Einheit und Freiheit des Bildungstriebes ohne den Begriff der Metamorphose nicht zu fassen sei."[99] Das Vorgehen in Metamorphosen ist eine zweite grundlegende Bestimmung der Bildungsgesetzlichkeit Goethes.

c) Das Bildungsgesetz der Polarität

Die Begriffe "Bildung" und "Metamorphose" haben gemeinsam, daß sie den Bildungsvorgang in seinem Verlauf kennzeichnen. Wie aber, so haben wir jetzt zu fragen, geht dieser Bildungsverlauf im einzelnen Augenblick vor sich? Wie "bilden" sich die Stufen und Metamorphosen der einzelnen Gestalten zu einem Bildungsverlauf? Wenn Goethes Bildungsgesetze das "Werden" gesetzhaft erklären wollen, müssen sie auch darüber Auskunft geben. Goethe bleibt diese Antwort nicht schuldig. Er sieht zunächst dem stetigen Weiterschreiten der ständig umbildenden Metamorphosen eine Gegenkraft beigesellt:
"Die Idee der Metamorphose ist eine höchst ehrwürdige, aber zugleich höchst gefährliche Gabe von oben. Sie führt ins Formlose; zerstört das Wissen, löst es auf. Sie ... würde sich ins Unendliche verlieren, wäre ihr nicht ein Gegengewicht zugegeben: ich meine den Spezifikationstrieb, das zähe Beharrlichkeitsvermögen dessen, was einmal zur Wirklichkeit gekommen ..."[100]
So treffen in der "Bildung" einer Gestalt zwei einander entgegengesetzte Kräfte aufeinander. Während das Gesetz der Metamorphose als Veränderung ins Unendliche stetiges Weiterschreiten bewirkt[101], gehört zum Bildungsvorgang auch der Widerstand der Gestalt gegen die Veränderung, gehört zu ihm das "zähe Beharrlichkeitsvermögen" der einmal entstandenen Gestalt. Ein Gegensatz tut sich auf zwischen Sein und Werden, zwischen Stagnation und "Steigerung". Gleich an derselben Stelle betont Goethe, daß beide Kräfte "zugleich" wirken. So entsteht der Bildungsvorgang aus der Auseinandersetzung zwischen konträren Prinzipien. Bildung ist Polarität.
Auch dieses Bildungsgesetz ist überall dort zu belegen, wo Goethe Bildungsvorgänge sich abspielen sieht. Goethe betont das selbst: "Man hat ein Mehr und Weniger, ein Wirken, ein Widerstreben, ein Tun, ein Leiden, ein Vordringendes, ein Zurückhaltendes ..., ein Männliches, ein Weibliches überall bemerkt ..."[102] Ausdrücklich wegen der Häufigkeit solch polarer Phänomene leitet Goethe Polarität als ein allgemeines Naturgesetz ab, wobei er bemerkt, daß dieses auch Bereiche der Kunst durchziehe: "Die Notwendigkeit ... einer ... Zeichensprache, wo das Grundzeichen die Erscheinung selbst ausdrückt, hat man recht gut gefühlt, indem man die Formel der Polarität, dem Magneten abgeborgt, auf Elektrizität usw. hinübergeführt hat. Das Plus und Minus, was an dessen Stelle gesetzt werden kann,

hat bei so vielen Phänomenen eine schickliche Anwendung gefunden; ja der Tonkünstler ist ... durch die Natur veranlaßt worden, die Hauptdifferenz der Tonarten durch Majeur und Mineur auszudrücken. So haben auch wir ... den Ausdruck der Polarität in die Farbenlehre einzuführen gewünscht ... " Und Goethe setzt hinzu: "Vielleicht finden wir künftig Raum, durch eine solche Behandlung und Symbolik, welche ihr Anschauen jederzeit mit sich führen müßte, die elementaren Naturphänomene nach unserer Weise aneinanderzuknüpfen ..."[103]

Wenn Goethe Naturphänomene in "seiner Weise" aneinander knüpfen will, so hat er dabei Metamorphosenfolgen im Auge. Goethe läßt hier bereits durchblicken, daß "Polarität" als "elementares" Gesetz mit der Metamorphosenfolge in Verbindung steht. Diese Verbindung wird an einer anderen Stelle, wo Goethe das Gesetz der Polarität entwickelt, noch präziser faßbar: "So mannigfaltig ... uns oft diese Sprache (der Natur) scheinen mag, so bleiben doch ihre Elemente immer dieselbigen. Mit leisem Gewicht und Gegengewicht wägt sich die Natur hin und her, und so entsteht ein Hüben und Drüben ..., wodurch alle die Erscheinungen bedingt werden ... Diese allgemeinen Bewegungen ... werden wir auf die verschiedenste Weise gewahr, ... jedoch immer als verbindend und trennend, das Dasein bewegend und ... Leben befördernd."[104]

Polaritäten "bewegen das Dasein", "befördern das Leben", das sich in Metamorphosenfolgen ausdrückt. So können wir für das unterschiedliche Wirken der Bildungsgesetze "Polarität" und "Metamorphose" folgende Beziehung ableiten: Die Lebendigkeit des Bildungsvorganges manifestiert sich in stetiger Umbildung, die eine Metamorphosenfolge herstellt. Diese wird bewirkt durch ständige Auseinandersetzung zwischen immer anders sich zeigenden polaren Kräften. Das Gesetz der Metamorphose kennzeichnet den Bildungsprozeß in seinem Verlauf, das Gesetz der Polarität bewirkt den Bildungsvorgang in jedem Zeitpunkt. Die ständig fortschreitende Metamorphosenfolge entsteht dadurch, daß jede einzelne Gestalt die immanente Polarität nur für einen Augenblick vereinigen kann. Wie es der "Herr" im "Prolog im Himmel" ganz entsprechend verdeutlicht, verhindert so das (im Drama mephistophelische) Prinzip der Polarität die "unbedingte Ruh", die Stagnation, und schafft das lebendige Weiterschreiten des Bildungsganges.

d) Das Bildungsprinzip der Steigerung im Bezugsgeflecht der Bildungsgesetze

Ähnlich dem Begriff der Metamorphose bezeichnet auch der der "Steigerung" den Bildungsvorgang in seinem Verlauf über eine Zeitstrecke hin, während, wie wir eben sahen, das Gesetz der Polarität in jeder einzelnen Gestalt wirksam bleibt, und bildendes Wirken in jedem Augenblick lebendig erhält. So wir-

ken Steigerung und Metamorphosen im Bildungsverlauf einer Zeitstrecke, Polarität in jedem Zeitpunkt. Diese gesetzmäßigen Beziehungen von Metamorphose und Polarität widerspiegeln sich im Bezug von Polarität und Steigerung. Als der späte Goethe sich mit einem frühen Aufsatz "Natur"[105] auseinandersetzt, bringt er die Bildungsgesetze "Polarität" und "Steigerung" als notwendige Komponenten jeder Naturbetrachtung miteinander in Verbindung. Dabei wiederholen sich jene gesetzmäßigen Beziehungen, die wir anhand von Polarität und Metamorphose aufgedeckt haben. Von dem Aufsatz "Natur" heißt es:
"Die Erfüllung aber, die ihm fehlt, ist die Anschauung der zwei großen Triebräder aller Natur: Der Begriff von Polarität und von Steigerung, jene Materie, insofern wir sie materiell, diese ihr dagegen, insofern wir sie geistig denken, angehörig; jene ist in immer währendem Anziehen und Abstoßen, diese in immerstrebendem Aufsteigen ..."[106] Diese Stelle ist viel umrätselt worden, doch kann ein genaues Hinhören durchaus exakte Schlüsse ziehen. Steiner interpretiert nur ungenau, wenn er dazu ausführt: "Die Polarität ist den Erscheinungen der Natur zu eigen, sofern wir sie materiell denken. Sie kann beobachtet werden bei den Naturvorgängen, die unter die Idee der Entwicklung fallen. Auf den verschiedenen Stufen der Entwicklung zeigen diese Vorgänge die ihnen zugrundeliegende Idee mehr oder weniger deutlich in ihrer äußeren Erscheinung. In der Frucht ist die Idee der Pflanze ... nur undeutlich ausgeprägt. Die Idee, die der Geist erkennt, und die Wahrnehmung sind einander unähnlich ... In dem Herausarbeiten des Geistigen aus dem Materiellen durch die schaffende Natur besteht das, was Goethe Steigerung nennt."[107]
Steiner zufolge gäbe es demnach geistige Materie, in der die Idee deutlich in Erscheinung tritt, und ungeistige, bei der das nicht der Fall ist (Steigerung bezeichnete dann den Übergang vom Ungeistigen ins Geistige). Goethe aber sprach nicht von zweierlei Materie, sondern von zweierlei Hinblick auf die Materie! Das heißt: jede Materie kann geistig oder materiell betrachtet werden. In der geistigen Betrachtungsweise, so entnehmen wir Goethes Ausführungen, erkennt man "Steigerung" und damit den Verlauf des Werdeprozesses in einem Zeitraum, in der materiellen Betrachtungsweise erkennt man Polarität als Wirken des Bildungsprozesses in jedem Zeitpunkt[108]. So richtet sich die "geistige" Betrachtungsweise auf das Werden, die materielle Betrachtungsweise auf das Sein einer jeden Gestalt, einer jeden "Materie". Goethes bewußte Sprache verdeutlicht das. Im Falle der geistigen Betrachtungsart spricht er vom Wirken der Steigerung als einem "immer-strebenden", während er das Wirken der in jedem Augenblick tätigen Polarität als "immer währendes" bezeichnet. So zeigt Steigerung einen Vorgang in seinem Verlauf, Polarität aber bewirkt diesen Vorgang immer während in jedem Zeitpunkt.
Damit können wir das gesetzhafte Wirken der Bildungskomponenten so zusammenfassen: Goethe betrachtet die Natur genetisch. Dabei sieht er, daß es in der Natur

keine endgültig festgelegte Gestalt gibt, vielmehr "alles in einer steten Bewegung schwanke". Bildung manifestiert sich als ständige Umbildung. Das bedeutet im Hinblick auf jede einzelne Gestalt, daß deren Werdevorgang mit ihrer Ausbildung nicht zum Stillstand gekommen ist. Wie sie aus einer früheren Form entstanden ist, so verwandelt sie sich in eine spätere. Bildung manifestiert sich in einer stetigen Metamorphosenfolge. Dabei verändert sich das frühe Einfache allmählich sich steigernd zum Komplizierten: der Bildungsverlauf zeigt eine Steigerung. Dieser stufenweise Bildungsprozeß der Metamorphosen und der Steigerung formiert sich aufgrund des Bildungsgesetzes der Polarität, das auf jeder Stufe, in jeder Gestalt, in verschiedensten Ausprägungen wirksam ist. Weil Polarität in einer jeden Gestalt nur kurzfristig zum Ausgleich kommt, um dann wieder anders aufzubrechen, verhindert das Gesetz der Polarität das Erstarren. Polarität bewirkt die ständige Umbildung, die zu der Metamorphosenfolge und der allmählichen Steigerung führt. So bezeichnet "Bildung" bei Goethe einen Werdeprozeß, der im gesetzhaft aufeinander bezogenen Wirken von Polarität, Metamorphose und Steigerung vor sich geht. Die stets lebendige Auseinandersetzung der einzelnen Pole schafft den Bildungsfortgang der Steigerung; Polarität konstituiert den Bildungsprozeß in seiner ständig umbildenden Gestaltenfolge und damit als Metamorphosenreihe. Auf diesen wenigen "Grundmaximen" und deren gesetzhaftem Zusammenwirken beruht Goethes Bildungsgesetz:
"Unsere Vorfahren bewunderten die Sparsamkeit der Natur ... Wir bewundern mehr ihre Gewandtheit, wodurch sie, obgleich auf wenige Grundmaximen eingeschränkt, das Mannigfaltige hervorzubringen weiß."[109]

5. Bildung und Telos. Die Konfrontation des Menschen mit dem Bildungsgang der Natur

Bisher haben wir Goethes Bildungsgesetz im Hinblick auf die einzelnen Bildungskomponenten untersucht, um deren gesetzhaftes Zusammenwirken in den Griff zu bekommen. Eine Frage, die für die Übertragung der Bildungsgesetze auf die Dichtung und die Tragödie entscheidend ist, blieb dabei noch offen: es ist die Frage nach dem Gesamtverlauf des Bildungsganges und dessen Ausrichtung.
Der Begriff der Steigerung könnte darauf hindeuten, daß sich die Gestaltenfolge als stetiges Höhersteigen manifestiert. Das würde bedeuten, daß der Bildungsverlauf teleologisch ausgerichtet ist. Dabei müßte er eine Zielgestalt enthalten, ein Höchstes und Letztes, auf das hin die stetige Verwandlung geschieht, und in diesem Zielpunkt müßte der Bildungsverlauf zum Stillstand kommen. Wir haben also zu untersuchen, ob der Bildungsvorgang bei Goethe teleologisch ausgerichtet ist. Stahl bejaht das entschieden: "Bildung im Goetheschen Sinne bedeutet nicht

dasselbe wie Entwicklung ...[110]. Der Entwicklungsablauf geht auf eine Serie von Zustandsänderungen und bezieht sich nicht prinzipiell auf die Produktion einer neuartigen Gestalt. Das aber ist der Gehalt der Bildung ... Ein Ziel ist vorhanden, der Weg zu ihm hin wird in der Erforschung der Bildung verfolgt."[111] Auch Overbeck bejaht unsere Frage, wenn sie über die Metamorphose der Pflanzen ausführt: "Metamorphose bedeutet Umwandlung im Sinne der Steigerung. Diese Steigerung vollzieht sich dadurch, daß eine einheitliche Grundgestalt über den Wechsel von Kontraktion und Expansion durch die Mannigfaltigkeit der Erscheinungen geführt wird. Ihr Ziel ist die Herstellung einer neuen Einheit, die über eine letzte Entzweiung und Wiedervereinigung erreicht wird."[112]
Teleologisch wird hier der Bildungsvorgang insofern aufgefaßt, als im Entstehungsprozeß einer "neuen" Einheit ein "Ziel" erreicht wird, dem ausdrücklich eine "letzte" Entzweiung und Wiedervereinigung vorausgeht. Dabei kann sich Overbeck zunächst durchaus auf Goethes Ausführungen beziehen. So etwa spricht Goethe innerhalb der Pflanzenmetamorphose von einem "letzten" Bildungsschritt, und, wenn auch nicht von einem "Ziel", so doch von einem "Gipfel der Natur": "Die regelmäßige Metamorphose ... ist es, welche sich von den ersten Samenblättern bis zur letzten Ausbildung der Frucht immer stufenweise wirksam bemerken läßt und durch Umwandlung einer Gestalt in die andere, gleichsam auf einer geistigen[113] Leiter, zu dem Gipfel der Natur, der Fortpflanzung durch zwei Geschlechter, hinaufsteigt."[114]
Da ist also von einer Entwicklung bis zur "letzten Ausbildung der Frucht" die Rede, von einer "geistigen Leiter", von einem "Hinaufsteigen", und so deutet alles darauf hin, daß Goethe in der Ausbildung der Frucht die höchste Gestalt, das Telos des Bildungsganges der Pflanze sieht. Doch wenn dann der "Gipfel der Natur" näher bezeichnet wird, so bezieht sich dieser nicht auf die Frucht, ja nicht einmal auf eine einzelne Gestalt sondern auf das Phänomen der "Fortpflanzung durch zwei Geschlechter". Das aber ist kein statischer Zielpunkt sondern im Gegenteil jenes Moment, das weiter (ja im Sinne eines wertenden Betrachtens sogar "zurück") führt zu der Ausbildung neuen Samens, neuer Anfangsgestalten. So zeigt also beispielsweise der Bildungsverlauf der Pflanze trotz eines ersten anderen Anscheins nicht die Ausbildung einer letzten Zielgestalt sondern bedeutet ständige Metamorphosenfolge, die bisweilen höhersteigend zu einem Komplizierten führt, bisweilen rückschreitend zu einem Einfachen hin verläuft. Entsprechend bemerkt Goethe, wenn er den Weg seiner "Metamorphose der Pflanze" zusammenfaßt: "Und so wären wir der Natur auf ihren Schritten so bedachtsam als möglich gefolgt; wir hätten die äußere Gestalt der Pflanze in allen ihren Umwandlungen, von ihrer Entwickelung aus dem Samenkorn bis zur neuen Bildung desselben begleitet ..."[115] Damit hat beispielsweise der konkrete Bildungsgang der Pflanze keine teleologische Ausrichtung sondern lediglich das "Ziel", sich immer wieder selbst zu verwirklichen.

Daß stetige Höherbildung grundsätzlich keine notwendige Bestimmung der Goetheschen Bildungsgesetze ist, belegt eine allgemeinere Äußerung Goethes. Als er im Anschluß an die Behauptung weniger Grundmaximen der Natur die Bildungsgesetzlichkeit zusammenfaßte, hieß es: "Unsere Vorfahren bewunderten die Sparsamkeit der Natur ... Wir bewundern mehr ihre Gewandtheit, wodurch sie, obgleich auf wenige Grundmaximen eingeschränkt, das Mannigfaltige hervorzubringen weiß. Sie bedient sich hierzu des Lebensprinzips, welches die Möglichkeit enthält, die einfachsten Anfänge der Erscheinungen durch Steigerung ins Unendliche und Unähnlichste zu vermannigfachen. Was in Erscheinung tritt, muß sich trennen, um nur zu erscheinen. Das Getrennte sucht sich wieder und es kann sich wieder ... vereinigen; im niederen Sinne, indem es sich nur mit seinem Entgegengestellten vermischt ... Die Vereinigung kann aber auch im höheren Sinne geschehen, indem das Getrennte sich zuerst steigert und durch die Verbindung der gesteigerten Enden ein Drittes, Neues, Höheres, Unerwartetes hervorbringt."[116]

Wenn Overbeck feststellte, Metamorphose bedeute Umwandlung im Sinne der Steigerung, so verstand sie bereits den Begriff der Steigerung als Höherentwicklung. Hier aber bemerken wir, daß Goethe "Steigerung" nicht unbedingt auf eine Höherbildung bezieht. "Steigerung" nennt er lediglich jene "Vermannigfaltigung", die als "Verwandlung ins Unendliche und Unähnlichste" die Metamorphosenfolge bezeichnet. Zudem hören wir, daß Höherbildung innerhalb der Goetheschen Bildungsgesetze keine notwendige Entwicklung darstellt. Wenn in der Vereinigung des Polaren ("Getrennten") ein "Höheres" entsteht, wenn also die neugebildete Gestalt gegenüber der vorausgehenden eine "höhere" ist, so bedeutet das einen Sonderfall, der "auch" geschehen "kann". So gibt Goethe zwar Hinweise auf eine Höherbildung innerhalb des Bildungsverlaufs der Natur, doch ist diese kein notwendiger Bestandteil der Bildungsgesetzmäßigkeit. Als "Steigerung" wird auch jene Metamorphosenfolge bezeichnet, die nicht höher führt sondern als Verwandlung im Unendlichen und Unähnlichen ausläuft.
Nach alledem kann es nicht wunder nehmen, wenn Goethe sich entschieden gegen die Annahme einer teleologischen "Endursache" in der Natur gewandt hat[117]. So schreibt er grundsätzlich dazu Stellung nehmend über die Philosophie Kants: "das innere Leben der Kunst so wie der Natur, ihr beiderseitiges Wirken von innen heraus war im Buche (Kants) deutlich ausgesprochen. Die Erzeugnisse dieser zwei unterschiedlichen Welten sollten um ihrer selbst willen da sein, und was neben einander stand, wohl f ü r einander, aber nicht absichtlich w e g e n einander. Meine A b n e i g u n g g e g e n E n d u r s a c h e n war ... gerechtfertigt."[118]
Gegen ein Telos der Natur wendet sich Goethe auch, wenn er die Ansicht vertritt: "... im Universum ist nichts oben noch unten, alles fordert gleiche Rechte."[119] Wie aber, das haben wir nun zu fragen, kommt es bei einer derartig entschiedenen Ablehnung einer teleologischen Ausrichtung der Natur zu jenen Äuße-

rungen Goethes, die von einem "Niederen" und "Höheren", von einem "Gipfel der Natur" sprechen? Wie kommt es dazu, daß der Bildungsverlauf offensichtlich wertend bisweilen als Höhersteigen, bisweilen als Rückschritt bezeichnet wird? Auch die Antwort auf diese Frage erfahren wir von Goethe selbst:
"Sobald der Mensch die Gegenstände um sich her gewahr wird, betrachtet er sie in Bezug auf sich selbst, und mit Recht. Denn es hängt sein ganzes Schicksal davon ab, ob sie ihm gefallen oder mißfallen, ... nutzen oder schaden ... Ein weit schwereres Tagewerk übernehmen diejenigen, die durch den Trieb nach Erkenntnis angefeuert die Gegenstände der Natur an sich selbst ... zu beobachten streben ... (sie) verlieren ... den Maßstab, der ihnen zu Hülfe kam, wenn sie als Menschen die Dinge in Bezug auf sich betrachteten. Eben den Maßstab des Gefallens oder Mißfallens, ... des Nutzens oder Schadens; diesem sollen sie ganz entsagen ... So soll den ... Botaniker weder die Schönheit noch die Nutzbarkeit einer Pflanze rühren; er soll ihre Bildung, ihre Verwandtschaft mit dem übrigen Pflanzenreiche untersuchen; und wie sie alle von der Sonne ... beschienen werden, so soll er mit einem gleichen ruhigen Blicke sie alle ansehen und übersehen ..."[120]
Die Natur selbst kennt also keine Bevorzugung einer bestimmten Gestalt und damit auch keine teleologische Entwicklung. Alle Gestalten sind gleichwertig, und entsprechend soll sie der Naturwissenschaftler betrachten. Während also dieser die "Natur an sich selbst" ansieht, kennzeichnet den Menschen insgesamt eine wertende Betrachtungsweise, die bestimmte Gestalten vorzieht. Nicht die Natur verhält sich gegenüber einzelnen Gestalten wertend, nicht sie enthält Zielvorstellungen oder gar Zielgestalten, sondern der Mensch betrachtet sie so, wenn er sie in bezug auf sich sieht. Solange der Bildungsprozeß zu einer erwünschten Gestalt hinstrebt, wirkt er auf ihn als Höhersteigen; geht er über die erwünschte Gestalt hinaus weiter zu neuen - und damit aus der Sicht des Menschen notwendigerweise niederen - Gestalten, so erscheint er als Rückschritt.
Wenn Goethe demnach innerhalb seiner Naturwissenschaft von einem "Höheren" oder "Niederen" spricht, von einem "Gipfel der Natur" und ähnlichem, so verläßt er den Bereich des Naturwissenschaftlers. Doch kann er das rechtfertigen. Als beobachtender Naturwissenschaftler wurde Goethe den oben aufgestellten Maximen durchaus gerecht: er betrachtete in bezug auf den Bildungsverlauf jede einzelne Gestalt und deren Verwandtschaften, die er möglichst lückenlos[121] darbieten wollte, so daß er keine Gestalt überging. In der Niederschrift der Ergebnisse aber wendet sich der Naturwissenschaftler an den Menschen. Die naturwissenschaftlichen Schriften vermitteln zwischen der Position der Natur, die dargestellt wird, und dem Menschen, dem diese "vermittelt" werden soll. Durch ihre Form stehen sie zwischen der allgemein menschlichen Position der Bewertung von Naturgesetzen und der naturwissenschaftlichen, die die "Natur an sich selbst" betrachtet. Teleologische Vorstellungen und Bevorzugung gewisser Gestalten - so dürfen wir

zusammenfassend feststellen - entsprechen nicht der "Natur an sich selbst" sondern der menschlich wertenden Betrachtungsweise.

Mehr noch als die Naturwissenschaftlichen Schriften kennzeichnet die Kunst der Bezug zum Menschen. Wenn innerhalb eines Kunstwerkes der naturwissenschaftliche Bildungsverlauf relevant wird, so dürfte er gerade in diesem Bereich immer im Hinblick auf den Menschen dargestellt sein. Das wird sich im "Faust" bestätigen. Der zweite Teil bringt eine solche Darstellung eines Bildungsverlaufes: die ersten drei Akte gestalten diesen als Weg zu Helena, als "Höherschreiten", das hinführt zur Gestalt des Schönen und der Kunst. Wenn dann aber der Bildungsprozeß über die Gestalt des Schönen hinausgeht in ständiger, weiterhin gesetzmäßiger Weise der Umwandlung aller Gestalten, so erscheint diese Phase des Weiterbildens als Niedergang. Wir werden sehen, wie die Tragik des zweiten Teils an diesen Vorgang geknüpft ist. So zeigt gerade die Kunst den Bildungsverlauf in bewußter Konfrontation mit der menschlichen Position. Die Sichtweise menschlicher Wertung in bezug auf die einzelnen Bildungsgestalten reicht hinein in die Struktur von Tragik und Theodizee und wird das Drama durchwalten, das auf den Bildungsgesetzen der Natur aufbaut.

KAPITEL II:

DIE EINLEITUNGEN IN DAS FAUSTDRAMA ALS EINFÜHRUNGEN IN THEMATIK UND STRUKTUR DER "BILDUNG"

"Aber was ist der Anfang des Faustdramas?", fragt Rickert bereits 1932[1], und Joachim Müller formuliert noch 1964 die nämliche Frage: "Wo beginnt nun eigentlich Goethes Faustdichtung?"[2] Sie hat in der Tat bis heute keine einhellige Antwort gefunden. So nahe es liegen mag, den "Faust" dort beginnen zu lassen, wo Goethe ihn begann, nämlich mit der "Zueignung"[3], so wenig wurde das bis heute getan. Eine Verbindung von den Einleitungen dieses Dramas zu seinem Hauptteil scheint sich so wenig zu ergeben, daß viele Interpreten sich genötigt sehen, die "Zueignung" und das "Vorspiel auf dem Theater" in bezug auf den Faustzusammenhang preiszugeben. Dagegen wird der "Prolog im Himmel" wiederum oft für so zugehörig erachtet, daß er seines Prologcharakters entkleidet und zur dramatischen Aktion gerechnet wird. So jedenfalls geschieht es bei Rickert. Er klammert die beiden ersten Einleitungen mit der Begründung aus, daß sie für die Einheit des Dramas nichts leisteten. Die dramatische Aktion läßt er mit dem "Prolog im Himmel" beginnen, und betont selbst, daß dies im Gegensatz zu dem Prologcharakter steht: "Obwohl die dritte der vorangestellten Dichtungen den Titel "Prolog" führt, ist sie schon eine dramatische Szene."[4] Beutler scheint Rickert dabei stillschweigend zu folgen, wenn er ohne eine Erklärung die beiden Vordichtungen einfach außer acht läßt und seinen Faustkommentar mit den Worten beginnt: "Unerhört der Einsatz. Gott spricht."[5]

Diese Einstellung gegenüber den beiden ersten Vordichtungen ist nicht außergewöhnlich. Ein Versuch, schon die "Zueignung" als zum Drama gehörig zu interpretieren - Paul Stöcklein unternahm ihn 1962 überzeugend[6] - wurde von Joachim Müller gelobt aber abgelehnt[7]. Ein anderer Versuch in dieser Richtung, er stammt von Stuart Atkins[8], wurde von Enright aufs schärfste zurückgewiesen[9]. Oscar Seidlin nun ist sogar der Ansicht, das "Vorspiel" auf dem Theater gehöre überhaupt nicht in den "Faust", sondern sei für die "Zauberflöte" geschrieben worden[10]. Bedenken wir, was wir als gängigste Faustinterpretation kennengelernt haben, so ist dieser Befund bei den Prologen nicht weiter verwunderlich. Die Thematik eines sich steigernden Faust kann keinen Zusammenhang mit den Themen und Motiven oder mit der Struktur der Einleitungen ergeben. Die Ablehnung der Prologe ist von daher nur konsequent. Wir haben aber zu prüfen, ob sich von unserem anderen Ansatz her nicht auch die Einstellung zu den Prologen ändern muß, ob sich also nicht von unserem Ansatz her ein Zusammenhang von Spiel und Vorspiel ergibt.

1. Die "Zueignung" als Einführung in die Thematik und als Verwirklichung der Struktur von Bildung

Eine Zugehörigkeit von Dichtung und Vordichtungen schon für die "Zueignung" annehmen zu wollen, ist besonders ungewöhnlich. Rickert hat in bezug auf sie die geringsten Schwierigkeiten, einen solchen Zusammenhang abzutun: "Aus der 'Zueignung' ersehen wir nur, daß ein nicht mehr ganz junger Dichter sich anschickt, ein Werk in die Welt zu senden, an dem er schon in seiner Jugend gearbeitet hat ... Daraus kann für die Frage nach der Einheit der Fausthandlung, so wichtig die Verse für die Entstehungsgeschichte des Dramas sein mögen, nichts Wesentliches entnommen werden ... (wir) müssen ... ihn (den Anfang) ... überschlagen."[11]
Wenn das, was Rickert von der 'Zueignung' wiedergibt, das Gedicht umfaßte, so hätte er zweifellos recht. Aber Rickert erfaßt selbst das Entstehungsgeschichtliche im Inhalt der "Zueignung" ungenau. Es kann sich nicht darum handeln, daß ein alternder Dichter ein Jugendwerk "in die Welt senden", sondern es geht allenfalls darum, daß der Dichter dieses Werk zu vollenden sich anschickt. Es ist aber auch so nicht sehr wahrscheinlich, daß Goethe sein Werk mit einem Hinweis in Gedichtform begänne, der nur entstehungsgeschichtliche Bedeutung hätte. Sonderbarerweise aber scheint diese bloß entstehungsgeschichtlich relevante Interpretation des Gedichtes die übliche zu sein.
Selbst Trunz deutet fast nur so: "Die 'Zueignung' ... spricht von dem Verhältnis des Dichters zu seinem Werk,"[12] und als Atkins gegen eine solche Deutung Stellung nimmt und seinerseits in ihr eine "lyric definition of poetry" wohl nicht zu Unrecht erkennt[13], wird er von Enright mit der Behauptung zu widerlegen gesucht: "The 'occasion' is sentimental and private rather than dramatic and public."[14] Diese These kann Enright nur insofern aufrechterhalten, als er das lyrische Ich unproblematischerweise mit Goethe verwechselt. Ebenso argumentiert Joachim Müller mit einer Bekenntnissituation, wenn er der "Zueignung" den Charakter eines Prologs abspricht und sie neben dem nicht verwendeten "Abgesang" als "lyrische Bekenntnisse"[15] ansieht.
Atkins hat seinerseits auf Enright wieder geantwortet, dabei wendete er sich gegen das Private und das Biographische zugleich: "Is 'Zueignung' not a prologue because it has a 'strong flavour of intimately personal'? Perhaps - but I still suggest that the 'intimately personal' might not be recognized by one unfamiliar with the history of the text of Faust and with Goethe's biography, and that those who read Faust primarily a lyric might nevertheless consistently regard 'Zueignung' as the appropriate lyric prologue to it."[16]
Entschieden hat auch Stöcklein die entstehungsgeschichtlich orientierte Interpretation der "Zueignung" zurückgewiesen: "... er (Goethe) dachte nicht an eine biographische Einführung (weder gibt das Gedicht eine solche, wie gezeigt wer-

den soll - noch entspricht solches Goethes Kunstauffassung)."[17]
Wir wollen die entstehungsgeschichtliche Kenntnis aber gar nicht verleugnen, sondern nur sehen, wozu dieser Anlaß innerhalb des Gedichtes führt, wozu er benützt wird.

a) Der Entstehungsprozeß der Kunst als Vereinigung des Polaren

Sieht man sich die Thematik des Gedichtes bis zum Ende an, so liegt sie zum wenigsten in dem pragmatisch-biographischen Hinweis darauf, daß ein älterer Dichter einen Jugendstoff aufgreift. Es zeigt sich vielmehr sofort, daß dies nur ein Anlaß ist, um Vergangenheit und Gegenwart zu konfrontieren. Dabei geht es um die Beziehung von Altem und Neuem in der Kunst. Sie soll in ihrem Entstehungsprozeß diese Gegensätze einen und verbinden zu einer neuen Gegenwart und damit zu einer modernen Kunst. Die "schwankenden Gestalten" des Anfangs sind Gestalten der noch nicht vollendeten Kunst, ihr "Festhalten" ist ihre gegenwärtige Niederlegung in einem Kunstwerk. Gleichzeitig mit diesem Programm des Gedichtes aber beginnt der Vereinigungsprozeß von Altem und Neuem, von Vergangenem und Gegenwärtigem. Vergangene, nicht fertig gewordene Kunstgestalten sollen "diesmal", also jetzt, festgehalten werden.
Die Entstehung von Dichtung (ja, von dieser Dichtung) als Vorgang der Verbindung des Disparaten ist das Thema der "Zueignung". Dabei wird dieser Vorgang nicht nur beschrieben, sondern das Gedicht verwirklicht ihn, indem es selbst den Gegensatz von Vergangenem und Gegenwärtigem zu einer neuen Einheit führt. Stöcklein hat das betont: "Das Gedicht berichtet einen Vorgang ..., der stattfindet und überraschend weiterläuft, während er gleichzeitig berichtet wird vom Dichter..."[18]
Eine eingehendere Interpretation soll nun zeigen, inwiefern die neueste Kunst - und damit die "Zueignung" ebenso wie der "Faust" - als derartig erneuerte Kunst zu gelten hat, bei der Altes und Neues in einer Reihe von Zwischenstufen einander angenähert wurden.

In der "Zueignung" sind zwei Bewegungen festzustellen: die eine zeigt sich im Zudringen der Vergangenheit in die Gegenwart ("Ihr naht euch wieder ... " oder "Ihr drängt euch zu"), die andere geht von der Gegenwart des lyrischen Ich aus und zu dessen Vergangenheit hin (Versuch ich wohl, euch diesmal festzuhalten? Fühl' ich mein Herz noch jenem Wahn geneigt?"). Solches gilt bereits für die erste Strophe. Die Gestalten, die sich nahen, sind solche der vergangenen Jugend; sie sollen "diesmal", also jetzt, festgehalten werden. Damit wird nicht einfach Gewesenes nacherzählt. Es geht vielmehr um das Erfassen des Vergangenen aus der Sicht und in der veränderten Darstellungsform der Gegenwart. Die jugendliche

Vergangenheit tritt nicht absolut auf sondern steht von Anfang an in einem polaren Bezug zu der neuen Zeit.[19]

Die vergangenen Gestalten sind nicht mehr ganz wirklich, nämlich "schwankend", unklar in den Konturen. Eine Verbindung der gegenwärtigen Wirklichkeit und der Vergangenheit bahnt sich nun bereits am Ende dieser ersten Stanze an, nämlich im Motiv des "Zauberhauches", der die alten Gestalten umwittere. Sofern Zauber und Magie eigentlich Unvereinbares vereinigen, enthalten sie ein Moment der Kunst. Emrich machte aufmerksam auf das "Stück echter Magie" im Dichterischen bei Goethe, das dazu führe, daß Goethe innerhalb des "Faust II" das Wort "Magier" durch das Wort "Dichter" ersetzen konnte. Dabei schreibt er ausdrücklich: "Vergegenwärtigung des Vergangenen durch die nächtliche Zauberkraft des Dichters bedeutete ja für Goethe ... Steigerung aller Produktivkräfte."[20]

Die magisch-künstlerische Überbrückung des Gegensatzes von Vergangenheit und Gegenwart zu einer neuen und gesteigerten "Wirklichkeit" deutet sich an.

Die zweite Strophe bringt eine weitere Annäherung der Pole. Alte "Bilder froher Tage" "steigen auf", werden also wieder wirklich, und vom vergangenen Schmerz heißt es in bedeutsamer Abwandlung des Begriffs "Erneuerung": "der Schmerz wird neu". Damit ist die Wiederkehr des Vergangenen ebenso ausgedrückt wie die damit verbundene Veränderung des Alten durch die Gegenwart. Der Schmerz kehrt nicht nur wieder, er wird "neu".

"Gegenwart" durchwaltet denn auch - entgegen der Annahme Stöckleins - die dritte Stanze[21]. Die Menschen der Vergangenheit werden erinnert, aber sie treten nicht auf als das, was sie waren, sondern in ihrem jetzigen, dem gegenwärtigen Zustand. Sie sind "tot" oder "zerstreut". Entsprechend ist es im Fall des Widerklangs damaliger Gesänge, die aus der Gegenwart heraus als "zerstoben" oder "verklungen" bezeichnet werden. Dann aber "ertönt" das Lied (oder Leid, diesbezüglich gleichviel[22]). Das Gedicht, um dessen Entstehung (oder "Bildung") es in der Vereinigung von Vergangenem und Gegenwärtigem geht, ist bereits zum ertönenden "Lied" oder zum geformten "Leid" geworden.

Noch einmal folgt in der vierten Stanze ein betontes Hinneigen zur Vergangenheit, dabei aber glückt nun endgültig die Verbindung der Gegensätze. Der Dichter erfährt eine Verwandlung zur Vergangenheit hin, die Vergangenheit aber ist erneuert worden, hat zur Gegenwart gefunden. Dazu Stöcklein: "Der Dichter wird nun offenbar von diesem 'Zauberhauch' noch tiefer ... erfaßt ... Bisher stand er der Macht gegenüber; jetzt ist sie in ihm ... Das ist der Augenblick, wo der Dichter die ersten Töne seines Werkes vernimmt, Töne 'der Äolsharfe gleich'. Das ist der neue Werkbeginn, so mühelos, so bewußtlos hervorgebracht ... Es ist eine jugendliche Art von Inspiration."[23]

Die Vergangenheit hat die Gegenwart des dichtenden Ich verändert. Zu Recht sieht Stöcklein diese Verwandlung des Sprechenden im "Tränenstrom" gewährlei-

stet, denn dieser, als Äußerungsform frühgoetheschen Dichtens, bedeutet nach Stöcklein: "eine Überwältigung, die zur Verwandlung wird, und zwar zu einer Verwandlung im Sinne einer 'wiederholten Pubertät'".[24]
Bezeichnet also der "Tränenstrom" die Kunstform der vergangenen Frühzeit, die dem Dichter wieder gegenwärtig geworden ist, so entspricht dem auf der anderen Seite der Begriff "Wirklichkeiten", der die Dichtweise des späten Goethe charakterisiert. Entsprechend macht Stöcklein darauf aufmerksam, daß das Wort "Wirklichkeit", mit dem das Gedicht endet, "nach dem Sprachgebrauch des reifen Goethe den genauen Kontrast zur Sehnsucht und zum Geist der Jugend, soweit er ein sehnsüchtiger ist, bezeichnet".[25]
Stöcklein aber macht das für seine Deutung nicht fruchtbar genug, indem er übersieht, daß diesem Begriff der "Wirklichkeit" die gewichtige Schlußstelle des Gedichtes zukommt. Gerade das aber bedeutet, daß nun der Verwirklichungsprozeß dieser Dichtung zu seinem Ende gekommen ist. Trotz des "jugendlichen" "Tränenstroms" ist die Position der reiferen Dichtung der Gegenwart nicht aufgegeben[26]. Schon die Wendung "jenes stille ... Geisterreich", mit der die Vergangenheit bezeichnet wird, zeigt die Distanz dazu. Das "Sehnen" - auch eine Äußerung der Jugend und ihrer Dichtweise - wird aus der Sicht der Gegenwart als "längst entwöhnt" bezeichnet. Die gegenwärtige, späte Dichtweise wird nicht zugunsten der Wiederkehr einer früheren aufgegeben sondern der früheren gleichwertig gegenübergestellt. Das "was ich besitze" korrespondiert gleichwertig dem "was entschwand". Wieder sind die beiden Pole Vergangenheit und Gegenwart in ihrer Ambivalenz deutlich. Der Vorgang ihrer Vereinigung gelingt nun in dem Erneuerungsprozeß, den beide Seiten im Verlauf des Gedichtes erfahren haben. So kommt es zur paradoxen Aussage, die die gelungene Verbindung deutlich macht:

V 30 "Was ich besitze, seh' ich wie im Weiten,
Und was verschwand, wird mir zu Wirklichkeiten."

Die "Zueignung" handelt also von der Entstehung gegenwärtigster Kunst, die in einem Erneuerungsvorgang aus der Konfrontation von Altem und Neuem, früherer und reiferer Dichtweise gebildet wird. Damit aber rückt das Biographisch-Entstehungsgeschichtliche, das wir in der "Zueignung" nicht negieren dürfen, in ein anderes Licht. Aufgrund dessen, daß in der Kunst Gegensätze zur (nur augenblicklich gegenwärtigen) Vereinigung gebracht werden, machte die Entstehungsgeschichte gerade dieses Werkes konkret sinnfällig, was zum Werdeprozeß der Kunst allgemein gehört. Die Wiederaufnahme des Faustfragments zur Zeit der Niederschrift der "Zueignung" verlangte eine Verbindung von Frühem und Spätem; dieser entstehungsgeschichtliche Sonderfall[27] aber wurde literaturfähig, sofern er den Entstehungsvorgang von Kunst schlechthin spiegelte.

b) Entstehung der Kunst als Bildungsprozeß

Erneuerung eines Alten zu einem Neuen, das das Alte modifizierend wiederholt, dieser Vorgang kennzeichnete auch die Goethesche Bildungsgesetzlichkeit. Wir wollen daher prüfen, ob der geschilderte Erneuerungsprozeß der "Zueignung" mit naturwissenschaftlich-morphologischen Bildungsgesetzen zusammenhängt. Wir haben gesehen, daß das Gedicht davon handelt, wie "schwankende Gestalten", also noch ungeformte Erinnerungen und Bruchstücke aus einem frühen noch nicht zu Ende geformten Kunstwerk, im Verlauf des Gedichtes endgültig "festgehalten" werden sollen.
Dorothea Kuhn hat in einer Marginalie über diese Begriffe der "schwankenden Gestalten" und des "Festhaltens" gehandelt. Darin gelang ihr überzeugend der Nachweis, daß beide Begriffe aus dem Bereich der Goetheschen Morphologie stammen: Konkret geht sie davon aus, daß Goethe sich zu der Zeit der Niederschrift der "Zueignung" ausführlich mit den "Aufgaben einzelner Zweige der Naturwissenschaft und mit der Stellung der Morphologie als der Wissenschaft vom Unterschied und von Bildung und Umbildung organischer Gestalten"[28] befaßt habe. Zu eben dieser Zeit habe er an Schiller geschrieben, daß seine "Betrachtungen über organische Naturen" "jenen Kunstbetrachtungen entgegen" arbeiteten[29]. In diesen naturwissenschaftlichen Ausführungen nun weist Dorothea Kuhn den Begriff der "schwankenden Gestalten" nach. Es heiße darin: "Der Naturhistoriker hingegen nimmt zu dem Morphologen seine Zuflucht, wenn schwankende Gestalten ihn in Verlegenheit setzen."[30] Sie folgert daraus über das Wesen der Gestalten:
"Dies sind also Gestalten, die ihrer Natur nach wohl in eine bestimmte Ordnung hineingehören, aber doch solche, die in ihren Metamorphosen, ihrem Schwanken, am ehesten dem Morphologen zugänglich sind, der sich mit ihrer gesetzlichen Bildung und Umbildung befaßt ... Der organischen Gestalt ist also dieses Schwanken geradezu charakteristisch, und daher muß auch die ... Frage nach dem Festhalten ihre Parallele in der Morphologie finden."[31]
Die Parallele mit der Morphologie erklärt das Zustandekommen des dichterischen Bildes. Die Gestalten "schwanken", weil sie nicht "festgelegt" sind. Ihr Plural und die Auswertung der Nähe zur Morphologie zeigen außerdem, daß es sich um eine geordnete Reihe von Gestalten handelt, um Metamorphosen. In dem "Festhalten", so ahnen wir, in der dichterischen Beschreibung und Vergegenwärtigung soll nun aus diesen Metamorphosen eine bestimmte Gestalt, soll aus dem Ablauf der Zeit ein bestimmter Augenblick herausgegriffen werden, so daß aus der Reihe der Gestalten eine konkrete Ausprägung und Formung, also konkrete Gestalt wird. Die Analogie zu seiner Morphologie führt also mitten hinein in Goethes dichterisch bildendes Verfahren. Ebenso wie in der Natur Gestalten nicht verfestigt sind, sondern in die nächstfolgenden überzugehen sich anschicken, ebenso

sind auch die Gestalten des Dichtungsstoffes "schwankend", sind Bilder, die nach Verwirklichung und "Festhalten" drängen. Dichten bedeutet das Festhalten einer augenblicklichen (für das Kunstwerk günstigen) Ausprägung einer Gestalt aus einer Gestaltenreihe.

Dorothea Kuhn liefert nun tatsächlich auch für den zweiten Begriff den Nachweis einer Parallele aus Goethes Naturwissenschaft. Zunächst zeigt sie, daß die Niederschrift eines Aufsatzes, in dem in naturwissenschaftlichem Zusammenhang das Wort "Festhalten" fällt, ebenfalls bis in das Jahr 1798 zurückzuverfolgen ist, um daraus zu entnehmen: "Diese gleichzeitige Benutzung und Klärung des Begriffes in den naturwissenschaftlichen Schriften in einer Zeit, in der Goethe durch die Propyläen Natur- und Kunstbetrachtung zu verknüpfen strebte, ... läßt es offenbar werden, daß in der 'Zueignung' die Gestalten der Dichtung in ihren Metamorphosen mit dem ganzen Gefolge der Erinnerung aufs neue beschworen werden und nun dem Dichter unter der Frage erscheinen, ob er sie 'festhalten', d.h. aus dem schwankenden in den entschiedenen Formzustand durch Vollendung der Dichtung überführen könne."[32]

Beide Begriffe - und damit letztlich das dichterische Vorgehen des lyrischen Ich - sind also bestimmt durch die Parallele mit der Morphologie, die sich mit der gesetzlichen Bildung und Umbildung organischer Naturen befaßt. Das Werden der Gestalten in der Natur, ihre "Bildung" ist verantwortlich für die jeweilige "Gestalt". Durch die aufgewiesenen Parallelen aber scheint es Goethe zufolge in der Dichtung ebenfalls so zu sein. Nachdem wir gezeigt haben, daß das Entstehen von Dichtung, daß die "Bildung" der Dichtung das Thema der "Zueignung" war, zeigt sich nun, daß dieses Bilden nach denselben Gesetzen vor sich geht wie das der Natur. Dabei kennzeichnet solchermaßen bildendes Dichten nicht nur das Thema des Gedichtes sondern auch die Formung.

Was in den Begriffen des "Festhaltens" "schwankender Gestalten" zu Beginn des Gedichtes in auch morphologisch zu verstehender Weise proklamiert wird, kennzeichnet die Struktur des Gedichtes selbst. Haben wir zunächst schwankende, das heißt noch nicht festgelegte und eingeordnete Gestalten in der Vielzahl eines unbestimmten Plurals vor uns, so werden diese im Verlauf des Gedichtes zu konkreter Einzahl:

So kommt schon in der zweiten Strophe als e i n e der schwankenden Gestalten konkret bestimmte, nämlich "e r s t e" Lieb und Freundschaft "mit herauf". Die erinnerten Personen werden "genannt" und damit als E i n z e l n e bereits erinnert. ("und n e n n t die Guten ...") In der dritten Stanze wird der Widerklang solcher Erinnerung in früherer konkreter Verfestigung, nämlich in früherer Dichtung, beschworen. Damit ist der Vorgang des Festhaltens über das "Nennen" hinaus bis zu vorläufiger dichterischer Gestalt fortgeführt. Die vierte Strophe schließlich verdichtet den letzten und nun ganz gegenwärtig gewordenen Prozeß des diesmaligen dichterischen Festhaltens. Das Verschwundene wird wirklich in der kon-

kret festgelegten Gestalt dieses Gedichtes.
Damit aber ist das strukturelle Vorgehen des Dichters innerhalb dieser Einführung 'Zueignung' ebenfalls von Bildungsgesetzen bestimmt. Zunehmende Verfestigung eines Gewesenen, eine Reihe von Metamorphosen, woraus eine bestimmte Gestalt festgehalten werden soll, dieser Vorgang ähnelt dem, den Goethe in der Natur als Bildungsprozeß aller Gestalten in vielen Ausprägungen beobachtete. Sofern uns der Nachweis gelingt, daß der Goethesche "Faust" durch Bildungsgesetze geformt ist, fügt sich damit die "Zueignung" auch diesbezüglich in den großen Zusammenhang des Faustganzen ein. Dreierlei also gewährleistet von unserem Ansatz her den Zusammenhang der "Zueignung" mit dem Faustganzen: die Thematik der magisch-künstlerischen Erneuerung eines Gewesenen, bildendes Dichten als Thema beider Dichtungen und schließlich die Formung beider Kunstwerke durch die Bildungsstruktur.

2. Das "Vorspiel auf dem Theater". Dramatische Auffächerung des "bildenden Dichtens"

Vielfach teilte das "Vorspiel auf dem Theater" das Schicksal der "Zueignung". Wie sie wurde es von Rickert für entbehrlich gehalten[33], Oscar Seidlin hält es für ein Stück aus der "Zauberflöte", Beutler überging es stillschweigend[34], Trunz sieht es mit der "Zueignung" in einem Verhältnis der Polarität stehen, "jedoch auch wiederum mit ihr verbunden"[35], doch spricht auch er nicht von einem Zusammenhang mit dem Faustganzen. Stuart Atkins überzeugt nicht ganz, wenn er die Zugehörigkeit des Vorspiels zum Dramenganzen außer mit einigen motivlichen Verflechtungen, die er im einzelnen aber nicht zeigt, damit zu begründen sucht: "As play without a play - rather than within the play - Vorspiel accustoms the audience to the drama - within - drama technique which characterizes ... scenes as the interview between Mephisto and Schüler, the Walpurgisnachtstraum ... and other passages in which the absence of Faust ... would otherwise be even more disturbing to many critics than they already are. The shift from flexible rhymed verse to strict ottava rima exemplifies within Vorspiel the metrical flexibility of the text to follow ..."[36]
Diese Argumentation erscheint zu ausschließlich formal, als daß sie die künstlerische Notwendigkeit der Existenz des "Vorspiel" als einem Vorspiel zu "Faust" augenfällig machen könnte. Angesichts dieses Befundes mag unser Vorhaben, auch das Vorspiel als sinnvolle Einleitung in das Faustganze anzusehen, befremdlich wirken. Dennoch wollen wir versuchen darzutun, daß sich von Bildungsgesetzen her ein Zusammenhang von Spiel und Vorspiel erweisen läßt.

a) Bildung von Dichtung als Thema des Vorspiels

Von der "Zueignung" kommend, haben wir die Thematik der Erneuerung noch im Ohr, um die es darin ging, und die wir als ein Kriterium der Bildungsgesetze schon kennengelernt haben. Da vernehmen wir vom Direktor die Frage:

V 47 "Wie machen wir's, daß alles frisch und neu
Und mit Bedeutung auch gefällig sei?"

Damit ist - in anderer Tonlage und auf niederer Stufe - auch hier das Thema der Erneuerung angeschnitten. Wiederum hat es Bezug zur Kunst, denn es geht um die Erneuerung bereits bekannter Kunst auf der Bühne. Nicht schlechthin Neues nämlich fordert der Direktor vom Dichter, sondern offenbar Altes in neuer Gestalt. Nur so ist seine obige programmatische Frage zu verstehen. Daß das Alte bekannt ist, und daher der Erneuerung bedarf, zeigt der Hinweis, daß die Menge "schrecklich viel gelesen" habe. Nicht um Unerhörtes geht es also bei dieser Kunstdarbietung sondern um erneute Auffrischung und Vergegenwärtigung des Alten.
Auch der Dichter beschreibt in seiner Sicht des Dichtvorgangs einen Vorgang der Erneuerung, bei dem ebenfalls wie in der "Zueignung" eine Gestaltenreihe sich andeutet, an deren Ende die vollendete Gestalt stehe.

V 71 "Oft, wenn es erst durch Jahre durchgedrungen
Erscheint es in vollendeter Gestalt.",

sagt er über die Weiterentwicklung eines dichterischen Einfalls ("was in tiefer Brust uns da entsprungen"). Der Prozeß des Dichtens also beginnt wie in der "Zueignung" bei einem noch ungestalteten Einfall, durchdringt - "mißraten jetzt und jetzt vielleicht gelungen" - Jahre und gelangt dann - vielleicht - zur vollendeten Gestalt. Wieder also ist das Dichten nicht spontanes Setzen einer Gestalt in endgültiger Form, sondern der Vorgang einer allmählichen Formung aus einer Gestaltenreihe heraus, in der nicht alle Ausprägungen gleichermaßen vollkommen sind; wieder ist Dichten das Setzen der Stufenfolge von Gestalten. Der Dichter aus dem Vorspiel hat also einen weiteren Aspekt des "bildenden" Dichtens erfaßt, wie wir es aus der "Zueignung" kennen. Dennoch hat dieser Dichter nicht ganz die Einsicht des lyrischen Ich aus dem Zueignungsgedicht, und sicherlich hat Seidlin recht, wenn er behauptet: "Only a grave misunderstanding could lead to the conclusion that Goethe identifies himself with the poet in the Prelude; this would be a relapse into an extreme Tasso-mood which Goethe in the ... nineties would certainly no longer profess as his own. The poet's programm in the Prelude is not Goethe's programm: Goethe's programm is a synthesis of three centrifugal positions ..."[37]
In der Tat ist die Position des Dichters im Vorspiel auch nicht die der "Zueignung",

die man wohl mit größerem Recht als Goethes eigene Position ansehen kann. Ihm gegenüber hat sie etwas Jugendliches und etwas Einseitiges. Der Dichter aus der "Zueignung" stellte sich der Gegenwart und der Wirklichkeit, dieser hier flieht Gegenwart und Wirklichkeit der andringenden Massen, für die er doch schreibt:

V 59 "O sprich mir nicht von jener bunten Menge, ...
Verhülle mir das wogende Gedränge, ...
Nein, führe mich zur stillen Himmelsenge ..."

Diesem Dichter wird das Verdichtete nicht zur Wirklichkeit, ihm muß Wirkliches vielmehr verhüllt werden, während das Verhüllen und Verbergen nicht die Sache des Dichters aus der Zueignung war. Ebenso fehlt dem Vorspiel-Dichter der wirkliche Bezug zur Gegenwart, der den Dichter und die Dichtweise der "Zueignung" so sehr kennzeichnete:

V 73 "Was glänzt, ist für den Augenblick geboren,
das Echte bleibt der Nachwelt unverloren.",

so meint der Theaterdichter und zeigt, daß seine Sicht mehr auf die Zukunft als auf die Gegenwart, mehr auf die Dauer als auf den Augenblick gerichtet ist[38]. Damit aber verfehlt er einen entscheidenden Teil des Dichterverständnisses aus der "Zueignung". Zwar hat er den Aspekt der Metamorphosenreihen, die bildendes Dichten kennzeichnen, erfaßt, doch fehlt ihm der Aspekt des Gegenwärtigen, der im Vorgang der Erneuerung und damit ebenfalls im Prozeß des bildenden Dichtens so wichtig war. Fehlt dem Theaterdichter der Aspekt des Gegenwärtigen und des Augenblicks, so hat diesen wiederum die Lustige Person erkannt und vertritt ihn unter Hintansetzung aller anderen Aspekte (V. 75 ff). Auch die lustige Person steht also tiefer als das lyrische Ich aus der "Zueignung", sie steht auf derselben Stufe wie die anderen beiden Gestalten des Vorspiels, denn alle drei vertreten nur einen Teilaspekt dessen, was der Dichter der "Zueignung" in sich vereinigte. Im Ganzen des Vorspiels aber geht es um alle drei Aspekte, die für das bildende Dichten der "Zueignung" konstitutiv waren: um Erneuerung der Kunst, um eine Gestaltenreihe und um Gegenwart. Was also geht hier vor?

b) Das "Vorspiel" als Metamorphose der "Zueignung"

Die Elemente dessen, was der Dichter der "Zueignung" in hoher Stillage in sich vereinigte, sind hier auf drei Personen verteilt, die daher alle nicht seine Bewußtseinshöhe teilen, sondern "beschränkt" sind auf eine Teilsicht dessen, was zusammengehört:
Der Theaterdirektor wünscht zwar die Erneuerung der Kunst, hat aber keine Ahnung, wie sie zu erreichen ist. Er kennt die Gestaltenfolge nicht, die bewirkt,

daß Dichten in einem langwierigen Umgestaltungsprozeß beruht. Zudem verschmäht er den - der "Zueignung" zufolge "richtigen" - Weg der allmählichen Vereinigung des Disparaten, indem er ahnungsloserweise auf die Erfordernis der Einheit verzichtet. (V 95-104)
Der Dichter will zwar Einheit und Zusammenhang, aber sein Blick ist so sehr auf die Vergangenheit gerichtet (V 65 und V 184) und auf die ewige Dauer in der Zukunft (V 70 ff), daß ihm der Aspekt des Augenblicks, die Kategorie des Gegenwärtigen entgeht.
Sicht für die Bedeutung der Gegenwart charakterisiert wiederum die Lustige Person, ihr aber fehlt jede Erkenntnis der beiden anderen. Von "dichterischen Geschäften" versteht sie gar nichts und betont das Zufällige daran (V 198 ff). Erst recht fehlt ihr jegliche Einsicht in die Notwendigkeit der Vereinigung von Gegenwart und Vergangenheit (V 198 ff).

Jede der drei Gestalten erfaßt also einen Teilaspekt eines Ganzen, das der Dichter der "Zueignung" überschaute und förderte. Damit ist das Gemeinsame der beiden ersten Fausteinführungen ebenso bezeichnet wie deren gravierende Unterschiede. In zwei völlig verschieden wirkenden Einführungen wird in unterschiedlicher Stillage dennoch in dasselbe Thema eingeleitet! Es geht in beiden um den Vorgang des Dichtens als Erneuerung eines Alten. In beiden zeigt sich dieser Vorgang im Zusammenbringen verschiedener Zeiten und Stoffe, d.h. in Ver-gegenwärtigung. Der gravierende Unterschied zwischen diesen beiden Fausteinführungen aber liegt in zwei Gegebenheiten: die erste und einprägsamste ist die verschiedene Stufe, auf der das gleiche Thema behandelt wird, und das heißt: die unterschiedliche Stillage. Der zweite entscheidende Unterschied ist die Polarisierung dessen, was in der "Zueignung" zum Gleichgewicht verbunden war. Beide Hauptunterschiede hängen sinnvoll miteinander zusammen und bewirken formale Unterscheidungen: Indem jede der Personen nur einen Teil des Ganzen erfaßt, fallen die Antipoden gänzlich auseinander. Die formale Konsequenz ist die Dialogisierung. Die verschiedenen Pole des vorher Geeinten stehen sich gegenüber als verschiedene Meinungen, die im Dialog aufeinanderprallen. Da das Ganze von keiner der Figuren hier mehr überschaut wird, führt das zu einer niedereren Bewußtseinslage, und dies wiederum führt ein in die Kategorie des Komischen, der dieses Vorspiel zuzuordnen ist. Die Gestalt der Lustigen Person bestätigt es nur noch.
So unterscheidet nicht die unterschiedliche Thematik das Komische vom Tragischen, sondern die unterschiedliche Bewußtseinslage, das Auseinanderbrechen des Geeinten, die beschränkte Einsicht und - damit verbunden - die niederere Ebene. Dennoch aber behandeln die beiden Einführungen im Grunde dasselbe Thema: beide führen ein in die Thematik der Erneuerung der Kunst als dem Wesen dieser Kunst. Und beide tun es insofern auf die gleiche Weise, als in beiden Polarität, Metamorphose und Vereinigung des Disparaten diesen Bildungsvorgang der Kunst

kennzeichnen. Im einen Fall wird das überschaut von der Gestalt des lyrischen Ich, im andern aber sieht keine der Figuren den Zusammenhang, zu dem auch sie sich ergänzen.

Damit stehen die beiden ersten Einführungen in den "Faust" in der Tat - wie Trunz es behauptete - untereinander sowohl in einem Verhältnis der Polarität wie des Zusammenhanges. Beide sind Ausprägungen eines gemeinsamen Grundmotivs, nämlich der Bildung der Kunst, und sind so Metamorphosen derselben Grundgestalt. Dabei aber sind sie extrem weit voneinander entfernt. Sie bezeichnen die Randerscheinungen einer Gestaltenfolge und stehen so in einem Verhältnis der Polarität. In dem vermittelnden Zwischenbereich zwischen beiden wird sich das Faustdrama als Ganzes ansiedeln, und in diesen Zwischenbereich führt denn auch die dritte Einleitung, der "Prolog im Himmel", in dem die Fausthandlung ihren Ausgang nehmen wird. Damit geht der Faustdichter so vor, wie Goethe sein Vorgehen in der Farbenlehre gekennzeichnet hatte:

"In der Chromatik nämlich setze ich Licht und Finsternis einander gegenüber; diese würden (als konträre Pole) zueinander in Ewigkeit keinen Bezug haben, stellte ich nicht die Materie zwischen beide ... "[39]

Die ganze Metamorphosenfolge der Farben liegt damit in dem Zwischenbereich, der die extremen Pole verbindet.

Daß der Dichter des "Faust" ähnlich vorgeht, zeigt sich in der Beziehung der Einleitungen untereinander, die wir herauszustellen suchten: Die beiden ersten Einleitungen dürfen als tragische und komische, lyrische und dramatische Ausprägung desselben Grundmotivs für äußerste Pole gelten; die dritte Einleitung, der Prolog im Himmel, führt ein in den Zwischenbereich, auf dem sich das Faustdrama (mit der Fülle der Abwandlungen dieses Motivs) dann ansiedeln wird. Wie wir gleich sehen werden, enthält dieser Prolog Elemente aus den beiden anderen Einleitungen, die er damit untereinander in Beziehung setzt: er ist dialogisch wie das Vorspiel und enthält Züge aus dem Schwank - was den Teufel und seine Stillage betrifft. Aber er enthält auch lyrische Verse und verwirklicht darin die hohe Stufe der "Zueignung". Auf diese verweist auch der Herr, der das Polare in theodizeehaftem Zusammenhang erblickt und so die Bildungsvorgänge in ihrem Verlauf überschaut.

So treten im "Prolog" gleichsam "Zueignung" und "Vorspiel" miteinander ins Gespräch. Überschau und Teilaspekt sind die ungleichen Gesprächspartner. Sie werden konfrontiert, und aus dieser Konfrontation entsteht die Mittellage des "Binnendramas", das ja dann auch in der Mittellage des Menschen, zwischen Göttlichem und Teuflischem, zwischen Einsicht und Irrtum spielen wird. Schon jetzt dürfen wir also festhalten: die verschiedenen Einführungen in den "Faust" stehen untereinander in einem Zusammenhang, der seinerseits durch Bildungsgesetze geformt ist[40]: ihre Folge- richtigkeit entspricht dem Bildungsgesetz der Natur. Wie darin geht es um eine Reihe von Ausprägungen derselben Grundgestalt, die sich aus polaren Konstellationen ergibt.

3. Die Funktion der Bildungsgesetze im "Prolog im Himmel" und der gesetzmäßige Zusammenhang der Fausteinführungen untereinander

Im Vergleich zu den beiden ersten Einführungen hatte der "Prolog im Himmel" in der wissenschaftlichen Literatur ein besseres Schicksal. Mit wenigen Ausnahmen[41] wurde er für die Deutung der Dichtung als unentbehrlich angesehen. Seine Zugehörigkeit zum Drama wurde nicht bezweifelt; vielmehr wurde er bisweilen seines Prologcharakters entkleidet und bereits für die erste Szene der dramatischen Handlung gehalten. So etwa sieht Kuno Fischer die Funktion des Prologs: "dieses (das Werk 'Faust') verkündet uns ... durch den 'Prolog im Himmel' die Idee, die sein Grundthema ausmacht."[42] Ähnliches findet sich bei Rickert, der die beiden anderen Einleitungen für unwichtig hielt: "Obwohl die dritte der vorangestellten Dichtungen den Titel 'Prolog' führt, ist sie doch schon eine dramatische Szene."[43]
Demnach gewährleisten lediglich Verweise auf die Dramenhandlung den Zusammenhang von Prolog und Drama. Atkins bestätigt das: "most interpreters of 'Faust' recognize the Prolog as the first scene of the dramatic action."[44]
Umso erstaunlicher ist es, daß er selbst außer einem nicht näher ausgeführten Hinweis auf motivliche Übereinstimmung mit Partien des Dramas nur auf einen Handlungszusammenhang oder auf Personencharakteristik wert legt: "Without the Prolog ... Faust's will to be representative of all mankind would not be reconizable for what it is, but would only seem an aberration."[45] Allerdings modifiziert er die übliche Deutung, indem er dem Prolog eine Art "frame of reference"[46] für das Drama zuerkennt, womit dem Prologcharakter eher Rechnung getragen würde. Hierbei aber wird weniger ein Zusammenhang mit dem Binnendrama behauptet als vielmehr eine Zugehörigkeit zur letzten Szene, welche beiden die Handlung umspannten. Entsprechend schreibt Anni Carlsson: "Indem die Ewigkeit des göttlichen Raumes das Faust-Drama umschließt, bettet sie die zeitliche Handlung ein in das Ewige, Kreisende, den geschichtlichen Weg in die mythisch potenzierte Allheit ..."[47]
Ein Zusammenhang von Prolog und Dramenganzen wird hier nur vom Epilog her gesehen; motivliche Verflechtungen werden nur in bezug auf die letzten Szenen herausgearbeitet: "Im Prolog im Himmel wendet sich der Herr, nachdem er Mephistos stimulierende Weltrolle bestimmt hat, den ... Erzengeln (zu), und schlägt in diesen Versen ... die Themen an, die über das Faustdrama hinweg in den Epilog hineinklingen."[48] Als gemeinsames Motiv nennt er dann vor allem die Liebe. Aber gerade dieses Motiv findet sich, wie wir noch sehen werden, auch innerhalb des Dramas in ähnlich steigernder und helfender Ausprägung, so daß es den Prolog nicht nur mit der letzten Szene verknüpft.

a) Bildungsthematik und Einheitlichkeit des 'Prologs'

Der "Prolog im Himmel" beginnt mit dem Preis der Schöpfung Gottes. Dabei gewinnen wir zunächst den Eindruck, als sei diese abgeschlossen, als sei der Entstehungsvorgang zur Ruhe gekommen. Darauf jedenfalls deutet manches hin: "Die Sonne tönt nach alter Weise", sie tönt also, wie sie immer schon tönte; ihre Bahn ist "vorgeschrieben", also ein für allemal festgelegt; und schließlich deutet der Refrain auf eine längst abgeschlossene Schöpfung, wenn er betont, die Werke seien herrlich wie am ersten Tag. Das Gegenwärtige scheint hier ganz das Alte, der ständige Werdeprozeß in ewige Ruhe umgeschlagen zu sein. Dennoch aber kann von Ruhe in dieser Schöpfung nicht die Rede sein. Vielmehr wird im Preisgesang gerade auf Bewegung und Unruhe der größte Wert gelegt: Die Sonne vollendet donnernd eine Reise, die Erde dreht sich "schnell und unbegreiflich schnelle", auf der Erde brausen Stürme, und selbst der Tag des Herrn ist durch "sanftes Wandeln", also noch durch eine - zwar geordnete und ruhige - Bewegung gekennzeichnet. So läßt sich im Verhältnis der Schöpfungsbereiche eine Stufung erkennen, die durch das mehr oder weniger ausgewogene Verhältnis von Ruhe und Unruhe, von Ruhe und Bewegung gekennzeichnet ist. Auf der höchsten Stufe, dem "Tag des Herrn", ist die Bewegung am ruhevollsten, ist sie "sanftes Wandeln". Die Sonne, die wohl die zweithöchste Ebene vertritt, vollendet eine vorgeschriebene, also gesetzmäßige Reise. Die Bewegung der Welten ist durch unbegreifliche Geschwindigkeit bestimmt, die allerdings durch das Wort "Pracht" noch dem Großartig - Gesetzmäßigen zugeordnet wird. Im Irdischen nun herrschen bereits sturmartige Bewegungen. Diese Stufenfolge läßt deutlich werden: preiswürdig ist weder absolute Ruhe noch Bewegung allein, sondern das ausgewogene Verhältnis zwischen beiden. Und so handelt denn auch der Preis der Schöpfung von beidem zugleich. Wieder also werden hier Pole miteinander in Verbindung gebracht. Aus deren unterschiedlichen Verbindung entstehen die unterschiedlichen Ebenen der Schöpfung. Sie zeigen sich damit wieder als Metamorphosen einer Grundgestalt, so daß diese Ebenen miteinander verwandt sind. Der Grad der Vereinigung des Polaren bestimmt die Höhenlage der einzelnen Stufen.
So zeigt der Preisgesang der Engel in der Schöpfung die nämliche Gesetzmäßigkeit, die auch die 'Zueignung' bestimmt hatte. Aufgrund einer zu vereinigenden Polarität entstehen in den verschiedenen Abwandlungen ihrer Vereinigung eine Reihe von untereinander verwandten Gestalten. Gleichzeitig bewirkt die Verbindung des Polaren eine - mehr oder weniger - geordnete Bewegung. Die Schöpfung, die hier gepriesen wird, ist damit deutlich durch die Bildungsgesetze bestimmt.

Das Gespräch zwischen Mephisto und dem Herrn, das sich anschließt, wurde meist unabhängig vom Schöpfungspreis der Engel interpretiert. Wegen des Handlungszu-

sammenhangs, den es mit dem Binnendrama zeigt, und weil der Name "Faust" erstmals darin auftaucht, wurde es für das Eigentliche des Prologs gehalten und daher vorwiegend eigenständig interpretiert. Dabei aber fügt sich gerade dieses Gespräch ein in die Thematik des Polaren und dessen stufenweiser Synthese. Im Verlauf des Gesprächs nämlich formuliert der Herr ebendieses Gesetz, das im Preis der Engel als Grundlage enthalten war, und das unsere Interpretation herauszuarbeiten suchte:
Polarität ist nötig, weil Ruhe allein nichts Preiswürdiges ist, und weil Polarität Lebendigkeit, Bewegung hervorbringt:

V 340 "Des Menschen Tätigkeit kann allzuleicht erschlaffen,
Er liebt sich bald die unbedingte Ruh;
Drum geb' ich gern ihm den Gesellen zu,
Der reizt und wirkt und muß als Teufel schaffen."

So kommt es gerade im irdisch-menschlichen Bereich darauf an, daß aus dem Wechselverhältnis von Ruhe und Unruhe eine ewig lebendige Bewegung entsteht. Die Funktion des unruhestiftenden Teufel wiederholt die Funktion der Stürme auf Erden, die Funktion der Finsternis in der Weltsphäre die Funktion der Polarität im Bildungsprozeß. Die mephistophelische Bedeutung beruht in einer Teilfunktion, die überall wichtig war und alle Ebenen durchzog. Sie entspricht einem Schöpfungs-, einem Naturgesetz und garantiert ebendas, was der Teufel nicht will: Lebendigkeit (V 1349 ff). In der menschlichen Welt ist der Gegensatz deutlicher, die zu vereinigenden Pole sind weiter voneinander entfernt als in höheren Sphären, das Gesetz aber gilt grundsätzlich in allen Bereichen.
Damit fällt der "Prolog im Himmel" nicht in zwei Teile auseinander, worin der erste schöne, aber unwichtige Verse enthält, die etwa nur den hohen Schauplatz charakterisieren, die man aber für den Zusammenhang getrost weglassen könne, und einen zweiten, der die Handlung einleitet, weil er von Faust und der Menschenwelt handle. Vielmehr bewirkt das Bildungsgesetz der Schöpfung einen Zusammenhang zwischen Preisstrophen und Gespräch, und erst damit wird der Prolog in der Tat zum "frame of reference", von dem Atkins gesprochen hatte. Der Herr formuliert im Hinblick auf den Menschen, also im Hinblick auf die irdische Sphäre, in der sich das Drama abspielen wird, eben jenes Bildungsgesetz, das alle anderen Bereiche gekennzeichnet hatte, die als Stufen im Preis der Engel dargestellt wurden. Damit erweist sich die Ebene des Binnendramas als weitere Stufe in jenen Abstufungen der Sphären, von denen die Engel gesungen hatten. So wird deutlich, daß die irdische Ebene den höheren verbunden ist durch eine fortlaufende Stufenfolge der Gestalten, die bis zum Tag des Herrn hinaufreicht[49].
So wird das Dramenganze hineingestellt in die Bildungsgesetze des Kosmos; das Bildungsgesetz - als Stufenfolge und als Abwandlung einer Polarität in deren schrittweiser Vereinigung - wird zum Referenzsystem des Dramas. Dies gilt für

den Inhalt ebenso wie für den strukturellen Bezugsrahmen.
Damit verbindet sich nun aber auch diese Einleitung den beiden vorausgehenden. Wie diese bringt der "Prolog" auf wiederum neuem Gebiet den Aufweis wie die Anwendung von Bildungsgesetzen der Metamorphose und Polarität. Doch bleiben die Verbindungen zwischen den Einleitungen darauf nicht beschränkt: es gibt vielmehr deutliche einzelne Verzahnungen, auf die wir aufmerksam machen wollen.

Mephisto berichtet im Gespräch mit dem Herrn von der Erde. Er betont dabei, daß seine Erzählung keine "hohen Worte" machen werde, und schon damit ist er gekennzeichnet: einmal als Lustspielfigur, die durch niedere Sprache von der tragischen sich zu unterscheiden pflegt, dann aber auch als einer, der - im Gegensatz zu der Höhe der Engel - niederen Sphären angehört. Diese niedere Ebene ist aber nicht etwa die Hölle, sondern der irdische Bereich. Als Mephisto von der Erde zu erzählen beginnt, spricht er davon, wie "alles sich bei uns befinde". Damit hat Mephisto keine Warte der Überschau, wie man es auch von einem bösen Geist möglicherweise hätte erwarten können. Er gehört auch insofern dem niedern Bereich an, als seine Sichtweise begrenzt ist, dem eigenen Standort verhaftet. Das heißt, Mephistos Sichtweise entstammt dem begrenzten Bereich bloßer Polarität, ohne daß deren Sinnhaftigkeit von ihm erfaßt werden könnte[50].

Damit verbindet sich Mephisto dem Bereich des "Vorspiels", der Herr und die Engel dagegen wiederholen abwandelnd den hohen Standort der "Zueignung". Diese Entsprechung zeigt sich auch im Formalen: wie die "Zueignung" wurde der Preisgesang der Engel in lyrischen Strophen verdichtet. Und entsprechend der niedereren Stufe des "Vorspiels" entstehen Dialogisierung und Dramatisierung und Komik erst mit dem Auftreten des niedereren Bewußtseins, mit Mephisto.
Im "Vorspiel" hatte die Dialogisierung darauf hingedeutet, daß vorher Geeintes nun auseinandergebrochen ist in die verschiedenen Teilaspekte der Figuren; die Kompositionsweise des Ganzen ergab - was den Figuren entgehen mußte - nämlich daß diese Teilaspekte einander ergänzen. Ähnliches ist hier der Fall: Mephisto vertritt die Teilwahrheit eines begrenzten Aspektes, die Überschau des Herrn widerspricht ihm nicht gänzlich, sondern ergänzt die Teilwahrheit zum Ganzen. Und so kommt es, daß Mephisto in seiner einseitigen Anklage unbewußt erst recht das Gesetz zum Ausdruck bringt, das die Engel vorher priesen. Sein Standpunkt entspricht einer niederen Stufe des vorher Geeinten, ist Teilwahrheit einer Sache, die er nicht überschaut. Niederes und höheres Niveau sind in einer Stufenfolge verbunden. Das zeigt sich bei Mephisto nun auch daran, daß seine Aussagen einen Anklang an die höhere Ebene nicht verleugnen, auch wenn Mephisto gerade nicht preisen sondern anklagen will: Fast parodistisch - und auch dadurch wieder der Lustspielebene des "Vorspiels" angenähert - greift er einzelnes aus dem Preisgesang der Engel auf, um es dann in seine Sicht der Dinge zu integrieren:

Während Raphael mit der Sonnensphäre die Darstellung des Preiswürdigen begann und Gabriel mit der Weltensphäre fortfuhr, betont Mephisto "von Sonn' und Welten" habe er nichts zu sagen. Als er nach solcher Vorbereitung mit der ihm einzig gemäßen niederen Ebene beginnt und von ihr berichtet, wiederholt er die Wendung "wie am ersten Tag". Auch er also bringt Gegenwart und äußerste Vergangenheit in einen Bezug, doch dieser Bezug bedeutet nun wirkliche Ruhe, hier ist nichts geschehen seit den ersten Tagen. Die Schöpfung stagnierte, die Menschen sind "wunderlich als wie am ersten Tag" (V 282).

Das seither Unveränderte besteht nach Mephisto in der Paradoxie immer noch unvereinter Polarität. Tierisches auf der einen und das "Himmelslicht der Vernunft" auf der anderen Seite führen zu jener stagnierenden "Wunderlichkeit" des Menschen. Und so kennzeichnet er den Menschen durch eine Reihe anderer Paradoxe. Mephisto bemerkt Polarität, doch sieht er nicht deren mögliche Vereinigung sondern stagnierende, ewige Diskrepanz.

Polarität kennzeichnet die irdische Sphäre insgesamt. Nicht nur Mephisto - der ja ihr zugehört - sondern auch Faust ist durch sie bestimmt. Irdisches und Überirdisches, Nähe und Ferne konstituieren ihn nach den Worten Mephistos. Der Herr widerspricht nicht. Er aber macht - am Beispiel "Faust" - ergänzend auf den W e g aufmerksam, der sich aus den Gegensätzen und deren allmählicher Auseinandersetzung gemäß dem Bildungsprozeß alles Lebendigen ergibt, und Polarität wie Stagnation überwindet:

V 308 "Wenn er mir jetzt auch nur verworren dient,
So werd' ich ihn bald in die Klarheit führen.
Weiß doch der Gärtner, wenn das Bäumchen grünt,
Daß Blüt' und Frucht die künft'gen Jahre zieren."

Der Weg, der aus den unvereinbarten Gegensätzen herausführt (das Ganze ist ja eine Antwort auf die Behauptung stagnierender Polarität im Menschen) wird so vom Herrn selbst einem natürlichen Bildungsprozeß verglichen. Für diesen Bildungsverlauf ist Polarität unerläßlich: das polare Wirken Mephistos wird im irdischen Bereich zum Garant der Lebendigkeit des Bildungsvorgangs (V 340 ff) - der seinerseits die Polarität und deren tragische Konsequenzen transzendiert.
So führt der "Prolog im Himmel" in eine gestufte Ordnung des Kosmos ein, die durch Bildungsgesetze gestaltet wird. Und auch Tragik und Theodizee erscheinen - in der Überschau des Herrn - an jene Ordnung des Kosmos gebunden, die sich in Bildungsgesetzen manifestiert.

b) Die Stufenfolge der Einleitungen und ihre Verwirklichung einer Bildungsstruktur

Der niedere Standort Mephistos und seine lustspielhafte Stillage verweisen in den Aspekten der Polarität und der "Teilwahrheit" auf die niedere Stufenlage des "Vorspiels". In beiden Fällen ist ein vordem Geeintes auseinandergebrochen, und eine mögliche Verbindung des Polaren wird nicht durchschaut. Dieses Überwiegen der Polarität führte mit dem Auftreten Mephistos wie im "Vorspiel" zu einer Dialogisierung, also zu einer dramatischen Darstellungsform: hier wie dort wurde erst mit der Zunahme von Polarität aus lyrischer Darstellung eine dramatische, aus der pathetischen eine komische[51]. So zeigen die Passagen um Mephisto eine deutliche Verbindung mit dem "Vorspiel auf dem Theater".
Im Preisgesang der Engel jedoch und in der Überschau des Herrn verweist der "Prolog im Himmel" zurück auf die "Zueignung". Hier nämlich werden Polaritäten aufgrund einer Stufenfolge einander allmählich angenähert. Die Engel besingen die kosmische Weltordnung in diesem Sinne, und der Herr verwirklicht sie theodizeehaft, indem er die einseitige Polarität Mephistos ergänzt zu einem übertragischen Bildungsprozeß und Bildungsfortgang. Er formulierte so das Bildungsgesetz in seinem Gesamtwirken für die Ebene des Menschen, und er macht auf das gesetzhafte Zusammenwirken des Kosmos aufmerksam, wenn er für die Engel hinzufügt:

V 344 "Doch ihr, die echten Göttersöhne,
Erfreut euch der lebendig reichen Schöne!
Das Werdende, das ewig wirkt und lebt,
Umfaß' Euch mit der Liebe holden Schranken,
Und was in schwankender Erscheinung schwebt,
Befestiget mit dauernden Gedanken."

Mit dem ewig wirkenden Leben haben es die Engel zu tun, wenn sie die Ordnung des Kosmos und seine Gesetzmäßigkeit preisen. In den beiden letzten Zeilen zeigt sich dabei wieder eine Nähe solchen Preisens mit morphologisch-naturwissenschaftlicher Einsicht. Gleichzeitig aber verbinden diese letzten Zeilen das Preisen der Engel noch einmal aufs deutlichste mit der "Zueignung":
Meines Wissens hat bisher noch niemand darauf aufmerksam gemacht, daß die Begriffe der "schwankenden Erscheinung" und des "Befestigens" zu "dauernden Gedanken" in nur sehr leichten Abänderungen die entscheidenden Begriffe, nämlich "Festhalten" der "schwankenden Gestalten" aus der "Zueignung" wieder aufgreifen. Aufgrund dieser fast wörtlichen Wiederholung tritt das Geschäft der preisenden Engel in enge Verbindung mit dem des Dichtens, wie es in der "Zueignung" - durch Bildungsgesetze begründet - gezeigt wurde. Hier wie dort entsteht aus den vielfältigen Verbindungsmöglichkeiten einer Polarität eine Vielzahl ver-

wandter Gestalten, eine Reihe und Stufenfolge, deren einzelne Auswirkungen im preisenden oder dichterischen Wort "befestigt" werden. Damit wiederholt sich im Preisen der Engel und in der Überschau des Herrn die hohe Stufe der "Zueignung" mit ihrer geglückten Vereinigung des Polaren. Doch ist hier die Stufe womöglich noch erhöht. Aus dem dichterischen Wort ist das preisende geworden, aus der sich erneuernden Überschau des Dichters die kosmische des Herrn, und aus der Vereinigung des Polaren im Augenblick der Dichtung wurde hier die dauernde Vereinigung in einem kosmisch geordneten Bildungsverlauf, der Polares integriert als Bestandteil des lebendigen stetigen Weiterschreitens.
Dagegen hat sich die Polarität des "Vorspiels" in Mephisto noch verstärkt, sofern in dieser Polarität nicht nur unbewußt zum Ausdruck kommt wie in den einzelnen Gestalten aus dem Vorspiel, sondern er selbst das Prinzip des Polaren vertritt. Damit treten innerhalb des "Prologs" "Zueignung" und "Vorspiel" sozusagen ins Gespräch: Er enthält den hohen Stil der "Zueignung" ebenso wie die niederen Worte des Vorspiels, er enthält Lyrik in den Preisstrophen der Engel - als Wettgesang der Brundersphären allerdings modifiziert und dem Dramatischen bereits langsam zuneigend - und er enthält ein Zwiegespräch, in dem himmlische und irdische Partei einander gegenüberstehen.

Diese Gegenüberstellung ist jedoch nicht gleichwertig. Überschau und Teilwahrheit, Polarität und vereinigte Polarität sind die ungleichen und verschiedenwertigen Pole dieser Gegenüberstellung. Und so ist dieses Gespräch nur aus der beschränkten Sicht Mephistos gleichwertig, nur er kann meinen, der Herr wette mit ihm, nur er also kann meinen, sein Prinzip der Polarität sei gleichwertig. Durch die ergänzenden Worte des Herrn wird vielmehr gerade hier deutlich, wie auch diese Polarität umfaßt wird von einem weiterschreitenden Bildungsprozeß, der auf ihr aufbaut. Damit ist die niedere Ebene wiederum als die unbewußte zur Lustspielebene deklariert, die von der hohen Warte des Herrn umfaßt wird - eine Differenzierung, die sich in der unterschiedlichen Sprache und Stillage der ungleichen Gesprächspartner wiederum niederschlägt.

So zeigt sich auch im Verhältnis der drei Einleitungen untereinander eine Verknüpfung aufgrund der Bildungsgesetze. Ebenso wie Goethe etwa in seiner Farbenlehre das Verfahren aufgrund der Bildungsgesetze beschrieben hat, geht der komponierende Dichter hier vor: Die beiden ersten Einführungen sind äußerste Pole in der Darstellung eines gemeinsamen Themas. Die dritte aber vermittelt zwischen beiden, indem sie die Grundkomponenten vereinigt zu einer neuen Gestalt[52].
Die drei Einleitungen führen nicht nur thematisch in ein Bildungsgeschehen ein, sondern sind sowohl in ihrer Eigenstruktur wie in ihrem Verhältnis untereinander von Bildungsgesetzen her geformt. Damit lassen diese Einführungen eine Dichtung erwarten, die durch Bildungsgesetze gestaltet ist. Diese bestimmten den kosmisch-theodizeehaften Rahmen des Dramas (Prolog), sie gestalteten das dramatische (Vor-

spiel), das tragische (Prolog) und das schlechthin dichterische (Zueignung) Geschehen. Dadurch, daß die Einleitungen - gemäß den Gesetzen der ersten Natur - das "Dritte" und Neue (Prolog) als Vermittelndes zwischen einer Grundpolarität (lyrisch-pathetische "Zueignung" und dramatisch-komisches "Vorspiel") gestalten, führt der Dichter in einem stufenweise bildenden Vorgehen allmählich ein in die Mittellage, in die spezifische Dimension dieser Tragödie "Faust". Eine klassisch-strenge Tragödie kann dabei nicht mehr erwartet werden. Gerade im Bezug auf die beiden vorausgehenden Einführungen wurde deutlich, daß diese Tragödie "Faust" Lustspielhaftes und Tragisches, Dramatisches und Lyrisches bewußt vereinigt - wie überhaupt die Thematik der Vereinigung des Unvereinbaren, der Erneuerung von Gegebenem mit der Thematik der Bildung von Welt und Kunst zugleich angeschnitten sind.
In sinnvollem Zusammenhang damit steht nun noch eine vierte "Einleitung" in das Faustdrama, nämlich die Szene "Anmutige Gegend". Um zu zeigen, wie sinnvoll diese Einleitungen untereinander komponiert sind, wollen wir nachweisen, daß auch sie thematisch und formal eine Abwandlung dessen ist, was die drei ersten Einleitungen charakterisiert hatte. Damit aber wäre wohl belegt, daß diese Einleitungen nicht außerhalb des Dramas stehen, sondern zu ihm gehören, so daß wir mit dem Nachweis von deren Bildungsstruktur bereits einen nicht unwichtigen Teil des "Faust" vom Ansatz der Bildungsgesetze her interpretieren konnten.

4. Die Szene "Anmutige Gegend" und ihre Einführung in die Bildungsgesetze

Die Szene "Anmutige Gegend" in den Zusammenhang der "Einleitungen" aufzunehmen, bedarf einer Rechtfertigung, denn es könnte so aussehen, als nähmen wir eine Szene allein aufgrund ihrer Anfangsstellung aus dem Szenenzusammenhang heraus, um sie diesem überzuordnen. Während die bisher behandelten Einführungen in das Faustdrama als solche besonders gekennzeichnet waren, ragt diese Szene formal nicht eindeutig aus dem Szenenzusammenhang heraus. So liegt nahe, sie nicht gesondert sondern im Hinblick auf den Handlungszusammenhang zu interpretieren[53]. Wenn wir anders vorgehen wollen, so haben wir zunächst zu zeigen, daß dieser Szene eine bevorzugte Stellung zukommt, das heißt, wir haben ihren Einleitungscharakter zu belegen.
Da wir als Einleitung nicht die ganze Szene sondern nur die lyrischen Eingangsverse ansehen, läßt sich die Separierung vom Handlungszusammenhang zunächst dadurch begründen, daß es sich um eine rein lyrische Passage handelt. Damit sind diese Partien aus der dramatischen Formung ausgenommen und stehen in Beziehung zur lyrischen Form der "Zueignung".
Diese Tatsache allein aber kann nicht genügen, denn es gibt innerhalb des Faust-

dramas häufiger lyrische Einlagen - etwa bei Gretchen und Lynkeus - ohne daß diese deshalb als Einleitungen anzusprechen wären. Die Funktion solcher lyrischer Einlagen indes ist grundsätzlich geeignet, ein formales Herausgreifen zu rechtfertigen. Es zeigt sich nämlich, daß solch lyrische Passagen den Zusammenhang des gegenwärtigen dramatischen Geschehens durchbrechen, daß sie Kommendes vorwegnehmen und an Vergangenes erinnern. So haben sie eine Funktion der Überschau, die ihnen innerhalb des Dramengefüges eine Sonderstellung einräumt. Solches läßt sich auch in den Eingangsversen des zweiten Teils nachweisen[54], und verbunden mit der einleitend - überleitenden Position lassen sich diese nun schon eher als Einleitung des zweiten Teils verstehen. Dazu kommt, daß die musikalische Formung als (gesungene) Einstimmung, als Serenade, Notturno, Matutino und Reveille eine formale Zusammengehörigkeit dieser lyrischen Passagen schafft, die sie als ein geschlossenes Ganzes von dem übrigen abhebt. Von anderen lyrischen Einlagen aber unterscheidet diese Strophen ein weiterer Aspekt:
Bei der Gretchen- oder Lynkeuslyrik waren die Gedichte doch durch die singenden Personen mit dem Dramengeschehen verbunden, sofern diese auch Gestalten aus dem Handlungszusammenhang waren. Diese Sänger aber, Ariel und sein Chor, kommen sonst nicht vor. - Daß diesen Strophen aber ein Einleitungscharakter zukommt, zeigt letztlich ihr Inhalt, der ausdrücklich den ersten Teil mit einem neuen "zweiten Teil" verbindet und so eine ein- und überleitende Funktion hat.

a) Erneuerungsvorgang und Bildungsprozeß der Natur

Der Tragödie zweiter Teil beginnt - zwar in neuer Stillage - noch mit der Tragödie des ersten Teils. Der Heilschlaf Fausts, mit dem das neue Stück beginnt, leitet seine Notwendigkeit aus dem Geschehen des ersten Teils her. Auch sonst wird mehrfach an das Vorausgehende angeknüpft: Faust wird als "Unglücksmann" bezeichnet, es gilt zu "besänftigen", zu "reinigen" "von erlebtem Graus", es gilt vergessen zu machen und Faust dem "heiligen Licht" zurückzugeben. All dies kann nur verstanden werden, wenn man es auf das vergangene Geschehen aus dem ersten Teil bezieht. So geht es wie in der "Zueignung" um die Verknüpfung eines Früheren mit einem schlechthin Gegenwärtigen. Und ebenfalls wie in der "Zueignung" handelt es sich um einen allmählichen Werdeprozeß, bei dem das Neue aus dem Alten entsteht. Der natürliche Entstehungsprozeß eines Neuanfangs, der das Alte in sich birgt, macht den Inhalt dieser Einleitung aus. Die Strophen Serenade, Notturno, Matutino, Reveille sind Stufen im Werdeprozeß des neuen Tages. Sie sind verschiedenen Ausprägungen der "Nacht", die in solchen Metamorphosen langsam in "Tag" übergeht. In diesen Stufen vollzieht sich der Wandel vom ersten zum zweiten Teil, von der Vergangenheit zur neuen Gegenwart. Innerhalb dieser Nacht wird das Neue aus dem Alten, und zwar wieder aufgrund einer Verbindung des Disparaten.

In der Serenade wird die Erschöpfung durch das tragische Geschehen des ersten Teils langsam in Schlaf, in ein natürliches Vergessen, aufgelöst. Für den Gegensatz von Vergangenheit und Zukunft bedeutet das: zu Beginn der Serenade ist die Vergangenheit der Tragödie noch ganz Gegenwart. Erst durch den Schlaf, der nun "Gegenwart" wird, rückt die tragische Vergangenheit ab. Damit aber kündigt sich neue Gegenwart schon an. Sie ist zunächst Schlaf und Vergessen, also Heilung, und deutet so schon auf eine bessere Zukunft.
Im Notturno ist das Vergessen schon ganz tief. Dafür ist bezeichnend, daß nicht mehr das zu Vergessende zu Wort kommt sondern die Gegenwart des Schlafens, die gegenwärtige tiefe Nacht. Die Vergangenheit ist nicht einmal mehr als Vergangenheit thematisch.
Die dritte Strophe nennt noch einmal Vergangenheiten, indem sie von "verloschenen" Glücks- und Schmerzstunden ausgeht, wendet sich dann abrupt der Zukunft zu, so daß sich die Gegensätze, fast noch unverbunden, deutlich gegenüberstehen. Auf das Nennen der Vergangenheit folgt das Nennen der Zukunft: "Fühl es vor! Du wirst gesunden". Die neu zu findende Gegenwart also ist noch nicht, sie wird vorgefühlt, ist also noch Zukunft; die Vergangenheit aber ist nicht mehr, Schmerz und Glück sind verloschen.
Auf diese Stelle, wo sich Vergangenheit und Zukunft polar begegnen, folgt nun eine Häufung von Epitheta des Neuen und der erneuerten Natur: "neuer Tagesblick", "Täler grünen", "Hügel schwellen", "Saat" und schließlich "Ernte" bezeichnen dieses Neu-gewordene. Im Aussprechen, daß Vergangenheit "verloschen" ist, wurde diese Vergangenheit endgültig vertrieben. Damit ist sie erst wirklich veraltet, und so kann Neues auf sie folgen. Durch das Nennen der Vergangenheit wurde sie andererseits dem Neuen als anderer Pol gegenübergestellt, aus beider Verbindung soll Erneuerung und neue Gegenwart werden. Diesem letzten Rückgriff auf die Vergangenheit folgt ein Vorgriff auf die Zukunft des neuen Dramenteils.
In der vierten Strophe nun ist der Prozeß der Vergegenwärtigung des Neuen aus Vergangenheit und Zukunft in seine letzte Phase getreten. Der Schlaf, der in der Serenade noch das Neue und neue Gegenwart bedeutete, indem er die Vergangenheit leise zu entfernen und vergangen zu machen die Aufgabe hatte, dieser Schlaf ist im Verlauf des Geschehens nun seinerseits unnötig geworden, ist veraltet. Neue Gegenwart fordert nun das Recht der Verwirklichung: "Leise bist du nur umfangen!" Der Schlaf ist kaum mehr Schlaf, er ist nur noch "Schale", er ist also nicht mehr das Eigentliche, das an der Zeit ist, sondern unnötige Hülle. Jetzt ist er abzutun, wie es vorher die Vergangenheit der Tragödie war, die entfernt werden mußte und wie Vergangenheit immer abzutun ist. Der Übergang von Schlaf zu neuer Tat geschieht langsam. Dabei werden Gegenwart und Tätigkeit zusammen thematisch:

V 4661 "Schlaf ist Schale, wirf sie fort!
Säume nicht, dich zu erdreisten,

Wenn die Menge zaudernd schweift;
Alles kann der Edle leisten,
Der versteht und rasch ergreift."

Die Schlußworte des Gedichtes ergeben sich konsequent aus dem vorherigen. Nachdem der "Schlaf" eben noch berechtigte Gegenwart gewesen war - sein "Gegenwart werden", sein "Gegenwart sein" und sein Vergehen wurde innerhalb des Gedichtes geschildert - ist er nun seinerseits überlebt. Die Schlußworte belehren den Menschen suggestiv (denn Faust schläft ja noch) darüber, wie er sich angesichts einer sich ständig fortbildenden Zeit zu verhalten hat. Zweimal wird das Zeitmoment betont: "Säume nicht", heißt es zunächst, dann aber: "Alles kann der Edle leisten, der versteht und rasch ergreift". Könnte man das erste Zeitmoment noch auf den besonderen Sachverhalt beziehen, als handle es sich nur darum, daß Faust nun erwache und rasch tätig werde, so macht die zweite Stelle klar, daß es sich um eine allgemeinere Aussage handelt, zumal in Verbindung mit dem geforderten Verständnis. Die Schlußzeilen raten dem Menschen, wie er sich angesichts der ständig veränderten Gegenwart zu verhalten hat. Es gilt zu verstehen, was eben an der Zeit ist, um es dann schnell zu verwirklichen, ehe es wieder veraltet ist. Dann kann "alles" erreicht werden. Gerade damit handelt es sich um ein suggestives Vorahnen, um ein "Vorfühlen" des Kommenden, denn diesem Verhalten wird Faust es zu danken haben, wenn Helena schließlich aus der Vergangenheit wieder gegenwärtig werden kann.
Die Motivik des Erkennens, was gerade an der Zeit ist, durchzieht den zweiten Teil der Tragödie ebenso wie das Motiv der Erneuerung, zu der sie gehört. Beides aber schlägt die Verbindung auch zurück, etwa zur Thematik der "Zueignung".

b) Der Zusammenhang der Einleitungen untereinander als Metamorphosenfolge

Die Gesangsstrophen zu Beginn des zweiten Teils verdichten so das Werden eines Neuanfangs für Faust - und das Entstehen des neuen Dramenteils, in den sie überleiten. Erneuerung war das Hauptthema. Sie ereignete sich in einer Stufenfolge von Zuständen, in denen das Alte immer mehr veraltete, das Neue immer gegenwärtiger wurde, bis das neue Thema des zweiten Teils vorgreifend ausgesprochen werden konnte: Es geht um das Verstehen und Verwirklichen dessen, was jeder Augenblick bringt.

Wieder wurden die Pole des Alten und Neuen innerhalb des Vereinigungsvorgangs in einer Metamorphosenreihe einander angenähert. Erster und zweiter Teil wurden dabei ebenso verbunden wie die Vergangenheit Fausts mit der Zukunft oder der alte mit dem neuen Tag.

Zur charakteristischen Besonderheit dieser Einführung gehört, daß die Verbindung der Pole (Altes und Neues) ohne Anteil des magisch-künstlerischen Bereichs vor sich geht. Hier handelt es sich noch weniger als etwa in der "Zueignung" um ein einmalig gelingendes Geschehen sondern um ein natürliches, immer wiederkehrendes. Zudem steht diese Einleitung nicht in jenem engen Verhältnis zu den anderen, wie es bei den drei aufeinanderfolgenden der Fall war, die untereinander eine Folge von Polarität und Steigerung aufwiesen. Die Thematik der Erneuerung, als Vorgang der Vereinigung des Polaren, und die Analogie des Erneuerungsprozesses mit Naturvorgängen verbinden jedoch auch diese vierte Einführung mit den vorausgegangenen.
Die Entstehung der Kunst, das Werden einer neuen Gestalt in der Natur und das tätige Verhalten des Menschen gehen nach ein und demselben Gesetz vor sich, nach jenem Gesetz nämlich, das Goethe als Bildungsgesetz der Natur mit den Momenten der Polarität, der Metamorphosen und Steigerung in Natur, Kunst und sozialem Bereich als gültig erkannt hatte[55]. Sowohl die Themen als auch die Strukturen der unterschiedlichen Einführungen in den "Faust" waren von diesem Gesetz bestimmt. Von hier her sind sie ihrerseits aufzufassen als "Metamorphosen" einer gemeinsamen Grundgestalt: der künstlerisch oder natürlich oder kosmisch gebildeten Vereinigung des Widerstrebenden zu einem Dritten und Neuen.

Damit leiten die Einführungen in das Faustdrama insgesamt ein in die Thematik der Bildungsidee und in die Struktur eines nach Bildungsgesetzen geformten Kunstwerks. Gleichzeitig brachte ihre Untersuchung einen ersten Nachweis dafür, inwiefern die Bildungsgesetze der Natur im Faustdrama sowohl im Thema wie in der Formung relevant sind.

KAPITEL III:

BILDUNGSGESETZMÄSSIGKEIT UND DICHTUNGSSTRUKTUR

I. DIE STRUKTURBILDENDE WIRKUNG DER NATURWISSENSCHAFTLICHEN BILDUNGSGESETZE IN GOETHES DICHTUNG

Die Untersuchung der verschiedenen Einführungen des Faustdramas hat ergeben, daß diese in unterschiedlicher Weise ein Bilden der Kunst gestalten, daß sie ihrerseits nach Bildungsgesetzen aufgebaut sind und so in eine Bildungsstruktur des Dramas insgesamt hineinführen. Versuchen wir nun, diese ersten Interpretationsergebnisse auszuwerten, indem wir die folgenden Fragen zu beantworten suchen:
Was versprach sich Goethe von einer Analogie des Dichtens zu dem Vorgehen des Naturwissenschaftlers? Wie wirken sich Naturwissenschaft und deren Bildungsgesetze auf eine Dichtung aus? Worin besteht die strukturbildende Funktion der Bildungsgesetze?

Auf die erste Frage haben wir in unserem Abschnitt über die Auswirkung der Naturwissenschaft in Goethes Kunst bereits eine Antwort erhalten: Durch die Analogie zu dem Vorgehen des Naturwissenschaftlers schafft der Dichter eine neue "Gegenständlichkeit" der Kunst. Wie der Naturwissenschaftler geht der Dichter von einer einfachen frühen Form aus, die er genetisch weiterentwickelt zu einer Fülle von "Metamorphosen" dieser Grundgestalt. "Nach einem Sinne" "ständig umgestaltend" entwickelt Goethe die frühe Vorlage in einer Reihe von Zwischenformen um, hin zur "reineren Form", wobei die frühe Gestalt in der späten noch mitenthalten ist und auf diese zurückdeutet. So verbindet der Dichter Eigenes und Fremdes, Frühes und Spätes nach den Bildungsgesetzen der Natur zu einem Neuen und Dritten, dem endgültig niedergelegten Drama. In eben dieser Art hat die "Zueignung" den Gestaltungsvorgang des Dichtens dargestellt und gedeutet.
Die so entstandene Dichtung versteht Goethe als eine "gegenständliche", weil sie gleichsam die dichterischen Einzelphänomene selbst sich weiterentwickeln läßt, und der Dichter damit - wie der Naturwissenschaftler - an den Gegenständen selbst orientiert ist und deren Genese zu erfassen sucht.

Diese genetisch-gegenständliche Dichtweise wirkt sich auf die Erscheinungsform von Goethes Dichtungen insgesamt aus[1]. Hiervon werden nämlich nicht nur die Inhalte der Dichtung beeinflußt sondern die Darstellungsweise insgesamt und so die Struktur der Dichtung.
Eine Stelle aus dem Aufsatz über "Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil"

macht das deutlich. Der Titel des Aufsatzes bezeichnet dreierlei Arten von Kunst, die untereinander in Verbindung stehen und so ihrerseits eine Stufenfolge darstellen[2]. "Stil" nennt Goethe die höchste Stufe der Kunst, und gerade an dieser zeigt er, inwiefern die Orientierung an der Naturwissenschaft unerläßlich ist:
"Gelangt die Kunst durch Nachahmung der Natur, durch Bemühung, sich eine eigene Sprache zu machen, durch genaues und tiefes Studium der Gegenstände selbst endlich dahin, daß sie die Eigenschaften der Dinge und die Art, wie sie bestehen, genau und immer genauer kennen lernt, ... dann wird der Stil der höchste Grad, wohin sie gelangen kann; der Grad, wo sie sich den höchsten menschlichen Bemühungen gleichstellen darf ... so ruht der Stil auf den tiefsten Grundfesten der Erkenntnis, auf dem Wesen der Dinge, insofern uns erlaubt ist, es in sichtbaren und greiflichen Gestalten zu erkennen."[3]
Indem sich der Dichter wie der Naturwissenschaftler mit dem "Wesen der Dinge" selbst vertraut macht, die er gestaltet, indem er die zusammenhängende "Reihe" verwandter Gestalten überblickt und die einzelnen Gestalten in dieser Weise genetisch als Metamorphosenfolge einander zuordnet, ruht die Darstellung auf den "Grundfesten der Erkenntnis". Die Kunst hat zu einer neuen Objektivität gefunden, die sie in Analogie stellt zur Wissenschaft, d.h. zur Naturwissenschaft Goethes[4] und deren Art eines genauen "Betrachtens"[5], eines exakten Studiums der Gestalten.
Wie sich diese gegenständliche Orientierung des bildenden Dichtens auf die Struktur der Dichtung auswirkt, klingt bei Goethes Ausführungen über die höchste Kunstform "Stil" mit an: Das genaue Studium der "Gegenstände und der Art, wie sie bestehen", wirkt sich darin aus, daß der Dichter das Einzelphänomen in Verbindung mit der "Reihe der Gestalten" stellt (d.h. mit der Reihe der verwandten Gestalten), wobei er diese "Reihe" überschaut und in der Darstellung fruchtbar macht. Innerhalb einer Dichtung wird damit die Struktur des Ganzen betroffen, sofern sich diese "gegenständliche" Dichtung offensichtlich auf die Verknüpfung der dichterischen Einzelelemente, auf das Verweisen der Symbole auswirkt.
Solches hat Böckmann denn auch als Hauptkriterium jener Dichtung Goethes hervorgehoben, die sich auf Naturwissenschaft bezieht: "Goethes dichterischer Darstellungsstil wandelt sich ... in dem Maße, wie er durch seine Naturstudien die Organe des Anschauen entwickeln lernte. Auch in der Dichtung kommt es nun darauf an, ... den Einzelfall in einen morphologisch-genetischen Zusammenhang mit den bestimmenden Grundphänomenen zu bringen ... Damit wird die Symbolik zum bestimmenden Darstellungsmittel der Dichtung und entfaltet sich viel selbstgenugsamer als in den vor der italienischen Reise konzipierten Werken. Aber auch diese Symbolik steht in engem Zusammenhang mit der Goetheschen Naturbetrachtung und hat in ihr ihre Voraussetzung."[6]
Motive, Bilder und andere dichterische Einzelphänomene werden innerhalb einer

Dichtung ständig umgebildet und abgewandelt, so daß sie sich zu einer Metamorphosenreihe verwandter Gestalten formieren. Damit werden sie in einen genetischen Zusammenhang gebracht, auf den das einzelne jeweils hindeutet. So entsteht ein neues und seinerseits objektives Verweisen der Symbolik: das Nennen des einzelnen bedeutet die gleichsam naturwissenschaftlich verbindliche Assoziation aller verwandten Gestalten. Eben dieses Verweisen des einzelnen auf das Ganze der genetisch hinzugehörenden Phänomene hat Böckmann im Auge, wenn er diese Art der Symbolik als eine sich "supplierende"[7] kennzeichnet: "Nicht die realen Vorgänge werden als Varietäten sinnbildlich bedeutsam, sondern einzelne zeichenhaft sprechende Motive und Bilder ... Sie können nicht einfach entschlüsselt werden, sondern supplieren sich durch die Darstellung und wollen in der Anschauung ergänzend angefüllt, vollzählig gemacht sein."[8]
Als Verweisungsgeflecht durchzieht diese neue Form genetisch-gegenständlicher Symbolik strukturbildend die ganze Dichtung, der sie damit ein neues Gepräge gibt. Denn davon ist nicht nur die Symbolik betroffen sondern die Form des innerdichterischen Zusammenhangs der Einzelkomponenten zu einer (Ver-)Dichtung. Indem Motive, Bilder und Symbole genetisch zusammenhängen, entsteht ein Verweisungszusammenhang, der an den Phänomenen selbst ausgerichtet ist.

Auch auf diesen objektiven strukturellen Zusammenhang des einzelnen zu einem Ganzen kommt es Goethe an, wenn er die Dichtung nach den Bildungsgesetzen der Natur gestaltet. Er kennzeichnete das Anliegen seiner Morphologie als Bemühen, die einzelnen Teile in ihrem Zusammenhang zu erfassen und überträgt gerade dieses Bemühen auf den Bereich der Kunst: "Es hat sich ... in dem wissenschaftlichen Menschen zu allen Zeiten ein Trieb hervorgetan, die lebendigen Bildungen als solche zu erkennen, ihre äußern sichtbaren ... Teile im Zusammenhange zu erfassen ... und so das Ganze in der Anschauung ... zu beherrschen. Wie nah dieses wissenschaftliche Verlangen mit dem Kunst- und Nachahmungstriebe zusammenhänge, braucht wohl nicht umständlich ausgeführt zu werden."[9]
Das morphologisch-naturwissenschaftliche Vorgehen Goethes stellt das Einzelphänomen in genetischen Zusammenhang mit der vollständigen Reihe der verwandten Phänomene; dabei entsteht ein Ganzes, auf das jedes einzelne hindeutet. So wirkt sich die naturwissenschaftliche Orientierung des Dichters, der nach den Bildungsgesetzen der Natur gestaltet, auf die Struktur insofern aus, als damit die Gestaltung des Ganzen betroffen ist, innerhalb dessen das einzelne seine Funktion und seine Bedeutung erhält. Umgekehrt verweist jedes einzelne in genetisch-morphologischer Weise auf das Ganze, wobei es supplierend "angefüllt und vollständig gemacht" werden muß.
Böckmann bezeichnet diese Form einer einheitlichen Strukturierung, wie er sie gerade auch am "Faust" erfüllt sieht, nach ihrer Erscheinungsform als "zyklische"

oder "sich supplierende"[10]. Wir suchen sie aus dem naturwissenschaftlichen Vorstellungsbereich heraus zu erfassen, der ihr zugrunde liegt, und nennen sie eine "bildende".

Unsere eingangs gestellten Fragen hinsichtlich der Bedeutung von Naturwissenschaft in der Dichtung und die strukturellen Auswirkungen der Bildungsgesetze dürfen wir also nun zusammenfassend so beantworten:
Die genetisch und nach morphologischen Gesetzen vor sich gehende "bildende" Verfahrensweise führt zu einer neuen Objektivität der Kunst, sofern sie an den Gegenständen selbst orientiert ist und diese in einen "morphologisch-genetischen Zusammenhang" bringt. Der Strukturzusammenhang der Dichtung wird von dieser an der Natur und der Naturwissenschaft gleichermaßen orientierten Gesetzmäßigkeit insofern erfaßt, als einzelne Darstellungskomplexe nicht so sehr durch einen inhaltlichen Handlungszusammenhang verknüpft werden, sondern aufgrund der phänomenologischen Verwandtschaft der Einzelgestalten, also aufgrund des ihnen gemeinsamen Bildungsprozesses, der auf ein gemeinsames Urphänomen zurückgeht[11].
Gegenständliches Verweisen der Symbole und genetische Zusammenhänge zwischen den einzelnen Gestalten werden zur Grundlage einer Dichtungsstruktur des Ganzen, die von daher als Bildungsstruktur zu bezeichnen ist.

II. BILDUNGSSTRUKTUR IN GOETHES "FAUST"

Daß auch die Faustdichtung nach solchen morphologisch-genetischen Gesetzen als "gegenständliche" Dichtung gestaltet worden ist, hat vor allem die "Zueignung" deutlich gemacht.
Anhand eines Aktes aus "Faust II" wollen wir nun darlegen, wie sich die Bildungsstruktur als genetische Verknüpfung des einzelnen nach Bildungsgesetzen der Natur innerhalb des Faustdramas darstellt.

Wir wählen als Interpretationsgrundlage den ersten Akt des zweiten Teils; dies unter anderem[12] deshalb, weil sich gerade dieser Akt von vornherein einer durchgehenden, zusammenhängenden Interpretationsmöglichkeit zu verschließen scheint. In der Literatur wurde er kaum als sinnvoll zusammenhängendes Aktgefüge interpretiert[13]. Schon sein Aufbau scheint ein solches Unterfangen zu verbieten: Die erste Szene fällt als betonter Übergang zwischen "Faust I" und "Faust II", aber auch durch das theodizeehaft erhöhte Niveau, formals aus den anderen Sze-

nen heraus. Die zweite Szene scheint wiederum insofern außerhalb des Faustdramas zu stehen, als Faust darin gar nicht auftritt. Die Szene: "Kaiserliche Pfalz" wurde daher weitgehend als Rudiment älterer Pläne angesehen und in den Interpretationen vielfach umgangen[14]. Schließlich wurde auch die Mummenschanzszene innerhalb des Dramenzusammenhangs für entbehrlich gehalten: "Es ist eine der Szenen, die im Zusammenhang der Handlung erfunden wurden, dann aber sich weitgehend verselbständigten."[15]
Eine intensive Beschäftigung mit dem ersten Akt verhinderte auch der Ansatz der "Dreitragödientheorie". Sie sieht in den drei Tragödien, der Gretchen-, der Helena- und der Herrschertragödie, den entscheidenden Aufbau des Dramas. In dieser Blickrichtung bleibt für das Eigengefüge des ersten Aktes kein Interesse übrig, da er als ganzer keiner dieser drei Tragödien anzugehören scheint[16]. (Die erste Szene weist zurück auf Faust I; die Kaiserhofwelt wird häufig mit der Herrschertragödie in Verbindung gebracht[17], der Gang zu den Müttern und seine Folgen führen dagegen eindeutig auf Helena hin![18]) So wird der erste Akt nicht als zusammenhängendes Geschehen interpretiert; man greift meist nur Motive heraus, die aufgrund der Untersuchung anderer Akte wichtig werden.
Gerade an diesem ersten Akt, der so wenig einen eigenen zusammenhängenden Geschehensverlauf zu haben scheint, daß die Frage danach kaum gestellt wurde, gerade daran wollen wir nun versuchen, einen Zusammenhang aufgrund der Bildungsgesetze nachzuweisen.

Auf einen sinnvollen Geschehenszusammenhang, ja auf ein Bildungsgeschehen macht Goethe selbst aufmerksam, indem er den Verlauf des Dramas bis zum Helenaakt als "Helenas Antezedenzien"[19] bezeichnet. Das verbindende Geschehen der beiden ersten Akte liegt demnach im Werdeprozeß der Helena. Dieser Werdegang scheint dem Dichter sehr wichtig zu sein: die Darstellung des Entstehens nimmt zwei Akte in Anspruch, die Darstellung des darin Entstandenen, der wirklichen "Helena" füllt dagegen nur einen Akt[20]!
In seinem Werk "Fausts Weg zu Helena" hat sich Gottfried Diener mit diesem Goetheschen Entwurf des Geschehens auseinandergesetzt. Er interpretiert den Weg bis zum Erscheinen der "eigentlichen Helena persönlich" als "Einheit besonderer Art"[21]. Diese aber sieht er nicht mit dem ersten Akt beginnen sondern erst bei Fausts Gang zu den Müttern. Goethe dagegen ersetzte in dem "Entwurf zu einer Ankündigung Helenas" die bereits fertigen "Antezedenzien der Helena"[22] durch eine Nacherzählung ihres Inhalts, wobei er nicht erst mit dem Gang zu den Müttern sondern ausdrücklich mit der Kaiserhofszene[23], ja eigentlich sogar mit dem Übergang von "Faust I" zu "Faust II" beginnt[24].
Der Werdeprozeß der Helena setzt ein mit dem Anfang des zweiten Aktes. Korff sah hier richtiger als Diener, wenn er ausführt: "So verstanden aber ist dieser Teil der Dichtung die Tragödie der Schönheit und ihr eigentlicher Mittelpunkt ist He-

lena. Freilich dauert es bis zum dritten Akt, daß Helena 'wirklich' gefunden ist und nicht alleine wie im 1. Akt im Bilde erscheint. Dennoch befindet sich Faust, sobald er aus der Gretchenkathastrophe zu neuem Leben erwacht, auf dem Wege zu Helena, und auch der Kaiserhof ist kaum ein Umweg zu ihr, da gerade hier ihm Helena zum Auftrag wird."[25]
Ist ihm zufolge der Weg zu Helena offensichtlich nur der Weg Fausts zu Helena, so formuliert Emrich das zusammenhangstiftende Anliegen der beiden ersten Akte allgemeiner als Bildungsprozeß der Helena: "Eine 'ästhetisch vernunftgemäße Folge' auf Helena hin will Goethe in den zwei ersten Akten entwickeln."[26]
Wir wollen nun untersuchen, ob dieser zumindest naheliegende Entwurf eines Bildungsgeschehens den zusammenhangstiftenden Inhalt des ersten Aktes ausmacht, und ob dieser Inhalt sich auch in einer Formung nach den Bildungsgesetzen niederschlägt, beziehungsweise sich aus solchen formiert.

a) Metamorphose und Polarität und die Verknüpfung dichterischer Einzelelemente

aa) Die Verknüpfung der Szenen

Als ein Bildungsgeschehen ließ sich bereits die erste Szene 'Anmutige Gegend' erfassen. Dabei sahen wir, daß selbst dieses heilsam wirkende Naturgeschehen nach den Bildungsgesetzen von Metamorphose und Polarität vor sich ging: Schlaf wurde verdichtet als Zustand zwischen Einschlafen und Aufwachen, Nacht ist der Verlauf der Augenblicke zwischen Abend und Morgen. Zwischen diesen Polen zeigten sich vermittelnde Stufen: die vier Strophen des Gesangs markieren vier aufeinanderfolgende Augenblicke des Vollzugs von "Nacht"; sie sind Metamorphosen der Grundpolarität zwischen Abend und Morgen. Dabei aber ist für das heilende, ausgewogene Naturgeschehen bezeichnend, daß sich der Gestaltenwechsel hier gewaltlos vollzieht.
Polarität, Metamorphosen und Gestaltablösung gibt es - wenn auch in ganz anderer, pragmatischer Art - auch in der zweiten Szene: Gleich eingangs wird von der Ablösung einer "Gestalt" gehandelt: der Narr ist zusammengebrochen, er wird durch einen anderen ersetzt[27]. Aber wenn in der hohen Ebene kathartisch-natürlichen Bildungsverlaufs solcher Gestaltenwandel sich stetig und in einer Folge von verwandten Zwischenformen allmählich vollzog, so ist hier - ausdrücklich - das Gegenteil der Fall:

V 4732 "Sogleich mit wunderbarer Schnelle
Drängt sich ein andrer an die Stelle."

Bei der Darstellung einer Gestaltenfolge durch die Naturgeister überwog die Bildungskomponente der Metamorphose; hier überwiegt die der Polarität. Der Ge-

staltwandel ist nicht durch Verwandtschaft und Übergänge vermittelt sondern un--vermittelt, abrupt. Eine Folgerichtigkeit ist nicht einsichtig geworden. Der "schnelle" Wechsel erscheint "wunderbar", d.h. un-natürlich. Das Ergebnis ist bezeichnenderweise wieder - Polarität:

V 4760 "Es war ein Faß - Nun ist's ein Span"

Ohne Metamorphosen folgen hier einander entgegengesetzte Gestalten aufeinander. Entsprechend handelt es sich - und auch dieser Unterschied zur ersten Szene wird extra hervorgehoben - nicht um Heilung sondern um das Gegenteil:

V 4757 "Ein neuer Narr - zu neuer Pein"

War vorher die Herkunft der einen Gestalt aus der vergangenen durch die Übergänge erklärt, so ist hier die Folge uneinsichtig:

V 4758 "Wo kommt er her - Wie kam er ein?"

Die neue Gestalt selbst wird durch eine Fülle von Polaritäten gekennzeichnet:

V 4738 "Gar köstlich ist er aufgeputzt
Doch fratzenhaft, daß jeder stutzt;
... der kühne Tor!"

Und solche Polarität zeigt sich hier auch insofern, als sich der neue Narr durch paradoxe Rätsel einführt:

V 4743 "Was ist verwünscht und stets willkommen?
Was ist ersehnt und stets verjagt ..." usw.

Überwiegen der Polarität und Zurücktreten des verbindenden, "steigernden" Prinzips der Metamorphose charakterisiert die gesamte Kaiserhofwelt.
Das belegt auch ein allgemeiner Sprachvergleich zwischen Kaiserhofwelt und "Anmutiger Gegend". Die feiernde Sprache der ersten Szene war gekennzeichnet durch lange Sätze mit komplizierter Verknüpfung und weiterführender Rede. Die zweite Strophe des Chors etwa besteht aus einem einzigen Satz, der ruhevoll weiterführend viele Einzelphänomene in einen Zusammenhang bringt:

V 4642 "Nacht ist schon hereingesunken,
Schließt sich heilig Stern an Stern,
Große Lichter, kleine Funken,
Glitzern nah und glänzen fern ..."

Zunächst Polares, wie Nähe und Ferne, Großes und Kleines, vereinigen sich durch die gemeinsame Tätigkeit der Verben "glänzen" und "glitzern". Dabei entstehen "Reihen" von Einzelphänomenen: "Stern an Stern", Glitzern im See, Glänzen am Himmel. Die Sprachführung ist gekennzeichnet durch Verbindungen, durch Rei-

hung, der sich alles Polare unterordnet.
Auch die Sprache Fausts im ersten Monolog ist durch fließende Rede gekennzeichnet und durch solche zusammenhangstiftende Verknüpfung der Einzelelemente:

V 4681 "Du, Erde, warst auch diese Nacht beständig
Und atmest neu erquickt zu meinen Füßen,
Beginnest schon, mit Lust mich zu umgeben,
Du regst und rührst ein kräftiges Beschließen,
Zum höchsten Dasein immerfort zu streben."

Eine fortlaufende Bewegung dauert den langen Satz über an. Die herausgehobene Anrufung der Erde verknüpft die einzelnen Satzglieder, so daß sich ein Nebensatz aus dem anderen ergibt und zum nächsten überführt.
Ganz anders ist dagegen die Sprache der Kaiserhofwelt; sie ist charakterisiert durch abgehackte Sprachführung - teilweise ohne jede Satzverknüpfung - durch kurze, scharfe Rede und Widerrede, hingeworfene Äußerungen:

V 4757 "Ein neuer Narr- Zu neuer Pein-
Wo kommt er her? - Wie kam er ein?
Der alte fiel - Der hat vertan -
Es war ein Faß - Nun ists ein Span-"

Das Prinzip, das solche Ausrufe allenfalls miteinander verbindet, ist das der Polarität: (Neu und alt, Faß und Span.) Antithetik, Zwiespältigkeiten und Kontrastverhältnisse sieht auch Kurt May als Charakteristika dieser Sprache der Kaiserhofwelt[28].
Einzig der Kaiser versucht sich in einer längeren Rede. Langatmig setzt er an:

V 4728 "Ich grüße die Getreuen, Lieben,
Versammelt aus der Näh' und Weite ..."

Doch hier bereits verliert er den großen Ansatz[29], indem er völlig unvorbereitet ins Detail geht: "den Weisen seh' ich mir zur Seite ..." Schon damit unterbricht er die groß angelegte Rede, um sie gleich nachher noch einmal zu stören:

V 4731 "Allein, wo ist der Narr geblieben?"

Die logische Folgerichtigkeit der beiden letzten Zeilen beruht auf einer Assoziation, die wiederum polar, ja paradox ist: Beim Nennen des "Weisen" wird der "Narr" assoziiert: der Weise ist da, der Narr fehlt.
Polarität schließlich kennzeichnet auch den Inhalt dieser polaren Hofsprache.
Die Hofwelt ist charakterisiert durch den Kampf eines jeden gegen jeden:

V 4787 "Der raubt sich Herden, der ein Weib,
Kelch, Kreuz und Leuchter vom Altare ...
Jetzt drängen Kläger sich zur Halle,

Der Richter prunkt auf hohem Pfühl,
Indessen wogt in grimmigem Schwalle
Des Aufruhrs wachsendes Gewühl"

Auch in der Sprache der Kaiserhofwelt überwiegt Polarität. Paradoxa und Schmeichelei[30], Zurücktreten des verbindenden Moments der Metamorphose und Polaritäten kennzeichnen sie im Gegensatz zur natürlichen Welt der "Anmutigen Gegend" ex negativo als un-natürliche, in der alles Verbindende, Weiterführende eines "natürlichen" Bildungsverlaufes fehlt. Die Kaiserhofwelt stagniert in einem Stadium unvermittelter Polarität, wo jeder Bezug zur natürlichen Gestaltenfolge verlorenging.
Damit stehen sich mit der ersten und zweiten Szene des"Faust II"Natur und Unnatur gegenüber. Dabei ist die unnatürliche Gegenwelt des Hofes nicht etwas Grundverschiedenes gegenüber der Naturwelt. Sie erweist sich vielmehr als niederste Stufe jenes ausgewogenen Verhältnisses von Polarität und Metamorphosenfolge, das dort vorgeherrscht hatte. Die verschiedenen Bereiche sind äußerste Pole derselben Grundgestalt: die natürliche Welt zeigt die Bildungsgesetze in der höchsten Ausprägung des natürlich-kosmischen Werdeprozesses, die Hofwelt zeigt sie auf der niedersten Stufe festgefahrener Polarität. Damit stehen diese extrem gegensätzlichen Welten "Natur" und "Unnatur" in einem morphologisch-genetischen Zusammenhang.
So läßt sich bereits zwischen der ersten und zweiten Szene des"Faust II"feststellen, wie Goethe die Szenen in "seiner Weise aneinanderknüpft"[31] und dabei ein Verfahren beobachtet, das er als Grundlage seines "gegenständlichen" Dichtens bezeichnet hatte. Natürliche und künstliche Welt - die eine als Manifestation aller Bildungsgesetze im ausgewogenen Verhältnis eines weiterschreitenden Bildungsganges, die andere als Manifestation der überwiegenden und stagnierenden Polarität - werden konfrontiert als äußerste Pole einer Reihe von Gestalten, deren Zusammenhang der Dichter überschaut und in ihrer Verknüpfung zum Ausdruck bringt.
Wir werden im Verlauf der Interpretation dieses Aktes sehen, daß die anderen Szenen Zwischenformen dieser Pole darstellen. Dabei vervollständigt sich die Reihe der Zwischengestalten, und wir werden zu zeigen haben, wie damit eine Annäherung der Pole von Natur und Unnatur erfolgt, die schließlich als Drittes und Neues zur Kunst überführen wird.

b) Das Verweisen der Motive und Symbole

Nicht nur die Szenen, auch kleinere Darstellungskomplexe zeigen eine Reihung von untereinander verwandten, aufeinander verweisenden Gestalten: so die einzelnen Motive. Auch sie verweisen aufeinander aufgrund ihrer eigenen objektiven

Gegebenheiten, also aufgrund sachlicher Momente. Um das näher zu erklären, wollen wir einige Beispiele aufführen:

Mephisto, der die Geldnot des Hofes zu beheben verspricht, schlägt innerhalb der Kaiserhofwelt plötzlich Töne an, die an die naturwissenschaftsfreundliche, naturbezogene Einstellung der Faustgestalt aus dem ersten Teil der Dichtung gemahnen. Er erinnert die Gesellschaft an verborgenes Gold und fügt hinzu:

V 4895 "Und fragt ihr mich, wer es zutage schafft:
Begabten Manns Natur- und Geisteskraft"

Auch Faust wollte in der "Gelehrtentragödie" aufgrund magischer Geisteskraft die Natur erkennen. Seine damalige Einstellung war gekennzeichnet durch Interesse an der Natur und der Naturwissenschaft einerseits und durch eine gewisse Nähe zur Alchemie aus der Zeit seines Vaters andererseits. Dieses Motiv nun wiederholt sich hier in der Rede Mephistos: Zum Anteil des Nächtlich-Magischen (V 5031 ff) kommt eine relative Aufgeschlossenheit der Natur gegenüber, die bei Mephisto aufhorchen läßt. May bemerkt das auch: "Aber einmal ... bedient sich Mephisto des uns von Faust her vertrauten Tones. 'Ihr alle fühlt geheimes Wirken der ewig waltenden Natur'", und er interpretiert: "Mephisto ... nimmt damit gewiß zugleich ironisch Abstand von ihm (dem Partner und Gegner), und doch, in diesen Versen berührt uns ein schwacher Anklang von faustischem Wesen, sie bedeuten uns auch die Vorankündigung des zurückkehrenden Faust ..."[32]
Diese Erklärung bleibt an Charaktereigenschaften Fausts und Mephistos orientiert und übersieht die Eigenbedeutung der Motive. Faust war schließlich nicht der einzige, der Interesse an der Natur mit Magie verband: in einer anderen Form der Vermengung vereinigte auch Fausts Vater beide Bereiche. Die Motivverbindung "Natur - Magie" kommt also in dieser ganz ähnlichen Ausprägung dreimal vor, doch unterscheiden sich diese drei ähnlichen Fälle hinsichtlich ihrer Zeit-gemäßheit! Zur Zeit der "Gelehrtentragödie" des ersten Teils war die Naturmagie des Faustvaters bereits überholt durch die veränderte, "natürlicher" gewordene Form des damaligen Gelehrten Faust. Nun aber erinnert Mephisto an eine vergangene Haltung Fausts, die aufgrund der naturbezogenen Erkenntnisse, die das Drama seither vermittelte[33], überholt ist. So vertritt Mephisto hier eine vergangene Stufe der Einsicht in natürliche Zusammenhänge, eine auch historisch frühere Form, nämlich die, wo sich Naturwissenschaft erst aus der Alchemie zu entwickeln begann. Faust selbst - das macht sein Monolog in der ersten Szene des zweiten Teils deutlich - ist längst zu anderen, weiteren Einsichten gelangt[34].
Selbst in dieser veralteten Form aber steht die mephistophelische Verbindung von Natur und Geist in positivem Gegensatz zu der noch veralteteren Position, die die Hofgesellschaft gegenüber der naturoffenen Einstellung einnimmt. Ihr nämlich erscheinen bereits diese längst nicht mehr zeit-gemäßen Reden Mephistos revolutionär:

V 4897 "Natur und Geist, - so spricht man nicht zu Christen.
Deshalb verbrennt man Atheisten,
Weil solche Reden höchst gefährlich sind.
Natur ist Sünde, Geist ist Teufel ..."

In dieser vierten Motivverbindung von "Natur und Geist" wiederholt die Gesellschaft mit dem Kanzler als Sprachrohr die noch frühere Einstellung derer, die aus orthodoxer (und, wie die Sprache zeigt, keineswegs mehr wirklich vollzogener) christlicher Einstellung jede Verbindung von "Natur und Geist", jeden Anklang an Naturwissenschaft verabscheut. Damit steht die Kaiserhofwelt auf der Bewußtseinslage der frühen Faustbearbeitungen, die die Faustgestalt und deren Vorlage Paracelsus, als Teufelsbündler vom Standpunkt der Sündhaftigkeit her verdammten.
Was also geht hier vor? Die Reminiszenz an die frühere Haltung Fausts ist kein Vorgang auf dessen baldiges Erscheinen, wie May meinte. Die Motivverbindung "Natur und Geist" wurde durch sprachliche Anklänge mit der frühen Haltung Fausts verglichen und mit noch frühereren Einstellungen vorgoethescher, mittelalterlicher Faustbearbeitungen. Über den Dramenzusammenhang hinweg, ja über das Faustdrama hinausgehend, zeigt die Motivverbindung "Natur und Geist" vielmehr eine Stufung.
Auch im Bereich der Motive entsteht so eine "Reihe" von verwandten Gestalten, die aufeinander verweisen und sich gegenseitig deuten. Erst der Vergleich mit den "verwandten" Ausprägungen führt zur jeweils richtigen Einschätzung des einzelnen Motivs und der Situation, in der es steht.
Ein zweites Beispiel sei angeführt. In Zusammenhang mit der Goldgewinnung - auch sie ist ein altbekanntes Motiv der Alchemie - behauptet Mephisto: "Den Weg dahi wüßt' (ich) allenfalls zu finden", doch ein solcher Weg wäre Magie, nächtliches Treiben:

V 5031 "Am Tag erkennen, das sind Possen,
Im Finstern sind Mysterien zu Haus."

Der Kaiser hat ein gutes Gefühl, daß mit solch magischem Treiben der schlechten Lage nicht wirklich aufgeholfen werden könnte:

V 5033 "Die laß ich dir! (die Mysterien!) Was will das Düstre frommen?
Hat etwas Wert, es muß zu Tage kommen."

Mit dieser Einstellung verbindet sich diesmal der Kaiser einer früheren Haltung Fausts. Als Mephisto diesem in der Hexenküchenszene magisch-künstliche Verjüngung vorgeschlagen hatte, wollte Faust zwar das Ergebnis, dieses aber auf natürlichem Wege erreichen: Rein Magisches hatte er abgelehnt mit der Frage:

V 2345 "Hat die Natur und hat ein edler Geist[35]
Nicht irgendeinen Balsam ausgefunden?"

Mephisto nannte ihm daraufhin ein "natürlich Mittel" (V 2347 ff), nämlich einfaches bäuerliches Leben. Entsprechend nun empfiehlt er auch hier dem Kaiser "Bauernarbeit":

V 5039 "Nimm Hack! und Spaten, grabe selber,
Die Bauernarbeit macht dich groß ..."

Die Situation der Goldgewinnung wird damit zurückbezogen auf die Magie in der Hexenküche. Was könnte das bedeuten?
Auch das Motiv der Magie zeigt sich im Verlauf des Dramas in einer Fülle von verschiedenen Ausprägungen. Sehen wir uns nur zwei Formen an: die Magie der Erdgeistbeschwörung und die der Hexenküche. Im ersten Fall wird der Magier Faust die Einsicht in die wirkende Natur erzwingen, da sie sich auf natürliche Weise verbirgt.

V 481 "Du mußt! Du mußt! und kostet' es mein Leben!"

Das heißt: hier ist Magie gekennzeichnet durch Unnatur und Gewalt. Die Magie der Hexenküche indes zeigt bereits eine leichte Annäherung an den Bereich natürlicher Veränderung. Zwar ist die Verjüngung zur Unzeit noch immer gewaltsam und künstlich, doch kommt hier ein Moment hinzu, das beides abschwächt:

V 2370 "Nicht Kunst und Wissenschaft allein,
Geduld will bei dem Werke sein ...
Die Zeit nur macht die feine Gärung kräftig."

Der Zaubertrank entsteht nur in einem "Gärungsprozeß", der dem natürlichen nahesteht. Er läßt sich nicht erzwingen sondern bedarf einer schrittweisen Reifung. Sofern nun in der Magie der Goldgewinnung auf die Hexenküche zurückverwiesen wird, steht zu vermuten, daß es sich hier wieder um eine ähnliche Ausprägung der Magie handelt. Und in der Tat fehlt der Hinweis darauf nicht. Als sich der Kaiser nicht bereit zeigt, den rechten Augenblick für die Goldgewinnung abzuwarten, mäßigt ihn der Astrolog mit dem Hinweis:

V 5051 "Erst müssen wir in Fassung uns versühnen,
Das Untre durch das Obere verdienen ...
Wer Wein verlangt, der keltre reife Trauben ..."

Das Abwarten des rechten Augenblicks stellt die Magie der Goldgewinnung in einen analogen Bezug zu den Reifevorgängen der Natur. Zu der Form der Magie, wie sie bereits in der Hexenküche stattfand, gehört ein Moment aus dem natürlichen Bildungsverlauf. Damit unterscheidet sie sich von anderen magischen Unternehmungen, etwa von der Magie der verstaubten Bücherwelt oder der Wortbeschwörungen aus dem Anfang des ersten Teils. "Hexenküche" und "Goldgewinnung" zeigen die gleiche Mittelstellung zwischen den Polen "Natur" und "Geist",

"Natürlich Gewordenem" und "Künstlichkeit". Diese "Verwandtschaft" mit der Magie aus der "Hexenküche" deutet nun die gegenwärtige Situation der Kaiserhofwelt: Durch den Verweis auf die relativ hohe magische Stufe der Hexenküche wird deutlich, daß sich die Kaiserhofwelt im Vorgang der Goldgewinnung aus der schlechthin unnatürlichen Welt der mittelalterlich-konservativen Ablehnung aller Naturerkenntnis steigernd zu erheben beginnt. Ein "Weg" zunehmender Vereinigung von Natürlichem und Künstlichem, ein "Weg" zu Helena könnte sich anbahnen.
Das Motiv "Magie" zeigt also gleichfalls eine Stufung, eine Reihe unterschiedlicher Verwirklichungen hinsichtlich ihres Anteils an "Natur" und "Unnatur". Es entstehen mehr oder weniger "verwandte" Zwischenformen. Erst wenn man - durch sprachliche oder gegenständliche Hinweise im Text darauf aufmerksam gemacht - diese "Reihen" berücksichtigt, kann die Situation des jeweiligen Einzelfalls - hier die relativ hohe magische Ebene im Bereich der Goldgewinnung - erfaßt werden.

c) Die strukturelle Funktion des gegenseitigen Verweisens

Jedes Motiv verweist demnach im Bezugsgeflecht dieser Dichtung auf die Reihe verwandter Formen, die sich untereinander durch Vergleich deuten lassen. Damit komponiert Goethe im Sinne dessen, was er als Grundlage des "Stils" und höchste Form der Darstellung, was er als "gegenständliche Dichtung" bezeichnet hatte[36]. Die dichterischen Einzelelemente werden verbunden aufgrund sachlicher Übereinstimmungen. Das einzelne Motiv verweist auf die Reihe verwandter Ausprägungen, und erst aus der Kenntnis der Reihe ist das Einzelne in seiner Besonderheit deutbar. Damit entsteht über das erzählbare Nacheinander, über den Dramenzusammenhang hinaus, eine Struktur der Querverbindungen, der Vorausdeutungen und Rückverweise, der "wechselseitigen Spiegelungen". Die Auswertung solcher "Spiegelungen", also die Bewertung der jeweiligen Stufe wiederum, ist in der Deutung dieses Dramas unerläßlich, weil nur das Erfassen des jeweiligen Standorts die Stufenfolge und damit den Dramenverlauf einsichtig machen kann. Daß sich aus "Polaritäten" und "Metamorphosen" von mehr oder weniger gelungenen Verbindungen der Pole eine Darstellungsfolge als Bildungsverlauf ergibt, soll nun gezeigt werden.

2. Darstellungsfolge und Bildungsverlauf

Als Reihe von Metamorphosen und in Abwandlungen mehr oder weniger polarer Gegenüberstellungen verknüpft der Dichter die Einzelelemente, seien dies Motive[37], Gestalten[38], Einzelaussagen oder Szenen.[39] Aus solchen polaren Entgegen-

setzungen bildet sich erst ein Fortgang des Geschehens. Im Faust II geschieht das in der Weise, daß auf die Konfrontation der Pole eine Reihe von Zwischenformen folgt, die den Fortgang einer sich steigernden Annäherung formen.

a) Die Situation zu Beginn des "Faust II"

Unsere bisherige Interpretation des zweiten Teils hat gezeigt, daß in der Aufeinanderfolge der beiden ersten Szenen eine polare Beziehung besteht: auf die Darstellung des natürlichen Werdeprozesses schlechthin (1. Szene) folgte die Darstellung einer Welt, die jeden Bezug zur Natur verloren hat (2. Szene). Während in der ersten Szene die Darstellung des Bildungsfortgangs und damit auch das Prinzip der Umbildung, die Metamorphose, überwog, kennzeichnet die zweite eine - fast stagnierende - Polarität. Während die erste Szene Erneuerung verdichtete, kennzeichnet die zweite ein Veralten.
Die meisten dieser Unterscheidungen sind nur von der unterschiedlichen Verarbeitung der enthaltenen Bildungskomponenten her zu erfassen. So sind die beiden ersten Szenen in ihrem Verhältnis zueinander äußerste Pole der Verwirklichung derselben Grundgestalt, nämlich derselben Bildungsgesetze: die erste zeigt deren höchste Stufe, die zweite die niedrigste.
Am Ende der zweiten Szene wird jedoch im Thema der "Gold"-Gewinnung angedeutet, daß diese Gesellschaft auf dem Wege dazu ist, sich auf eine höhere Stufe zu erheben. Darauf deutet bereits hin, daß der Mangelsituation mit der Beschaffung von Gold abgeholfen werden wird. Gold nämlich, Überfluß und Reichtum - also alles das, was dieser Kaiserhofwelt hier so notvoll mangelt, sind Momente der Kunst, die aus der Vereinigung der Polarität von Kunst und Natur allmählich entstehen wird[40]. Die Goldgewinnung, die dem Mangel abhilft, ist bereits ein Schritt auf dem Weg zur Kunst. Und damit wird das zweite Moment sichtbar, das verdeutlicht, daß die Kaiserhofwelt sich einer höheren Stufe zuneigt, so daß sich eine erste Verbindung von Natur und Unnatur anbahnt: Am Ende der Szene II und in Zusammenhang mit der "Gold"-findung sprach Mephisto ausdrücklich von einem "Weg":

V 5006 "Den Weg dahin wüßt' allenfalls zu finden"

Wir haben bereits darauf aufmerksam gemacht, worin dieser "Weg" besteht: als Abwarten des Werdeprozesses, der Trauben reifen läßt, ist er dem Phänomen nach das, was Goethe als "tätiges Abwarten" bezeichnete[41]. Dieses Abwarten des rechten Augenblicks für die Goldgewinnung steht in Verbindung mit der nächsten Szene "Mummenschanz". Der Kaiser spricht es aus: Nachdem der Astrolog dessen "dringendes Begehren" nach dem Gold gemäßigt hatte, konsidiert der Kaiser den Weg zur Goldgewinnung ausdrücklich mit dem Hinweis:

V 5057 "So sei die Zeit in Fröhlichkeit vertan!
Und ganz erwünscht kommt Aschermittwoch an."

Im "Mummenschanz" scheint sich ein Reifeprozeß zu verbergen und abzuspielen, der den Vergleich mit den reifenden Trauben erlaubt. Daß diese Szene in der Tat einen Bildungsverlauf beinhaltet, der innerhalb des Maskenzuges die Entstehung der Kunst in spielerischer Vorwegnahme gestaltet, wollen wir zeigen.
Dieser Nachweis wäre umso bemerkenswerter, als damit der Mummenschanz wiederum in die Nähe der ersten Szene rückte! Während die zweite vorwiegend eine stagnierende niedere Zeitsituation aufgrund des "materiellen"[42] Bildungsgesetzes der Polarität schilderte, bringen die erste Szene wie die nun folgende einen Bildungsverlauf. Damit zeigt sich auch formal die Vermittlung zwischen den beiden ersten Szenen, die phänomenologisch darauf beruht, daß im Verlauf des Mummenschanz die Pole Natur und Unnatur im Künstlichen und schließlich in der Kunst eine - allerdings erst gespielte, vorwegnehmende - Vereinigung erfahren.

b) Die Szene Mummenschanz als Analogon zum "Römischen Karneval" und die spielerische Verwirklichung eines Bildungsverlaufes

Wie im "Römischen Karneval" handelt es sich in der Szene "Mummenschanz" um die "bedeutende"[43] Darstellung eines Maskenzugs, und an Rom wird gleich im vierten Vers der Szene erinnert:

V 5069 "Der Herr, auf seinen Römerzügen,
Hat, sich zu Nutz, euch zum Vergnügen,
.
.
.
Gewonnen sich ein heitres Reich ..."

Bereits aufgrund dieser Reminiszenz an den "Römischen Karneval" läßt sich für den Mummenschanz eine Formung nach Bildungsgesetzen erwarten. Diesen nämlich hat Goethe mit der "Metamorphose der Pflanzen" und mit dem Aufsatz über "Einfache Nachahmung, Manier, Stil" in Zusammenhang gesehen, und zwar offensichtlich deshalb, weil in allen drei Arbeiten die Gesetze der Bildung verwertet wurden:
"Wie die begünstigte griechische Nation verfahren, um die höchste Kunst im eigenen Nationalkreise zu entwickeln, hatte ich bis auf einen gewissen Grad einzusehen gelernt ... Ferner glaubte ich der Natur abgemerkt zu haben, wie sie gesetzlich zu Werke gehe, um lebendiges Gebild, als Muster alles künstlichen, hervorzubringen. Das dritte, was mich beschäftigte, waren die Sitten der Völker. An ihnen zu lernen, wie aus dem Zusammentreffen von Notwendigkeit und Willkür, ... Bewegung und Widerstand ein Drittes hervorgeht, was weder Kunst noch Natur,

sondern beides zugleich ist ... Ich verstehe die menschliche Gesellschaft ... Ich schrieb zu gleicher Zeit einen Aufsatz über Kunst, Manier und Stil, einen andern die Metamorphose der Pflanzen zu erklären und das römische Karneval, sie zeigen sämtlich, was damals in meinem Innern vorging ..."[44]
Der Römische Karneval zeigt also das nämliche Gesetz wie die Pflanzenmetamorphose. Daß es das Bildungsgesetz ist, läßt sich in dieser Schilderung schon daraus entnehmen, daß aus den Polaritäten (Notwendigkeit und Willkür, Bewegung und Widerstand, aber auch: Kunst und Natur) ein Drittes hervorgeht, das "beides zugleich" ist. Eine weitere Entsprechung des "Römischen Karneval" mit der Pflanzenmetamorphose läßt sich erkennen. Im Eingang des "Römischen Karneval" wie zu Beginn der "Elegie" steht verwirrende Vielfalt der Einzelgestalten[45]. Im Verlauf des jeweiligen Werks jedoch wird diese Vielfalt erfaßbar. Die Einzelphänomene werden überschaubar, sobald deren geheime Gesetzmäßigkeit erkannt und dargestellt wird. Bei der Pflanzenmetamorphose liegt dieses geheime, ordnende Gesetz in deren Werdeprozeß. Um Ordnung in die "verwirrende" Vielfalt zu bringen, empfiehlt der Dichter der Geliebten:

> "Werdend betrachte sie nun, wie nach und nach sich die Pflanze
> Stufenweise geführt, bildet zu Blüte und Frucht"[46]

Entsprechend ist auch im "Römischen Karneval" ein "ordnendes" Bildungsgesetz zu finden, das die Vielfalt gesetzmäßig überschaubar macht. Herbert von Einem deutet an, worin es besteht:
"Im Februarbericht hat Goethe angedeutet, was ihn zum Studium dieses Festes bewog: daß es wie ein anderes wiederkehrendes Leben und Weben seinen entschiedenen Verlauf hatte."[47] Dieser "entschiedene Verlauf" verweist auf den Bildungsgang, sofern er wie ein anderes "wiederkehrendes Leben" stattfindet. Er spricht gegen die Staigersche Auffassung der Maskenzüge Goethes und des Mummenschanz im besonderen, wonach "in der Folge von Bildern" nicht "nach einer systematischen Lehre" gesucht werden dürfe[48]. Gerade in der "Folge von Bildern" drückt Goethe die Gesetzmäßigkeit aus, um die es ihm geht. Und damit zeigt sich eine weitere Entsprechung mit der Pflanzenmetamorphose: der "Römische Karneval", ja Goethes Maskenzüge insgesamt[49], zeigen - wie die Pflanzenmetamorphose - einen geschlossenen Bildungskreislauf, der von anfänglich einfachen Stufen bis zu einem Hochpunkt führt, von da aber wieder zurück zur neuen Ausbildung der Anfangsgestalt.
Die Äußerung, in der Goethe den "Römischen Karneval" mit seinen naturwissenschaftlichen und kunsttheoretischen Bemühungen aufgrund der Bildungsgesetzmäßigkeit verbindet, läßt sich indes für die Szene Mummenschanz noch in anderer Weise fruchtbar machen. In der Vereinigung der aufgeführten Gegensätze im Bereich der "menschlichen Gesellschaft", so hatte Goethe argumentiert, entstehe ein "Drittes", was "weder Kunst noch Natur, sondern beides zugleich ist". Die

Mummenschanzszene nun ist an einer Stelle des Dramas eingefügt, wo sich - aufgrund der beiden vorausgehenden Szenen - Natürliches und Künstliches unvermittelt gegenüberstehen. Die erste Szene hatte den Bereich waltender Natur dargestellt, die zweite dagegen gewaltsame Unnatur. Der Mummenschanz sollte außerdem, wie es am Ende der zweiten Szene zum Ausdruck kam, einen "Weg" darstellen. Wenn Goethe nun in den Maskenzügen allgemein die vermittelnde Entstehung eines Dritten darstellt, das weder Kunst noch Natur, sondern beides zugleich ist, so läßt sich der "Weg" des Mummenschanz von vornherein als vermittelnde Weiterführung jenes Grundgegensatzes verstehen, der zwischen den beiden ersten Szenen des Faust II aufgestellt worden war, nämlich als Weg zur Verbindung von Natürlichem und Unnatürlichem im Phänomen der Kunst.

c) Die Szene "Mummenschanz" als geschlossener Bildungsverlauf

Daß in den Maskenzügen insgesamt Polares zu einem augenblicklichen, wenn auch erst "schein"-haften Ausgleich kommt, wird im "Römischen Karneval" deutlich. Eine der Wirkungen des Festes, so wird betont, bestehe darin, daß Hohes und Niederes sich vermenge: "Der Unterschied zwischen Hohen und Niedern scheint einen Augenblick aufgehoben; alles nähert sich einander ..."[50] Im Scheincharakter des Spieles zwar (Der Unterschied s c h e i n t ... aufgehoben) zeigt sich, daß die Form der Maskenzüge eine Angleichung des Disparaten befördert: "alles nähert sich einander".
So nimmt es nicht wunder, daß bereits in den ersten Masken, den Gärtnerinnen, ausdrücklich jener Gegensatz sich anzunähern beginnt, den unsere Interpretation als Grundgegensatz in der Beziehung der beiden ersten Szenen herauszustellen suchte. Die Gärtnerinnen beginnen, Natur und Unnatur, Künstliches und Natürliches miteinander zu verbinden. Sie tragen Blumen, doch ihre Blumen sind künstlich und durchbrechen den natürlichen Bildungsprozeß, sofern sie dauerhaft sind:

V 5098 "Unsre Blumen, glänzend künstlich,
Blühen fort das ganze Jahr."

Damit wird Natur zum "Naturell" und verbindet sich bereits dem Phänomen der Kunst, aber ebenso dem der Gesellschaft:

V 5104 "Niedlich sind wir anzuschauen,
Gärtnerinnen und galant;
Denn das Naturell der Frauen
Ist so nah mit Kunst verwandt."

Diese erste Vermischung und Angleichung der Pole ist noch nahe an den Prinzipien der Hofwelt: die Naturbeziehung bleibt auf das französisierende Hofwort "Naturell"

beschränkt, und die Beziehung zur Kunst beruht noch weitgehend auf dem Künstlichen als Unnatürlichem. Doch zeigt sich dennoch in diesen ersten Masken bereits, daß "Kunst" über das Bloß-Künstliche hinausgeht:

V 5100 "Allerlei gefärbten Schnitzeln
Ward symmetrisch Recht getan;
Mögt ihr Stück für Stück bewitzeln,
Doch das Ganze zieht euch an."

Zur "Kunst" wird das Künstliche insofern, als die künstlichen Einzelteile zu einem Ganzen verwoben werden.
Damit zeigen bereits die ersten Masken, was wir erwartet hatten aufgrund der Konstellation der beiden ersten Szenen und deren Grundpolarität, die im "Weg" des Mummenschanz überbrückt werden soll: Natürliches und Künstliches beginnen aufs deutlichste eine Verbindung einzugehen, die zur Entstehung von "Kunst" führt.

Die folgenden Masken können als Abwandlungen dieser allmählichen Verbindung des Natürlichen und des Künstlichen gelten: Der Olivenzweig, eine Gestalt der Natürlichkeit und der Vermittlung - er ist "Friedenszeichen jeder Flur"[51] - wird "heute" zum Schmuck werden[52]. Der unnatürliche Ährenkranz - er ist aus Gold - verbindet "das Erwünschteste dem Nutzen" (V 5130) und wird so zur "schönen Zier" (V 5131). Der "Phantasiekranz" zeigt zwar Ähnlichkeit mit natürlichen Blumen (V 5132), er betont dann aber den Anteil des Unnatürlichen: "Der Natur ist's nicht gewöhnlich" (V 3134), um schließlich Natur und Künstliches (diesmal im Begriff der Mode) zu vereinen: "Doch die Mode bringts hervor" (V 5135).
Auf solche Gestalten der Blüten folgen - entsprechend dem natürlichen Bildungsverlauf - die Früchte. Aber auch sie sind nicht eindeutig dem Bereich des Natürlichen zuzuweisen, sondern nehmen eine mittlere, vermittelnde Position zwischen Natur und Unnatur ein. Zur letzteren nämlich stehen sie in Beziehung, sofern sie die Gestalten der Blüte nicht verdrängen. Auf diese unnatürliche Koexistenz dessen, was sich im natürlichen Bildungsbereich als Gestaltenfolge nur nacheinander verwirklicht, machen die Gärtner ausdrücklich aufmerksam:

V 5176 "Alles ist zugleich zu finden:
Knospe, Blätter, Blume, Frucht"

Das Zusammenspiel der Blumen und Gärtnerinnen auf der einen, der Früchte und Gärtner auf der anderen Seite, entspricht so zunächst der natürlichen Gestaltenfolge: auf die Blüte folgt die Frucht. Doch aufgrund des unnatürlichen Moments, das diese Masken trotz ihrer Naturbezogenheit enthalten, können hier die aufeinanderfolgenden Gestalten miteinander existieren.
Dabei wird aber auch dieses Zusammenspiel von Polarität und Stufenfolge durchwaltet. In einer Bühnenanweisung wird gesagt: "Unter Wechselgesang ...

fahren beide Chöre fort, ihre Waren stufenweise in die Höhe zu schmücken." (Zwischen V 5177 und V 5178, Sp.v.H.K.)
Symbolisieren die ersten Masken "Natur", so folgt ihnen eine Maskengruppe, die der unnatürlichen Gesellschaftswelt zugehört: Mutter - Tochter; Gespielinnen und Vogelsteller, derbe Holzfäller und 'schmeichelnd' - lüsterne Parasiten usf. Damit wiederholt die Reihenfolge der Maskengruppen zunächst die Position der ersten und zweiten Szene: auf Darstellung von "Natur" folgt der Aufweis einer unnatürlichen Gesellschaft. Und wiederum folgt auf diese maskenhaft gespielte Grundsituation ein Hinweis auf entstehende Kunst, ja diesmal auf Dichtkunst, wobei die gegenwärtige Situation der Entstehung der Kunst hier kurz gestreift wird:
Trotz der Vorwegnahme in den Gärtnerinnen ist die von Polarität durchwaltete Gesellschaft an dieser Stelle des Maskenzugs von Kunst noch weit entfernt. Die Poeten nämlich, die der Herold - fast möchte man sagen irrtümlicherweise - schon hier ankündigte, zeigen eine Polarität, die allen künstlerischen Ausdruck noch verhindert:
"Im Gedräng von Mitwerbern aller Art läßt keiner den andern zum Vortrag kommen" (Zwischen V 5294 und V 5295)
Wie vorher die Hofgesellschaft sind nun diese Dichter im Kampf eines jeden gegen jeden befangen. Ihre Zusammensetzung jedoch zeigt wiederum eine Verbindung von Natürlichem und Künstlichem, denn der Herold kündigt in den "verschiedenen Poeten" "Naturdichter" ebenso an wie "Hof- und Rittersänger". Schließlich wird in satirischer Form auf die mögliche Entstehung einer neuen Dichtart hingewiesen: "Die Nacht- und Grabdichter lassen sich entschuldigen, weil sie soeben im interessanten Gespräch mit einem frisch erstandenen Vampyren begriffen seien, woraus eine neue Dichtart sich vielleicht entwickeln könnte ..." (Zwischen V 5298 und V 5299)
Wieder bringt so die allmähliche Verbindung von Natur und unnatürlicher Gesellschaft, wie sie die Gruppierung der Masken auswies, einen Hinweis auf "Kunst" hervor. War dieser als satirischer Einschub nur für die augenblickliche Zeitsituation der Verwirklichung von Kunst in diesem Stadium des Maskenzugs von Bedeutung, so zeigt sich gleichzeitig ein anderer, weiterführender Bezug zur Kunstwelt. Nachdem die gegenwärtigen Dichter sich entschuldigen ließen, heißt es: "Der Herold muß es gelten lassen und ruft indessen die griechische Mythologie hervor, die selbst in moderner Maske weder Charakter noch Gefälliges verliert" (Zwischen V 5298 und V 5299)

Diese dritte Maskenreihe entstammt bereits dem Bereich einer vergangenen Kunstwelt, der griechischen Mythologie. "Charaktervoll" und "gefällig" zeigen die Masken dieser Gruppe überwiegend ein Moment der Verbindung. Zwar gibt es auch bei ihnen Polarität und schärfste Entgegensetzung in der Abfolge der Einzel-

masken (etwa Furcht - Hoffnung, Göttin der Tätigkeit gegen Zoilo Thersites), doch überwiegt in dieser neuen Gruppe der antiken Kunstgestalten die sinnvolle Verknüpfung, die Verbindung der einzelnen Metamorphosen zu einer eng zusammengehörigen Reihe. Die drei Grazien etwa zeigen untereinander eine enge Zusammengehörigkeit, sofern sie alle drei Abwandlungen des Phänomens "Anmut" sind. In der Stufenfolge der einzelnen Grazien zeigt sich darüber hinaus gegenseitige Ergänzung zu einer Geschehensabfolge:

(Aglaia:) "Leget Anmut in das G e b e n."
(Hegemone:) "Leget Anmut ins E m p f a n g e n."
(Euphrosyne:) "Höchst anmutig sei das D a n k e n."

In ähnlicher Weise ergänzen sich dann auch die Parzen und Furien untereinander[53]. So spielt die Gestaltenfolge der Masen aus dem Bereich antiker Kunst die Einzelgestalten bereits in zusammenhängenden Reihen und Metamorphosengruppen durch und führt in teilweise polarer Abfolge zwischen den Metamorphosengruppen allmählich weiter bis zu den Gestalten hin, die die Kunst selbst allegorisch darstellen: Ausdrücklich wird beim Knaben Lenker die Zugehörigkeit mit der antiken Gestaltenwelt verdeutlicht. Er ist der Leiter des Sonnenwagens, auch er also ist zunächst eine Gestalt der griechischen Mythologie.
Kunst ist also eine der Gestalten, die in die aufgeführte Maskenfolge der griechischen Mythologie gehört. Diese dritte Gestaltenfolge ist nun wieder gleichmäßig von beiden Bildungskomponenten geprägt, von Metamorphose ebenso wie von Polarität:
Innerhalb der Eigenbedeutung der Masken zeigt sich Polarität etwa in den Parzen, sofern diese die Lebensfäden nicht nur verbinden sondern auch zerschneiden, und so Leben und Tod trennen. Die Furien gehören zu diesem Prinzip, sofern sie alle zwischenmenschlichen Beziehungen zerstören. Polarität zeigt sich aber auch in der Abfolge der Masken, etwa in der Bezogenheit von Furcht und Hoffnung, in der Entgegensetzung der Göttin der Tätigkeit (Viktoria) und deren Widersacher, der Gestalt der Zoilo-Thersites, den "wo was Rühmliches gelingt, es (ihn) sogleich in Harnisch bringt", und der von sich sagt: "Das Tiefe hoch, das Hohe tief, Das Schiefe grad, das Grade schief ... So will ichs auf dem Erdenrund." (Vgl. V 5465 ff) Diese Gestalt will Polarität und ist in sich selbst polar. (Vgl. V 5474 ff)
Vorwiegend Metamorphose kennzeichnet jedoch die betonte Verknüpfung der Masken zu Maskengruppen: die gehören nicht nur - wie etwa die Gärtnerinnen - alle in den nämlichen Gestaltenkreis sondern werden zudem durch einen Handlungsverlauf in ihrer fortlaufenden Stufenfolge erfaßt. Daneben gibt es außerdem eine Fülle einzelner Gestalten, die durch ein Element des Verbindens gekennzeichnet sind, so die Grazien, die dritte der Parzen, die Hoffnung, die Klugheit, die Göttin der Tätigkeit. Und schließlich wird Metamorphose eben darin sichtbar, daß aus der fortlaufenden Gestaltenfolge des Maskenzugs die Kunst entsteht, die - wie wir gleich

sehen werden - ihrerseits wieder eine Verbindung von Natur und Künstlichkeit ist. Wie im natürlichen Bildungsverlauf der ersten Szene dürfte hier das verknüpfende Element, die Metamorphosenfolge, überwiegen.
So zeigt sich auch im Spiel des Maskenzugs - diesem allerdings in der Stillage angepaßt - ein Bildungsprozeß der Kunst, der jedoch auch hier über den Augenblick der Kunst hinaus weiterläuft bis er wieder zurückgelangt zum Ausgangspunkt, zum Phänomen "Natur":
Nach der Selbstdarstellung der Kunst - davon werden wir anschließend handeln - zeigt sich auch hier, daß keine Gestalt verweilt. War Kunst durch Reichtum und Verschwendung gekennzeichnet, so offenbart sich im Anschluß deren immanente Polarität insofern, als auf die verschwenderischen Kunstgestalten die Mephistofigur als Geiz auftritt. Wieder bringt Mephisto Unruhe, Verwirrung, vorwiegende Polarität in den geordneten Zug[54]. Auf ihn folgen die Masken, die aus dem derbnatürlichen Frühbereich der griechischen Mythologie stammen. In ihrer Zugehörigkeit zur Mythologie erweisen sie sich zwar noch als den Gestalten griechischer Kunst "verwandt", durch ihre derb-natürliche Eigenart aber neigen sie sich bereits wieder dem Ausgangspunkt dieses Bildungsweges zu, dem Bereich der Natur. Das Derbe, das die Faunen und Satyrn vertreten, der "Wildgesang" macht dabei darauf aufmerksam, daß Natur hier nicht auf der Hochstufe auftritt, wie sie die erste Szene kennzeichnend bestimmt hatte, sondern in niedersten roh-natürlichen Anfängen (Riesen, wilde Männer vervollständigen dieses Bild).
Damit ist der Bildungskreis geschlossen. Der Mummenschanz zeigte so einen geschlossenen Bildungsgang von naturhaften Anfängen über den Hochpunkt der Kunst bis wieder zurück zu einer niederen Stufe derber Naturverbundenheit. Er entspricht jenem "totalisierenden Naturkreislauf", der wieder zurückführt zu seinem Ausgangspunkt, den Emrich insgesamt als Grundlage der Goetheschen Maskenzüge bezeichnet hatte:
"An Stelle des dynamischen Ineinanderwirbelns aller menschlichen Zustände tritt auf dem Übergang zur Klassik eine statische Folge, gleichfalls noch im Sinne eines totalisierenden Naturkreislaufes, aber getragen von einer neuen innerlichen Auseinandersetzung zwischen Natur und Kunst, Unschuld und Sitte, Ursprung und Konvention. Die Maskenzüge seit etwa 1781 sind ... fast durchwegs in folgender allegorischer Kreislage aufgebaut: Am Anfang steht meist die Unschuld reiner Natur, ausgedrückt in den Symbolen der Liebe, Eintracht, Gold, Sonne, Blumen usw. Dann folgt das, was der Mensch selbst erschaffen hat oder sich als zweite fremde Welt über die Naturwelt erhebt, in den Symbolen von Kunst - Überfluß, Silber, Mond, Reichtum, Früchten usw. Als drittes erscheint der Ehrgeiz bzw. der Geiz in der Symbolik von Eisen, Mars, Gewalt usw., die lieblos das Geschaffene festhalten wollen ..., worauf zum Schluß die Unschuld bzw. Sonne usw. wieder zurückkehren und der Kreislauf von neuem anhebt."[55]

3. Die Funktion der Kunstwelt im "Mummenschanz" als weiterführende Vorwegnahme des Helenenaktes

Obwohl die Kunstepisode im Maskenzug nur ein Augenblick in der Gestaltenfolge ist, der neuen Masken Platz macht, hat sie eine weiterführende Funktion, die aus der Scheinwelt des Maskenspiels hinausführt in die (fiktive) Wirklichkeit des weiteren Dramenverlaufs. Sie nimmt innerhalb der Maskenfolge insofern eine Sonderstellung ein, als sie ein Geschehen bewirkt, das außerhalb des Maskenzuges stattfindet. Die Wirkung der Kunst durchbricht den Spielcharakter des Faschingszuges. Kurz vor dem Auftreten von Plutus und Knaben Lenker durchbricht die vorausdeutende, vorwegnehmende, zukunftsbezogene Gestalt der "Hoffnung" das Binnengeschehen des Maskenzuges:

V 5423 "Seid gegrüßt, ihr lieben Schwestern!
Habt ihr euch schon heut' und gestern
In Vermummungen gefallen,
Weiß ich doch gewiß von allen:
Morgen wollt ihr euch enthüllen."

Was hier geschieht, ist eigentlich für die Struktur eines Maskenzugs ungeheuerlich: aufgrund der Zukunftsbezogenheit, die einer Maske phänomenologisch zugehört, durchbricht diese Maske die Fiktivität des Spiels: die Hoffnung verkündet: die Masken werden abfallen! Dies ist gleichzeitig der Augenblick, wo innerhalb der insgesamt künstlichen Maskenwelt ein Moment der Natürlichkeit, der Naturnähe beschworen und dieser gegenübergestellt wird. Das Abfallen der Masken, das "morgen" stattfinden wird, verbindet sich einer freien Naturverbundenheit:

V 5427 "Morgen wollt ihr euch enthüllen.
Und wenn wir bei Fackelscheine
Uns nicht sonderlich behagen,
Werden wir in heitern Tagen
.
.
.
Frei durch schöne Fluren wandeln ..."

Das Abfallen der Masken bedeutet so ein Aufgeben der Naturferne, es ist ein Schritt vom Vermummen zur Wirklichkeit. Sicher ist es nicht ohne Bedeutung, daß die Hoffnung solches kurz vor dem Auftreten der Kunstallegorien vorhersieht. Denn gerade in der Kunstwelt beginnt die Scheinwelt des Maskenspiels sich mit dem Wirklichen als Wesentlichem zu verbinden. Knabe Lenker ist nicht zufrieden mit den höfischen Heroldsgeschäften, er tadelt

V 5606 "Zwar Masken, merk' ich, weißt du zu verkünden,
Allein der Schale Wesen zu ergründen,
Sind Herolds Hofgeschäfte nicht ..."

Die höfische natur- und wirklichkeitsfremde Art, die gegenüber bloßen Masken angebracht war, reicht dem Knaben Lenker nicht mehr: die Gestalten der Kunst verlangen "schärferes Gesicht", sie bestehen auf dem Erfassen des "Wesentlichen" an der "Schale". Damit erheben sich die Masken der Kunst deutlich aus dem Zusammenhang des Maskenspiels, sie durchbrechen dessen Fiktivität, sie verlangen Wesentlichkeit und damit Wirklichkeit und Naturnähe. Und sie sehen sich im Gegensatz zur Hofwelt, sofern sie ausdrücklich darauf hinweisen, daß des Herolds Hofgeschäfte ihnen gegenüber versagen.

a) Die Selbstdeutung der Kunst durch Knabe Lenker und Plutus

Steigerung des "Scheins" in Verbindung mit dem "Wesentlichen", die damit gegebene Durchbrechung der Fiktivität der Maskenwelt und die Abkehr vom Bloß-Höfischen dieses Maskenspiels, alle diese Momente zeigen, daß in der Kunstwelt eine Verbindung von Künstlichkeit und Natürlichkeit stattfindet, ein Ausgleich zwischen Naturwelt und Gesellschaftswelt, der eine Steigerung der Kaiserhofwelt impliziert[56].

Durch die gemeinsame Beziehung zur griechischen Mythologie sind die Kunstallegorien den vorausgehenden Masken "verwandt", folgen natürlich konsequent auf diese. Die Beziehung zur Kunst aber zeigt sich nun daran, daß mit diesen Gestalten zugleich etwas Neues entstanden ist, was die Kunstallegorien von allen anderen Masken grundlegend unterscheidet. Zwar sind auch sie Masken, spielen die Kunst, die sie darstellen, und doch entfernen sie sich von der Welt der Vermummung und des bloßen Scheins, indem sie, wie wir sahen, auf das "Wesen" der "Schale" ausgerichtet sind. Das aber "fordert schärferes Gesicht" (V 5606 ff). Damit setzen sich die Kunstallegorien selbst in scharfen Gegensatz zu allen anderen Masken, ja zu der ganzen Hofwelt, der das Sehen und Beschreiben der Schale genügt hatte. Sie fordern, daß in der "Schale" das Wesentliche gesehen wird, und sie selbst scheinen jenes "schärfere Gesicht" zu haben, das solches leisten kann. Nur so ist zu verstehen, daß der Knabe Lenker und später Plutus dem Herold die Vor- und Darstellung ihrer "Maske" abnehmen. Schon damit erweisen sie sich als Allegorien der Kunst.

So kommt es nun zu einer Selbstdarstellung der Kunst durch Knabe Lenker und Plutus, wobei der Abstand zur Hofwelt noch deutlicher wird. Der Knabe ist die "Poesie", Plutus, als dessen Erzeuger, der Dichter[57]. Beide sind gerade durch jene Phänomene gekennzeichnet, die der Hofwelt so notvoll mangeln und deren niedere Stufe ausgedrückt hatten. Die Poesie kennzeichnet sich in den Worten des Knaben:

V 5573 "Bin die Verschwendung, bin die Poesie;
Bin der Poet, der sich vollendet,

Wenn er sein eigenst Gut verschwendet;
Auch bin ich unermeßlich reich
Und schätze mich dem Plutus gleich" ...[58]

Die erste Kennzeichnung der Kunst besteht darin, daß sie das Korrelat zur niederen Ebene der Hofwelt darstellt. Kunst bedeutet Vollendung statt niederster Ebene, Wesentlichkeit statt Vermummung, Reichtum statt Mangel, Verschwendung statt Eigennutz. Sie bedeutet zudem - wie sich gleich zeigen wird - steigernde Weiterführung anstelle der Stagnation des Kreisens im Immergleichen, Ausgleich der Polarität statt Kampfes aller gegen alle: Die "Scheinwelt" der Kunst geht in Plutus und dem Knaben eine Verbindung ein mit dem "wahren Wesen", mit Wirklichkeit und Natur, die das Kunstphänomen des "Scheins" steigernd erhöht.
Das drückt sich in der Aufdeckung eines natürlichen Verwandtschaftsverhältnisses aus, das entscheidend zu der Selbstdarstellung dieser Kunstgestalten hinzugehört. Als der Knabe Lenker drängt, daß das Wesen ihrer Allegorie enthüllt werde, entspricht Plutus diesem Drängen mit den Worten:

V 5622 "Wenn's nötig ist, daß ich Dir Zeugnis leiste,
So sag' ich gern: Bist Geist von meinem Geiste
.
.
.
Ein wahres Wort verkünd' ich allen:
Mein lieber Sohn, an dir hab ich Gefallen."

Das "Wesen" ihrer Maske liegt in einer Vater-Sohnbeziehung und damit wird die sinnreiche Verbindung von "Reichtum" und "Poesie" im Natürlichen verankert. Als "Vater" der "Poesie" gibt sich Plutus zudem als Dichter zu erkennen, und durch die Vater-Sohnbeziehung verweist diese spielerisch-scheinhafte Verwirklichung der Kunst auf ihre spätere Realisation im Helenaakt, wo sie sich in Faust - Euphorion wiederholen wird. So gehört zum "Wesen" dieser Masken die verweisende Beziehung auf Späteres, das damit vorbereitet wird[59]. Gegenüber der durchwegs unnatürlichen Hofwelt dringt nun in die Kunstallegorie dieser Welt das Phänomen des Natürlichen mit ein, sofern die natürliche Vater-Sohnbeziehung zum "Wesen" gehört.
Auch hier also ist Kunst bestimmt durch eine Verbindung von Künstlich-Maskenhaftem und Natürlichkeit. Und ebenso deutet sich eine Verbindung der Pole Vergangenheit und Zukunft an: Das natürliche Moment in der Vater-Sohnbeziehung deutet voraus auf die "Zukunft" des Helenaaktes, das Auftreten der Kunstgestalten als Allegorien der griechischen Mythologie verbindet diese mit einer vergangenen Kunstwelt. So stellt sich die Kunst hier als Verbindung von Polaritäten dar: Maskenhaftigkeit und Natürlichkeit, Schein und Wesen, Vergangenheit und Zukunft, Gesellschaftlichkeit (nämlich Bezogenheit auf höfische Gesellschaftsspiele des Mummenschanz) und Kunstwelt der Antike sind die Gegensätze, die sie in

sich vereint. Der Weg des Mummenschanz zur Kunst ist ein Weg zur Vereinigung dessen, was sich zu Beginn der Mummenschanzszene polar gegenüberstand.

b) Die steigernde Wirkung der Kunst auf die Hofgesellschaft

Die Durchbrechung des Maskenspiels, die die "Hoffnung" vorwegnehmend ausgesprochen und die Kunst realisiert hatte, diese Durchbrechung zeigt sich nun auch noch darin, daß die Kunstwelt eine steigernde Wirkung auf die Gesellschaft des Hofes ausübt, die über den Mummenschanz hinaus andauert.
Eine Wirkung auf die höfische Maskenwelt zeigt sich gleich beim Auftreten der Kunstgestalt. Als Probe seines Überflusses streut der Knabe Lenker Kleinode aus, die sich über den Köpfen der Anwesenden in kleine Flammen verwandeln:

V 5632 "Auf dem und jenem Kopfe glüht
Ein Flämmchen, das ich angesprüht"

Emrich hat aufmerksam gemacht auf die symbolische Bedeutung der Flamme, indem er auf eine Stelle verwies, worin Goethe "Geisteskraft" und "Flamme" symbolisch verbunden hatte[60]. Die "Poesie" "entflammt" also manche im Volk, sie erfahren eine Bewußtseinsförderung durch die Kunst. Das Flämmchen hat dabei gleichzeitig eine verbindende Funktion:

V 5634 "Von einem zu dem andern hüpft's"

zwar erreicht es nicht alle:

V 5635 "An diesem hält sich's, dem entschlüpft's"

doch erreicht es insbesondere den Kaiser. Eine der Masken nämlich scheint zu verbrennen, man erkennt darin die Maske des Pan, man erfährt, daß sich dahinter der Kaiser verbirgt:

V 5951 "D e r K a i s e r leidet solche Pein!
O wäre doch ein andres wahr!
Der Kaiser brennt und seine Schar"

Doch dieser Brand bedeutet keine "Pein". Der Kaiser - in seiner Rolle als naturhafter Pan, die ihn bereits der Hofwelt entrückte - zeigt damit zugleich eine neue Beziehung zur Kunst. Er insbesondere wurde "entflammt" durch Poesie: es schien ihm fast, "als ob ... (er) Plutus wäre" (V 5990).
Damit wird die Wirkung der vorwegnehmenden, gespielten Kunst des Mummenschanz deutlich: der Kaiser, der am meisten von ihr erfaßt wurde, steht nun auf der Gegenseite dessen, was die niedere Stufe der Hofwelt ausgemacht hatte: er sieht sich als Plutus, erfährt damit zugleich "Reichtum" und "Dichtertum". Auf

die Entfernung von der Hofwelt, ja auf den Umschlag in die Gegenseite macht aber auch die Maske des Pan aufmerksam. Der Kaiser, ursprünglich seiner unnatürlichen höfischen Umwelt und deren niederen Stufe verhaftet, neigt sich in seiner Rolle als Pan dem Bereich des Natürlichen zu. Damit verbindet er beide Welten in einer Weise, die ihn empfänglich macht für die "Flammen" der Kunst und des "Goldes", die vom Knaben Lenker, die von der "Poesie" ausgestreut werden. Er erhebt sich damit deutlich aus der niederen natur- und kunstfernen Hofwelt auf eine andere höhere Stufe[61].

Die Bewußtseinssteigerung der Kunst im Mummenschanz erreicht nicht nur den Kaiser sondern erhöht das Niveau der Kaiserhofgesellschaft insgesamt. Das wird in der Papiergeldszene gezeigt: Einmal gelangt nun auch die Gesellschaft von "Mangel" zum "Überfluß". Nachdem in Plutus der bedeutsame Zusammenhang von "Reichtum", "Überfluß" mit "hoher Stufe" und "Kunst" symbolisch aufgewiesen wurde, dürfen wir darin eine deutliche Steigerung, ja sogar eine Steigerung in Richtung auf die Kunst sehen. Zum zweiten ist es bedeutsam, daß dieser Reichtum auf "Schein" beruht. Das Phänomen des Scheins zeigt in den Flammen und dem Gold des Knaben Lenker eine Ambivalenz: es verweist auf Magisch-Unwirkliches wie auf die Kunst - und wird dadurch aufgewertet. Dieses ambivalente Phänomen des "Scheins" vermag die Gesellschaft jetzt anzuerkennen, darauf beruht ihr jetziger "Reichtum". Das "Zeichen" bekommt Eigenwert:
"In diesem Zeichen wird nun jeder selig", wird dem Kaiser berichtet, und dieser antwortet:

V 6083 "Und meinen Leuten gilt's für gutes Gold? ...
So sehr mich's wundert, muß ich's gelten lassen" (Sp. v. H. K.)

Dadurch, daß die Gesellschaft "Zeichen" und "Schein" nun gelten lassen kann, ist sie der Kunst näher gerückt - und diese neue Bewußtheit ist eine Folge der Kunst - nämlich der Wirkung des Knaben Lenker, der "Poesie". Daß sich damit insgesamt eine Erhöhung der Ebene für die Hofgesellschaft verbindet, macht die Wirkung des Goldes deutlich: jene Momente, die in der zweiten Szene die niedere Stufe der Gesellschaft ausgemacht hatten, sind nun in ihr Gegenteil umgeschlagen. Statt von Mißtrauen ist jetzt von "grenzenlos Vertrauen" die Rede (V 6118), statt Zwietracht herrscht Eintracht[62], und die abrupte Gestaltenfolge, die im Wechsel der Narren aufs unnatürlichste stattfand, zeigt jetzt ein Moment der Erneuerung: der "alte Narr" ist "wieder auferstanden" (V 6162).
Damit ist die Papiergelderfindung nicht - wie es in der Literatur hauptsächlich interpretiert wird - nur das magische Werk Mephistos und daher auch nicht eindeutig zu verdammen[63]. Sie ist zugleich eine Wirkung des Flammengaukelspiels, das der Knabe Lenker und Plutus bewirkt hatten. Schon der Name "Flammengaukelspiel" weist hin auf die Ambivalenz des Scheinhaften: er enthält ebenso die Kunst-

elemente der (geistigen) Flamme und des (künstlerischen) Spiels wie das magische Element der Gaukelei und des Unwirklichen! Die Papiergeldszene ist mit diesem "Flammengaukelspiel" verbunden: Ausdrücklich in seiner Maske als Pan hat der Kaiser die Unterschrift geleistet, die für die Wirkung und Bedeutung des Papiergelds entscheidend ist:

V 6066 "... hast selbst es unterschrieben;
Erst heute nacht. Du standst als großer Pan,
Der Kanzler sprach mit uns zu dir heran:
'Gewähre dir das hohe Festvergnügen,
Des Volkes Heil, mit wenig Federzügen.'
Du zogst sie rein ..."

Damit ist der - scheinhafte - Reichtum, der die Hofgesellschaft verwandelte und auf eine höhere Ebene rückte, eine Folge des Flammengaukelspiels, das Plutus und der Knabe Lenker inszenierten, und den Kaiser zum Plutus werden ließ. Innerhalb des Maskenzugs also und bezeichnenderweise auf dessen Hochpunkt, dem Augenblick der Kunst, ist jener "Weg zum Gold" auf der Stufe angekommen, von der am Ende der zweiten Szene die Rede war. Hier also ist der abzuwartende Bildungsverlauf an jenem richtigen Augenblick angekommen, wo das "Untre durch das Obere verdient" (V 5051 ff) ist.

Der Mummenschanz zeigte also insbesondere in seinem Verlauf bis zum Hochpunkt der Kunst einen Bildungsprozeß, der die Gesellschaft aus der niedersten Ebene auf eine höhere Stufe hob. Diese neue Ebene verwandelte ihre polare Kampfsituation in eine der Eintracht, verkehrte ihren Mangel in Reichtum und brachte sie zur Anerkennung des "Scheins" in dessen Ambivalenz. Damit ist sie gleichzeitig in eine gewisse Nähe zur Kunst gerückt, so daß der Wunsch nach Helena nun aufkommen und ihre Vorbereitung zumindest im Schein und Spiel, in einem noch unwirklichen vergangenheitsbezogenen Auftreten, beginnen kann.
Als "totalisierender Naturkreislauf" spiegelt der Mummenschanz insgesamt den Bildungsgang der Kunst. Damit scheint uns erwiesen, daß die Szene Mummenschanz nicht nur "Revuedichtung" ist, nicht nur "Einlage und Entspannung"[64] sondern durchaus in die Szenenfolge des ersten und zweiten Aktes integriert wurde, sofern diese beiden Akte als Bildungsweg Helenas und der Kunst, als "Helenas Antezedenzien" zu verstehen sind.
Aufgrund des geschlossenen Bildungskreislaufs, der den Maskenzug insgesamt formierte, aufgrund der Bildungskomponente der Steigerung, wie sie als Steigerung der Gesellschaft auf eine höhere Ebene in der Wirkung der Kunstwelt auftrat, aufgrund der Bildungskomponenten der Polarität und Metamorphose, die der Bildungskreislauf des Mummenschanz aufzeigte, aufgrund schließlich der weiterhin auftretenden Verdichtung der Querverbindungen, die die einzelnen Motive auch hier zu

einer Reihe der Gestalten werden ließen, aufgrund alles dessen ist auch diese Szene ein Nachweis für die Bildungsstruktur des "Faust".

4. Der erste Akt und der fortlaufende Bildungsprozeß Helenas

Als weitere Stufe im Weg zu Helena ist die nächste Szene aufzufassen. Hatte die Mummenschanzszene eine Bewußtseinsförderung des Kaisers und seiner Gesellschaft erbracht, so stellt der Gang zu den Müttern eine Bewußtseinszunahme Fausts dar. Auch hier liegt der Bezug zum Werdeprozeß Helenas und zu Bildungsvorgängen überhaupt auf der Hand: nach dieser Einsichtnahme Fausts in die Bildungsvorgänge der Natur kann er Helena als Schemen der Vergangenheit bereits beschwören. Die Beschwörung Helenas gelingt also nicht aufgrund der Magie Mephistos sondern durch Fausts Einsicht in die Bildungsvorgänge der Natur. Damit erweisen sich "Helenas Antezedenzien" mehr und mehr als deren Bildungsprozeß.

a) Fausts Gang zu den "Müttern" als Einsichtnahme in (kunst-)genetische Zusammenhänge

Schon der Name "Mütter" deutet darauf hin, daß diese jene Urgestalten bezeichnen, von denen alles Lebendige seinen Ausgang nahm. Entsprechend werden sie auch charakterisiert: Faust muß "ins Tiefste schürfen" (V 6220), um zu ihnen zu gelangen, erst wenn er im "tiefsten, allertiefsten Grund" (V 6284) sich befindet, kann er sie sehen, der Weg führt ins "Unbetretene, nicht zu Betretende" (V 6222), also dahin, wo kein Seiendes hingelangen kann. Auch von hierher erscheinen die Mütter als Urgrund des Seienden, als dessen "Mütter". Ihre Pluralität macht deutlich, daß es sich um verschiedene Grundgestalten handelt, von denen aus verschiedene Metamorphosenreihen ihren Ausgang nehmen, und entsprechend werden sie charakterisiert durch "Gestaltung und Umgestaltung" (V 6287). Ständige Umgestaltung aber, ständige Metamorphose des Seienden, kennzeichnete nach Goethes Bildungsgesetz den Verlauf des Bildungsganges und diesem ewigen Umbilden gemäß wird Faust bei den Müttern "nichts Festes finden, wo du ruhst"[65]. Mit all den Gestalten, die von diesen unterschiedlichen Grundphänomenen ihren Ausgang nahmen, ist die Totalität des Seienden erfaßt. Wieder bestätigt das der Text: die Mütter sind "umschwebt von Bildern aller Kreatur" (V 6289). Damit glauben wir uns mit Staiger "berechtigt, uns bei den Müttern im Ursprung aller Prozesse der Metamorphose zu fühlen, die, seit die Welt besteht, nach gleichen Gesetzen aus einem Prinzip erfolgen"[66].
Fausts Gang zu den Müttern bedeutet daher Einsichtnahme in die Bildungsgesetze der Natur und der Kunst[67]. Seine Erkenntnis muß zurückgehen bis zu den Urphä-

nomenen des Seienden, und er muß die Metamorphosenreihe erfaßt haben, um darin Helenas Standort ausfindig zu machen. Darauf deutet ein weiteres: als Hilfestellung erhält Faust einen "Schlüssel", der in seiner Hand "wächst" und "blitzt". Verstehen wir diese Eigenschaften als Dingsymbole, so heißt das, Faust gelangt zu den Müttern aufgrund von "Einsicht" in das Phänomen des "Wachsens", wobei "Flamme" und "Leuchten" auf "Geisteskraft", auf magisch-künstlerische Einsicht[68] deuten. Zudem kennzeichnen seine Haltung auch Epitheta des Lebendigen: "Doch im Erstarren such' ich nicht mein Heil" (V 6271), betont er, und im Umfassen des "Schlüssels" fühlt er "neue Stärke" (V 6281).
Daß Faust im Gang zu den Müttern Einsicht in die Bildungsgesetze der Natur- und Kunstgestalten gewonnen hat, zeigt sich zudem an seinem abschließenden Bericht, wonach die Mütter als Urphänomene "regsamer" Bilder aller Kreatur "im Grenzenlosen" thronen, "einsam" in ihrer Grundposition "und doch gesellig", nämlich umschwebt von "des Lebens Bildern" (V 6427 ff). Diese "Bilder" sind selbst ohne Leben (V 6430 f), aber doch "regsam", also beweglich; sie werden verteilt in den Bereich, in den sie gehören:

V 6433 "Und ihr verteilt es, allgewaltige Mächte,
Zum Zelt des Tages, zum Gewölb der Nächte ..."

Und schließlich wird ausdrücklich deutlich gemacht, daß auch die Gestalten der Kunst in diesen Bereich der Metamorphosenfolge gehören;

V 6435 "Die einen faßt des Lebens holder Lauf,
Die andern sucht der kühne Magier auf;"[69]

In einem Paralipomenon war bekanntlich dieses "Magier" durch "Dichter" ersetzt. Die Gestalten des "Lebens" und die der Kunst sind also in gleicher Weise von den Urphänomenen und der durch sie bewirkten Metamorphosenfolge vorgeprägt, ihre Verwirklichung ist lediglich eine andere Verteilung, ein unterschiedlicher Bereich. Faust hat bei seinem Gang zu den Müttern erkannt, wie die Einzelgestalten der Natur und der Kunst mit den Urphänomenen zusammenhängen. Damit hat er die Bildungsgesetze der Natur und der Kunst weitgehend erfaßt, und so kann er Helena als "Magier" beschwören. Helena erscheint in der Gestalt vergangener Kunst.
Die Szene "Finstere Galerie" ist demnach eine deutliche Weiterführung des Weges zu Helena. In ihr wird deutlich gemacht, inwiefern dieser Weg als Bildungsprozeß aufzufassen ist: Helena kann selbst als Schemen nur durch Einsicht in die Bildungsgesetze hervorgebracht werden.

Wenn nun das Drama in seinen beiden ersten Akten als Werdeprozeß Helenas und der Kunst aufzufassen ist, so liegt die Annahme nahe, daß dieser dargestellte Weg zu Helena ebenfalls auf den Bildungsgesetzen basiert. Entsprechend führt denn auch diese Szene formal den Bildungsweg in Richtung auf Helena weiter. Um die-

ses formale Moment zu erfassen, müssen wir uns den bisherigen Szenenverlauf noch einmal kurz vergegenwärtigen:
Die erste Szene zeigte "Natur" und deren tätiges Wirken auf höchstem, theodizeehaft heilendem Niveau, hatte einen Zeitverlauf zum Inhalt. Es folgt die Darstellung einer Zeitsituation, die jeden Bezug zur Natur verloren hat und statt des stetigen Verlaufs einer Metamorphosenfolge durch gewaltsamste Polarität gekennzeichnet ist. Dieser Grundgegensatz wird in den folgenden Szenen in verschiedener Weise durchgespielt.
Der Maskenzug verband die Grundpolarität in der Darstellung eines "totalisierenden" Bildungsverlaufs. Dieser hatte für die Zeitsituation eine weitertreibende, steigernde Bedeutung. Danach, in der vierten Szene, zeigte die Gesellschaft statt des Kampfes gegen jeden Ansätze von Vertrauen und Gebefreude (V 6118, 6141, 6146). Und doch ist auch hier die Polarität nicht überwunden: die Überwindung des Kampfes aller gegen alle basiert auf dem ambivalenten Phänomen des "Scheins"[70]. Dieses scheinhaft künstlerische Moment bewirkte eine Erhöhung der Stufe, wobei statt dem "Mangel" die Plutuseigenschaft des "Überflusses" entstand und der Wunsch nach Helena wach wurde. Doch die scheinhaft magische Komponente macht deutlich, daß solcher Überfluß nicht in der Realität basiert sondern im Spuk, nicht natürlich sondern unnatürlich ist. Und obwohl die Gesellschaft eine Bewußtseinserhöhung erfuhr, verfehlt sie doch die richtige Haltung zum "Schein" und zum "Gold", sofern sie diese Fortwirkung des poetischen Knaben als "materiellen Besitz" mißdeutet, statt ihn als "höheren Schein" "geistig" zu verstehen[71].
In wiederum anderer Weise zeigt die folgende Szene eine annähernde Verbindung der Grundpolarität, die sich zwischen der ersten und zweiten Szene auftat: Der Gang zu den Müttern verweist auf den Naturbereich und dessen Bildungsgang, sofern er Einsichtnahme in die Bildungsgesetze alles Lebendigen bedeutet. Aber er verweist auch auf den Bereich des Unnatürlich-Künstlichen durch seinen Bezug zur Magie. Künstlich und unnatürlich werden danach Gestalten beschworen, die in dieser Zeitlage, in diesem Augenblick des Bildungsprozesses, eigentlich nicht an der Zeit sind. Eine Verbindung beider Bereiche aber bahnt sich in dieser Szene dadurch an, daß sie deutlich macht, daß Natur- und Kunsterzeugnisse aufgrund derselben natürlichen Bildungsgesetze entstehen[72]. Gleichzeitig nimmt sie auch formal eine Mittelstellung ein zwischen Darstellung eines Zeitverlaufs (1. Szene) und Darstellung einer Situation (2. Szene): als Gang zu den Müttern wäre diese Szene eindeutig ersteres, ja sogar ein Bildungsgang, sofern Faust die Metamorphosenfolge bis zu den Urgründen zurückverfolgen muß, um zu den Müttern zu gelangen. Aber nicht der Gang zu den Müttern selbst wird dargestellt, sondern es wird lediglich die Einführung dazu gegeben, es wird die Situation beschrieben, die Faust zu diesem Gang veranlaßt.
Die Szenenfolge auf Helena hin besteht also nach einer Konfrontation zweier Be-

reiche (1. und 2. Szene) in Abwandlungen von deren Vermischung und zunehmender Verbindung. Auf Bildungsgesetze verwies dieser Akt auch inhaltlich in besonderer Weise: er sprach aus, daß auch das Schaffen von Kunst auf Einsicht in die Bildungsgesetze der Natur beruht; diese Bildungsgesetze wurden im Reich der "Mütter" als Grundlage ("Mütter") alles Seienden dargestellt, und Bildungsgesetze gestaltete der Mummenschanz, sofern die Folge der Masken als 'totalisierender Naturkreislauf' verwirklicht wurde.

b) Die Situation von Helenas Werdeprozeß am Ende des ersten Aktes

Die Kaiserhofwelt war durch das Erlebnis des Mummenschanz (d. h. durch die 'Flämmchen' des Knaben Lenker) "scheinhaft" auf eine höhere Stufe gehoben worden. Auf dieser aber stagniert sie nun. Der Herold möchte wieder sein "alt Geschäft" der Ankündigung von Masken erfüllen und versteht nicht, warum das in der neuen Situation nicht recht gehen will. Auch die Hofwelt insgesamt steht noch auf der Stufe des Maskenzugs. Sie sieht in den antiken Gestalten ohne Verständnis für deren antik-künstlerische Bedeutung wieder eine Art Masken und wertet das unmodische Kostüm ab:

V 6409 "Das wär' antik! Ich wüßt' es nicht zu preisen,
Es sollte plump und überlästig heißen"[73]

Und sie mißversteht das erste Erscheinen der inzwischen "gesteigerten" Kunst, indem sie die Beschwörung Helenas wie den Maskenzug als gesellschaftliches Ereignis auffaßt:

V 6389 "Und so, da alle schicklich Platz genommen,
Sind wir bereit; die Geister mögen kommen!"

Verglichen mit Faust, dessen Kunst-Bewußtsein durch die Mütter gefördert wurde (vgl. V 6427 - 6439), verglichen auch mit dem dadurch erreichten gegenwärtigen Status des Dramas, erweist sich das Niveau der Hofwelt wieder als veraltet und niedrig. Wie in der ersten Kaiserhofszene bestimmen Gegensätze die Gesellschaft: Die Damen loben Paris und schmähen Helena, die Herren entsprechend umgekehrt. Kurt May stellt aufgrund seiner Sprachanalyse fest: "Die grandiose Szene ist völlig auf den Kontrast Faustens zur höfischen Umwelt gestellt. Die antiken Erscheinungen sind noch ganz stumm, bewegen sich pantomimisch. Das wesentliche Geschehen vollzieht sich in der Beschwörung und im zweimaligen Ausbruch des Faustischen Begehrens. Es genügt hier, auf seine Stimme zu hören, die unbedingt führt."[74]
Seine Stimme "führt" in der Tat, denn aufgrund seiner Bewußtheit, seiner Einsicht in die Bildungsgesetze der Kunst, wird das Geschehen auf Helena hin weiter-

geführt werden zu deren voller und gegenwärtiger Realisation. Der Ausbruch des Faustischen Begehrens indes ist an dieser Stelle und Zeitstufe nur bedingt ein Positivum. May übersieht, daß gerade die Heftigkeit des Begehrens Faust jetzt von Helena trennt. Zwar zeigt Fausts Ergriffenheit, daß er Helena als Erscheinung des Schönen und der Kunst, (im Gegensatz zur Hofwelt) voll erfaßt hat, doch übersieht er, daß Helena im Augenblick erst eine vergangene Kunstgestalt ist, noch unlebendig, nur gedacht.
Fausts Verlangen nach Helena bewirkt, daß er plötzlich nur noch die schöne Gestalt will, ohne die Bildungsstufen zu bejahen, die ihrer Realisation vorausgehen. Entsprechend überwiegen bei seinem "Ausbruch des Begehrens" statt der Epitheta des Lebendigen und der Beweglichkeit die entgegengesetzten: Vorher war ihm die Welt unerschlossen, nun ist sie "gegründet, dauerhaft" (V 6492), und statt von Erneuerung des Lebens spricht er vom Gegenteil: "Verschwinde mir des Lebens Atemkraft" (V 6493). Der Schlüssel, der ihn beim Gang zu den Müttern in ein Reich führte, wo er "nichts Festes" findet, brachte ihn rückblickend nun zu "festem Strand" (V 6552). Zudem verkennt er die Vergangenheit dieser Kunstgestalten: "Hier faß' ich Fuß! hier sind es Wirklichkeiten" (V 6553)[75], und schließlich faßt Faust auch noch "mit Gewalt" zu (V 6560), worauf Helena und Paris verschwinden. Faust, weit entfernt von aller Bewußtheit, liegt bewußtlos am Boden. In der Maßlosigkeit seines Ergriffenseins von Kunst verfehlt er die vergangene Seinsweise dieser Kunstgestalten, er selbst fällt damit in die gewaltsame Stufe einer früheren Ebene zurück. Dennoch hat dieses Begehren auch eine weiterführende Funktion. Aufgrund dessen kann sich Faust nicht mit historischen, längst vergangenen Kunstgestalten zufrieden geben. Der Weg zu Helenas wirklichem, gegenwärtigen Entstehen wird eingeleitet.

Fausts Fehlverhalten an dieser Stelle ist gleichzeitig die Vorwegnahme späterer moderner Kunst. Er erahnt sie in Helena bereits auf dieser frühen Stufe, doch läßt ihn sein Begehren übersehen, daß diese Stufe noch nicht erreicht ist. Im Verfehlen dieser gegenwärtigen Zeitsituation liegt Fausts Scheitern an dieser Stelle, im heftigen Wunsch nach Helenas Realisation, im Vorwegnehmen ihrer "Wirklichkeit" liegt die Weiterführung auf eine moderne, gegenwärtige Kunstform, die zu Helena und Euphorion führen wird.

Am Ende des ersten Aktes sind Helenas Antezedenzien so weit gediehen, daß diese als Phantom einer vergangenen Kunstwelt beschworen werden kann. Doch ihre volle Realisation als Symbol der Entstehung von Kunst steht noch aus. Zur Kunst nämlich gehört - nach allem, was in diesem Drama darüber ausgesagt wird - der Bezug der Gegenwart, gehört die geglückte Verbindung von Vergangenheit und Gegenwart, von Natur und Kunst. Der Ausgang des ersten Aktes realisiert noch keine Verbindung dieser Gegensätze sondern zeigt wieder deren Konfrontation.

III. ZUSAMMENFASSUNG: BILDUNGSSTRUKTUR DES "FAUST" AUS DER SICHT DES ERSTEN AKTES

Der erste Akt des "Faust II" erhält seinen inhaltlichen Zusammenhang dadurch, daß er eine erste Etappe des Bildungsprozesses der Kunst und Schönheit darstellt. Auf die Konfrontation einer Grundpolarität von Natur und Unnatur, von Natürlichkeit und Scheinhaftigkeit zwischen den beiden ersten Szenen folgt die Darstellung einer Reihe von Abwandlungen der zunehmenden Verbindung beider Bereiche in verschiedenen Ebenen und Ausdrucksformen. In der Mummenschanzszene gelingt mit der Darstellung einer Metamorphosenfolge von untereinander verwandten Masken ein vorwegnehmender Ausgleich der Pole in der Kunst, doch ist Kunst hier erst Spiel, noch nicht volle Realisation. Die Teilhabe am "totalisierenden Naturkreislauf" des Maskenzugs (Emrich) bewirkte eine (Bewußtseins-)Steigerung der unnatürlichen Hofgesellschaft auf die Kunst hin. Im Gang zu den Müttern wird Faust (und dem Leser) in abstracto wiederum Einsicht in die Bildungsgesetze vermittelt. Faust erkennt, daß die Scheingestalten der Kunst ebenso in eine Bildungsfolge der Gestalten gehören wie die der Natur. Danach gelingt ihm die Beschwörung antiker Gestalten als solche des schönen Scheins einer vergangenen Kunstwelt. Aufgrund der inzwischen vermittelten Einsicht in die Analogie von Natur und Kunst erahnt Faust (wie der Leser), daß damit die volle Realisation der Kunst noch nicht gegeben ist. So gibt sich Faust mit den Scheingestalten nicht zufrieden. Zwar verfehlt er die richtige Einschätzung des gegenwärtigen Augenblicks der Realisation der Kunst, indem er diese in seinem Begehren zu erzwingen sucht, doch zeigt sein (vergebliches) Begehren, daß ihm "Helena" als Schemen aus der Vergangenheit nicht mehr genügt. Am Ende des ersten Aktes erscheint Kunst als ein wieder zu erreichendes Phänomen der Vergangenheit. Den Prozeß ihrer Vergegenwärtigung wird der zweite Akt schildern.
Damit zeigt der erste Akt Bildungsstruktur in verschiedenen einzelnen Elementen:

1. Die Verknüpfung der dichterischen Einzelelemente zu einer Metamorphosenreihe

In den verschiedenen Situationen des ersten Aktes wiederholten sich vielfach Motive, die bereits in den beiden ersten Szenen in polarer Entgegensetzung aufgetreten waren. Natürliches und Künstliches wurden einander in verschiedenen Zwischenformen der Vermengung und Trennung angenähert, ebenso die Motive Altes und Neues, Wirklichkeit und Schein, Kunst und Magie, Reichtum und Mangel, Antike und Moderne (Gotik) usf. Diese Reihung von einander "verwandten" Gestalten und ihren vielfachen Abwandlungen greift über den Geschehenszusammenhang hinaus: Das Motiv der Goldsuche weist zurück auf die Magie des ersten Teils,

verbindet sich innerhalb des Aktes allmählich auch mit dem Bereich der Kunst und deutet voraus auf die magische Beschwörung Helenas. "Gold" und "Reichtum" gehören zudem in den Umkreis der Kunstsymbolik, während "Mangel" und "Not" deren Gegenwelt bedeuten, wie sie von Mephisto im Mummenschanz und von den grauen Weibern im 5. Akt dargestellt wird. Ähnlich verweisende Funktion haben die Gestalten: Knabe Lenker deutet auf Euphorion voraus, Faust-Plutus nimmt die spätere dichterische Funktion Fausts in der Helenaszene vorweg.
Diese Struktur der Querverbindungen läßt eine Fülle von Reihen verwandter Gestalten entstehen. Motive und Gestalten stehen in einem engen Bezugsgeflecht, wo erst der Vergleich mit den "verwandten" Gestalten die jeweilige Bedeutung der einzelnen deutlich macht. Rückverweise und Vorausdeutungen machen im Stufenreich der Gestalten und Motive sichtbar, wie ein gemeinsamer Bildungsprozeß das Spätere aus der früheren Gestalt in leichten Verwandlungen allmählich bildet. So wirkt sich Goethes morphologisch "gegenständliche" Denkweise auf die dichterische Verknüpfung auch der kleinsten Dichtungselemente aus.

2. Die Verknüpfung des Geschehensverlaufs zu einem weiterführenden Bildungsgang

Ein ähnlicher "Bildungsprozeß" bestimmt die Darstellung im chronologischen, erzählbaren Nacheinander des Geschehens. Nachdem die beiden ersten Szenen das polare Bezugsgeflecht von Natur und Unnatur, Natur und Gesellschaft, hoher und niederer Stufe, Altem und Neuem u. a. entwickelt haben, zeigen die weiteren Szenen eine allmählich besser glückende Verbindung zwischen den Polen. Sie werden in immer wieder neuer Form abgewandelt vereinigt, d. h. sie formieren sich zu einer Reihe von Metamorphosen der Grundpolarität. Diese Reihenfolge läßt eine Steigerung erkennen, und so entsteht ein fortlaufender Bildungsprozeß. Zunächst ist es "Helena" - beziehungsweise die "Kunst", deren "Bildung" so vorgeführt wird; wir werden nach dem dritten Akt indes sehen, daß dieser Bildungsvorgang über die Zeit des Schönen hinaus weitergeht - wieder im Sinne eines "totalisierenden Naturkreislaufs". So wird sich zeigen, daß der 1. Akt nur e i n Textbeispiel ist für die Formung eines Bildungsprozesses, der den ganzen zweiten Teil durchzieht.

3. Darstellung aufgrund von Bildungsgesetzen

Als erster Teil der Antezedenzien Helenas zeigte der erste Akt eine Etappe im Bildungsprozeß der Kunst, der bis zu Helenas "wirklichem" Dasein führen wird. Dieser Bildungsvorgang formierte sich, wie wir sahen, nach eben jenen Gesetzen, die der Morphologe Goethe in der Natur am Werke sah: Metamorphosen der Verbindung einer Grundpolarität führten zu jener "Steigerung" auf Helena hin. Zu-

dem aber kennzeichneten die Gesetze von Polarität, Steigerung und Metamorphose die Verknüpfung der dichterischen Einzelelemente, wie wir es an einzelnen Motiven und Gestalten nachwiesen. Nicht nur das inhaltliche Geschehen des "Faust" sondern auch die Darstellungsweise ist von Bildungsgesetzen durchwaltet.

Wenn wir nun im nächsten Kapitel die zweite Etappe des Werdens von "Helena" untersuchen, geschieht es unter dem Ansatz, wie sich diese "gegenständlich" bildende Verfahrensweise des Dichtens zu einer dramatischen Formung verhält.

K A P I T E L IV:
BILDUNG UND DRAMA

A BILDUNGSSTRUKTUR ALS AUSWIRKUNG DER "ALLGEMEINEN POETISCHEN GESETZE"

Der Aufsatz "Über epische und dramatische Dichtung von Goethe und Schiller", der diese beiden Gattungen voneinander abgrenzt, beginnt mit dem Aufweis von deren dichterischer Gemeinsamkeit:

"Der Epiker und Dramatiker sind beide den allgemeinen poetischen Gesetzen unterworfen, besonders dem Gesetze der Einheit und dem Gesetze der Entfaltung."[1]

Die Bildungsgesetze scheinen bei Goethe jenen allgemeinen poetischen Gesetzen zuzugehören, von denen sich eine epische und dramatische Behandlungsart erst in zweiter Linie absetzt, denn wir haben gesehen, daß bildendes Dichten nicht auf eine Gattung beschränkt ist: Der Bildungsroman ist von Bildungsgesetzen durchwaltet, die Lyrik zu Beginn des Faust II ebenso wie die "Zueignung", deren dramatische Auffächerung, das Vorspiel auf dem Theater, ja offenbar das Faustdrama insgesamt.
Dabei zeigt sich der Bezug von Bildungsgesetzen zu jenen allgemeinen poetischen Gesetzen der "Einheit und Entfaltung" insbesondere daran, daß gerade durch die Bildungsstruktur eine neue und gegenständliche Form der Einheit - als Entfaltung[2] - entsteht. Durch die Bildungsstruktur steht der "Einzelfall" "in einem morphologisch-genetischen Zusammenhang" (Böckmann), auf den das einzelne hindeutet, und umgekehrt erhält das einzelne erst von diesem her seine Bedeutung[3]. Goethe verwendet also die Bildungsgesetze der Natur und seiner Naturwissenschaft im Sinne jener "allgemeinen poetischen Gesetze", denen der Dramatiker und der Epiker unterworfen sind. Bildendes Dichten, das die "zweite Natur" der Dichtkunst an den Gesetzen der ersten Natur orientiert, ist ein allgemein künstlerisch-poetisches Verfahren, das in allen Dichtungsgattungen strukturbildend sein kann.

Die Bewußtheit Goethes in bezug auf Gattungsfragen, auf die wir eingangs aufmerksam gemacht haben, läßt indes erwarten, daß Goethe in der Gestaltung eines Dramas dessen spezifischer Form noch in besonderer Weise gerecht wird. Es müßte sich also dartun lassen, daß Goethe in der morphologisch-genetisch bildenden Verfahrensweise einen angemessenen Zugang zum D r a m a hatte sehen und finden können. Diese dramatische Struktur müßte sich als Spezifikum aus den allgemeinen poetischen Gesetzen entwickeln lassen, denen der Dramatiker und der

Epiker zwar gemeinsam, aber offensichtlich in verschiedener Form, unterworfen sind.
So wollen wir nun zu entwickeln suchen, in welch spezifischer Weise der Dramatiker die allgemein-poetischen Bildungsgesetze verarbeitet.

Sengle zufolge wird die Entwicklung eines spezifisch Dramatischen aus dem Umkreis poetischer Bildungsgesetze kaum möglich sein. Er sieht gerade in jenen Momenten des Goetheschen Dramas, die mit Morphologie und Naturwissenschaft zusammenhängen, die Ursache dafür, "daß der reife Goethe auf Grund seiner geistigen Gesamthaltung mit Notwendigkeit der Form Drama nicht gerecht werden konnte"[4].
In seinen Beobachtungen an Goethes Dramenform bestätigt Sengle dennoch unsere Auffassung, daß die morphologischen Bildungsgesetze mit den allgemeinen poetischen Gesetzen zusammenhängen und dadurch die Einheit des Werkes gestalten: "Die Einheit dieser Werke aber ist nicht die (an Kausalität und äußere Formverhältnisse doch irgendwie gebundene) dramentechnische, sondern die allgemein poetische Einheit ... Drama ist für Goethe Metamorphose ..."[5]
Sengle sieht Goethe das Dramatische gerade darin verfehlen, wo dieser seine auf Bildungsgesetzen basierende Dichtung verwirklicht. Das gilt nicht nur für das "allgemeine poetische Gesetz" der "Einheit" sondern erst recht für das Gesetz der Entfaltung: "Mit dem Kontrast ist (bei Goethe) nicht die spezielle dramatische Umschlägigkeit, sondern ein allgemein ästhetisches Prinzip gemeint, dem die Neigung zu ruhiger Entfaltung nicht widerspricht."[6] Bildendes Dichten im Sinne der morphologischen Bildungsgesetze scheint also insbesondere der dramatischen Forderung nicht adäquat zu sein.

Unser Vorhaben, von Bildungsgesetzen her einen Zugang zum Drama nachzuweisen, wird schließlich noch dadurch erschwert, daß Goethe trotz aller Bemühung um eine Abgrenzung dazu neigte, die Gattungen zu vermischen. Sengle hat auch das kritisch vermerkt. Gerade das Drama erfordert ihm zufolge die Reinheit der Gattung[7]. Goethe aber habe die Gattungen zwar in der Theorie unterschieden, "beschäftigt sich dann aber fast ausschließlich mit dem Zusammenwirken, auf das es ihm zur Rechtfertigung seines Schaffens ankam"[8].

Wir haben zu zeigen, daß Goethe in seinem morphologisch-bildenden Verfahren dennoch einen Zugang zum Drama fand und im "Faust" verwirklichte.

B BILDUNGSGESETZE UND DRAMENSTRUKTUR

I. DIE BILDUNGSGESETZE UND IHRE BEZIEHUNG ZU DEN EINZELNEN GATTUNGEN

1. Untersuchung darüber, was die Bildungsgesetze zu epischer Behandlungsart qualifiziert

Die Literaturwissenschaft hat die strukturelle Bedeutung der Goetheschen Bildungsgesetze insbesondere für den epischen Bereich, ja speziell für den "Wilhelm Meister", erkannt und hervorgehoben. Sehen wir uns also zunächst an, aufgrund welcher Bestimmungen Goethes Begriff des Epischen von morphologischen Gesetzmäßigkeiten her erreichbar wird.
"Einen Gedanken über das epische Gedicht will ich doch gleich mitteilen. Da es in der größten Ruhe ... angehört werden soll, so macht der Verstand ... mehr als in anderen Dichtarten seine Forderungen ..."[9], schreibt Goethe an Schiller. Damit sind bereits zwei epische Merkmale angeklungen: Die Wirkung des Epischen ist "Ruhe", und dieser "Ruhe" entspricht eine Bevorzugung des "Verstandes" in der Darstellung. Letzteres ist wohl so zu verstehen, daß wegen des ruhigen Zuhörens das Hauptaugenmerk des "Rhapsoden" darauf gerichtet sein muß, die einzelnen Begebenheiten sinnvoll zu verknüpfen. In einer Darstellung nach Bildungsgesetzen sind beide Momente dadurch zu erreichen, daß der Epiker besonders die Metamorphosenfolge, das ruhige, stetige Weiterschreiten des Bildungsverlaufes hervorhebt. Dem fügt sich gut ein, daß Goethe dem Begriff der Stetigkeit sowohl in seiner Wissenschaft als auch in seiner Dichtung hervorgehobene Bedeutung einräumt, wobei er offensichtlich eine konkrete epische Dichtung vor Augen hat. Zu einer Zeit, wo er am "Wilhelm Meister" arbeitet, schreibt er an Schiller:

"In meinen Beobachtungen über Pflanzen und Insekten habe ich fortgefahren und bin ganz glücklich darinne gewesen. Ich finde, daß, wenn man den Grundsatz der Stetigkeit recht gefaßt hat, ... man weder zum Entdecken noch zum Vortrag bei organischen Naturen etwas weiter braucht.
Ich werde ihn jetzt auch an elementarischen und geistigen Naturen probieren, und er mag mir eine Zeitlang zum Hebel und zur Handhabe bei meinen schweren Unternehmungen dienen."[10]

Der Begriff der Stetigkeit entstammt also dem Bereich der Naturwissenschaft und wird von hier aus - in der nämlichen Bedeutung - auf geistige Naturen übertragen. Die Nähe dieses Begriffes zum Prinzip der Metamorphosenfolge liegt auf der Hand.

Wenn Goethe in seinem Dichten die Gesetze der Natur gestaltend verwertet, so

entspricht der "größten Ruhe" und der Bevorzugung des Verstandes im epischen Bereich insbesondere die Stetigkeit des ständigen Umbildens, die Metamorphosenfolge, der Bildungsgang.
Schiller versteht offensichtlich unter dem Epischen ebenfalls eine Dichtgattung, die - vom Gefüge der Bildungsgesetze her argumentiert - den Bildungsverlauf bevorzugt berücksichtigt. Er kritisiert an der Iphigenie: "Für eine Tragödie ist in der Iphigenie ein zu ruhiger Gang."[11] Dabei sind in unserem Zusammenhang beide charakterisierenden Wörter gleich wichtig: das Augenmerk des epischen Dichters ist auf einen "Gang" gerichtet, und dieser Gang ist "ruhig". Wieder sind in einer bildenden Verfahrensweise beide Momente damit zu erreichen, daß die Formung insbesondere auf der Metamorphosenfolge beruht.
Schiller nennt aber im Verlauf seiner Bemühung um das Epische ein weiteres Moment, aufgrunddessen Goethe sich berechtigt sehen kann, Bildungsgesetze bei einer epischen Darstellung zu verwerten:
"Es wird mir aus allem, was Sie sagen, immer klarer, daß die Selbständigkeit seiner Teile einen Hauptcharakter des epischen Gedichtes ausmacht. Die bloße, aus dem Innersten herausgeholte Wahrheit ist der Zweck des epischen Dichters: er schildert uns bloß das ruhige Dasein und Wirken der Dinge nach ihren Naturen, sein Zweck liegt schon in jedem Punkte seiner Bewegung, darum eilen wir nicht ungeduldig zu einem Ziele, sondern verweilen uns mit Liebe bei jedem Schritte."[12]
Gerade der Bildungsprozeß der Natur ging in einzelnen Schritten vor sich, sein Zweck lag nicht teleologisch im Hervorbringen einer einzelnen Gestalt, sondern gerade hier hatte jede Stufe ihren Eigenwert[13]. Wieder ist es die stetige Stufenfolge der Metamorphosen, aufgrund derer die Bildungsgesetze Goethes mit dem Epischen korrespondieren können.
Goethe schließlich hebt an seinem "Hermann" noch einen weiteren Gesichtspunkt hervor, der den Bildungsprozeß mit dem epischen Bereich verbindet: "In meinem 'Hermann' bringt die Eigenschaft des Plans den besonderen Reiz hervor, daß alles ausgemacht und fertig scheint und durch die retrograde Bewegung gleichsam wieder ein neues Gedicht angeht."[14]
Wie im Bildungsverlauf der Pflanze erscheint in diesem Sonderfall eines epischen Werkes der Bildungsgang sogar als Kreislauf, wo am Ende ein neuer Anfang erreicht ist. Wieder ist es dabei der Bildungsverlauf, der eine Verbindung des Epischen mit Bildungsgesetzen zuläßt.
Von entscheidender Bedeutung aber ist in unserem Zusammenhang eine Äußerung Goethes über die Darstellungsform des Rhapsoden:

"Die Behandlung im Ganzen betreffend, wird der Rhapsode, der das vollkommen Vergangene vorträgt, als ein weiser Mann erscheinen, der in ruhiger Besonnenheit das Geschehene übersieht ..."[15]

Der ruhige Überblick über einen bereits vergangenen und so in seiner ganzen Zeitspanne überschaubaren Vorgang kennzeichnet die epische Darstellungsweise. Diese ruhige Übersicht bezieht sich innerhalb einer Darstellung nach Bildungsgesetzen wieder aufs deutlichste auf den Bildungsgang in seinem langfristigen Zeitverlauf, auf die gesamte Metamorphosenfolge, auf den Weg der Steigerung. Darauf deutet zudem die Kennzeichnung des Rhapsoden als "weiser" Mann, die ihrerseits mit dem epischen Kennzeichen der Bevorzugung des "Verstandes" korrespondiert: Die epische Darstellung beruht also auf jener "geistigen" Hinsicht auf die Materie[16], in der nicht die Polarität des jeweiligen Augenblicks sondern die Steigerung, die Metamorphosenfolge, also der Bildungsweg in seinem ganzen Verlauf übersehen wird. Die Bevorzugung des Verbindenden durch die besondere Bedeutung des "Verstandes", der "ruhige Gang", das "Verweilen bei jedem Schritte", die besonnene Übersicht über einen bereits vergangenen, abgeschlossenen Zeitverlauf und schließlich beim Sonderfall von "Hermann und Dorothea" die Darstellung eines geschlossenen Bildungskreises, all diesen Kennzeichnungen des Epischen, die Goethe und Schiller miteinander erarbeiteten, kann in einem "bildenden Dichten" entsprochen werden. Das ist der Fall, wenn der epische Dichter insbesondere die Bildungskomponenten der Metamorphosenfolge und Steigerung hervorhebt, wenn er den Bildungsverlauf rückblickend in ruhiger Besonnenheit als Stufenfolge darstellt.
Wenn das Vorgehen nach Bildungsgesetzen auch jenen allgemeinen poetischen Gesetzen entspricht, denen alle Gattungen unterworfen sind, so mag damit doch deutlich geworden sein, daß Goethe meinen konnte, von diesen allgemeinen Gesetzen her dem spezifischen Charakter des Epischen Rechnung tragen zu können.

2. Untersuchung darüber, was die Bildungsgesetze zu dramatischer Behandlungsart qualifiziert

"Zum Wesen des Dramatischen gehört es, daß der eine Pol immer den anderen magnetisch herbeizieht."[17]
Wenn wir von derartigen Bestimmungen des Dramatischen ausgingen, wie Wiese sie hier gibt, so läge es nahe, in dem - im Epischen deutlich ausgesparten - Bildungselement der Polarität bereits einen adäquaten Zugang zum Drama gewährleistet zu sehen[18].
Weil wir indes an überhistorisch festgelegten Definitionen einer dramatischen Seinsweise von Dichtung nicht festhalten wollen, versuchen wir nicht, Goethes Bildungsgesetze an einer von uns erarbeiteten Definition des Dramatischen zu messen. Wir beschränken uns auf die Untersuchung, ob sich von den Bildungsgesetzen her ein Zugang zu Goethes Auffassung vom Dramatischen ergibt.
Die Ablehnung einer überhistorischen Definition vom Wesen des Dramas ist bei Goethe umso angebrachter, als auch er eine solche auffallend vermeidet (wie er

und Schiller ja auch das Epische nicht eigentlich definiert haben). Der grundlegende Bezugspunkt für die Unterscheidung der Gattungen ist für Goethe eine fast selbstverständlich wirkende formale Gegebenheit. Goethe nennt als "großen" und "wesentlichen Unterschied": "daß der Epiker die Begebenheit als vollkommen vergangen vorträgt und der Dramatiker sie als vollkommen gegenwärtig darstellt."[19]

Wieder wird erst die Abgrenzung von den "allgemeinen poetischen (Bildungs-) Gesetzen" die Tragweite dieser Bestimmung des Epischen und Dramatischen deutlich machen: Innerhalb der Goetheschen Bildungsgesetze ergab sich ein Bezugsgeflecht zwischen den einzelnen Bildungskomponenten, das sich folgendermaßen darstellte: Bildung ist ein stetiger Werdeprozeß, der in einzelnen Gestalten nicht zum Stillstand kommt, über sie hinaus wirksam bleibt und so eine jede Gestalt aus einer anderen hervorgehen und in eine nächstfolgende übergehen läßt. Damit entsteht eine Reihe von Gestalten, die untereinander verwandt sind. Diese "Metamorphosenfolge" kann nur erfaßt werden, wenn man den Werdeprozeß in einem längeren Zeitraum überblickt und seinen Verlauf im Auge hat. (Dasselbe gilt auch für die Bildungskomponente der Steigerung.) Im Hinblick auf den jeweiligen Zeitpunkt des Bildungsverlaufes aber, im Hinblick auf den jeweils gegenwärtigen Vorgang, der die Metamorphosenfolge schafft, ist Bildung: Polarität. In ständiger Auseinandersetzung einer polaren Konstellation formiert sich der stetig umbildende Prozeß, der die Gestaltenfolge konstituiert[20].

Polarität also kennzeichnet die Bildungsgesetzmäßigkeit in jedem gerade gegenwärtigen Augenblick ihres Vorgehens; Metamorphose und Steigerung aber zeigt sie im Verlauf des Bildungsganges, also im Überblick über einen Zeitverlauf. Goethe bestätigte diese unterschiedliche Beziehung der einzelnen Bildungskomponenten zur Zeit: Er nannte das Erfassen von Polarität eine Folge der "materiellen" Hinsicht auf die Materie , die Einsicht in das Gesetz der Steigerung dagegen Folge einer "geistigen" Betrachtungsweise der(selben) Materie (vgl. oben S. 86 ff). Sofern nun geistige Hinsicht darin beruht, daß sie die Phänomene in einen (sinnvollen) Zusammenhang bringt, ist die geistige Hinsicht auf einen Verlauf gerichtet, d.h. im Gefüge der Bildungsgesetze auf Metamorphosenfolge und auf Steigerung. "Materielle" Hinsicht auf die Materie dagegen erfaßt die Materie nicht in deren Werden, sondern in ihrem Sein, in ihrer bloßen Gegenwart. Da aber im Gefüge der Goetheschen Morphologie "Sein" jeweils nur ein Augenblick des Werdeprozesses ist, so bedeutet materielle Hinsicht: Hinsicht auf einen Zeitpunkt. Der materiellen Hinsicht, sagte Goethe, entspreche nun das Erfassen der Polarität, der geistigen Hinsicht die Einsicht in die Steigerung. Damit gehören auch hier Gegenwärtigkeit und Polarität zusammen, während Überschau über einen Zeitverlauf dem Moment der Steigerung, also dem Bildungsverlauf, zugeordnet wird! Entsprechend betonte Goethe mehrfach, der "Verstand" gehöre in den epischen Bereich.

Übertragen wir diese Gegebenheiten der Bildungsgesetze auf Goethes "wesentliche" Unterscheidung der epischen und dramatischen Gattung, so wird deutlich, daß die Bildungsgesetze Momente enthalten, die beiden Dichtarten gerecht werden könnten: Dem epischen Bereich entspricht dann eine Darstellung, die vorwiegend auf der Metamorphosenfolge, auf dem Bildungsgang, auf dem Gesetz der Steigerung beruht. Wenn der Epiker die Begebenheit als vollkommen vergangene vorträgt, kennt er den Verlauf. Er übersieht die ganze Reihe der Gestalten[21], und so ist seine Darstellungsweise von vornherein auf das Erfassen der Metamorphosenfolge ausgerichtet. Sofern nun Goethe vom Dramatiker "vollkommene Gegenwärtigkeit" und statt "Darstellung" "Vortrag"[22] erwartet, gestaltet diese Dichtungsgattung gegenwärtige Situationen, aus denen sich ein Geschehnisverlauf erst ergibt. Im Gefüge der Bildungsgesetze entspricht dem Hinblick auf "Gegenwärtigkeit" ein dichtendes Vorgehen nach dem Gesetz der Polarität.
Goethe, der eine Wesensbestimmung des Dramatischen vermieden hatte, worin Polarität a priori zum dramatischen Prinzip erklärt worden wäre, findet innerhalb seiner Dichtweise, die auf Analogie zu der "ersten Natur" beruht, allein aufgrund des Aspekts der dramatischen "Gegenwärtigkeit" zu der weiteren Bestimmung der Polarität. Damit wird diese präzisiert. Nicht jeder Konflikt eignet sich für ein Drama. Dramatisch wird die Darstellung von Gegensätzlichkeiten vielmehr erst dann, wenn sich aus deren Reihung ein dramatischer Vorgang allmählich formiert. So ist Sengles Beobachtung durchaus zu folgen, wonach dem Goetheschen "Kontrast" "die Neigung zu ruhiger Entfaltung nicht widerspricht"[23]. Sengles Kritik allerdings übersieht, daß gerade dadurch eine speziell dramatische Formung erreicht wird. Wie im Bereich der natürlichen Bildungsvorgänge die polaren Auseinandersetzungen einen Verlauf, einen Bildungsgang erstellen, der insgesamt nicht mehr polar ist, so wird auch im Drama ein Vorgang allmählich hergestellt aus der Aneinanderfügung polarer Situationen. Während aber der Epiker diesen Vorgang a priori überschaut, da er für seine Darstellung ein bereits vergangener ist, formt ihn der Dramatiker erst mit dem Verlauf des Dramas. So fehlen die eher epischen Elemente des Bildungsprozesses im Drama nicht ganz, doch werden sie vom Dramatiker in anderer Weise ergriffen als vom "Rhapsoden". Die Bildungsgesetze sind offensichtlich in jeder Gattung insgesamt verwertbar, doch werden sie aufgrund der unterschiedlichen Darstellungsweise in verschiedener Form angewendet.

3. Gattungstrennung und Gattungsvermischung im Gefüge der Bildungsgesetze

Sengle sah in der Goetheschen Tendenz, die Gattungen zu vermischen, insbesondere bezüglich des Dramatischen einen Fehler, wobei er sich auf Schiller berief[24]. Dabei war es Schiller, der Goethe schrieb: "Weil wir einmal die Bedingungen

nicht zusammenbringen können, unter welchen jede der beiden Gattungen steht, so sind wir genötigt, sie zu vermischen."[25]
Diese Nötigung zur Vermischung hängt bei Schiller wie bei Goethe damit zusammen, daß die einzelnen Gattungen trotz aller Unterscheidungen den "allgemeinen poetischen Gesetzen" unterworfen sind. Schiller führt aus:
"Die Tragödie in ihrem höchsten Begriffe wird also immer wieder zu dem epischen Charakter hinaufstreben und wird nur dadurch zur Dichtung. Das epische Gedicht wird ebenso zum Drama herunterstreben und wird nur dadurch den poetischen Gattungsbegriff ganz erfüllen; just das, was beide zu poetischen Werken macht, bringt beide einander nahe. Das Merkmal, wodurch sie spezifiziert und einander entgegengesetzt werden, bringt immer einen von beiden Bestandteilen des poetischen Gattungsbegriffs ins Gedränge ... und es ist also natürlich, daß das Contrepoids gegen diesen Mangel immer eine Eigenschaft sein wird, welche das spezifische Merkmal der entgegengesetzten Dichtart ausmacht. Jede wird also der anderen den Dienst erweisen, daß sie die Gattung gegen die Art in Schutz nimmt."[26]

Das spezifische Merkmal der einen Dichtart ergänzt die andere zum vollen Kunstwerk. Erst wenn das dramatische Werk die Hauptelemente des Epischen mitenthält - nämlich die Verknüpfung der einzelnen (hier polaren) Situationen zu einem Geschehens v o r g a n g - erst dann wird es zum Kunstwerk. So dürfen wir nicht erwarten, daß im Drama nur das Gesetz der Polarität, im Epos nur der ruhige Gang der Metamorphosenfolge und Steigerung relevant seien. Vielmehr ist in jeder Gattung das ganze Gefüge der Bildungsgesetze vorhanden. Dem jeweiligen Spezifikum aber entspricht, daß sich der Epiker dieser allgemeinen poetischen Gesetze anders bedient als der Dramatiker sie darstellt. Während dem "Rhapsoden" der zu erzählende Verlauf als ein vergangenes Geschehen in ruhiger Überschaubarkeit vorliegt, ergibt sich beim Mimen der Vorgang erst aus der Summierung von gegenwärtigen Auseinandersetzungen. Wie hochbewußt Goethe diese grundsätzlichen Unterscheidungen verwertet, mag ein Blick auf die Einleitungen in das Faustdrama belegen:

4. Trennung und Vermischung der Gattungen in den Einleitungen des "Faust"

Die Einführungen in dieses Drama leiten von einer "allgemein-poetischen" Formung in der lyrischen "Zueignung" zur spezifischen Dramenform des "Faust" allmählich über. Sowohl das Spezifikum dramatischer Dichtung (Gegenwärtigkeit und Polarität im Zusammenhang) als auch die Ergänzung zum Kunstwerk durch das eher epische Nacheinander einer ruhigen (Metamorphosen-)Folge werden dabei verwirklicht - und reflektiert:
Die noch nicht dramatisierte sondern lyrische "Zueignung" vergegenwärtigte einen

Entstehungsprozeß von Dichtung. Er fand statt im Verlauf des Gedichtes und formierte sich als ein Weg, innerhalb dessen die Polarität von Vergangenheit und Gegenwart angenähert wurde zur "Wirklichkeit" des neuen Gedichts. Dabei wurden die einzelnen Gestalten zu einer Metamorphosenreihe verknüpft, und das lyrische Ich überschaute den zurückgelegten Weg. Damit vereinigt die "Zueignung" spezifisch dramatische Elemente (der unüberbrückbar scheinende Gegensatz von Gegenwart und Vergangenheit; die am Ende doch geglückte Verbindung zur "Wirklichkeit" ist nur ein Augenblick, nur Gegenwart; der Prozeß der Verbindung ist nicht als ein vergangener erzählt worden sondern fand als schlechthin gegenwärtiger im Verlauf des Gedichtes statt) mit spezifisch epischen (Überschau des lyrischen Ich über den dargestellten Verlauf, Vereinigungsvorgang in Form einer Metamorphosenfolge).
Das "Vorspiel" handelt ebenfalls vom Werden der Dichtung, ja speziell von dramatischer Dichtung. Dabei aber entsteht kein Weg, der überblickt werden könnte, keine Annäherung der Gegensätze. Die durchwegs gegenwärtige Darstellung zeigt vielmehr eine Auseinandersetzung ohne Ausgleich. Die drei einander entgegengesetzten Gestalten sehen auch am Ende nicht, daß ihre Aspekte sich möglicherweise steigernd ergänzen könnten. Als erste dramatisch geformte Szene beruht das "Vorspiel" ausschließlich auf den Momenten von Gegenwärtigkeit und Polarität. Im Übergang von der Lyrik der "Zueignung" zur dramatischen Form des Spiels verwirklicht es - nicht umsonst auf niederer Lustspielebene - Goethes Spezifika der dramatischen Gattung. Es wird zum Prototyp des Dramatischen, denn hier fehlen die epischen Momente durchwegs[27]. Damit fehlt auch jene Ergänzung zum Kunstwerk, die durch die Aufnahme gattungsfremder Teile gewährleistet ist. In diesem Zusammenhang ist es interessant, daß Schiller in einem Brief an Goethe erklärte: "ich wüßte nicht, was einen bei einer dramatischen Ausarbeitung so streng in den Grenzen der Dichtart hielte, und wenn man daraus getreten, so sicher darein zurückführte, als eine möglichst lebhafte Vorstellung der wirklichen Repräsentation, der Bretter eines angefüllten und bunt gemischten Hauses."[28]

Ebendies hat Goethe im Vorspiel sich und dem Leser vorgestellt[29] und dabei offensichtlich zugleich streng die Grenzen der dramatischen Dichtart eingehalten. Die Bestimmung, wonach Dramatisches auf gegenwärtiger Darstellung und - von daher - auf Polarität beruht, wird hier beispielhaft erfüllt. Diese reine Form aber ist nicht die Dramenform Goethes und nicht die des "Faust". Nur auf der schwankhaften Lustspielebene wird diese Reinheit der Gattung vorgeführt.
Der "Prolog im Himmel" verbindet formal den Gegensatz zwischen der Lyrik der "Zueignung" und der reinen Dramatik des Vorspiels. Er vereinigt lyrische Verse mit dramatischer Formung. Dabei sind die lyrischen Passagen wieder durch einen Zeitverlauf gekennzeichnet, ja dieser ist gegenüber dem der "Zueignung" noch gesteigert. Während dort die Zeitspanne von der Gegenwart bis zur jugend-

lichen Frühzeit des Dichters erfaßt wurde, besingen die Engel einen kosmischen Bildungsgang, der bis zur Schöpfung zurückreicht. "Überschau" der Engel, Darstellung einer Metamorphosenfolge und lyrische Darstellung treten gemeinsam in dem Augenblick zurück, wo mit Mephisto die personifizierte Polarität auftritt. Mephisto aber ist gleichzeitig - wie die lustige Person - durch ausschließlichen Bezug zur Gegenwart gekennzeichnet (V 279 f). Seiner platten Hinsicht auf das Hier und Jetzt entspricht - ganz im Sinne der Zusammengehörigkeit von Gegenwärtigkeit und Polarität - daß er nur immer Polarität erfaßt. Seine Darstellung der irdischen Welt ist eine Aneinanderreihung von Paradoxa (V 281 f), Metamorphosenfolgen entgehen ihm durchwegs. Wenn auch er das "Jetzt" mit der äußersten Vergangenheit vergleicht, so nur, um zu sagen, es sei nichts seither geschehen (V 281). Wieder also ist die Dramatisierung verbunden mit "gegenwärtiger" Betrachtungsweise und dem Aufweis von Polarität, denn mit dem Auftreten Mephistos wandelt sich der lyrische Stil der Preisstrophen in ein Gespräch, ja in ein Streitgespräch.
Im Gegensatz aber zur "reinen" dramatischen Form des "Vorspiels" wird im "Prolog" die Polarität, die Mephistos begrenzter Sicht das alleinige Prinzip zu sein scheint, umfaßt von einem Bildungsvorgang, der durch das ständige Wirken von "Polarität" entsteht. Der Herr spricht das aus, wenn er Mephistos Tun als ein "Schaffen und Wirken" bezeichnet (V 344). Das Moment der Überschau über den Zeitverlauf tritt zwar in der polaren Figur des Teufels zurück, doch zeigt sie der Herr, als ungleicher Gesprächspartner, dafür umso mehr (V 340 ff, 346 oder V 310 f). Wenn der Herr die bildende Funktion der Polarität im Werdeprozeß ausspricht, macht er deutlich, daß seine "geistige" Hinsicht im Unterschied zu der "materiellen" Mephistos den ganzen Bildungsverlauf übersieht. So wird im "Prolog" ausdrücklich deutlich gemacht, daß der ständige polare Vorgang in einen stetigen und lebendigen Fortgang mündet und von diesem umfaßt wird. Durch die Gestalt des Herrn dringen jene Elemente in d i e s e dramatische Formung ein, die eigentlich dem epischen Bereich zugehören: Übersicht über den Bildungsverlauf, das Prinzip von Metamorphose und Steigerung. Damit wird in der dramatischen Passage des Prologs dieses Dramatische nicht mehr in der reinen Form dargestellt, wie sie das Vorspiel kennzeichnete. Hier wird vielmehr die Gattungsvermischung bereits mit wirksam, aufgrund derer das dramatische Werk zum Kunstwerk ergänzt wird.

So zeigen die drei Einführungen einen Weg vom allgemein poetischen Vorgehen (Zueignung) über die rein dramatische Formung (Vorspiel) bis zu jener spezifischen Vermischung der Gattungen, die Goethe und Schiller proklamiert hatten und die für die Dramenform des Faust kennzeichnend ist. Dabei werden die dramatischen Komponenten erfüllt, aber umfaßt von den eher epischen.
Die Tendenz zu gegenseitiger Ergänzung führt indes nicht dazu, daß letztlich der

Epiker und der Dramatiker dasselbe Totalkunstwerk schafften. Dafür sorgt jene Grundunterscheidung, die Goethe als ersten und wichtigsten Unterschied genannt hatte. Der Epiker übersieht den (Bildungs-)Verlauf als einen vergangenen und abgeschlossenen, er wird der a priorische Ausgangspunkt der Formung. Der Dramatiker dagegen stellt Begebenheiten vollkommen gegenwärtig dar, er zeigt Auseinandersetzungen und erst in der Folge solcher Situationen zeichnet sich im Drama ein Vorgang ab. Wie im Werdeprozeß der "ersten Natur" aus ständigen Auseinandersetzungen der Pole der Bildungsprozeß entsteht, so formiert sich in der "gegenwärtigen" Darstellung des Dramatikers der Fortgang erst in der Reihung polarer Situationen.
Bisher wurde gezeigt, inwiefern das Faustdrama die Bildungsgesetze der ersten Natur in der "allgemein-poetischen" Formung verwertet. Wenn wir uns nun der zweiten Etappe in Helenas Bildungsprozeß zuwenden, so geschieht das im Hinblick auf jene "gegenwärtige" Darstellungsweise, die Goethe vom Dramatiker fordert.

II. DAS "WERDEN" AUS EINER KONFRONTATION VON GEGENSÄTZEN

Daß der zweite Akt den dritten vorbereitet, daß Helena darin "wirklich" werden soll, daß also Werdeprozesse sein Generalthema ausmachen, ist bereits zu einem Gemeinplatz der Forschung geworden. Rickert versteht zumindest die Walpurgisnacht schon so[30], Emrich haben wir schon am ersten Akt den Vorbereitungscharakter auf Helena hin betonen hören[31], und Fritz Strich schreibt:
"Was Faust im ersten Akt aus dem Reich der Mütter an den Kaiserhof brachte, war ... nicht die wahre Helena. Es war ein Phantom, und als er danach greifen wollte, erfolgte eine Explosion ... Die wahre Helena ist so nicht zu erreichen. Denn auch die Schönheit der antiken Götter - und Heldenwelt ist ja nicht plötzlich ... in die Welt getreten, sondern langsam als das letzte Resultat, ... der Gipfel eines organischen Entwicklungsprozesses entstanden."[32]
Dabei übersieht unter anderen[33] auch er, daß dieser Werdeprozeß sich nun nicht mehr in Fausts Bewußtsein zu vollziehen hat, sondern als ein phänomenologischer in der (fiktiven) Wirklichkeit des Dramas selbst vor sich geht. Strich setzt hinzu: "Wenn also Faust sich die wahre Helena gewinnen will, so muß er diesen organischen Wandlungsprozeß, den die griechische Kultur vollzog bis sie die Kultur der Schönheit wurde, noch einmal in sich selbst vollziehen."[34]
Das aber geschah bereits in Fausts Gang zu den Müttern[35]. Hier geht es nicht mehr um den geistigen Werdeprozeß, nicht mehr um Erkenntniszunahme Fausts in Richtung auf das Erfassen Helenas, sondern hier geht es um ihre - sozusagen materielle - Verwirklichung. Lukács sieht hier richtig: "Die Klassische Walpurgisnacht drückt demgemäß die 'phänomenologische' Entwicklungsgeschichte der

Gattung (Mensch) am klarsten aus. Sie ist subjektiv der Weg Fausts zu Helena, zugleich aber objektiv die Entwicklung der griechischen Schönheit aus ihren primitiven, noch bloß naturhaften, teilweise orientalischen Anfängen."[36]

Dieser Weg zu Helenas Verwirklichung beginnt mit einer polaren Konstellation. Die Vergegenwärtigung der Antike fußt auf dem Aufweis ihres Gegenpols: der Gotik. Damit wird dem schlechthin Vergangenen der Antike die moderne Gegenwartswelt des dramatischen Spiels entgegengehalten. Ein Gegensatz von Altem und Neuem tut sich auf; er muß ausgeglichen werden, und so durchzieht er denn auch den ganzen zweiten Akt. Durch die polare Bezogenheit von Gotik und Antike beginnt der zweite Teil des Werdeprozesses nicht erst mit der "Klassischen Walpurgisnacht", wie Lukács annehmen läßt, sondern bereits mit der Szene in Fausts ehemaligem gotischen Zimmer. Auf die Darstellung der "Gotik" folgt im Verlauf des Aktes der Aufweis von "Antike". Die "Klassische" "Walpurgisnacht" - schon ihr Titel zeigt eine Vermischung von mittelalterlich Gotischem mit Antikem, Klassischem - aber wird die Auseinandersetzung in einer Fülle der Streitsituationen immer wieder anders vermengen und vermischen, bis am Ende im Eintauchen des geistigen Homunkulus ins naturhafte Meer ein Ausgleich gelingt.

1. Gotik: Unnatur und Veralterung

Die mittelalterlich - gotische Welt ist im Faustdrama Gegenwart "Moderne". Zu Beginn des zweiten Teiles indes ist von solcher Modernität nichts zu spüren. Gotik ist hier vielmehr durch zwei Momente gekennzeichnet: sie ist künstlich und sie ist veraltet.
"Die künstliche Welt identifiziert Goethe gern mit der mittelalterlich-modernen Hofsphäre."[37], bestätigt Emrich, und selbst anläßlich jener gesteigerten Form der Gotik, wie sie im dritten Akt auf der Höhe der Zeit erscheint, betont er: "Das künstlich Modische der Gotik ... deckt sich mit der außernatürlichen ... Welt überhaupt."[38]
Solche Künstlichkeit braucht indes nicht unbedingt etwas Negatives zu sein[39]. Wir haben im "Mummenschanz" gesehen, daß Künstlichkeit als Bestandteil der Kunst aus deren Genese nicht wegzudenken ist, und daher durchaus Eigenwert besitzt[40]. Hier aber, - und erst damit gewinnt die gotische Szene in diesem Drama des fortschreitenden Bildungsprozesses ihre teilweise negativen Komponenten - hier verbindet sich Gotik nicht so sehr mit jener späteren gotischen Welt des Helenenaktes, sie weist nicht nach vorn im Drama, sondern zurück in die vergangene Welt des "Faust I". "Unnatur" verbindet sich mit einem "Veralten".
Von vornherein wird darüber kein Zweifel gelassen. Die hochbedeutsame Ortsbezeichnung lautet so, wie schon im ersten Teil das Zimmer Fausts beschrieben

wurde: "Hochgewölbtes, enges gotisches Zimmer", und in bezug auf die inzwischen verflossene Zeit wird hinzugefügt: "ehemals Faustens, unverändert." (nach V 6565).
Gerade die Reminiszenz an die vergangene Welt des "Faust I" macht deutlich, daß diese gotische Welt der inzwischen veränderten Zeitlage nicht Rechnung getragen hat. Sie ist eine "ehemalige", gestrige, sie beharrt auf einer längst vergangenen Zeitstufe.
Mehrfach wird auf solche "Verstaubtheit" hingewiesen, und in bezug auf die Situation zu Beginn des "Faust I" ist es in dieser Beziehung mit der schon damals verstaubten Gelehrtenwelt noch schlimmer geworden. Mephisto, der sich hier als ganz der alte wieder wohl fühlt, stellt fest:

V 6571 "Allunverändert ist es, unversehrt;
Die bunten Scheiben sind, so dünkt mich, trüber,
Die Spinneweben haben sich vermehrt;
Die Tinte starrt, vergilbt ist das Papier,
Doch alles ist am Platz geblieben ...
Auch hängt der alte Pelz am alten Haken ..."

In diesem alten Pelz jedoch findet Mephisto hocherfreut eine "junge Schöpfung". Das Ungeziefer hat sich, zur Freude des ehemaligen "Herrn der ... Wanzen und der Läuse" vermehrt. Die "junge Schöpfung", formal aus der Verstaubtheit der ehemaligen Gelehrtenwelt herausgenommen, wird dabei zum Anlaß, die alte Form der Universitätssatire zu wiederholen, die schon im "Faust I" in der Schilderung der Gelehrtenwelt ihren Platz hatte. Diener hat darauf aufmerksam gemacht, wie in der Beschreibung solchen Ungeziefers, das im "alten Pelz" sitzt, die Gelehrsamkeit selbst wieder ironisiert wird[41]. Damit wird nicht nur die alte Umgebung des "Faust I" zur Schilderung der "Ehemaligkeit", der Unzeitgemäßheit dieser gotischen Welt bemüht, sondern gleichzeitig wird die frühe Dichtform in ihrer direkten satirischen Jugendlichkeit wiederholt und ironisiert. Die inzwischen weitergegangene Dichtweise wiederholt - sich selbst ironisierend - die frühe!
Das ist erst recht der Fall, wenn in der altvertrauten Gestalt des Schülers nur ein scheinbar erneuerter Baccalaureus auftritt. Wie schon im Hinweis auf die "junge Schöpfung", die sich dann so ganz anders entpuppt, als man es nach solcher Kennzeichnung erwartet, scheint auch Baccalaureus eine Erneuerung erfahren zu haben, die diesen der verstaubten Gelehrsamkeit entgegensetzt. Es sieht aus, als käme er als Gegenpol zur gotischen Welt zurück, wenn er sagt:

V 6689 "Tor und Türe find ich offen!
Nun, da läßt sich endlich hoffen,
Daß nicht wie bisher, im Moder
Der Lebendige wie ein Toter

Sich verkümmere, sich verderbe
Und am Leben selber sterbe ..."

Baccalaureus scheint so dem Verstaubten und Unnatürlichen die Natur, dem Veralteten die Erneuerung entgegenzusetzen. Doch überführt ihn seine weitere Rede wie seine todesbezogene Sprache bald als einen, der von der Erneuerung keine Ahnung hat: Zunächst ist es die Sprachführung, die seine Rede vom Lebendigen unglaubhaft macht:

V 6776 "Des Menschen Leben lebt im Blut, und wo
Bewegt das Blut sich wie im Jüngling so?
Das ist lebendig Blut in frischer Kraft,
Das neues Leben sich aus Leben schafft."

Dann aber zeigt er plump und deutlich, daß seine Erneuerung eben nicht "Er--neuerung" bedeutet sondern auf dem Totschlagen des Alten fußt:

V 6787 "Hat einer dreißig Jahr vorüber,
So ist er schon so gut wie tot.
Am besten wär's, euch zeitig totzuschlagen."

Wenn man insgesamt seiner Empfehlung folgt und "erneuter Zeiten Lauf" (V 6738) bedenkt, nämlich die Zeit, die seit dem ersten Teil verflossen ist, so wird deutlich, daß Baccalaureus sich gründlich irrt, wenn er behauptet:

V 6725 "Ich find' Euch noch wie ich Euch sah;
Ein anderer bin i c h wieder da."

Baccalaureus hat nicht nur von all jenem Erneuerungsgeschehen nichts bemerkt, das seit der Schülerszene des ersten Teils innerhalb des Dramas vor sich ging. Er ist darüber hinaus gegen seine eigene Einschätzung noch immer ganz der alte, sofern er einer Dichtungshaltung zum grotesken Ausdruck verhilft, die inzwischen längst zu einer vergangenen geworden ist. In seiner Überschätzung des Jugendlichen, in seiner Prometheushaltung (V 6758 ff) wie in seiner Sprache wird er unbewußt zum Vertreter des längst historisch gewordenen Sturm und Drang.

Wo innerhalb der gotischen Welt das Thema der Erneuerung und "jungen Schöpfung" angeschnitten wird, wird es dem Alten und Längstvergangenen zugewiesen. Die gotische Welt ist hier so veraltet, daß Erneuerung darin grotesk wird.

Zu diesem Veraltern kommt die "Künstlichkeit". Die "bunten Scheiben" der Gelehrtenstube, die inzwischen "noch trüber" geworden sind, setzte Faust schon im ersten Monolog verzweifelt dem Naturlicht des Mondes gegenüber. Die Verstaubtheit der Gelehrtenwelt - sie hat sich inzwischen in diesem verspäteten gotischen Umkreis erhöht - war schon damals als Gegensatz zu fortschrittlicher Natürlich-

keit gezeichnet worden. Hier nun ist es vor allem Wagner und sein Unternehmen der künstlichen Zeugung, das die Naturferne dieser Welt widerspiegelt:

V 6857 "Was man an der Natur Geheimnisvolles pries,
Das wagen wir verständig zu probieren,
Und was sie sonst organisieren ließ,
Das lassen wir kristallisieren."

Damit ist Wagner selbst als "gotische", nämlich naturferne und veraltete Gestalt gekennzeichnet. Er war schon im ersten Akt der "trockne Schleicher", dem Faust vorwarf, künstlich den Worten nachzujagen, während "Natur und rechter Sinn" sich mit "wenig Kunst" selbst vortrage. Auch er ist also, nur konsequent verstärkt, ganz der alte, auch er noch die Gestalt aus dem Beginn des ersten Teils. Doch weist Wagners gesteigert künstliche Haltung inzwischen noch weiter zurück. Er verrät eine Haltung, die das Natürliche nun konsequent durch den "höheren" Bereich des Geistig-Künstlichen ersetzen will:

V 6845 "Wenn sich das Tier noch weiter dran ergetzt,
So muß der Mensch mit seinen großen Gaben
Doch künftig höhern, höhern Ursprung haben."

Mit dieser Einstellung geht Wagner historisch noch hinter die längst zurückgelassenen naturmagischen Versuche Fausts zurück. Wie Diener überzeugend darlegt, verbindet ihn seine Einstellung des - gegenüber der Natur - "höheren" Geistigen mit der mittelalterlichen Alchemie[42]. Damit steht Wagner nicht einmal noch auf der naturmagischen Stufe Fausts sondern auf der "grillenhaften" Vorstufe von Fausts Vater, dem "dunklen Ehrenmann" (V 1034 ff). Wie dieser in der "schwarzen Küche" (V 1039) sieht Wagner aus wie ein "Kohlenbrenner", und wie beim Vater die "junge Königin im Glas" erschien (V 1047), so erscheint auch das Produkt Wagners, Homunkulus, in einer gläsernen Glocke. Die künstlichen Zeugungsvorgänge sind also innerhalb des Zeitgefüges dieses Dramas so veraltet, daß sie nicht mehr Fausts Haltung des ersten Teils wiederholen sondern die noch früheren, längst als falsch und naturfern verurteilten "Natur"experimente des Faustvaters.

Die Künstlichkeit, die innerhalb des Mummenschanz und innerhalb des dritten Aktes durchaus ihren Eigenwert besitzt, weil sie weiterführt auf die Realisierung moderner Kunst, ist in dieser Form von "Gotik" noch der Gegenseite verhaftet. Der Weg zur natürlichen Verwirklichung Helenas beginnt im Aufweis der künstlichen und gänzlich unzeitgemäßen gotischen Welt mit deren absolutem Gegensatz. Die Szene im ehemaligen gotischen Zimmer zeigt als Ausgangspunkt dieses Weges "Unnatur" und "Veraltern" in grotesk übersteigerter Form. Damit steht die Gotik in schärfstem Gegensatz zur Antike.

2. Antike als Gegenpol zur gotischen Welt

Faust hat an der veralteten gotischen Welt keinen Anteil genommen. Paralysiert von Helena lag er in tiefer Bewußtlosigkeit. Doch hatte er einen Traum, der, schon in seiner Zukunftsbezogenheit gegen die vergangenheitsverhaftete Gotik stehend, aus seiner gegenwärtigen Bewußtlosigkeit ebenso hinausführt, wie er die Zukunft des Dramas, die Realisation der Antike, vorwegnimmt. Fausts Traum ist der erste Aufweis der Antike. Im Bilde von Leda und dem Schwan wird die Hochzeit Fausts mit Helena "vorgefühlt". Zugleich verwirklicht sich in diesem ersten Auftreten der Antike eine "naive Bejahung der sinnlichen Sphäre, welche die Unschuld der Natur noch nicht verloren hat ..."[43] Schon damit erweist sich Antike als Gegenpol der Gotik.
Dieses Moment wiederholt sich gleich zu Beginn der Klassischen Walpurgisnacht. Bezeichnenderweise wird es darin bereits mit dem Nordisch-Gotischen in Gegensatz gebracht. Mephisto, der Vertreter der anti-antiken modernen Welt (Emrich), der "christlich, romantisch, moralisierend, prüde und modisch"[44] wurde, Mephisto bemängelt an der Antike: "Fast alles nackt, nur hie und da behemdet", und findet daher die ganze Antike "zu lebendig" (V 7082). Damit wird die Antike wieder als natürlich-sinnliche Welt charakterisiert und zugleich wird der Gegensatz ausgesprochen, in dem sie dadurch zur Gotik steht. Die Natürlichkeit ist also das erste auffallende Kriterium antiker Welt.
Sie zeigt sich nicht nur in der naiven Sinnenbejahung; gleich eingangs macht der Greif auf eine andere und tiefergreifende Beziehung zum Natürlichen aufmerksam, die die Antike kennzeichnend vom Nordischen unterscheidet: In dieser antiken Welt, so behauptet er, klinge "jedem Wort ... Der Ursprung nach, wo es sich herbedingt" (V 7094 f). Wie wir gleich sehen werden, gilt dies nicht nur für "Worte" sondern insbesondere für die antiken Gestalten. Hier baut das Späte auf dem Frühen auf, alle Gestalten sind mit dem Ursprung verbunden. Eine andere Passage verdeutlicht das: Die Sphinxe sind offensichtlich Gestalten, die der Frühzeit der Antike entstammen (V 7197). Faust charakterisiert sie als "große" aber "tüchtige"[45] Figuren:

V 7181 "Wie wunderbar! das Anschaun tut mir Gnüge,
Im Widerwärtigen große, tüchtige Züge."
Und er fügt hinzu:
"Ich ahne schon ein günstiges Geschick."

Das ist nicht ohne weiteres zu verstehen, doch klären einige Passagen aus der Italienischen Reise diese Vorstellungswelt auf. Größe und Tüchtigkeit, die Attribute, die Faust den Sphinxen beilegt, sind für Goethe ein allgemeines Kennzeichen der antiken Frühzeit:
"Heute war ich bei der Pyramide des Cestius und abends auf dem Palatin, oben

auf den Ruinen der Kaiserpaläste, die wie Felsenwände dastehen ... Wahrlich, es gibt nichts Kleines, wenn auch wohl hier und da etwas ... Abgeschmacktes; doch auch ein solches hat teil an der allgemeinen (!) Großheit genommen ... Wer sich mit Ernst hier umsieht..., muß solid werden, muß einen Begriff von Solidität fassen, der ihm nie so lebendig ward. Der Geist wird zur Tüchtigkeit gestempelt ..."[46]

Für die granitenen Sphinxe gilt offenbar dasselbe wie für die felsenartigen Kaiserpaläste: Sie zeigen einiges Abgeschmackte ("Widerwärtige"), doch bleibt entscheidend die "allgemeine Großheit", die sich der "Tüchtigkeit" verbindet. Wenn nun aus dem bloßen Anschauen, das in beiden Fällen zur weiteren Einsicht "Genüge" tut, der Eindruck der Solidität entspringt, so heißt das schon hier: Jede Gestalt hat festen Grund unter den Füßen. Vergleichendes Anschauen läßt erkennen, daß eine Gestalt auf der anderen aufbaut. Im Großen der Anfangsgestalten ist der Grund gelegt zu späterer Verfeinerung im Schönen. Ganz in diesem Sinn beschreibt Goethe das Verhältnis der frühen und späten griechischen Tempel: "Der Tempel der Konkordia hat so vielen Jahrhunderten widerstanden; seine schlanke Baukunst nähert ihn schon unserm Maßstabe des Schönen und Gefälligen, er verhält sich zu denen von Pästum wie Göttergestalt zum Riesengebilde."[47]

Wenn Faust in den frühen "großen" und "tüchtigen" Gestalten der Sphinxe bereits ein "günstiges Geschick" erahnt, kann sich das nur auf Helenas Wiederkehr beziehen. Er sieht also in den Sphinxen die Anfangsgestalten[48], zu denen Helena als späte hinzugehört, auf denen sie aufbaut. Faust, der bereits in seinem Traum Verständnis für die antike Welt bewiesen hat, erkennt auch hier das Richtige. Er erfaßt, daß er nun nur noch die späte Bildungsstufe jener "Reihe" von Gestalten abzuwarten hat, die mit den Sphinxen begann[49]. Wie im Bildungsgang der Natur ist bei den Griechen in der einfachen, groben Anfangsgestalt die verfeinerte späte bereits angelegt. Auch das unterscheidet "Gotik" als unnatürliche, totgeborene Welt von der Lebendigkeit der Antike und deren natürlicher Bildungsfolge:

"Das ist nun das dritte Werk der Alten, das ich sehe, und immer derselbe große Sinn. Eine zweite Natur, die zu bürgerlichen Zwecken handelt, das ist ihre Baukunst .... Nun fühle ich erst, wie mir mit Recht alle Willkürlichkeiten verhaßt waren, wie zum Beispiel der Winterkasten auf dem Weißenstein ... Das steht nun alles totgeboren da, denn was nicht eine wahre innere Existenz hat, hat kein Leben ..."[50]

Und ganz ähnlich heißt es im Vergleich klassischer mit gotischer Kunst: "Das ist freilich etwas anderes als unsere kauzenden, auf Kragsteinlein übereinander geschichteten Heiligen der gotischen Zierweisen ..."[51] Die Gestalten antiker Kunst, die die klassische Walpurgisnacht in ihrer Aufeinanderfolge in etwa chronologischer Reihung wieder belebt, werden dadurch zu einer "zweiten Natur", daß ihre

Genese - wie in der ersten Natur - aufeinander aufbaut. In seiner Einsicht in die Genesis der Kunst und der Antike[52] konnte Faust das bereits den frühen Formen der Sphinxe entnehmen. "Größe", zweite "Natur", lebendiger Werdeprozeß und sinnliche Naturbejahung setzen die Antike von der veralteten, todesbezogenen, künstlichen und naturfernen Gotik ab.

3. Die Konfrontation der Gegensätze

a) Der Umschlag der Gotik in ihren Gegensatz: Antike

Wie es die theoretische Unterscheidung dramatischer Behandlungsart von der epischen bereits erwarten ließ, beginnt der natürliche Werdeprozeß mit dem Aufweis einer vielschichtigen Polarität. Modernes und Altes, Gotik und Antike, Lebendigkeit und Todesbezogenheit, Erneuerung und Veralten, Natürlichkeit und Künstlichkeit, Willkür und gestufter Werdeprozeß sind die Gegensätze, die sich auftun. Schon zu Beginn des Aktes, noch innerhalb der Darstellung der gotischen Welt, beginnt ein Ausgleich, eine Verbindung mit dem jeweils anderen, notwendig zu werden.
Faust, der ursprünglich gotische, hat so viel von Antike erfahren, daß sie zu seinem gesuchten Wunschbild wird. Sein Traum ist Ausdruck subjektiver Notwendigkeit, Antike zu vergegenwärtigen. Auch für Homunkulus wird der Umschlag der Gotik in Richtung auf ihren Gegensatz "Antike" dringlich. In Homunkulus hat die gotische Welt eine derartige Zuspitzung erfahren und hervorgebracht, daß dieser innerhalb des Gotischen allein nicht lebensfähig ist. Mit Hilfe Mephistos schien die künstliche Zeugung, die Wagner versucht hatte, zu glücken, doch sie glückte nur halb: der entstandene Homunkulus ist - der geistigen Zeugung entsprechend - nur halb verwirklicht: Er ist so geistig, daß ihm alles sinnenhafte Körperliche vollständig abgeht. Der rein geistige Entstehungsvorgang schafft zwar ein Wesen von "großen Gaben" (V 6846), doch dessen Verleiblichung steht aus. Noch in der "Klassischen Walpurgisnacht" wünscht sich Homunkulus "zu entstehn" (V 7858 f).

Wenn Emrich meint: "Daimonion, Genius, Entelechie, stilles Reifen und Wachsen und Sternstunde, sämtlich Möglichkeiten, die zur lebendigen Kunst und zu Helena führen, sind ... in dieser Homunkulusgestalt vereint"[53], so muß hier doch differenziert werden. Homunkulus hat alles Geistige daran unbestritten als Fähigkeit, das andere aber, "Reifen und Wachsen", symbolisiert er zunächst nur insofern, als er sich danach sehnt. Es ist nur in der Möglichkeit, ja in der Notwendigkeit angelegt. Gerade damit aber wird Homunkulus zum äußersten Exponenten des Gotischen. Im Positiven wie im Negativen ist er deren Extrem, und gerade damit wird er zu einer Gestalt, die den Umschlag in die Antike einleitet und för-

dern kann. Schon seine Geistigkeit ist so gesteigert, daß sie zum Gegenpol des Gotischen umschlägt:
Während die gotischen Gestalten die Wirklichkeit verfehlten und grotesk unbewußt der Vergangenheit zugeordnet waren, zeigt Homunkulus von Anfang an eine besondere Einsicht in den gegenwärtigen Augenblick und dessen Bedeutung. Er spricht sofort vom "rechten Augenblick" (V 6886), er weiß den gegenwärtig stattfindenden Traum Fausts in seiner Zukunftsdimension zu erfassen und zu deuten (V 6903 ff und V 6930 ff), er weiß, daß "jetzt eben" Klassische Walpurgisnacht und damit der Augenblick gekommen ist, wo die Realisierung des Traumes von Helenas Wiederkehr beginnen kann. Aufgrund der kristallinen Geistigkeit ist Homunkulus in der Lage, die gegenwärtige Zeitlage zu erfassen. Zudem erkennt er das Mißverhältnis der neuen Zeiterfordernisse zu der Gotik: Er weiß, daß Faust wegen seiner Beziehung zum Neuen in der Vergangenheitswelt der Gotik nicht mehr leben kann:

V 6930 "Erwacht uns dieser, gibt es neue Not,
Er bleibt gleich auf der Stelle tot.
Waldquellen, Schwäne, nackte Schönen,
Das war sein ahnungsvoller Traum;
Wie wollt er sich hierher gewöhnen!
Ich, der Bequemste, duld' es kaum.
Nun fort mit ihm."

Für Faust - und ihn selbst, die beide dem Neuen zugeordnet sind - gibt es im "Düstern" im "verbräunt Gestein," ("bemodert, widrig, spitzbögig, schnörkelhaftest, niedrig"), im Gotischen kein Weiterleben. Der Umschlag ins Ganzandere der Antike muß erfolgen und wird hier vorbereitet; die Auseinandersetzung der Gegensätze beginnt.

b) Der Beginn der Auseinandersetzung der Pole in der Klassischen Walpurgisnacht

Schon der Name dieser Nacht deutet darauf hin, daß hier Mittelalterliches (Walpurgisnacht)[54] und Antikes miteinander verschmolzen, die Gegensätze Gotik und Antike vereinigt werden sollen. Wie wir schon andeuteten, beginnt solche Verbindung der Gegensätze in der ersten Szene dieser Nacht damit, daß die antiken Gestalten dem Zuschauer aus der Perspektive der nordischen Besucher vorgeführt werden. Dabei ruht "das Schwergewicht der Auseinandersetzung zwischen antik und modern" "auf Mephisto"[55]. Schon gleich eingangs hat denn auch er als der pfäffisch Mittelalterliche, der Düstre, Nordische, die schärfsten Angriffe erfahren. Er ist derjenige, der sich unter den nordischen Besuchern hier am wenigsten wohlfühlt, er nämlich steht im schärfsten Kontrast zur antiken Welt. Umso wichtiger ist es, daß auch er sich im Verlaufe der Auseinandersetzungen dieser Nacht

allmählich in die klassische Welt einlebt. Im Augenblick, wo innerhalb der fortschreitenden Auseinandersetzungen der Punkt erreicht wird, wo sich das Schöne vom Häßlichen absondert, da ist Mephisto so weit, eine antike Rolle zu übernehmen. So zeigt sich insbesondere an der Gestalt Mephistos, daß die Klassische Walpurgisnacht durch die Auseinandersetzung zwischen Gotik und Antike geprägt ist[56], und in deren Ausgleich mündet.
Gegensätze und Auseinandersetzungen gehören jedoch auch immanent zu dieser Klassischen Walpurgisnacht. Faust, der sich in sie einläßt, ist von vornherein darauf gefaßt, hier "das Seltsamste beisammen" zu finden (V 7078 ff). Auch Erichtho kennzeichnet dieses Fest gleich eingangs durch immer wiederkehrende Auseinandersetzungen und Grundkämpfe: Als mythologisches Fest bedeutet es zunächst Wiederholung, ständige gesetzhafte Wiederkehr:

V 7013 "Wie oft schon wiederholt' sich's! wird sich immerfort
Ins Ewige wiederholen ..."

Diese Wiederholung "ins Ewige" beruht nun auf dem Gesetz der Polarität, auf einem Grundkampf, der nie zur Ruhe kommen wird, denn:

V 7014 "... Keiner gönnt das Reich
Dem andern; ..."

Und so wird denn auch die mythologische Ursituation dieser Nacht auf eine allgemeine Kampfsituation zurückgeführt:

V 7018 "Hier aber ward ein großes Beispiel durchgekämpft;
Wie sich Gewalt Gewaltigerem entgegenstellt ..."

Die ständige Wiederkehr dieser mythologischen Nacht ist gewährleistet durch das Moment, das sie auch immanent auszeichnet: durch die ständige Auseinandersetzung der Pole, die nie zum Stillstand kommt. Die Klassische Walpurgisnacht beruht daher wie kaum eine andere Szene auf dem Prinzip der Polarität. In ihr wird kein abgeschlossener Werdeprozeß vorgeführt, vielmehr formiert sich ein solcher immer wieder erneut dadurch, daß die altbekannten Auseinandersetzungen noch einmal stattfinden; "keiner gönnt das Reich dem andern". Der Werdeprozeß Helenas, der in dieser Nacht erneut vor sich geht, beruht auf dem nie zum Stillstand kommenden Prinzip der Polarität, auf einem mythologischen Grundkampf der Elemente.

4. Das Prinzip der Steigerung innerhalb der polaren Grundkämpfe

Innerhalb der Grundkämpfe, die, wie wir zu zeigen haben, die Darstellung dieser Szene vorwiegend bestimmen, gibt es jedoch auch ein weiterführendes Moment.

Wie wir schon andeuteten, ist am Ende der Klassischen Walpurgisnacht, im Meerfest, ein gewisser (vorübergehender, momentaner) Ausgleich erreicht. Die Folge der Auseinandersetzungen führt allmählich zum Ausgleich, und damit auch zum Entstehen der Schönheit[57]. Wenn nun auch vorwiegend der Grundkampf selbst vorgeführt wird, so zeigt sich doch im allmählichen Angleichen der Pole, zeigt sich darin, daß die Auseinandersetzungen an Schärfe, die Pole an Extremität verlieren, ein allmähliches Fortschreiten, eine gewisse Steigerung.
Helenas Werden, das sich im Hintergrund dieser Kämpfe und durch sie allmählich konstituiert, wird zum Anlaß, daß über kurze Zeit hinweg dieses Weiterschreiten auch thematisch wird. Es ist die Szene am unteren Peneios, die vornehmlich die Steigerung auf Helena hin beinhaltet. Das ist insofern nötig, als sonst unverständlich bleiben müßte, inwiefern Helenas Erscheinen zu Beginn des dritten Aktes mit der vorausgehenden Walpurgisnacht zusammenhängt. Diese Szene und die einzelnen Hinweise, die die Steigerung auf Helena verdeutlichen, zeigen also, daß mit der Kampfsituation der Klassischen Walpurgisnacht ein Bildungsweg gestaltet wird, der auch Helenas Werden spiegelt. Die einzelnen Etappen dieses Weges zeigen sich in der geschichtlichen Abfolge der Gestalten, die jenen verschiedenen Stufen zugeordnet sind, die sich aus den einzelnen Auseinandersetzungen allmählich bilden:
Zu Beginn der Klassischen Walpurgisnacht treten jene "großen" und "tüchtigen" Gestalten auf, die die Frühzeit der griechischen Klassik bezeichnen. Sie sind die Grundgestalten, aus denen sich die schöne Form der Antike konsequent entwickelt. Emrich bemerkt zutreffend: "Das Schöne wird aufs Ursprüngliche, sei es auf das Granitene, sei es aufs organisch Biologische, gestellt, das Nichtschöne aufs 'modisch Absurde', auf Schein ..."[58]
Nachdem sich die Sphinxe als jener "granitene Urgrund" antiker Spätform erwiesen haben, sieht Faust die Spätgestalt in den frühen bereits enthalten. Er, der als Liebender dem Fortgang des Entstehungsprozesses eher zugeordnet ist als den Auseinandersetzungen, die diesen leisten, sieht Helenas Wiederkehr darin bereits gewährleistet: "Ich ahne schon ein günstiges Geschick."
In der Szene Faust mit den Sphinxen wird die Reihenfolge der Gestalten bis zu Herkules und Chiron genannt[59]. Über Herkules hinaus jedoch kennen die Sphinxe die Gestaltenfolge nicht. Erst recht können sie von Helena nichts sagen, zu deren "Tagen" sie nicht "hinaufreichen" (V 7197).
Damit er die weitere Gestaltenfolge nachvollziehen könne, verweisen die Sphinxe Faust an Chiron. Dieser lebte offensichtlich nach den Sphinxen. Er nämlich "reicht" bereits "hinauf" zu den Tagen Helenas, er hat sie - wie jetzt Faust - auf dem Rücken getragen (V 7405). In dieser Szene mit Chiron aber sind Faust wie dieser selbst deutlich dem Weiterschreiten zugeordnet: Chiron ist nicht bereit, sein rastloses Vorwärtsgehen einzuhalten, um Faust Auskunft zu geben. Auf dessen Bitte antwortet er: "Ich raste nicht" (V 7332). Faust ist also bezeichnender-

weise genötigt, um weiterer Auskunft willen am rastlosen Weiterschreiten teilzunehmen. Auf Chirons Rücken erfährt Faust die weitere Gestaltenfolge bis zu Helena hin: Chirons Erzählung der griechischen Gestaltenfolge beginnt mit den Argonauten, Dioskuren, Boreaden und führt über die Einzelhelden: Jason, Orpheus, Lynkeus, Herkules, Phöbus, Ares und Hermes schließlich zu Helena selbst (V 7365 - 7405). Das Weiterschreiten, an dem Faust, von Chiron getragen, teilnimmt, besteht damit zum einen und ersten darin, daß er die griechische Gestaltenfolge nachvollziehend wiedererlebt bis hin zu Helena.
Während Chiron diese Gestaltenfolge erzählt, trägt er Faust jedoch gleichzeitig weiter in Helenas Nähe, nämlich weiter vorwärts in der Geschichte der klassischen Gestalten. Das "rastlose" Weiterschreiten auf Helena hin verbindet sich so der Einsicht in die Gestaltenfolge der Antike. Faust ist damit Helena schon recht nahegerückt. Er ist in der Szene "Am unteren Peneios" bereits weiter als die wiederholte Verwirklichung griechischer Geschichte in der fiktiven Wirklichkeit des Festes. Schon jetzt befindet er sich auf Chirons Rücken an einer Stelle, wo einst Helena gesessen war. Sein Erahnen eines "günstigen Geschicks" ist damit fast schon zur Sicherheit geworden. Es wurde bestärkt durch einen vorausdeutenden traumähnlichen Zustand, indem er ähnlich - (aber bewußter und deutlicher) wie in der ersten Szene des zweiten Aktes - auf Helena und auf Klassik verwiesen worden war (V 7249 ff, bes. V 7294 f). Auf diesen vorwegnehmenden, "vorfühlenden" Zustand nimmt die Sicherheit bezug, mit der er gegenüber Chiron äußert:

V 7442 "Du sahst sie einst; heut hab' ich sie gesehn"

Früher mögen andere an der Reihe gewesen sein; nun aber wird die Zeit seines Hochpunktes, seiner Hoch-zeit kommen.

Damit nimmt die Szene "am unteren Peneios" steigernd und gerafft den Gang und Verlauf der griechischen Geschichte vorweg, der zu Helena führt, und den die Auseinandersetzungen im Vordergrund des Geschehens, in der klassischen Walpurgisnacht erst nach und nach wieder erstellen.
Formal ist damit diese Szene eher wieder dem epischen Bereich zuzuordnen. Gemäß dem vorherrschenden Prinzip der Metamorphosenfolge und Steigerung und der Überschau über einen Verlauf, nimmt auch das Erzählen einen größeren Raum ein. Die Passagen, die ausdrücklich von Helena handeln, sind vorwiegend erzählende Passagen, und es finden sich mehrfach Epitheta des "Erzählens" im Text selbst[60].

Gerade durch diese Szene aber wird deutlich gemacht, inwiefern Helenas Werden mit den Auseinandersetzungen zusammenhängt, die in der Darstellung der Klassischen Walpurgisnacht sonst im Vordergrund stehen. Offensichtlich erstellen die Auseinandersetzungen immer neue Zwischengestalten, immer neue Metamorphosen ihrer Grundgestalt, und als eine der spätesten und letzten wird darin

auch die schöne Gestalt, wird Helena. In deutlichem Bezug auf sie wird im Umkreis der Sphinxe bereits, dann aber am "unteren Peneios", die Metamorphosenfolge griechischer Gestalten genannt, zu der auch Helena als konsequente aber eben späte Ausprägung gehört. Wenn nun die Auseinandersetzungen der Klassischen Walpurgisnacht wie im Bildungsprozeß der Natur die Gestaltenfolge erstellen (so daß aus der griechischen Kunst eine "zweite Natur" wird), so entsteht auch Helena auf diese Weise. Das machten die erzählenden Passagen deutlich, die von der Metamorphosenfolge der griechischen Gestalten handelten.
Dieses Erzählen der Bildungsstufen, die aus dem Kampf der Gegensätze entstehen, nimmt jedoch innerhalb der Klassischen Walpurgisnacht nur einen kleinen Raum ein. Es spielt im Hintergrund, ja im "Untergrund". Nicht umsonst heißt die Szene "am unteren Peneios". Wenn wir nun wieder an den "oberen Peneios" zurückgehen, haben wir es wieder mit dem Kampf der verschiedenen Pole in aller Gegenwärtigkeit zu tun.

III. WERDEN ALS VORGANG DER ANGLEICHUNG VON POLARITÄTEN

Wie es die theoretische Unterscheidung zwischen dramatischer und epischer Behandlungsart erwarten ließ, begann der dramatisierte Werdeprozeß Helenas mit dem Aufweis einer vielschichtigen Polarität. Das Werden Helenas geschieht nach den Gesetzmäßigkeiten, nach denen für Goethe jedes natürliche und künstliche Bilden vor sich geht: nach dem Gesetz von Polarität, von Metamorphosen und Steigerung. Gemäß der dramatischen Behandlungsart der "Gegenwärtigkeit" wird aber vorwiegend nicht die entstandene Metamorphosenfolge vorgeführt, sondern vielmehr der Werdeprozeß selbst, der sich aus dem allmählichen Angleichen der Gegensätze konstituiert. Das erklärt, warum das Werden Helenas nicht direkter selbst dargestellt wird sondern zurücktritt zugunsten des Aufweises jener waltenden Bildungsgesetze selbst.
Die Szene am unteren Peneios hat klar gemacht, daß Helena wie alle anderen griechischen Gestalten zu jener Bildungsfolge gehört, die die Klassische Walpurgisnacht im Mythisch-Festlichen wiederholt. Im Verlauf des dargestellten Bildungsprozesses wird Helena konsequent an jener späten Stufe der griechischen (Kunst-)geschichte entstehen, wo sich das Schöne vom Häßlichen absondert, während in den frühen Gestalten beides miteinander verschmolzen war zum "Tüchtigen", "Großen", aber bisweilen "Widerwärtigen".
Im Umkreis der Sphinxe, dann aber besonders durch Chiron, wurde die Gestaltenfolge genannt, die sich aus den Werdevorgängen ergibt. Die Werdeprozesse selbst spielen sich im Vordergrund der Klassischen Walpurgisnacht ab und werden - wie

Erichtho betont hatte - als mythisch immer wiederkehrender Kampf der Gegensätze gestaltet. Die Stationen der griechischen Geschichte werden vor den Augen des Zuschauers. Und sie entstehen - gemäß der Goetheschen Bildungsauffassung - aus der ständigen Auseinandersetzung und allmählichen Angleichung des Polaren.

1. Vulkanismus contra Neptunismus

Die zweite Szene, die am oberen Peneios spielt, beginnt damit, daß die Sirenen den Preis des Wassers singen:"Ohne Wasser ist kein Heil" (V 7499). Darauf folgt lakonisch die Bühnenanweisung: "Erdbeben". Ein Streit ist entbrannt, der sich durch die ganze Walpurgisnacht hindurchziehen wird. Es ist der Kampf zweier entgegengesetzter Bildungstheorien: Die eine Seite verficht den "Neptunismus"[61], wonach das Leben sich allmählich verändernd aus dem Wasser entwickelt habe; die andere Position sieht die Welt aus vulkanisch abrupten, gewaltsamen Veränderungen entstanden. So betont Seismos:

V 7552 "Und hätt' ich nicht geschüttelt und gerüttelt,
Wie wäre diese Welt so schön? -
Wie ständen eure Berge droben
In prächtig-reinem Ätherblau, "

Und nicht nur Welt meint Seismos zu bilden, sondern auch neues Leben möchte er fördern:

V 7570 "Jetzt so, mit ungeheurem Streben,
Drang aus dem Abgrund ich herauf
Und fordre laut, zu neuem Leben,
Mir fröhliche Bewohner auf. "

Schon der Begriff des "Strebens"[62] macht darauf aufmerksam, daß wir uns hier im Bereich von Bildungstheorien befinden. Das Prinzip der gewaltsamen Veränderung erscheint auf der früheren Stufe der Auseinandersetzung zunächst als das weiterschreitende Prinzip schlechthin. Und wie Goethe in seiner eigenen Bildungstheorie der Auffassung war, daß dem verändernden, weiterschreitenden Prinzip der Metamorphose "ein Gegengewicht zugegeben" sei, nämlich "das zähe Beharrlichkeitsvermögen dessen, was einmal zur Wirklichkeit gekommen, so ist es auch hier: Dem Vulkanismus und darin dem Prinzip (gewaltsamer) Veränderung steht in den Sphinxen ein nicht weniger kompromißloses Beharren auf dem alten, angestammten Platz gegenüber. Der Bildungsprozeß der griechischen Kunst, der bis zur Hochstufe der Schönheit im Fest der Klassischen Walpurgisnacht wiederholt und erneuert wird, entspricht damit der Goetheschen Bildungsgesetzlichkeit: ge-

gen das verändernde Prinzip steht das Beharren auf dem einmal Entstandenen. Die erste Konfrontation heißt also:

a) Beharren gegen Revolte

Es sind die Sphinxe, die sich dem gewaltsam verändernden Streben des vulkanischen Seismos beharrend entgegenstellen:

V 7523 "Welch ein widerwärtig Zittern,
...
Welch unleidlicher Verdruß!
Doch wir ändern nicht die Stelle ..."

An anderer Stelle betonen sie aggressiv ihre Verteidigung des Alten:

V 7548 "Weiter aber soll's nicht kommen,
Sphinxe haben Platz genommen."

Und schließlich kommentieren sie die Veränderung durch den neu entstandenen Berg mit Worten, die alles Neue leugnen:

V 7580 "Ein Sphinx wird sich daran nicht kehren:
Wir lassen uns im heiligen Sitz nicht stören."

Dem Granit verwandt, stehen die Sphinxe auf der Gegenseite aller Veränderung. Unerbittlich beharren sie auf ihrem Platz, und mit solchem Beharren meinen sie, ein weiteres Ausbreiten der Veränderungen zu verhindern, einem "heiligen" Gesetz zu folgen.
Doch muß man sich hüten, hier für eine Seite Partei zu ergreifen, wie Emrich es an einer Stelle tut, wo er ausführt: "immer steht ein beharrendes Natur- und Felsenwesen gegen eine scheinhaft im Nichtigen zerflatternde, vergängliche Mummenschanzwelt bzw. gegen eine sekundäre, Wahrheit in Schein verkehrende Revolte."[63]
Das Beharren auf dem Alten ist "heilig", das Hervorbringen des Neuen ist notwendig. Der deutliche Anklang an die bildende Auseinandersetzung von beharrendem und veränderndem Prinzip in Goethes Naturwissenschaft zeigt, daß der Bildungsprozeß, der schließlich zu Helena weiterführen wird, erst durch das Aufeinandertreffen beider Pole gewährleistet ist. Gerade die Szene zwischen Seismos und den Sphinxen macht deutlich, daß diese Auseinandersetzung eine mythische ist, also eine solche, die immer schon zum Hervorbringen der griechischen Geschichte nötig war: Die Sphinxe erkennen im Wirken des Seismos ein uraltes Prinzip wieder:

V 7531 "... Es ist derselbe,
Jener Alte, längst Ergraute,
Der die Insel Delos baute ..."

Die Erneuerung, die hier geschieht, ist also nur bedingt ein wirklich Neues: Es hat sie schon oft gegeben, selbst die Frühgestalten der Sphinxe kennen sie als altvertrautes Prinzip. Oreas, die andere Figur der Klassischen Walpurgisnacht, die aufgrund ihres Beharrens auf dem Alten dem Vulkanismus entgegensteht, Oreas behauptet sogar:

V 7811 "... Mein Gebirg ist alt,
Steht in ursprünglicher Gestalt.
...
Daneben das Gebild des Wahns
Verschwindet schon beim Krähn des Hahns.
Dergleichen Märchen seh' ich oft entstehn ..."[64]

Auch Seismos selbst deutet darauf hin, daß sein Tun den anderen längst vertraut sein müßte:

V 7550 "Das hab' ich ganz allein vermittelt,
Man wird mir's endlich zugestehn;"

Mit diesen Worten macht er indes nicht nur deutlich, daß er schon immer vulkanisch tätig war, sondern zeigt zugleich, daß seinem vulkanisch verändernden und erneuernden Tun immer bereits widersprochen wurde. Nicht nur der Vulkanismus ist damit ein mythisches Prinzip sondern auch die Gegenseite, die ihn nicht gelten lassen wollte, die Widerstand leistete und sein Schaffen leugnete. Das aber heißt: mythisch immer wiederkehrend und immer wieder Leben erneuernd ist nicht eines der beiden Prinzipien sondern die Auseinandersetzung zwischen beiden.

Auf der frühen Stufe der Anfangsgestalten, zu denen die Sphinxe gehören, in den Lebenstagen dieser frühen Figuren, zeigt sich die Auseinandersetzung zwischen Beharren und weiterschreitendem Prinzip der Veränderung in extremer Konfrontation: das Prinzip der Veränderung ist hier ein gewaltsames, abruptes, das Beharren auf dem Alten zeigt sich kompromißlos. Andere Ausprägungen, andere Stufen dieser Grundpolarität lassen sich denken und erwarten.

b) Vulkanismus und Neptunismus im konkreten Bereich

Eine andere Konfrontation ist in dieser Szene insofern gegeben, als dem vulkanischen Treiben des Seismos nicht nur vom schlechthin beharrenden, dem frühen Standpunkt der Sphinxe widersprochen wird, sondern auch von den Sirenen. Diese gehören zu den Gestalten, die dem "Meer" verbunden sind. Kerényi hat in seinen mythologischen Untersuchungen bemerkt, daß die Meeresfiguren der griechischen Mythologie insgesamt einem konservativen Bereich zugeordnet sind[65]. Goethe scheint dieses Moment der griechischen Mythologie vertraut gewesen zu

sein: auch bei ihm sind die Meeresfiguren mit ihrem "Neptunismus" grundsätzlich eher konservativ orientiert. "Neptunismus" bedeutet das polare Gegenstück zum vulkanisch gewaltsamen Umsturz, und Nereus vertraut so sehr auf die Wiederkehr des immer schon Gewesenen, daß er jedes neue Experiment ablehnt (V 8106 ff).

Obwohl also auch die Meeresgestalten der Sirenen gegen den Umsturz des Nereus eingestellt sind, kommt der Widerspruch bei ihnen aus einer gegenüber den Sphinxen entschieden abgemilderten Gegenposition (V 8106 ff)[66]. Sie sind keine Gestalten des sturen Beharrens mehr sondern ihrerseits bereits einem Weiterschreiten zugeordnet. Eine Bewegung nach dem Ägäischen Meer, eine Sehnsucht nach dem Meerfest und damit nach dem Fortschreiten des Bildungsverlaufes kennzeichnet sie von Anfang an:

V 7495 "Stürzt euch in Peneios' Flut!
...
Ohne Wasser ist kein Heil![67]
Führen wir mit hellem Heere
Eilig zum Ägäischen Meere,
Würd' uns jede Lust zuteil."

So verbinden sie sich trotz ihres Widerspruchs gegen die abrupte Veränderung des Seismos einem Fließen und Fluten, sie streben fort und weiter, hin zum Meerfest, das den Ausgleich der polaren Elemente feiern wird. Und während sich die Sphinxe durch den Vulkanausbruch erst recht zum Beharren im "heiligen Sitz" ermuntert sahen, werden die Sirenen in ihrer Fronthaltung gegen den Vulkanismus durch den Ausbruch in weitere Beweglichkeit versetzt:

V 7503 "Schäumend kehrt die Welle wieder
...
Grund erbebt, das Wasser staucht, ...
Flüchten wir! ...
Fort! ihr edlen frohen Gäste,
Zu dem seeisch heitern Feste, ..."

Sie also wurden durch den Einfluß des Vulkanismus, dem sie entkommen wollen, auf das bewegliche, fortschreitende, verändernde Prinzip hin gesteigert. In dieser gesteigerten zweiten Stufe der Auseinandersetzung heißt die Konfrontation nicht mehr: Beharren gegen Weiterschreiten, sondern gewaltloses stetiges Fortschreiten gegen abrupte vulkanische Veränderung. Zugleich machen die Sirenen deutlich, daß sie mit ihrem Streben zum Meer eine andere Bildungsauffassung von Welt und Leben verfechten:

V 7515 "Dort ein freibewegtes Leben,
Hier ein ängstlich Erdebeben;
Eile jeder Kluge fort ..."

Während also Seismos Welt und Leben im Vulkanismus zu fördern meinte, sehen die Sirenen "freibewegtes Leben" nur im Meer. Hier bereits stehen sich die Bildungstheorien von Welt gegenüber, die Thales und Anaxagoras später als Kampf zwischen Vulkanismus und Neptunismus im rein theoretischen Bereich ausfechten werden. Ein erstes Angleichen zwischen den Polen ist damit geleistet: während in der Auseinandersetzung mit den Frühgestalten jeder Veränderung widersprochen wurde, gilt der Widerspruch nun nur noch dem Gewaltsam-Plötzlichen der Veränderung. Das Prinzip sturen Beharrens wandelte sich in ein stetiges Weiterführen.

Auf dieser zweiten Stufe sind die betroffenen Gestalten wie auf der ersten in die Auseinandersetzung des Geschehens hineingenommen: sie schaffen (Seismos) oder sie flüchten (Sirenen). Ähnlich ist es mit den weiteren Figuren der Klassischen Walpurgisnacht, die sich im Verlauf der Szene zu diesem Erdbeben ablehnend oder profitierend verhalten[68].
Erst nachdem der nun entstandene Gegensatz an verschiedenen Gestalten durchgespielt wurde, wird eine neue Stufe erreicht:

c) Vulkanismus contra Neptunismus im Bereich des "Nur-Gedachten"

Mit der theoretischen Auseinandersetzung des Vulkanismus und Neptunismus, die zwischen Thales und Anaxagoras stattfindet, ist eine weitere Steigerung erreicht. Wieder nämlich sind sich die Pole näher gekommen, so daß eine Entschärfung der Gegenüberstellung festzustellen ist. Dies zeigt sich an zwei Momenten. Homunkulus hatte sich aufgrund seiner empfindlichen Glaslocke in die bisherigen urtümlichen Auseinandersetzungen nicht hineinwagen können (V 7834). Nun aber, im geistigen Bereich der Auseinandersetzungen, kann er sich unter die Kontrahenten mischen. Ist darin ein Hinweis auf die Entschärfung der ursprünglichen Kampfsituation zwischen den Grundpolaritäten zu sehen, so gibt Thales selbst einen weiteren: Ein erneuter Vulkanausbruch, der den runden Berg in einen spitzen verwandelte, wird von Thales mit den Worten kommentiert:

V 7946 "Sei ruhig! Es war nur gedacht."

Aus der konkret sich verwirklichenden Auseinandersetzung ist auf dieser späten Stufe eine "nur gedachte" geworden. Die ursprünglich vehement aufeinanderprallenden extremen Geschehnisse sind zu denkbaren Fällen, zu Beispielen geworden.

Trotz der Entschärfung der Pole und ihrer damit verbundenen Angleichung lassen

sich indes auch auf dieser späten Stufe unschwer die Grundelemente der beschriebenen Auseinandersetzung erkennen. Anaxagoras ist der Verfechter des Vulkanismus, den Seismos faktisch vorgeführt und verwirklicht hatte: "Durch Feuerdunst ist dieser Fels zu Handen" (V 7855). Thales, der den Neptunismus vertritt, widerspricht mit der Behauptung: "Im Feuchten ist Lebendiges erstanden" (V 7856). Und wie schon vorher ist einer vorzeitigen Wertung innerhalb dieser Auseinandersetzung vorgebeugt: Homunkulus, an dem sich die faktische Richtigkeit schließlich manifestieren wird, befindet sich ausdrücklich "zwischen beiden" (Bühnenanweisung nach V 7856). Und wenn vorher Seismos der abrupten Veränderung das Wort geredet hatte, so betont nun Anaxagoras die Plötzlichkeit vulkanischer Erneuerung:

V 7859 "Hast du, o Thales, je in e i n e r Nacht
Solch einen Berg aus Schlamm hervorgebracht?"

Thales aber setzt dieser plötzlichen Entstehung nun aufs deutlichste einen allmählichen und stetig wirksamen Werdeprozeß entgegen, wobei sogar ausdrücklich das Wort "bilden" fällt:

V 7861 "Nie war Natur und ihr lebendiges Fließen
Auf Tag und Nacht und Stunden angewiesen.
Sie bildet regelnd jegliche Gestalt,
Und selbst im Großen ist es nicht Gewalt."[69]

Gleichzeitig verifiziert diese Passage, was wir schon auf der zweiten Stufe dieser Grundauseinandersetzung bemerkt haben: dem Vulkanismus wird nun nicht mehr von seiten eines kompromißlosen Beharrens widersprochen. Hier vielmehr wird der gewaltsam-plötzlichen Erneuerung ein stetiger, gewaltloser Werdeprozeß entgegengehalten. Damit hat sich der Neptunismus dem erneuernden Prinzip angeglichen, denn auch er vertritt ein Prinzip des Weiterschreitens.
Anaxagoras versucht zwar noch polemisch, die Haltung des Thales mit dem sturen Beharren der Sphinxe zu vergleichen: "Dein starrer Sinn will sich nicht beugen ..." (V 7851). Aber gerade Thales erweist sich nicht als starr. Im Gegensatz zu den Sphinxen leugnet er nicht ganz die Wirkungen des Vulkanismus. Er vermag den neuentstandenen Berg hinzunehmen: "Er ist auch da, und das ist gut zuletzt" (V 7870), doch sieht er nicht ein, inwiefern ein derartig plötzlicher und einmaliger Vorgang mit einem weiterführenden Bildungsprozeß zusammenhängen könne. Gerade diesen vermißt Thales im vulkanischen Geschehen, wenn er die Frage stellt:

V 7869 "Was wird dadurch nun weiter fortgesetzt?"

So ist gerade Thales auf ein weiterschreitendes Moment bezogen. Starr und unverändert hält indes, wie wir sahen, Anaxagoras an der inzwischen überhol-

ten Einstellung des Seismos fest[70]. Damit wird dieser selbst zum Verfechter des starren, unbeugsamen Sinnes, den er Thales vorgeworfen hatte. Während der Vulkanismus unverändert auf der ersten gewaltsamen Stufe stehenbleibt, vollzieht Thales einen Ausgleich der Grundpolarität, indem er das konservative Beharren mit dem gewaltsamen Umbruch zum allmählichen Werden hin steigernd verbindet. Aus dieser Haltung heraus kann Thales den Streit für sich entscheiden. Die Auseinandersetzung hat dazu geführt, daß sich wenigstens von einer Seite her eine Verbindung der Pole vollzieht. Damit ist die Funktion dieses Streitgesprächs beendet; mehr als diesen steigernden Ausgleich kann es nicht leisten. Thales sucht den Streit mit dem Hinweis zu beenden:

V 7871 "Mit solchem Streit verliert man Zeit und Weile."

Zwar folgen noch weitere Auseinandersetzungen und Polaritäten, doch finden diese innerhalb der neptunischen Seite selbst statt[71]. (Auch hier geht also Werden und Fortschreiten weiterhin nach dem Gesetz der Polarität vor sich.)
Im Meerfest selbst treffen wir weder Seismos noch Anaxagoras an; der auf gewaltsamem Umsturz bestehende Vulkanismus hat darin keine Funktion mehr. Daß das Prinzip des Neptunismus, daß Thales den Streit für sich entscheiden konnte, wird aber auch noch von anderer Seite her deutlich. Zunächst setzte sich im faktischen Geschehen der Walpurgisnacht das Prinzip des Vulkanismus durch: zwei neue Berge sind entstanden, Pygmäen erzeugt und wieder umgekommen. Am Ende der Klassischen Walpurgisnacht aber findet sich das Seefest, auf das hin die Steigerung geschah[72]. Auf dem Höhepunkt dieses Festes beginnt Homunkulus, der an der Auseinandersetzung zwischen Anaxagoras und Thales profitierend teilnehmen wollte, seinen organischen Werdeprozeß zu verwirklichen. Trotz der Erfolge des Vulkanismus geht dieser eher nach dem Prinzip des Neptunismus vor sich, den Thales verfochten hatte. Homunkulus folgt der Empfehlung des Protheus, sich "dem Ozean zu vermählen", weil Thales dies gutheißt:

V 8321 "Gib nach dem löblichen Verlangen,
Von vorn die Schöpfung anzufangen!
Zu raschem Wirken sei bereit!
Da regst du dich nach ewigen Normen,
Durch tausend, abertausend Formen,
Und bis zum Menschen hast du Zeit."

In stetiger Metamorphosenfolge wird das Werden des Homunkulus sich abspielen und dabei eben nicht vulkanisch abrupt vor sich gehen, sondern im langsam steigernden Werden, das mit dem Neptunismus zusammenhängt.
Dennoch wird auch im Seefest des Ägäischen Meeres nicht eigentlich einem der beiden Pole Recht gegeben sondern der Auseinandersetzung selbst. Am Ende des Festes findet sich ein Preis der Elemente. Dabei wird das Feuer nicht weniger ge-

priesen als das Wasser. Preiswürdig ist nicht das einseitige Wirken des einzelnen Elements sondern die bildende Auseinandersetzung zwischen allen vieren. Das Fest endet mit den Worten:

V 8486 "Hochgefeiert seid allhier,
Element' ihr alle vier."

Der Kampf der Gegensätze, den Enrichtho einleitend als Ursache und Beweggrund der ganzen Nacht angab, ist für diesmal hier zum Ausgleich gekommen. Doch haben wir bisher nur an einem Gegensatzpaar die allmähliche Stufenfolge gesehen. Ein anderes wird in ähnlicher Weise allmählich sich annähernd in der Auseinandersetzung vorgeführt:

2. Antike gegen Moderne oder die Auseinandersetzung von Sein und Schein

Im Sinne einer dramatischen Verarbeitung von Bildungsgesetzen wird in der Klassischen Walpurgisnacht kein Bildungsverlauf berichtet, vielmehr werden die Auseinandersetzungen, aus denen sich dieser konstituiert, in voller Gegenwärtigkeit dargestellt. Wir sahen das bisher am Kampf zwischen Vulkanismus und Neptunismus; dasselbe aber läßt sich an dem anderen Gegensatzpaar Antike und Moderne zeigen. Auch dieser Gegensatz beginnt mit der schärfsten Kontrastierung und führt bis zum Vollzug des Ausgleichs. Beide Gegensatzpaare durchziehen die Klassische Walpurgisnacht allerdings nicht getrennt sondern sind kunstvoll ineinander verwoben.

a) Mephistos nordische Gegenposition zur Antike

Schon der Name "Klassische Walpurgisnacht" deutet darauf hin, daß ein Ausgleich zwischen Antike und Moderne, zwischen Nordischem und Klassischem vollzogen wird. Wir haben - mit Emrich - bereits darauf hingewiesen, daß der Pol des Nordischen in der Hauptsache von Mephisto vertreten wird. Er steht als Künstlicher dem Natürlichen der Klassik gegenüber. Seine Teilnahme am Kampf dieser Nacht bis hin zur Übernahme der Maske Phorkyas zeigt die Auseinandersetzung des Gotischen mit dem Klassischen bis zum Ausgleich. Gleichzeitig spiegelt dieser Kampf einen anderen, nämlich die Auseinandersetzung von Spätem und Frühem, von Scheinhaftem und Dauerndem. Wenn Mephisto in der Maske der Phorkyaden antik wird, wird er zugleich häßlich. Damit ist die späte Stufe innerhalb der griechischen Kunst erreicht, wo das Schöne sich vom Häßlichen sondert.
In den Anfangsgestalten war beides enthalten gewesen. Groß und widerwärtig, abgeschmackt und tüchtig wurden die Frühgestalten genannt. Und erst auf später Stufe entsteht das Gefällige und Schöne in der Absonderung vom Häßlichen. Der

Augenblick also, in dem Mephisto den Ausgleich mit der Antike vollzieht und zu einer "klassischen" Figur wird, dieser Augenblick ist zugleich der Moment, wo das Schöne sich vom Häßlichen trennt. Das Entstehen des Häßlichen weist im Negativen darauf hin, daß nun auch das Schöne sich absondert zu einer einzelnen Gestalt. Damit ist auch die Stufe Helenas wieder erreicht, der Prozeß ihrer Verwirklichung ist beendet.
"Indem Goethe der Antike eine moderne Gegenwelt entgegensetzte, die er aus begreiflichen Gründen nicht Faust übertragen wollte, wurde Mephisto nicht mehr Fausts sondern Helenas Gegenspieler, "[73] bemerkt Emrich. Aber Mephisto wird in ganz anderer Weise der Gegenspieler Helenas als er der Fausts war: Er wird zu Helenas Gegenstück, wie Homunkulus in gewisser Weise zu deren Gegenstück geworden ist[74]. Helena ist zunächst die Vergangene, Mephisto der Moderne, Helena ist ursprungverhaftete Antike, Mephisto Vertreter der scheinhaft nichtigen Gotik. Helena schließlich ist die Natürliche schlechthin, Mephisto vertritt die Unnatur. An Mephisto wird aus dem Künstlichen das Häßliche, an Helena entsteht aus dem Natürlichen das Schöne. Dennoch ist beider Werdeprozeß miteinander verbunden. Wenn Mephistos Antikisierung dort vollzogen ist, wo die Gestalt des Häßlichen neu zu besetzen ist, so ist das eben jener Zeitpunkt, wo auch das Schöne wieder lebendig wird. Die Verwandlung Mephistos in Phorkyas, sein langsames Aufnehmen von antiker Lebensform (in der ihm angemessenen Weise des Häßlichen) ist die negative Spiegelung von Helenas Werden.
Mephistos Auseinandersetzung mit der Antike beginnt in dem Augenblick, wo er dort eintrifft. Wir haben den Anfang dieser Auseinandersetzung bereits beschrieben. Der Gegensatz zwischen ihm als dem Nordischen und der Antike erscheint zunächst so unüberbrückbar, daß die Sphinx ihn - entgegen dem Vorschlag der Greife - ruhig zum Bleiben auffordern kann, denn:

V 7142 "Du magst nur immer bleiben,
Wird dich's doch selbst aus unserer Mitte treiben;
In deinem Lande tust dir was zugute,
Doch, irr' ich nicht, hier ist dir schlecht zumute."

Was Mephisto, dem Nordischen, hier besonders auffällt, ist der Hang der Antike zu "Metamorphosen" (V 7759) einerseits und die Bedeutung der "Verwandtschaft" (V 7748, 7740 ff und V 7986 f) andererseits. Beide Eigenschaften entsprechen insofern unserer Interpretation dieser antiken Welt, als in ihr alles in stetigem Werden und Wandel ist (Metamorphosen) und als es hier nichts Wurzelloses gibt, sondern alles auseinander hervorgeht (Verwandtschaft als Aufbauen auf einer gemeinsamen Grundgestalt). Mephisto lobt sich seinen Norden und schätzt eben dessen Neigung zum Starren und Veralteten, wenn er meint, dort sei "alles für tausend Jahr getan" (V 7683). In der Antike findet er nichts dergleichen:

V 7684 "Wer weiß denn hier nur, wo er geht und steht,
Ob unter ihm sich nicht der Boden bläht ..."

Entsprechend sagt er von den Lamien

V 7758 "Und hinter solcher Wänglein Rosen
Fürcht ich doch auch Metamorphosen."

Damit hat er nicht unrecht. Dazu nämlich kommt, daß weder der Vulkanismus, den er zunächst dem Beharren gotischen Nordens entgegensetzt, noch die Gestalten der Lamien innerhalb der Antike besonders positiv zu bewerten sind. Beide sind zwar Gegensätze zum Nordischen, doch innerhalb der Antike extreme Frühformen[75]. Doch stören Mephisto nicht jene Auswirkungen, die der Frühform anzulasten sind, sondern die ständige Umwandlung, die diese Figuren vom "Beharren" trennt.
Von den Lamien sagt er ausdrücklich:

V 7799 "Ich möchte gerne mich betrügen,
Wenn es nur länger dauerte."

Zwar insgesamt negativ repräsentieren auch die Lamien ein entscheidendes Moment der Antike, nämlich jene Veränderung, die auf Umwandlung des einmal Gegebenen beruht. In der Szene mit den Lamien tut Mephisto seinen ersten Schritt in Richtung auf eine Aneignung antiker Auffassungsweise. Wenn sich die Sphinxe von ihm eingangs aufgrund ihrer "Gesundheit" abhoben (V 7149 ff), so fordert nun Mephisto, der nordisch-kranke, romantische Teufel Gesundheit!

V 7716 "Nichts haben sie Gesundes zu erwidern,
Wo man sie anfaßt, morsch in allen Gliedern."

Ja er, der eingangs gefunden hatte, die antiken Gestalten seien zu nackt, man müsse sie modisch überkleistern, sieht nun gerade in solcher Geschnürtheit und Geschminktheit eine Ursache zur Kritik:

V 7714 "Man weiß, das Volk taugt aus dem Grunde nichts,
Geschnürten Leibs, geschminkten Angesichts."

Mephisto zeigt also hier bereits eine erste Annäherung an antike Auffassungen und Wertungen. Gleichzeitig wird auch der Weg zur Schönheit in der Auseinandersetzung zwischen Lamien und Mephisto vorangetrieben. Noch nicht in voller Verwirklichung, im Schein aber, im Kampfspiel gegen Mephisto zeigen die Lamien bereits vorwegnehmend Anmut (vor V 7726) und Schönheit[76].
Doch läßt sich Schönheit auf dieser frühen Stufe nicht "fassen": sobald Mephisto sich einer dieser Gestalten nähert, geben sie ihr "Wesen" bloß, lassen die "Masken fahren" und sind häßlich. So verbindet sich die erste Vorwegnahme des Schönen innerhalb dieser Auseinandersetzung zwischen Gotischem und Antikem dem

Kampf zwischen Sein und Schein. Schom im Motiv der "Verwandtschaft" ging es um das Gegründete, das Aufbauen des Späteren auf dem Früheren. Auf dieser Stufe der Auseinandersetzung ist Schönheit noch ungegründet, ist bloßer Schein und Spiel. Im Prozeß seiner Angleichung an die Antike wird Mephisto aber dennoch von den Erfahrungen profitieren, die er im Kampfspiel mit den Lamien über antike Lebensart gemacht hat. Zunächst aber halten wir fest, daß sowohl bei den Greifen und Sphinxen als auch in der zweiten Ebene der Lamien die Angleichung Mephistos an die Antike in der Darstellung einer Auseinandersetzung vor sich gegangen ist. War diese in der ersten Form eine durchwegs eher feindliche, so zeigt sich in der zweiten Stufe bereits eine Art der Verbindung auch darin, daß hier nun von "Liebe" - wenn auch in spielerisch negativer, erotischer, ja ironischer Form - gesprochen wurde. Im Hinweis auf die Verwandtschaft mit den Lamien ("Hier dacht' ich lauter Unbekannte / Und finde leider Nahverwandte ... Vom Harz bis Hellas lauter Vettern" (V 7740 ff)) wie in der Rede von Liebe und erst recht im Hinweis darauf, daß Mephisto nun wie antike Gestalten "Gesundheit" fordert und modisch Geschnürtes verabscheut, läßt sich eine beginnende Angleichung des Nordischen an die Antike unschwer bereits erkennen.

b) Mephistos Verwandlung in eine antike Gestalt

In Mephistos Übernahme einer antiken Maske finden sich wieder die beiden Momente, die ihm vorher als Besonderheit der Antike aufgefallen waren: das Motiv der Verwandtschaft und Gegründetheit und das Motiv der Metamorphose. Der Angleichungsprozeß Mephistos, der in ständiger Konfrontation mit der Antike sich allmählich herausgebildet hat[77], gipfelt darin, daß Mephisto selbst eine Metamorphose durchmacht. Er verwandelt sich in eine antike Gestalt. Das Gelingen dieser Metamorphose ist nun daran geknüpft, daß Mephisto bei den Phorkyaden einen günstigen Eindruck hervorruft. Dies geschieht dadurch, daß er sich als "Verwandter" ausgibt:

V 7986 "Ich trete vor, zwar noch als Unbekannter,
Doch, irr' ich nicht, weitläufiger Verwandter."

Damit profitiert er deutlich von der Erfahrung, die er bei den Sphinxen und erst recht bei den Lamien gemacht hat, nämlich daß "Verwandtschaft" hier "Großes zu bedeuten" habe. Er kann also die antike Gestalt der häßlichen Phorkyas nur dadurch werden, daß er seine Gegründetheit in der Antike nachweist. Eben so geht er auch vor: Er gibt sich aus als Vertrauter der Uranfänge griechischer Geschichte:

V 7988 "Altwürdige Götter hab' ich schon erblickt,
Vor Ops und Rhea tiefstens mich gebückt;

Die Parzen selbst, das Chaos, eure Schwestern,
Ich sah sie gestern - oder ehegestern."

Damit gebärdet sich Mephisto als eine griechische Gestalt, die wie sie alle auf den frühesten Urgründen aufbaut und solche Gegründetheit erst neuerlich wieder gefestigt habe. So scheint er den Phorkyaden "Verstand zu haben, dieser Geist" (V 7994). Sie sind bereit, "in zwei die Wesenheit der drei zu fassen", der "Dritten Bildnis" Mephisto zu "überlassen". Mephisto ist der Häßliche geworden, des "Chaos Sohn", eine griechische Gestalt (V 8016 ff).

Daß er mit der Übernahme des Bildnisses einer Phorkyade nicht nur eine Maske vorgesetzt sondern eine Wandlung erfahren hat, zeigt Emrich überzeugend an dem umgewandelten Verhältnis zur Musik. Als bei den Sirenen eine Musik erklingt, erkennt Mephisto diese in seiner Eigenschaft als gotisch moderner Teufel sofort als jene neue Musik wieder ("Das sind die saubern Neuigkeiten ..." V 7172), die zum Herzen dringen soll. Bei ihm, der damals noch nicht in Phorkyas verwandelt war, war dieses "Trallern" verloren;

V 7175 "Das Trallern ist bei mir verloren;
Es krabbelt wohl mir um die Ohren,
Allein zum Herzen dringt es nicht."

Als dann im dritten Akt mit dem Erscheinen Euphorions wiederum jene moderne, rührende Musik erklingt[78], zeigt sich der in Phorkyas verwandelte Mephisto "dem Schmeichelton geneigt": auch Phorkyas ist gerührt (V 9685 ff). Das ist in der Tat ein deutliches Zeichen dafür, daß Mephisto nicht nur eine griechische Maske aufgesetzt sondern die Verwandlung in die griechische Gestalt vollzogen hat[79].

So vereinigt die neu entstandene griechische Figur "Phorkyas" Antikes und Nordisches, Altes und Neues, Scheinhaftes und antik-Gegründetes. Mephisto selbst erlebte eine Metamorphose, wie die griechischen Gestalten der Phorkyaden in dieser Abwandlung eine Metamorphose erfuhren. Mephisto wird dabei zu einem Hermaphroditen (V 8029). Auch daran zeigt sich die immanente Verbindung des Polaren, die diese neu gebildete griechische Figur kennzeichnet. Das neue weibliche Geschlecht der übernommenen "Maske" verbindet sich mit dem mephistophelisch-männlichen zur Zwischenform.

So zeigt Mephistos Verwandlung im negativen Bereich des Häßlichen und "Unnatürlichen", daß nun innerhalb des Bildungsvorganges der Klassischen Walpurgisnacht jener Augenblick erreicht ist, wo auch Helena wiederkehrt. Der Augenblick des Häßlichen ist zugleich der Moment der Entstehung des Schönen. Denn die Spätstufe, wo sich das Häßliche als eigene Gestalt abzeichnen kann, bezeichnet jenen Moment, wo sich das Schöne von diesem Häßlichen abgesondert hat. Da-

mit ist der Augenblick der höchsten, nämlich der "schönen" Form der Kunst nahe[80]. Das Häßliche und das Schöne sind Extreme, die auf einer gemeinsamen Stufe entstehen und so polar einander zugeordnet sind.

C ZUSAMMENFASSUNG

In verschiedenen Gegensatzpaaren, in unterschiedlichen Gestalten und mehreren Einzelauseinandersetzungen, die die ganze Walpurgisnacht durchzogen, wurden die Grundpolaritäten allmählich für einen Augenblick zu spannungsvoller Vereinigung gebracht. Folgerichtig steht am Ende der Preis aller vier einander widerstrebenden Elemente. Die jeweiligen Grundpole zeigen innerhalb des Verlaufs der Klassischen Walpurgisnacht einen allmählichen Angleichungsprozeß. Auf die extreme Konfrontation folgte eine Stufe, wo der Kampf zwischen bereits angenäherten Polen stattfand. Daraus ging steigernd eine weitere Stufe hervor, bis ein momentaner Ausgleich, eine gewisse Einigung des Widerstreitenden, erreicht wurde. An der Metamorphose Mephistos zeigte sich ein Ausgleich zwischen Gotischem und Antikem, Natürlichem und Künstlichem, Scheinhaften und Gegründetem. An Thales ließ sich nachweisen, daß er die Pole des gewaltsamen Umsturzes mit dem kompromißlosen Beharren der Sphinxe in Einklang bringen konnte. Gleichzeitig wurden damit die beiden konträren Entstehungstheorien von Welt vereinigt: Polarität und Weiterschreiten fanden zusammen im bildenden Vorgehen der Natur, wie es dann im Meeresfest gefeiert wurde.
In diesem Prozeß der allmählichen Vereinigung des Polaren konstituierte sich aus den Anfängen der griechischen Geschichte zugleich die späte Stufe, auf der "Helena" als Symbol der höchsten, der "schönen" Kunst wieder erreicht ist. Die Klassische Walpurgisnacht zeigte also einen Bildungsprozeß der griechischen Kunstgeschichte von den Anfängen bis zur späten Stufe der schönen Gestalt. Dieser Bildungsprozeß wurde aber nicht in seinem Verlauf, nicht in seinem Ergebnis vorgeführt. Dargestellt wurden vielmehr immer nur die verschiedenen Auseinandersetzungen. So war nicht das Entstandene (die griechische Kunstgeschichte insgesamt oder: "Helena") Gegenstand der Darstellung, sondern das Entstehen, das Werden selbst.
Die Darstellungselemente, die Goethe - wir wir eingangs sahen - dem Epischen zuordnete, fehlen dabei fast durchwegs. Die historische - und damit längst vergangene - Kunst-Geschichte und Kunstgenese wird nicht aus der Kenntnis ihres Ablaufs erzählt. Die frühen Gestalten der Sphinxe etwa kennen den Gesamtverlauf der griechischen Geschichte in diesem mythischen Wiederholungsfalle nicht bes-

ser als beim ersten Mal. Der dramatischen Darstellungsweise entsprechend formiert sich der Bildungsgang Helenas und der höchsten griechischen Kunst aus den stets gegenwärtig vor den Augen des Zuschauers stattfindenden Kämpfen der Pole und der verschiedenen Kontrahenten. Die Stufen und Stufenfolgen, die sich aus den Auseinandersetzungen ergeben, konnte erst eine eindringliche Interpretation sichtbar machen, die die verschiedenen Ausprägungen der Auseinandersetzungen verglich.

Damit ist eine dramatische Formung dieses Bildungsprozesses gewährleistet, denn es erfüllte sich die - nach Goethe - spezifisch dramatische Zusammengehörigkeit der Aspekte "Gegenwärtigkeit" und "Polarität". Gleichzeitig bestätigt sich damit jene Zusammenfassung der Klassischen Walpurgisnacht, die Erichtho eingangs gegeben hatte:
"Hier aber ward ein großes Beispiel durchgekämpft."

KAPITEL V:
BILDUNG UND TRAGIK

A EINLEITUNG:
TRAGIK ALS KONFRONTATION DES MENSCHEN MIT DEM BILDUNGSVERLAUF

Wenn wir den Nachweis erbringen wollen, daß "Bildung" die Dramenform des "Faust" bestimmt, so muß sich von diesem Ansatz her auch ein Bezug zur Tragik ergeben. Die Dramenstruktur dieses Werkes ist nicht zu erfassen, ohne daß der Tragödienform Rechnung getragen wird. Gibt es aber einen Zusammenhang von Bildung und Tragik? Gibt es ein Moment im Gefüge der Goetheschen Bildungsgesetze, das eine tragische Behandlungsart innerhalb "bildenden" Dichtens rechtfertigt und veranlassen kann?
Wie wir in unserer Einführung in die einzelnen Problemkreise bereits ausführten, scheint stetige Weiterbildung mit einem tragischen Geschehen nicht vereinbar. Die Vorstellung von einem gleichmäßigen Bildungsvorgang ohne Sprünge, wie sie beispielsweise bei Sengle in bezug auf Goethes Dramenform entwickelt wird, scheint einer Tragödie nicht angemessen. Sengle sieht gerade wegen Goethes Form einer "pflanzenhaften Steigerung" Kriterien seiner Definition des Tragischen nicht erfüllt:
"Wesentlich ist ..., daß bei Goethe der zeitliche Ablauf sich kaum einmal als etwas ... Unabwendbares vordrängt ... Goethe sieht denselben in der Form pflanzenhafter Steigerung, nicht aber in der Form des Umbruchs, im Zwange der Entscheidung ... In der Sphäre des Tragischen bleibt bei einem solchen Verhältnis zur Zeit mancher anderwärts auftretender Konflikt ausgeschlossen ..."[1]

Dennoch findet sich im Komplex der Goetheschen Bildungsgesetze ein Moment, das eine tragische Behandlungsart aufgrund dieser Gesetze sinnvoll und adäquat erscheinen läßt.
Dieses Moment liegt im Bildungsverlauf, im Weg der Metamorphosenfolge, wobei sich entgegen dem Ergebnis Sengles gerade der "Zeitablauf" als etwas "Unabwendbares" hervordrängt.
Am Beispiel der Pflanzenmetamorphose etwa hat Goethe den Weg des Bildungsgesamtverlaufes dargestellt: er führt von der Anfangsgestalt des Samens bis zur schönen Gestalt der Blüte und zur nützlichen der Frucht, von da an aber wieder zurück bis zur neuerlichen Bildung des Samens. Die wertende Zäsur des schönen oder nützlichen Hochpunktes liegt jedoch nicht im Bildungsverlauf der Natur begründet, son-

dern entstammt der wertenden Sichtweise des Menschen[2].
Im Gegensatz zur Natur, der alle Gestalten gleichbedeutend sind, "betrachtet der Mensch die Gegenstände in Bezug auf sich selbst und mit Recht. Denn es hängt sein ganzes Schicksal davon ab, ob sie ihm gefallen oder mißfallen ... nutzen oder schaden"[3]. Aufgrund der Bevorzugung der für ihn schönen oder nützlichen Einzelgestalt, teilt sich dem Menschen der Bildungsweg ein in Aufstieg und Abstieg, je nachdem, ob der Bildungsvorgang gerade zu der erwünschten Gestalt hin führt oder von dieser weg - in weiterer Umgestaltung des einmal Vorhandenen. In dem unablässigen Weiterschreiten des Umbildungsvorganges der Natur, aufgrund dessen auch die erwünschte Gestalt nicht "dauert", ergibt sich ein Moment des Tragischen im Gefüge der auf Dichtung angewandten Bildungsgesetze. Das Weiterschreiten, das vorher allmählich die schöne Gestalt ausbildete, wirkt in dem Augenblick als unaufhaltsames, "unabwendbares" und tragisches Geschehen, wo es weiterhin umbildend, die erwünschte Gestalt hinter sich läßt. So enthält der Bildungsverlauf ein Moment des Tragischen, sobald er mit dem Menschen konfrontiert wird[4]. Sengle hat etwas Derartiges erfaßt, wenn er die Besonderheit Goethescher Tragik aus dem Verhältnis von Individuum und "notwendigem Gang des Ganzen" erklärt:
"Die Shakespeareschen Stücke scheinen ihm sich alle um den 'geheimen Punkt' zu drehen, in dem das Eigentümliche unseres Ichs, die prätendierte Freiheit unseres Wollens mit dem 'notwendigen Gang des Ganzen zusammenstößt'. Das ist der Punkt, um den sich die Tragik des ganzen Lebens von Goethe dreht."[5]
Damit aber ist gerade der "zeitliche Ablauf" des "Ganzen" zum wesentlichen Bestandteil des Tragischen bei Goethe geworden. Der schöne Augenblick ist nur eine Stufe des Bildungsganges. In dem Moment, wo die erwünschte Hoch-Zeit der Kunst und Schönheit nicht andauert, wird der zeitliche Verlauf des Bildungsganges als etwas "Unabwendbares" erfahren. Entsprechend bezeichnet Helena vor ihrem Vergehen die tragische Situation mit der Einsicht:

V 9939 "Ein altes Wort bewährt sich leider auch an mir:
Daß Glück und Schönheit dauerhaft sich nicht vereint."
(Sp. v. H. K.)

Das tragische Moment im Bereich der Bildungsgesetzlichkeit und deren Bezug auf den Menschen und auf die Kunst liegt also in der Unaufhaltsamkeit des bildenden Weitergehens über den Hochpunkt hinaus, bis zurück zum neuen Anfang[6].

In dieser Weise wird nun Tragik im dritten Akt des "Faust II" als Spezifikum der Tragödienform des "Faust II" entwickelt und gestaltet.

Wir haben bisher zu zeigen gesucht, daß dieses Drama in ständigen Metamorphosen und Grundpolaritäten einen Bildungsgang darstellte, der zu Beginn des dritten

Aktes auf einer Stufe angelangt ist, wo Kunst und Schönheit wieder erreichbar und gegenwärtig werden. Bisher also war der dargestellte Bildungsvorgang identisch mit dem Werdeprozeß Helenas und des Hochpunktes. Er zeigte "Helenas Antezedenzien" nach den Bildungsgesetzen der Natur. Hätte man dabei erwarten können, daß dieser Werdevorgang zum Stillstand kommt, wenn Helena erscheint, so werden wir im Verlauf unserer Untersuchungen zum dritten, vierten und fünften Akt zeigen, daß er darauf nicht beschränkt bleibt. Der "Faust II" verwirklicht vielmehr einen Gesamtbildungsverlauf von ersten Anfängen über den Hochpunkt bis zur neuerlichen Ausbildung der Anfangsgegebenheiten. In diesem Bildungsverlauf gibt es keinen Stillstand: auf das Werden des Hochpunktes folgt die Darstellung von dessen Vergehen, bis es wieder auf einen neuen Hochpunkt zugehen kann.
Aus der Konfrontation des wertenden Menschen mit diesem Bildungsverlauf, der dem der Natur analog ist, wird sich die Tragik des zweiten Teiles entwickeln. Die Rückkehr von Euphorion und Helena in den Hades wird sich insofern als tragisch unumgänglich erweisen, als auch die Hochstufe wie jede andere Gestalt des stetigen Bildungsprozesses nicht "dauern" kann. Aufgrund der wertenden Betrachtungsweise des Menschen und Künstlers erscheinen die folgenden Stufen als Rückgang. So folgt auf den Aufstieg ein Abstieg, der - durch den natürlichen Bildungsverlauf - unumgänglich ist.
Wir werden zu zeigen haben, daß in dieser Grundgegebenheit der Tragödienstruktur des zweiten Teils alle jene Momente impliziert sind, die zu Goethes Auffassung des Tragischen gehören.

B DER GESAMTVERLAUF DES BILDUNGSGANGES UND DIE TRAGÖDIENFORM DES "FAUST II"

Daß der "Faust II" einen Bildungsgang darstellt, der über Helenas Antezedenzien hinausführt, haben wir zunächst zu belegen. Dabei zeigt sich bereits am dritten Akt, daß Vorgänge des gesetzhaften Werdens mit Helenas Erscheinen noch nicht zum Stillstand kommen: Der dritte Akt gestaltet vielmehr zunächst die letzte Etappe im Werden Helenas, darauf folgt die Darstellung des Hochpunktes ihrer vollen Gegenwärtigkeit, doch wird dieser nur als Augenblick aufgefaßt zwischen Werden und Vergehen. Und so beginnt nach der Hoch-Zeit noch im dritten Akt die Schilderung des Vergehens, das dann im vierten und fünften Akt in der Darstellung des Niedergangs der Zeiten seine Fortsetzung finden wird. Ebenfalls noch am dritten Akt läßt sich zeigen, daß beim Vergehen Helenas und Euphorions jene Polaritäten wieder aufbrechen, die auf der Hochstufe der Kunst zur Vereinigung gelangt waren.

I. DER GESCHEHENSVERLAUF DES DRITTEN AKTES

1. Das letzte Werden des Hochpunktes

Helena ist mit dem Beginn des dritten Aktes "da", und dennoch ist ihre volle Vergegenwärtigung noch nicht erreicht. Sie ist noch ganz der antiken Vergangenheit zugeordnet und empfindet ihr neues Leben als Wiederholung der Vergangenheit:

V 8503 "Durch euer gastlich ladendes Weit-Eröffnen einst
Geschah's, daß mir, erwählt aus vielen, Menelas
In Bräutigamsgestalt entgegenleuchtete. Eröffnet mir sie wieder ..."

In solcher Rede ist antike Vergangenheit gegenwärtig, und was an neuer Gegenwart anklingen mag, ist Wiederholung des Vergangenen: "Eröffnet mir sie w i e d e r." Auch die Sprache ist dabei vollkommen antikisierend und so der Vergangenheit verpflichtet. Zudem zeigt Helena in der ganzen ersten Szene eine Todesverhaftetheit, die ihr neues Leben gefährdet. Sie hat ihre neuerliche Verwirklichung durchaus noch nicht vollzogen, etwa, wenn sie - aus der Erinnerung an ihre Vergangenheit an der Gegenwart unsicher geworden - ausspricht:

V 8879 "Ich als Idol, ihm dem Idol verband ich mich ...
Ich schwinde hin und werde selbst mir ein Idol."

Und auch der Chor bemerkt die Gefährdetheit dieses noch nicht voll wieder verwirklichten Lebens. Er heißt Phorkyas schweigen von der Vergangenheit:

V 8902 "Schweige, schweige!
Daß der Königin Seele,
Schon zu entfliehen bereit,
Sich noch halte, ..."

Die klassische Welt erscheint hier als vergangene. Wenn Helena leben und wirklich sein will, (und mit ihr der antike Chor), so muß sie sich aus dieser Vergangenheit lösen und in die Wirklichkeit des Faustdramas hineinfinden. Insbesondere am Motiv der Opferung zeigt sich, daß die Vergangenheitswelt der Antike nun todbringend ist. Wenn Helena ihr verhaftet bliebe, müßte sie sterben: Menelas hat sie zur Opferung bestimmt. Als Helena sich zunächst auf die Seite des Angestammt-Alten neigt und in diesem zu bleiben sich anschickt, antwortet Phorkyas auf die Frage des Chors, was dann passiert:

V 9069 "Ihr wißt es deutlich: seht vor Augen ihren Tod,
Merkt den eurigen da drinne! nein, zu helfen ist euch nicht."

Nach der richtigen Entscheidung Helenas, auf dem Weg in die Moderne von Fausts

Burg, hat der Chor die Situation verstanden:

V 9078 "O wie gern gehen wir hin,
Eilenden Fußes;
Hinter uns Tod,
Vor uns abermals
Ragender Feste
Unzugängliche Mauer.
Schütze sie ebenso gut
Eben wie Ilios' Burg."

Noch vergleichen die antiken Gestalten das Neue mit Erfahrungen aus ihrem vergangenen Leben, die Stelle "vor uns abermals" und die Reminiszenz an Ilios Mauer zeigen es. Doch gehen sie auf dem Weg zur gotischen Burg bewußt einem neuen Leben entgegen. Auch Helena hat mit ihrem Auftreten noch nicht die volle Vergegenwärtigung erreicht. Wirklich wird sie erst, wenn sie sich aus der Antike löst und nun ihrerseits eine Verbindung mit der "Moderne", mit der Gotik eingeht. Entsprechend formuliert sie beim Eintritt in Fausts Burg selbst:

V 8508 "Laßt mich hinein! und alles bleibe hinter mir."

Damit stehen sich in der letzten Etappe von Helenas Verwirklichungsvorgang wieder dieselben Pole gegenüber wie zu Beginn des zweiten Aktes: Antike steht gegen Gotik, Vergangenheit gegen Gegenwart, Tod gegen Leben. Dabei aber hat eine Verkehrung der Motivbesetzungen stattgefunden. Während im zweiten Akt "Erneuerung" und "Leben" der Antike zugeordnet war (etwa V 6930 ff), und Gotik eine veraltete Vergangenheitswelt bedeutete, ist nun umgekehrt die Antike todbringend und veraltet. Das zeigt insbesondere die Umwelt des Menelas: er bringt Menschenopfer, und Helena wie der Chor müßten sterben, wenn sie in dieser Welt verblieben[7]. Nur der Schritt von der Vergangenheit der Antike weg führt ins neue Leben. Bisher hatten die modern-gotischen Gestalten einen Ausgleich der Pole vollzogen, indem sie sich mit der antiken Welt auseinandersetzten und dabei eine Erneuerung und Verlebendigung erfuhren. Jetzt muß dieser Ausgleich von den antiken Gestalten geleistet werden, damit in der Hoch-Zeit eine wirkliche, lebendige Verbindung erreicht werden kann. Der Weg der antiken Gestalten zur neuen Gegenwart in der Burg Fausts ist ein Abtun der antiken Vergangenheit.
Dabei ist die letzte Etappe in Helenas Verwirklichungsprozeß wieder Auseinandersetzung zwischen den Gegensätzen Antike und gotische Moderne. Phorkyas - als Mischgestalt beiden Bereichen verpflichtet - tritt als Vermittlerin auf. Letztlich ist sie es, die Helena zum Schritt in die Moderne bestimmt. Doch der Negativität ihrer Rolle gemäß äußert sich ihre Vermittlung nur im Streit: Helena empfindet sie als "Widerdämon", und zwischen ihr und den Chormädchen entwickelt sich eines "Wechselstreites Ungestüm".

Phorkyas steht in diesem Streit nicht nur als "Häßliche" gegen die Schönheit, sondern sie vertritt auch die Seite der neuen Herren, die der Moderne[8].
Auch in Fausts Burg gehen solche Auseinandersetzungen und Polaritäten weiter. Die Schönheit Helenas und ihre Folgen drohen Lynkeus zu vernichten, und nach seiner Begnadigung durch Helena berichtet er von weiteren vorausgegangenen Kämpfen, die einen Anklang an den "Kampf aller gegen alle" aus dem ersten Akt nicht verleugnen:

V 9289 "Wir drängten fort, wir stürmten fort,
Wir waren Herrn von Ort zu Ort;
Und wo ich herrisch heut befahl,
Ein andrer morgen raubt' und stahl ... "

Nur durch solche Auseinandersetzungen war der höchste Augenblick einer Vereinigung des Disparaten, eine Verbindung von Antike und Gotik vor allem, hier möglich geworden. Eigentlich würde auch auf dem Hochpunkt der Zeiten noch Kampf zu erwarten sein:

V 9482 "Wer die Schönste für sich begehrt,
Tüchtig vor allen Dingen
Seh' er nach Waffen weise sich um ...
Aber ruhig besitzt er's nicht ... "

Im Geschehen drückt sich dieser eigentlich unabwendbare Kampf darin aus, daß Menelas heranrückt, um Helena zurückzuholen. Faust aber hat durch Vorsorge und Vorherwissen einen arkadisch kampffreien Raum geschaffen:

V 9491 "Unsern Fürsten lob ich drum,
...
Wie er so tapfer klug sich verband,
Daß die Starken gehorchend stehn,
Jedes Winkes gewärtig.
...
Denn wer entreißet sie jetzt
Dem gewalt'gen Besitzer?
...
Ihm gehört sie, ihm sei sie gegönnt,
Doppelt von uns gegönnt, die er
Samt ihr zugleich innen mit sicherster Mauer,
Außen mit mächtigstem Heer umgab. "

Erst dadurch ist - statt ständiger Auseinandersetzung - nun ein Augenblick zu verwirklichen, wo der Ausgleich, die Verbindung der Pole, gelingen kann. Anstelle der Auseinandersetzung tritt nun die Vereinigung des Disparaten, die Verbindung

von Gotik und Antike.
Die letzte Stufe im Werdeprozeß der Hoch-Zeit zeigte so gleichfalls das Gesetz der Polarität. Erst das arkadische Glück der Hoch-Zeit beruht auf dem durchaus außergewöhnlichen Fall, daß statt Polarität Vereinigung gelingt. Aus dieser glücklichen Verbindung der Pole entsteht im Vollzug der Hoch-Zeit als Drittes und Neues Euphorion, das Symbol der Poesie. So zeigte der Beginn des dritten Aktes die letzte Stufe im Bildungsprozeß der Kunst, die in den vorausgehenden Akten in vielen Metamorphosen und gleichfalls nach dem Gesetz der Polarität vorbereitet worden war.

2. Die Verwirklichung der Hoch-Zeit

a) Hoch-Zeit als Vereinigung des Polaren

Während der Bildungsprozeß des zweiten Aktes vorwiegend darin bestanden hatte, daß sich die Gestalten der nordischen Gotik der Antike anglichen und dabei eine Erneuerung erfuhren, bedeutet der letzte Abschnitt in Helenas Werdeprozeß umgekehrt die Angleichung der Antike an die gotische Moderne. Helena, die in ihrem noch ungesicherten ersten Auftreten ganz antikisierende Sprechweise gezeigt hatte, äußert das Bekenntnis ihres voll verwirklichten Daseins in der Sprache ihrer neuen Umwelt, in einem gereimten Zweizeiler (V 9411 f). Ein Zusammenhang zwischen voller Vergegenwärtigung Helenas und der nordisch-künstlerischen Sprechweise ist damit gegeben. Staiger bestätigt das: "Der griechische Stil bequemt sich dem deutschen; die Menschheit gewinnt in der wechselseitigen Spiegelung beider ein höheres Dasein. ... Die Verse feiern, wieder einmal, den höchsten Augenblick, den Zenith."[9]
Der höchste Augenblick zeigt sich also - ausgedrückt im symbolischen Gebrauch des Reims - in der Verbindung von Antike und Gotik, von Altem und Neuem, und das heißt: in der Verbindung jener Antonomien, die den Bildungsprozeß in diesem ganzen Drama durchzogen haben.
Die Reimfindungsszene führt diese zunehmende Vereinigung deutlich vor Augen. Zunächst steht Helena der neuen Sprachweise und damit eben auch der neuen modernen Welt fremd gegenüber (V 9365 ff). Sie fragt: "So sage denn, wie sprech ich auch so schön?"
Und Faust ergänzt ihre Frage bereits zu einem Beispiel solch "schöner" Redeweise, wenn er mit einem Reim antwortet:

V 9377 "Das ist gar leicht, es muß von Herzen gehn."

Dabei drückt seine Rede aus, was der Reim beweist und bedeuten soll: beginnende "Zuneigung" des Polaren von Gotik und Antike, von Helena und Faust. Helena kann danach auf den von Faust erbrachten Anfang eines Zweizeilers:

V 9329 "Und wenn die Brust von Sehnsucht überfließt,
Man sieht sich um und fragt -"

den Reim liefern:

"... wer mitgenießt."

Damit ist ein weiterer Schritt der Vereinigung der Pole geleistet. Ist hier und im folgenden Helena noch auf die "Wechselrede"[10] und damit auf die Hilfe Fausts angewiesen, und äußert sich darin noch eine gewisse weiterbildende Hilfe durch das Phänomen der Polarität ("Wechselrede"), so hat sie später, zum Beispiel in eben jenem Bekenntnis zu einem erneuten wirklichen Dasein die Sprachform moderner Kunst ganz und gar selbst übernommen:

V 9411 "Ich fühle mich so fern und doch so nah,
und sage nur zu gern: Da bin ich! da!"

Gleichzeitig verbindet sie in diesem eigenständigen Zweizeiler immanent eine Polarität zu der paradoxen Ausdrucksform: "Ich fühle mich so fern und doch so nah." Ein gleiches geschieht in der Aussage Helenas, sie sei "dem Unbekannten treu"[11]. Der Reim, so dürfen wir daraus schließen, ist nicht nur Ausdruck einer Verbindung von Helena und Faust sondern allgemeiner: Ausdruck der Vereinigung des Disparaten schlechthin. Die Vergegenwärtigung Helenas und damit die "Hochzeit" ist in diesem Kunstsymbol mit umfaßt. Während der Bildungsprozeß immer in einer Auseinandersetzung von Polaritäten bestanden hatte, ist die "Hochzeit" der glückliche Augenblick der Vereinigung des Disparaten. Am Ende der Reimfindungsszene ist dieser Augenblick Gegenwart geworden.

b) Hochzeit als Hoch-Zeit der Kunst

Die Verbindung Helenas mit Faust äußert sich im "Reim" und damit in ästhetisch künstlerischer Ausdrucksform. Der Reim wird zum Ausdruck liebender Verständigung, zum Mittel der Verbindung des Disparaten. May hebt aufgrund seiner Sprach- und Metrikuntersuchungen entsprechend hervor: "Hier vollzieht sich die Begegnung Faustens mit der schönen Gestalt in der Sphäre des dichterischen Wortes, der reinen künstlerischen Form, in der Kunst als Kunst."[12]
Die endlich gegenwärtige Vereinigung des Polaren ist zugleich der Augenblick im Bildungsgang, wo höchste Kunst möglich wird. Nicht nur die kunstsymbolische Ebene des Reimes macht darauf aufmerksam, sondern erst recht die Gestalt Euphorions zeigt, daß die Hochzeit mit der "Zeit der Kunst" identisch ist. In der Untersuchung der Einzel- und Dingsymbole, die Euphorion kennzeichnen ("Springen", "Genius ohne Flügel", "Flamme", "Gold" und "Musik") konnte Emrich überzeugend nachweisen, daß in dieser Gestalt "die Symbolisierung der Poesie vollkommen" sei[13]. Und ausdrücklich bringt Emrich dieses Erscheinen der Poesie in Ver-

bindung mit dem nun erreichten Hochpunkt, wo das Schöne bereits vorhanden ist: "Die arkadische Euphorionsgeburt ist die volle Verwirklichung und Erscheinung jener genialen Gestalten, die früher nur halb ... zur Auswirkung kamen, die wie der Knabe Lenker vor dem 'fratzenhaft Gebild' der kaiserlichen Hofwelt flohen oder wie Homunkulus nur als Leitsterne und ungewordene Wesen ahnungsvoll in jene Sphäre wiesen, wo das Schöne erst entsteht und noch nicht, wie im Helenaakt, bereits da ist."[14]
Euphorion und mit ihm die "Kunst" entspringt der Verbindung, die Faust und Helena in der Reimfindungsszene vollzogen haben[15]. Damit fallen "Helenas Antezedenzien" mit dem Bildungsprozeß der Kunst zusammen. Nicht nur die Verwirklichung Helenas wurde in jenem Bildungsprozeß vorbereitet, der die beiden ersten und nun den dritten Akt durchzieht, sondern auch die Verwirklichung der Kunst. Ausdrücklich wird denn auch im Text von einem "Bilden" Euphorions gesprochen:

V 9699 "Liebe, menschlich zu beglücken,
Nähert sie ein edles Zwei,[16]
Doch zu göttlichem Entzücken
Bildet sie ein köstlich Drei."

Damit wird der Bildungsprozeß auf Euphorion und auf die Entstehung der Kunst ausgedehnt. Gemäß dem Bildungsvorgang, der auch sonst immer aus der augenblicklichen Vereinigung einer "Zweiheit" ein "Drittes und Neues" hervorbringt[17], wird auch das Entstehen der Kunst in dieser Weise erklärt.
Wieder kommt Emrich zu einem ähnlichen Ergebnis: "Dieser Genius muß aber, genau wie Euphorion, Homunkulus usw. durch das 'Element genugsam vorbereitet' sein. Das Eintreten des 'Höheren' in die 'Wirklichkeit' erfolgt aufgrund einer langen Vorbereitung in der 'Natur' wie in der 'Kunst' ... Der Genius tritt zur 'rechten Zeit' ein, weil eine lange organische Entwicklung ihn, obgleich er plötzlich und als 'Wunder' hervortritt, vorbereitet hat für den 'letzten Akt des Werdens', der eine Art 'unerforschliche' Erschütterung bei der Solideszenz ist. Denn das 'Scheiden' und 'Absondern' des Höheren vom Niederen, ... kann auch als 'Vereinigung im höhern Sinne geschehen, indem das Getrennte sich zuerst steigert und die Verbindung der gesteigerten Seiten ein Drittes, Neues, Höheres, Unerwartetes hervorbringt' ... Euphorion ist 'Drittes', Höchstes und 'Göttliches', als 'Unerwartetes' aus dem einstmals 'Getrennten' der zwei großen Gegenpole Faust und Helena hervorbrechend."[18]
Wenn in Euphorion auch die Kunst nach dem Bildungsprozeß der Natur entstanden ist, wonach in der Verbindung einer Polarität ein Drittes und Neues entsteht, so nimmt nicht wunder, daß auch diese Kunst selbst als (augenblickliche) Vereinigung des Disparaten gekennzeichnet ist (die sich später allerdings wieder "in Zweiheit auseinanderlegen" wird[19]).
Zunächst ist es der Gegensatz von Antike und Moderne, der in Euphorion - gemäß

seiner Geburt - "ineins umspannt"[20] wird. Die Interpretation von Euphorion durch den antiken Chor einerseits und durch die modern ausgerichtete Gestalt der Phorkyas andererseits macht es deutlich. Beide Seiten können in ihrer Interpretation der Geburt Euphorions auf diesen Anspruch machen. Der Chor interpretiert Euphorion - gemäß der antiken Anschauungsweise, die alles Spätere auf frühe Grundgestalten bezieht[21] - als Wiederkehr des Hermes. Phorkyas dagegen sieht - entsprechend der modernen Sichtweise - ein Neues, ein "Wunder" in dieser Geburt. Antike wie moderne Interpretation erscheinen zunächst angesichts Euphorions angebracht, denn er vereinigt beides in sich.
Auf die Vereinigung des Disparaten in der Kunst Euphorions verweist aber noch ein anderes Motiv: die Musik. Aus der Höhle, in der Euphorion geboren wird, dringt seither eine "innig rührende" (nach V 9678) Musik. Diese Musik reißt bis "zur bemerkten Pause", d.h. bis zum Tod Euphorions, nicht mehr ab, und auch in der Szene selbst wird die Sprache weitgehend durch Gesang abgelöst. Die Kunst, die Euphorion symbolisiert, wirkt als Musik, als "Rührung". Damit ist sie - wie der "Reim" - darauf angelegt, Gegensätze zu verbinden[22].
Durch diese Musik erfährt der antike Chor eine Erneuerung und ist nun in der Lage, gleich Helena die Verbindung mit der Moderne zu vollziehen. Noch in der Interpretation von Euphorions Geburt hatte sich der Chor als durchaus antiker Sichtweise verpflichtet dargestellt: Wenn er behauptet hatte:

V 9637 "Alles, was je geschieht
Heutigen Tages,
Trauriger Nachklang ist's
Herrlicher Ahnherrntage ...",

so wurde nicht nur Euphorion folgerichtig als Entwicklung griechischer Vorgeschichte interpretiert, sondern darüber hinaus wurde damit der Chor in seiner antiken Anschauungsweise charakterisiert. Diese Auffassung stand gegen die der Phorkyas, die hier richtiger das Neue und Unerhörte der modernen Kunst erfaßt hat. Durch die Musik aus der Höhle wird der Sichtweise der Phorkyas recht gegeben. Wenn sie dem Chor nahelegt:

V 9679 "Macht euch schnell von Fabeln frei!
Euer Götter alt Gemenge,
Laßt es hin, es ist vorbei,"

so empfiehlt sie damit dem Chor, die antike Anschauungsweise preiszugeben zugunsten der moderneren. Und aufgrund der "rührenden" Wirkung der Musik Euphorions ist der Chor dazu wirklich in der Lage:

V 9687 "Bist du, fürchterliches Wesen,
Diesem Schmeichelton geneigt,

Fühlen wir, als frisch genesen,
Uns zur Tränenlust erweicht."

Damit hat der Chor zur Moderne gefunden. Er selbst spricht nun im Reim, und wird später sogar seinerseits zum Gesang finden[23]. Die rührende Wirkung der Musik bewirkte zugleich eine Erneuerung des antiken Chores; sie bewirkte, daß dieser sich der Moderne anglich und somit seinerseits eine Verbindung von Antike und Moderne vollzog. Die Kunst Euphorions charakterisiert sich damit durch ihre Wirkung als eine, die Gegensätze vereinigt, und in solcher Vereinigung des Disparaten "Erneuerung" bewirkt. Der Chor fühlt sich in seiner Verwandlung als "frisch genesen".

Diese vereinigende Wirkung als Kennzeichen der Kunst Euphorions bestätigt die Untersuchung Cottis über die Rolle der Musik in Goethes Faust. Cotti kommt zu dem Ergebnis: "Aussöhnung heißt die vornehmste und tiefste Wirkung der Musik, wie sie sich für Goethe nur im Gesang offenbart."[24] Und auch Cotti sieht in solcher "Aussöhnung" eine immanente Verbindung des Polaren: Der Gesang vereinigte "das dem subjektiven Drang verhaftete Wort" mit der "in objektives Spiel erlösenden Musik", das "Besondere und Einzelausdrückende der Sprache" mit der "ins Allgemeine verwandelnden Tonkunst"[25]. Im Gesangspiel zwischen den Chormädchen und Euphorion wird diese Verbindung dargestellt. In solcher Vereinigung des Polaren durch den Gesang sieht Cotti nicht nur ein Zeichen der Kunst sondern - im Sinne Goethes - die höchste Stufe der Kunst erreicht:
"Nach Goethes Auffassung nimmt der gesungene Chor unter den Äußerungen der Tonkunst die höchste Stufe ein, darf also für die gesamte Musik gelten. Das Wesen der Oper wird dargestellt im verschlungenen Reihen, den Euphorion und die Mädchen tanzend und singend bilden. Dabei ist es die Poesie, die die Mädchen zum Tanze ruft ..."[26]
Die Kunst Euphorions ist aber nicht nur als "höchste Stufe" der Kunst damit gekennzeichnet sondern zugleich als modernste, schlechthin gegenwärtige Form. Emrich hat darauf hingewiesen, daß sich die Moderne durch die "rührende" und damit Gegensätze verbindende, aussöhnende Wirkung nach Goethes Ansicht von der der Alten unterscheide: "Goethe ... sah im 'Polytheismus' und in der Mythologie der Alten einen naturgegebenen, naiv-sinnlichen Grund, der ihm selbst versagt war. Für ihn mußte er 'Ersatz' suchen. Dieser Ersatz lautet: 'Bei uns muß die Rührung statt des Wunders eintreten'."[27]
Durch "Aussöhnung" und "Rührung" kennzeichnet sich damit die in Euphorion symbolisierte Kunst als schlechthin modern. Dies ist auch von anderer Seite her zu belegen. Die Musik, die zu "Herzen geht" (vgl. V 9685 f und V 7177) war als vorausdeutendes Motiv bereits im zweiten Akt aufgetreten. Mephisto hatte Musik gehört und solche sofort als heimatlich - nordisch und als dortige "Neuigkeit" erkannt:

V 7172 "Das sind die saubern Neuigkeiten,
Wo aus der Kehle, von den Saiten
Ein Ton sich um den andern flicht."

Schon die Beschreibung dieser Musik versetzt sie in die Nähe zum "Reim" und zu der Musik, die mit Euphorions Erscheinen auftrat. Hier wie dort verbinden sich Sprache und Musik, Gesang (Kehle) und "Saitenspiel". Und auch in diesem früheren Fall soll diese Musik "zum Herzen dringen", und also "rühren". Es lag nur an der Wesensart Mephistos, daß dies bei ihm nicht gelingt:

V 7175 "Das Trallern ist bei mir verloren:
Es krabbelt wohl mir um die Ohren,
Allein zum Herzen dringt es nicht."

Diese Art der Musik, die zum "Herzen dringen soll" und Sprache und Musik vereinigt, ist eine "Neuigkeit". Es ist die Kunstform der Moderne.

Die Kunst Euphorions ist also zugleich: höchste und neueste Form der Kunst. Sie ist gekennzeichnet durch "Aussöhnung" und Verbindung des Disparaten, die sie in mehrerlei Hinsicht leistet, und durch Erneuerung, die damit zusammenhängt. Und solche Kunst entsteht nicht zufällig auf der Hochstufe der Zeiten, aus dem Augenblick allgemeiner Vereinigung des Polaren. Die Kunst wurde zugleich mit Helena im Werdeprozeß der beiden ersten Akte vorbereitet und als Ergebnis eines Bildungsprozesses interpretiert, der in Analogie zum Werdeprozeß alles Lebendigen in der Natur steht[28]. Die Kunst Euphorions entstand auf der Höhe der Zeit durch die Verbindung von Helena und Faust, von Antike und Moderne. Und sie entstand als ein Drittes und Neues, indem sich die "gesteigerten Enden" in einem "höheren Sinne" noch einmal vereinigten[29]. Diese Vereinigung des Polaren kann indes nicht lange andauern. Auch hier wird der Bildungsprozeß weiterschreitend über die einmal realisierte Stufe hinweg gehen. Einheit wird sich erneut "in Zweiheit auseinanderlegen". Der glückliche Augenblick der Hoch-Zeit und Kunst ist nur ein Augenblick.

c) Hochzeit als Feier des Augenblicks

Mit der geglückten Vereinigung des Polaren, die sich in der Hochzeit Fausts mit Helena ebenso ausdrückt wie in der "aussöhnenden", "rührenden" Kunst Euphorions ist der Hochpunkt der Zeiten erreicht worden. "Blüte" und "Frucht"[30], Schönheit und Kunst sind wirklich geworden. Doch weil sowohl an Helena wie an Euphorion deutlich gemacht wurde, daß Schönheit und Kunst in den Bildungsvorgang alles Lebendigen eingespannt sind[31], wird auch diese Hochstufe nicht dauern können, wie ja nach dem Gesetz ständiger Umbildung auch keine andere Stu-

fe dauert. Die Zeit der Schönheit und Kunst ist nur ein Augenblick im Gefüge des ständig weiterschreitenden Bildungsprozesses. Und so wird die Hochstufe denn auch als Feier des Augenblicks[32] verdichtet und in der damit verbundenen Ambivalenz erfahren.

Realisation des gegenwärtigen Augenblicks ist das Ziel, das Helena zu erreichen hat, wenn sie wieder wirklich sein will. Das wurde in der Reimfindungsszene verwirklicht: Helena konnte die Vergangenheit hinter sich lassen ("Vergangenheit sei hinter uns getan") und bekennen: "Da bin ich! Da!" Die Zukunft aber wird dabei bewußt ausgespart. Auch Faust bekennt sich ausschließlich zur gegenwärtigen Situation, wenn er formuliert:

V 9417 "Dasein ist Pflicht, und wär's ein Augenblick."

Gerade in dieser Formulierung zeigt sich der tragische Zug dieses glücklichen Augenblicks. Faust weiß, daß die glückliche Gegenwart nicht dauern kann. Ganz bewußt wird damit der Augenblickscharakter der Hochzeit erfahren.
Eine jede Interpretation, die das Geschehen um Helena mit der Teufelswette in Verbindung bringt, muß hier scheitern[33]. Nicht "Verweile doch, du bist so schön" wird in der Hoch-Zeit gesagt sondern: "Dasein ist Pflicht und wär's ein Augenblick." Faust wie Helena machen keinen Versuch, diesen Augenblick "festzuhalten".
So herrscht hier eine ganz andere Bewußtheit über Zeit und deren lebendigem Fortgang, als daß die Worte aus dem ersten Teil sinnvoll sein könnten. Und in der Tat wird ja aus dem Konjunktiv "und wär's ein Augenblick" im Verlauf des dritten Aktes der Indikativ: Hochzeit und Zeit der Kunst s i n d nur ein Augenblick. Helenas Sein oder "Dasein" wird als Augenblick zwischen Werden und Vergehen feiernd verdichtet. Beide waren sich selbst auf der Höhe des Glücks darüber im klaren. Und noch als sich ihr diesbezügliches Wissen erfüllt, als Helena Euphorion in den Tod nachfolgt, zeigen beide beim Abschied keinen Versuch des Festhaltens oder Verlängern des Glückes. Helena selbst formuliert in voller Einsicht über die Unaufhaltsamkeit ständiger Weiterbildung:

V 9939 "Ein altes Wort bewährt sich leider auch an mir:
Daß Glück und Schönheit d a u e r h a f t sich nicht vereint."

Und Faust entläßt das letzte, was ihm von Helena blieb, deren Kleid "wohlbedächtig" (V 10040). Auch der "schöne Augenblick" ist nur ein Augenblick im Gefüge des ständig weiterschreitenden Bildungsganges. In dieser Ambivalenz wurde er auch als arkadisches Glück noch verdichtet und verstanden.

3. Die erste Etappe im (tragischen) Vergehen der Hoch-Zeit

Diesem Befund entspricht auch der Aufbau des Geschehens im dritten Akt. Die Feier der Hochzeit nimmt darin nur einen kleinen Raum ein. Zunächst nämlich wurde die letzte Etappe im Werden Helenas vorgeführt, dann die Feier des arkadischen Augenblicks und schließlich folgt, noch bevor dieser ganz vorüber ist: die erste Etappe im Vergehen der Hochzeit. Sie besteht darin, daß sich die eben gewonnene "Einheit" erneut "in Zweiheit auseinanderlegt". Das allmähliche Vergehen des Hochpunktes nämlich, und damit verbunden jenes erneute Aufbrechen der Polarität, ist gebunden an das Motiv des Krieges und des Kampfes. Das Kriegsmotiv war als Zeichen der Polarität fast bis zur Hochzeit in die Darstellung eingedrungen. Noch während der Reimfindungsszene brachte Phorkyas, "verwegen störend", Kunde von einem kämpferischen Herannahen Menelas. Doch aufgrund der Vorsorge und des Vorherwissens Fausts wurde in Arkadien eine kampflose Situation ermöglicht. Zeigte so das Zurücktreten des Kriegsmotivs den Beginn Arkadiens, so bringt ebendieses Motiv dessen Vergehen. Arkadien, in des kriegerischen Sparthas Nachbarschaft, verwirklichte die Gegenhaltung zu Krieg und Kampf, die Verbindung der Gegensätze, die Aussöhnung des Polaren. Doch je weiter die Zeit dieser glücklichen Gegenwart vorschreitet, desto deutlicher tritt auch das Motiv des Kampfes hervor. Es wird mehr und mehr zum Zeichen des Vergehens von Arkadien.

Dieses Motiv des Krieges und Kampfes ist als Ausdruck von Polarität an Euphorion geknüpft und äußert sich zunächst im immer verwegeneren "Springen". Emrich bestätigt: Springen vertritt "mehr die männlich energisch sich gegen Widerstände emporschwingende Kraft oder, wie bei Mignon, die Zwiespältigkeit zwischen Erde und Himmel".[34]
Innerhalb des Textes wird von vornherein kein Zweifel darüber gelassen, daß das ungestüme Springen das friedliche Glück Arkadiens gefährdet: Faust sucht Euphorion zu mäßigen, damit nicht "zugrund uns richte der teure Sohn!" (V 9717 ff), und Helena formuliert fast noch deutlicher:

V 9729 "O denk! O denke
...
Wie du zerstörest
Das schön errungene ..."

wobei der Chor noch hinzufügt:

"Bald löst, ich fürchte,
Sich der Verein!"

Euphorion aber ist nicht aufzuhalten. Zwar sagt er einmal "Nur euch zu willen

halt ich mich an" (V 9743 f), doch insgesamt steigert sich sein Springen immer mehr und wird immer deutlicher zum Ausdruck einer Arkadien gefährdenden kriegerischen Neigung. Schon gleich zu Anfang wird aus dem "Ungestüm" "Mutwill", ja "Rasen", das musikalisch von einem Hörnerblasen begleitet wird. Als "Kriegsmusik"[35] deutet solches Hörnerblasen auf die Situation eines Kampfes, und Kampf und Krieg wird weiterhin dadurch assoziiert, daß die Kriegsmusik von einem "Dröhnen von Tal und Wäldern" und von "Geschrei" begleitet ist (V 9785 ff). Auch die Liebe führt bei Euphorion nicht mehr wie bei Faust und Helena zum Zusammenfinden der Gegensätze sondern wird zunehmend zum Austrag eines kämpferischen Willens und Gegenwillens:

V 9794 "Schlepp' ich her die derbe Kleine
Zu erzwungenem Genusse;
Mir zur Wonne, mit zur Lust
Drück' ich widerspenstige Brust,
Küß' ich widerwärtigen Mund
Tue Kraft und Willen kund."

Und schließlich betont Euphorion selbst, daß er sich als Kämpfender versteht:

V 9870 "Nein, nicht ein Kind bin ich erschienen,
In Waffen kommt der Jüngling an ..."

Diesem erneuten Aufkommen einer Kampfsituation (vgl. auch V 9849, V 9853 f), die Arkadien gefährdet, verbindet sich ein Moment des Weiterschreitens: Euphorion spricht vom Fortschreiten auf der "Bahn des Ruhms":

V 9874 "Nun fort!
Nun dort
Eröffnet sich zum Ruhm die Bahn."

Krieg und Weiterschreiten sind einander verbunden. Vor seinem Bewußtsein erscheint das friedliche Arkadien mehr und mehr als Stagnation, nämlich als inzwischen unwirklich gewordener Traum. Auf die mäßigende Frage des Chors:

V 9827 "Magst nicht in Berg und Wald
Friedlich verweilen? ..."

antwortet Euphorion mit dem Bekenntnis zum wieder gegenwärtig gewordenen Kampf, vor dem Arkadien zum unrealistischen Traum wird:

V 9835 "Träumt ihr den Friedenstag?
Träume, wer träumen mag.
Krieg! ist das Losungswort."

Friedlichkeit und Verweilen gehören hier ebenso zusammen wie Krieg und Weiterschreiten, Krieg und neue Gegenwart. Vor dieser neuen Situation können auch Faust und Helena sich nicht verschließen. Sie fragen sich selbst:

V 9883 "Ist der holde Bund ein Traum?"

Und in der Tat: Euphorion wagt den Ikarusflug. Er wagt ihn als Steigerung des Springens, das aufgrund seiner kriegerischen Ambitionen Arkadien widersprach und es gefährdete. Euphorion stürzt. Der schöne Augenblick ist vorüber und mit ihm die Situation, wo statt Kampf zwischen den Gegensätzen deren Vereinigung möglich war und stattgefunden hat.

So vergeht auch der schöne Augenblick nicht abrupt. Sein Vergehen kündigt sich an im Motiv des Krieges, das dem Motiv des Springens immer deutlicher beigeordnet ist. Die Kunst, die Euphorion symbolisiert, enthält nicht nur Momente der Vereinigung des Polaren, wie es in der Musik und in deren "Aussöhnung und Rührung" zum Ausdruck kam, sondern sie enthält zugleich ein fortschreitendes Moment, das wiederum zu Krieg und Auseinandersetzung führt, die in Euphorion ebenfalls mitangelegt sind. "Ich muß! Ich muß!", beteuert Euphorion, bevor er den Todesflug wagt (V 9899), und schon vorher, als er sich "den Eltern zuliebe" (V 9738 ff) noch zurückzuhalten suchte, drang solche Nötigung zum Springen und zum Krieg immer wieder mit durch[36]. Goethe selbst bestätigt, daß diese kriegerische Neigung auch bei Byron mitangelegt sei; und daß er ihn nicht zuletzt deshalb für seine Tragödienzwecke als "passend" empfand: "Auch paßte er übrigens wegen ... seiner kriegerischen Tendenz, woran er in Missolunghi zu Grunde ging."[37]
Indem diese Nötigung zum Krieg, zum erneuten Aufbrechen der Polarität und damit zum "Tod" ("Und der Tod / Ist Gebot", V 9888 ff) immer deutlicher wird, vergeht Arkadien und die Zeit der Kunst, die damit verbunden ist. Arkadien wird zum unrealistischen Traum und im nächsten Augenblick ist es vorüber:

V 9903 "Der Freude folgt sogleich
Grimmige Pein."

Ganz deutlich ist so das Vergehen des Hochpunktes an das Kriegsmotiv gebunden. Byron - Euphorion tragen es wesenmäßig in sich, und in beiden Fällen, im Historischen wie im Drama, sieht Goethe den Untergang dadurch begründet:
"Ich hatte den Schluß, sagte er, früher ganz anders im Sinne ... Dann brachte mir die Zeit dieses mit Lord Byron und Missolunghi und ich ließ gern alles übrige fahren."[38]
In dieser Aussage ist uns indes auch der Hinweis auf "die Zeit" nicht unwichtig, die darin eine fordernde Rolle spielt. Die Zeit-gemäßheit Byrons war Goethe ein weiterer Grund, diesen als Vorbild für sein Symbol der modernsten Kunst zu wäh-

len[39]. Zeit-gemäßheit, Weiterschreiten der Zeit also, und Todesaffinität und Tragödiengemäßheit ebenso wie Kriegerisch-Polares, das zu solcher Todesaffinität führte, sind hier angelegt und für das Vergehen von Arkadien verantwortlich.

Damit ist die moderne Kunst Euphorions als Tragödie gekennzeichnet. Sie trägt ihren eigenen Untergang in sich. Tragik ist dem Gesetz des ständig weiterschreitenden Bildungsvorganges verpflichtet. Die Todesnähe Euphorions ist auch darin begründet, daß innerhalb des lebendigen Bildungsprozesses die Hoch-Stufe ebensowenig "dauern" kann wie jede andere. Auf das Werden der Kunst folgt die Zeit ihres Vergehens.
Der Aufbau des dritten Aktes hat solches bereits sichtbar werden lassen. Er verwirklichte in der Darstellung der Hoch-Zeit kein stagnierendes Geschehen, sondern zeigte sie als Augenblick zwischen Werden und Vergehen. Zunächst brachte er die letzte Etappe des Werdens dieses Hochpunktes, dann die Hochzeit als Feier eines ambivalenten Augenblicks, und schließlich die ersten Ansätze ihres Vergehens. Dieses Vergehen wurde wiederum insofern nach Bildungsgesetzen gedeutet, als der "Tod" Euphorions durch das immer stärkere Aufbrechen einer immanenten Polarität begründet und dargestellt wurde. Wir werden in der Interpretation des vierten und fünften Aktes sehen, daß in der Zunahme des Kriegerischen, das bis zu einer Situation des Kampfes aller gegen alle führt, eine Fortsetzung dieses Vergehens des Hochpunktes zu sehen ist.
Der Abschied von der Hoch-Zeit der Kunst hat deshalb eine - wie wir im einzelnen noch zu zeigen haben - tragische Bedeutung, weil er das Verlassen der höchstmöglichen menschlichen Existenzform bedeutet. Der Bildungsvorgang, den der zweite Teil des "Faust" in seinem ganzen Verlauf darstellt, geht hier über die lang ersehnte Hochstufe hinaus und verwirklicht, weiterhin nach den Gesetzen der Polarität und Metamorphose, nun eine Stufenfolge, die zurückführt bis zum neuerlichen Beginn eines Ascensus. Der Abschied vom Hochpunkt wird zum Kulminationspunkt des Tragischen innerhalb des "Faust II".
Diese tragische Situation wird uns aber auch insofern zum Anlaß, Probleme des Tragischen dieser Dichtung zu diskutieren, als sich in der tragischen Kunst Euphorions die moderne Tragödie, ja die moderne Tragödie "Faust", selbst reflektiert und interpretiert.
So haben wir nun zu untersuchen, wie sich in der Selbstdarstellung der modernen Kunst durch Euphorion die Tragödienform darstellt. Dann aber haben wir im einzelnen zu zeigen, daß mit der tragischen Situation des Abschieds vom Hochpunkt und dem damit beginnenden Niedergang der Zeiten alle jene Kriterien erfüllt werden, die für Goethe zu einer Tragödie gehören. Dabei achten wir insbesondere darauf, ob solche Tragik mit dem Darstellungsprinzip der Bildungsgesetze zu vereinbaren ist oder gar mit diesem zusammenhängt.

II. GOETHES AUFFASSUNG DER MODERNEN TRAGÖDIE UND DEREN BEISPIELHAFTE ERFÜLLUNG IM "FAUST II"

1. Die Selbstreflexion der modernen Tragödie und das Todesgebot Euphorions

In Euphorion, dem Symbol "Poesie", reflektiert Kunst sich selbst. Sie versteht sich als Ausdruck höchster Zeitlage, als endlich gelingende Vereinigung des Polaren. Antikes und Nordisches, Vergangenheit und Gegenwart haben sich zu einem "Dritten und Neuen" vereinigt. Dieses Neue ist damit zugleich die gegenwärtigste Kunst. Das betont Goethe selbst. Er begründet die Orientierung der Euphorionsgestalt an Byron damit, daß Euphorion die neueste poetische Zeit ausdrücken solle: "Ich konnte als Repräsentanten der neuesten poetischen Zeit, sagte Goethe, niemanden gebrauchen als ihn ... Byron ist ... wie der gegenwärtige Tag selbst."[40]
So reflektiert sich in Euphorion nicht nur die Kunst sondern spezieller: die neueste, die modernste, die gegenwärtigste Kunst. Damit ist das eben entstehende Kunstwerk, der "Faust" mitgemeint. Er selbst ist jene gegenwärtige Dichtung, die Antikes und Nordisches, Altes und Neues, Eigenes und Fremdes zu einem Neuen vereinigte. So gilt, was in Euphorion und in der Hoch-Zeit als neue Kunstform gebildet wurde, auch für die Fausttragödie selbst. Eine neue und schlechthin gegenwärtige Form ist hier gefunden und stellt sich in Euphorion selbst dar.
Diese neue Kunstform kennzeichnet sich zunächst vor allem als Tragödie. Euphorion ist eine tragische Gestalt, sein baldiger Untergang ist gewiß, und in voller Bewußtheit geht er darauf zu[41]: "Tod" ist ihm "Gebot". Die Dichtung begründet dieses Todesgebot Euphorions durch dessen kriegerische Ambitionen, die er, wie Goethe ausdrücklich hervorhob, mit Byron gemeinsam hat. Aufgrund einer immanenten Polarität, die in den Motiven des Springens und des Krieges immer stärker hervorbricht, kann die neue "Poesie", die die Polaritäten für einen Augenblick vereinigte, nicht "dauern". Tod wird zum Gebot, sofern sich die vereinigte Polarität von neuem auftut. Damit ist die neu entstandene Kunst als Tragödie gekennzeichnet, und die Tragik dieser neuen Tragödienform verweist auf das unaufhaltsame Weiterschreiten des Bildungsganges, das auch die eben erst gewordene Kunst nur einen Augenblick lang Wirklichkeit sein läßt. Euphorion verhält sich dem weiterführenden Verlauf der Zeit wie seinem eigenen Wesen gemäß, wenn er im ständigen Höherspringen Arkadien und sich selbst mehr und mehr gefährdet. Während Arkadien vorher "Wirklichkeit" war, wird es allmählich zu einem "Traum", aus dem schlechthin Gegenwärtigen wird ein Vergehendes, bis Euphorion im Todessprung den unaufhaltsamen Niedergang dieser Hochstufe der Zeit der Kunst besiegelt: Die Tragik ist der modernen Dichtung Euphorions wesensgemäß, und sie verweist in ihrer Selbstdeutung auf die Tragik eines ständig

fortschreitenden Bildungsprozesses, der den "Tod" der neuen Kunst "Gebot" sein läßt.

2. Theodizee als zweite Bestimmung der modernen Tragödie

In ihrer Selbstdeutung kennzeichnet sich die Kunst Euphorions nicht nur als Tragödie sondern es zeigt sich zugleich, daß Theodizee als wesentlicher Bestandteil zu dieser neuen Tragödienform gehört.
Eines der Merkmale in der Kunst und Musik Euphorions war deren "rührende" Wirkung. Diese kennzeichnete die symbolisierte Kunst zunächst wiederum als moderne und gegenwärtig. Das Phänomen der Rührung war den antiken Gestalten fremd und unverständlich. Als sie sich dazu bekennen konnten, hatten sie den Schritt in die Moderne getan. Sie konnten nunmehr auch die moderne Sprachform annehmen, sie fanden zum Reim, ja ihrerseits zum gereimten Gesang. Damit aber bedeutet "Rührung" die gelungene Verbindung von Antike und Gegenwart in der neuen Sprach- und Kunstform Euphorions.
Wie der Reim als Symbol einer Verklammerung und der Gesang als Ausdruck der Verbindung von Sprache und Musik, kennzeichnet auch die "Rührung" die neue Kunst als eine solche, die Gegensätze aussöhnt und das Disparate verbindet[42]. Rührung, Aussöhnung, Vereinigung des Disparaten aber sind Momente des Übertragischen. So zeigt die Selbstdarstellung von Euphorions Kunst als "rührende Musik" und gereimter Gesang, daß Theodizee zu der hier neu gefundenen Tragödienform wesentlich hinzugehört.
Eine gewisse Form der Aussöhnung, eine "aussöhnende Abrundung" gehörte für Goethe zu allen "poetischen Werken"[43]. Die Moderne aber ist ihm insbesondere dadurch gekennzeichnet, daß solche aussöhnende Abrundung stärker hervortritt als in den Werken der Alten. An die Stelle des unerbittlichen "Sollens" der Antike sah Goethe in der Moderne das individuellere, mildere "Wollen" getreten als "Gott der neuen Zeit"[44]. Anstelle des antiken Menschenopfers, das tragisch demonstrierte, daß die Weltordnung insgesamt intakt ist, tritt durch das individuellere Prinzip des "Wollens" die Aussöhnung in neuerer Zeit stärker in den Vordergrund. Diese in der modernen Tragödienform erweiterte "versöhnende Schicht"[45] drückte sich nach Goethes Vorstellung im Motiv der Rührung aus. "Rührung", so hatte Goethe ausgeführt, ersetze in der Moderne die Katharsis der Alten[46]. Diese neue Kunstform entwickelt Goethe nun offenbar mit der Kunstform Euphorions aus der Antike heraus innerhalb des "Faust II". In der Kennzeichnung der neuen Tragödienform, die Euphorion symbolisiert und der "Faust II" beispielhaft vorführt, wird bereits durch die Kennzeichnung der Rührung Theodizee als notwendiger Bestandteil dieser neuen Tragödienform gesetzt.
Die Theodizee, die sich innerhalb der Faustdichtung vor allem im Prolog im Him-

mel und in der "Rettung im Ende"[47] ausdrückt, transzendiert damit nicht den Tragödiencharakter dieses Werkes. Eine Notwendigkeit, den übertragischen Rahmen formal aus der Tragödie - etwa als Mysterienspiel - abzusondern, ist nicht gegeben. In der Selbstdarstellung der neuen Tragödienform wurde Theodizee als notwendiger Bestandteil dieser Form entwickelt. Theodizee gehört für Goethe immer schon zur Tragödie[48]; durch die Ausweitung der versöhnenden Schicht aber wird sie zu einem besonderen Kennzeichen der "gegenwärtigen" Kunstform. Theodizee wird hier indes nicht nur als Bestandteil der neuen Tragödienform entwickelt, sondern es findet sich am Ende des dritten Aktes auch eine ganz konkrete Ankündigung der Verwirklichung solcher Theodizee. Die Tragik der Helenatragödie, so dürfen wir zusammenfassen, bestand darin, daß der Bildungsprozeß, der die Gestalten des Hochpunktes allmählich entwickelte, umbildend über diese Gestalten hinausgeht. Das ständige Umbilden wird in dem Moment zu einem tragischen Vorgang, wo die Hochstufe menschlicher Seinsweise sich anschickt, vorüberzugehen. Doch gerade der lebendige Bildungsverlauf, der in stetiger Umbildung auch die Hochstufe nicht dauern läßt, wird zum Garant einer theodizeehaften Wiederkehr des Hochpunktes. Am Ende jener tragischen Abschiedssituation von Helena und Euphorion wird diese Theodizee des lebendig weiterschreitenden Bildungsvorganges deutlich ausgesprochen:

V 9935 "Doch erfrischet neue Lieder
Steht nicht länger tief gebeugt:
Denn der Boden zeugt sie wieder,
Wie von je er sie gezeugt."

Der Bildungsvorgang, der hier an seinem für den Menschen und Künstler tragischen Punkt angelangt ist, erweist sich intakt, wenn er auch diese Hochstufe hinter sich läßt. Sein lebendiges Weiterschreiten garantiert die Lebendigkeit des Ganzen, aufgrund derer wieder einmal die Zeit "neuer Lieder" und neuer Kunstgestalten kommen wird. Eppelsheimer formuliert:
"Das Übel hat polarischen, dialektischen Charakter, es weist auf sein Gegenteil und treibt dem Guten zu ... Die Einsicht in die ... dialektische Natur des Bösen ist die Voraussetzung zum Verständnis des Tragischen."[49] Was so aussieht, als sei es nur im Hinblick auf den Prolog im Himmel zu verstehen, bestätigt sich hier. Die Tragik des Bildungsganges verweist dialektisch auf die Theodizee, die ebenfalls im Bildungsverlauf begründet ist.
So wurde in der Selbstreflexion der Kunst des dritten Aktes die Theodizee als wesentliche Bestimmung der neuen Tragödienform entwickelt. Am Ende dieses Aktes, als sich das tragische Geschehen vollzog, wurde diese Bestimmung zu einer konkreten Hoffnung, die auf die Erfüllung der Theodizee durch den Bildungsverlauf des Ganzen hindeutet.

3. Der Abschied von der Hoch-Zeit als Kulminationspunkt des Tragischen

"Daß das Größte und Herrlichste vergehe, liegt in der Natur der Zeit und der gegeneinander ... wirkenden ... Elemente ..."[50], so kommentierte und erklärte Goethe in Rom das Vergehen der Antike.
Aufgrund eines "Gegeneinanderwirkens" war gegen Ende des dritten Aktes auch der Tod Euphorions und damit das Vergehen der Hochstufe als unvermeidliches Weitergehen der Zeit motiviert worden. Das Vergehen des Hochpunktes geht also wieder nach dem Gesetz der Polarität vor sich, das in einer Reihe von Metamorphosen die schöne Kunst des Hochpunktes hervorgebracht hatte. Der Bildungsprozeß geht über den Hochpunkt hinaus nach derselben Gesetzmäßigkeit weiter, die ihn auch vor diesem gekennzeichnet hatte. Daß Arkadien nicht dauern konnte, ist die Folge ständiger Umbildung, wonach das eben "Gebildete" "sogleich wieder umgebildet" wird[51].
So ist der Mensch im Augenblick der vergehenden Hoch-Zeit mit einem Weiterschreiten konfrontiert, das in seinen Augen nun einen Rückschritt bedeutet. In dieser Gegebenheit beruht die Tragik der Situation des Abschieds vom Hochpunkt ebenso wie die Tragik des weiteren Faustdramas. Der Hochpunkt wird zum tragischen Wendepunkt der Zeiten und dieses Dramas: aus dem untragischen Werden Helenas und der Kunst wird nun das tragische Vergehen, der Rückschritt in außerkünstlerische Zeit, der zurückführen wird bis zu jenem Punkt, wo ein neuer Anfang sich verwirklichen kann.
Wir wollen nun zeigen, daß in diesem Kulminationspunkt der Tragik des "Faust II" alle jene Einzelkriterien erfüllt sind, die zu Goethes Begriff des Tragischen gehören. Dabei halten wir uns im wesentlichen an die Vielzahl der Kriterien, die Eppelsheimer in seiner Untersuchung über die tragische Grundstruktur der Goetheschen Dichtung herausgearbeitet hat[52].

a) Abschied als tragische Situation

Daß der Abschied vom Hochpunkt oder: das "Abscheiden" von Euphorion und Helena als tragische Situation aufzufassen ist, liegt bereits in diesem Motiv begründet:
"Das Grundmotiv aller tragischen Situationen ist das Abscheiden, und da brauchts weder Gift noch Dolch ... Das Scheiden aus einem gewohnten, geliebten Zustand, veranlaßt durch mehr oder mindern Notzwang ... ist auch eine Variation desselben Themas."[53]
Dieser Satz, so meint Szondi, "straft die Behauptung Lügen, das Problem des Tragischen sei Goethe ursprünglich fremd gewesen".[54] Diese Folgerung wäre etwas vorschnell, wenn Goethe hier tatsächlich nur über ein tragisches Motiv geredet

hätte, denn das Nennen eines tragischen Motivs würde über ein Verständnis des Tragischen noch nicht viel aussagen. In der Tat liegt die nähere Erklärung dessen, was dieses Motiv des Abschieds zu einem tragischen macht, in der Schilderung der "Variation desselben Themas". Tragisch ist das "Abscheiden" dann, wenn damit ein durch "Notzwang" verursachtes Scheiden aus einem "geliebten Zustand" verbunden ist. Es ist also eine unerwünschte, nicht wünschbare Zustandsänderung, die die tragische Situation ausmacht.
Eppelsheimer bestätigt das aufgrund seiner Untersuchungen: "Tragik ist ... menschliches Leid in metaphysischer Sicht: ... sie erzwingt die Aufhebung eines Lebenszustandes und leitet damit die Entfaltung eines folgenden ein."[55]
Der Abschied von Helena und Euphorion ist gerade deshalb tragisch, weil eine solche unerwünschte Zustandsänderung damit verbunden ist. Der Abschied vom Hochpunkt bedeutet die Aufgabe der höchsten menschlichen Existenzform.
Im Augenblick der Hoch-Zeit waren nicht nur Kunst und Schönheit möglich geworden. Die Vereinigung des Polaren, die mit der Hochzeit gegeben ist, erstreckte sich auch auf soziale und zwischenmenschliche Bereiche: Herrschaft glückte in dieser Hoch-Zeit[56], und statt des Ringens und Kämpfens um Besitz, wie es die Zeit des ersten Aktes kennzeichnete und in Habebald und Raufebold im vierten Akt wieder auftreten wird, wurde auf der Höhe der Zeit Erworbenes verschenkt und hingegeben[57]. Mit dem Vergehen des Hochpunktes ist auch dies vorbei. Der neue, unerwünschte und niemals wünschbare Zustand, der die höchste menschliche Seinsweise ablöst, wird auch in dieser Beziehung wieder in Kampf und Auseinandersetzung führen. Der Decensus, der auf den Hochpunkt folgt, ist daher nicht nur ein Weg in außerkünstlerische Zeit sondern zugleich ein Weg in Schuld und kriegerische Verwirrung. Darauf deutete schon das Kriegsmotiv, an das das Vergehen Euphorions und mit ihm "Arkadien" gebunden war. Im vierten und fünften Akt setzt sich diese Tendenz zu Auseinandersetzungen und Verstärkung der Polarität immer weiter fort.
Eine Bewußtseinsminderung ist damit verbunden. Ein erster Blick auf den Decensus, der im vierten Akt beginnt, soll das belegen.
Im Augenblick des Abschieds vom Hochpunkt hat Faust noch die hohe Bewußtheit des Helenaaktes. Sie besteht in voller Einsicht in den Bildungsprozeß und zeigt sich zunächst darin, daß Faust keinen Versuch unternimmt, den schönen Augenblick festzuhalten. Als Zeichen für die hochpunktnahe Bewußtheit hat Faust nach Helenas Vergehen noch deren Kleid:
"Kleid und Hülle sind ... Elemente und Mittel des Fluges nach oben. Sie gehören zur Poesie genau so wie Leier und Flamme ..."[58], so beschreibt Emrich den Symbolwert, der damit seinerseits auf die Nähe zur Hochstufe der Kunst verweist. Und als Zeichen einer Überschau trug dieses Kleid Faust denn auch "über alles Gemeine ... am Äther hin" (V 9952 f). Schließlich zeigt sich Fausts hohe Bewußtheit darin, daß er die nun gegenwärtige Zeitlage richtig einzuschätzen ver-

mag. Er sieht, daß die Zeiten der Kunst vorüber sind, und will nun nicht mehr Kunst oder Schönheit verwirklichen sondern - die Tat. "Tat" und "Tüchtigkeit" sind Phänomene, die sich auch in außerkünstlerischer Zeit "noch" verwirklichen lassen. Gerade das spricht Faust aus, als er sich zu seinem Willen zur Tat bekennt:

V 10181 "... dieser Erdenkreis
Gewährt noch Raum zu großen Taten." (Sp. v. H.K.)

Hat Faust also mit dem Entschluß zur "Tat" der Zeitlage Rechnung getragen und seine Bewußtheit in bezug auf diese bestätigt, so zeigt der Wunsch nach "großen Taten" dabei einen gewissen Abstrich dieser Bewußtheit im Sinne des Goetheschen Begriffsgefüges um "Tat". Christa Dill kam in ihrer Untersuchung "über die Bedeutungsentfaltung der Wörter Tat, tätig und Tätigkeit" bei Goethe zu folgendem Eindruck hinsichtlich des Begriffs der "großen Tat":
"Unter den positiven Bewertungen ist die 'große Tat' besonders häufig anzutreffen. Große Tat ist das Ziel männlichen Strebens ... Kampf und Krieg bieten besonders günstige Gelegenheit, sich zu bewähren ... Die unzweifelhaft heroisch-pathetische Nuance birgt die Gefahr der Entwertung."[59] Eben dieser Entwertung scheint Faust zu erliegen. Er fügt hinzu:

V 10183 "Erstaunenswürdiges soll geraten
Ich fühle Kraft zu kühnem Fleiß."

Damit verfehlt Faust bereits zu Beginn des vierten Aktes die ursprünglich intendierte Haltung der "ständigen Bereitschaft lebendigen Tuns und Wirkens", die nach Dills Untersuchung für Goethe die ideale Ausprägung darstellt[60]. Ein Moment des eigenen Hervortuns, ein Moment des Magischen[61], und ein Moment des Kriegerischen, bei dem sich große Taten besonders leicht verwirklichen lassen, zeigen bereits einen gewissen Abfall von jener höchsten Bewußtheit, die Faust zum Zeitpunkt der Hoch-Zeit inne hatte. Dieser Bewußtseinsverfall wird sich gerade an der weiteren Rückentwicklung von Fausts Willen zur Tat zeigen.

Wir werden im Verlauf der Interpretation des vierten und fünften Aktes sehen, wie allmählich aus einer ideal geplanten Tätigkeit "große Tat" wird, die sich vor allem im Bereich des Krieges realisiert, und wie sich diese "große Tat" in magische Gewalttat und schließlich zur Untat wandelt. So bedeutet der Abschied vom Hochpunkt nicht nur das Ersetzen eines "gewohnten und geliebten Zustandes" durch einen neuen, sondern zugleich durch einen schlechteren, einen niederen. Bewußtseinsminderung und Schuld sind die Folgen. Erst damit wird die Zustandsänderung, die mit dem Abschied von Helena und der Höhe der Zeiten gegeben ist, zu einer tragischen Situation. Schuld wird unvermeidlich, und gerade deshalb ist die Schuld, die sich später im fünften Akt zuträgt, eine tragische:

"Tragische Schuld entsteht erst dort, wo wir für etwas verantwortlich sind, das wir nicht wollten."[62]
Erst wenn man die Schuld Fausts im fünften Akt als Folge des hier eingeleiteten Decensus sieht, ist etwas Derartiges gegeben. Ohne diesen Bezug zur tragischen Abschiedssituation wäre die spätere Schuld Fausts ein persönliches Versagen, ein individueller, bedauerlicher Irrtum. Durch diesen Bezug aber ist sie notwendige Folge des Abschieds vom Hochpunkt und des Decensus, der auf diesen Hochpunkt folgt. Und umgekehrt ist der Abschied vom Hochpunkt nicht zuletzt deswegen eine schlechthin tragische Situation, weil die damit verbundene Zustandsänderung zugleich den Weg in Schuld und niedere Bewußtheit impliziert[63]. Die Zustandsänderung, die die Hoch-Zeit durch niederere Zeitlage ersetzt, bedingt die Tragik der Abschiedssituation am Ende des dritten Aktes ebenso wie die Tragik der "Herrschertragödie" und ihre tragische Schuld.

b) Tragik und der unausgleichbare Gegensatz

Peter Szondi zitiert in seinem "Versuch über das Tragische": "Alles Tragische beruht auf einem unausgleichbaren Gegensatz. Sowie Ausgleichung eintritt oder möglich wird, schwindet das Tragische", und er fügt hinzu: "Was Goethe, dem sonst Anschauung und Theorie als eines und dasselbe gelten, hier zu dem abstrahierenden Scharfblick verhilft, ist wohl die Ferne, in der er sich dem Problem gegenüberstellt, die Entschlossenheit, ihm kein Heimatrecht zu gewähren in den konkreten Bezirken seines Daseins."[64]
Wenn wir die Äußerung Goethes mit dem vergleichen, was wir bisher erarbeitet haben, können wir Szondi nicht recht geben. Im Augenblick, wo nach Goethe die schlechthin tragische Situation des "Abschieds" gegeben ist, entsteht auch in dieser Tragödie ein durchaus unausgleichbarer Gegensatz:
Wir haben bereits darauf hingewiesen, daß ein Moment des Tragischen am Ende des dritten Aktes darin bestand, daß sich hier der Mensch einem weiteren Bildungsverlauf gegenübersieht, der seinen eigenen Wertungen und Intentionen widerspricht. Der Bildungsprozeß der Natur kennt keine Bevorzugung einer bestimmten Stufe. Indem er ständig umbildet, was gerade zur Wirklichkeit gekommen ist, geht er auch über die Stufe umbildend hinaus, die für den Menschen die höchste bedeutet. Der Mensch sieht sich also nach dem Hochpunkt einem Bildungsvorgang gegenüber, der für ihn Abstieg und Schuld bedeutet. Niemals aber kann der Mensch den Abstieg wollen. Sofern er jedoch den Bildungsprozeß als lebendigen Ausdruck der Schöpfungsordnung erfahren hat, weiß er, daß er sich diesem Gesetz des ständigen Weiterschreitens nicht entziehen kann. Damit entsteht, gerade auf der Hochstufe und dem Augenblick ihres Vergehens, in der Konfrontation des Menschen mit dem Bildungsprozeß ein unausgleichbarer Gegensatz.
"Tragisch ist freilich nicht schon das banale Mißverhältnis, daß der Mensch nicht

will, was er soll, ... sondern erst die Verblendung, in der er, über das Ziel seines Sollens getäuscht, wollen muß, was er nicht wollen darf."[65], so führt Szondi weiterhin aus. Der Mensch, der sich in diesem Drama nun mit dem Bildungsprozeß konfrontiert sieht, ist in einer ähnlichen Lage. Zwar ist er nicht über das "Ziel seines Wollens getäuscht", doch muß er wollen und akzeptieren, was er nicht wollen darf: den Abstieg, die Schuld. Der Gegensatz, der hier entsteht, ist unausgleichbar. Er umfaßt tragische Schuld, er ist tragische Dialektik.

c) Tragik und Bewußtheit

Unsere Interpretation der Abschiedssituation dürfte deutlich gemacht haben, daß die tragischen Gestalten im Augenblick des vergehenden Hochpunktes durchaus noch höchste Bewußtheit zeigten. Dies war der Punkt, wo die Bestimmung Szondis gegenüber dem Faustdrama nicht zutraf: hier gibt es noch keine "Verblendung", keine Täuschung über das Ziel menschlichen Sollens. Die hohe Bewußtheit zeigte sich darin, daß alle drei tragischen Gestalten sich über die Tragik ihrer Situation im klaren waren. Euphorion hatte gewußt, daß "Tod Gebot" sei. Helena hatte erfaßt, daß ihr Vergehen Ausdruck des "alten Wortes" sei, daß Glück und Schönheit nicht dauern können. Und Faust hatte auf dem Gipfel der Hochzeit verstanden, daß Dasein im Gefüge des lebendigen Fortschreitens nur "ein Augenblick" sein kann. Die Bewußtheit auf der Hochstufe der Zeit bedeutete: Einsicht in den lebendigen Bildungsprozeß, der nie, auch auf der Hochstufe nicht, zum Stillstand und Verweilen kommt. Ohne Bedauern trennte sich Faust von dem letzten, was ihm von Helena blieb, von deren Kleid. Und in der Einsicht, daß nun die Stufe der Schönheit und Kunst vorüber ist, sucht er das beste zu verwirklichen, was nun "noch" glücken kann: die Tat. Damit bedeutet die Bewußtheit zugleich Einsicht in die tragische Situation. Auch dies aber ist ein Kennzeichen Goetheschen Tragikverständnisses:

"Ihm (dem Menschen) ist es auferlegt, Schicksal zu ertragen. Solche Bestimmung birgt unabsehbares Leid. Und die Tragödie stellt den Prozeß der Bewußtwerdung dieses Leides dar."[66]

Entsprechend hat Faust erst im Verlauf des Dramas gelernt, den Bildungsprozeß alles Lebendigen einzusehen. Damit stellte dieses Drama auch den Prozeß der Bewußtwerdung des tragischen Leides dar: denn die Tragik dieses Werkes ist an das Bildungsgesetz gebunden. Aufgrund des ewig weiterschreitenden Werdeprozesses, aufgrund ständiger Umbildung des einmal Entstandenen, kann auch der Hochpunkt nicht dauern, und aufgrund der niederen Zeitlage, die notgedrungen die höchste ablöst, ist die Schuld Fausts im 5. Akt tragisch.

Einsicht in den Bildungsprozeß bedeutet daher für Faust auch Einsicht in das unaufhaltsame Vergehen der höchsten Zeitlage, Einsicht in die Unumgänglichkeit des Decensus. Faust kann demnach den gegenwärtigen Augenblick richtig ein-

schätzen. Sein Entschluß zur "Tat" zeigt, daß er weiß, was nach dem Hochpunkt allenfalls "noch" an der Zeit ist. Bewußt geht er dem Niedergang der Zeiten entgegen.

d) Tragik und übergeordnete Ganzheit

Mit der Bezogenheit menschlicher Tragik auf den Bildungsprozeß, wie sie in diesem Drama gestaltet ist, wird ein weiteres Moment des Tragischen erfüllt. "Tragik ist ... menschliches Leid in metaphysischer Sicht", schreibt Eppelsheimer und begründet: "Irgend ein ... menschliches Leid an sich betrachtet, ohne Bezug auf das Ganze und darüber hinaus der menschlichen Existenz, ist noch nicht tragisch, es ist traurig. Der metaphysische Blick ist der Blick auf das Ganze ..."[67]
Ein "Blick auf das Ganze" ist hier durch die Bezogenheit von Tragik auf den Bildungsprozeß zweifellos gegeben. Der Prolog im Himmel hat deutlich gemacht, daß der Bildungsprozeß der Natur, eben in seiner ständigen Lebendigkeit, in seinem unaufhaltsamen Fortschreiten, Ausdruck der göttlichen Weltordnung ist. Und gerade in diesem Weiterschreiten, das die theodizeehafte Lebendigkeit des Ganzen ausdrückt, liegt auch das Moment des Tragischen begründet, nämlich der Augenblickscharakter der Hoch-Zeit mit allem, was diese bedeutet. Menschliches Leid ist in das Ganze einer Schöpfungsordnung hineingenommen. Damit handelt es sich in diesem "Leid" nicht mehr um ein zufälliges und nicht mehr bloß um ein individuelles. Was hier an Faust geschieht, wird immer wieder geschehen. Innerhalb des irdischen Bildungsprozesses wird gerade durch das Tragische die Lebendigkeit des Ganzen gewahrt[68]. Das Leid, das Faust geschieht, ist nicht aufzuhalten und nicht selbstverschuldet. Es bedeutet: menschliches Leid in metaphysischer Sicht, es ist tragisch und nicht nur traurig. Als Ausdruck der lebendigen Schöpfungsordnung wird das ständige umbildende Bildungsgesetz zur Ursache des Tragischen ebenso, wie es Grundlage ist für die Theodizee.

e) "Objektive" Tragik

Ein weiterer Gesichtspunkt Goethescher Tragödienauffassung ist mit dieser Gegebenheit erfüllt. Sofern hier die Tragik auf einem Gesetz der Natur beruht und Folge der lebendigen Schöpfungsordnung ist, erfüllt sich der Tatbestand dessen, was Eppelsheimer als "objektive Tragik" und weiteres Kennzeichen Goethescher Tragödienform herausstellte:
"Bei Goethe ist die Tragik von Anfang an überindividuell ... Man kann deshalb ... seit dem Egmont von einer objektiven Tragik sprechen ... Der Dichter lenkt den Blick nicht zuerst auf subjektive Zustände des Ich ... sondern auf das eherne Gesetz des Daseins und der irdischen Ordnungen ..."[69]

Etwas Derartiges ist auch hier der Fall. Faust und das Geschehen um ihn ist - zumindest im zweiten Teil - ganz hineingenommen in die Darstellung des Bildungsgesetzes der Natur und der Kunst. Faust selbst trat dahinter so weit zurück, daß wir ihn stellenweise ganz aus den Augen verloren. Nicht er oder seine Entwicklung sondern das Gesetz des Werdens selbst wurde zum Gegenstand des Dramas; dieses Gesetz wurde gezeigt und in einzelnen Phasen verwirklicht. So hatten wir es zunächst mit dem Gesetz alles lebendigen Daseins zu tun, in das der Mensch hineingestellt ist. Als Konfrontation erscheint die Stellung des Menschen in bezug auf dieses Bildungsgesetz indes erst nach dem Hochpunkt. Bis dahin führte es - ganz im Sinne menschlicher und künstlerischer Intention - untragischerweise auf den Hochpunkt zu. Erst als dieser - aufgrund derselben ständigen Umbildung, die ihn hervorbrachte - nicht bleiben kann, wird das Bildungsgesetz als "ehernes" Gesetz des Daseins erfahren. So wurde auch hier der Blick zunächst auf jene Vorgänge des Werdens, also des "Daseins" und der "irdischen Ordnungen" gerichtet. Sie erst bilden den Grund für das Geschehen um Faust und insbesondere auf das Tragische und Übertragische dieser "modernen" Tragödie.

C ZUSAMMENFASSUNG: BILDUNG UND TRAGIK IM "FAUST II"

Wir haben Goethes Bildungsvorstellung zum Ausgangspunkt unserer Untersuchung über die Struktur der Faustdichtung gemacht und haben also versucht, diese als Grundlage der Formung dieses Werkes zu verstehen. Wir waren uns dessen bewußt, daß "Bildung", wenn ihr eine für die Formung des Werkes maßgebliche Funktion innewohnt, auch eine tragische Behandlungsart muß rechtfertigen lassen. Demgemäß haben wir in diesem Kapitel einen Zusammenhang von Bildung und Tragik aufzuweisen gesucht.
Was uns veranlaßte, diese Frage des Tragischen gerade am Text des dritten Aktes zu diskutieren, ist ein Doppeltes: Hier wird eine schlechthin tragische Situation verdichtet, und diese tragische Situation ist von struktureller Bedeutung für die gesamte Tragödie "Faust II":

Der Tragödie zweiter Teil zeigte in seinem Aufbau wie in seinem Inhalt die Genesis der Kunst nach dem Muster der Bildung und Umbildung der Natur. Am Ende des dritten Aktes ist dieser Bildungsverlauf an jener Stelle angekommen, wo Kunst für diesmal vorüber ist. Es folgt - und wird schon gegen Ende des dritten Aktes eingeleitet - im vierten und fünften Akt die Darstellung der zunehmenden Entfernung von dieser Zeit der Kunst[70], es folgt also der Abstieg in außerkünstlerischer Zeit bis zum erneuten Anfang[71] eines möglichen Aufsteigens. Der Bildungsprozeß

der hier einmal in seinem Zusammenhang dargestellt wurde, verläuft so in einem Kreislauf[72]. Damit ist auch die Tragik dieser Tragödie gegeben. Sie beruht zunächst in der Situation des Abschieds von Helena und Euphorion, sie ist tragische Zustandsänderung, denn in diesem Abschied von der Hochzeit ist der Abstieg in eine schlechtere Zeitlage impliziert.
Damit weist die tragische Situation an dieser Stelle zugleich über sich hinaus. Sie betrifft die ganzen folgenden Akte der Tragödie. Die Schuld Fausts, die sich im fünften Akt an Philemon und Baucis zuträgt, hat hier, im Vergehen des Hochpunktes und - damit verbunden - im Rückgang der hohen Bewußtheit ihre Ursache. So ist am Ende des dritten Aktes nicht nur das Beispiel einer schlechthin tragischen Situation gegeben, sondern hier entsteht eine Art Kulminationspunkt der Tragik dieses Werkes. Schuld und Krieg, immer stärkere Auseinandersetzungen, immer deutlicheres Hervortreten der Polarität sind Folgen des Rückgangs der Zeiten. Solange der Bildungsprozeß mit der Genesis der Kunst und Schönheit identisch war, war er nicht tragisch. Tragisch wird der Bildungsverlauf erst dann, wo er in seinem ständigen Umbildungsprozeß die Zeit der Schönheit und Kunst hinter sich läßt. So betrifft der Abschied vom Hochpunkt nicht nur die eine Situation des Abschieds von Helena. Die Zustandsänderung, die mit ihm gegeben ist, wirkt sich im ganzen weiteren Verlauf der Tragödie aus. Der Hochpunkt wird zum tragischen Wendepunkt der Zeiten - und dieses Dramas "Faust II". Hier beginnt der Rückschritt in die ungewollte Entfernung von der höchstmöglichen Existenzform, der Weg in die neuerliche Verschuldung Fausts.

Damit ist zunächst eine gewisse Umdeutung des "Faust II" verbunden, und dies sowohl gegenüber der älteren wie der neueren Forschung: "Die übliche Faustdeutung hat die in T r a g ö d i e n sich entfaltende Tragödie als eine Entwicklung Faustens ausgelegt und damit einen kausalen Zusammenhang zwischen den großen Krisen hergestellt"[73], so charakterisiert Wiese die frühere Form des "Faust"-verständnisses. Ihr stellt er seine eigene entgegen, wonach ein kausaler Zusammenhang zwischen den "Krisen" überhaupt nicht gegeben sei. Die Tragödie spiele sich "in einzelnen, streng voneinander abgehobenen Lebenskreisen" ab. Auch uns ging es nicht um eine Entwicklung und Läuterung Fausts, die in der Tat nicht gegeben ist. Und doch zeigte sich von unserem Ansatz her durchaus ein Zusammenhang zwischen den Einzeltragödien, d. h. in bezug auf "Faust II": zwischen der "Helena"- und der "Herrschertragödie". Dieser Zusammenhang liegt gerade im Bereich des Tragischen. Wir haben zu zeigen gesucht, daß aufgrund der Tragik der Helenatragödie (nämlich weil Schönheit und Kunst wegen der ständigen Umbildung der lebendigen Schöpfungsordnung nicht "dauern" kann) ein Abstieg eingeleitet wurde, der die Schuld der Herrschertragödie erst zu einer "objektiven" überindividuellen, nicht bloß traurig-bedauerlichen Situation macht; eben zu einer tragischen, zu einer notwendigen. Gerade die Tragik einigt so die Ein-

zelteile dieses Dramas zu einer Tragödie. Die Zusammenfassung, die Goethe gab, als er das Ganze "eine Tragödie" nannte[74], hat hier ihre formale und sachliche Rechtfertigung erhalten.

In der Abschiedsituation des eben vergangenen Hochpunktes erfüllen sich denn auch alle jene Einzelkriterien, die zu Goethes Auffassung des Tragischen gehören. Der Zusammenhang zwischen Tragik und den Gesetzen der Bildung und Umbildung brauchte dabei nicht gesucht zu werden:
Als Ausdruck der Lebendigkeit der Schöpfung verwirklicht der Bildungsprozeß ständig neue Formen als Metamorphose dessen, was "einmal zur Wirklichkeit gekommen". So konnte auch die Hochstufe nicht stagnieren. Am Ende der Hoch-Zeit sieht sich der Mensch einem Bildungsabschnitt gegenüber, der in seiner wertenden Sicht "niederere" Zeiten einleitet und ihn in Schuld verstricken wird. Die Einigung des Polaren macht einem erneuten Aufbrechen der Pole Platz. Menschliche Tragödie, menschliche Schuld erscheinen als Folge des unaufhaltsam weiterschreitenden Bildungsprozesses. Dieser bedeutet so das Ganze einer übergeordneten Weltordnung, in der Tragödie sein muß, damit Lebendigkeit garantiert ist.
In dieser ersten Bestimmung des Tragischen liegt zugleich jenes Moment der Theodizee begründet, das für Goethe notwendig zur Tragödie, und zur modernen Tragödie insbesondere gehört. Die Tragik, die der unaufhaltsam weiterschreitende Bildungsprozeß impliziert, wird zum Garant der Lebendigkeit des Kosmos. Sie ist demnach hineingenommen in eine lebendige Schöpfungsordnung des Herrn, die insgesamt nicht tragisch sondern übertragisch ist. Solche Theodizee wirkt sich nun wiederum heilend, kathartisch aus. Im Falle der Tragik des vergehenden Hochpunktes zeigt sich das insofern, als gerade das hier tragisch erfahrene Weiterschreiten des Bildungsprozesses Sicherheit dafür ist, daß wieder einmal der Hochpunkt stattfinden wird, daß "der Boden" Euphorion und Helena wieder zeugen wird, "wie von je er sie gezeugt". Dieser Trost aber ist kein konkreter für Faust. Er selbst wird keinen neuen Hochpunkt mehr erleben. Und so wirkt sich bei ihm die Theodizee anders aus: er wird am Ende des Dramas direkt hineingenommen in die göttliche Schöpfungsordnung, er wird an einer Steigerung teilhaben, die ohne das Böse, ohne die Tragik in ihrer Lebendigkeit funktioniert. Theodizee war eine der allgemeinen Bestimmungen, die mit der tragischen Situation des über den Hochpunkt hinaus wirksamen Umbildungsprozeß gegeben war[75].
Damit sind die beiden Hauptkriterien des Tragischen an den Bildungsprozeß geknüpft. (Hauptkriterien insofern, als durch sie der Unterschied zwischen Tragischem und bloß traurigem, individuellem Einzelfall gegeben ist. Und Hauptkriterium auch insofern, als diese beiden Momente: notwendig vergehender Hochpunkt der Kunst und Theodizee als Bestimmung moderner Tragödie in der Kunst Euphorions kennzeichnend hervorgehoben waren.) Weitere Einzelkriterien des Tra-

gischen sind hier in der Situation des vergehenden Hochpunktes ebenfalls gegeben, und auch sie sind an das Gesetz der ständigen Umbildung geknüpft.

Die tragische Situation wird in dem Motiv des Abschieds verdichtet, das für Goethe ein schlechthin tragisches ist, sofern es mit dem Abscheiden aus einem geliebten Zustand verbunden ist und sofern solche unerwünschte Zustandsänderung aus einem "Notzwang" geschieht. Dieser Abschied von der Hochstufe bedeutet den Beginn eines Weges, der Irrtum und Schuld bringen wird. Der Mensch ist für diese Schuld verantwortlich, obwohl er sie, wie den Abschied vom Hochpunkt, nicht wollte.
Als weiteres tragisches Moment kam hinzu, daß sich der Mensch (Faust) aufgrund der Einsicht in den Bildungsprozeß über die Tragik seiner Situation im klaren ist. Tragik bedeutet Einsicht in das tragische Geschehen. Die Helenatragödie mit ihrem Abschied vom Hochpunkt wird zum exemplarischen Fall einer modernen Tragödie. Im Sonderfall dieser Dichtung beruht dabei das Tragische auf dem ewig lebendigen Fortschreiten des Bildungsprozesses. Damit meinen wir gezeigt zu haben, daß Bildungsstruktur nicht nur einer tragischen Behandlungsart nicht widerspricht,sondern die Tragik dieser Tragödie gestaltet.

KAPITEL VI:

ZUSAMMENHANG UND EINHEITLICHKEIT DES DRAMAS "FAUST II"

A EINLEITUNG: DIE NEUE FRAGESTELLUNG UND IHR ZUSAMMENHANG MIT DEM THEMA

Als ein Ergebnis unserer Untersuchung des Tragischen dieser Dichtung dürfen wir ansehen, daß die Tragik der Helenatragödie mit der der "Herrschertragödie" in Zusammenhang steht. Trennte man beide Textbereiche zu schroff[1], so wären sie zu einem erheblichen Teil gerade ihres Tragödiencharakters entkleidet[2]. Dennoch ist ein gewisser Binnenzusammenhang in der "Herrschertragödie" nicht zu leugnen. Durch die Szene "Hochgebirge" hat der nun beginnende Textkomplex eine Art eigenen Prolog[3], so daß ein Neuansatz betont wird, und der vierte und fünfte Akt gehen auch vom Thematischen her enger ineinander über als der dritte und vierte. So ergibt sich gleichzeitig ein Befund von Trennung wie von Zusammenhang der Helena- und Herrschertragödie, der die Frage nach Einheit und Zusammenhang des Dramas "Faust II" dringlich werden läßt. Wir fragen also: Gibt es einen sinnvollen Zusammenhang zwischen der "Helena"- und der "Herrscher"-Tragödie? Ist ein solcher Zusammenhang als vereinheitlichende Struktur des ganzen zweiten Teiles zu erfassen? Oder, vom Ausgangspunkt unserer Gesamtuntersuchung her gefragt: Ist auch die "Herrschertragödie" von unserem Ansatz einer Bildungsstruktur des "Faust" zu erfassen?

Diese letzte Frage ist nicht nur eine Konsequenz unserer Themenstellung. Schon eine zunächst nur oberflächliche Betrachtung des neuen Textbereiches zeigt, daß die Thematik der Bildung, der Polarität und des Wachsens und Werdens weit hineinreicht in den vierten und fünften Akt. Gleich eingangs wird im Dialog zwischen Mephisto und Faust das Thema der Bildung von Welt aufgegriffen. In den beiden Gesprächskontrahenten stehen sich dabei - wie innerhalb der klassischen Walpurgisnacht - ein Verfechter des Vulkanischen und einer der gewaltlosen Umbildung gegenüber. Staiger hatte dieses Gespräch über Bildung von Welt nicht in den Gesamtkomplex der folgenden "Herrschertragödie" einzugliedern vermocht. Für ihn hat dieses Gespräch mit dem folgenden "nur insofern zu schaffen, als Vulkanismus und Krieg für Goethe von jeher zusammengehören ... Dann geht Mephisto zur Tagesordnung über".[4] Gegen diese Ansicht müssen wir uns verwahren. Der Krieg, der folgen wird, hängt aufs engste mit jenem Vulkanismus zusammen, den Mephisto im Gespräch über die Weltentstehung verfochten hat; er ist Ausdruck je-

ner gewaltsamen Revolte, auf der das mephistophelische Prinzip insgesamt beruht. Und dem mephistophelisch-vulkanischen Prinzip steht nicht nur Fausts Abwehr der vulkanischen Erdentstehungstheorie gegenüber sondern auch sein Vorhaben, den Kampf gegen das Meer zu führen. Dies bestätigt Goethe selbst. In dem Schema, das er sich zum vierten Akt gemacht hat, heißt es in bezug auf Fausts Vorhaben der Meeresbekämpfung: "Beneidenswert sind ihm die Anwohner des Meeresufers, das sie der Flut abgewinnen wollen. Zu diesen will er sich gesellen. Erst bilden und schaffen."[5]
So greift die Grundkonstellation zwischen Vulkanisch-Gewaltsamem und Bilden und Schaffen - gegen die Ansicht Staigers - weit in den vierten und fünften Akt hinein. Der ganze neue Komplex beruht darauf, daß Mephisto Faust vom "Bilden und Schaffen" entfernen und dem vulkanisch-gewaltsamen Prinzip ewiger Wiederkehr des Gleichen zutreiben will. Damit durchzieht die Grundpolarität von Bildung und Vulkanisch-Gewaltsamem, von Steigerung und ständiger Wiederkehr des Gleichen, die in jenem Gespräch über die Bildung der Erdoberfläche gleich zu Beginn des 4. Aktes thematisch wurde, den ganzen neuen Textbereich. Im Wunsch Fausts und später in der tragisch mißlungenen Ausführung sollte im Kampf gegen das Meer die Bildung von Welt weitergeführt werden. Die Versuchungen Mephistos sind dabei der mehr und mehr gelingende Versuch, Faust zu dem Gegenpol des Gewünschten herabzuziehen. Die Thematik der Bildung ist also auch in diesem neuen Bereich des Faustdramas von entscheidender Bedeutung, und noch immer spielt sie sich ab in einer polaren Gegenüberstellung von Gewaltsamem und Wachsendem, von Steigerung und Polarität.

Damit ist die Frage nach einer durchgehenden Bildungsstruktur des ganzen Dramas auch von anderer Seite her naheliegend. Wenn hier die Grundthematik des bisherigen Werkes in lediglich wieder neuer und andersartiger Gegenüberstellung ihrer Einzelphänomene grundsätzlich beibehalten wurde, so ist der neue Textbereich wiederum eine Metamorphose, eine veränderte Abwandlung des früheren. Dabei scheint sich auch hier wieder eine Fülle von Einzelbezügen zu ergeben, die einzelne Phänomene aus der bisherigen Dichtung abwandelt und umgebildet wieder aufgreifen. Trunz bemerkt im Hinblick auf den vierten Akt ganz zutreffend: "Genau wie in der Klassischen Walpurgisnacht ist also die Polarität des Gewaltsamen und des Wachsenden wieder auf verschiedenen Gebieten zugleich gezeigt."[6]
Wir werden im Verlauf unserer Interpretation sehen, daß es bei einer umgewandelten Reminiszenz an die Klassische Walpurgisnacht nicht bleibt. In einer Vielzahl von anderen Einzelphänomenen wird bildend-umbildend auf Früheres zurückgegriffen. So spricht für eine einheitliche Struktur des Dramas "Faust II" nicht nur die Thematik der Bildung, die in der Helenatragödie wie in der Herrschertragödie ein Zentralthema ist, sondern es spricht dafür auch die dichterische Ver-

fahrensweise, die - nach dem Muster der Natur - durchgehend an der Bildung und ständigen Umbildung einzelner Grundphänomene orientiert ist.

Mit der Frage nach der einheitlichen Formung greifen wir indes ein Problem auf, das hinsichtlich des "Faust" wie des "Faust II" immer eines war: "Einwände gegen die Einheit des 'Faust' ... liegen auf der Hand und sind seit Fr. Th. Vischer immer wieder aufgegriffen worden"[7], so schrieb Ada M. Klett bereits 1939, und noch heute wird "jeder Versuch, sie (die Faustdichtung) als ... in sich begründeten Zusammenhang zu erläutern, ... als unerlaubte Harmonisierung verdächtigt"[8].
Häufig geht ein solcher Verzicht auf die Suche nach einer einheitlichen künstlerischen Formung Hand in Hand mit der Ansicht, die Einheit liege im Leben Goethes, mit dem die Dichtung mitwachse: "Man muß den 'Faust' denn auch wissenschaftlich anders behandeln als jedes andere Gedicht. Er verlangt eine eigene Methode. Denn wenn man sonst bei der Darstellung eines Kunstwerkes die Einheit der Konzeption, der Idee, der Form herausarbeiten muß, so ist das hier nicht möglich. Widersprüche, Sprünge, Lücken, Nähte überall. Aber es gibt hier eine andere Einheit: die nämlich der organischen Entwicklung Goethes, seiner Wandlungen, seines Stufenweges, der sich in der Dichtung spiegelt. So wie ein Mensch von Jugend zur Reife und von Reife zum Alter sich wandelt und doch im völligen Wandel der ... gleiche Mensch bleibt, so wie eine Blume vom Samen zur Blüte und Frucht sich entwickelt und doch die eine Blume bleibt, so hat die Faustdichtung sechzig Jahre lang die Wandlungen ihres Schöpfers mitgemacht, und darin liegt ihre Einheit."[9]
Emil Staiger würde ebenfalls eine solche bloß außerkünstlerische Einheit akzeptieren und kritisiert Goethes sichtbarliche Bemühung um eine andere, die fruchtlos bleibe: "Goethe selber ist es, der es nicht dabei bewenden läßt. Er hat sich mit größter Anstrengung um eine klarere Einheit bemüht. Dieser Anstrengung verdanken wir Verse, die zum Schönsten der ganzen deutschen Literatur gehören. Ihr Ziel erreicht sie aber nicht. Im Gegenteil! Erst jetzt, da der Wille zur Einheitlichkeit so fühlbar ist, verlieren wir die Naivität ... werden wir auf Mängel und Widersprüche aufmerksam und stellen wir verwundert fest, daß hier keine geschlossene Dichtung sondern, wie Goethe selbst sagt[10], eine 'Schwammfamilie von Szenen' vorliegt, deren Zusammenhang fragwürdig und durch die seltsamsten Zufälle eines langen dichterischen Lebens bedingt ist."[11]
Von Mängeln und Widersprüchen, von Rissen und Lücken ist die Rede, und gerade der vierte Akt bietet in dieser Hinsicht Grund zur Klage oder Kritik. Gerade er gibt am meisten Anlaß, die Einheitlichkeit der Dichtung zu bestreiten. Geht man, wie Fritz Strich in einer früheren Arbeit, vom Ansatz einer stetigen Höherentwicklung der Faustgestalt aus[12], so widerspricht dem im vierten Akt Fausts Einlassen in den Krieg. Wird solche Höherentwicklung im allmählichen Vordringen zu ethi-

scher Verantwortung gesehen, so läßt gerade im fünften Akt die ethische Höhe zu wünschen übrig. Sieht man mit Rickert und anderen eine Einheit der Handlungsführung in durchgehenden Verführungen Fausts durch Mephisto[13], so widerspricht dieser Auffassung die ganze Helenaepisode, die als Verführung oder Versuchung wohl nicht aufzufassen ist. Und im vierten Akt widerstrebt einer solchen Deutung, daß Faust den Plan der Meeresbekämpfung faßt, ohne daß Mephisto daran irgend Anteil hätte. Wer dagegen meint, auf die Helenatragödie folge die Tragödie des "Herrschers" Faust und der vierte Akt leite zu dieser über, muß sich ebenfalls vom Text enttäuscht, ja widerlegt sehen. Dann nämlich müßte die Verleihung der Küste an Faust der Zielpunkt des vierten Aktes sein, denn nur so könnte er ein Herrschertum Fausts vorbereiten. Interpreten dieser Richtung, wie etwa Kuno Fischer, müssen dabei feststellen, daß dieser Zielpunkt ganz einfach fehlt: "Die Belehnung gehört weder unter die Ausschaltungen (Paralipomena) noch in den Nachlaß des Dichters, sie fehlt, welcher Mangel dem Dichter zum Vorwurf gereicht ..."[14]

Damit hat sich auch die neuere Literatur noch nicht vollends abgefunden. Selbst Trunz meint: "Mephistopheles zeigt nun, wie Faust zu diesem Ziele gelangen kann. Der Kaiser ist in Not, Faust soll ihm helfen und dafür als Dank das Meeresufer zum Lehen erhalten. Das geschieht. Aber bis Faust zum Erbauer des Deiches wird, ereignet sich vielerlei. Es dient nicht alles dazu, die Handlung diesem Ziele zuzuführen ..."[15]

Von dem Weg zu Fausts Herrschertätigkeit abgesehen, erscheint der ganze vierte Akt als unnötige Beigabe, als breite Schilderung von Dingen, die der Dichter sonst nirgendwo untergebracht habe. Selbst Rickert, sonst einer der Hauptverfechter der Einheit der Faustdichtung, vertritt diese Ansicht. Er meint zunächst: "Es gibt einen Weg, der Faust zur später ausgeführten Herrschertätigkeit bringt ... Seine Darstellung füllt einen großen Teil des vierten Aktes."[16] Doch in der Verfolgung dieses Weges kann er mit dem Hauptteil des vierten Aktes nichts anfangen: "Nur bis zu diesem Punkte (wo Faust und Mephisto dem Kaiser ihre Hilfe anbieten), brauchen wir die dramatischen Vorgänge ... zu verfolgen. Der Dichter gibt noch eine breite Schilderung von dem, was geschieht, nachdem Mephistopheles Faust zum Kaiser gebracht hat. ... Auf den Schluß des vierten Aktes, der nach der Schlacht spielt, brauchen wir im Interesse unserer Fragestellung (es ist die Frage nach der Einheit!) vollends nicht einzugehen. Goethe hat hier eine Satire eingeschaltet, die mit der Tragödie ... nur einen äußerlichen Zusammenhang zeigt ..."[17] Einer solchen Auffassung des Aktes und der Einheit des Stückes fallen 728 Verse zum Opfer, während das, was nicht Einschub wäre, nur 275 Verse ausmacht.

Aus dieser Tatsache, daß man mit einem Großteil des vierten Aktes nichts anderes anzufangen wußte, als ihn als Einschub, als "Luftmachen des verhaltenen Grimms" eines alternden Dichters zu erklären[18], folgt die allgemeine Kritik an

diesem Akt[19], daher kommt, daß eine auffallend geringe Zahl von Arbeiten sich mit ihm beschäftigt[20], und darin liegt zu einem wesentlichen Teil auch die Annahme begründet, der "Faust" (II) sei uneinheitlich, ohne künstlerisch konsequente Formung. So nämlich scheint es geboten, sich einfach an der Schönheit einzelner Teile zu erfreuen, und die historisch-satirischen Einschaltungen selbstgenügsam zu goutieren. So argumentiert Strich, der sich zunächst auf Goethes Briefaussage gegenüber Schiller beruft, nach der Goethe bloß dafür sorgen wolle, "daß die Teile anmutig und unterhaltsam seien und etwas denken lassen", während Goethe bei dem Ganzen, das immer Fragment bleibe, die Theorie des epischen Gedichtes zustatten komme. Strich fügt hinzu, Goethe habe an Friedrichs August Wolfs Prolegomena zu Homer gedacht, wo das homerische Epos nicht als Einheit sondern als eine Summe von rhapsodischen Gesängen entwickelt wurde[21].
Bei Erich Franz findet sich sogar die zugespitzte Auffassung: "... beim Faust stößt man gerade dann, wenn man die Dichtung wirklich verstehen und genießen will, auf so starke Spannungen und Widersprüche, wie sie nur ganz oberflächliche Leser übersehen können. Kein Gedanke, daß durch ihre Hervorhebung ein schönes organisches Ganze zerstückelt ... würde", und Franz beruft sich auf Benedetto Croce: "man kann ja nicht zerstören, was in Wahrheit nicht vorhanden ... ist"[22].
Gegenüber diesem Verzicht auf eine künstlerische Struktur des Werkes sehen wir uns in derselben Lage, in der sich Meyer gegenüber einer Interpretation der "Flegeljahre" sah, worin R. A. Schröder empfohlen hatte: "Wenn er (der Bewunderer Jean Pauls) die Spreu vom Weizen gesondert hat, wird er sich der verbleibenden Ernte doppelt erfreuen. Er braucht ja nur das Ganze in seine gesonderten Eidyllien zu zerlegen, um jedes Einzelne rein zu genießen. Darf er sich doch auch sagen, daß das, was er aufgibt, in Bezug auf Jean Paul ein Unwesentliches sei", und so berufen wir uns auf Herman Meyer, der dazu meinte: "Diese Sätze bedeuten eine echte Herausforderung ... Denn hier handelt es sich um Sein oder Nichtsein von Jean Pauls Kunst, wenn anders es zum Wesen eines echten Kunstwerkes gehört, daß es, in welcher Weise auch immer, ein strukturiertes Ganzes ist. Die Antwort", so fährt Meyer fort und nennt damit auch unsere Absicht, "kann nur durch eingehende Strukturuntersuchung gefunden werden"[23].
Wenn Meyer an anderer Stelle meint: "Es ist nicht der Roman, der hier versagt, sondern unsere zünftige Normalpoetik reicht ihm gegenüber nicht aus ... Wir haben seine Einheit und Ganzheit auf anderer Ebene zu suchen"[24], so gilt ein Entsprechendes auch für das Faustdrama. Daß man die einheitliche Formung nicht fand, liegt daran, daß sie auf einer falschen Fährte gesucht wurde. (Läuterung wie Verführungen durch den Teufel und die zentrale Bedeutung der Faustgestalt etwa sind durchwegs Kriterien, die dem ersten Teil entnommen wurden!) Berücksichtigt man dazuhin, daß die lange Entstehungszeit die Annahme begünstigte, daß eine einheitliche Konzeption nicht zu erwarten sei, so nimmt es nicht wunder, daß man "die Frage nach einer trotz der wechselvollen Entstehungsgeschichte

möglicherweise gewonnenen Einheit nicht mehr stellt. Es bleibt unerörtert, in welchem Sinne Goethe so verschiedenartige Motive und Szenen in einen bedeutsamen Zusammenhang meinte bringen zu können."[25]
Böckmann selbst sucht die einheitliche Formung darin aufzuspüren, daß er die einzelnen Motive in ihrem Verweisungscharakter erfaßt und ihre Abwandlungen verfolgt. Er nennt die dadurch entstandene Formung eine "zyklische Einheit", die sich nach seinen Ausführungen etwa wie folgt zusammenfassen läßt: "Offenbar gelang es Goethe in der Endgestalt der Faustdichtung, eine zyklische Einheit des Widerstreitenden zur Geltung zu bringen. Um sich der Einheit der Dichtung zu vergewissern, genügt es nicht, eine Idee oder ein Problem herauszuheben, es kommt vielmehr darauf an, Bild- und Vorstellungsbereiche einander zuzuordnen."[26] Er geht davon aus, es sei "schon von der Darstellungsweise her fraglich, ob wir im II. Teil so etwas wie eine Entwicklung Fausts oder auch nur individueller Konflikte entnehmen können." und meint: "Wir sollen hier nicht individuelle Erlebniszusammenhänge, sondern Imaginationszusammenhänge verfolgen; die Sprache vermittelt eine Bilderwelt, die ... eine eigene Beziehungsfülle besitzt."[27]
Daher gilt es, "vor allem die Bilder, Symbole, Motivverknüpfungen und Vorgänge in ihrer Bedeutung"[28] zu erfassen. Und so gelangt Böckmann zu seinem Entwurf einer zyklischen Einheit dieser Dichtung: "Um Goethes Verfahren zu erläutern, mag man sich an einigen Begriffen orientieren, mit denen er selbst sich über die Aufgaben und Möglichkeiten der Kunst klar zu werden suchte, vor allem am Begriff des Zyklus und dem des Symbols. Sie stehen in engem Zusammenhang mit seinem naturwissenschaftlichen Denken, mit seiner Lehre von den Urphänomenen und ihren Metamorphosen. Die zyklische Ordnung zeugt von einer Dauer im Wechsel und verweist durch wechselseitige Spiegelungen auf eine verborgene Einheit."[29]
Ähnlich suchen wir in unserer Arbeit die Formung der Dichtung und ihre Einheit dadurch in den Griff zu bekommen, daß wir das "gegenständliche" Verweisen der dichterischen Einzelphänomene daraufhin untersuchen, was es für die Struktur der Dichtung leistet, wie es sie vereinheitlichend bestimmt. Wir gingen dabei von Goethes "bildender und umbildender" Dichtweise aus, die nach dem Muster dessen, was Goethe in der Natur sah, ein Phänomen immer wieder umbildend aufgriff, bis ein Zusammenhang entstand, der in den Phänomenen selbst liegt und Goethes Dichtweise in seinen eigenen Augen zu einer "gegenständlichen" machte.

Dieser so entstandene Zusammenhang hat im "Faust II" noch seine besondere Einheitlichkeit, die enger ist, als es sich für den ersten Teil oder das Werkganze ergeben wird. Hier zeichnet sich ein Bildungsprozeß in seinem ganzen Verlauf ab, wie Goethe ihn auf vielen Gebieten seiner Naturwissenschaft gesehen und beschrieben hat. Auf die Darstellung einer aufsteigenden Tendenz zu den höchsten Da-

seinsformen folgt die Formierung eines Absteigens. Auch dieser Bildungsprozeß läßt sich aber nur dann erfassen, wenn man den Querverbindungen der Einzelmotive nachspürt, wenn die Verweise auf frühere und spätere Formung desselben Grundmotivs für die Interpretation der neuen Umformung fruchtbar gemacht werden. Denn erst so kann zutage treten, welche spezifische Bedeutung dem Motiv in seiner neuen Abwandlung und Umgebung zukommt. Die solchermaßen in der Tat "verborgene" Einheit muß also vom Interpreten oder Leser selbst "suppliert" werden. Erst wenn man so den Umbildungen der Einzelmotive nachspürt, kann im Verfolgen des "Bildungsprozesses" dieses Werkes die Einheit der Formung erfaßt werden. Von einer klassischen Handlungsführung, von einem Charakterdrama oder dergleichen sind wir damit weit entfernt.

Daß also die ständig umbildende dichterische Verfahrensweise nicht an die Darstellung von Helenas Bildungsprozeß gebunden ist, sondern darüber hinausreichend das ganze Drama bestimmt, wollen wir zeigen. Einiges, was dafür spricht, haben wir schon damit angedeutet, daß wir auf die Vielzahl der Motive und Einzelphänomene verwiesen, die im vierten und fünften Akt abwandelnd wiederaufgegriffen werden: Die Kaiserhofwelt etwa greift zurück auf den ersten Akt des "Faust II". Damit wird nicht nur dieselbe Umgebung, dieselbe Umwelt abgewandelt wieder aufgegriffen, sondern auch die damalige schlechte Zeitlage, der Kampf aller gegen alle. Im Motiv des Vulkanischen und Neptunisch-Gewaltlosen wird an den Kampf aus der "Klassischen Walpurgisnacht" erinnert. Durch den Vergleich damit aber wird deutlich werden, daß es sich hier im vierten Akt gerade nicht um eine weiterführende, bildende Auseinandersetzung handelt, die zu einer Steigerung führt, sondern um das Gegenteil. Das Motiv der Verführung durch den Teufel erinnert an den ersten Teil. Im Motiv der Magie wird ebenso die Vergangenheit des Magiers Faust wieder abgewandelt wie die magisch-künstlerische Beschwörung der Helena aus dem ersten Akt des "Faust II", ebenso die Kunstwelt aus dem Mummenschanz wie die magische Papiergeldszene. Solche Beispiele lassen sich häufen. Erst wenn man solche Verbindungen erstellt und berücksichtigt, wird es möglich, die spezifische Bedeutung der neuen Metamorphose jeweils zu erfassen.
Trunz, der das Verständnis des vierten Aktes als Weg zur Belehrung Fausts mit der Küste nicht ganz aufgab[30], bestätigt unsere Sichtweise, wenn er meint: "Es dient nicht alles dazu, die Handlung diesem Ziele (der Belehnung) zuzuführen. Aber es dient alles dazu, etwas zu dem Thema Vulkanisches und Neptunisches, Gewaltsames und Wachstümliches, Gesellschaft in ihren Anfängen und Gesellschaft in ihrer Kompliziertheit, tätiges Leben als Feld des Guten und des Bösen zu sagen."[31]
Daß mit derartigen Themenkreisen längst bekannte Motive aus der vorausgehenden Dichtung wieder aufgegriffen werden, ja daß dabei Polarität wie Bildungsvorgänge selbst wieder zum Zentralthema werden, liegt auf der Hand. So gehört gerade auch dieses Motiv der Bildung zu jenen Einzelphänomenen, in deren ständi-

ger Abwandlung die spezifische einheitliche Formung dieser Dichtung zu suchen ist. Emrich betont ganz in unserem Sinn, daß damit ein Zusammenhang der "Helena"- mit der "Herrschertragödie" und also eine Einheit der Dichtung "Faust II" gegeben ist, wenn er sich gegen die gängige Auffassung der Forschung für den Übergang der beiden Teile des "Faust II" erklärt: "Nicht eine ästhetische Welt wird überwunden und eine ethische dafür gewonnen, sondern längst im ästhetischen Raum auftretende Problemschichten werden weitergeführt ... indem Goethe an Stelle spezifisch künstlerischer und kunstgeschichtlicher Schaffensfragen die Frage nach der Dauer ... des Schaffens überhaupt ... unter den Blickpunkt des Todes stellt ... Es ist gleichsam eine Ethik der äußersten Grenzfragen, unter die das Bilden und Schaffen gestellt ist."[32]

Emrichs Ansicht von einer Weiterführung der Bildungsproblematik und Thematik auch nach dem Helenateil können wir ebenso zustimmen, wie wenn er sogar betont, die "Schaffensproblematik" mit "schöpfungsphänomenologischen Hintergründen"[33] sei das Grundlegende im neuen Komplex des "Faust II" nach dem Tode Helenas. Wir werden sehen, daß die sogenannte "Herrschertragödie" eher eine Schöpfungstragödie, eine Bildungs- oder Schaffenstragödie[34] ist, die in neuer Umwandlung die Bildungsthematik aufgreift.

B HAUPTTEIL:
DER DECENSUS IN DER HERRSCHERTRAGÖDIE: FORTFÜHRUNG DES BILDUNGSVERLAUFS UND DIE EINHEITLICHKEIT DER BILDUNGSSTRUKTUR

I. DIE EINHEIT DER ZWEITEILUNG: ASCENSUS UND DECENSUS IM VERLAUF DES BILDUNGSGANGES

Der fast paradoxe Befund von Einheit und Zweiteilung, von Zusammenhang und Trennung[35] der Komplexe, die sich im Übergang vom dritten zum vierten Akt berühren, findet seine Entsprechung in der ambivalenten Bedeutung des Hochpunktes. Dieser nämlich war nicht nur höchster Augenblick, in dem die Verbindung des Polaren gelang, sondern zugleich tragischer Wendepunkt der Zeiten, in dem die geeinte Polarität sich wieder in Zweiheit auseinanderzulegen beginnt, und wonach es wieder zurückgeht in außerkünstlerische, niederere Daseinsformen

menschlicher Existenz.
Dieses Phänomen des Aufsteigens bis zur schönen oder nützlichen Gestalt und des Rückschritts in einfachere, frühere Formen findet sich in Goethes Naturwissenschaft immer wieder. Die Folge von Aufstieg und Abstieg kennzeichnet den Bildungsverlauf einer Pflanze, der vom Samen über Blüte und Frucht wieder zurückführt zur neuerlichen Ausbildung des Samens:
Goethe faßt den Weg seiner Pflanzenmetamorphose so zusammen, daß darin sichtbar wird, wie lediglich aus dem Gesetz stetiger Umwandlung der Urform Blüte und Frucht entstehen, der Bildungsvorgang auch danach weitere Umbildungen schafft, bis am Ende wieder die Anfangsgestalt erreicht ist: "Und so wären wir der Natur auf ihren Schritten so bedachtsam als möglich gefolgt; wir hätten die äußere Gestalt der Pflanze in allen ihren Umwandlungen, von ihrer Entwicklung aus dem Samenkorn bis zur neuen Bildung desselben begleitet ... und auf Äußerungen der Kräfte, durch welche die Pflanze ein und dasselbe Organ nach und nach umbildet, unsere Aufmerksamkeit gelenkt."[36] Ähnlich ist der Bildungsprozeß der Farben an eine aufsteigende oder absteigende Tendenz in der Vereinigung des Polaren gebunden, etwa wenn Goethe davon spricht, daß der Gegensatz "Gelb und Blau" "unterwärts das Grün" und "oberwärts das Rot" hervorbrächte.[37] Auch hier gibt es also eine Vereinigung des Polaren, einen Bildungsprozeß von Farbe in zweierlei Richtungen, auch hier entsteht eine aufsteigende und eine absteigende Tendenz, deren Endpunkt in einem Falle das "Dunkel" im anderen das "Licht" ist. (Für den "Faust" und insbesondere für den Themenkreis des ersten Teils ist diese Vorstellungsebene dabei insofern besonders interessant, als Goethe die beiden unterschiedlichen Bewegungsläufe mit dem Wirken "irdischer" und "himmlischer Elohims" vergleicht und so fast direkt mit einer Thematik dieses Werkes in Zusammenhang bringt.)

In einer Untersuchung über "Chaos und Elemente" hat Bödeker nachgewiesen, daß die Vorstellung eines Aufsteigens und eines Abstiegs in frühere, einfachere Formen auch in Goethes geologischem Werk eine Rolle spielt und seine Theorie von der Entstehung und "Bildung" der Welt entscheidend mitbestimmte. Auch hier ist die auf- oder absteigende Tendenz an verschiedenes Zusammengehen des Polaren gebunden: "Aus dem sich steigernden Zusammengehen der Urpolarität entsteht die phänomenale Welt ... Das geistige Aktivitätsprinzip bewirkt eine Aufwärtsdynamik des Weltlaufs - ascensus ad superos. Jede gesteigerte Gestalt kann aufgrund des in ihr enthaltenen elementarischen Anteils in Richtung auf das Chaos, das seinerseits anziehend wirkt, zurückfallen - decensus ad inferos."[38]
So gibt es eine höhersteigende und eine rückschreitende Tendenz des Bildungsprozesses nicht nur im Bereich der Pflanze sondern auch sonst in Goethes Naturwissenschaft, sofern sich diese mit Bildungsvorgängen (der Farbe, der Erde usf) befaßt.

Während bisher im Verlauf des Bildungsvorgangs von Helena und der Kunst die Analogie mit dem Bereich der Pflanze nahe lag - die Schönheitswelt findet in der "schönen" Gestalt der Blüte ihre gemäßeste Entsprechung - wird nun eine andere Analogie wichtiger. Es ist vornehmlich der geologische Bereich, der im vierten und fünften Akt die Bilderwelt bestimmt[39]. Im Gespräch schon zwischen Faust und Mephisto über die Bildung der Welt war dies der Fall. Erst recht aber gilt es für Fausts Vorhaben eines Kampfes gegen das Meer, denn dabei soll - wie wir sehen werden - eben jener "Decensus", jener Rückfall ins chaotische Einerlei, bekämpft werden. Im Verlauf des vierten Aktes sucht Mephisto Fausts Vorhaben in das Gegenteil zu verwandeln. So gelingt Fausts Plan nicht, der Rückfall ins Chaotische, ins Vulkanisch-Gewaltsame findet statt. Auf den Hochpunkt der Zeiten folgt ein Niedergang, der "Decensus ad inferos".

Wegen der Analogie mit den naturwissenschaftlich-geologischen Bildungsvorgängen, die der Symbolwelt hier vorwiegend zugrunde liegen, übernehmen wir das Begriffspaar von Ascensus und Decensus, das aus dem geologischen Bereich stammt, um den Abstieg im vierten und fünften Akt zu bezeichnen und vom "Ascensus" abzusetzen, der sich in zunehmender Vereinigung des Polaren als Bildungsprozeß des Schönen in den drei ersten Akten gezeigt hat.
Wenn es uns nun gelingt, am Text zu belegen, daß die sogenannte "Herrschertragödie" einen Decensus des Bildungsprozesses verdichtet, so hätten wir dem paradoxen Befund Rechnung getragen, der sowohl einen Einschnitt zwischen dem dritten und vierten Akt erkennen läßt wie eine Weiterführung des Vorausgehenden. So begänne zwar nach dem Hochpunkt - oder besser mit ihm - ein neuer Abschnitt, doch wäre dieser eine nächste Phase im Verlauf des Bildungsprozesses.

Auch damit ist der Aufbau dieser Dichtung von naturwissenschaftlichen, ja von Bildungsvorstellungen her untermauert. Die Einteilung in Akte, Trennung und Zusammenhang zwischen ihnen, wird davon bestimmt. Wenn die Folge von Ascensus und Decensus eine gewisse Zweiteilung des "Faust II" bewirkt, so liegt gerade darin ein Erweis für die naturwissenschaftliche Fundiertheit dieser Dramenform. Sie ist zugleich ein Ausdruck für eine durchgehende Bildungsstruktur dieses Werkes. Der Bildungsvorgang, dessen Darstellung als Vereinigung und Abwandlung einer Grundpolarität bisher fortschreitend Helena und die Kunst steigernd hervorgebracht hat, erfährt nun seinerseits eine Metamorphose: dieselben Grundelemente werden nun in anderer Weise vermengt und zueinander in Beziehung gesetzt, und daraus ergibt sich statt des Ascensus ein Decensus, obgleich beide auf denselben Grundelementen beruhen. In einer Fortführung jenes "gegenständlichen Dichtens", das ständig umformend auf bereits bekannte Grundmotive, Grundphänomene und Grundsymbole zurückgreift, liegt die strukturelle Einheit dieser Dichtung. In der Abwandlung, der Metamorphose des Bildungsprozesses, die statt dem Ascensus sich nun zu einem Decensus formiert, liegt die Trennung der beiden Textkomplexe

"Helena"- und "Herrschertragödie". Als Folge von Ascensus und Decensus jedoch wäre auch hier für einen Bildungszusammenhang beider Komplexe gesorgt. Wenn es uns also gelingt, in der Interpretation des nun vorliegenden Textes jenen Decensus zu belegen und dabei zu zeigen, daß dieser sich aus neuen Konstellationen bereits bekannter Grundpolaritäten und Grundmotiven formiert, so hätten wir einen inhaltlichen Geschehenszusammenhang für den "Faust II" ebenso nachgewiesen wie eine strukturelle Einheitlichkeit, die in einer durchgehend gewahrten "gegenständlichen" Bildungsstruktur beruhte.

II. DER DECENSUS UND SEINE FORMATION AUS IMMER WIEDER ANDEREN KONSTELLATIONEN BEREITS BEKANNTER MOTIVE UND PHÄNOMENE

Bereits gegen Ende des dritten Aktes wurde deutlich, daß Polarität, die auf dem Wege zum Hochpunkt mehr und mehr zur Vereinigung gekommen war, sich erneut auftat. Das zeigte sich vor allem an jenen Textstellen, die den Tod Euphorions vorbereiteten und als folgerichtig erscheinen ließen. Im Motiv des Vulkanismus (das gegen das Faustische "Bilden und Schaffen" steht), im Motiv von "Tumult, Gewalt und Unsinn", das als "Zeichen" (V 10127) über die Verführungsversuche des Teufels gesetzt ist, und im Krieg, im sinnlosen Kampf aller gegen alle, setzt sich diese Tendenz im vierten Akt verstärkt durch.
Daß sich in den zunehmend verstärkten Polaritäten ein Niedergang verbirgt, das verraten bereits die Orts- und Zeitangaben, die einen allmählichen Abstieg symbolisch ankündigen: Der vierte Akt beginnt noch mit einem Standort, der dem Hochpunkt Helenas naheliegt und "hoch über allem Gemeinen" ruht. Daraus läßt sich Faust auf das Hochgebirge "herab" (vor V 10039). Die nächste Szene spielt eine Stufe tiefer auf einem "Vorgebirge" und endet mit dem Hinweis "sie steigen alle zusammen tiefer" (nach V 10344). Die folgenden Szenen spielen dann zwar alle mehr oder weniger in der tiefen Lage der Ebene, doch wird im fünften Akt die niedersteigende Tendenz der Ortsbezeichnungen durch eine solche der Tageszeiten abgelöst: Die Szene um Philemon und Baucis spielt im "letzten Sonnenblick" (V 11140) des Abends, in "tiefer Nacht" geschieht die Untat, und der Tod Fausts ereignet sich um "Mitternacht". Gerade diese Symbolik weist zurück auf den Anfang des zweiten Teils, wo aus den Metamorphosen der Nacht ein neuer Tag entstand. Damit deutet sich an, daß mit solcher "Mitternacht" ein Tiefpunkt in eben jenem ambivalenten Sinne erreicht ist, wie wir den Hochpunkt aufzufassen Ursache hatten: Mit dem Tiefpunkt der "Mitternacht", wo Faust im Irrtum stirbt und doch einen neuen Hochpunkt ankündigt, mit diesem Tiefpunkt ist der Wendepunkt der Zeiten erreicht, wo der Decensus überwunden ist und einem neuen Aufstieg, einem neuen "Tag", Platz macht.

Dieser äußerliche Befund soll nicht überbewertet werden. Doch bleibt bedeutsam, daß er sich ganz in unsere Sichtweise einfügen läßt, sofern er eine niedersteigende Tendenz zweifellos nahelegt, die dem naturwissenschaftlichen Vorstellungsbereich sogar insofern entspricht, als mit dem Tiefpunkt ein Wendepunkt, die Anfangsgestalt eines neuerlichen Aufstiegs, erreicht ist.

Wir wollen nun versuchen, die einzelnen Stationen dieses Decensus interpretierend in den Griff zu bekommen. Dabei wollen wir zeigen, daß die Zunahme und Verstärkung der Polarität, des vulkanischen Prinzips, der Gewaltsamkeit und des sinnlosen Kreisens im Immergleichen diesen Niedergang im einzelnen ausdrücken. Diesem Prinzip gegenüber steht Fausts Plan der Meeresbekämpfung, bei dem das Kreisen im Immergleichen, die Stagnation, das Gewaltsam-Sinnlose bekämpft werden soll. Faust wird sich indes immer mehr von diesem idealen Plan entfernen. In der Depravation dieses Planes formiert sich der Niedergang der Zeiten, der "Decensus ad inferos".

1. Intendierte Tat als ideale Tätigkeit

a) Die Divergenz von ursprünglichem Plan und dem Entschluß zu "großen" Taten

Von dem, was sich Faust nach dem Tode Helenas vorgenommen hat, gibt er innerhalb der Szene "Hochgebirge" zwei verschiedene Versionen. Einmal bekennt Faust im Gespräch mit Mephisto, durch "große Taten" "Herrschaft und Eigentum" gewinnen zu wollen (V 10181 ff). Dann aber gibt er in einem umfassenderen, längeren Bericht (V 10198 ff) ein ganz anderes Bild dessen, was er vorhat. Darin erfahren wir von Fausts Motiven für seinen Entschluß zur Bekämpfung des Meeres. Wie wir bei näherem Hinblick sehen werden, divergieren die Inhalte beider Aussagen sehr. Das kann dann nicht mehr wunder nehmen, wenn man die verschiedenen Zeitsituationen bedenkt, in denen die jeweilige Aussage entstand:
Der Entschluß zu großen Taten entspringt der Gegenwart, in der er verkündet wird: Faust steht unter dem abdrängenden Einfluß Mephistos, in einem Gespräch, wo Faust auf der Hut sein muß und eilig das Richtige zu treffen hat. In dem Bericht dagegen hat Faust Zeit, sich auf sein eigentliches Vorhaben zu besinnen, das einer früheren, einer hochpunktnäheren Zeit entstammt.
Dafür gibt der Text deutliche Hinweise. Der Bericht beginnt mit der Schilderung jener Zeit, in der Faust den Plan faßte:

V 10198 "Mein Auge war aufs 'hohe' Meer gezogen ..." (Sp. v. H. K.)

Damit spricht Faust von jener Zeit, als er auf der Wolke Helenas über allem Gemeinen flog, noch dem Hochpunkt, teilweise noch Helena verbunden war und da-

mit auch ein Bewußtsein hatte, das der Hoch-Zeit noch entsprach. Es ist einmal das Plusquamperfekt ("war"), das solches deutlich macht, zum andern das Bild des "hohen Meeres"; denn "hohes Meer" wird gewöhnlich nur dann gesagt, wenn man ein Ufer nicht mehr im Blickfeld hat. So entstammen die beiden unterschiedlichen Aussagen Fausts über seine Pläne verschiedenen Zeiten. Der erstere stammt aus der Gegenwart des Hochgebirges und der Zeit der Auseinandersetzung zwischen Mephisto und Faust. Der andere ist getreuliche Wiedergabe des ursprünglicheren Planes, den Faust in noch ganz hochpunktnaher Zeit und Umgebung gefaßt hatte. Zwischen dem Bericht und dem Augenblick, wo er gegenüber Mephisto "Machtpläne" entwickelt, liegt die Auseinandersetzung über die Bildung der Erde, wo Mephisto Faust am Prinzip des Bildens und der Gewaltlosigkeit irre machen wollte, und dazwischen liegen die beiden ersten Versuchungen, die Faust scheinbar ganz und gar zurückgewiesen hatte[40]. Die Divergenz zwischen dem ursprünglichen Plan, an den Faust sich noch voll (und sich immer weiter selber in Begeisterung redend) erinnert, und dem Entschluß zur "großen Tat", beruht also möglicherweise bereits auf einem Abgleiten, einer ersten Stufe des Decensus.
Wir wollen diesem Verdacht nachgehen, indem wir den ursprünglichen Plan mit dem vergleichen, was unter "großen Taten" gemeint und ausgedrückt ist.

b) Der Kampf gegen das Meer als Fortführung des Bildens und Schaffens von Welt

Wenn wir uns daran erinnern, welch große und positive Bedeutung dem Meer, dem Neptunismus und dem Wasser in der Klassischen Walpurgisnacht zugekommen war, so nimmt zunächst wunder, daß in diesem Drama plötzlich ein Kampf gegen das Meer stattfinden soll. Das Meer war der Lebendigkeit schlechthin zugeordnet gewesen, Homunkulus war ins Meer getaucht, um zu entstehen. Demgegenüber überrascht die Beschreibung, die Faust jetzt vom Meer gibt: es scheint plötzlich zum Prinzip der Unfruchtbarkeit geworden zu sein. Eine krasse Umkehr der symbolischen Bedeutung und der Wertbesetzung scheint eingetreten.
Emrich hält sich an das, was jetzt über das Meer ausgesagt wird, und erkennt darin zurecht den Mephisto zuzuordnenden Kreislauf des Nichtigen, der auf seiten der "Revolte" gegen das "Bilden und Schaffen" stehe[41]. Das bestätigt sich auch insofern, als Mephisto das so beschriebene Meer sofort als sein Revier erkennt:

V 10210 "Da ist für mich nichts Neues zu erfahren,
Das kenn' ich schon seit hunderttausend Jahren."

Woher es aber kommt, daß das Meer nun auf der Gegenseite des Bildens und Schaffens, ja sogar auf seiten des Vulkanismus steht, wird von Emrich nicht erklärt, obwohl gerade auch durch seine Interpretation der Klassischen Walpurgisnacht

die andere, gegenteilige Bedeutung des Meeres sichtbar geworden ist. Wegen der Goetheschen Arbeitsweise, bei der ein Zusammenhang der dichterischen Einzelphänomene und -Symbole gerade durch ein Aufeinander-Verweisen, Einander-Supplieren entsteht, müssen wir uns mit diesem Zusammenhang durchaus befassen. Gibt es, so müssen wir uns also fragen, einen Zusammenhang zwischen dem Meer, in das Homunculus eintaucht, um zu "entstehen" und sich allmählich zum Menschen heranzubilden, weil eben dieses Meer Urgrund alles Bildens ist, und jenem Meer des vierten Aktes, das Faust bekämpfen will, weil es dem toten Kreislauf des Nichtigen zugeordnet ist?

Aufschluß darüber können wir bekommen, wenn wir uns zunächst ansehen, welche Funktion dem Meer in Goethes naturwissenschaftlichen Schriften im Hinblick auf das Bilden von Welt zukommt. In Goethes geologischem Werk, nämlich in der Theorie der Bildung von Welt, spielt das Meer eine große Rolle. Darin bestätigt sich zunächst jene Bedeutung, die dem Meer im zweiten Akt zukam: Goethe ist Anhänger der - unter anderem auch biblischen - Weltentstehungstheorie, wonach die Welt aus dem Wasser entstanden ist[42]. In einem Schema heißt es: "Vorstellung der Entstehung aus dem Wasser. Traf mit Erfahrung überein."[43]

"Wasser" aber bedeutet in diesem Zusammenhang nicht das klare Element, und "Meer" nicht dessen Summe. Es zeigt sich vielmehr, daß das "Meer", das "Flüssige" in dieser Goetheschen Theorie eine ganz allgemeine, fast symbolische Bedeutung innehat: Grundsätzlich sieht Goethe den Bildungsprozeß von Welt, ja der Welten, immer so vor sich gehen: Eine Flüssigkeit enthält alle vorhandene Materie in sich aufgelöst. Im Verlauf des Bildungsprozesses sondert sich jeweils ein bestimmter Bestandteil ab, der sich als "Festes" dem Flüssigen entgegensetzt. Damit wird das Flüssige zwar "reiner", es wird mehr und mehr zum Element Wasser, doch enthält es noch immer so viel andersartige Materie, daß ein weiterer Bildungsprozeß in Form weiterer Absonderung vom Flüssigen möglich ist. Zudem kann auch das einmal Abgesetzte wiederum als Grund weiterer Absetzung fungieren. Bödeker bemerkt: "Wasser, Luft und Erde ... sind für Goethe als Elemente im 'dynamischen Sinn' im Grunde nichts anderes als Aggregatzustände von materia secunda. So wird er (Goethe) 'ein Bewegliches überall wiederfinden', das Übergehen nämlich aus einem Element in das andere und zudem aus den Elementen in Gestalten höherer Art. In Poesie und Prosa handelt Goethe von den Elementen fast nur in diesem Sinn."[44]

Die Elemente sind also für Goethe nichts Starres, ihre Beziehung zum Flüssigen[45] hält sie beweglich. Neues kann sich aus ihnen immer wieder insofern bilden, als jedes Element zur Grundlage weiterer Absonderung eines noch Festeren werden kann. Die von Bödeker zitierte Goethestelle heißt dementsprechend vollständig: "Doch werden wir jenes Bewegliche überall wiederfinden, weil selbst das F e s t e noch n i c h t auf den Grund e r s t a r r t ist, u m nicht noch E i n f l ü s s e zu dulden, ja selbst zu w i r k e n."[46]

Der Bildungsprozeß geht nach Goethe in allen geologischen Stadien so vor sich, daß sich aus einem Flüssigen, das vielerlei Materialien "innig aufgelöst" enthält, wieder eine bestimmte Materie zusammenfindet und als vergleichsweise Festeres daraus absondert: "Als unsere Erde sich zu einem Körper bildete, war ihre Masse in einem mehr oder minder flüssigen Zustande. Die Masse war nicht einfach, jedoch die Teile, woraus sie entstehen, innigst aufgelöst."[47] In der Phase der kosmischen Bildung der Welt, wo eine Erde noch nicht vorhanden war, wird diese chaotische Flüssigkeit noch nicht "Meer" genannt sondern "Feuerwasser", später dann "erster chaotischer Ozean" und schließlich "Meer", wobei ausdrücklich die chaotische Vermischung alles noch nicht Entstandenen gemeint ist. So etwa, wenn Goethe ausführt: "Das große, die Erde überdeckende Meer hatte aus seiner Masse schon die sogenannten Grundgebirge abgesetzt ..."[48]
"Meer" ist die Summe alles dessen, was sich noch nicht in einem Absonderungsvorgang herausgebildet hat. Es ist der Rest alles noch nicht Entstandenen in einem flüssigen Vermischungszustande. Damit ist das "Meer" der letzte Rest des ursprünglichen Chaos. Zu Recht stellt Bödeker eine direkte Verbindung fest zwischen dem Chaos und den verschiedenen Stadien eines mehr oder weniger chaotischen Ozeans: "Die Breite seiner Chaosvorstellungen reicht von der primateriellen mundanen Nacht über die sekundärmaterielle gasförmig-flüssige Feueratmosphäre des Weltnebels ... bis zum halbfestgewordenen Kern des Planeten."[49]
Schließlich aber münden diese Vorstufen des irdischen Ozeans in dem konkreten "Meer": "Da das aus dem tellurischen[50] Chaos herausgetretene Wellenwasser nach Goethes Ansicht durchaus nicht sogleich ein klares Meer ist, nennt er es den 'ersten chaotischen Ozean'. Es ist mithin, obwohl vom ursprünglichen Feuerwasser (das im siderischen Kosmos dieselbe Rolle spielt wie im weltlichen das Meer) bereits isoliert, nicht schon entschieden Element sondern gewissermaßen erst Halbelement mit noch chaotischem Gleichförmigkeitscharakter. Denn dies 'Wasser hat die erste Grundmasse mit in Auflösung enthaltenen Felsen'."[51] Bödeker zitiert dann, um den weiteren Verlauf der Weltentstehung zu schildern, Goethe selbst, und dabei wird deutlich, daß nun das irdische Meer zum Ausgangspunkt weiterer Bildungsprozesse geworden ist: "Aus dieser allgemeinen Auflösung schlug sich zuerst der Granit nieder, krystallisierte sich zuerst. Dadurch war der ungeheure Ozean noch lange nicht klar und rein geworden ... Was sich nach dem Granit zuerst niederschlug, war eine ungeheure Masse von Thon und Glimmer, die überall den Granit in gewisser Höhe bedeckt. Dieser Niederschlag ist im Wasser geschehen."[52]
Für die Bedeutung des Meeres in Goethes Naturwissenschaft können wir daher folgendes festhalten: Das Werden spielt sich in allen kosmischen Bereichen in einer Art "Meer" ab, bis es im konkretesten irdischen Bereich das Meer, der Ozean auch ist, aus dem weitere Bildung möglich sein kann. Im siderischen Bereich wurde es noch "Feuerwasser" genannt, in der nächsten Stufe "chaotischer Ozean",

schließlich "erstes Urmeer", bis sich derselbe Vorgang der Entstehung durch Abgrenzung vom Flüssigen dann im konkreten weltlichen Ozean fortsetzt, der durch die granitenen Urgebirge bereits begrenzt ist.
Damit sind beide kontrastierenden Vorstellungsbereiche, die der "Faust" vom "Meer" und seiner Bedeutung enthält, tatsächlich durch den naturwissenschaftlichen Hintergrund zu erklären. "Meer" ist insofern wie in der Klassischen Walpurgisnacht der Urgrund aller Bildung, weil aus ihm Welt, ja sogar Kosmos entstanden ist. Und der Bildungsprozeß ist insofern ein Kampf gegen das Meer, wie er im vierten Akt thematisch wird, weil alle Bildung als Absonderung vom Meer geschah.
Dabei sind auch in diesem geologischen Bildungsvorgang sukzessives Werden und Polarität einander verbunden. Ständige Weiterbildung wird möglich durch die Polarität von Festem und Flüssigem, durch die Verschiedenheit der Elemente, die doch ineinander übergehen können. In dem genannten Schema über die "Bildung der Erde" heißt es entsprechend: "Entscheidung zur Möglichkeit eines sukzessiven Werdens. Uranfängliche Scheidung. Werden im Scheiden."[53]
Wenn wir bei "Absonderung" oder "Scheidung" nur den Vorgang ansehen, so bedeutet dieser: Kampf gegen das Meer. Gerade damit aber wird - nach diesem Schema - sukzessives Werden gefördert. Der Kampf gegen das Meer bedeutet also nach Goethes naturwissenschaftlichem Vorstellungsbereich eine Weiterführung des sukzessiven Bildungsprozesses der Welt.

c) Der Bericht Fausts als Bestätigung: Kampf gegen das Meer als Fortführung des Bildungsprozesses und "reine Tätigkeit"

Vergleichen wir nun mit dieser naturwissenschaftlichen Bedeutung eines Kampfes gegen das Meer, wie Faust sein Vorhaben in dem Bericht (also in V 10198 ff) schildert: Was Faust darin zum Kampf gegen das Meer herausfordert, ist nicht - wie man pragmatischerweise meinen könnte - daß er Uferland zu gewinnen sucht. Davon ist hier nirgendwo die Rede. Statt dessen wird gleich eingangs deutlich, daß Faust die unfruchtbare Wiederkehr des Gleichen bekämpfen will. Das kommt zum Ausdruck, wenn Faust beschreibt, was ihn "zur Verzweiflung" beängstigte und was er daher ändern möchte:

V 10212 "Sie (die Woge) schleicht heran, an abertausend Enden,
Unfruchtbar selbst, Unfruchtbarkeit zu spenden;
Nun schwillt's und wächst's und rollt und überzieht
der wüsten Strecke widerlich Gebiet ..."

Schon hier macht die Häufung der Epitheta des Unfruchtbaren, Wüsten deutlich, daß es das Chaotische ist, was Faust beängstigt. Er sieht eine andere, fruchtbarere

Möglichkeit des Wirkens von Wellen, wenn er fortfährt: "Hier herrschet Well' auf Welle kraftbegeistet ..." und verzweifeln läßt ihn, daß solche Kraft sinnlos verschleudert wird:

V 10217 "Zieht sich zurück und es ist nichts geleistet,
Was zur Verzweiflung mich beängsten könnte!
Zwecklose Kraft unbändiger Elemente!"

Hier wiederholt sich andeutungsweise der naturwissenschaftliche Vorstellungsbereich, sofern die "Welle" in ihrer Kraft etwas hätte leisten können, doch mit dem Unterschied, daß nun die Begegnung von Land und Meer offensichtlich unfruchtbar geworden ist. Der Bildungsvorgang ist zur Ruhe gekommen, statt weiterer Absonderung zeigt sich "wüstes" chaotisches Einerlei. Dies ist es, wogegen Faust ankämpfen möchte. Sein Kampf gegen das Meer soll ausdrücklich den Absonderungsprozeß von neuem "Festem" aus dem Meer fortsetzen, denn er besteht darin:

V 10229 "Das herrische Meer vom Ufer auszuschließen,
Der feuchten Breite Grenzen zu verengen
Und, weit hinein, sie in sich selbst zu drängen."

Es ist vor allem diese letzte Passage, die die Verbindung mit dem naturwissenschaftlichen Vorstellungsbereich der Bildung von Welt aufgreift. Auch hier soll das Feuchte verringert, mehr es selbst, mehr reines Element werden. Es soll vom Ufer weiterhin "ausgeschlossen" werden. Damit ist der Blick Fausts bei diesem Plan weniger auf den Gewinn des Uferlandes gerichtet als vielmehr auf die fruchtbare Zurückdrängung des Meeres "in sich selbst", bei der wieder etwas "geleistet" und die chaotische Stagnation des Bildungsprozesses überwunden ist. So ist bei dem ursprünglichen Plan eines Kampfes gegen das Meer keine Rede von Herrschafts- oder Eigentumsgewinn. Selbst ein "Genießen" Fausts ist nicht auf eigennützige Ziele bezogen; es richtet sich vielmehr darauf, die Stagnation eines chaotischen Einerleis in fruchtbare Weiterführung des Bildungsprozesses umzuwandeln:

V 10228 "Erlange dir das köstliche Genießen,
Das herrische Meer vom Ufer auszuschließen,"

Selbst der Genuß bleibt so auf die Tätigkeit gerichtet, nicht auf deren Resultat. Was Faust erstrebt und sich wünscht, ist nichts anderes als "Schöpfungsgenuß von innen"[54].
So will Faust ursprünglich keine eigennützige "große Tat" vollbringen sondern, in einer Bereitschaft zur stetigen Lebendigkeit, den Decensus ins Chaotische überwinden:

V 10218 "Was zur Verzweiflung mich beängstigen könnte!
Zwecklose Kraft unbändiger Elemente!
Da wagt mein Geist sich selbst zu überfliegen;

Hier möcht ich kämpfen, dies möcht' ich besiegen.
...
Von Schritt zu Schritt[55] wußt' ich mir's zu erörtern;
Das ist mein Wunsch, den wage zu befördern!"

Nicht Gewinn eines Uferlandes, erst recht nicht Herrschaft und Eigentum sind die ursprünglichen Zielsetzungen Fausts nach dem Tode Helenas. Sein Bestreben ist vielmehr, nun in einem nicht mehr ästhetischen Bereich doch weiterhin das Prinzip stufenweiser Bildung und Umbildung zu fördern, und die Stagnation, die ewige Wiederkehr des Sinnlos-Gleichen zu bekämpfen[56]. Faust wollte ursprünglich dem "Decensus ad inferos" entgegenwirken.
Eine solche Tätigkeit wie die hier geplante, ist keine einmalig zu vollziehende Tat. Wie im analogen Bereich der Bildung und Kunst verlangt und bedeutet sie eine Haltung steter Lebendigkeit. Die Tätigkeit, die Faust sich nach dem Vergehen des Hochpunktes vornimmt, ist diesem also durchaus noch verhaftet. Die Ebene der Kunst und Schönheit mußte er aufgeben, doch versucht er nun, lebendiges Schaffen und Bilden in einem anderen Bereich zu fördern[57]. Wenn Faust sich dabei Hilfe von Mephisto verspricht, wenn zudem mit dem Augenblick der Kunst auch der Hochpunkt vorüber war, der eine solche Haltung verwirklichen konnte, dann ahnen wir, daß Fausts Vorhaben in der nun folgenden Zeitlage scheitern muß.

2. "Große Tat"

a) Tätigkeit und "große Tat" in Goethes Begriffswelt

Greifen wir noch einmal zurück darauf, was Christa Dill in ihrer Untersuchung der Wörter Tat und Tätigkeit herausfand, so bestätigt sich, daß schon mit dem Entschluß zur "großen Tat" die oben erarbeitete Zielsetzung des lebendigen Schaffens und Bildens[58] nicht mehr voll verwirklicht wird. Wie wir bereits zitierten, unterscheidet Dill mit Goethe zwischen "großen Taten" und einer Haltung "reiner Tätigkeit", die im Gegensatz zu ersterem "ständige Bereitschaft zu lebendigem Tun und Wirken bedeutet[59]. Dem Begriff der "großen Tat" entspricht eine eher kriegerisch-heroische Einstellung, die in der einmal zu leistenden "großen Tat" ruhmbringend ist und eine ständig lebendige Einstellung nicht zu implizieren braucht. Christa Dill stellt fest: "Große Tat ist das Ziel männlichen Strebens, nach ihr sehnt sich vor allem der junge Mensch ... Kampf und Krieg bieten besonders günstige Gelegenheit, sich zu bewähren ... Die unzweifelhaft heroisch-pathetische Nuance dieser Verbindung birgt in sich die Gefahr der Entwertung ..."[60]
Damit rückt Goethes Begriff der "großen Tat" in den Umkreis von Gewaltsamkeit:

"In Werken und Briefen des reifen und des alternden Goethe, insbesondere in der Dichtung des Divans verleiht Goethe dem Wort Tat zuweilen die Bedeutung einer seelischen Eigenschaft, die sich bald als Unternehmungsgeist und Tatendrang, bald als Tatkraft, aber auch als Gewalttätigkeit äußert."[61] Diese Beobachtung ist in unserem Fall insofern von Belang, als es im "Faust" einen weiteren Wortbeleg von "großer Tat" gibt, bei dem die Beziehung zur Gewaltsamkeit auf der Hand liegt. Ebenfalls im vierten Akt schildert der Obergeneral das Kriegsgeschehen mit den Worten:

V 10363 "Wie dunkel wogt das mächtige Quadrat!
Zu Tausenden glüht's hier auf g r o ß e T a t.
Du kannst daran der Masse Kraft erkennen ..." (Sp. v. H.K.)

Hier hat die "große Tat" zweifellos nichts mehr zu tun mit einer Haltung lebendigen Tun und Wirkens, nichts mit "Schaffen und Bilden". Überhaupt wird nicht mehr die Leistung eines einzelnen so genannt, sondern das Ziel einer ganzen kriegerisch-gewaltsamen Masse. Nach alledem liegt die Vermutung nahe, daß die "großen Taten", die Faust gegenüber Mephisto als sein Ziel und Bestreben angibt, nicht die eindeutig positive Bedeutung haben müssen, die in der Literatur meist angenommen wird. Eine Beziehung zum Gewaltsamen könnte hier mit anklingen, die dieses Vorhaben bereits entfernt von der ursprünglich intendierten Tat.

b) Mephisto und seine Versuche, Faust von der Tätigkeit des Schaffens und Bildens abzudrängen

Zwischen dem Zeitpunkt, wo Faust seinen Plan der Meeresbekämpfung faßte und der Zeit, wo er im Gespräch mit Mephisto von seinem Vorhaben der großen Taten berichtet[62], liegt ein Gespräch über die Bildung der Erde und liegen die beiden ersten Versuchungen. Indem wir uns dieses Gespräch und die Versuchungen ansehen, wollen wir untersuchen, wovon Mephisto Faust abbringen will, und ob schon dabei eine Tendenz festzustellen ist, die von der ursprünglich intendierten Tätigkeit Fausts wegführt.

aa) Mephisto als Gegenpol des Schaffens und Bildens

Mephisto, der mit Faust auf dem Hochgebirge wieder zusammentrifft, nimmt sogleich den Standort zum Anlaß, den Bildungsprozeß der Welt auf seine Weise zu beschreiben. Er beginnt dabei mit einem Augenblick, wo Mephisto und die Seinen aus den Höhen der "Luft" dem "Feuer" zugewiesen wurden.

V 10075 "Als Gott der Herr ... Uns aus d e r L u f t
In tiefste Tiefen bannte,

Da, wo zentralisch glühend ...
Ein ewig Feuer flammend sich durchbrannte ..." (Sp. v. H.K.)

Einmal hellhörig geworden auf die naturwissenschaftliche Bedeutung der Elemente in Goethes Erdentstehungstheorie muß uns hier auffallen, daß zwei verschiedene genannt werden. Aus der Luft wurden die Teufel dem "Feuer" zugewiesen. Auch hier ist also eine Art Absetzungsprozeß die Rede, wobei "Luft" die Funktion des "chaotischen Meeres" einnimmt. Und noch immer im Sinne der Goetheschen Auffassung fährt Mephisto fort, wenn er erklärt, daß das so Abgesetzte und im Element "Feuer" Niedergeschlagene noch nicht "rein" es selbst war, sondern als "Gas" noch Spuren des vorausgehenden Elementes "Luft" enthielt. Dieses Gas, so erklärt Mephisto dann weiter, stieg auf und verursachte einen Vulkanausbruch, der Welt gestaltete und das Hochgebirge hervorrief. Worin liegt nun bei solch anfänglicher Nähe zum Bildungsvorgang der Welt das Teuflisch-Irreführende?
Mephistos Schilderung beginnt mit der tellurischen Zeit, wo Erde, geschweige denn Gebirge noch lange nicht entstehen konnten (V 10076 f). Dann aber geht seine Schilderung plötzlich in eine viel spätere Phase über, wo Gebirge und Welt bereits vorhanden waren. So wird der natürliche Zeitablauf durchbrochen, Frühes und Spätes werden vermischt. Das Moment des Sukzessiven wird vernachlässigt, die Stufenfolge verfälscht. Die suggestive Irreführung führt dazu, daß durch die Durchbrechung des Zeitablaufs anstelle eines stetig weiterführenden Bildungsprozesses nun eine Revolte geschieht gegen ein schon vorhandenes Gebirge:

V 10087 "Nun haben wir's an einem andern Zipfel,
Was ehmals Grund war, ist nun Gipfel.",

eine Tatsache, die sich bei nächster Gelegenheit wiederholen kann. So "entsteht" in dieser "Bildungstheorie" von Welt eben - nichts, sondern es ereignet sich eine ewig wiederkehrende sinnlose Umkehr von Unterstem in Oberstes. Daß es Mephisto auf dieses Moment bei seiner Theorie ankam, zeigt sich sogleich darin, daß er solches auf andere Gebiete überträgt:

V 10089 "Sie gründen auch hierauf die rechten Lehren
Das Unterste ins Oberste zu kehren."

So betont Mephisto gerade den Gegenpol zum Schaffen und Bilden, auf das es Faust ankommt. Statt eines weiterführenden Bildungsganges verficht diese Theorie gewaltsame Revolte, sinnlose Wiederkehr des Ewiggleichen, Stagnation, ja Rückfall ins chaotische Einerlei, kurz alles das, wogegen Faust im Kampf gegen das Meer antreten will. "Der Kreislauf des Nichtigen ... treibt aufgrund seiner Nichtigkeit zur 'Revolte'".[63]

Mephisto greift also zu einer Zeit, wo Faust seine Intention der Weiterführung des Bildungsprozesses noch gar nicht ausgesprochen hat, gerade das Phänomen auf, wogegen Fausts Kampf gegen das Meer gerichtet ist. Er scheint Fausts Vorhaben zu kennen oder erahnt zu haben! Seine Weltentstehungstheorie beinhaltet alles das, das Faust "zur Verzweiflung beängstigen" könnte, das, was dieser "besiegen will": den Decensus ad inferos.

bb) Die polare Bezogenheit der mephistophelischen Versuchungen auf die intendierte Tätigkeit Fausts

Die ersten Versuchungen durch den Teufel liegen beide noch vor der Zeit, wo Faust dem widerstrebend zuhörenden Mephisto "den Umfang seiner Grillen" (V 10197 ff), seinen ursprünglichen Plan auseinandersetzt. Dennoch sucht Mephisto bereits hier, Faust von dem ursprünglich idealen Plan der Meeresbekämpfung abzubringen. Mephisto führt fort, was er in seiner gewaltsamen, tumulthaften Erdentstehungstheorie zum Ausdruck brachte: auch diese Versuchungen sind Ausdruck des Chaotischen, des Vulkanisch-Gewaltsamen, des Sinnlosen und Nichtigen. "Gewalt, Tumult und Unsinn" setzt er den Versuchungen als "Zeichen" (V 10127) voraus, und unter diesem Zeichen haben wir sie auch zu verstehen: Als erste Versuchung beschreibt Mephisto eine Hauptstadt. Sie ist gekennzeichnet durch "lärmiges Hin- und Widerrutschen", "ewiges Hin und Widerlaufen" (V 10149 f), also durch ein sinnloses heftiges Hin und Her in der Bewegung. Dieser Aspekt wird verstärkt durch den Vergleich mit einem "zerstreuten Ameis-Wimmelhaufen" (V 10151) und durch das Attribut "ewig", das der unsinnigen Bewegung beigesellt wird. Wieder haben wir es zu tun mit dem sinnlosen Verkehren von Unterstem in Oberstes, mit dem Kreislauf des Nichtigen. Auch das Moment des Vulkanischen fehlt nicht. Der "Gestank" (V 10143), der dieser "Tätigkeit" beigesellt ist, erinnert an das "Gas", das in der vulkanischen Erdentstehungstheorie die revoltenhafte Wirkung hervorrief. "Gestank und Tätigkeit" greifen also das Moment des Vulkanischen wieder auf, "Hin und Widerrutschen" bezeichnet die Sinnlosigkeit der Bewegung und das "ewig" deutet darauf hin, daß wir es auch hier mit dem sinnlosen Kreislauf des Nichtigen zu tun haben. Damit ist in der Tat die erste Versuchung Ausdruck von "Tumult, Gewalt und Unsinn", ist eine Metamorphose der gewaltsamen Revolte, auf der Mephistos Erdentstehungstheorie basierte. Die erste Versuchung steht damit ebenfalls in direktem negativem Bezug zur intendierten Tätigkeit Fausts und ist Ausdruck gerade dessen, was Faust zu bekämpfen sich vorgenommen hatte.

Während die erste Versuchung darauf abgestellt ist, Fausts geplante Tätigkeit in ihr Gegenteil zu verkehren, wendet sich die zweite gegen Tätigkeit überhaupt. Statt vulkanisch-revoltenhafter und damit unsinniger Tätigkeit wird nun das Ge-

genstück des Faulbetts empfohlen. Anstelle der Wörter rast- und sinnloser Tätigkeit finden sich nun die Begriffe des Verweilens: "vertraut - bequem" "grenzenlose Zeit" "allerliebst - gesellige Einsamkeit" (V 10171 ff). Dazu kommen Epitheta des Künstlichen: "Wald, Hügel, Flächen, Wiese, Feld" wurden "zum Garten prächtig umbestellt" (V 10160 ff), darinnen laufen "Schnurwege", selbst die Schatten sind "kunstgerecht" und das Wasser wird in Springbrunnen gebändigt (V 10165 ff). Die zweite Versuchung ist einerseits darauf angelegt, Faust von der intendierten Tätigkeit abzubringen, andererseits soll er von dem Bereich des Natürlichen entfernt werden, auf dessen Seite er sich befindet, wenn er den Bildungsprozeß von Welt fördern will.
So zeigen beide eine negative Beziehung zu Fausts intendierter Tätigkeit, noch ehe Faust sein Vorhaben erläutert hat. Beide Versuchungen werden sich im fünften Akt erfüllt haben. Dort wird der Kampf gegen das Meer mit unnatürlichen magischen, gewaltsamen Mitteln geführt werden, und dort wird er selbst nicht mehr tätig sein, sondern andere für sich wirken lassen, nämlich die "drei Gewaltsamen" und Mephisto. Zudem wird er ein künstliches Lustschloß besitzen und den Ruhesitz von Philemon und Baucis ausdrücklich deshalb in seinen Kunstgarten zu integrieren suchen, weil er sich dort ausruhen möchte, also untätig geworden ist.
Hier hat Faust diesen Versuchungen zunächst widerstanden. Dennoch wird bereits in der Abwehr des Versuchers ein gewisses Absinken sichtbar:

c) Der Entschluß zu "großen Taten" - die erste Stufe des Decensus

Während Faust bei der ersten Versuchung das Vulkanisch-Gewaltsame erkannte und entschieden zurückwies, zeigt sich in der Abwehr der zweiten Versuchung unter dem abdrängenden Einfluß Mephistos, daß er bereits von dem abweicht, was er später noch einmal als seinen ursprünglichen Plan zu erklären vermag (in V 10198-10233). Zwar erkennt er auch hier, was Mephisto "versucht", weist die Unterstellung "sardanapalischen" Nichtstuns von sich und bekennt sich zu "Taten", die er beabsichtigt. Diese Taten aber nennt er "groß" und fügt hinzu "Erstaunenswürdiges soll geraten". Schon dieser Zusatz macht deutlich, daß es Faust in diesem Augenblick nicht um eine ständige lebendige Tätigkeit geht, sondern um eine einmalige Tat, die "gerät" und dann beendigt ist. Auch dies spricht dafür, daß der Begriff der "großen Taten" hier keine eindeutig positive Einschätzung verdient, sondern durchaus in der Nähe jenes Begriffsverständnisses steht, das solche Taten kriegerischer Bewährung zuordnet. Damit enthält dieser Begriff eine gewisse Nähe zum Gewaltsamen, zum Ruhmstreben, von dem Dill gesprochen hatte, und das "die Gefahr einer Entwertung" enthält.
An eben diesem Punkt nun hakt Mephisto ein: "Und also willst du Ruhm verdienen?" Nicht genug damit verbindet Mephisto diese Unterstellung mit der Hochstufe aller

Bewußtheit, mit der Zeit des Hochpunktes, mit Helena. Er setzt hinzu:

V 10186 "Man merkt's, du kommst von Heroinen."

Faust bemerkt auch diese Unterstellung noch und weist sie ab. "Die Tat ist alles, nichts der Ruhm". Dabei aber verfällt er in eine neue Abweichung von dem, was wir als seinen ursprünglichen Plan vorwegnehmend schon kennengelernt haben: Er denkt nun nicht mehr an den Kampf gegen das Meer als Tätigkeit sondern an dessen Ergebnis, an den Gewinn des Ufers.

V 10187 "Herrschaft gewinn ich, Eigentum!"

Damit ist ein erstes Abrücken von der ursprünglich ideal geplanten reinen Tätigkeit bereits zu verzeichnen. Obwohl Faust die plumpen Versuchungen des Teufels durchschaute und zurückwies, ist er in der Auseinandersetzung mit Mephisto von der lebendigen Tätigkeit abgekommen, sofern diese selbstlos war. Der Entschluß zu "großen Taten" entfernt sich um ein Geringes aber Wesentliches vom ursprünglichen Plan. Und mit dem Bekenntnis, Herrschaft und Eigentum gewinnen zu wollen, macht Faust es Mephisto leicht, ihn weiterhin von der geplanten Tätigkeit abzubringen und so dem Decensus zuzuführen, den Faust ursprünglich gerade hatte bekämpfen wollen.

3. Gewalttat

Der Decensus zeichnet sich bei Faust dadurch ab, daß er sich von der ideal geplanten reinen Tätigkeit des Bildens und Schaffens immer weiter entfernt, bis diese in ihr Gegenteil umschlägt und Faust auf der Seite dessen kämpft, wogegen ursprünglich seine Kampfintention gerichtet war. Der nächste Schritt in diesem Decensus besteht darin, daß Faust zur "Gewalttat" verführt wird. Dabei verfehlt er die ursprünglich intendierte Tätigkeit bereits um ein Erhebliches, denn diese war ja gerade gegen alles Gewaltsame und Vulkanisch-Abrupte gerichtet und suchte den sukzessiven, gewaltlosen Bildungsvorgang zu fördern. Den Weg dahin führt Mephisto so, daß er Fausts Bekenntnis, Herrschaft und Eigentum gewinnen zu wollen, mit dem Kriegsgeschehen in Verbindung bringt:

a) Die Suche nach Vorteil und Eigentum als allgemeine Kriegsursache

Nach Mephistos Vorschlag verwickelt sich Faust in einen Krieg, der wieder in der Kaiserhofwelt spielt, die wir im ersten Akt kennengelernt haben. Aufgrund der Goetheschen Arbeitsweise, worin die Einzelphänomene aufeinander verweisen, haben wir auch diese Tatsache interpretierend zu berücksichtigen. Die Kaiserwelt war damals eingangs dadurch gekennzeichnet worden, daß auf der Suche

nach Vorteil, Besitz und Genuß ein Kampf aller gegen alle stattfand[64]. Ganz ähnlich ist die Situation auch hier.
Die Genußsucht des Kaisers wird dafür verantwortlich gemacht, daß das Reich in Anarchie fiel, und solche Anarchie äußert sich darin, daß wegen der allgemeinen Suche nach Genuß und Vorteil wieder jeder gegen jeden kämpft:

V 10260 "Er selbst genoß, und wie!
Indes zerfiel das Reich in Anarchie,
Wo groß und klein sich kreuz und quer befehdeten
Und Brüder sich vertrieben, töteten."[65]

Dabei entstand ein Kampf, bei dem - im Gegensatz zu der Auseinandersetzung der Polaritäten, wie etwa in der Klassischen Walpurgisnacht - nicht wirklich Steigerung entstehen kann. Hier nämlich befehden sich nicht verschiedene Parteien, sondern Gleiches steht gegen Gleiches:

V 10264 "Burg gegen Burg, Stadt gegen Stadt
Zunft gegen Adel Fehde hat ...
Was sich nur ansah, waren Feinde ..."

Die Kriegsursache ist also nicht - wie innerhalb eines Bildungsprozesses - eine Polarität, in deren allmählicher Vereinigung Neues gebildet werden kann, sondern der von vornherein sinnlose Kampf aller gegen alle, Gleicher gegen Gleiche. Wir ahnen, daß dieser Krieg Ausdruck des sinnlosen Kampfes der Elemente sein wird, bei dem "nichts geleistet" ist, der vulkanisch-gewaltsam Unterstes in Oberstes verkehrt und dem sinnlosen Kreislauf des Nichtigen zuzuordnen ist.
Gerade das war auch der Eindruck Fausts, den er aus Mephistos Schilderung der Zustände in der Kaiserhofwelt gewonnen hat. Er faßt das Gehörte in einer Bildersprache zusammen, die ebensogut dem sinnlosen Kampf der Elemente gelten könnte, wie er ihn bei seinem Flug auf Helenas Wolkenkleid am Meer beobachtet hatte:

V 10272 "Es ging - es hinkte, fiel, stand wieder auf,
Dann überschlug sich's, rollte plump zuhauf."

Zu Recht folgert Emrich aus dieser Antwort Fausts: "Faust sieht in dieser Verwirrung dieselbe wellenartig ewige Wiederholung des hoffnungslos Gleichen wie im Meer."[66] Und nicht genug mit dieser richtigen Einsicht in die Situation der Kaiserhofwelt weiß Faust auch, was ein Krieg, der aus solcher Situation entsteht, zu bedeuten hat:

V 10299 "Was kann da zu erwarten sein?
Trug! Zauberblendwerk! hohler Schein."

Wie recht er damit behalten wird, dürfte später sichtbar werden.

b) Die Suche nach Vorteil und Gewinn als Ursache für Fausts Kriegsteilnahme

Daß Mephisto Faust dennoch in diesen Krieg verwickeln konnte, beruht darauf, daß er dessen Streben nach Herrschaft und Eigentum in bezug auf den Besitz des Ufers ausnützen konnte. Die Möglichkeit, Faust darein zu verwickeln, ist eine Folge jener Abweichung von der ursprünglichen Tätigkeit, die Faust im Gespräch mit Mephisto widerfuhr. Mit jenem Bekenntnis Fausts, Herrschaft und Eigentum gewinnen zu wollen, hat Mephisto das Stichwort für seine dritte Versuchung von diesem selbst bekommen. Nach der Schilderung Fausts von seinem früheren, dem ursprünglichen Plan, die damit endet, Mephisto möge diesen "Wunsch befördern", antwortet Mephisto so, als habe er nur verstanden, Faust wolle das Ufer gewinnen:

V 10234 "Wie leicht ist das! Hörst du die Trommeln fern?"

Damit hat er seine dritte Versuchung eingeleitet. Auch sie steht unter dem Zeichen von "Tumult, Gewalt und Unsinn"[67], sofern gerade dieser Krieg sich als gewaltsam-unsinniger Tumult erweisen wird.
Faust ahnt zunächst auch diesmal, daß der Krieg mit seiner ursprünglich beabsichtigten Tat nicht zusammenhängen kann. Doch sein Protest in der Abwehr ist entschieden schwächer geworden: "Schon wieder Krieg! der Kluge hörts nicht gern." (V 10235) meint er lediglich. Das Wort "klug", das Faust dabei bringt, wird für Mephisto wiederum zum Stichwort, womit er sich auf das Bekenntnis beziehen kann, wonach Faust Eigentum gewinnen wollte. An dieses Wort "klug" knüpft er an, um die Kriegsteilnahme als Konsequenz von Fausts Wunsch darstellen zu können:

V 10236 "Krieg oder Frieden. K l u g ist das Bemühen,
Zu seinem Vorteil etwas auszuziehen." (Sp. v. H.K.)

Hier geschieht raffinierteste Verführung. Durch die gleichmütige Gegenüberstellung von "Krieg o d e r Frieden" wird der Krieg bagatellisiert. "Klug", das Wort aus Fausts Einwand, hat die stärkste Betonung, und damit wird der Eindruck erweckt, Mephisto habe sich Fausts Einwurf zueigen gemacht. Zu "klug" gesellt sich das Wort "Bemühen", das ebenfalls eher in Fausts Vorstellungs- und Sprachbereich gehört. Und die Zeile "zu seinem Vorteil etwas auszuziehen" plätschert anscheinend belanglos dahin. Sie knüpft indes bewußt daran an, daß Faust im Ufergewinn eigenen Vorteil, Herrschafts- und Eigentumsgewinn erblickt hatte, und das "Etwas" verharmlost die Suche nach eigenem Vorteil durch schlechte Mittel noch einmal. Faust kann kaum merken, was hier vorgeht, und in der Tat fällt er darauf herein. Er ermutigt Mephisto, ihm seinen Vorteil bei der Kriegsteilnahme zu erklären (V 10240 f). Damit hat es der Teufel nicht mehr schwer, denn Faust scheint zu denken, er habe die Situation noch in der Hand und Mephisto antworte nur auf seine Fragen und Wünsche. Mephisto wird breit in der Schilde-

rung der Situation von Kaiser und Reich, und erst gegen Ende redet er deutlich und offen von Fausts eigenem egoistischen Vorteil und "Zweck":

V 10302 "Befestige dich bei großen Sinnen,
Indem du deinen Zweck bedenkst.
Erhalten wir dem Kaiser Thron und Lande,
So kniest du nieder und empfängst
Die Lehn von grenzenlosem Strande."

Daraufhin, also wegen diesem "Zweck", wegen eines Vorteils an Besitz und Herrschaft willigt Faust - wider besseres Wissen[68] - in diesen Krieg ein. Daß damit eine Versuchung gelungen ist, wird deutlich: Faust unterscheidet sich nun nicht mehr wesentlich von den anderen Kriegsteilnehmern. Faust hat sich eingelassen auf das Niveau der anarchistischen Kaiserhofgesellschaft mit deren Habgier und Genußstreben. Wegen seines Vorteils hat Faust sich eingelassen in einen Krieg, der zwischen unsinnig sich gleichenden Parteien stattfindet, so daß er durch die "drei Gewaltsamen" gewaltsam und vulkanisch entschieden werden muß und damit Ausdruck ist des "sinnlosen Kampfes der Elemente". Entsprechend endet die Szene auf dem "Hochgebirge": Von Faust, der sich mit dem Krieg einverstanden erklärt hat, von Mephisto und den drei Gewaltigen heißt es pauschal: "Sie steigen allzusammen tiefer" (nach V 10344).

c) Der Krieg als Manifestation von "Tumult, Gewalt und Unsinn"

Daß der Krieg als dritte und geglückte Versuchung durch den Teufel aufzufassen ist, haben wir bereits ausgeführt. Damit steht auch er unter dem "Zeichen", das Mephisto diesen vorausgesetzt hatte: Auch er ist aufzufassen als Manifestation von "Tumult, Gewalt und Unsinn".
"Genau wie in der Klassischen Walpurgisnacht ist also die Polarität des Gewaltsamen und des Wachsenden auf verschiedenen Gebieten zugleich gezeigt,"[69] so hatte Trunz das Geschehen des vierten Aktes nicht zu Unrecht charakterisiert. Hätte man daher aber erwarten wollen, daß diese Auseinandersetzung sich in dem darin gezeigten Krieg abspielt, so ist gerade das nicht der Fall[70]. Das Phänomen des "Wachsenden" tritt innerhalb dieses Krieges überhaupt nicht auf und auch keines seiner Zuordnungen. So stehen sich gerade wieder der Kampf der Walpurgisnacht und dieser Krieg polar gegenüber: Ersterer war fruchtbare Auseinandersetzung der Pole und formierte in einer Reihe von deren Verbindungen allmählich den Bildungsprozeß. Hier spielt der Krieg zwischen Parteien, die beide auf ihren Vorteil sehen und durch nichts anderes gekennzeichnet werden, sehen sie doch auch in der Definition dieses Vorteils das Gleiche, nämlich Besitz, Genuß und sogar Ruhe (V 10279). So befehden sich hier nicht gegensätzliche Pole, sondern Krieg ist zwischen Parteien, die sich gleichen. Hier kann keine Steigerung stattfinden,

kein Ausgleich entstehen. Der Krieg ist Unsinn, tumulthaft-vulkanischer Kampf, der Unterstes zuoberst kehrt, und das Kriegsende kann nur durch Gewalt und Schein hervorgebracht werden.
Den Ausgleich, das glückliche Kriegsende für die Kaiserlichen, zu bewerkstelligen, ist die Funktion der "drei Gewaltigen" als den "ersten Hauptkriegsleuten"[71]. Ihr Sammelname "drei Gewaltige" macht deutlich, daß sie der Gewalt zugeordnet sind und von daher das Geschehen beeinflussen und charakterisieren. Ihre Einzelnamen: "Raufebold", "Habebald" und "Haltefest" wie der ihrer Marketenderin: "Eilebeute" zeigen zudem eine zweite symbolische Bedeutung: Ihre Gewaltsamkeit ist verbunden mit der Suche nach Besitz und mit dem Prinzip des Festhaltens, der Stagnation. Solches machen nicht nur ihre Namen deutlich sondern auch ihre Selbstaussagen:

V 10335 "So leere Händel, das sind Possen,
Damit verdirbt man seinen Tag;
Im Nehmen sei nur unverdrossen ..."

Und Haltefest geht noch einen Schritt weiter:

V 10342 "Zwar nehmen ist recht gut, doch besser ist's, behalten; ..."

Mit dieser Suche nach Besitzen und Behalten verbinden sich die drei Gewaltigen den übrigen Kriegsteilnehmern, werden zu deren Exponenten. Sie interpretieren dabei rückwirkend auch in deren Besitzstreben das Moment des Gewaltsamen hinein. Entsprechend heißt es denn auch von den Kaiserlichen:

V 10525 "Dem Heldenmut der Kaiserscharen
Soll sich der Durst nach Beute paaren;" (Sp. v. H.K.)

Damit ist auch bei den übrigen Kriegsteilnehmern Gewalt mit Besitzstreben verbunden. So sind die drei Gewaltigen Exponenten des Krieges und seiner Teilnehmer und nicht zu Unrecht zugleich "Mephistos Bursche" (V 10323). Durch das Prinzip der Gewalt und der Stagnation gehören sie zu Mephistos Position des Vulkanischen, des sinnlosen Kampfes der Elemente, und bezeichnen die extreme Gegenhaltung zum lebendigen Bilden und Schaffen, das Faust ursprünglich hatte fördern wollen. Als "Söldner" und mit alledem, was sie sonst symbolisieren (Besitzgier und Gewalt), hätte sie die Gegenseite ebensogut dingen können, denn es hat sich gezeigt, daß auch die Gegner des Kaisers nur auf gewaltsames Erringen von Vorteil und Gewinn aus sind. Der Kampf spielt unsinnigerweise zwischen Parteien, die sich in nichts unterscheiden. So kann bei diesem Krieg nichts entschieden werden. Wird er beendigt, so kann er aufgrund der gleichen Motive jederzeit erneut ausbrechen. Damit ist der Krieg sinnlose Wiederkehr des Gleichen, ein Scheinkampf[72], bei dem "nichts geleistet" ist.

d) Fausts Teilnahme am Krieg als Gewalttat

Faust ist in diesen Krieg nicht nur als Teilnehmer unter anderen inzwischen verwickelt worden. Er übernimmt vielmehr eine entscheidende Rolle, die anzeigt, wie weit er sich inzwischen von seinem ursprünglichen Unterfangen entfernt hat. Er selbst nämlich ist es, der die drei Gewaltigen in die Fronten des Kaisers einreiht. Waren die Gewaltigen zunächst Mephistos "Bursche", so sind sie dann die seinen geworden, wenn er die Macht hat, sie dem Kaiser zu offerieren. Solches geschieht. Als sich die Schlacht zu formieren beginnt, berät Faust den Kaiser. Sein Hauptbeitrag ist dabei, daß er diesem die Gewaltigen zuführt:

V 10507 "Erlaube denn, daß dieser muntre Held
Sich ungesäumt in deine Reihen stellt,
Sich deinen Reihen innigst einverleibt
Und, so gesellt, sein kräftig Wesen treibt."

Wie hier Raufebold so leitet er auch alle anderen Gewaltigen nebst der Marketenderin dem Kaiser zu. Damit ist er es, der die Gewalt und das Besitzstreben in diesem Krieg fördert, ja er verbreitet sogar Stagnation, indem er auch 'Habebald' und 'Haltefest' vermittelt.
Nicht genug mit dieser Unterstützung sinnloser Gewalt, bekennt er sich auch an anderer Stelle ausdrücklich zum Prinzip vulkanisch-unnatürlichen Geschehens. In einer Rede, die in ihrer Sprache an die einstige unnatürlich-magische Haltung des Faust im ersten Teil erinnert, redet er positiv von "Bergvolk"[73], vom Studieren der "Natur- und Felsenschrift", von labyrinthischen Klüften" (V 10426 ff), ja vom "Gas", das in Mephistos vulkanischer Erdentstehungstheorie eine entscheidende Rolle gespielt hat und den Ausschlag gegeben hatte bei der sinnlosen Verkehrung von Unterstem in Oberstes. Er spricht vom "Sondern", vom "Krystall" in positiver Hinsicht, vom "Erbauen durchsichtiger Gestalten", also durchwegs von vulkanisch-magischem Vorgehen, beruft sich auf den "Nekromant von Norcia" (V 10439 ff), und schließlich wird seine inzwischen zustimmende Haltung gegenüber Vulkanischem ganz deutlich in seiner Sprache:

V 10442 "Das Reisig prasselte, schon züngelte das Feuer
...
Mit Pech und Schwefelruten untermengt
...
... Groß sind des Berges Kräfte;
Da wirkt Natur so übermächtig frei,
Der Pfaffen Stumpfsinn schilt es Zauberei."

Hier ist keine Spur mehr von lebendigem Schaffen und Bilden, keine Rede mehr von stetigem sukzessivem Werden. Hier verficht Faust das Magisch-Vulkanische,

das er in der Erdentstehungstheorie Mephistos zu Beginn des vierten Aktes noch als unrichtig zurückgewiesen hatte. Von der ursprünglichen Haltung Fausts, im Kampf gegen das Meer, gegen gewaltsam unsinnigen Kampf der Elemente sukzessives Werden zu fördern, ist nichts mehr zu spüren. Man könnte indes gerade in den oben zitierten Versen jene Haltung wiedererkennen wollen, um die es im "Faust" von Anfang an gegangen war: Faust wendet sich gegen den "Stumpfsinn der Pfaffen" und verficht doch immerhin eine Haltung, die der Naturbeobachtung gegenüber offen ist. Doch auch in dieser Sichtweise bleibt bestehen, daß Faust einen Rückschritt erfahren hat. In seiner neuerdings wieder offenkundigen Hinwendung zur Magie wiederholt er die längst überlebte Einstellung des Faustvaters oder des Magiers aus dem ersten Teil. Gegenüber der hohen Bewußtheit des "Helenaaktes" wie gegenüber dem Plan einer idealen Tätigkeit ist Faust einem Regressus anheimgefallen. Er redet der vulkanisch gefärbten Magie das Wort, er fördert den sinnlosen Kampf der Elemente.
Für unsere Auffassung, nach der es sich dabei nicht um ein persönliches Versagen Fausts handelt, sondern um einen allgemeinen Decensus in der Zeitlage, die auf den Hochpunkt folgt, finden wir im Text einen (weiteren) entscheidenden Hinweis. Er beruht auf der Auswertung jener literarischen Anspielung, die mit der Übernahme der Einzelnamen der drei Gewaltigen aus der Bibel gegeben ist:

e) Die drei Gewaltigen und die Form literarischer Anspielung in deren Bedeutung für die gegenwärtige Situation des Decensus

Überdenken wir den bisher interpretierten Text im Hinblick auf das Vorgehendes Dichters, so stellen wir fest, daß Goethe seine "gegenständliche" Verfahrensweise auch in dem neuen Textkomplex beibehalten hat. Dieser nämlich ist nicht so sehr durch neue Motive gekennzeichnet, sondern dadurch, daß er die bereits bekannten in abgewandelter Form aufgreift. Noch immer gruppieren sich Einzelsymbole und Motive, Einzelgeschehnisse und Begriffe um jene Grundphänomene, die mit dem Einsatz der Dichtung aufgegriffen worden waren: um Bilden und Schaffen, natürlichen Werdeprozeß, der sukzessive verläuft, um Lebendigkeit und Weiterführung auf der einen Seite und um Vulkanismus, zwecklosen Kampf der Elemente, sinnlose Wiederkehr des Gleichen, Gewalt und Erstarren auf der anderen. Diese Phänomene gruppieren sich nun in anderer Weise: Bilden und Schaffen ist durch den ursprünglichen Plan Fausts der ideale Bezugspunkt, von dem sich die anderen mehr und mehr absetzen. So formiert sich nun statt der weiterführenden allmählichen Verbindung des Polaren ein Scheinkampf, statt des steigenden Bildungsprozesses ein "decensus ad inferos".
Die gegenständliche Bildungsstruktur bleibt dabei insofern gewahrt, als die einzelnen Phänomene über den Geschehenszusammenhang hinaus aufeinander verweisen. Die Kaiserhofwelt erinnert an den ersten Akt, der sinnlose Krieg kann erst dann

in seiner jetzigen negativen Bedeutung erfaßt werden, wenn dabei an die positiv weiterführende Auseinandersetzung in der Klassischen Walpurgisnacht gedacht wird, die Sprache Fausts mit ihren Reminiszenzen an "Gas" und magisch-Vulkanisches wird erst interpretierbar vor dem Hintergrund der Magie des ersten Teils und der Vulkantheorien des Seismos, des Anaxagoras und Mephistos im vierten Akt u. a. m. Auf diese Weise entsteht ein Bezugsgeflecht innerhalb des Dramas, das in der Interpretation jeder Einzelstelle bedacht werden muß, damit man die gerade gegenwärtige Bedeutung des Phänomens erfassen kann. Die Einzelmotive "supplieren" einander, Frühes wird in Späterem interpretierend aufgegriffen, und das Späte kann nur dann richtig verstanden werden, wenn man es mit den früheren Ausprägungen vergleicht. Daß diese Verfahrensweise sich nicht nur auf innerdramatische, inner"faustische" Symbole und Phänomene bezieht sondern auch auf die verarbeiteten Vorlagen, auf literarische oder geschichtliche Ans**piel**ungen, dürfte bereits mehrfach deutlich geworden sein. Die drei Gewaltigen geben Anlaß zu zeigen, daß in derartigen literarischen Anspielungen die im Drama jeweils gerade gegenwärtige Situation versteckt näher gekennzeichnet wird.
Es war Kuno Fischer, der den Hinweis[74] aufgegriffen hat, daß die "drei Gewaltigen" in ihrem Sammel- wie in ihren Einzelnamen keine Erfindung Goethes sind, sondern der Bibel entnommen wurden:
"Die drei Gewaltigen ... sind in Ansehung ihrer Personen und Namen biblischen Ursprungs, nur daß zwischen beiden kein anderer Zusammenhang ist, als welchen Goethe erst hier erkünstelt[75]. Die vorbildlichen Personen sind unter den dreißig obersten Kriegsleuten Davids die drei vornehmsten ... Die Namen aber der drei Gewaltigen stammen aus dem Propheten Jeseias, der seinem Volk den bevorstehenden Untergang des Reiches Israel ... verkündigte ... 'Die Zeit des Raubens und Ausbeutens ist nahe herangekommen', wie es der Prophet (Cap. VIII, 1, 3) ausspricht: 'Und der Herr sprach zu mir: nimm vor dich eine große Tafel und schreib darauf mit Menschengriffel: Raubebald, Eilebeute' - 'Und ich ging zu der Prophetin, die ward schwanger und gebar einen Sohn. Und der Herr sprach zu mir: Nenne ihn Raubebald, Eilebeute!' Diese Namen gebraucht Goethe seinen Zwecken gemäß, der dem Sinn des Propheten völlig zuwiderläuft ..."[76]
Dieser Hinweis auf die biblische Vorlage muß umso wichtiger erscheinen, je weniger die Ansicht überzeugt, Goethe gebrauche die Vorlage ohne jeden Bezug zu deren Kontext, zu deren Situation.
Die Formen literarischer oder geschichtlich-naturwissenschaftlicher Anspielungen und die Art ihrer Integration in Goethes Kunst oder speziell in den "Faust" wäre einer eigenen Untersuchung wert. Fest steht jedoch, daß Goethe nicht nur willkürlich Namen und Gegebenheiten übernahm, ohne eine bestimmte Übereinstimmung mit den übernommenen Verhältnissen im Auge zu haben. Wenn wir hier uns nur auf die Übernahme von vorgegebenen Gestalten beziehen wollen, so denken wir dabei etwa an Lynkeus, Chiron, Thales, Anaxagoras, Philemon und Baucis,

aber auch an Faust und Helena, wo es immer nicht nur um die Übernahme der Namen gegangen war, sondern zugleich um eine bildend-umbildende Beziehung zum Kontext, zur Umgebung der übernommenen Gestalt. Gerade in einer Äußerung, worin Goethe sich gegen eine völlige Abhängigkeit von der Vorlage ausspricht, kommt zum Ausdruck, daß es Goethe sehr wohl um gewisse Ähnlichkeit der Verhältnisse geht:
"Mein Philomen und Baucis hat mit jenem berühmten Paare des Altertums ... sicher nichts zu tun ... Ich gab meinem Paare bloß jene Namen, um die Charaktere dadurch zu heben. Es sind ähnliche Namen und ähnliche Verhältnisse und da wirken die ähnlichen Namen durchaus günstig."[77]
Um ähnliche Verhältnisse scheint es sich auch hier zu handeln: die drei Gewaltigen bekamen Namen, die in ihrem Kontext einen bevorstehenden Niedergang andeuten, der sich wie in der Kaiserhofwelt in einer Zeit "des Raubens und Ausbeutens" ankündigt! Kuno Fischer mußte eine solche Ähnlichkeit schon deshalb entgehen, weil es sich nach seiner Sicht des Dramas im vierten Akt nicht um die Darstellung eines Niederganges handelt. Durch diese Anspielung indes wird unsere Sichtweise untermauert:
Für die Symbolbedeutung der drei Gewaltigen in der Bibel und für die Bedeutung ihrer Namen gilt also folgendes: insgesamt kennzeichnen sie eine Zeit des "Raubens und Ausbeutens" und der Gewaltsamkeit. Durch die Einzelnamen kommt ein weiterer Gesichtspunkt hinzu. Ein Kind, das geboren wird, soll ausdrücklich deshalb den Namen "Raubebald" erhalten, weil: "Noch ehe der Knabe rufen kann: lieber Vater, liebe Mutter! soll die Macht von Damaskus weggenommen werden." (Jesaia 8,1-4) Das heißt, wenn wir es auf den Gesamtkontext beziehen, die Zeit des Raubens und Ausbeutens geht dem gänzlichen Untergang voraus, den der Prophet dem Volke Israel damit verkündigen wollte. So symbolisieren die drei Gewaltigen einerseits die Zeit der Gewaltsamkeit, andererseits machen sie deutlich, daß mit solcher Gewaltsamkeit, mit der Zeit "des Raubens und Ausbeutens" ein Untergang nahe herangekommen ist.

In diesen Gegebenheiten dürfte hier jene Ähnlichkeit der Personen und Situationen liegen, die Goethe zu der Anspielung veranlaßt hat. Damit wird die eben gegenwärtige Situation innerhalb des 4. Aktes durch die Übernahme der biblischen Gewaltigen charakterisiert. Anspielung und Angespieltes ergänzen, "supplieren" einander zu der symbolischen Darstellung der Situation: Durch die Phänomene der Gewalt, des Raubens und Ausbeutens ist der Niedergang eingeleitet. Ein Untergang steht nahe bevor.

f) Trug, Zauberblendwerk, hohler Schein - die scheinhaft magische Beendigung des Krieges

Der Decensus, der hier stattfindet, zeigte sich zunächst darin, daß Gewalt, Vulkanismus, Unnatürlichkeit und sinnlose Wiederkehr des Ewig-gleichen immer deutlicher zum Ausdruck kamen. Der Krieg, der sich aus der anarchistischen Situation der Kaiserhofwelt entspinnt, entstand zwischen Parteien, die sich in nichts unterschieden: Auf beiden Seiten steht die gewaltsame Suche nach Vorteil, Besitz und Genuß. So ist dieser Krieg von vornherein darauf angelegt, das sinnlose "Hin und Her" Mephistos (V 10149 f) zu demonstrieren, das in ein Kreisen im Ewiggleichen einmündet. Wie auch Emrich bemerkt[78], ist er ein Scheinkrieg, ist er "Magie": "... diese Wirren stehen als Kampf aller gegen alle assoziativ in Verbindung mit dem tobenden Meereselemente, so daß schließlich der Krieg selbst notgedrungen ... zum Ausdruck eines ewig sinnwidrigen Kampfes wird ... Der Krieg ist Magie ..."[79] Faust ist, wie wir sahen, in ihn verstrickt worden[80], obwohl er noch zu Beginn des Krieges aus Mephistos Schilderung erkannt hatte, worum es sich hier handeln wird:

V 10299 "Was kann da zu erwarten sein?
Trug! Zauberblendwerk! hohler Schein!"

Wie richtig diese Prognose war, zeigt das scheinhafte Ende des Krieges. Zwischen Parteien, die sich nicht unterscheiden, kann ein Ausgleich, eine Verbindung des Polaren nicht stattfinden. So vermitteln Faust und Mephisto den Kaiserlichen einen Scheinsieg, der auf Magie beruht, auf Trug und Zauberblendwerk. Auch hier ist Magie Ausdruck des Gewaltsamen und des Scheinhaften. Wie wir bereits ausgeführt haben, besteht Magie unter anderem darin, daß der natürliche Zusammenhang der Phänomene durchbrochen wird. Sie "zwingt" (vgl. V 481) Phänomene herbei, die nicht an der Zeit und damit nicht real sind. Schon innerhalb des magischen Treibens, das das Kriegsende herbeiführen wird, macht Mephisto auf diesen Scheincharakter aufmerksam, sofern er eben mit diesem Phänomen des "Schein" operiert:

V 10712 "Zum großen Bergsee! grüßt mir die Undinen
und bittet sie um ihrer Fluten Schein",

so verfügt er. Könnte man hier "Schein" noch als "Leuchten" auffassen, so machen Mephistos nähere Angaben solches unmöglich:

V 10714 "Durch Weiberkünste, schwer zu kennen,
Verstehen sie vom Sein den Schein zu trennen,
Und jeder schwört, das sei das Sein." (Sp. v. H.K.)

So wird der Krieg selbst zum Zauberblendwerk, zum Scheinkampf: Mephisto "ergetzt" sich:

V 10734 "Ich sehe nichts von diesen Wasserlügen,
Nur Menschenaugen lassen sich betrügen,
Und mich ergetzt der wunderliche Fall.
...
Die Narren wähnen zu ersaufen,
Indem sie frei auf festem Lande schnaufen
Und lächerlich mit Schwimmgebärden laufen."

Dem Scheinkrieg entspricht eine bloß scheinhafte Beendigung des Krieges. Dies zu zeigen ist die Funktion jener letzten Szene "In des Gegenkaisers Zeit", die man vorwiegend als Einschub und Satire ohne Bezug zum Geschehen des vierten Aktes gesehen hat: Die scheinhafte Beendigung des Krieges bestätigt sich darin, daß die Haltung des Raubens und Ausbeutens, der Gewinnsucht und des Genießens, die den Krieg verursacht hat, nach dessen Ende unverändert fortbesteht. Ja eine Steigerung im Negativen scheint hier stattgefunden zu haben. Die Szene beginnt mit der Gewinnsucht der kleinen Kriegsgewinnler: Eilebeute und Habebald tun alles, um ihre Namen zu rechtfertigen. Sie plündern und raffen mehr an sich, als sie fortzuschaffen in der Lage sind[81]. Dies geht indes nur so lange, bis die großen Kriegsgewinnler eingreifen, und nun ihrerseits die Beute verteilen.
Zwar ist richtig, was bisher meist als einzige Verstehensmöglichkeit dieser Szene angesehen wurde, nämlich daß der Kaiser im Sinne des mittelalterlichen Staates hier Ämter verteilt[82]. Hatte man in solcher Ämterverteilung eine Ironisierung des Staatswesens sehen wollen, so mußte man bemerken, was hier zudem gezeigt wird: Wie es insbesondere die genüßlich-umständliche Sprache deutlich macht[83], ist die Ämterverteilung eine Verteilung der Beute (V 10937 ff), eine Vorbereitung auf neuerliches, gesteigertes Genießen. Der Kaiser betont, "Haus und Hof" fördern zu wollen und verteilt Staatsämter. Ist aber nicht denkbar, daß Goethe dabei absichtlich eine Staatsform gewählt hat, in der die Ämter bezeichnenderweise nach Genüssen benannt sind? Dafür spricht bereits die Genauigkeit, mit der bei solchen "Staatsgeschäften" an Genüsse gedacht wird: da ist die Rede vom "Reichen des Wasserbeckens" an der Festestafel (V 10894 f), von der "Wahl der Lieblingsspeisen", die "sorgsam zubereitet", ein "Wohlgericht" abgeben müssen (V 10900 ff), die Tafel soll "prangen", ein Held wird zum "Schenken" umgewandelt (V 10910). Dabei hat es wenig Gewicht, wenn der Kaiser zwischendurch betont, er sei zu ernst, "auf Festlichkeit zu sinnen" (V 10897), denn er tut nichts anderes, und es ist in diesem Sinne bezeichnend, wie sehr er die Staatsgeschäfte und landesherrliche Verantwortung mit seiner Lebenslust verbindet:

V 10954 "Noch leb' ich meinem Reich und habe Lust, zu leben."

Und wenn nach solcher Beuteverteilung und Vorbereitung kaiserlichen Genusses auch die Kirche wie zu Beginn des Krieges bestrebt ist, "den wohlgenährten Bauch zu füllen" (vgl. V 10286 mit V 10977 ff) und sich ihren Anteil an der Beute sichert, so zeigt sich: die Kaiserhofwelt hat noch dieselbe Einstellung, die den Krieg verursacht hat. Das Streben nach Genuß und Besitz lebt darin unvermindert fort. Der Krieg war keine fruchtbare Auseinandersetzung sondern ein Kreisen im Immergleichen; dem Scheinkrieg entspricht ein Scheinende, denn durch den Fortbestand dessen, was den Krieg verursacht hat, kann dieser jederzeit von neuem beginnen.

So ist es nicht Sinn dieser Szenen, den Besitz Fausts im fünften Akt zu erklären; das hätte ohne diesen Aufwand und deutlicher geschehen können[84]. Ebensowenig kann die Rede davon sein, Goethe habe in dieser letzten Szene zeigen wollen: "So ist das Gefüge ... des Reichs, im Negativen wie im Positiven."[85] Diese Szenen waren die letzten, die Goethe ausführte. Wenn er darin nur für den "Faust" belanglose Themen, für ihn belanglose Ironisierungen hätte unterbringen wollen, so hätte ihn deren Fehlen gewiß nicht gehindert, das Hauptwerk auch ohne sie für beendigt zu halten. Schließlich überzeugt auch Emrichs Position nicht ganz, der meint: "Nach dem naturgleich elementaren Einbruch des Krieges hat Goethe das Bedürfnis, das positiv Beharrende auch im Raum des Staates und der Geschichte ... zu behaupten."[86]

Emrich sieht in dieser Szene die "repräsentativ zeichenhafte Funktion" des Regenten, verbindet diese mit den Symbolen des Schmucks, des Purpur und sonstigen äußeren "Zeichen der Würde"[87], und übersieht dabei unserer Meinung nach nicht nur die solch positiv-"bleibender" Bedeutung widersprechende hohle Sprechweise, die May hervorgehoben hat, sondern auch, daß die Symbole des "Goldes" und "Reichtums" in der Umgebung des "Raubens und Ausbeutens" eine andere Funktion haben als bei Plutus! Die negative Spiegelung wurde deutlich, als das "Rauben und Ausbeuten" der Gestalten Eilebeute und Habebald in ganz anderer, niederer Weise das Ausstreuen von Gold wiederholte, das im ersten Akt Plutus und Knaben Lenker in ihrer Nähe zur Poesie charakterisierte.

Wir sehen in dieser letzten Szene dagegen einen direkten Bezug zu dem Gesamtgeschehen des vierten Aktes und zu dem Krieg, der darin stattfindet. Sie zeigt, daß mit Gewinnsucht und Genußsucht die Kriegsursachen unvermindert fortbestehen, daß am Kriegsende wieder die Situation besteht, die ihn auslöste. So hat sich lediglich eine Revolte ereignet, die Unterstes zuoberst kehrte wie in Mephistos Vulkantheorie, eine Revolte, die sich jederzeit wiederholen kann. Der Krieg des vierten Aktes erweist sich nicht zuletzt von seinem Scheinende her als Ausdruck der sinnlosen Wiederkehr des Gleichen, als "Tumult, Gewalt und Unsinn", als "Trug, Zauberblendwerk, hohler Schein". Damit bedeutet er einen Rückfall in die chaotische Situation, wo der Kampf der Elemente nicht zur Steigerung führt sondern zur Stagnation.

In diesem Akt hat deutlich ein Decensus stattgefunden, wie Faust ihn im Kampf gegen das Meer hatte besiegen wollen. Faust ist in ihn hineingezogen worden. Er steht nun schon innerhalb jener Phänomene, gegen die sein Kampf gerichtet war. Gewalt und Vulkanismus, Schein und Magie hat er gefördert, und dies ebenso aus eigennützigen Zwecken, wie sie die ganze Kaiserhofgesellschaft charakterisierten.
Aber es geht uns hier nicht um Beschuldigungen Fausts, wie sie in der wissenschaftlichen Literatur an dieser und anderen Stellen nicht selten sind. Ebensowenig kann und braucht es um seine Entschuldigung zu gehen. Es handelt sich nicht um ethische Gesichtspunkte, nach denen Faust verurteilt oder entschuldigt wird. Hier geht es vielmehr um die tragische Verwirklichung des Decensus[88]. Gerade dieser vierte Akt, der mit dem idealen Aufschwung zu lebendiger Tätigkeit beginnt, gerade er zeigt, daß trotz besserer Absicht das ideal Geplante in der Zeit nach dem Hochpunkt tragischerweise nicht gelingen kann. Trotz bester Absicht ist Faust in den Decensus verwickelt worden, den er verhindern wollte. Doch ist die Einführung der Gewaltigen und die Zustimmung zu vulkanisch-gewaltsamem Geschehen nicht die letzte Perversion der geplanten Tätigkeit Fausts. Wie es die symbolische Auswertung der "drei Gewaltigen" und deren biblischem Hintergrund ergab, ist mit der Zeit des "Raubens und Ausbeutens", die hier dargestellt wurde, der Untergang erst nahe herangekommen. Im 5. Akt wird er sich als "Untat" vollziehen.

4. Die Untat

Der fünfte Akt beginnt mit der Darstellung der idyllisch-natürlichen Welt von Philemon und Baucis. Wie bei den "drei Gewaltigen" handelt es sich dabei um die Verarbeitung und Aufnahme einer griechischen Sage und einer "Metamorphose" Ovids. Diese Anspielung ist umso kunstvoller, als sie sich auf eine literarische Vorlage bezieht, die ihrerseits als "Metamorphose" verdichtet wurde. Die Aufnahme von Philemon und Baucis ist also die Metamorphose einer Metamorphose, sofern Goethe in der Abwandlung und Umgestaltung des Vorliegenden eine neue Ausprägung der literarischen Form dieses Paares aus der Sage leistete.

Als Metamorphose ist diese Szene denn auch innerhalb des Dramas selbst aufzufassen. Wie wir bereits andeuteten, betonte Goethe gerade hinsichtlich von Philemon und Baucis nicht nur die Unabhängigkeit von der Vorlage sondern zugleich auch, daß es sich um "ähnliche" Situationen handle. So wurde aus der Vorlage der Ovid'schen Dichtung nicht nur die Formung als Metamorphose aufgegriffen und weiterverarbeitet sondern auch die Umgebung der beiden Alten:

Etwas Pflanzenhaft-Natürliches kennzeichnet sie auch im "Faust". Sie sind fromm[89] auf das Natürliche, auf das langsam sich Bildende ausgerichtet[90], sie leben in einem Naturgarten, sie sind hilfsbereit. Damit stehen sie in schärfstem Kontrast zu dem gewaltsamen Kriegsgeschehen des letzten Aktes und zu der Ichbezogenheit der Kaiserhofwelt. Zum ersten Mal seit Fausts Bericht über den Plan zum Kampf gegen das Meer tritt in diesem Verlauf eines Decensus der Gegenpol zu Unnatürlichem, Gewaltsamem, Tumultartigem wieder auf: die beiden Alten und ihre Naturwelt bedeuten wieder eine Metamorphose des Prinzips des stetigen Bildens, der Natürlichkeit und des gewaltlosen Wachstums. Ihre Besonderheit haben wir nun herauszustellen:

a) Die Naturwelt von Philemon und Baucis: Idylle und Veralterung

Philemon und Baucis repräsentieren das Prinzip dessen, was Faust in seinem Plan hat verwirklichen wollen[91]. Sie stehen aufseiten des Natürlichen und sind gegen Künstlich-Magisches eingestellt; in etwas abgeschwächter Form ist auch bei ihnen von "Wachen und Tun" die Rede (V 11062), und der Wanderer ist gekommen, um sich für eine Tat zu bedanken, die der intendierten Fausts sehr nahe kommt: sie haben einst seinen "Schatz der Flut entrückt" (V 11070), haben also ebenfalls einen Kampf gegen das Meer geführt, und diesen nicht im Sinne eigennütziger Tat sondern durchaus uneigennützig.

Mit einem Hinweis auf die pflanzenhafte Natürlichkeit der beiden Alten beginnt die Szene. Der Wanderer erkennt die Welt von Philemon und Baucis an den alten Linden, und wie er von diesen Linden spricht, identifiziert er sie unversehens mit den beiden Alten selbst:

V 11043 "Ja! sie sind's die dunklen Linden,
Dort, in ihres Alters Kraft.
Und ich soll sie wiederfinden,
Nach so langer Wanderschaft!"

Darin ist zunächst ein Hinweis dafür zu sehen, daß die beiden Alten der Natur sehr nahe stehen, daß ihre Verwandlung in Bäume wie bei Ovid in der Tat nur eine Metamorphose ist. Ein anderes aber wird in solcher Verwechslung von Philemon und Baucis mit angedeutet: In der Identifikation der beiden Alten mit den Linden wird der Tod, der ihnen in der Sage zugedacht war, zu einer Zeit vorweggenommen, wo diese noch leben. Wenn die Metamorphose in Bäume bei ihnen so naheliegt, so ist wohl auch die Zeit nahe, wo dies geschieht. Durch diese Identifikation und zugleich durch die literarische Anspielung wird deutlich, daß die naturhafte Welt der beiden Alten eine totgeweihte ist.
Schon ganz am Anfang häufen sich die Altersattribute: die Linden stehen in ihres

"Alters Kraft", der Wanderer findet nach seiner langen Wanderschaft zwar die "alte" Stelle wieder, doch zweifelt er, ob seine Helfer noch am Leben sein können, da sie "alt schon jener Tage" waren. Er grüßt sie, falls sie "noch heute" leben, Baucis spricht von Philemon als "Greis" usw.

Kennzeichnen wir die Welt von Philemon und Baucis nach dem, was wir bisher ausmachen konnten, so zeigt sich folgendes Bild: ein uraltes naturhaftes Paar lebt in einer baumhaften Naturlandschaft, die eingegrenzt wird von dem Kunstgarten Fausts, von diesem immer mehr bedrängt wird: die beiden Alten sollen übersiedeln in das vulkanisch unheimliche Neuland. Die naturhafte Welt von Philemon und Baucis ist auch von daher eine totgeweihte.
Mit diesen Gegebenheiten erfüllen sich die Momente einer Idylle. Renate Böschenstein schreibt über die Form der Idylle Vergils: "Wichtig ist aber vor allem, daß in diese scheinbar nur unter den Gesetzen der Natur stehende Sphäre die Geschichte eindringt. Den Horizont der Idylle formen nunmehr die politischen Ereignisse der Gegenwart, und der locus amoenus wird zum ausgesparten Raum, der allein noch eine ungestörte menschliche Existenz gewährt."[92] Entsprechendes ist hier gegeben. Die Szene um Philemon und Baucis ist mit der Bezeichnung "offene Gegend" überschrieben. Damit aber wird nur der Bezug zur freien Natur ausgedrückt (im Kontrast zu der Szene um Faust, die mit "Palast" überschrieben ist[93]), nicht aber die Unbegrenztheit des Raumes. Der Lebensbereich von Philemon und Baucis ist vielmehr deutlich ein "ausgesparter Raum", denn er ist ringsum begrenzt vom neuentstandenen Machtbereich Fausts, der diesen kleinen Ort zu integrieren wünscht in seinen Ziergarten (V 1131 ff und V 11240 ff). So dringt auch hier in den ausgesparten Lokus amoenus (als solchen charakterisiert ihn die Landschaft: kleine Hütte und "Hain", wenige alte Bäume) die neue Gegenwart drohend und zerstörend herein. Der kleine Lebensraum des alten Paares erscheint als letzter Punkt einer idealen, natürlichen Lebensform, die bedroht ist durch die unideale geschichtliche Gegenwart, wie sie sich in Faust und seinem neuentstandenen Kunstgarten manifestiert. Durch solche Anklänge an die Idylle bekommt diese letzte Ausprägung einer naturbezogenen Welt nun eine ganz spezifische Bedeutung für die gegenwärtige Situation. Durch das bedrohliche Eindringen der andersartigen Gegenwart ist nicht nur die Umgebung sondern auch die Situation von Philemon und Baucis idyllisch. Damit ist die Idealität ihrer Welt ebenso ausgedrückt wie die Tatsache, daß dieses Ideale nicht mehr an der Zeit ist, der Gegenwart nicht mehr entspricht. Im Gegensatz zum Hochpunkt, wo Arkadien an der Zeit, volle Wirklichkeit und Gegenwart war, ist nun das Natürliche veraltet. Die Anklänge an die Idylle machen klar, daß auch dieser letzte ausgesparte Raum des Natürlichen nicht mehr lange sich wird halten können angesichts der veränderten niedereren Zeitlage, die sie bedroht und den ausgesparten locus amoenus von allen Seiten umgibt.

Dazu kommt ein weiteres:

V 11137 "Traue nicht dem Wasserboden,
Halt auf deiner Höhe stand ..."

Diese Worte zeigen, daß das alte Paar auch von innen her langsam aus der Idealität des Natürlichen herauszugeraten im Begriff ist. Denn das Beharren ist ja unter anderem ein Prinzip der bedrohlichen unnatürlichen Gegenwart Fausts. Die schöne Welt ist nicht mehr möglich. Sogar in ihrer idyllischen und unzeitgemäßen, veralteten Form wird sie widersprüchlich in sich selbst. Und so kommt es, daß die "offene Gegend" nicht mehr offen sondern nur noch ein letzter verschonter Raum ist. Die Form der Idylle sagt hier schon mehr aus als die beiden Alten ahnen. Während sie zu dem - bezeichnenderweise "alt" genannten - Gotte beten, schauen und verwirklichen sie ihren letzten Augenblick. Damit vergeht auch der letzte Rest des Natürlichen und Idealen, der sich in der Idylle noch eine kleine Weile gegen die niedere Zeitlage der Gegenwart hat halten können.

b) Die Kontrastwirkung der Szenen und die Einheitlichkeit des Werkes

Die idyllische Naturwelt von Philemon und Baucis steht in scharfem Kontrast zu ihrer Textumgebung, und dies sowohl nach rückwärts, in bezug auf die vorausgehende gewaltsam kriegerische Welt, wie nach vorn hinsichtlich der künstlichen, vulkanisch unnatürlichen Welt des Herrschers Faust. Ada Klett meinte, "Künstlerisch wirkt der Übergang durch den Zauber des Gegensatzes"[94]. Nach allem aber, was wir bisher feststellten hinsichtlich der zentralen Bedeutung von "Polarität" für den Bildungsprozeß der Natur wie für die Formung aufgrund einer bildenden Verfahrensweise, kann uns das nicht genügen. Wir wollen vielmehr zeigen, daß solche polare Gegenüberstellung der Phänomene und "Welten" hier eine ganz zentrale Funktion hat für den weiteren Verlauf des Bildungsvorganges, der hier als Decensus vorsichgeht.

Ein kurzer Überblick über die bisherige Szenenfolge zeigt, daß fast alle Übergänge durch solchen "Zauber des Gegensatzes" verbunden wurden. Dabei hatte gerade der Kontrast nicht nur die Funktion zu trennen, vielmehr stellen die Kontraste auch Zusammenhänge her: Auf die Greuel des ersten Teils antwortete der heilende Gesang der Naturgeister, und eine Metaphorik des werdenden Morgens betonte einen Neuanfang. Am Ende ist der neue Tag entstanden, der auf Künftiges deutet und doch mit dem Gewesenen zusammenhängt. Auf die "Anmutige Gegend" folgt der "Saal des Thrones" mit einer Welt, die eher dem Gestern zugeordnet ist, aber durch Faust - Plutus auf Kommendes hingeführt wird. Am Ende wird Helena beschworen. Auf diese Beschwörung der zukünftigen Antike folgt die Vergangenheitswelt des gotischen Norden. Daraufhin werden wir in Anfänge der

naturhaften Antike versetzt, die vor unseren Augen zu einer Verbindung von Nordischem und Antikem zum Neuesten wird. Als Helena im dritten Akt auftritt, lebt sie in der Vergangenheitswelt des Menelas, um dann erst in die neuzuschaffende Gegenwärtigkeit einer Verbindung von noch alter Antike und gotischer Moderne überzugehen. Dann macht Arkadien dem Hochgebirge Platz, wo eben Vergangenes und längst Vergangenes sich gegenüberstehen, und aus dem längstvergangenen das Zukunftsbild Gretchens sich formiert. Zeigte sich danach ein Aufschwung in der naturhaft geplanten Tätigkeit, so antwortet die folgende Szene mit dem unnatürlichen Kriegsgeschehen und seinem magisch scheinhaften Ende. Auf diese Welt der Unnatur und des Eigennutzes folgt die selbstlos natürliche Welt des Paares Philemon und Baucis. Und diese Szene wiederum wird abgelöst vom Palast und Ziergarten eines gewaltsamen, vulkanischen Herrschers.

Die Kontrastwirkungen beruhten auf einer Gegenüberstellung der Phänomene des Natürlichen und des Künstlichen, des Gewaltsamen und des Wachsenden, des Vergangenen und des Gegenwärtigen, des Antiken und Modernen, in deren abgewandelter Wiederkehr das einheitliche Formungsprinzip dieser bildend-umbildenden Dichtweise beruht. Immer wieder werden andere Abwandlungen der Grundpolarität einander gegenübergestellt und aus solcher Polarität formierte sich der Geschehensprozeß dieses Dramas. Dieser bildend-umbildende Vorgang blieb auch nach dem Helenenakt gewahrt. Der Decensus verwirklicht sich formal nach demselben Bildungsgesetz wie der Aufstieg.
Auch hier hat die Setzung der naturhaften Idylle gegen die Kriegswelt, die ihr vorausgeht, und gegen die vulkanisch-unnatürliche Kulturwelt, die auf sie folgt, eine Funktion im Hinblick auf die gegenwärtige Situation des Decensus. Sie zeigt zunächst, daß das Prinzip des Natürlichen, das mit dem "Bilden und Schaffen" in diesem Werk immer in Zusammenhang gestanden ist, nun nicht mehr zeigemäß ist. Wie es die Form der Idylle klar macht, wird das Naturhafte von der andersartigen Gegenwart her bedroht.
Damit erscheint auch die Situation Fausts in ihrer tragischen Bedeutung. Faust hat sich mit seinem künstlichen Lustgarten von dem Prinzip naturbezogenen sukzessiven Bildens und Schaffens weit entfernt. Sein gewaltsames Kulturland entspricht aber dem gegenwärtigen Zeitpunkt des Decensus, der sich auf einer Stufe befindet, wo Natürlich-Gebildetes eben nicht mehr an der Zeit ist. Statt natürliches Bilden und Schaffen nach seinem ursprünglichen Plan zu fördern, will Faust nun den letzten Lebensbereich dieses Prinzips tilgen. Diese Ungeheuerlichkeit erscheint in einem anderen Licht, wenn wir sie mit der gegenwärtigen Situation der Zeit in Zusammenhang bringen. Dann nämlich ist es nicht so sehr Fausts persönliches Versagen, das dem Naturhaften den Todesstoß versetzt. Faust wird vielmehr zum tragischen Vollstrecker der gegenwärtigen Zeiterfordernisse. Die Formung der natürlichen Welt als Idylle, die von sich aus dem Untergang zugeordnet

ist, hat das verdeutlicht. Durch die Kontrastwirkung der Szenen wird ausgedrückt, daß auch die schöne Welt von Philemon und Baucis durch das Prinzip der Polarität nun vergehen muß, nämlich wegen der Konfrontation mit der niederen Zeitlage, die sich sowohl im vorausgehenden Krieg wie in der nachfolgenden Szene in Fausts Ziergarten als gewaltsam, vulkanisch und künstlich charakterisiert. Emrich bestätigt: "Fausts Verbrechen an Philemon und Baucis beruht auf einer tief Goetheschen Kontrastsetzung von Kultur und Natur."[95]
So verwirklicht sich hier, was Goethe andernorts aussprach:
"Daß das Größte und Herrlichste vergehe, liegt in der Natur der Zeit und der gegeneinander unbedingt wirkenden ... Elemente."[96]
Die idyllische Naturwelt der beiden Alten vergeht wie die des Hochpunktes: durch ein verstärktes Aufbrechen der Polarität. Je mehr Fausts Plan durch die Verstärkung des anderen Prinzips unmöglich wurde, desto mehr wurde die naturhafte Welt insgesamt zur unrealistischen Idylle. Das Vergehen Helenas und der Tod des alten Paares sind wiederum als Metamorphosen eines gemeinsamen tragischen Grundgeschehens geformt.

c) Die Untat Fausts als Vollstreckung der Zeiterfordernisse

"Wir fühlen eine Ahnung aufsteigen, daß diese Welt (von Philemon und Baucis) bedroht ist von der seinen (Fausts)"[97], meint Trunz. Und es ist in der Tat, wie Emrich betonte, die ganze gewaltsame Kulturwelt Fausts, nicht eine persönlich beschämende (V 11238) Laune, die Philemon und Baucis bedroht. Faust hatte nach dem Hochpunkt gewußt, daß die Zeit der Kunst und des Schönen vorüber ist. Er wollte also tätig werden, und faßte - der Höhe der Zeit und seiner Bewußtheit noch entsprechend - einen idealen Plan, der auf Förderung des Bildungsprozesses der Natur aus war. Dieser ideale Plan ließ sich immer weniger verwirklichen. Faust wurde zum Opfer des Decensus, wie er jetzt zum Vollstrecker der Zeiterfordernisse wird. Diese Zeiterfordernisse haben auch die ideale Welt des alten Paares bereits verändert. Als veraltete Welt hat sie keinen Gegenwartsbezug mehr. Indem sie gegenüber dem andringenden Neuen auf "Beharren" angewiesen ist, neigt sie auch von innen her zum Übergang in ihr Gegenteil. Die Zeit für diese idyllisch naturhafte Welt ist vorbei, von der gegenwärtigen Zeitlage, von dem gegenwärtigen Standort des Decensus her rührt ihre Bedrohung. In Faust hat sich die gegenwärtige Zeitlage tragisch genug vollzogen. Trotz besseren Willens ist er ihr anheimgefallen, indem auch an ihm und seiner geplanten Tat der Decensus stattfand. So ist eine Bedrohung durch seine Welt zugleich eine Bedrohung von der schlechten gegenwärtigen Zeitlage her.
Damit wiederum ist eine subjektive Entschuldbarkeit Fausts ebensowenig gegeben, wie es sinnvoll wäre, ihn anzuklagen. Hier geht es um tragische Beziehung zur Zeitlage, die sich an Faust ebenso ausdrückt wie am notwendigen Tod der

veralteten Idylle. Faust wird seine Untat nicht so motivieren können. Dafür hat er beschämend andere Gründe, nämlich die eines seit dem vierten Akt noch gesteigerten Eigennutzes und Besitzstrebens. Doch gerade in dieser weiteren Perversion der ursprünglich idealen Haltung Fausts beruht die Tragik des Decensus, bei dem alles "Schöne" und "Naturhafte" zugrunde geht. Jetzt wird die geplante Tat endgültig zu ihrem krassen Gegensatz:

aa) Aus Natürlichem wurde Künstliches

Die Szene 'Palast' beginnt hoffnungsfroh. Lynkeus beschreibt ein Bild rühriger Geschäftigkeit, die Wimpel wehen fröhlich, vom seligen Bootsmann, ja vom Glück der "höchsten Zeit" ist die Rede. Es scheint gut zu stehen mit dem Schaffen Fausts. Doch zunächst zeigt die Umgebung, daß andere Taten getan werden als vorgenommen waren.
Geplant war das Schaffen von Natur, von Welt, entstanden aber ist hier ein "Ziergarten". Das Schaffen von Welt hatte ein Schaffen von "Meer" insofern impliziert, als das Meer dabei immer reiner, immer mehr es selbst wurde. Statt des Meeres aber entstand hier ein "Kanal". Die erste Verkehrung der geplanten Tat liegt darin, daß Natürliches durch Künstliches ersetzt wurde.
Erinnern wir uns an die anderen Ausprägungen des Künstlichen im "Faust", so gab es durchaus Abwandlungen, Bereiche, wo das Künstliche nicht negativ bewertet wurde. So etwa in der Szene Mummenschanz. Woher haben wir hier das Recht, in der Verkehrung von Natürlichem in Künstliches eine Perversion der geplanten Tat zu sehen? Muß nicht die vom Menschen geschaffene Welt immer eine künstliche sein, eine Kulturwelt anstelle der Naturwelt? In der Antwort auf diese Frage müssen wir den Kontext des Phänomens des Künstlichen mit berücksichtigen. Im Mummenschanz handelt es sich um die spielerisch künstliche Vorwegnahme des Bildungsprozesses von Kunst. Dort war das Künstliche - etwa bei den Blumen - gleichwertiger Pol neben dem Natürlichen. Im Austragen dieser Gegensätze, als eine Verbindung und Vermischung von beiden, entstand dort die Kunst, symbolisiert in den Gestalten des Plutus und Knaben Lenker. Kunst als "zweite Natur" vereinigte beides. Was hier den negativen Akzent setzt, liegt in den anderen Gegebenheiten: Hier geht es nicht um eine bildende Verbindung von Künstlichem und Natürlichem. Faust will nicht Natürliches und Künstliches in fruchtbaren Ausgleich bringen, sondern er will seine künstliche Welt an die Stelle der natürlichen setzen, die er dabei zerstört. So ist seine Tat nicht Verbindung und bildender Ausgleich sondern Zerstörung. Faust ist dem Prinzip anheimgefallen, das Mephisto seiner zweiten Versuchung zugrunde legte:

V 10160 "Dann baut' ich, grandios, mit selbst bewußt,
Am lustigen Ort ein Schloß zur Lust.

Wald, Hügel, Flächen, Wiesen, Feld
Zum Garten prächtig umbestellt
...
Schnurwege, kunstgerechte Schatten ..."

Damals hatte Faust diese für ihn noch allzu plumpe Versuchung zurückgewiesen im Bewußtsein seines ganz anderen Tatvorhabens. Nun aber ist die geplante Tat in ihrer vermeintlichen Ausführung gerade zum Ausdruck dessen geworden, was Faust damals noch ablehnte.

bb) Aus Tätigkeit wurde Muße

Auch das andere Moment der sardanapalischen, der zweiten Versuchung durch den Teufel, hat sich hier erfüllt: Aus der Tätigkeit wurde Untätigkeit. Die Beschreibung, die Lynkeus zu Beginn der Szene "Palast" gab, haben wir zunächst als eine Beschreibung von "Tätigkeit" angesehen. Dabei aber haben wir eine wichtige Zeitbegebenheit außer acht gelassen: Lynkeus beschreibt nicht gegenwärtige Tätigkeit sondern "getane Arbeit". Tat ist als eine vergangene anzusehen, Tätigkeit ist zum Stillstand gekommen. Dies gilt insbesondere für Faust. Er tut nichts mehr selbst, sondern läßt andere für sich tun. Nicht er hat die Eroberung des Ufers durchgeführt, sondern die drei Gewaltigen und Mephisto haben es für ihn getan. Schließlich bestätigt auch das Verlangen Fausts nach dem Sitz der beiden Alten, wie sehr er jetzt auf untätiges Genießen aus ist. Er braucht das fehlende ausgesparte Stück Land nicht zur Tätigkeit sondern zur Ruhe:

V 11158 "Das morsche Kirchlein ist nicht mein.
Und wünscht' ich, dort mich zu e r h o l e n,
Vor fremden Schatten schaudert mir ..." (Sp. v. H. K.)

und an der Stelle, wo Faust gegenüber Mephisto seinen Wunsch verrät, da zeigt sich dasselbe:

V 11240 "Die Linden wünscht' ich mir zum Sitz,
...
Dort wollt' ich, weit umherzuschauen
...
Dem Blick eröffnen weite Bahn,
Zu sehn, was alles ich g e t a n ..." (Sp. v. H. K.)

- "habe" ist zu ergänzen. Eindeutig will Faust nicht "tun" sondern sehen, was er getan hat oder was getan wird. Besitzen, Ruhe und Erstarren gehören wie bei dem "allegorischen" "Lump" "Haltefest" zusammen. Hier, wo Faust sich den letzten Rest Natur aneignen will, ist von einem Willen zur Tat oder gar von reiner Tätig-

keit nicht mehr die Rede. Aus der geplanten ständig lebendigen Tätigkeit ist sardanapalisches Nichtstun geworden.

cc) Tat wurde vulkanische Gewalttat

Wir erinnern uns daran: zu Beginn des vierten Aktes hatte sich Faust mit Bewußtheit gegen Gewalt und Revolte gewandt, sah darin ein sinnloses Verkehren des Untersten in Oberstes, sah einen Kampf, bei dem nichts geleistet ist, und gerade dagegen hatte er ankämpfen wollen. Schon im Verlauf des Krieges war dies ideale Tatvorhaben zu seinem Gegenstück pervertiert. Faust hatte die drei Gewaltigen in den Krieg eingebracht, um seinen Vorteil an Besitz zu sichern. Seither hat Faust sich von diesen Gestalten der Gewalt und der Besitzgier nicht losgemacht. Denn nicht Faust hat den Kampf gegen das Meer (oder was davon übrig blieb) im fünften Akt ausgeführt. Die drei Gewaltigen vielmehr und Mephisto haben es getan. Dabei verstärkte sich in solcher Gewalttat der Anteil des Vulkanischen und Magischen. Schon Baucis hatte solches angedeutet:

V 11113 "Denn es ging das ganze Wesen
Nicht mit rechten Dingen zu."

Die wirkliche Arbeit des Tages war umsonst, aber das nächtlich Magische mit seinen vulkanischen "Flämmchen" hatte Erfolg:

V 11123 "Tags umsonst die Knechte lärmten,
Hack und Schaufel, Schlag um Schlag;
Wo die Flämmchen nächtig schwärmten,
Stand ein Damm den andern Tag."

Und Gewalt wie Vulkanisches werden noch einmal verantwortlich gemacht für das Gelingen von Fausts unnatürlichem Ufergewinn, wenn es heißt:

V 11127 "Menschenopfer mußten bluten,
Nachts erscholl des Jammers Qual;
Meerab flossen Feuergluten,
Morgens war es ein Kanal."

Mephisto bekennt zudem, daß die ganze Seefahrt der Drei auf Gewalt beruht:

V 11184 "Man hat Gewalt, so hat man Recht.
Man fragt ums Was, und nicht ums Wie."

und die drei Gewaltigen deuten auch hierbei an, daß solche Gewalttat dem Vulkanisch-Magischen verpflichtet ist:

V 11190 "Nicht Gruß und Dank!

Als brächten wir
Dem Herrn Gestank."

Der "Gestank" spielte in der vulkanischen Gebirgsentstehung eine große Rolle. Er sorgte als "Gas" dafür, daß das vorhandene Gebirge zerbarst und ein neues sich an die alte Stelle setzte. Sofern also das Handeln der vier Seeräuber auf Gewalt und magisch-Vulkanischem beruht, ist dieses "Königsgut" eben doch "Gestank", nämlich Ausdruck und Beute eines sinnlosen Treibens, das gewaltsam Unterstes zuoberst kehrt, wie es in Mephistos vulkanischer Erdentstehungstheorie der Fall war.

d) Die Untat

Die Untat an Philemon und Baucis ist die letzte und vollkommene Perversion der geplanten Tätigkeit. Sie ist Ausdruck des Künstlichen, denn Faust will den letzten Bereich natürlichen Bildens und Schaffens in seinen Kunstgarten einbeziehen. Sie ist Ausdruck von Fausts weiter gesteigerter Besitzgier, die mit Erstarren, mit völliger Stagnation der Tätigkeit zusammenfällt; Faust will besitzen, um zu ruhen. Und wie der Vorgang zeigen wird, ist sie Ausdruck gewaltsam-magischer, vulkanischer Mittel.
Auch bei dieser Tat wird eine Parallele zu einer biblischen Vorlage sichtbar:

V 11286 "Auch hier geschieht, was längst geschah,
Denn Naboths Weinberg war schon da."

Wie in der biblischen Vorlage Naboth, sind auch Philemon und Baucis nicht zu einem Tausch bereit. Daß also Gewalt angewendet werden muß, ist schon vor der Ausführung der Tat klar, wenn auch Faust später das Gegenteil behauptet. In dem Moment, wo Faust die Ausführung Mephisto und den drei Gewaltigen überläßt, hat er die Versuche eines gewaltlosen Tausches aufgegeben[98]. Der Hinweis auf die biblische Vorlage hat aber nicht nur den Sinn zu betonen, daß von vornherein Gewalt beabsichtigt war. Sie zeigt vor allem, daß solche Gewalttat ebenfalls ein Ausdruck der Wiederkehr des Gleichen ist, dessen, was längst geschah. Auch in dieser Beziehung ist die Untat Faust dem mephistophelischen Prinzip der ständigen, sinnlosen Wiederkehr des Gleichen zuzuordnen, die Faust im Kampf gegen das Meer in einen Bildungsvorgang umwandeln wollte[99].

Über den Vorgang der Tat werden wir von Lynkeus unterrichtet. Über die Funktion seiner Lyrik wollen wir nachher handeln. Jetzt interessiert uns das Gesagte nur im Hinblick auf das Geschehen der Untat. Dabei bemerken wir zunächst ein Moment des Vulkanischen, das mit Gewalt und Magie aufs engste verbunden ist: "Immer stärker wühlt ein Glühen", "die innere Hütte lodert". Eine bergmännische, vulkanische Sprache zeichnet so das Geschehen nach. "Flamme flammet,

rot im Gluten", heißt es, der Schauplatz wird zur "wildentbrannten Hölle" und erinnert wieder an Mephistos Bergentstehungstheorie, "schlängelnd" werden "mit spitzen Flammen" die Baumgipfel angefaßt, die vorher mit dem alten Paar nahezu identifiziert worden waren. Im Bericht, den Mephisto vom Geschehen gibt, ist von Kohlen die Rede, die - und dafür gibt es kaum eine natürliche Erklärung - während des wilden Kampfes ringsumher gestreut werden. Sie haben den Brand entfacht. So ist in jedem Falle hochbedeutsam, daß die Untat Fausts durch das vulkanische Element des Feuers geschieht. Dieses Element nicht nur, sondern auch die Bergmannssprache (etwa die Doppeldeutigkeit der Aussage: die Hütte lodert") und die Verbindung mit "Hölle" und "Schlange" zeigen, daß es sich hier um ein vulkanisches und magisches Geschehen handelt. Ebenso wie Damm und Kanal Fausts nach dem Bericht der Baucis durch "Feuergluten" auf un-natürliche Weise entstanden sind, so vergeht der Rest des Natürlichen auf unnatürliche, vulkanisch magische Weise.
Nach langer Pause singt Lynkeus vom Ende der natürlichen Welt:

V 11336 "Was sich sonst dem Blick empfohlen
Mit Jahrhunderten ist hin."

Damit bestätigt sich unsere Interpretation von anderer Seite her. Die Welt, die hier zerstört wurde, ist durch eine Zuordnung zu "Jahrhunderten" gekennzeichnet. Emrich faßt diese Stelle so auf: "Hütte, Kapelle und Linden bezeichnen eine unvergängliche ewige Welt, die in heiterer Stille die Gesamtheit alles rein irdischen Tuns in Frage stellt. Ihre Vernichtung kommt daher einer Vernichtung von 'Jahrhunderten' gleich."[100] Von einer Infragestellung des Tuns aber ist im Text nirgends die Rede, vielmehr sind die beiden Alten durchaus dem Tun und Wirken zugeordnet, wie es an zwei Stellen ausdrücklich heißt (V 11062 und V 11066). Emrich übersieht außerdem, daß diese Welt eben nicht unvergänglich ist sondern gerade vergänglich - denn sie geht ja unter! -, er bemerkt nicht, daß sie in sich veraltet, zum baldigen Vergehen bestimmt ist. Was ihre Zerstörung einer Vernichtung von "Jahrhunderten" gleichkommen läßt, ist nicht die Dauer ihres Seins, sondern die lange Zeit ihres Entstehens. Diese natürliche Welt ist - wie Helena - langsam und in stetiger Umwandlung des Gegebenen geworden. Dadurch stand sie auf der Gegenseite des Neuen, das in kürzester Zeit auf magisch-vulkanische Weise entstanden war[101]. Damit wird auch von hierher einsichtig, von welcher Seite her diese Welt des Natürlichen bedroht wurde: nämlich von ihrem Gegenprinzip, dem Vulkanisch-Gewaltsamen, dem bloß Gegenwärtigen.
Kohlen und Feuer, durch die der Untergang von Philemon und Baucis sich vollzogen hat, gehören dem Vulkanismus in seiner stärksten Form an, nämlich dem Augenblick, wo er tätig ist, wo die Revolte sich ereignet. Faust hat mit dieser Tat, die er angeordnet hat, dazu gefunden. Damit ist er auf dem tiefsten Punkt

seines Abstiegs angekommen. Er vernichtet das Prinzip natürlicher, jahrhundertelanger ständiger Bildung, das er ursprünglich hat weiterführen, gegen den Decensus hat fördern wollen, und er kämpft mit Mitteln, die diesem Prinzip grundsätzlich entgegenstehen. In der Metaphorik der Tageszeiten ist damit gleichfalls der Tiefpunkt erreicht; die "Mitternacht" ist herangekommen.

e) Die lyrische Einlage der Lynkeusverse und ihre Funktion für den Tiefpunkt

Gegen unsere Ansicht, daß mit der Untat an Philemon und Baucis der Tiefpunkt des Decensus erreicht ist, haben wir einen wichtigen Einwand zu gewärtigen. Er betrifft die Lyrik der Lynkeusverse. Wenn Kunst, wie wir betonten, auf die Zeit des Hochpunktes angewiesen ist, wie kann an dieser Stelle des Tiefpunktes die Kunst solcher Lyrik gegenwärtig sein? Oder ist auch die Kunst hier Idylle und der Vergangenheit zugeordnet? Dann würde sie der höchsten Kunstform nicht gleichzusetzen sein. Ist sie aber Ausdruck der Kunst und höchsten Bewußtseinslage, was ist dann ihre Funktion an dieser Stelle des Tiefpunktes? Steht sie mit diesem in Beziehung? Dies haben wir zu untersuchen, bevor wir uns dem Geschehen der "Mitternacht" zuwenden.
Die Lynkeusverse sind eine lyrische Einlage. Damit scheint diese Lyrik zunächst aus dem dramatischen Zusammenhang herausgenommen, und in gewisser Weise ist sie das auch schon durch ihre Form. Es wird unterschieden zwischen dem sprechenden und dem singenden Lynkeus. Die gesungenen Verse stehen dabei in einem besonderen, direkteren Zusammenhang mit dem Werkganzen: Die Ferne wird überblickt, die Nähe gesehen (V 11292 f). So hat diese Lyrik einen Bezug zum Ganzen wie zur Gegenwart, von der sie berichtet und an der sie Anteil nimmt. Dazu kommt, daß durch die Epitheta des Schönen und der "Zier" die Kunst selbst thematisch wird und dies in direkter Beziehung zum gegenwärtigen Augenblick. Ein Bezug zum dritten Akt wird in solcher Thematik ebenso deutlich wie die niedere Gegenwart des singenden Lynkeus.
Diese Vielzahl der Bezüge wollen wir nun untersuchen, um von da aus nach der Funktion solcher Lyrik an dieser Stelle zu fragen, an einem Zeitpunkt nämlich, wo die letzte Reminiszenz an den Hochpunkt im Tod von Philemon und Baucis vergeht.
Die Gestalt des Lynkeus hat die verschiedensten Deutungen erfahren; meist wurde sie als Spiegelung Fausts aufgefaßt. Trunz meint, sie sei mit Faust verwandt, aber ohne seine Kraft[102]. Emrich dagegen ist schon beim Lynkeus des 3. Aktes der Ansicht - und das leuchtet in einem Werk, das wie dieses auf immer wieder anderen Spiegelungen derselben Grundgestalten beruht, mehr ein - Lynkeus sei ein früherer Zustand Fausts[103]. Wenn er das in bezug auf den Lynkeus des Helenenaktes feststellt, so wollen wir es jetzt betonen: Lynkeus ist ein früherer Zu-

stand Fausts, er verwirklicht jetzt den Zustand Fausts auf dem Hochpunkt, wo dieser, wie Lynkeus jetzt, Künstler war. Von hierher wird die Frage noch einmal dringlich: wie ist Kunst und solche künstlerische Bewußtheit jetzt noch möglich? Inmitten einer Welt der Tat bekennt sich Lynkeus zum "Sehen". Schon damit steht er auf der Gegenseite dieser Taten. Als Turmwächter hat er einen Standpunkt der Überschau, und von seinem Turm aus, so heißt es am Anfang, sieht er eine Welt, die ihm gefällt, sieht er "ewige Zier". Man hat dieses Wort "Zier" mittelhochdeutsch als Kosmos verstehen wollen; aber ob man das tut oder nicht, ist nicht so bedeutsam, heißt es doch in jedem Fall, (ob das Schöne nun in der Ordnung eines Kosmos oder in "Zier" als Schmuck liegt,) daß Lynkeus "Schönes" sieht. Und das wird auch noch einmal deutlich in der Zeile vor der Pause, nach der anderes folgen wird. Dort heißt es:

V 11301 "Es sei wie es wolle,
Es war doch so schön!"

Die Lyrik der Lynkeusverse ist inhaltlich auf das Schöne bezogen, und durch die gesanghafte Darbietung formal auf die Kunst, ja auf die Kunst Euphorions. Damit steht sie zunächst in enger Beziehung zum dritten Akt, in dem Kunst sich ebenfalls am Phänomen des Schönen und der Musik manifestiert hatte. Der erhöhte Standort des Turmwächters entspricht dem symbolischen Bezug zum Hochpunkt. Wie Philemon und Baucis es von anderer Seite her aufwiesen, zeigt also auch Lynkeus noch eine direkte Verbindung mit der Zeit des Hochpunktes. Ist damit sein Gesang unzeitgemäß, veraltet und idyllisch, wie die Welt von Philemon und Baucis es durch diesen direkten Bezug wurde?

Zeitlich fällt dieses Singen des Lynkeus mit dem letzten Augenblick des alten Paares zusammen. Während die beiden im letzten Abendschimmer beten, singt Lynkeus die Verse von der schönen Welt. Trotzdem kann bei Lynkeus von einer Idylle nicht die Rede sein. Die Zeitbezüge, die in seinem Gesang thematisch werden, zeigen vielmehr einen bewußten Bezug zur Gegenwart, zum Augenblick.

Schon in den ersten Versen, die der schönen Welt gelten, macht die Diktion durch das Perfekt deutlich, daß das Schöne vergangen ist:

V 11300 "Ihr glücklichen Augen,
Was je ihr gesehn (habt),
Es sei wie es wolle,
Es war doch so schön!" (Sp.v.H.K.)

Lynkeus erinnert sich an Vergangenes, wenn er vom Schönen singt: Von dieser schönen Vergangenheit wird die Gegenwart als durchaus andersartige abgehoben: "Es sei wie es wolle", dies ist im Präsens ausgedrückt. Was auch immer, heißt das, sich jetzt begibt, was er damals gesehen hat, war schön. Damit lebt Lynkeus

nicht in der schönen Vergangenheit sondern in der Gegenwart. Ausdrücklich blickt er zurück "in die Ferne", wenn er vom Schönen spricht. Von Idylle kann nicht die Rede sein: Lynkeus will das Schöne nicht in die Gegenwart ziehen und daran festhalten. Schönes kommt nur in der Vergangenheitsform zum Ausdruck. Und auch nach dem sprachlich-dichterischen Ausdruck wird zwischen der schönen Vergangenheit und der Gegenwart unterschieden. Während in den ersten Versen, die insgesamt eher der schönen Vergangenheit galten, in fast hymnisch-hoher Sprachform gehandelt wird, ist von der andersartigen Gegenwart - nach einer Pause (vor V 11303) - in ganz anderem Sprachduktus die Rede:
Nach der Pause also folgt auf die Beschreibung der schönen Vergangenheit der Kommentar zu schrecklicher Gegenwart. In immer abgehackterer, atemloserer Sprachführung beginnt die Beschreibung der Vernichtung des schönen Lebens, des natürlich Gewordenen durch Faust, durch Gewalt und Feuer. Durch diese sprachliche Unterscheidung der beiden "Strophen" in der Lyrik des Lynkeus wird deutlich, daß die letzte Ausprägung der schönen Sprache mit dem letzten Augenblick im Leben von Philemon und Baucis zusammenfällt. Das Ende des alten Paares, das Ende der Idylle vom natürlich Gebildeten ist zugleich das Ende der schönen Rede und der Rede vom Schönen in den Versen des Lynkeus.
Man könnte sich fragen, ob diese so andere "zweite Strophe" noch "Kunst", noch Lyrik, noch "Einlage" ist, denn diese Strophe erscheint nicht mehr aus dem dramatischen Zusammenhang herausgenommen sondern nimmt gerade betonten Anteil daran. Formal aber haben wir keinen Anlaß, diese zweite Partie von der ersten zu trennen. Auch diese zweite Strophe wird gesungen, der Anschluß zur ersten bleibt gewahrt. Und eben der Bezug zur Gegenwart hat die Kunst des Lynkeus davor bewahrt, Ausdruck des Idyllischen zu sein, an der Vergangenheit, am Schönen zur Unzeit festhalten zu wollen. Andererseits wäre ohne das Überblicken eines größeren Zeitraums ein Sehen, eine Überschau des Gegenwärtigen kaum möglich gewesen. So sind die beiden Strophen aufeinander bezogen. Erst beide zusammen machen sie zur "Kunst", denn zur Kunst gehört in diesem Werk die gegenseitige Durchdringung von Vergangenheit und Gegenwart[104].
Durch den direkten, ja kommentierenden und wertend-teilnehmenden Bezug zur schrecklichen Gegenwart verändert sich nun die Lyrik in ihrer Aussageform. Immer weniger wird Überschau und Distanz möglich, immer unmöglicher wird künstlerische Ausdrucksform. Nichts "empfiehlt" sich mehr den "Blicken", der letzte Rest des Schönen ist vorüber. Mit dem "in Jahrhunderten" Gewordenen ist auch Kunst und Gesang vernichtet worden. So ist das Ende dieser Lyrik das endgültige Aufhören der Kunst. Die beiden letzten Verse greifen noch ein letztes Mal über den Augenblick hinaus, indem sie dies Geschehen einordnen in das Ganze und so seine Bedeutung aussprechen. Doch gerade dabei endet das Gedicht in der Dissonanz. Durch diese Form, die scheinbar lediglich die Gegenwart kommentiert, wird zugleich der Bezug von Kunst auf diese Gegenwart deutlich ge-

macht: mit dem Schrecken des Geschehenen wird Kunst unmöglich. Sie besingt ihr eigenes Ende, indem sie die Schrecken der Gegenwart beschreibt. Am Ende wird diese Kunst in das Geschehen des Dramas hineingenommen, und auch darin zeigt sich, daß der letzte künstlerische Ausdruck verschwunden ist. Faust, der Lynkeus singen hört, kommentiert nun seinerseits die Situation der endgültig vergangenen Kunst, wenn er sagt:

V 11338 "Von oben welch ein singend Wimmern?"

Und ohne wohl die volle Tragweite dieser Aussage für die Situation der Kunst zu verstehen, fügt er hinzu:

V 11339 "Das Wort ist hier, der Ton zu spat."

So hat Kunst hier ihr eigenes Ende besungen und ausgedrückt. Die kunstvoll lyrische Einlage, die den Zusammenhang des Geschehens durchbrach und in Form einer Überschau Bezüge nach rückwärts wie nach vorn erbrachte und kommentierte, ist unversehens übergegangen in den Binnenraum des Dramas als ein "singend Wimmern". Die Situation der Kunst wird gekennzeichnet damit, daß sie "zu spat" kommt. Ein Schwanengesang war das, nicht zufällig ein Gesang, der in der Überschau einer lyrischen Einlage das objektive Ende der Kunst und des Schönen in der niederen Zeit auszudrücken vermochte.

5. Der Tiefpunkt des Bildungsprozesses und seine Verwirklichung in Faust

Mit der Untat Fausts an dem alten Paar ist der Tiefpunkt der Zeiten, in der Metaphorik der Tageszeiten die "Mitternacht", herangekommen. Die letzte, bereits von innen her anachronistisch gewordene Form des Natürlichen, sukzessive Gebildeten ist durch Faust vernichtet worden, und mit dieser Welt verstummte endgültig die Kunst. Faust folgte bei dieser Untat seinen eigenen egoistischen Motiven und war dennoch zugleich der tragische Vollstrecker der Zeiterfordernisse. Nun, auf dem Tiefpunkt, in der Auseinandersetzung mit der "Sorge", wird das Faust nahezu bewußt. Indem er die Sorge zu sich einläßt, verwirklicht er den Tiefpunkt, nimmt ihn an. Das wird in der Szene "Mitternacht" gezeigt.

a) Die vier Weiber als Verkörperung der außerkünstlerischen Zeit

Das Phänomen der Sorge und die vier grauen Weiber gehören zu jenen Motiven, die die Faustliteratur in besonderem Maße beschäftigt haben. Zu der Bevorzugung dieses Motivs führte wohl jener Interpretationsansatz, der den "Faust" als Läuterungsdrama zu verstehen suchte. Dabei wäre ein Einlassen Fausts mit der Schuld und der Sorge, verstanden als innere Wende zum Guten, die Voraussetzung der

Rettung[105]. Die Schwierigkeit bestand aber nun darin, daß ein Einlassen Fausts mit der Sorge nicht "gut" wäre[106]. Die Sorge ist, wie Burdach[107], Kommerell[108] und Stöcklein[109] etwa übereinstimmend feststellen, vielmehr als Todesdrohung und Schwächung des Lebendigen wie des Tuns anzusehen. So wurde gerade das Motiv der Sorge immer wieder zum Problem für die Interpretation, wobei man sich immer wieder anders aus den gegebenen Schwierigkeiten zu helfen suchte[110].

Ein weiteres Problem bestand darin, daß die vier grauen Weiber insgesamt offensichtlich durch das Phänomen des "Reichtums"[111] und der "Magie"[112] von Faust abgehalten werden können. Die Kontraststellung von Sorge, Schuld, Mangel und Not gegenüber dem "Reichtum" (V 11386 f) erschwerte das Verständnis weiterhin. Man ging so weit, die "Schuld", die sich aus dem Schutt der verbrennenden Hütte erhob, für Geldschulden zu halten[113], weil sich eine andere Erklärung nicht zu bieten schien dafür, daß die Schuld nicht zu dem Reichen eindringen kann. Ähnlich erschwerte die Beziehung von Magie und Sorge das Verständnis. Die Zeile: "Nimm dich in acht und sprich kein Zauberwort" deutet an, daß auch die Magie der Sorge entgegengesetzt ist. Wie ist damit aber die Sorge zu verstehen? Verlangt sie nicht doch eine positive Bewertung, wenn sie der Magie und damit wohl auch dem Wirken Mephistos entgegensteht? Andererseits spricht vieles dafür, die Sorge als Bedrohung und als Schwester des Todes - mit Lukács, Hertz und Rickert[114] - an der Seite Mephistos zu sehen. Hier kann nur eine genauere Untersuchung des Bezugsgeflechts all jener Phänomene Klärung bringen, die mit der "Sorge" und den vier grauen Weibern insgesamt in Verbindung stehen:

Dabei ergibt sich folgende Grundkonstellation: Der "Reichtum" Fausts erschwert allen grauen Weibern den Zugang zu Faust, ebenso die Magie (V 11404). Woher aber kommt diese Polarität zwischen den Weibern und dem Reichtum, zwischen ihnen und der Magie? Wo begegnen sich Reichtum und Magie, so daß beide der Sorge, dem Mangel, der Not und der Schuld entgegenstehen?

Das Phänomen des Reichtums zeigte sich in dieser Dichtung immer wieder in der Verbindung mit Kunst, mit der Hoch-zeit des Schönen, mit der "Poesie". Faust und Lynkeus übergaben Helena all die unermeßlichen Schätze der Burg Fausts, und in der allegorischen Vorwegnahme dieser Hoch-zeit der Kunst, im Spiel des Mummenschanz bei Plutus und Knaben Lenker, waren die Phänomene "Reichtum" und "Kunst" identisch. Plutus war als Dichter die Verkörperung des Reichtums, und der Kunstgenius, der Knabe Lenker sagte von sich selbst: "Bin die Verschwendung, bin die Poesie" (V 5573) oder "Auch bin ich unermeßlich reich" (V 5576). Reichtum, Überfluß und Kunst gehören im Symbolgeflecht dieser Dichtung zusammen.

In ähnlicher Weise gehört die "Magie" zu den "Organen" des Künstlers oder Dichters. Bödeker machte darauf aufmerksam, daß nach Goethe die Gegenstandswelt mit dem Komplex von Geisteskräften erfaßt werde, der heißt: "Sinnlichkeit, Ver-

stand, Vernunft, Phantasie", daß aber ausdrücklich hinzugesetzt werde: "Für den Dichter schließt sich an: die Magie."[115] Daß Magie zur Dichtkunst gehört, zeigt sich aber auch im "Faust". Plutus und Knabe Lenker inszenierten das magische Flammengaukelspiel, das zu einer Bewußtseinsförderung des Kaisers führte und diesen den Kunstfiguren anglich: "Es schien mir fast, als ob ich Pluto wäre" (V 5990). Als Faust als Künstler das Erscheinen Helenas fördern wollte, trat er den magischen Gang zu den Müttern an und beschwor schließlich Helena. Und während des Gangs zu den Müttern erfuhr er in bezug auf die Verwirklichung der Urphänomene: "Die einen faßt des Lebens holder Lauf, Die andern sucht der kühne Magier auf" (V 6435 f). In einem Paraliponeom war dieser "Magier" durch den "Dichter" ersetzt. So sind Dichter und Magier nahezu identisch, zur Kunst gehört auch Magie. Das Verbindende dabei ist, daß Kunst wie Magie Gegensätzliches vereinigt, so daß - etwa im Helenaakt - Altes und Neues, Antikes und Modernes sich zu einem Neuesten und Dritten verbinden. Bödeker bestätigt für die Magie im Werk Goethes: "Ihre auszeichnende Funktion ist, die Vergangenheit und Gegenwart ineins schauen zu lassen."[116]
Damit können wir unsere obige Frage beantworten: Reichtum und Magie begegnen sich im Phänomen der Kunst, der Poesie, der Hochzeit. Als Gegengestalten zum "Reichtum" und zur Magie werden die grauen Weiber charakterisiert als Dämone des Tiefpunkts der Zeiten, als Antipoden der endgültig verflossenen Zeit der Kunst! Das bestätigt ihre Herkunft. Sie erheben sich aus dem Schutt der vernichteten Wohnung, in dem Augenblick, wo mit Philemon und Baucis der letzte Rest des Naturhaft-Schönen vorüber ist. Ihre Zeit ist gekommen, wo wegen der Greuel der Gegenwart Kunst (hier: der Schwanengesang der Kunst im Liede von Lynkeus) in "ängstlichem Wimmern" verstummt. Ähnlich wie die Mephistorolle des "Geiz" im Mummenschanz sind diese Weiber Gegenfiguren des Reichtums (Pluto) und der Kunst (Knabe Lenker, Faust, Lynkeus, Euphorion). Und während zur Kunst und zum Reichtum im Symbolgeflecht dieser Dichtung die Lebendigkeit gehörte, ist das "Reimwort", der "Bruder" dieser Weiber der Tod. Als Dämonen des Tiefpunkts verkörpern die grauen Weiber die Gegenposition zum Hochpunkt, die schlechthin außerkünstlerische Zeit, die nun angebrochen ist.

b) Fausts Verzicht auf die Magie und sein Einlassen mit der Sorge als Verwirklichung des Tiefpunktes

Wenn Faust indes nach den Greueln der "Untat" auf Magie zu verzichten sucht, so will er nicht freiwillig auf die Zeit der Kunst Verzicht leisten. Das steht gar nicht mehr zur Debatte. Magie wird denn auch innerhalb dieser Dichtung nicht nur in dem oben erarbeiteten Sinn verwendet, wo sie der Kunst nahesteht. Die allgemeinste Bestimmung der Magie ist Vereinigung des Widerstreitenden, was - etwa gestuft nach dem Anteil der Gewalt, mit der das Polare verbunden

wird - in einer Vielzahl von Formen durchspielt wird. Seitdem die Zeit der Kunst vorüber ist, verstärkte sich in allen magischen Bereichen der Anteil der Gewalt. Aber dennoch gibt es innerhalb des "Faust" nicht eine positiv zu bewertende "weiße" Magie und eine negative "schwarze"[117], wie vielfach angenommen wurde, sondern die Skala der Formen des Magischen reicht vom gewaltsamen Erzwingen von Dingen, die nicht an der Zeit sind (die Erdgeistbeschwörung im ersten Teil), bis zum "tätigen Abwarten" des rechten Augenblicks einer wirklichen Verbindung des Widerstrebenden im dritten Akt des zweiten Teils. Daß Magie im vierten und fünften Akt gewaltsam-vulkanisch war, haben wir gesehen. Nachdem mit Helenas Tod die Zeit der Kunst vorüber war, konnte Magie nur noch in der gewaltsamen Spielart vor sich gehen, wie denn auch der "Reichtum" seinen Charakter inzwischen gewandelt hat: wurde er vorher verschenkt, so wird er nun zusammengerafft; unter dem Anhauch der Sorge zerrinnt er denn auch zu nichts.

Wenn Faust nun, aus der Betroffenheit seiner Untat heraus - auf Magie verzichten will, so bereut und widerruft er nicht die Magie der Hochzeit, sondern jene, die ihn von der ursprünglich geplanten Tätigkeit in der "Natur" entfernt hat:

V 11403 "Noch hab' ich mich ins Freie nicht gekämpft.
Könnt' ich Magie von meinem Pfad entfernen,
Die Zaubersprüche ganz und gar verlernen,
Stünd' ich, N a t u r , vor dir ein Mann allein,
Da wärs der Mühe wert, ein Mensch zu sein." (Sp. v. H. K.)

Jetzt bemerkt Faust, daß in diesem Bereich der "Tätigkeit" Magie nicht angebracht war, daß wegen deren gewaltsamer Form seine ursprünglich geplante Tat der Weiterbildung an der "Natur" verfälscht und ins Gegenteil verkehrt wurde. Die allgemeine Distanz zum Magischen, die sich hier kundtut, ist die Konsequenz des Fluches auf jenen "Streich" an Philemon und Baucis (V 11371 ff). Faust erfaßt nun, daß Magie in außerkünstlerischem Zusammenhang "Gewalt" bedeutet. Noch hätte er die Möglichkeit gehabt, durch Zaubersprüche der schlechten Gegenwar zu entkommen. Er aber läßt die Sorge an sich herankommen: Damit stellt sich Faust bewußt der niederen Zeitlage, die nun Gegenwart geworden ist.

Sofern die Sorge ein Widerdämon der Kunst, der Magie, des Reichtums und sogar der Tätigkeit[118] ist, wird sie zum Dämon des Tiefpunktes, der niedersten Zeitlage schlechthin. Wenn Faust sich mit ihr einläßt, ist er bereit, sich dem Tiefpunkt der Zeiten zu stellen. Faust bekennt sich zum Hier und Jetzt; - das auch, wenn er eigens betont:

V 11442 "Nach drüben ist die Aussicht uns verrannt ...
Er (der Tüchtige) stehe fest und sehe h i e r sich um"

oder wenn er empfiehlt:

V 11450 "Wenn Geister spuken, geh' er seinen Gang,"

Magie ist ihm jetzt Geisterspuk, sie ist insgesamt nicht mehr an der Zeit. Faust unterscheidet aber im Bereich seines Lebens zweierlei Zeiten: Einst war er "groß und mächtig", nun aber "geht es weise, geht bedächtig" (V 11439 f). In "Größe und Macht" klingen dabei die Attribute des Dichters (groß) und des Herrschers (mächtig) mit an, so daß hier ein Anklang an jene Zeiten gehört werden kann, in denen Faust Kunst und ideales Herrschertum im Bunde mit Helena hatte verwirklichen können. Faust ahnt, wo er jetzt steht, er stellt sich der niederen Zeitlage in aller Bewußtheit. Weil er entschlossen ist, in der niederen Gegenwart zu leben, oder anders ausgedrückt, weil er auf Magie nun verzichtet, wo sie nichts Positives leistet, kann die Sorge eindringen[119]. Sie haucht ihn an, und dabei verliert er sein Augenlicht. Auch das ist ein Zeichen dafür, daß die Sorge als Widerdämon der Kunst und der Hoch-zeit aufzufassen ist. Mit dem Augenlicht verliert Faust das letzte, was ihn mit dem scharfsichtigen Lynkeus verbunden hat, d.h. mit der letzten Künstlerfigur. Der Verzicht auf Magie, der Vollzug der Gegenwart bewirkt also den Verlust der letzten Gemeinsamkeit mit dem Künstlertum. Damit verwirklicht sich nun an Faust selber die "Mitternacht", der Tiefpunkt der Zeiten. "Nacht scheint tiefer einzudringen", heißt es entsprechend im Text. Faust hat den Tiefpunkt nun an sich selbst vollzogen. Auf alles Höhere hat er verzichtet, alles, was ihn mit der Helenawelt noch leise verbunden hat, ist von ihm abgefallen: Magie, die Fähigkeit zu sehen und durch die Macht der "Sorge" wohl auch die Plutuseigenschaft, der "Reichtum".

6. Die Aussicht nach "drüben"

In der Szene "Mitternacht" ist der Decensus am Tiefpunkt angelangt. Die Metaphorik der "Mitternacht" läßt indes bereits erahnen, daß dieser Tiefpunkt ebenso ambivalent aufzufassen ist, wie es beim Hochpunkt der Zeiten der Fall war. Mitternacht ist der letzte Augenblick des alten Tages und zugleich der erste des neuen. In einem Werk, das wie dieses eine "gegenständliche" Symbolik aufweist und dessen Struktur bewußt auf Analogie zu Naturvorgängen beruht, ist eine solche Metaphorik durchaus aussagekräftig. Wie sich im Hochpunkt die Umkehr in den Decensus ankündigte, so ist nun im Tiefpunkt die Aussicht auf einen neuen Aufstieg gegeben. Das darf allerdings nicht zu harmonisierend verstanden werden. Für Faust wird der Aufstieg, der sich h i e r ankündigt, nicht mehr wirklich werden[120].

a) Das innere Licht als Ankündigung des neuen Aufstiegs

Im Vollzug des Tiefpunktes zeigte Faust seit langem zum ersten Mal wieder eine Haltung, die ihn in diesem einen Punkte der Bewußtheit des Hochpunktes wieder annähert: ein Bekenntnis zum Hier und Jetzt. Damit vollzieht er bewußt den Tiefpunkt. Daß auch dieser ambivalent ist, zeigt sich sogleich. Die Sorge läßt Faust erblinden. "Nacht scheint tiefer einzudringen" ist dabei die erste Folge der Erblindung, "Allein im Innern leuchtet helles Licht" ist die zweite. Dieses "innere Licht" verstehen wir als erste Ankündigung des neuen Aufstiegs.
Gegen eine derartig positive Auffassung des "innern Lichts" wendet sich Michelsen. Ihm zufolge gibt es bei Goethe zweierlei Formen des innern Lichts, im Faust aber handle es sich um die zweite und negative Ausprägung: "Die erste, bisher ausschließlich herangezogene Vorstellung wird am ausführlichsten in der 'Farbenlehre' entwickelt ... Das Entscheidende an der Vorstellung vom innern Licht, wie sie uns hier (Wanderjahre I, 10) entgegentritt, ist, daß dem Innern ein Äußeres korrespondiert. Das rein sich aus dem Innern ergießende Licht ist wahr, weil und insofern es mit dem von außen herandrängenden in geheimer Verwandtschaft übereinstimmt. Daß dabei - nach den Worten Ottilies (Wahlverwandtschaften II, 3) das Äußere von außen gar nicht zu erscheinen braucht, ist nur dann möglich, wenn das im rechten Verhältnis zur Welt stehende Innere dieses Äußere selbsttätig zu erschaffen vermag auf Grund der 'prästabilierten Harmonie', die zwischen Innen- und Außenwelt herrscht. ... Nun gibt es aber - und das ist der zweite für uns wichtige Gesichtspunkt - krankhafte Zustände, in denen ein solches Zusammentreffen gestört oder gar verhindert wird. In der 'Farbenlehre' behandelt Goethe sie unter den 'pathologischen Farben' ... Die Kongruenz zwischen innen und außen erscheint gestört, und gerade das innere Licht ist dabei - ganz im Gegensatz zu den unter I genannten Erscheinungen - Symptom der Störung ... Unverkennbar gehört das innerliche Licht, das dem erblindeten Faust erscheint, der zweiten Gruppe ... an. Von seiner Blendung an befindet sich Faust über die Außenwelt in furchtbarer Täuschung ..."[121]
So bestechend diese Darlegung und ihre Konsequenz klingt, können wir Michelsen nicht zustimmen. Dies zunächst schon vom Philologischen her nicht. In seiner Version wäre das "innere Licht" eine Steigerung und Weiterführung des Erblindens, ein weiterer Triumpf der Sorge. Im Text aber wird durch die adversative Verknüpfung des "allein" ("Allein im Innern leuchtet helles Licht") deutlich, daß Erblindung und "inneres Licht" Gegensätze sind. Die Macht der Sorge zeigt sich in der Erblindung, doch wird Faust davon nur im Äußerlichen betroffen. Im Innern vielmehr bedeutet die Erblindung ein neues "Licht", eine neue Bewußtheit. Aber auch in der Argumentation ist Michelsen nicht recht zu geben. Der blinde Faust täuscht sich zwar in Äußerlichkeiten, doch gerade über die Situation der Gegenwart, der Umwelt und Zeitlage ist er sich - seit langem wieder zum ersten Mal -

hier im klaren. In seinem letzten Monolog vollzieht er eben das, was in Michelsens erstem Fall des innern Lichtes beschrieben wurde: Faust erschafft in seiner Vision aus der Gegenwart heraus das neue "Äußere", er erahnt und verkündigt den neuen Aufstieg, der mit dem vollzogenen Tiefpunkt sich ankündigt. Seine Vision entspricht der Gegenwart, (sein "Inneres" also dem "Äußeren") insofern, als mit dem Tiefpunkt der Mitternacht der neue Tag eingeleitet wird. Faust wird zum blinden Seher, bei dem Inneres und Äußeres durchaus übereinstimmen, er versagt lediglich als Blinder in Äußerlichkeiten, die für ihn wichtig sind, nicht aber für die Zeitentwicklung, die er vorhersieht. Allerdings darf auch sein Verfehlen des Äußerlichen nicht bagatellisiert werden. Blindheit und zeitgemäßes Sehertum wiederholen vielmehr noch einmal die Ambivalenz der Zeit des Tiefpunktes, in dem Tragik und Theodizee sich wieder begegnen.

b) Der letzte Monolog Fausts als theodizeehafter Ausblick nach "drüben"

Es gehört zur Tragik dieser Szene, daß Faust sich über die eigene Situation täuscht (V 11539 ff und V 11555 ff). Dennoch ist das, was er vorhersieht, keine Täuschung sondern der Ausblick auf den neuen Aufstieg, der mit dem neuen "Tag", den die "Mitternacht" einleitet, beginnen wird. Der Decensus endet zugleich in der Tragik wie in einen theodizeehaften Ausblick auf eine neue Zukunft.

V 11559 "Ein Sumpf zieht am Gebirge hin,
...
Den faulen Pfuhl auch abzuziehn,
Das Letzte wär' das Höchsterrungene ...,"

Mit diesen Worten bezieht sich Faust seit dem Kriegsgeschehen zum ersten Mal wieder auf seinen ursprünglichen Plan der Meeresbekämpfung. Diesen will er nun zu Ende führen. Wieder tauchen dabei die naturwissenschaftlichen Vorstellungen auf: Der Sumpf, der offensichtlich als ein Zwischenergebnis bei Fausts gewaltsam-magischen Gewinn des Uferlandes entstanden ist und Elemente des Festen wie des Flüssigen enthält, soll weitergebildet werden, bis er zum fruchtbaren Festland geworden ist. Das "Abziehen" des Sumpfes wäre demnach eine Weiterführung des Kampfes gegen das Meer, bei dem neues Land gewonnen wird.
Rudolf Fürst hat nachgewiesen, daß es für diese Fruchtbarmachung des Brachlandes ein reales Vorbild gibt, nämlich den Venezianer Luici Cornaro (1467-1566). Dieser "rühmt sich, er habe seinen Landsleuten Mittel und Wege gezeigt, ihren Hafen und ihre Lagune zu festigen, was ihn unendlich freue, zumal sein Werk Tausende von Jahren überdauern werde", und ebendieser Mann habe auch "Sümpfe mit großem Gewinn zu verwerten" gewußt[122].
Diese Vorlage[123] bestätigt, daß Kampf gegen das Meer (Befestigen der Hafen und Lagunen) und Abziehen des Sumpfes auf eine gemeinsame Intention zurückgehen!

Karl Lohmeyer dagegen sah in Fausts Schlußvision eine ganz andere Zielsetzung als im Kampf gegen das Meer: "Nach dem ursprünglichen Entwurfe scheint das Ziel in erster Linie die Bekämpfung der dämonischen Urkraft des Meeres ... zu sein ... Im Jahre 1831 war das Ziel ein ganz anderes geworden ..."[124]
In der Tat ist ein gewisser Unterschied zur früheren Zielsetzung festzustellen. War früher der Kampf gegen das Meer und die Fortführung des Bildungsprozesses selbst das beglückende Ziel, so ist es hier spezieller der Gewinn des Neulandes, der die Tätigkeit lohnend machen soll. Aber was bei Lohmeyer so klingt, als habe sich das ideale Ziel beim Dichter verändert, ist wohl eher eine Abwandlung desselben Planes im Hinblick auf das bereits - wenn auch mit schlechten Mitteln - Erreichte. Die neue Zielsetzung ist spezieller auf den Gewinn des neuen Landes gerichtet, weil sie auf dem bereits Erreichten, dem Sumpf, aufbaut, und diesen nun noch zu wirklichem Neuland machen will. In der idealtypischen Vorstellung vom nun gesetzten sozialen Ziel wiederholt sich indes die ursprüngliche Haltung der Lebendigkeit: "Nicht sicher zwar", doch "tätig frei" soll im Neuland gewohnt werden, wobei gerade die Unsicherheit wichtig ist für die stets lebendige Tätigkeit. Was Faust damit anstrebt, ist die Übertragung seiner ursprünglichen lebendigen Tätigkeit auf eine Gesellschaft. Sie soll gemeinsam den Bildungsprozeß von Welt, den Kampf gegen das Meer weiterführen:

V 11570 "Da rase draußen Flut bis auf zum Rand,
Und wie sie nascht, gewaltsam einzuschließen,
G e m e i n d r a n g eilt, die Lücke zu verschließen." (Sp. v. H. K.)

Noch immer geht es um einen Kampf gegen das Meer, bei dem Neues geschaffen und lebendige Tätigkeit verwirklicht werden soll, doch wird diese lebendige Tätigkeit nun von der neuen Gesellschaft erwartet. Die Schlußvision des sterbenden blinden Sehers Faust ist keine unrealistische Idylle, denn das "paradiesisch Land" ist umgeben von der "rasenden Flut". Im Kampf gegen sie erst verwirklicht die neue Gesellschaft die lebendig-tätige Haltung, auf die es ankommt, und die die Einsicht in den gegenwärtigen Zeitpunkt impliziert:

V 11575 "Nur der verdient sich Freiheit wie das Leben,
Der täglich sie erobern muß."

So will Faust gar nicht selbst beständiges Neuland schaffen, er kann nur den Anstoß geben zu einem beständigen Kampf gegen das unfruchtbar gewordene Meer, um den Bildungsprozeß wieder in Gang zu bringen. Eine tätige, freie Gesellschaft soll sein Werk weiterführen und lebendig erhalten. Erst wenn Faust diesen Anstoß geben könnte, der von der zukünftigen Gesellschaft lebendig weitergeführt wird, könnte "die Spur von seinen Erdentagen" nicht untergehen.

Die Tätigkeit, die Faust hier vor Augen hat, ist wieder auf Lebendigkeit, auf Bil-

den und Schaffen ausgerichtet. Insofern, als ein solches Vorhaben wieder gedacht, gesehen und ausgesprochen werden kann, kündigt dieser Schlußmonolog aus Fausts "innerem Licht" heraus den neuen Aufstieg an. Dadurch, daß Faust auf die "Aussicht nach drüben" und auf Magie verzichtet und sich "hier um"-gesehen hat, öffnet sich im Tiefpunkt eine neue "Aussicht nach drüben", die realer ist: es ist die Aussicht auf ein "Jenseits" des Tiefpunktes, die Aussicht auf den neuen Aufstieg. Faust erkennt und vollzieht im Tiefpunkt den Wendepunkt zu einem neuen Ascensus. In seiner Schlußvision kündigt sich dieses Neue an.

c) Der letzte Monolog Fausts als Verwirklichung des Tiefpunktes in seiner Ambivalenz

Trotz dieses idealen Aufschwungs des Sehers Faust bleibt auch in seinem Schlußmonolog die Situation des Tiefpunktes spürbar. Noch immer befinden wir uns in der "Mitternacht"[125], und der Aufschwung ist einer "Blindheit" abgerungen, die existenziell wirksam bleibt. So ist auch der Schlußmonolog nicht nur Ausdruck des positiven Aufschwungs in eine neue Zeit.
Man hat gerade diesen letzten Monolog für eine Deutung in Anspruch genommen, die im Gange des Werkes eine Läuterung Fausts sah. Dabei erkannte man in diesem Monolog eine sittliche Läuterung: "Er (Faust) hat auf diesem Wege (an der Seite Mephistos) einen menschlichen Fortschritt, eine Erhöhung seines sittlichen Daseins errungen ... Sein Ichkult hat sich gewandelt in den freiheitlichen D i e n s t an den mit ihm lebenden Menschen."[126] Obwohl manches an diesem letzten Monolog solches nahelegt, kann von einer Wandlung des Ichkultes kaum die Rede sein, noch weniger aber von einem Dienst an den mitlebenden Menschen. Faust gibt zwar den Anstoß zu einer neuen Lebendigkeit der tätigen Gesellschaft, doch beglückt ihn, daß s e i n e Tat nicht untergehen wird. Die Menschen, denen er allenfalls dient, sind nicht "Mitwelt" sondern Nachwelt, und er d i e n t ihnen nicht, sondern er sucht seine ruhmvolle Tat zu vollbringen. Die Art schließlich, wie er die menschenwürdige Tätigkeit vollbringen will, widerspricht erst recht einer Auffassung von der sittlichen Läuterung. Da ist von einer "frönenden Meute" die Rede, und Arbeiter sollen mit Gewalt zu seinem Werk bereitgestellt werden:

V 11551 "Wie es auch möglich sei,
Arbeiter schaffe Meng' auf Menge,
Ermuntere durch Genuß und Strenge,
Bezahle, locke, presse bei!",

so hatte Faust noch kurz vor seinem Schlußmonolog sein Werk zu fördern gesucht. Die Art also, wie er die "menschliche Tat" vollbringen will, ist unmenschlich und wiederum durch Gewalt ("presse bei"), durch Schein ("locke") und durch das

Prinzip des Gewinnstrebens ("bezahle") gekennzeichnet. Faust ist auch jetzt noch im Tiefpunkt befangen und hat sich durchaus nicht ganz von Gewalt und Unrecht entfernt. Das sieht auch Trunz: "Sofern es sich nur um die Idee handelt, hebt sich das Hohe und Rechte heraus; es findet vollendete Form im großen Schlußmonolog. Doch wenige Zeilen davor stehen andere Worte ... So ist Faust am Ende nicht anders und nicht besser als am Beginn."[127] Aber auch innerhalb des Monologs zeigt Faust, daß er dem Tiefpunkt noch verhaftet ist.

Am Ende des Monologs ist vom "Augenblick" die Rede. Das erinnert zunächst wieder an die richtige Einstellung zum gegenwärtigen Augenblick wie sie im dritten Akt zum Ausdruck kam, und solches ist wohl in V 11575 f realisiert. In V 11581 dagegen enthält der gemeinte "Augenblick" eine Zukunftsdimension, die auch in dem Begriff des "Vorgefühls" Ausdruck findet:

V 11579 "Solch ein Gewimmel möcht' ich sehn,
Auf freiem Grund mit freiem Volke stehn.
Zum Augenblicke dürft' ich sagen:
Verweile doch, du bist so schön! ...
Im Vorgefühl von solchem hohen Glück
Genieß' ich jetzt den höchsten Augenblick."

Faust vergegenwärtigt sich das Gelingen seines Planes, er erlebt ein "Vorgefühl" und dieses allein ist als Ankündigung des neuen Aufstieges durchaus noch vertretbar. Hatte es doch auch in dem heilenden Gesang der Geister vor dem Anbruch des neuen Tages geheißen: "Fühl es vor! Du wirst gesunden; Traue neuem Tagesblick."[128]

Hier aber begnügt sich Faust nicht mit der Zukunftsdimension, nicht mit dem Vorgefühl. Er verwechselt die Zukunft mit der Gegenwart, denn er will nicht in der Zukunft genießen sondern bereits jetzt: "Genieß ich j e t z t den höchsten Augenblick." Damit erinnert dieser Augenblick an die alte Wette, die nun halb erfüllt ist. Aber nicht nur daran liegt die Täuschung. Faust weiß und sagt selbst, daß der höchste Augenblick noch in der Zukunft liegt, doch damit begnügt Faust sich nicht. Er will ihn jetzt genießen und in die Gegenwart holen. Das ist nicht möglich, das ist wieder gewaltsam, ist magisch. Der hohe Augenblick kann noch nicht vergegenwärtigt werden. Vom Aufschwung, in dem Faust die gegenwärtige Situation einzusehen vermochte, wo er auf Magie verzichtet hatte, ist hier nichts zu spüren. Noch immer auf der Stufe des Tiefpunktes stirbt Faust um "Mitternacht".

So ist der Tiefpunkt der Zeiten ebenso ambivalent wie es die Hoch-zeit war: Einerseits ist er Ausdruck der niedersten Zeitlage, Gegensatz zum Hochpunkt, zur Kunst und zum Bereich des Natürlichen, der unterging. Andererseits aber ließ das "innere Licht" Fausts, das seiner Blindheit korrespondierte, den "neuen Tages-

blick" erahnen, in Abwandlung jener Mitternacht, die zu Beginn des "Faust II" versprochen hatte, daß Faust "gesunden" würde, daß auf die Tragik des ersten Teils ein neuer Aufstieg folgen werde. Der Decensus hat in dieser Szene seinen Tiefpunkt erreicht, doch ist dieser Tiefpunkt der Wendepunkt zu einem neuen Aufsteigen. Tragik und Theodizee der Tragödie fallen zusammen, wie es auch auf dem Hochpunkt in direkter Reflexion der Tragödie der Fall war.

C ZUSAMMENFASSUNG

Mit dem Wendepunkt ist der Bildungskreis geschlossen. Der zweite Teil des Dramas begann mit einem Neuaufschwung nach der Tragödie des ersten. Im "Vorgefühl" wurde in der "Anmutigen Gegend" der neue Aufschwung vorbereitet. Er bestand darin, daß in der Natur auf den Niedergang ein neuer Aufstieg erfolgt, denn Stagnation gibt es nicht. Der neue Aufstieg gestaltete sich dann als Bildungsprozeß der höchsten menschlichen Daseinsform und der Kunst. Aber auch die erreichte Hochstufe kann nicht dauern. Tragischerweise ist auch sie dem ständigen Umwandlungsvorgang ausgeliefert. Auf den Hochpunkt, der die Polaritäten vereinigte, Gegenwart und Vergangenheit zu einer neuen Gegenwart verband und ideales Herrschertum verwirklichte, folgte eine Zeit des Niederganges, in der sich die geeinte Polarität mehr und mehr wieder in "Zweiheit auseinanderlegte". Nicht nur Kunst wurde unmöglich, sondern auch die ideale lebendige Tätigkeit wurde zur unnatürlichen Gewalttat, zur Untat. Trotz seines idealen Begehrens nach der Hoch-Zeit wurde Faust in die niederen Zeitläufe verstrickt. Doch als in der Perversion des ursprünglichen Plans die Tat zur Untat geworden war, als der Niedergang der Zeiten im Tiefpunkt der Gewalt, der Habgier und des Unnatürlichen seinen Ausdruck gefunden hatte, war - schon in der Metaphorik der abnehmenden Höhenlage und Tageszeit - der Tiefpunkt erreicht. Auch er gestaltete sich als Wendepunkt. In der Vision einer besseren Zukunft deutete sich ein neuer Aufstieg an, in der "Herrschertragödie" eine neue Form der Theodizee.
Mit dieser Folge eines Aufsteigens bis zum Hochpunkt und daran anschließendem Niedergang der Zeiten bis zu einem Tiefpunkt, in dem sich ein neuer Aufstieg ankündigt, entspricht der Geschehensverlauf des zweiten Teils dem Goetheschen Bildungskreis der Natur. Damit hat dieser zweite Teil insgesamt einen geschlossenen inhaltlichen Zusammenhang, der die lockere Fügung des ersten Teils transzendiert, sofern hier das individuelle Geschehen in einen objektiven Geschichts- oder Zeitverlauf eingegliedert wird.
Diesem thematischen Zusammenhang der beiden Textkomplexe entspricht eine strukturelle Einheitlichkeit in der Dichtweise. Dies wurde gerade auch an der so-

genannten "Herrschertragödie" nachweisbar. Der vierte Akt brachte zwar einen Neuansatz, der das Drama "Faust II" wiederum zweiteilte, doch ist gerade die Zweiteilung Ausdruck und Folge dessen, daß e i n Bildungsvorgang das ganze Drama bestimmt: Die Zweiteilung formierte sich als Ascensus ad superos und Decensus ad inferos. Die Zweiteilung des Werkes wird zum Analogon der Zweiteilung eines natürlichen Bildungsvorganges. Damit wird eine neue Einheit gefunden, die in Analogie steht zu den Bildungsvorgängen in der Natur.
Dieser anscheinend straffe inhaltliche Zusammenhang wird indes durch die Art der Formung des "Faust II" wieder zurückgenommen. Überdenken wir den oben zusammengefaßten inhaltlichen Zusammenhang des Dramas "Faust II" auf seine strukturelle Fügung, so wird der Eindruck einer "geschlossenen Dramenform"[129] korrigiert. Es zeigt sich nämlich, daß dieser inhaltliche Zusammenhang erst dann hervortritt, wenn supplierend und vergleichend die Einzelmotive in ihren Metamorphosen erfaßt werden. Durch die "gegenständliche" Dichtweise, die Einzelmotive und Gestalten über den Textzusammenhang hinweg aufeinander verweisen läßt, entsteht eine Struktur der Querverbindungen, die sich über den Handlungszusammenhang hinwegsetzt und einer geschlossenen Dramenform widerspricht. Erst wenn das gegenständliche Verweisen der Motive, Symbole, Gestalten und anderer Textformanten erfaßt und für die Interpretation fruchtbar gemacht wird, ergibt sich ein sinnvoller Zusammenhang, eine einheitliche Struktur des "Faust II". Einheit und Zusammenhang des Dramas entstehen dadurch, daß der Dichter seine gegenständliche, ein Phänomen ständig wieder umbildende und erneuernde Verfahrensweise durch die ganze Dichtung hindurch beibehalten hat. Der Neuansatz mit dem vierten Akt brachte zwar einen durchaus neuen Bereich in die Tragödie, doch gestaltete auch dieser sich dadurch, daß nicht so sehr neuartige Motive eingeführt sondern vielmehr die vorhandenen weiter umgeformt und in neuer Weise verbunden wurden:
So ist schon das zunächst neue Motiv der Meeresbekämpfung, wie sich zeigte, als Abwandlung des Motivs von der "Bildung der Welt" aufzufassen, das bereits im Prolog im Himmel auftauchte, in den geologisch-naturwissenschaftlichen Auseinandersetzungen in der Klassischen Walpurgisnacht abgewandelt wurde, in der "Bildung" der Helena angewandt erschien und in Mephistos gewaltsam-magischer Erdentstehungstheorie im vierten Akt wiederum in Erscheinung trat. Die altbekannten Polaritäten wie "Vulkanismus" und gewaltloses Bilden und Schaffen, Krieg als weiterführendes, steigerndes Prinzip der Bildung und Krieg als sinnloser Kampf ohnmächtiger Elemente, Naturwelt gegen Kunstwelt, Altvertrautes gegen Neues u. a. m. bestimmen auch den neuen Textbereich. Das Motiv des "Scheins", das bei den künstlichen Blumen im ersten Akt, im Flammenzauber von Plutus und Knaben Lenker wie in der Beschwörung der Helena eine Affinität zur Kunst hatte, wird im neuen Textbereich in abgewandelter Form und in gegenteiliger Zuordnung wieder aufgegriffen, Das Motiv des Bewahrens und Behaltens, das als konser-

vatives Moment gegen das ständige Weiterschreiten etwa in der Klassischen Walpurgisnacht bei den Ameisen und Greifen vorkam, wird hier in "Haltefest und Eilebeute" pervertiert abgewandelt, um in der Welt von Philemon und Baucis noch einmal in neuer Zuordnung aufzutauchen. Stetiges Wachsen und langsam, schrittweise Gebildetes, das bisher immer dem Fortschreiten zugeordnet war, erscheint hier als Idylle, die unzeitgemäß geworden ist und zum Alten tendiert. Das Motiv des Genusses - es taucht bereits im ersten Teil auf - wurde in bezug auf Fausts idealen Plan zum "Schöpfungsgenuß von innen" verwandelt, um gleich darauf beim Kaiser als pragmatisch-selbstsüchtiges Genießen wiederzuerscheinen und schließlich in Fausts zur Unzeit genossenem "Vorgefühl" noch einmal eine Abwandlung ins Zweideutige zu erfahren. Das "Vorgefühl" selbst wiederholt dabei das der "Anmutigen Gegend", doch während es damals eindeutig auf die Zukunft bezogen war, steht es hier zugleich in einem zweideutigen Bezug zur schlechten Gegenwart. Die Kunst schließlich wurde in Lynkeus noch einmal in letzter Schönheit thematisch. Sein Gesang erinnerte zunächst an die höchste, ebenfalls musikalische Kunstform bei Euphorion, und erfuhr dann, vor den Augen des Zuschauers, eine abrupte Metamorphose: Kunst trägt der jeweils gegenwärtigen Zeit Rechnung und geht daher zur Zeit der Untat - und wegen dieser - in ein "kläglich Wimmern" über.

Ähnliche Fortführungen, Veränderungen und Metamorphosen erfahren die Gestalten. Mephisto, der im dritten Akt eine antike Gestalt und häßliches Gegenbild zu Helena geworden war, wird wieder zum nordischen Teufel des ersten Teils, der zu verführen sucht (was er bisher im ganzen zweiten Teil nicht getan hatte). Lynkeus wird zum Vertreter dessen, was im dritten Akt Faust ausgezeichnet hatte, und auch sein Erscheinen zieht Querverbindungen zu früheren Teilen des Werkes, vor allem zur Schönheitswelt des dritten Aktes mit deren Beziehung zur Gegenwart, zum Augenblick. Der Kaiser aus dem ersten Akt wird mit seiner ganzen Gesellschaft wieder eingeführt, aber wenn die Kaiserhofwelt dort auf eine höhere Stufe gehoben wurde durch den "Mummenschanz", so läßt sie der Krieg hier in Stagnation und ewiger Wiederkehr des Gleichen verbleiben.

Aber nicht nur innerhalb des Faustdramas werden frühere Gestalten und Motive abgewandelt wieder aufgegriffen. Selbst außerhalb des "Faust" liegende Vorlagen werden als Metamorphosen mit einem Teil ihres dortigen Sinnzusammenhanges eingearbeitet. Den früheren Kontext gilt es supplierend mit einzubeziehen in das Verständnis, denn nur so kann die neue Bedeutung erfaßt werden. Das gilt innerhalb der Herrschertragödie für die griechischen oder Ovid'schen Gestalten ebenso, wie für die biblischen der drei Gewaltigen und ihre Beziehung zur Zeit des Ausbeutens und Niederganges.

Diese Vielzahl der Querverbindungen, die das Nacheinander der Text- und Geschehensfolge pausenlos durchbrechen und transzendieren, gewährleistet die "Offenheit" dieser Struktur, die dem Leser zu "supplieren" läßt, ja ihm solches Supp-

lieren aufgibt.[130]

So erscheint das im Zusammenhang des Geschehens Verdichtete und "Verfestigte"[131] - wie Goethe es immer wieder hervorhob - als e i n e dichterische Möglichkeit unter einer "Reihe"[132] von anderen, die mitanklingen sollen. Darin, daß diese Vielschichtigkeit der Formung und Umformung bis in die letzten Partien durchgehalten ist, liegt die formale Einheitlichkeit des Stückes, das so einer Einengung auf eine klassische Dramenform widerstrebt.

Zugleich aber liegt in diesen Gegebenheiten der Struktur die Analogie mit Goethes Naturwissenschaft. Dort glaubte Goethe erkannt zu haben, wie in der Natur komplizierte Spätgebilde sich in Abwandlung und steter Veränderung aus den einfachen herangebildet haben. Dort sah er, daß jedes Einzelglied an einem komplizierten Geschöpf mit den entsprechenden des einfachen wie mit den Frühformen des späten noch in Verbindung, in Verwandtschaft steht. Im Gesetz der Metamorphose sah Goethe jene Querverbindungen geleistet, die in der Natur Spätes mit Frühem, Einfaches mit Kompliziertem über den neuen Zusammenhang hinaus untereinander verband. An diesem Muster der Natur, an deren Bildungsgesetz, das er in seiner Naturwissenschaft an immer wieder neuen Gegenständen erprobte, suchte er sein dichterisches Gestalten analog zu orientieren. So entstand im "Faust II" die "geschlossene" Darstellung eines Bildungsverlaufes in der "offenen" Form einer Bildungsstruktur, in der es nicht so sehr auf den dargestellten Einzelfall ankommt als vielmehr auf die vielfachen Verbindungen und objektiven Verweise, die eine "gegenständliche" Dichtung kennzeichnen und zu supplieren aufgeben.

KAPITEL VII:

DIE EINHEIT UNTERSCHIEDLICHER BILDUNGSSTRUKTUREN IN DER TRAGÖDIE "FAUST"

A EINLEITUNG: GOETHES PRINZIP STÄNDIGEN STILWANDELS UND DAS PROBLEM DER EINHEIT DES LEBENSGEDICHTES

Haben wir bisher für den "Faust II" eine Einheitlichkeit der Struktur nachzuweisen gesucht, die darin besteht, daß der Dichter in seinem Vorgehen Analogie zu den Bildungsgesetzen beobachtet hat, so haben wir uns nun dem Problem einer noch weiterreichenden Einheitlichkeit zuzuwenden. Es ist die Frage nach dem Aufbau der Gesamttragödie "Faust", die noch aussteht. Darin wiederholt sich das Spannungsgefüge von Einheit und Zweiteilung, das wir innerhalb des "Faust II" in den beiden Komplexen der Helena- und der Herrschertragödie vorfanden. Auch im Faustganzen findet sich eine Zweiteilung, sofern sich diese Tragödie in zwei Teilen abspielt, und wir haben die Behauptung eines Zusammenhangs, denn beide Teile werden als "eine Tragödie" bezeichnet. Ob diesem behaupteten Zusammenhang eine strukturelle Verklammerung in der Dichtungsform entspricht, das wollen wir im vorliegenden Kapitel von unserem Ansatz her untersuchen.
Die Frage nach einer einheitlichen Struktur des Gesamtdramas "Faust" ist nicht nur wegen der langen Entstehungszeit der Dichtung[1] problematisch. Diese wird vielmehr erst dadurch zu einem gravierenden Einwand gegenüber der Erwartung einer einheitlichen Struktur, weil der Dichter einem ständigen Stilwandel unterworfen war. Böckmann charakterisiert die Fülle solcher literarischer Wandlungen wie folgt: "Da beginnt der junge Goethe ... noch ganz im Ton der Anakreontik ... Erst seit der Begegnung mit Herder in Straßburg setzt sich ein neuer, unmittelbarer Ausdruckswille durch, der nur noch die innere Gefühlsbewegung auszuströmen sucht ... das Götz-Drama eifert Shakespeare nach, im Sinne einer charakteristischen Kunst, die ... menschliche Fülle sucht. Aber seit Italien steht Goethes Dichtung wieder in einer neuen Gestalt da; die antike Form lockt zur Nachfolge; der Ausdruckswille bändigt sich durch das Verlangen nach Naturwahrheit und menschlicher Bedeutsamkeit ... Und doch ist auch diese klassische Form nicht Goethes letzte Antwort geblieben. Nach Schillers Tod vollzieht sich ein Aufbruch zu neuen Gestaltungsweisen hin, die man gern als Altersstil bezeichnet hat."[2]
Vor diesem Hintergrund ständigen Stilwandels ist die Suche nach einer einheitlichen Struktur des Werkes durchaus problematisch. Selbst wenn wir nicht behaup-

ten wollen, Goethe habe im "Faust" während sechzig Jahren der Entstehung immer nur eine "Idee" veranschaulichen wollen[3], sondern nur zu zeigen suchen, daß sein dichterisches Formen - möglicherweise in verschiedenen Ausprägungen - durchgängig an der Analogie zu den Naturgesetzen der Bildung und Umbildung ausgerichtet war, selbst dann müssen wir uns fragen, ob Goethes Dichtweise von den Stilwandlungen nicht so mitbetroffen wurde, daß von einer durchgehenden Strukturierung des ganzen Werkes nicht die Rede sein kann.

Doch ist der Befund an Stilwandlungen in bezug auf den "Faust", wie er in seinen beiden Teilen vorliegt, nicht ganz so groß, wie man vermuten könnte. Der "Faust" in seiner endgültigen Gestalt ist hauptsächlich ein Werk der nachitalienisch-klassischen und der Spätzeit. Nehmen wir das noch früher Entstandene als eigene Epoche mit hinzu, so drängt sich die Fülle des Stilwandels dennoch auf eine zweimalige Erneuerung zusammen: auf den Neuanfang mit und seit Italien und auf den stilistischen Umschwung nach Schillers Tod. Diese beiden entscheidenden Erneuerungen der Goetheschen Schaffensweise wollen wir hier kurz betrachten.
Mit der Italienischen Reise, so betonte Goethe mitunter, begann für ihn ein neues Leben, eine neue "Epoche": "Heute ist es jährig, daß ich mich aus Karlsbad entfernte. Welch ein Jahr! und welch sonderbare Epoche für mich dieser Tag, des Herzogs Geburtstag und ein Geburtstag für mich zu einem neuen Leben."[4] Solch ein Neuanfang interessiert uns nicht als biographisches Ereignis, wohl aber als literarisches. Nur weil das "neue Leben" stilwandelnde Funktion hat und auch dichterisch eine neue "Epoche" bedeutet, kann es literaturwissenschaftlich interessant werden. Eben dies ist hier der Fall. Wir haben es an anderer Stelle bereits nachzuweisen gesucht: Das Neue, das Goethe die italienische Zeit als Umbruch zu einem neuen Leben empfinden ließ, war die konkrete Einsicht in die Gesetzmäßigkeit der Natur, die wir mit Goethe als "Bildungsgesetz" bezeichneten[5]. Von "Epoche"-machender Wirkung für die Dichtung wurde die Einsicht in Naturgesetze deshalb, weil Goethe sie nicht nur in der Natur am Werk sah, sondern fand, daß die Kunst der Griechen von ihr bestimmt war[6], ja daß sich diese Gesetzmäßigkeit auf die Darstellung menschlich-gesellschaftlicher Bereiche ebenso anwenden ließ, wie sie sich als Schaffensprinzip für die eigene Dichtweise anbot[7]. Dichten in der Manier der Alten heißt, wie sie das Bildungsgesetz alles Lebendigen zum Gestaltungsprinzip zu machen. Das neue Leben Goethes in Italien bedeutet demnach auch eine literarische Wende. Sie hängt aufs engste mit der bewußten Erfassung der Natur- und Bildungsgesetzmäßigkeit zusammen und besteht darin, daß diese Gesetze nun auf die eigene Dichtweise übertragen werden, wie Goethe es in der griechischen Kunst verwirklicht sah.
Dennoch bedeutet diese Erneuerung keine vollkommene Veränderung früherer Schaffensweise. Schon im Urfaust hatte Goethe mit dem Faustthema einen Stoff

gewählt, der Bereiche der Naturerkenntnis aufgriff. Und schon vor Italien, mindestens seit der Begegnung mit Herder, hatte Goethe sich für Naturwissenschaft interessiert. So konnte er den Neuanfang in Italien in einer Weise interpretieren, die darin lediglich deshalb ein Neues sah, weil das Alte "zusammenhängend", nämlich in ein Ganzes integrierbar wurde, das ihm in Italien als Gesetzmäßigkeit der Natur (und der griechischen Kunst) aufgegangen war. Goethe schrieb aus Italien: "... es geht, man darf wohl sagen, ein neues Leben an, wenn man das Ganze mit Augen sieht, das man teilweise in- und auswendig kennt. Alle Träume meiner Jugend seh' ich nun lebendig. ... Ich habe keinen ganz neuen Gedanken gehabt, nichts ganz fremd gefunden, aber die alten sind so lebendig, so zusammenhängend geworden, daß sie für neu gelten können."[8]

Der Neuanfang besteht demnach nicht darin, daß der Hinblick auf die Natur neu wäre oder neu in die Dichtung kommt, sondern daß die Natur nun in zusammenhängender, gesetzmäßiger Weise erfaßt und für die Kunst fruchtbar gemacht werden kann. Vor wie nach Italien interessierte sich Goethe für die Natur und suchte sie in die Dichtung zu integrieren, doch seit Italien gelingt das in einer Weise, die deshalb "für neu gelten" kann, weil nun nicht mehr bloß Einzelheiten sondern Gesamtzusammenhänge auch in der Dichtung davon betroffen werden. Das bestätigt Lucács: "Die Arbeit am Jugendfragment zeigt eine radikale weltanschauliche Wendung ... das spätere Weltgedicht beginnt seine Konturen zu erhalten, der Faust-Entwurf beginnt über die reine Tragik des 'Urfaust' hinauszuwachsen ... Diese Wendung äußert sich am klarsten in der neuen Szene 'Wald und Höhle' ... Faust flüchtet in die Natur und findet nun eine ganz andere Antwort auf seine Frage an den Erdgeist. Fausts Worte spiegeln die neue Naturauffassung Goethes, die er in Weimar erworben, in Italien weitergebildet ... hat."[9]

So wird vom Stilwandel und der dichterischen Erneuerung seit Italien die Arbeitsweise am "Faust" verändert. Doch bedeutet diese Veränderung nicht, daß Goethes Dichten nur vor oder nach Italien an der Natur orientiert war. Schon im Jugendfragment ist die Natur ein Zentralthema des "Faust". Mit dem italienischen Neuanfang aber bleibt die Naturorientierung nicht mehr auf das Thema der Dichtung begrenzt. Sofern Goethe in Italien das Bildungsgesetz der Natur erfaßt hat und als Schaffensprinzip der griechischen Kunst wiederfand, insofern sucht er nun auch in der Formung nach diesem Gesetz zu arbeiten. Das heißt: seit der italienischen Wende soll das unter anderem auch naturwissenschaftliche Thema des frühen Fauststrama in eine naturwissenschaftlich orientierte Struktur umgewandelt werden, die das spätere "Weltgedicht" bestimmen wird. Der Stilwandel, der sich in Italien vollzieht, ist Veränderung und Modifikation der Naturorientierung, die nun in stärkerer Weise die Form des Dramas zu bestimmen beginnt.

Doch ist die Italienische Wende nicht die letzte Erneuerung des Dichters, die den "Faust" und seine Gestaltung mitbetrifft. Zu Recht setzt Hankamer (wie Böck-

mann) einen weiteren Neuanfang nach Schillers Tod an, und zu Recht schreibt er auch dieser biographischen Wiedergeburt literarische Auswirkung zu: "am Rande sittlich-persönlicher Vernichtung gewann er endgültig die Sicherheit und Kraft zu neuem Leben und gewann zugleich, was seine Alterskunst von der Dichtung seiner antik-klassischen Epoche unterscheidet ... den überschauenden, weltumfassenden Blick für die großen Schicksalsformen des ... Daseins ... den Blick für das Spiel der Mächte ... die sichere, unschuldige Freiheit, wie die Dichter mythenzeugender Zeiten, die Menschenwelt als solch ein Spiel gotthafter Kräfte zu sehen und darzustellen."[10] Sofern Hankamer die mit dem Altersstil verbundene neue Dichtweise durch "Überschau" und "große Formen" kennzeichnet, trifft er Wesentliches der spätgoetheschen Komposition, die mit Schillers Tod beginnt. Die Wendung aber von der "sicheren, unschuldigen Freiheit" ebenso wie der Vergleich mit Dichtern mythenerzeugender Zeiten sind insbesondere beim späten Goethe nicht angebracht. Gerade hier wird die Anstrengung immer sichtbarer und immer deutlicher mitverdichtet, die allein noch eine verbindliche Dichtung hervorbringen kann. Und eben indem Goethe durch die Naturwissenschaft seiner Dichtung eine neue objektive Verbindlichkeit zu geben sucht, entfernt er sich von "mythenzeugender Zeit".[11] Böckmann hat solches in seinem Aufsatz: "Goethes naturwissenschaftliches Denken als Bedingung der Symbolik seiner Altersdichtung" für die Spätzeit überzeugend dargelegt[12]. Und sofern wir in unserer Arbeit an "Faust II" ein Spätwerk untersuchen, darf unser dortiges Ergebnis hier als Beispiel herangezogen werden. Der "Faust II" verdichtete - etwa im Verlauf des Bildungsprozesses der Helena (aber auch schon in der "Zueignung") - das Problem der Entstehung von Kunst. Diesen Entstehungsprozeß schilderte und gestaltete er nach den Gesetzen der Bildung und Umbildung der Natur. Ohne die Bedeutung des Stilwandels von der klassischen zur späten Dichtung zu nivellieren, dürfen wir doch folgendes festhalten: Der Neuanfang, der den Altersstil einleitet, bedeutet keine Abkehr der Darstellungsweise von der gesuchten und verdichteten Analogie mit dem Vorgehen der Natur. Er ist vielmehr Modifizierung, ja Ausweitung[13] der Art, wie nun die Naturwissenschaft für die Dichtung und den Dichtvorgang fruchtbar gemacht wird.

Bis zuletzt greift der Faustdichter umformend, umgestaltend und umbildend Früheres auf. In solcher Weise dichtet er, wie er es über seine "Helena" sagte, "immer nach einem Sinne, aber immer um- und umbildend"[14], und in seinen "närrischen Redensarten" kennzeichnet Goethe seine späte Dichtart so, daß die Analogie zum Geschehen der Zueignung ebenso deutlich wird wie die zum Vorgehen der bildenden Natur: "Ich habe unzählige Webereien und Strickereien, Bauereien und Pflanzereien unternommen, die mir immerfort, unter der Hand, zur Hand wachsen, daß ich ... in größter Tätigkeit abwarte, bis dieser wunderliche Organismus in sich selbst verkohlt oder auch wohl durch einen anderen chemischen Prozeß sich umbildet und wo möglich tätiger vergeistet."[15]

Das Problem bei der Niederschrift des "Faust II" war für Goethe, daß er dieses, der Natur und der Goetheschen Naturwissenschaft analoge Vorgehen, wie er meinte, nicht lange genug habe beobachten können: "Es sind über sechzig Jahre, daß die Konzeption des 'Faust' bei mir jugendlich von vorne herein klar, die ganze Reihenfolge hin weniger ausführlich vorlag. Nun hab' ich ... nur die mir gerade interessanten Stellen einfach durchgearbeitet, sodaß im zweiten Teile Lücken blieben, durch ein gleichmäßiges Interesse mit dem übrigen zu verbinden. Hier trat nun freilich die große Schwierigkeit ein, dasjenige durch Vorsatz und Charakter zu erreichen, was eigentlich der freiwillig tätigen Natur allein zukommen sollte. Es wäre aber nicht gut, wenn es nicht auch nach einem so lange tätigen Leben möglich gewesen wäre, und ich lasse mich keine Furcht angehen, man werde das Ältere von dem Neueren, das Spätere vom Früheren unterscheiden können ..."[16] Hier stellt Goethe ein Vorgehen, das in jahrelanger ständiger Umformung des Vorliegenden den Gestaltungsprozeß zu einer "Reihenfolge" verdichtet, dem Wirken der "freiwillig tätigen Natur" gleich. Wo er, um einen Abschluß zu erreichen, von diesem allmählichen Reifenlassen abging, sieht er den stetig sich bildenden Dichtungsprozeß durchbrochen. Dieser aber besteht darin, daß Frühes mit Spätem und Spätes mit Frühem[17] so verbunden wird, daß es ununterscheidbar und damit wohl ein neues Ganzes geworden ist. Die Verfahrensweise des alten Goethe entspricht damit bewußt dem allmählichen Reifungsprozeß der Natur, der die Polaritäten vereinigt. Und sie entspricht dem in "Faust II" dargestellten Bildungsprozeß der Kunst, der Altes und Gegenwärtiges (etwa bei Helena und Faust) zu einer neuen Gegenwart verbindet.

Goethe hat schon früher, mindestens seit der Italienischen Reise, versucht, seine Dichtweise (wie er es die Griechen tun sah) an dem Vorgehen der Natur zu orientieren[18]. Zu der Veränderung des Spätstils aber gehört, daß nun auch die Stilwandlungen als Umformungen der Grundgestalt bewußt in den Bildungsprozeß des eigenen Werkes hineinverarbeitet werden. In diesem Verfahren wird der eigene Stilwandel in eine Struktur integriert, deren Einheit in ständiger Umformung, deren Zusammenhang in stetiger, gesetzmäßiger Erneuerung des Früheren liegt. Damit soll indes über das Ergebnis unserer Strukturuntersuchung des "Faust" in keiner Weise vorentschieden sein. Wir wollten einleitend prüfen, ob sich in Anbetracht einer sechzigjährigen Arbeitszeit und dem Befund eines vielfachen Stilwandels die Frage nach einer einheitlichen Strukturierung nicht von vornherein verbietet. Das meinen wir nun ausgeschlossen zu haben. Obwohl die Neuanfänge in Goethes Dichtweise erhebliche Veränderungen bewirken, zeigte sich, daß das Dichten in Analogie zu Naturgesetzen und die Einbeziehung der Naturwissenschaft in die Dichtung diesen Wandlungen übergeordnet sind. Nicht die grundsätzliche Orientierung an Natur und Naturwissenschaft wurde vom Stilwandel betroffen, sondern die Art, wie solches im Dichtvorgang wichtig und in der Dichtung verarbeitet wird.

B HAUPTTEIL: DIE EINHEIT UNTERSCHIEDLICHER BILDUNGSSTRUKTUREN IM "FAUST"

Im Verlauf unserer Arbeit haben wir zu zeigen gesucht, inwiefern der Tragödie zweiter Teil durch die Goetheschen Bildungsgesetze gestaltet wurde. Wenn wir uns nun dem Aufbau der Gesamttragödie "Faust" zuwenden wollen, so verlangt der gegenwärtige Stand dieser Arbeit zunächst eine Untersuchung darüber, ob jener Bildungsgesetzmäßigkeit auch im ersten Teil strukturelle Bedeutung zukommt. Erst wenn diese Frage entschieden ist, kann ein Vergleich beider Teile und der Hinblick auf ihre Verknüpfung den Aufbau des ganzen Dramas thematisch machen.

I. BILDUNGSTHEMATIK IN DER TRAGÖDIE ERSTEM TEIL

1. Das Bildungsgesetz als Erkenntnisziel des Forschers und Magiers

Der nächtliche Monolog, mit dem Faust eingeführt wird, und der seine Situation und Absicht erklärt, ist zunächst ein Monolog der Verzweiflung über die Möglichkeit der Erkenntnis. Obwohl Faust alle Disziplinen[19] studiert hat, sieht er die Unmöglichkeit alles Wissens: "Bilde mir nicht ein, was Rechts zu wissen" (V 371), meint er, oder gar: "Und sehe, daß wir nichts wissen können" (V 364). Als Gelehrter und Forscher sieht Faust sich gescheitert - das aber nicht aus eigenem Unvermögen sondern mit Notwendigkeit (V 366 f).
Mit der Einsicht aber, daß diese Gelehrsamkeit sinnlos ist, mit der Verzweiflung an der ganzen Welt des Forschens gibt Faust doch nicht zugleich sein Forschungsziel auf. Er sucht vielmehr sofort andere Wege, dennoch zu der gesuchten Erkenntnis zu gelangen. Um nicht, wie bisher, sagen zu müssen, was er nicht weiß, um demnach die in der Gelehrsamkeit umsonst gesuchte Erkenntnis nun auf anderem Wege zu erreichen, ausdrücklich deshalb wendet sich Faust der Magie zu. Magie bedeutet nicht den Verzicht auf Fausts Erkenntnisziel sondern vielmehr die Steigerung und Verlagerung seines Wissensdranges ins Verdächtige und Unerlaubte. Das Erkenntnisinteresse hat der Magier mit dem Forscher Faust gemeinsam[20]. Was ist es nun, was Faust in der (herkömmlichen) Wissenschaft nicht findet aber verzweifelt suchte? Welches ist dieses Erkenntnisziel, das er in der Magie erreichen will?
In der Literatur wurde das Ziel Fausts und seines "Strebens" meist metaphysisch interpretiert. So sieht Flitner in Faust den Gottessucher: "In der Sage hatte sich

Faust der Magie zugewandt, weil ihm die Erkenntnis als ... unfruchtbar erschienen war. Der neue Faust wendet sich um des mystischen Zieles selber willen zur Magie. Er überschreitet die Grenzen menschlicher Macht nicht wie der sinnliche Mensch aus Besitzlust ... er strauchelt vielmehr auf dem Pfad des Gottessuchers unmittelbar. Alles mystische Heimweh kommt aus dem Wunsch, Gott zu schauen."[21] Wiese interpretiert Fausts Ziel - wenn auch nicht mystisch - doch metaphysisch. Auch ihm zufolge ist Faust auf der Suche nach Gott[22], nach Beutler "heischt" Faust: "Antwort auf die uralten ... Fragen nach dem Sinn, Wert und Gehalt seines Lebens"[23], und Korff sieht die einheitliche Ausrichtung der frühen Faustgestalt in deren Suche nach einem "Sinn des Lebens"[24].
So wird Fausts Erkenntnisziel vornehmlich als ein metaphysisches interpretiert. Sieht man sich aber den Text daraufhin an, was Faust will - und er spricht es deutlich genug aus - so kennzeichnet ihn nicht die Suche nach Gott und weniger die nach dem "Sinn" des Lebens als: Suche nach den Gesetzen des Lebens. Denn im Vordergrund seiner Zielsetzung steht nicht so sehr Übernatürliches als Natürliches, nicht Meta-Physisches sondern Physisches: Als Faust in seinem Eingangsmonolog erklärt hatte, daß er sich von der (herkömmlichen) Wissenschaft abkehre, um in der Magie die sich versagende Erkenntnis doch noch zu erzwingen, nennt er auch sein Ziel; zunächst allgemein und geheimnisvoll:

V 377 "Drum hab' ich mich der Magie ergeben,
Ob mir durch Geistes Kraft und Mund
Nicht manch Geheimnis würde kund",

dann aber deutlicher, ausdrücklicher formuliert. Faust möchte "erkennen" "was die Welt Im Innersten zusammenhält", er möchte "Wirkenskraft und Samen" schauen (V 382 ff).
"Was die Welt im Innersten zusammenhält" in Verbindung mit offensichtlich biologischen Termini wie "Wirkenskraft" und "Samen", das ist zunächst nicht Gott, nicht der "Sinn des Lebens" und auch kein metaphysisches Ziel. "Was die Welt im Innersten zusammenhält", das sind Naturgesetze; es ist die Gesetzmäßigkeit, nach der sie sich bildete und entstand, und nach der sie sich, ständig weiterproduzierend, lebendig erhält. Ganz konkret sucht Faust nach einer Erkenntnis, in der gleichzeitig das Entstehen ("Samen") wie das lebendige S e i n ("Wirkenskraft") erfaßt werden kann. Damit geht es Faust um jene Gesetzmäßigkeit, nach der sich Welt "bildet", denn eben das Bildungsgesetz ist nach Goethe gleichzeitig Erklärung für das Entstandene wie für das lebendige Weiterwirken der Gestalten. Faust geht es um Einsicht in die Bildungsgesetze der Natur.
Weitere Stellen, wo Faust sich - ob auf einen Erfolg hoffend oder an ihm verzweifelnd, ist in diesem Zusammenhang gleichgültig - über sein Erkenntnisziel äußert, verstärken den Befund, daß er an der Natur selbst interessiert ist. Da ist vom "Erfassen der unendlichen Natur" die Rede (V 455), von "Quellen allen Lebens" (V 456),

der "Schleier der Natur" soll gelüftet werden (V 673), "Kräfte der Natur" enthüllen sich (V 438), als Faust sich der gesuchten Einsicht nahe glaubt, und an eben dieser Stelle meint er "die wirkende Natur vor seiner Seele liegen" zu sehen (V 440 f). Solche Naturerkenntnis will er indes nicht nur in Form eines unnatürlichen schematischen Schauspiels haben, also nicht im Zeichen, nicht in vermittelter Darstellung, sondern natürlicher. Faust ist mit dem Erfolg seiner ersten magischen Unternehmung nicht zufrieden, weil ihm hier das "Innerste der Welt" nur im Schauspiel vermittelt erscheint:

V 454 "Welch Schauspiel! Aber ach! ein Schauspiel nur!
Wo faß' ich dich, unendlicher Natur?"

So geht es Faust um Einsicht in die wirkliche Natur. Ihr Wirken, die Gesetze, nach denen ihre Gestalten werden und lebendig sich fortbilden, will er erkennen. Damit sucht Faust eben das, was Goethe innerhalb der eigenen Forschung gesucht und in Italien gefunden hat und als Gesetze der Bildung bezeichnete.

2. Die Suche nach dem Bildungsgesetz als Ausdruck der historischen Situation des Fauststoffes

Nun könnte indes gerade die Formulierung vom "Innersten der Welt" eine Interpretation stützen, die im Erkenntnisziel Fausts ein mystisches Bild, eine metaphysische Suche nach Gott oder dem Sinn des Lebens sieht. Das umsomehr, als es nahe liegt, den "Faust" zumindest in seinen frühen Partien mit einer pantheistischen Weltanschauung in Verbindung zu bringen. Ein Blick auf die Faustvorlage des Paracelsus und ein Blick auf die geschichtliche Situation, die das Drama aufgreift, zeigen jedoch anderes: Paracelsus wandte sich - gleich Faust - von der religiös-schriftdeutenden Wissenschaft ab und richtete sein Erkenntnisstreben direkt auf die Natur. Dohmen beschrieb: "Paracelsus kann ... das Evangelium nicht mehr als die einzige Offenbarung Gottes für den Menschen sehen. Gott hat zwei gleich wichtige Bücher geschrieben, das Buch des Evangeliums und das Buch der Natur ..."[25] Dabei könnte nun allerdings der Eindruck entstehen, die Faust-Paracelsusgestalt suche immer noch Gott, diesen aber nun nicht mehr in der Schrift sondern in der Natur. Demgegenüber gilt es indes festzuhalten: Die Ansicht, daß Gott sich in der Natur offenbare, ermöglichte ein ganz neues Interesse an der Natur selbst. Dadurch erst wurde möglich, die Natur zum Gegenstand des Anschauens und der Forschung zu machen. "Die Annäherung an die äußere Realität"[26], die mit dieser Neuorientierung an der Natur verbunden war, führte bei Paracelsus zu der Auffassung, in der Natur entwickle sich "alles ... nach den vom Schöpfer einmal gegebenen immanenten Bildungsgesetzen"[27]. Gerade weil sich das Interesse des Paracelsus nun auf das Erfassen dieser Bildungsgesetze der Natur richtete und nicht mehr primär auf die Erkenntnis Gottes, wurde er der christlich orientierten Orthodoxie

verdächtig; deshalb wurde ihm ein Teufelsbündnis zugeschrieben, deshalb wurde er zu einer Faustvorlage.
So stellt bereits der Fauststoff in der Faustgestalt einen Forscher dar, der sich von dem Primärinteresse der Gottessuche abkehrte und die Bildungsgesetze der Natur zu erkennen suchte. Nicht die Faustgestalt sondern die am religiösen Bildungsbegriff orientierte Gegenseite kennzeichnet die Gottessuche. Daß diese Neuorientierung des Denkens im Fauststoff bereits, insbesondere aber in Goethes Faust dargestellt wurde und zu einer Umdeutung der christlichen Auffassung führte, hat auch Korff erkannt. Vom "humanen Glauben" ausgehend, worunter Korff eine naturbezogene Einstellung versteht, schreibt er: "Es scheint zunächst ... widersinnig zu sein, daß der humane Glaube im Faust an einem christlichen Stoff gestaltet worden ist. Denn die Faustdichtung ist ... die humane Umgestaltung einer christlichen Sage ... Allein dieser scheinbare Widersinn erhält einen tiefen Sinn, sobald man weiß, daß die christliche Faustsage selbst ... eine abschreckende Darstellung - des humanen Glaubens ist. ... Hatte die Faustsage den humanen Menschen in christlicher Auffassung gezeigt, so ward es der geschichtliche Sinn der Faustdichtung, am gleichen Stoffe die humane Auffassung des humanen Menschen, das heißt, sein Selbstbewußtsein darzustellen."[28]
Daß Goethe, der seinerseits auf dem Boden des naturbezogenen Denkens steht, diesen Konflikt anders bewertet als die grundsätzlich religiös orientierten Autoren des Volksbuches führt erst recht dazu, daß bei ihm die Faustgestalt nicht primär als Gottessucher zu verstehen ist sondern durch ein naturorientiertes Interesse gekennzeichnet bleibt. So bestätigt sich bereits vom Fauststoff her, was wir vorher dem Wortlaut des Goetheschen Faust entnahmen: Fausts Interesse ist nicht so sehr ein metaphysisches denn ein physisches. Wie es aus christlicher Sicht in den Volksbüchern angeprangert wurde, steht bei der Faustfigur - wie bei Paracelsus - nicht die Gottessuche sondern die Suche nach Einsicht in die Bildungsgesetze der Natur im Vordergrund. Wenn also manche Interpreten meinen, Faust sei auf der Suche nach Gott oder insgesamt metaphysisch ausgerichtet, so verkennen sie die entscheidende historische Konfliktsituation, die der Fauststoff darstellt.

3. Gelehrtenwelt und Naturerkenntnis - Die Grundpolarität und ihre verschiedenen Aspekte

Die Besinnung auf den historischen Ort des Fauststoffes und auf die Vorlagen dieser Dichtung bestätigte, daß Faust, sofern er auf die Natur ausgerichtet ist, dem historischen neuen Standort verpflichtet und dem scholastischen Denken, der Schriftdeutung entgegengesetzt ist. Die Diskrepanz zwischen Wissenschaft und Natur, die Fausts Verzweiflung motiviert, weitet sich aus zu einem Gegensatz von Altem und Neuem, von Lebendigem und Totem, von Schriftdeutung und Natur-

experiment, Gelehrtenstube und freier Natur. In diesen verschiedenen Aspekten zeigt sich eine Motivverknüpfung und Polarisierung, die bereits auf eine Formung durch Bildungsgesetze hindeuten könnte.

a) Der Gegensatz von herkömmlicher Schriftdeutung und Naturerkenntnis

Als Faust sich von der Wissenschaft abkehrte, wandte er sich nicht von jeder denkbaren Wissenschaft ab. Er hält vielmehr an seinem Erkenntnisinteresse fest, vor dem die herkömmliche Wissenschaft versagt, und sucht neue Formen, um diesem nahe zu kommen. Was aber hat Faust dabei als unzulängliche Wissenschaft zurückgewiesen?
Faust betont gleich zu Anfang, er habe alle Disziplinen studiert: Philosophie, Juristerei und Medizin. In diesem Katalog fehlt - Naturwissenschaft[29]. Daß ausgerechnet sie fehlt, wo Faust doch Naturerkenntnis sucht, läßt darauf schließen, daß es sie an diesem historischen Ort noch nicht gab. Im neuen, naturbezogenen Denkziel Fausts wird sie indes vermißt, gefordert, gesucht. Weil Faust eine Erkenntnis sucht, die nur aus dem direkten Hinblick auf die Natur, in Experimenten an ihr selbst, erfahren werden kann, deshalb kann ihm die herkömmliche Wissenschaft nicht genügen. Die Diskrepanz zwischen Natur und Wissenschaft bedeutet den Gegensatz exegetisch-scholastisch-schriftdeutscher und naturbeobachtender, experimentierender Wissenschaft.
Solches kommt mehrfach zum Ausdruck. Faust, der in neuem, aber bloß erahnten Zugang zur gesuchten Erkenntnis "Wirkenskraft und Samen" "schauen" - also direkt und unvermittelt einsehen will, setzt sein ganzes bisheriges wissenschaftliches Vorgehen dem entgegen, wenn er sagt: "und tu' nicht mehr in Worten kramen" (V 384 f). Sein Ungenügen an der Wissenschaft rührt daher, daß er sich angesichts seines Erkenntniszieles nicht mehr auf Bücher verlassen kann. "Beschränkt von diesem Bücherhauf" (V 402 f) erscheint ihm die Wissenschaft, "über Büchern und Papier" wachte der Wissenschaftler vergeblich (V 390 ff). Gegenüber Wagner fragt Faust ironisch:

V 566 "Das Pergament, ist das der heil'ge Bronnen,
Woraus ein Trunk den Durst auf ewig stillt?",

und als Faust sich nach zwei magischen Versuchen wieder auf die Wissenschaftswelt zurückgeworfen sieht, da fragt er verzweifelt:

V 660 "Hier soll ich finden, was mir fehlt?
Soll ich vielleicht in tausend Büchern lesen ...",

wobei das, was es dabei zu lesen gäbe, nicht mit fortschreitender Einsicht zusammenhänge sondern mit Erkenntnis in die ewig sinnlose Wiederkehr des Gleichen (V 662 ff).

"Erfassen und Erkennen der Natur" und "exegetische Wissenschaft" sind Gegensätze, die Faust verzweifeln lassen, weil sie nicht zu verbinden sind.

b) Die Grundpolarität von Natur und Wissenschaft als Gegensatz von Altem und Neuem

Um Gegensätzlichkeit handelt es sich noch in anderer Hinsicht. Gegenüber dem naturorientierten, naturbezogenen Erkenntnisziel Fausts erscheint die scholastische Wissenschaft als veraltet.

V 656 "Ist es nicht Staub, was diese hohe Wand
Aus hundert Fächern mir verenget,
Der Trödel, der mit tausendfachem Tand
In dieser Mottenwelt mich dränget?"

Angesichts all des Überlieferten bekennt sich Faust zum Neuen:

V 684 "Was man nicht nützt, ist eine schwere Last,
Nur was der Augenblick erschafft, das kann er nützen."

Faust sieht sich im Gegensatz zu der herkömmlichen Wissenschaft. Dafür ist sein Suchen nach Naturerkenntnis verantwortlich: Schon vorher, nachdem Faust sich in die Natur eingeträumt hatte, fährt er auf mit der Bemerkung, die seiner inzwischen anachronistisch gewordenen Umwelt gilt:

V 398 "Weh! Steck' ich in dem Kerker noch?" (Sp. v. H. K.)

Aufgrund seiner neuen Orientierung an der Natur paßt Faust nicht mehr in die mittelalterliche Welt der Gelehrsamkeit. Der Gegensatz von Natur und Wissenschaft ist zugleich eine Konfrontation von Altem und Neuem, wie es der Hinblick auf die historische Situation von anderer Seite her nahelegte.

c) Die Grundpolarität und der Gegensatz von Lebendigem und Totem

Zugleich ist diese Konfrontation mit einem weiteren Gegensatzpaar verbunden. Nicht nur Altes und Neues stehen sich in der Grundpolarität gegenüber, sondern auch Lebendiges und Totes. Noch im Eingangsmonolog kennzeichnete Faust die Gelehrtenstube durch das "Nagen von Würmern", durch "angeraucht Papier", durch "Staub". Ein dumpfes Mauerloch ist ihm diese Welt, wo "selbst das liebe Himmelslicht" nur "trüb" durch "gemalte Scheiben" bricht. Und angesichts dieser Umwelt meint er:

V 410 "Und fragst du noch, warum dein Herz
Sich bang in deinem Busen klemmt?
Warum ein unerklärter Schmerz

Dir alle Lebensregung hemmt?
Statt der lebendigen Natur,
Da Gott die Menschen schuf hinein,
Umgibt in Rauch und Moder nur
Dich Tiergeripp' und Totenbein." (Sp. v. H. K.)

Die "lebendige Natur", um die es Faust geht, steht im Gegensatz zur toten Gelehrsamkeit herkömmlicher Prägung. Durch die Entfremdung von der Natur hat sich die Gelehrsamkeit wie der Gelehrte aus dem ihm "natürlich" (da Gott den Menschen schuf hinein!) zugedachten, lebendigen Lebensraum entfernt. So ist die Gelehrsamkeit tot und kann nicht zur Einsicht in die lebendige Natur führen.

d) Der Grundgegensatz als Unterscheidung von vermittelter und direkter Einsicht

Mit dieser Unterscheidung ist eine weitere Konfrontation verbunden: der Gegensatz von vermittelter und unvermittelter Einsicht in die Phänomene selbst. Sehen wir uns an, was Faust sich von der Magie Neues versprach, so ist es der unvermittelte Zugang, der sie von der Gelehrsamkeit unterscheidet. Dieser unvermittelte Zugang zu den Phänomenen der Natur ließ das magische Unternehmen hoffnungsvoll erscheinen. Faust begibt sich aus der Welt der Gelehrsamkeit hinaus mit den Worten:

V 418 "Flieh! auf! hinaus ins weite Land!
Und dies geheimnisvolle Buch,
Von Nostradamus' eigner Hand,
Ist dir es nicht Geleit genug?
Erkennest dann der Sterne Lauf,
Und wenn Natur dich unterweist,
Dann geht die Seelenkraft dir auf ..." (Sp. v. H. K.)

So wird der "Bücherhauf" in dem neuen Zugang zur gesuchten Naturerkenntnis reduziert auf ein einziges Werk, von dem es zudem heißt, es sei von "Nostradamus eig'ner Hand", also ohne Zwischenschritte, ohne Vermittlung durch Kommentatoren und andere Schriften zu ihm gelangt. Dieses Buch setzt Faust der unmittelbaren Unterweisung durch die Natur (V 419-423) gleich! Der neue Zugang "Magie" ist für Faust deshalb aussichtsreich, weil er statt vermittelter Einsicht direkt auf die Natur gerichtet zu sein scheint. Ähnliches zeigte sich schon vorher. Faust betont gleich zu Anfang, er habe sich deshalb der Magie ergeben:

V 380 "Daß ich nicht mehr mit sauerm Schweiß
Zu sagen brauche, was ich nicht weiß;
Daß ich erkenne, was die Welt

Im Innersten zusammenhält,
Schau' alle Wirkenskraft und Samen,
Und tu' nicht mehr in Worten kramen." (Sp.v. H.K.)

Der Gegensatz zwischen Magie und Wissenschaft fällt zusammen mit dem "Schauen" auf der einen, dem "Kramen in Worten" auf der anderen Seite. "Schauen" bedeutet einerseits ein direktes Hinsehen auf die (Natur)Phänomene selbst, andererseits ist zu berücksichtigen, daß es sich dabei um einen mystischen Begriff handelt. Aber auch dieser bezeichnet eine unvermittelte, direkte Einsicht. Der Gegensatz, der Faust verzweifeln läßt, die Unvereinbarkeit von Wissenschaft und Natur, und die Unmöglichkeit einer Einsicht, äußern sich zugleich in einem Gegensatz von naturbezogenem direktem Hinblick auf die Phänomene und den vielfach vermittelten Worttüfteleien und Auslegungen der scholastischen Wissenschaft.

So gruppieren sich um den Gegensatz von Wissenschaft und Natur eine Fülle weiterer Motive und Gegensatzpaare. Der Gelehrte Faust sucht Erkenntnis, Einsicht in das Wirken der Natur, angesichts derer nicht jede denkbare, wohl aber die historisch gegebene, die exegetische Wissenschaft versagen muß. Diese erscheint also gegenüber dem neuen Erkenntnisinteresse als unfruchtbar, tot, veraltet. Damit ist der Grundkonflikt in ein polares Bezugsgeflecht vieler Motive verwoben: Altes und Neues, Natürliches und Unnatürliches, Lebendiges und Totes, direkte und vermittelte Einsicht stehen sich gegenüber, als Faust das neue Erkenntnisinteresse mit der herkömmlichen Wissenschaft konfrontiert.

4. Das Bildungsmotiv der Erneuerung im Bezugsgeflecht dieser Polaritäten

Lukács hatte davon gesprochen, daß das Zurückgehen in die Vergangenheit bei der Wahl des Fauststoffes "in Wahrheit ein notwendiger Anlauf zum Neuen"[30] sei. Diese Aussage ließ sich rechtfertigen. Der historische Ort des Fauststoffes erwies sich als Anfangspunkt moderner Denkweise, als Ausgangspunkt der Suche nach Naturwissenschaft. Er behandelte die Erneuerung des Denkens im Umbruch zur Renaissance. So ist schon vom Stoff her das Motiv der "Einsicht in die Natur" verbunden mit dem der "Erneuerung". Das ist aber auch im vorliegenden Text nachweisbar:

Faust erfährt die Grundpolarität mit all den ihr verbundenen Gegensätzlichkeiten in Verzweiflung. Doch unternimmt er im Verlauf der Gelehrtentragödie verschiedene Versuche, die Konflikte zu überwinden, "Erkenntnis" und "Natur" zu vereinigen. Jedesmal, wenn Faust sich dem gesuchten Ziel nahe glaubt, stellt sich ein Gefühl der Erneuerung, eines "neuen Lebens" ein:
So in der ersten magischen Beschwörung. Faust glaubt im Zeichen des Makrokosmos der Einsicht in das Wirken der Natur nahe zu sein. Dabei erfährt er zugleich das Glück der Erneuerung:

V 432 "Ich fühle junges, heil'ges Lebensglück
Neu glühend mir durch Nerv' und Adern rinnen." (Sp. v. H. K.)

Dieses Gefühl dauert ebenso lange an wie die Hoffnung, daß sich hier die wirkende Natur selbst offenbare. Als Faust einsehen muß, daß er nicht die wirkliche Natur sondern nur eine vermittelte Darstellung gesehen hat, ist auch das Gefühl der Erneuerung vorüber. Seine "Brust" ist wieder "welk" geworden:

V 454 "Welch Schauspiel! Aber ach! ein Schauspiel nur!
Wo fass' ich dich, unendliche Natur? ...
Dahin die welke Brust sich drängt ..."

Dieser Vorgang wiederholt sich in der zweiten magischen Beschwörung. Wieder gelingt sie nur zur Hälfte. Aber in dem Maße, wie die Erkenntnis der Natur sich nähert, findet auch Erneuerung wieder statt:

V 475 "Ich fühl's, du schwebst um mich, erflehter Geist,
Enthülle dich!
Ha! wie's in meinem Herzen reißt!
Zu neuen Gefühlen
All' meine Sinnen sich erwühlen!" (Sp. v. H. K.)

Auch hier dauert das Gefühl der Erneuerung nicht länger als die Annahme, nun habe Faust den tragischen Konflikt überwunden und erfahre die Gesetze der wirkenden Natur selbst. Als das wieder nicht der Fall ist, versinkt er erneut in Verzweiflung (V 610).
Schließlich unternimmt Faust einen dritten Versuch, die sich verbergende Naturerkenntnis doch noch zu erreichen. Indem er dabei am Werden bzw. am Vergehen der Natur selber teilnehmen will, meint er nun, im "Tod" müsse sich die gesuchte Einsicht erreichen lassen. Auch dabei erwartet sich Faust ein neues Leben, eine Erneuerung. Er will das Gift trinken in der Hoffnung:

V 704 "Auf neuer Bahn den Äther zu durchdringen." (Sp. v. H. K.)

Im Tod sieht er den Aufbruch "zu neuen Ufern", zu einem "neuen Tag", und hoffnungsvoll bringt er den letzten Gruß dem "Morgen" zu (V 701 und V 736). Die Überwindung der Grundpolarität, der Versuch, "Erkenntnis", "Einsicht" (V 382, V 422, V 440) in die Natur selbst zu gewinnen, ist verbunden mit dem Motiv der Erneuerung. Erneuerung der Wissenschaft bedeutet es, wenn Faust sich der Natur zukehrt; um Erneuerung des naturfernen Gelehrtenlebens handelt es sich, wenn Faust die Gelehrtenstube hinter sich läßt und sich der Natur zuwendet; historische Erneuerung ist es, wenn Faust in seinem neuen Erkenntnisstreben "Wissen" und "Natur" in Verbindung bringt, denn gerade das hat es in der traditionellen Wissenschaft damals nicht gegeben. Der versuchte Ausgleich der Polaritäten, an denen Faust eingangs und später immer wieder verzweifelt, dieser Ausgleich gipfelt in

zwei Zielen: Faust sucht Einsicht in die Naturgesetze und Faust sucht Erneuerung. Die neue Naturerkenntnis bedeutet eine Erneuerung der Wissenschaft und des Gelehrten selbst[31], sie bedeutet die Überwindung des Gegensatzes von Altem und Neuem, Totem und Lebendigem. Suche nach Einsicht in Naturgesetze und Erneuerung fallen zusammen. Beide Themenkreise, so werden wir noch sehen, bestimmen das Drama "Faust I".
Damit aber ist bereits der Eingang der Gelehrtentragödie von Bildungsthematik her bestimmt. Nicht nur Suche nach den Naturgesetzen gehört in diesen Themenkreis sondern auch das Motiv der Erneuerung. Ständige Erneuerung haben wir als erste Bestimmung des Goetheschen Bildungsbegriffes kennengelernt. Aufgrund dieser Bedeutung des Wortes erst ergaben sich weitere Aspekte: weil Bildung ständige Erneuerung war, wurde sie zum Gesetz ständiger Um- und Umbildung; deshalb hatte der Bildungsprozeß keine teleologische Endgestalt, und deshalb konnte der Bildungsprozeß in unaufhörlicher Metamorphosenfolge vor sich gehen.
Im Suchen nach den Bildungsgesetzen der Natur und im Motiv der Erneuerung bestimmt die Bildungsthematik den Ausgangspunkt der Gelehrtentragödie.

II. BILDUNGSTHEMATIK UND IHRE ABWANDLUNGEN IM VERLAUF DER GELEHRTENTRAGÖDIE

1. Metamorphosen des Grundkonflikts in den ersten Lösungsversuchen Fausts

Unsere Ausführungen haben gezeigt, daß die magischen Versuche und sogar der Selbstmord in Zusammenhang stehen mit jener polaren Ausgangssituation Fausts, der an dem Zwiespalt verzweifelt zwischen dem historisch neuen Erkenntnisziel und der herkömmlichen Wissenschaft. Faust hatte sich von dieser abgewandt, doch ohne deshalb sein Erkenntnisziel aufzugeben. Vielmehr versucht er, zunächst in dreimaligem Anlauf, die gesuchte Erkenntnis der Natur dennoch zu verwirklichen. So verbinden sich die Geschehnisse bisher zunächst durch dieses gemeinsame Ziel. Darüber hinaus aber zeigen sie auch formal einen ähnlichen Aufbau: Zu Beginn steht die Verzweiflung Fausts als Antwort auf die Erfahrung der Polarität zwischen Wissen und Natur. Es folgt ein Stadium der Hoffnung, sofern Faust sich in dem erneuten Zugang einen besseren Weg verspricht als es die früheren waren, verbunden mit einem kurzfristigen Gefühl der Erneuerung. Dann aber mißlingen die Versuche, wobei sich die vorgegebene Polarität von anderer und unerwarteter Seite her neu auftut. So sind die einzelnen Unternehmungen Fausts als Metamorphosen des Grundkonfliktes aufgebaut. Die Polarität, die am Anfang erfahren wird, ist in den Versuchen Fausts nicht überwunden worden sondern zeigt sich in verschiedenen Abwandlungen:

Der erste Versuch, die Polarität von Wissen und Natur zu überwinden, ist Fausts erste magische Unternehmung. Faust hat sich der Magie ergeben, damit er "erfahre, was die Welt im Innersten zusammenhält". Magie erscheint ihm dabei ausdrücklich deshalb ein besserer Zugang als die Wissenschaft zu sein, weil sie weniger an Worten als an den Naturphänomenen orientiert ist. Darauf gründet sich Fausts Hoffnung. Der erste magische Versuch aber scheitert dann deshalb, weil diese Form der Magie noch Elemente aus der Welt der Gelehrsamkeit enthielt. Noch immer war der Erkenntnisvorgang auf ein Buch, auf ein gemaltes Zeichen angewiesen, und dementsprechend fiel auch das Ergebnis aus: statt die wirkliche Natur einzusehen, sah Faust deren Wirken in einem "Zeichen", in einem "Schauspiel"[32]. Der Zugang verfehlte die wirkliche Natur, der Gegensatz von Buchgelehrsamkeit und Natur ist nicht überwunden sondern nur abgewandelt worden. Und so steht am Ende wieder die Frage der Ausgangssituation: "Wo fass' ich dich, unendliche Natur?", und es wiederholt sich die Verzweiflung an einem Erfolg: "schmacht ich so vergebens?" (V 455 und V 459).
Auch der zweite magische Versuch bringt keine Überwindung der Polarität sondern deren Abwandlung, weil er von anderer Seite her dem Erkenntnisziel Fausts widerstrebt. Wie Faust nachträglich resignierend einsieht, sucht er hier eine Erkenntnis zu erzwingen, die nicht an der Zeit ist (V 672 ff). Natur gewaltsam des "Schleiers zu berauben", mißlingt. Die Gewaltsamkeit dieser Magie steht dem Natürlichen entgegen. Damit wiederholt sich hier die Grundpolarität in neuer Ausformung. Am Ende dieses magischen Versuches sieht Faust sich wieder in der Konfliktsituation des Anfangs, wobei Faust die frühere Unvereinbarkeit von Wissenschaft und Natur nun im Hinblick auf "Magie" und "Natur" ausdrückt: auf der einen Seite stehen die magischen Instrumente, die - wie die herkömmlich-scholastische Wissenschaft - mit Tradiertem und Ererbtem zusammenhängen, auf der anderen Seite steht - noch immer unerreicht - die Einsicht in die wirkende Natur (V 668 ff).
Der dritte Versuch Fausts, die Polaritäten zu überwinden, wäre wohl erst recht aufgrund der immanenten Antinomien gescheitert: im "Tod" will Faust nun das "Leben" finden[33], im Selbstmord sucht er nun die Möglichkeit, "auf neuer Bahn den Äther zu durchdringen" (V 704). Damit verstärken sich in diesem Versuch die abgewandelten Grundpolaritäten sogar. Hatte die Gelehrtenwelt lediglich einen Bezug zum Unlebendigen und Toten, der den neuen Interessen an der lebendigen Natur widerstand, so steht hier dem gesuchten Leben nun der Tod selbst gegenüber. Zudem ist bezeichnend, daß der Becher, aus dem Faust das Gift trinken will, wiederum der Tradition, ja dem Veralteten zugeordnet ist (V 720 ff). So wäre auch in diesem wahrhaft verzweifelten Versuch Fausts die Grundpolarität, die Fausts Verzweiflung ausmacht, nicht überwunden worden. Auch er ist eine Abwandlung, eine Verstärkung der Antinomien der Ausgangssituation. Die drei ersten Unternehmungen Fausts sind gescheitert, weil sie selbst Ausdruck jener Po-

laritäten sind, um deren Überwindung es geht, wenn Faust "Natur" zu erfassen und Erneuerung zu erleben sucht. Sie stehen untereinander in Zusammenhang und lassen sich verstehen als Abwandlungen jenes Grundkonfliktes und seiner Motivverbindungen, die mit Beginn der Gelehrtentragödie auftraten. Faust ist seinem Ziel nicht näher gekommen. Statt Überwindung der Polarität bringen seine Unternehmungen vielmehr deren Metamorphosen, deren Abwandlung in immer neuer und unerwarteter Form.

2. Das Ostergeschehen als weitere Abwandlung der Grundthematik

Faust mußte also bisher erfahren, daß sich Einsicht in die Natur und deren Werdegesetze ebensowenig erzwingen läßt wie Erneuerung. Doch während seines letzten, wahrhaft verzweifelten Versuches, Einsicht in die Gesetze des Werdens und Vergehens sozusagen teilhabend im Tod zu erfahren, geschieht mit der Osterzeit ein Erneuerungsprozeß aufs natürlichste von selbst. Er erreicht auch Faust und bringt ihn dazu, sich der Erde erneut zuzuwenden.
Dieser österliche Erneuerungsprozeß entspringt einer Überwindung des Todes:

V 797 "Christ ist erstanden
Aus der Verwesung Schoß",

so besingt der Chor die Ursache des Festes. Dieses gilt also einer Überwindung der Polarität von Tod und Leben, an der Faust im Selbstmord fast gescheitert wäre. Das Prinzip des Todes ist überwunden und eine Befreiung und Erneuerung ist damit verknüpft:

V 799 "Reißet von Banden
Freudig Euch los",

so folgert das Lied aus der Überwindung des Todes. Ostern ist das Fest der Auferstehung, der Erneuerung, der Befreiung aus alten Banden, und so wird hierin gerade jene Polarität überwunden, um die es auch Faust gegangen war. Wieder bleibt selbst in diesem christlichen Fest solche Erneuerung nicht auf den metaphysischen Bereich beschränkt. Faust bemerkt beim Osterspaziergang:

V 920 "Jeder sonnt sich heute so gern.
Sie feiern die Auferstehung des Herrn,
Denn sie sind selber auferstanden,
Aus niedriger Häuser dumpfen Gemächern
...
Aus der Kirchen ehrwürdiger Nacht
sind sie alle ans Licht gebracht." (Sp. v. H.K.)

Hier wird die Auferstehung des Herrn verglichen mit der Befreiung des neuzeitlichen Menschen aus dem unnatürlichen Dunkel des scholastischen Mittelalters, wobei zunächst geschildert wird, wie die Menschen aus ihrer winterlichen Lebensweise befreit werden und sich der Natur zuwenden. Zweifellos aber wird das "Licht", das solche Befreiung leistet, doppeldeutig. Es bezeichnet zunächst die Frühlingssonne, dann aber auch jenes "Licht der Vernunft" im Sinne des Paracelsus, das die Menschen den Weg aus der "Nacht" der Kirchen in die Natur finden läßt. Damit geschieht der Erneuerungsprozeß auf dreierlei Ebenen: in der metaphysischen der christlichen Heilslehre, in der natürlichen frühlingshafter Erneuerung und in der historischen, im Erneuerungsgeschehen zwischen Mittelalter und Moderne. Als Ausdruck einer theodizeehaften Weltordnung bewirkt das metaphysische Heilsgeschehen eine Erneuerung in vielen Bereichen. Eine Auswirkung solcher Erneuerung, die mit der gegenwärtigen Zeit wiedergekommen ist, erreicht auch Faust.

a) Die Auswirkung der österlichen Erneuerung auf Faust

Als metaphysische Heilsbotschaft erreicht das österliche Erneuerungsgeschehen Faust nicht mehr direkt, denn dieser steht - auch das ist eine Folge seiner historischen Situation - nicht mehr auf dem Boden des herkömmlichen Christentums:

V 767 "Zu jenen Sphären wag' ich nicht zu streben
...
Und doch, an diesen Klang von Jugend auf gewöhnt,
Ruft er auch jetzt zurück mich in das Leben ..."

Der Ansatz zu einer Erneuerung seines Denkens ist hier bereits spürbar. Faust, der doch im Tod ein neues Leben gesucht hat, wendet sich nun vom Selbstmord ab im Bewußtsein, daß er damit ins Leben zurückfinde! Er scheint damit dem Kreisen in jenen immergleichen Antinomien entrückt. Seine Erneuerung, eine Überwindung der Verzweiflungssituation, bahnt sich an und wird im folgenden weitergeführt.

Erinnern wir uns an das Geschehen der "Zueignung": Dort war Erneuerung aufgrund einer Erinnerung der Jugend möglich geworden; aber nicht so, daß einfach die vergangene Jugend wiederkehrte, sondern so, daß vergangene Jugend und spätere Gegenwart sich zu einem Neuen verbanden. Das führte in der Ausdruckswelt des dichtenden lyrischen Ich zu einer Verbindung von "Tränen" als Sprachsymbol früherer jugendlicher Seins- und Dichtweise, mit "Wirklichkeiten" als Ausdruck des sachlichen Spätstils. Ähnliches nun spielt sich hier ab:
Zunächst wird das Frühe, werden die kindlichen Osterfeste erinnert und berichtet. Die Perspektive ist wie zu Beginn der "Zueignung" die der Vergangenheit:

V 771 "Sonst stürzte sich der Himmelsliebe Kuß
Auf mich herab, in ernster Sabbatstille;
...
Ein unbegreiflich holdes Sehnen
Trieb mich, durch Wald und Wiesen hinzugehn,
Und unter tausend heißen Tränen
Fühlt' ich mir eine Welt entstehn ..."

Ostern, schon damals eine Zeit der Erneuerung (Fühlt' ich mir eine Welt entstehn), wie des Naturhaften (durch Wald und Wiesen hinzugehn), wird hier in jugendlicher Sprache vergegenwärtigt. Auch hier fallen "Tränen", die wie in der "Zueignung" der vergangenen Jugend zugehören. Und wie dort ist es auch hier ein "Lied", das solch erinnerte Vergangenheit mit der Gegenwart in Beziehung setzt:

V 779 "Dies Lied verkündete der Jugend muntre Spiele,
Der Frühlingsfeier freies Glück;
Erinnrung hält mich nun mit kindlichem Gefühle
Vom letzten, ernsten Schritt zurück."

Damit ist der Umschwung von der Perspektive der Vergangenheit zur Gegenwart geschehen. Die Vergangenheit hat die Gegenwart verändernd beeinflußt. Der sich erinnernde erlebt nun in der Gegenwart "kindliche Gefühle". Das Lied war das Bindeglied der Vereinigung von Vergangenheit und Gegenwart und damit die Ursache der Veränderung der Gegenwart. Die kindlichen Gefühle sind nun nicht mehr Gegenstand der Erinnerung sondern ausdrücklich auf den Vorgang der Erinnerung bezogen. (Erinnerung hält Faust "mit" kindlichem Gefühl zurück.) So hat die Vergangenheit die Gegenwart erneuert, eine Verbindung von Altem und Neuem, Gegenwärtigem und Vergangenem hat stattgefunden. Diese verändert nun vollends den verzweifelten, todsuchenden Gelehrten:

V 783 "O tönet fort, ihr süßen Himmelslieder!
Die Träne quillt, die Erde hat mich wieder!"

Bis in die Sprachform hinein gehen dabei die Verbindungen der Antinomien: Der gegenwärtige alte Faust findet zurück zur jugendlichen "Träne" und verbindet diese emphatische Ausdrucksform mit der lakonischen Rede des alten Gelehrten der Gegenwart: "Die Erde hat mich wieder." Die Himmelslieder tönen aus der Vergangenheit in die Gegenwart hinein und verändern diese im Sinne einer Erneuerung. Die Polaritäten, an denen Faust bisher verzweifelte: Altes und Neues, Gegenwärtiges und Vergangenes sind zu einem Neuen und Dritten vereinigt worden[34]. Und wie wir gleich sehen werden, ist auch die Diskrepanz zwischen Wissen und Natur geringer geworden. Faust kommt im Erneuerungsprozeß des österlichen Heilsgeschehens auf die Spur gesetzhaften Werdens und der Erneuerung in der Natur:

b) Fausts Einsicht in die gesetzmäßige Erneuerung der Natur

Faust, an dem sich die Erneuerung, die er bisher auf verschiedenen Wegen zu forcieren gesucht hatte, nun mit dem richtigen Zeitpunkt auf das natürlichste von selbst ergeben hat, wird innerhalb des Ostergeschehens zum Interpreten der frühlingshaften Erneuerung der Natur. Seine Beschreibung zeigt, daß er dem Wirken der lebendigen Natur auf der Spur ist, und sie ist zugleich Ausdruck des hoffnungsvollen Umschwungs, der an Faust stattgefunden hat:

V 903 "Vom Eise befreit sind Strom und Bäche
Durch des Frühlings holden, belebenden Blick;
Im Tale grünet Hoffnungsglück;"[35]

Wie es der Ausdruck "Hoffnungsglück" in seiner Zukunftsdimension verdeutlicht, beschreibt Faust im folgenden nicht so sehr eine Erneuerung, die bereits geschehen ist, sondern den gegenwärtig vor sich gehenden Erneuerungsprozeß der Natur in seinem Verlauf. Dieser besteht wieder aus einer Auseinandersetzung der Pole, wobei sich die bekannten Antinomien von Totem und Lebendigem, Altem und Neuem wiederholen. Überall siegt das Neue, alles Starre und Tote des Winters verschwindet und dieser wird ausdrücklich mit dem "Alten" in Verbindung gebracht:

V 906 "Der alte Winter, in seiner Schwäche,
Zog sich in rauhe Berge zurück ..."

Eine weitere Gegensätzlichkeit gesellt sich nun den bekannten Antinomien bei, nämlich Licht und Dunkel. Ist damit zunächst das Sonnenlicht (bzw. dessen Fehlen) gemeint, so klingt doch hier auch die Bedeutung eines "Lichtes der Vernunft" schon insofern mit an, als mit dem Dunkel des Winters auch die "Nacht der Kirchen" mit überwunden wird. In anderer Ausformung und neuer Verbindung untereinander finden wir auch hier jene Motive wieder, um die es Faust seit seinem Auftreten gegangen ist.
Der Erneuerungsprozeß der Natur gestaltet sich als Kampf: der Winter sendet in "Streifen" Eis (Starres, Farbloses) über die "grünende" Flur, aber, so heißt es, "die Sonne duldet kein Weißes". Schnee, alter Winter, Farblosigkeit werden gleichzeitig überwunden, und zwar schrittweise: auf das Weiß des winterlichen Eises folgt ein Stadium des Überganges: weiße Streifen Eises in der grünenden Flur. Erst dann kann sich das Grün durchsetzen und allmählich "mit Farben beleben"[36].

Dieser Vorgang nun, worin schritt- oder "streifenweise" das Neue sich durchsetzt in einem Kampf gegen das Alte, dieser Vorgang wird als "Bildung und Streben" bezeichnet:

V 911 "Aber die Sonne duldet kein Weißes:
Überall regt sich Bildung und Streben,

Alles will sie mit Farben beleben."

Dabei ist die letzte Zeile ein spezifischer Ausdruck dessen, was die mittlere allgemein bezeichnet. Wir haben im ersten Kapitel bereits ausgeführt, inwiefern der hier beschriebene Bildungsprozeß der Natur der Farbenlehre verpflichtet ist[37]. Aber nicht nur im Einzelfall der Farbenentstehung, auch allgemein ist der Kampf zwischen Winter und Frühling, Schnee und grünender Flur Ausdruck der Bildungsgesetzmäßigkeit: das Neue entsteht aus einer Konfrontation und deren schrittweiser Vermittlung. Faust, der den frühlingshaften Erneuerungsprozeß der Natur beschreibt, erfährt dabei erstmals in Ansätzen das Gesuchte. Er nimmt Einblick in die Bildungsgesetze der Natur, in ihr Werden und Wirken, sofern diese nach dem Gesetz der Polarität (Kampf) und Steigerung (Sieg des Neuen) vor sich gehen.

c) Das Ostergeschehen als Spiegelung des Verlaufs früherer Versuche Fausts, den Grundkonflikt zu überwinden

Das Ostergeschehen zeigte gleichfalls die beiden Themenkreise, die seit Beginn der Gelehrtentragödie das Geschehen bestimmen: Faust erfuhr eine Erneuerung und nahm Einblick in den Werdeprozeß der Natur. Dennoch wird das Gewünschte nicht voll erreicht: Faust tat zwar einen Blick in den Werdeprozeß der Natur, doch erfuhr er keinen Weg, wie er die Erkenntnis fortsetzen könnte. Das glückhafte Geschehen des Ostertages ist Auswirkung eines theodizeehaften Heilsgeschehens, bedeutet Hoffnung und Ansatz, doch nicht endgültige Erfüllung des Gesuchten. Mit dem Ostertag geht auch das vorüber, was er brachte. Das "Hoffnungsglück" der Erneuerung schwindet und gegen Abend findet sich in Faust die Reminiszenz an sein Erkenntnisproblem aus der Eingangssituation des verzweifelten Gelehrten:

V 1064 "O glücklich, wer noch hoffen kann
Aus diesem Meer des Irrtums aufzutauchen!
Was man nicht weiß, das eben brauchte man,
Und was man weiß, kann man nicht brauchen."

Der objektiv "hoffnungsvollen" Zeit entsprechend, kann Faust die Verzweiflung in der früheren Intensität noch zurückdrängen (V 1068 f). Doch je mehr der Tag sich seinem Ende zuneigt, desto stärker werden die Anklänge an die Ausgangssituation. Statt der Epitheta des "Morgens" wird nun der "Abend" thematisch, statt des Werdens das Vergehen, statt des Lebens das Überlebtsein:

V 1070 "Betrachte, wie in Abendsonneglut
Die grünumgebnen Hütten schimmern.
Sie rückt und weicht, der Tag ist überlebt."

Zwar weiß Faust, daß auch das Vergehen Teil ist eines umfassenderen Erneuerungsgeschehens: "Dort eilt sie hin und fördert neues Leben", doch für ihn selbst, für

seine Situation ist Erneuerung für diesmal vorüber. Faust wünscht indes ständige Teilhabe daran:

V 1074 "O daß kein Flügel mich vom Boden hebt,
Ihr nach und immer nach zu streben! ...
Ich eile fort, ihr ew'ges Licht zu trinken,
Vor mir der Tag und hinter mir die Nacht,"

Als Ausdruck eines theodizeehaften Heilsgeschehens war das Osterfest weniger die Erfüllung als die Ankündigung des Ersehnten. Zwar brachte es eine Erneuerung Fausts und eine erste Einsichtnahme in den gesetzmäßigen Erneuerungsvorgang der Natur, doch blieb beides ein einmaliger Vorgang, der nicht fortgeführt werden konnte. Erneuerung und Einsicht in die Natur vergehen mit dem Ostertag. Während Faust sich wünscht, den "Tag" ständig vor sich, die "Nacht" hinter sich zu haben (und damit ständige Erneuerung zu erleben), ist am Ende des Ostergeschehens das Gegenteil der Fall. So endet auch dieses wieder im ursprünglichen Wunsch nach Erneuerung und Einsicht in die Natur und im erneuten Aufbrechen der Grundpolarität.
Dem letzteren gibt Faust Ausdruck, wenn er von den "zwei Seelen" spricht, die in seiner Brust wohnen. Diese Stelle wird, vor allem seit Rickert, häufig so aufgefaßt, als charakterisiere Faust hier sich selbst als "Doppelnatur". Die "zwei Seelen in der Brust" werden zur Besonderheit des Faustcharakters[38]. Rickert selbst sieht allerdings, daß er bei dieser Interpretation an einer Stelle in Schwierigkeiten mit dem Text gerät: "Die Stelle bereitet dem Verständnis durch die an Wagner gerichteten Worte: 'Du bist dir nur des einen Triebs bewußt' Schwierigkeiten."[39] Durch den Kontext nämlich entsteht eher der Eindruck, Faust spreche von einem doppelten Interesse, das sich nicht vereinigen läßt: Faust hatte seinen Wunsch nach ständiger Erneuerung in einer Weise ausgesprochen, die gleichzeitig seine Naturbezogenheit betonte (V 1076 ff). Darauf antwortete Wagner damit, daß die Wissenschaft doch ganz andere Freuden gewähre als die Natur:

V 1101 "... solchen Trieb hab' ich noch nie empfunden.
Man sieht sich leicht an Wald und Feldern satt, ...
Wie anders tragen uns die Geistesfreuden
Von Buch zu Buch, von Blatt zu Blatt!"

Wissenschaft und Natur sind der Themenkreis dieses Gesprächs. Das Bekenntnis der "zwei Seelen" Fausts bezieht sich nun ganz konsequent auf den Einwurf Wagners:

V 1110 "Du bist dir nur des einen Triebs bewußt;
O lerne nie den andern kennen!
Zwei Seelen wohnen, ach! in meiner Brust ..."

Diese Antwort bedeutet, daß Faust die Freude an der Wissenschaft nicht fremd ist[40], daß er aber gleichwertig daneben ein Interesse an der Natur habe. "Wissenschaft" und "Natur", also die Grundpolarität des Fauststoffes, sind jene "zwei Seelen", die in Fausts Brust sich streiten, wo die eine "sich von der andern trennen will (V 1113).
So wird das Bekenntnis der beiden Seelen in Fausts Innerem zum Ausdruck der Wiederkehr jener polaren Grundsituation. Und als Faust im folgenden die beiden "Seelen" näher erläutert, hat es die eine - ganz im Sinne der Motivbesetzungen der beiden Grundpole - mit den traditionellen "Gefilden hoher Ahnen", die andere mit der "Welt" (V 1114 ff) zu tun, an die sich Faust klammert. Am Abend des Ostertages brechen jene Polaritäten wieder auf, die das "Hoffnungsglück" dieses Tages verbunden hatte.
So erweist sich auch das Ostergeschehen als eine Abwandlung jenes Vorgangs, den wir aus den bisherigen Versuchen kennen. Die Erfüllung war diesmal besonders nahe, doch brachte auch das Ostergeschehen keine weiterführbare Vereinigung des Polaren. Am Ende des Ostertages befindet sich Faust wieder in der polaren Situation, mit der das Binnendrama eingesetzt hat.

3. Die Metamorphose des Grundkonflikts in der zweiten Studierzimmerszene

Wir finden Faust wieder in der veralteten Umgebung seiner Gelehrtenstube; wieder ist es "Nacht". Als Auswirkung des glückhaften Tages erscheint Faust die Studierstube indes verändert und in besserem Licht. Während er in der ersten Studierzimmerszene von peinvollem Heranwachen der Mitternacht gesprochen hatte, empfindet er nun die Lampe in seiner Stube als "freundlich". Ihm ist "im Busen helle", er fühlt sich hoffnungsfroh:

V 1198 "Vernunft fängt wieder an zu sprechen,
Und Hoffnung wieder an zu blühn" ...

Obwohl damit die Wissenschaftswelt in freundlicherem Licht erscheint, sehnt sich der Gelehrte auch jetzt wieder "nach des Lebens Bächen", nach "des Lebens Quelle" hin. In gemildeter Form tritt auch hier der Grundgegensatz zutage. Der hoffnungsvolle Ansatz hält nicht, was Faust sich versprochen hatte:

V 1210 "Aber ach! schon fühl' ich, bei dem besten Willen,
Befriedigung nicht mehr aus dem Busen quillen.
Aber warum muß der Strom so bald versiegen,
Und wir wieder im Durste liegen?"

Dennoch arbeitet Faust hier wieder im Sinne der herkömmlichen Wissenschaft, und es wird sich gleich zeigen, daß er noch einmal den Versuch unternimmt, sei-

nem Erkenntnisziel in der orthodoxen Form nahezukommen. Zunächst zeigt sich indes, daß Faust nach wie vor das Wort nicht sehr hochschätzt:

V 1224 "Geschrieben steht: 'Im Anfang war das Wort!'
Hier stock ich schon! ...
Ich kann das Wort so hoch unmöglich schätzen."

Dies geht vor allem deshalb nicht an, weil für Faust die Frage, was "am Anfang war" identisch ist mit der Frage nach dem, was "alles wirkt und schafft"[41]. Die Frage nach dem Ursprung ist für Faust nicht die Frage nach dem Herkommen alles "Seins" sondern nach dem Ursprung alles lebendigen Werdens und Wirkens. Damit wird deutlich: Faust müht sich auch bei der Arbeit im Sinne der herkömmlichen Wissenschaft um Einsicht in das Bildungsmovens der Natur.

Damit ist Faust auch hier wieder in der altbekannten Polarität befangen. Innerhalb herkömmlicher Schriftdeutung sucht Faust aus der "Offenbarung" (V 1217) des Neuen Testamentes Auskunft über die Frage, was "alles wirkt und schafft". Dabei versucht er verschiedene Interpretationen: "Wort" ersetzt er durch "Sinn", durch "Kraft" und schließlich durch "Tat". Während dieses Arbeitens aber hat der Pudel immer wieder als "störender Gesell" eingegriffen. In der Auseinandersetzung mit diesem wird aus dem Wissenschaftler wieder der Magier. So kommt Faust auch an diesem Abend seinem Ziel nicht näher. Der Pudel Mephisto aber wird ihn zu einem weiteren Versuch bringen, sein Erkenntnisziel, Einsicht in das Leben, zu erreichen.

4. Der Grundkonflikt als Ursache des Teufelspakts

Wie aus Mephistos Selbstbeschreibung deutlich wird, tritt Faust mit dem Auftreten Mephistos in neuer Form ein Gegensatz gegenüber: Faust will das "Ganze" erkennen (V 1780 ff), Mephisto ist "Teil" (V 1335); Faust möchte die Entstehungsgesetze der Welt und Natur erfahren, Mephisto wünscht deren Zerstörung (V 1339 f), Faust sucht Erneuerung und neues Leben, Mephisto aber ist die ständige Wiederkehr des "neuen frischen Blutes" ein Ärgernis (V 1372 ff). In solch krasser Gegenhaltung indes kann Mephisto nicht hoffen, sich Faust nähern zu können. So gibt er sich bei seinem zweiten Auftreten denn auch anders. Nun verspricht er Faust Hilfe bei dessen Erkenntnisziel, das dem mephistophelischen Wollen entgegensteht, und betont, im Bunde mit ihm erfahre Faust, "was das Leben sei" (V 1543). Damit bezieht sich Mephisto bereits andeutungsweise auf die vorausgegangenen vergeblichen Versuche Fausts, dem nahezukommen. Das wird noch deutlicher gemacht. Faust zweifelt, daß Mephisto ihm bei seinem Ziel werde helfen können, und da er auch sonst keine Möglichkeit mehr sieht, betont er erneut seine Verzweiflung (V 1570 f).

Mephisto aber weist darauf hin, daß Faust ähnliche Verzweiflungssituationen schon erlebt hat und dennoch statt "Tod" "Leben" suchte. Er erwidert: "Und doch ist nie der Tod ein ganz willkommner Gast" (V 1572). Faust aber wird damit nicht an die Hoffnung früherer Versuche gemahnt, sondern an die Vergeblichkeit seines Hoffens. Immer wieder hatte er versucht, sein Erkenntnisziel zu erringen, immer wieder umsonst gehofft. Damit verknüpft er seine gegenwärtige Situation mit der des Ostertages, wo er am hoffnungsvollsten war, und wo doch "der Strom so bald" versiegte:

V 1583 "Wenn aus dem schrecklichen Gewühle
Ein süß bekannter Ton mich zog,[42]
Den Rest von kindlichem Gefühle
Mit Anklang froher Zeit betrog,
So fluch ich allem ..."

Wie vor dem Ostertag befindet sich Faust wieder in "schrecklichem Gewühle", aber nachdem auch jener hoffnungsvollste Neubeginn nicht gehalten hatte, was Faust sich davon versprochen hatte, sieht er jetzt keinen Weg mehr. Er flucht der Hoffnung und Geduld, die ihn all die fehlgeschlagenen Versuche hatten unternehmen lassen. Faust ist verstärkt in jener Verzweiflung befangen, in der wir ihn zu Beginn des Dramas antrafen.
Damit ordnet sich das Einlassen mit Mephisto den bisherigen Geschehnissen zunächst durch die Wiederholung der Ausgangssituation bei. Verzweifelt war der Gelehrte, der es mit Magie versuchte, verzweifelt der Selbstmörder, bevor er im Ostergeschehen jenes "Hoffnungsglück" erfuhr, nicht mehr befriedigt war der Schriftdeuter, bevor er in der Bibel Auskunft darüber suchte, was "alles wirkt und schafft" und verzweifelt ist Faust, ehe er sich mit dem Teufel einläßt.
Wieder wird dem Motiv der Verzweiflung an der nicht überwindbaren Grundpolarität das Motiv der Erneuerung beigesellt. Der Geisterchor, den Mephisto als seine Helfer ausgibt (V 1627), sieht in dieser Verzweiflungssituation den Anfang einer notwendigen Erneuerung, eines neuen Lebens:

V 1608 "Du hast sie zerstört
Die schöne Welt ...
Prächtiger
Baue sie wieder, ...
Neuen Lebenslauf
Beginne"

Das neue Leben, das Faust aus der Verzweiflung heraus erneut beginnen soll, hängt wieder zusammen mit dem "Bau der Welt" und mit "Erneuerung". Mephisto hat indes vor, Faust statt in das gesuchte neue Leben und die Teilhabe an den Naturgesetzen "durch das wilde Leben, durch flache Unbedeutendheit" zu führen (V 1860).

Dabei kann er sich auf den Gegensatz zwischen lebensferner Gelehrsamkeit und wirklichem "Leben" berufen, den auch Faust als eine Ursache seines Scheiterns gesehen hat. In diesem Sinne nun deutet Mephisto die Worte der Geister um, die einen Erneuerungsprozeß empfohlen hatten:

V 1627 "Dies sind die Kleinen
Von den Meinen.
Höre, wie zu Lust und Taten
Altklug sie raten!
In die Welt weit,
Aus der Einsamkeit,
Wo Sinnen und Säfte stocken,
Wollen sie dich locken." (Sp. v. H.K.)

Trotz dieser geschickten Versuchung bleibt Faust mißtrauisch. Er glaubt überhaupt nicht mehr an einen Erfolg seines Zieles, und er glaubt erst recht nicht, daß Mephisto ihm dabei würde helfen können: "Was willst du armer Teufel geben?", meint Faust und vergleicht das, was Mephisto anbieten kann mit dem, was er sucht. Wir haben uns diese Passage daraufhin anzusehen, was Faust will:

V 1675 "Was willst du armer Teufel geben?
Ward eines Menschen Geist, in seinem hohen Streben,
Von deinesgleichen je gefaßt?" -

Faust meint, Mephisto könne das Gesuchte nicht vermitteln, weil er es nicht einmal begreift, "Doch hast du Speise, die nicht sättigt, hast Du rotes Gold ..." usf.
Das alles aber will Faust nicht[43]. Er endigt seine ironischen Fragen jedoch mit einem wirklichen Auftrag:

V 1686 "Zeig mir die Frucht, die fault, eh' man sie bricht,
Und Bäume, die sich täglich neu begrünen!"

Rickert interpretiert diesen Auftrag so, als füge er der ironischen Schmähung Mephistos weitere Paradoxe hinzu. Faust sage damit: "deine Früchte faulen, ehe man sie brechen kann, und die Blätter deiner Bäume verwelken so schnell, daß täglich neue entstehen."[44] Damit wird dem Wortlaut Gewalt angetan. Das einleitende und entscheidende "Zeig mir" wird übergangen; von einem "schnellen" Faulen ist im Text nirgends die Rede und nach allem, was wir in diesem Drama und bei Faust von ständiger Erneuerung gehört haben, ist es unmöglich, in den "Bäumen, die sich täglich neu begrünen", ein Negativum zu sehen. So muß Rickert denn auch das "schnelle Verwelken" eigenmächtig einfügen. Peiorativ sind diese beiden Zeilen nicht zu verstehen. Sie enthalten vielmehr wirklich Fausts Auftrag an Mephisto. Deutlich von dem Vorausgehenden abgesetzt formuliert Faust hier seinen

anspruchsvollen Wunsch, der mit dem "hohen Streben" menschlichen Geistes zusammenhängt: "Zeig mir" sagt er, nicht etwa "gib mir", und sucht also eine Einsicht. Diese Einsicht aber steht wiederum in Beziehung mit der Natur und mit ständiger Erneuerung: Die "Frucht, die fault, eh man sie bricht" verstehen wir als eine, die ihr ganzes Leben in allen Gestaltveränderungen durchlebt, die nicht gewaltsam, nicht vorzeitig "gebrochen" wird. Das heißt, Faust will den Bildungsprozeß der Natur wenigstens an einer einzigen Gestalt in allen seinen Ausformungen, in seinem ganzen Verlauf einsehen. Die Bäume aber, die "sich täglich neu begrünen", stellen den Wunsch Fausts nach ständiger Erneuerung dar, wie er ihn angesichts der untergehenden Sonne bereits am Abend des Ostertages formuliert hat. Faust fordert vom Teufel, worum es ihm von Anfang an gegangen war: Einsicht ("Zeig mir") in den Bildungsprozeß einer lebendigen Naturgestalt und ständige Erneuerung. Das Einlassen mit Mephisto ist ein neuer Versuch, das lang gesuchte Ziel zu erreichen. Doch im Gegensatz zu den anderen unternimmt Faust diesen nicht eben hoffnungsvoll. Die Schmährede auf Mephisto zeigt, daß Faust sich von Mephistos Künsten in diesem Sinne wenig erwartet.
Und damit hat er nicht unrecht. Mephisto sucht Faust von seinem Ziele abzubringen. So mißversteht er bereits den Auftrag gründlich, wenn er darauf antwortet: "Mit solchen Schätzen kann ich dienen" (V 1689). Faust wollte gerade keine Schätze. "Zeig mir" hat er gefordert, nicht "gib mir"!
Mit diesem Mißverständnis hängt es zusammen, daß Faust die Wette mit Mephisto wagen kann. Mephisto versucht - und wird es bei angeblicher Erfüllung des Faustischen Wunsches weiterhin versuchen (Auerbachs Keller) - Faust "Genuß" und "Ruhe" schmackhaft zu machen und ihn so von der lebendigen Einstellung einer Suche nach ständiger Erneuerung abzubringen. Schon hier äußert er:

V 1690 "Doch, guter Freund, die Zeit kommt auch heran,
Wo wir was Guts in Ruhe schmausen mögen."

Faust aber ist sich seines Zieles sicher. Er meint, Mephisto werde ihn davon nicht abbringen können (V 1692 ff). Das ständig lebendige Interesse an dem altvertrauten Ziel der Erneuerung und der Natur wird zum eigentlichen Gegenstand der Wette[45]. Mephisto will Faust zur Stagnation bringen, Faust setzt dagegen, in dem Bewußtsein, daß der Teufel bei einem Sieg nichts weiteres gewonnen habe, als eben diese Stagnation Fausts, die er dem Tod gleichsetzt.

V 1699 "Werd' ich zum Augenblicke sagen:
Verweile doch! du bist so schön!
Dann magst du mich in Fesseln schlagen,
Dann will ich gern zugrunde gehn!
Dann mag die Totenglocke schallen ..." (Sp. v. H.K.)

Wenn Faust von seinem Ziele, von seinem Streben nach ständiger Erneuerung ab-

läßt, dann definiert er sich selbst bereits als tot. Der Teufel kann ihm darüber hinaus nichts weiter anhaben:

V 1710 "Wie ich beharre, bin ich Knecht,
Ob dein, was frag' ich, oder wessen." (Sp. v. H.K.)

Fausts Risiko besteht darin, daß er von dem Bestreben nach ständiger Erneuerung ablassen könnte. Wenn Mephisto ihn "mit Genuß betrügt", wenn Faust wegen des Genusses an einer Gestalt das Interesse an ständiger Umbildung, an ständiger Erneuerung aufgibt, dann hat der Teufel gewonnen. So besteht die Wette darin, daß Faust immer an dem dynamischen Ziel der Lebendigkeit festhalten will. In diesem Sinn kann er bemerken:

V 1741 "Nur keine Furcht, daß ich dies Bündnis breche!
Das Streben meiner ganzen Kraft
Ist grade das, was ich verspreche."

Mit dieser Wette zeigt sich also, daß die Bildungsthematik des Strebens nach ständiger Erneuerung und nach Einsicht in das lebendige Fortwirken der Natur über die Gelehrtentragödie hinaus das ganze weitere Drama "Faust I" bestimmt:
Mit dem Bündnis, mit der Wette gegen Mephisto, beginnt die Gelehrtentragödie in die Gretchentragödie überzugehen. Wir werden uns an späterer Stelle damit auseinandersetzen, wie die Thematik der Bildung in der Gretchentragödie wichtig wird, wie sie eine Verbindung leistet zwischen Gelehrten- und Gretchentragödie, und wie auch die letztere als Abwandlung, als "Metamorphose" des bisherigen zu gelten hat. Zunächst wollen wir hier einhalten, um uns auf die Struktur der Gelehrtentragödie zu besinnen. Dabei wollen wir auch untersuchen, inwiefern die komischen Partien des Dramas sich den tragischen verbinden, und inwiefern auch darin die Gesetze der Polarität und Metamorphose die Formung bestimmen.

III. BILDUNGSSTRUKTUR IN DER GELEHRTENTRAGÖDIE

1. Die Formung der Gelehrtentragödie und ihre Verwertung der Bildungsgesetze

In den Motiven "Erneuerung" und "Erfassen des Innersten der Natur" sahen wir, daß die Bildungsthematik im ganzen Verlauf der Gelehrtentragödie von entscheidender Bedeutung ist. Zusammenfassend wollen wir nun untersuchen, in welcher Weise sich die Dichtung dieser Inhalte vergewissert, inwiefern die Bildungsgesetze der Polarität, Metamorphose und Steigerung in den Aufbau und die Formung dieses Dramas hineinreichen.

a) Die strukturelle Bedeutung der Polarität

Die Bedeutung der Polarität für die Komposition des "Faust I" ist in der Literatur mehrfach herausgestellt worden. So bemerkt Petsch: "Die Vollendung des ersten Teils und der ganzen Dichtung hat der Dichter dem Grundsatz der Polarität unterstellt."
Diese Polarität interpretiert Petsch dann aber weniger als Strukturelement der Dichtung denn als Charaktermerkmal der Faustgestalt. Petsch fährt fort: "er hat diesem Grundsatz mit der berühmten Selbstdeutung Fausts als des Mannes mit den 'zwei Seelen' eine bestimmte ... Umdeutung im Sinne des einzelnen Falles gegeben."[46] Ähnlich geht Rickert[47] vor. Die Einheit des Werkes liegt für ihn in der durchgehend ausgedrückten Duplizität des Charakters Faust. Das Interesse an der Polarität in Faust - und nicht im "Faust" - überwiegt dabei sogar an solchen Stellen, wo Rickert im Verlauf seiner Interpretation an eine andere, phänomenologische Ausprägung der Polarität gelangt: So stößt Rickert auf einen "Weltdualismus", aber er interessiert sich für diesen nur, sofern ihm ein "Faustdualismus" entspricht: "Wir stießen schon bisher auf eine Reihe von ... Gegensätzen, die in Faust (!) miteinander kämpfen, und fanden gerade darin die Einheit ... des faustischen Wesens. Die Gegensätze kann man nun nacheinander so aufzählen, daß die einzelnen Paare für sich in ihrer Eigenart deutlich werden. Sie lassen sich dann auf die Welt einerseits, auf den Menschen andererseits in der Weise verteilen, daß dem mehrfach zum Ausdruck gebrachten Weltdualismus, welcher dem Drama zugrund liegt (!), jedesmal ein Faustdualismus entspricht ... immer steht Faust zu deren beiden Gliedern durch seine Doppelnatur in Beziehung."[48] Auch der Kommentar der Hamburger Ausgabe verzeichnet die Bedeutung der Polarität für das Faustdrama, doch bezieht auch Trunz sie vorwiegend auf die Titelfigur: "Welt muß Polarität sein, Licht und Finsternis, Geist und Materie. Der Mensch als Wesen der Welt hat an beidem teil, ... und nur weil es Finsternis gibt, weiß er, was Licht ist. Faust ist eine Gestalt, an der beides in besonderem Maße deutlich wird ..."[49]
Gegenüber alle dem geht es uns um eine Akzentverschiebung. Wir leugnen die Polarität in der Person Faust ebensowenig wie die des kosmischen Geschehens. Aber wir verstehen diese beiden Ausprägungen nur als Beispiele einer weit umfassenderen Struktur der Polarität. Gegenüber Rickert wie gegenüber Petsch und Trunz geht es uns mehr um die Polarität im "Faust" als um die in Faust, die letztere ist nur einer und nicht der wichtigste der Aspekte, wie solche Polarität als Gesetz des Aufbaus das Werk durchzieht: Trunz spricht davon, daß Faust im Eingangsmonolog - wie der Faust Marlowes und der des Volksbuches "überall die Grenzen seiner Fähigkeiten erkennt"[50]. Davon kann nicht die Rede sein. Faust zweifelt nicht an seinen Fähigkeiten (vgl. V 366 ff), seine Verzweiflung hat mit einem persönlichen Versagen nichts zu tun. Faust erstrebt vielmehr eine neuarti-

ge Einsicht, wenn er die Gesetze der Natur erfassen möchte. Diese kann in der herkömmlich-schriftdeutenden Wissenschaft nicht erlangt werden. So geht es von Anfang an nicht um ein persönliches Versagen Fausts als zwiespältigem Charakter, sondern um das tragische Scheitern gegenüber einem neuartigen Ziel. Die Verzweiflung entspringt nicht einer unglücklichen Zwienatur, sondern Verzweiflung wie Zwienatur sind existentieller Ausdruck der objektiven Antinomie zwischen dem (historisch) Möglichen und dem Erstrebten.
So wird bereits mit dem historisch vorliegenden Stoff des "Faust" (und auch mit dem Aufgreifen früherer Faustbearbeitungen) eine Polarität thematisch zwischen traditioneller Wissenschaft und dem modernen Denkziel einer experimentierenden Einsichtnahme in die Gesetze der Natur. Diese Polarität zeigt sich in einer Fülle von Motiven, etwa als Altes und Neues, Naturnahes und Naturfernes, Totes und Lebendiges, Bücherhauf und Naturexperiment usf. In der Vielzahl verwandter Ausdrucksformen durchzieht sie den Verlauf der Gelehrtentragödie und schafft das Bezugsgeflecht der einzelnen Motive und Geschehnisse. Damit bestimmen Polaritäten und ihre Abwandlungen von Anfang an die Komposition dieser Dichtung, den Bezug und Zusammenhang der Einzelmotive und Geschehnisse. Polarität ist ein Strukturelement[51] dieses Werkes.

b) Die strukturelle Bedeutung der Metamorphose

"Da sich manches unserer Erfahrungen nicht rund aussprechen ... läßt, habe ich seit langem das Mittel gewählt, durch einander gegenübergestellte und sich gleichsam ineinander abspiegelnde Gebilde den geheimeren Sinn den Aufmerkenden zu offenbaren."[52]
Goethes Formulierung von "einander gegenübergestellten Gebilden" bestätigt zunächst unsere Behauptung einer strukturellen Bedeutung der Polarität. Durch die Äußerung, daß bei diesem Verfahren eine Reihe "sich gleichsam abspiegelnder Gebilde" entsteht, kennzeichnet sie Goethes Verfahrensweise jedoch auch im Hinblick auf "Metamorphose". Die Darstellung aufgrund "einander gegenübergestellter" Gebilde führt zu "sich gleichsam abspiegelnden" Gebilden, führt zu Metamorphosen der Grundpolarität. In dieser Weise wird das Gesetz der Metamorphose auch im "Faust I" bereits relevant[53]. Die Grundpolarität konnte deshalb das Drama durchziehen, weil durch die Vielzahl der ihr verbundenen Motive eine Fülle von Abwandlungen, von Metamorphosen der Grundpolarität möglich wurden.

Zudem aber wirkte sich das Bildungsgesetz der Metamorphose auch in größeren Formen von "sich gleichsam abspiegelnden Gebilden" aus: Die unterschiedlichen Versuche Fausts, die Grundpolarität zu überwinden, erstellten ebenfalls eine "Reihe" von Spiegelungen, von Metamorphosen. In den einzelnen Überwindungsversuchen Fausts wiederholte sich der nämliche Vorgang in verschiedenen Abwand-

lungen: Die Polarität war eingangs von Faust verzweifelt erfahren worden; der jeweilige Versuch brachte zunächst eine nahezu gelingende Verbindung und Lösung, doch dann brach die Grundpolarität von unerwarteter Seite wieder auf.
So zeigt sich das Gesetz der Metamorphose im Aufbau des ersten Teils in zweierlei Hinsicht: einmal in der Fülle der Abwandlungen des Grundgegensatzes, dann in der Folge der scheiternden Versuche Fausts, in denen die Polarität überwunden werden sollte. Auch das Bildungsgesetz der Metamorphose bestimmt die Struktur der Gelehrtentragödie.

Ein drittes Bildungselement ist indes bisher nicht aufgetreten. Es ist dies der fortschreitende Bildungsprozeß, die allmähliche Verbindung der Polarität zu einer Steigerung. Faust kam seinem Ziel im Verlauf der unterschiedlichen Lösungsversuche nicht zunehmend näher. Die späteren glückten nicht besser als die früheren. Immer wieder muß Faust auf dem Status Quo der (verzweifelten) Eingangssituation beginnen. Im Gegensatz zur Bildungsstruktur des zweiten Teils, wo sich die Polaritäten in einem sich steigernden Bildungsvorgang allmählich zu einem Bildungsverlauf formierten, fehlt das Prinzip der Steigerung im ersten Teil bisher ganz. Wir werden später zu prüfen haben, ob sich dieser Eindruck im Verlauf des ganzen ersten Teils bestätigen wird. Zunächst aber haben wir uns einer weiteren Ausprägung der strukturellen Bedeutung von Polarität und Metamorphose zuzuwenden. Denn diese Bildungsgesetze bestimmen noch in anderer Weise den Aufbau des Dramas, bzw. die besondere Form dieser Tragödie.

2. Der Bereich des Komischen als Metamorphose der tragischen Polaritäten

Wir haben bisher ausschließlich gezeigt, inwiefern die Gesetze der Polarität und Metamorphose die tragischen Szenen der Gelehrtentragödie bestimmen. Doch hat Müller-Seidel in seiner Studie über "Komik und Komödie in Goethes Faust"[54] zu Recht darauf hingewiesen, daß in dieser Tragödie - so ernst die Bezeichnung zu nehmen ist - die Tragik nicht alles ist. Während Wiese das, was über solche Tragik hinausweist, "unhistorisch" als Mysterienspiel zu fassen sucht[55], meint Müller-Seidel, "daß es in hohem Maße die Komödie ist ..., die sich inmitten der Tragödie behauptet". Nachdem Müller-Seidel seine Behauptung am Text ausgewiesen und Sprachformen wie Situationen des Komischen gezeigt hat, kommt er zu dem Schluß: "In aller Vielfalt der Formen ist der Stilwechsel im 'Urfaust' selbst der Stil. Und daran hat sich in der Faustdichtung Goethes nichts Grundsätzliches geändert. Das größte Drama der deutschen Klassik, so dürfen wir beiläufig feststellen, ist kein Drama der klassischen Dramenform."[56] Von einem solchen entfernt sich diese Tragödie durch den Wechsel der Stillage, die in der Tat nicht durchwegs jene "hohe" der Tragödie ist. Der Wechsel der Stillagen und damit die Unreinheit der Gattung Tragödie will indes von Müller-Seidel durchaus nicht als

abwertend verstanden werden; er gilt ihm vielmehr als Ausdruck eines umfassenderen Formwillens, der auf Ganzheit des Lebendigen aus ist[57].
Diese niedereren Stillagen haben wir bisher ausgeklammert. Der Wechsel der Stilformen gehört aber als ein wesentliches Charakteristikum zu der besonderen Form der vorliegenden Tragödie. Wir dürfen also daran nicht vorbeigehen, wenn wir die Struktur dieser Dichtung erfassen möchten. Dies umso weniger, als eine Untersuchung des komischen Bereichs auch in den Rahmen unserer Untersuchung von Polarität und Metamorphose gehört. Denn wie wir sehen werden, sind die komischen Szenen als Metamorphosen der tragischen Grundpolaritäten aufzufassen.

a) Die Metamorphose des tragischen Grundkonfliktes in der Wagnerszene

Die Themen, die im Stile der Komödie behandelt werden, sind die nämlichen, die den tragischen Bereich bestimmen. Was wir als Grundgegensatz auf höchstem (tragischem) Niveau in der Verzweiflung Fausts aus dem Eingangsmonolog herausstellten, der Gegensatz von Natur und Welt der Gelehrsamkeit, der die tragische Situation auch historisch motivierte, findet sich wieder im Gespräch Fausts mit Wagner. Dies ist zunächst insofern der Fall, als Wagner in schaler Form wiederholt, was sich vorher an Faust gezeigt hat: Wie dieser fühlt er sich in ein "Museum gebannt"[58], der Welt entfernt, ja wegen der Gelehrsamkeit entfremdet:

V 530 "Ach! wenn man so in sein Museum gebannt ist,
Und sieht die Welt kaum einen Feiertag,
Kaum durch ein Fernglas, nur von weiten ...",

so klagt auch Wagner. Er nennt sein wissenschaftliches Treiben ein "kritisches Bemühen", und auch er will, ähnlich dem Vorhaben Fausts, mit dieser Wissenschaft zu den "Quellen steigen" (V 560 ff - vgl. V 456). Zudem ist Wagner - wie der Faust des Eingangsmonologs - weit davon entfernt, sein Wissen zu gering zu veranschlagen, doch will er - wieder in Analogie zu Faust - noch mehr:

V 600 "Mit Eifer hab' ich mich der Studien beflissen;
Zwar weiß ich viel, doch möcht' ich alles wissen ..."

Wie bei Faust scheint der Wagner'sche Erkenntnisdrang auch auf Natürliches gerichtet zu sein:

V 586 "Allein die Welt! Der Menschen Herz und Geist!
Möcht jeglicher doch was davon erkennen ..."

Wie die Gelehrsamkeit Fausts ist zudem auch die Wagners als Bücherwelt, als Nachjagen von Worten, gekennzeichnet, sie steht im Gegensatz zum "Leben", das als Erkenntnisziel mit einbezogen ist. Welt dringt auch hier, zum Bedauern Wagners, nur gebrochen, nur "von weiten" herein. Und wie bei Faust ist bei Wag-

ner nicht gerade Verzweiflung, wohl aber eine gewisse Resignation nicht zu verkennen:

V 564 "Und eh' man nur den halben Weg erreicht,
Muß wohl ein armer Teufel sterben."

Mit alledem wird Wagner jedoch zur komischen Figur. Das zunächst insofern, als sich bei ihm der tragische Konflikt Fausts ins Schale verkehrt: Faust wollte die Natur erkennen, Wagner nur "was davon". Faust verzweifelte an der Gelehrsamkeit, Wagner wird lediglich "in Kopf und Busen bang". Und im Gegensatz zu Faust will Wagner die Gelehrsamkeit wegen ihres mangelnden Bezugs zur Natur nicht aufgeben, sondern diesen Mangel durch erborgte Natürlichkeit der Redekunst verschleiern. Damit wird die Szene vollends zur Komödie. Wagner offenbart bereits in seinem Wunsch, vom "Komödiantischen zu profitieren", die dem Komischen zugehörige Scheinhaftigkeit seiner Gelehrsamkeit wie seiner Person. Zugleich verkennt er damit zum Gaudium des eingeweihten Zuschauers die Situation, in die er eindringt:
Wagner meint, Faust habe ein griechisches Trauerspiel rezitiert; daran möchte er teilhaben, um von dem "komödiantischen" Vortrag für seine Wissenschaft profitieren zu können. Er nämlich will der Wissenschaft durch die Vortragsweise einen Anstrich jener Natürlichkeit geben, die dieser abgeht. Während er bei seinem Auftreten - unbewußt-richtig - Faust und der Erdgeistbeschwörung das Niveau des Tragischen zuteilt, verfehlt er in allen weiteren Annahmen die Situation. Er hält die Geisterbeschwörung für Deklamation eines vorgegebenen, längst vergangenen Trauerspiels, während es sich - wie der Zuschauer weiß - um eine gegenwärtige, dem Neuen zugeordnete, "wirkliche" Tragödie handelt, die sich abspielt. So beginnt mit Wagners Auftreten und seinem Wort vom "Komödiantischen" in der Tat Komödienhaftes (die Wortspielerei mit eingerechnet), das sich im Verkennen der Situation wie im Ausdruck tieferen Niveaus und im Motiv des bloßen Scheins niederschlägt.
Aber auch Faust spielt mit in dieser Komödie des Scheins. Er spielt, was er nicht ist, nämlich den Gelehrten, dem es gelingt, Natürlichkeit problemlos mit der Wissenschaft zu verbinden. Wagner, der in Faust den größeren Gelehrten bewundert, kann nicht wissen, daß Faust diese Gelehrsamkeit aufgrund seines Konflikts (den er hier überspielt) bereits hinter sich zu lassen beginnt. Im komödiantischen Bereich stehen sich damit auch Wagner und Faust als Pole wieder gegenüber. Tote Gelehrsamkeit der Bücherwelt Wagners steht gegen die behauptete Natürlichkeit des Gelehrten Fausts, der seinen Konflikt hier überspielt.

Wie im Verhältnis von "Zueignung" und "Vorspiel auf dem Theater" erweisen sich damit tragische und komische Behandlungsart am selben Thema, als unterschiedliche Behandlung derselben Problems. Die nämliche Polarität, die den Bereich der Tragödie Fausts durchzieht, findet sich wieder; einmal in schalerer Form

bei Wagner selbst, dann aber auch in der Aufteilung auf die beiden Gesprächskontrahenten. Dabei wird der Grundkonflikt - wie im "Vorspiel auf dem Theater" - weniger überschaut und erfahren, (wie es im tragischen Bereich bei Faust der Fall ist) sondern er erscheint auf die verschiedenen Bewußtseinsebenen verteilt, die nur der Zuschauer zu verbinden in der Lage ist.

b) Die komisch-satirische Behandlungsart des Grundkonfliktes in der "Schülerszene"

Vollends zur Satire oder doch zur satirischen Komödie wird der Grundgegensatz von "Gelehrsamkeit" und "Welt der Natur" in der Schülerszene. Auch hier findet sich das Komödienelement der Täuschung über die Situation, die der Leser durchschaut, auch hier das niedere Bewußtsein, mit dem ein höheres spielt. Zudem aber wird hier der Grundgegensatz in einer verkehrten Welt dargestellt, nämlich in der Umkehr aller bisherigen Werte und Bewertungen: Während vorher die Welt des Natürlichen dem höheren Bewußtsein zugeordnet war, ist es jetzt entschieden umgekehrt. Die Sympathien werden dabei noch einmal umgekehrt verteilt: das Redliche ist dem Schüler, das Unredliche dem kalt klaren, überlegenen Bewußtsein Mephistos zugeordnet. Dem "dumpfen, warmen, wissenschaftlichen Streben"[59] des Schülers, der das Natürliche ungeschickt aber nicht unredlich vertritt, steht in Mephisto das verstaubteste, kälteste und unnatürlichste Gelehrtentum auf einer - dem Schüler undurchschaubaren - raffinierten Ebene gegenüber. Ein groteskes Moment besteht in dieser Szene zudem in dem plumpen Verkennungselement der Verkleidung. So mißdeutet der Schüler die Situation und sein Gegenüber noch stärker als Wagner, und eindeutiger noch ist der Zuschauer eingeweiht. Die Elemente des Komischen verstärken sich, die Szene hat etwas Schwankhaftes ebenso wie etwas Satirisches. Denn so wie die Grundgegensätze hier verteilt sind, wird die komische Darstellung zur Satire über die Gelehrsamkeit. Der Grundgegensatz von Naturbezogenheit und Gelehrtentum herkömmlicher Form ist dabei nicht zu übersehen:

Der Schüler kennzeichnet sich selbst durch "frisches Blut" (V 1877 ff), er möchte "was Rechts" lernen, sagt er und erinnert damit an den "rechten Sinn", den Faust als Verfechter der Natürlichkeit in der Wissenschaft gegenüber Wagner gefordert hatte. Dazu kommt auch bei ihm eine negative Bewertung der Enge von "Mauern und Hallen" dieser Wissenschaftswelt, die ihm insgesamt wegen ihres Mangels an "Grün" (V 1881 ff), und damit an Natürlichkeit und Lebendigkeit, mißfallen. Auch darin rückt der Schüler in die Nähe von Fausts Position, der zu Beginn des Dramas Ähnliches beklagt hatte. Und ebenfalls wie Faust will auch der Schüler in der Gelehrsamkeit "Was auf der Erden und in dem Himmel ist, erfassen, die "Wissenschaft und die Natur" (V 1898 ff). In abgewandelter Form, auf niederer Bewußtseinslage wiederholt der Schüler die Situation Fausts seit dessen Ein-

gangsmonolog, der auch aufseiten des "Natürlichen" stand und Natürlichkeit mit dem Wissen und der Gelehrsamkeit verbinden wollte.

Vertritt der Schüler so innerhalb der Gelehrsamkeit das Moment des Natürlichen, so steht ihm in Mephisto der Gegenpol der herkömmlichen Wissenschaft in der starrsten und unlebendigsten Form gegenüber. Er rät dem Schüler überall dort das Gegenteil des Gesuchten, wo dieser - zwar naiv und teilweise vermessen - doch Richtiges im Sinne Fausts im Auge hatte. Dabei wiederholt Mephisto in seinen Ratschlägen in verstärktem Maße die Kriterien, die die herkömmliche Gelehrsamkeit auch in ihren anderen Ausprägungen gekennzeichnet hatten:
Zum "Collegium logicum" etwa rät Mephisto ausdrücklich deshalb, damit danach der Geist die Gedankenbahn "hinschleiche", so daß das, was vorher unvermittelt, natürlich, "auf einen Schlag" geschehen war, nun erst langsam, schrittweise und durch vermitteltes und gebrochenes Vorgehen ("eins, zwei, drei") stattfindet. Dem natürlich unvermittelt vorgehenden Schüler will er eine Methode der Vermittlung suggerieren. Aber auch das Element des "Toten" jener veralteten Wissenschaft wird in der teuflischen Spielart hervorgehoben und dem Lebendigen ironisch entgegengestellt:

V 1936 "Wer will was Lebendiges erkennen und beschreiben,
Sucht erst den Geist heraus zu treiben
...
Encheiresin naturae nennt's die Chemie
Spottet ihrer selbst und weiß nicht wie."

Mephisto empfiehlt hier (in ironischer Brechung allerdings, die aber dem Schüler entgehen muß) ein Verfahren, das Goethe heftig bekämpfte, da es ihm um ein Operieren an der lebendigen Natur ging und nicht um Einsicht in tote Einzelheiten. Schließlich empfiehlt Mephisto immer wieder eine Wortgläubigkeit, die die scholastisch-schriftdeutende Wissenschaft kennzeichnet und von Faust als Ursache des Unzeitgemäßen und Unnatürlichen verworfen wurde:

V 1952 "Für was drein geht und nicht drein geht,
Ein prächtig W o r t zu Diensten steht ..." (Sp. v. H. K.)

heißt es schon in Mephistos Preis der Metaphysik. Deutlicher noch wird diese Ausrichtung am Wort empfohlen, wenn der Teufel dem Schüler nahelegt:

V 1988 "Am besten ist's auch hier, wenn Ihr nur E i n e n hört,
Und auf des Meisters Worte schwört.
Im ganzen - haltet Euch an Worte!
Dann geht Ihr durch die sichre Pforte
Zum Tempel der Gewißheit ein."

Und schließlich behauptet Mephisto:

V 1995 "... eben, wo Begriffe fehlen,
Da stellt ein Wort zur rechten Zeit sich ein.
Mit Worten läßt sich trefflich streiten,
Mit Worten ein System bereiten,
An Worte läßt sich trefflich glauben,
Von einem Wort läßt sich kein Jota rauben."

Von Worten ist also mehrfach die empfehlende Rede. Sie bestimmen als Selbstzweck diese Gelehrsamkeit und sind ohne Bezug zu den Gegenständen, die sie bezeichnen. Ordnung und vermittelte Ordnung des Denkens soll die Lebendigkeit ersetzen[60]. Und gerade diese Ordnung führt zu endgültig toter, in sich selbst kreisender Erkenntnis:

V 1955 "Nehmt ja der besten Ordnung wahr.
Fünf Stunden habt ihr jeden Tag;
Seid drinnen mit dem Glockenschlag!
Habt Euch vorher wohl präpariert
...
Damit Ihr nachher besser seht,
Daß er nichts sagt, als was im Buche steht."

Am Anfang und am Ende solcher in sich kreisender Erkenntnis steht das Buch. Damit vollends vertritt Mephisto, was Faust verzweifelt an der herkömmlichen Wissenschaft kritisierte: die tote Wortgläubigkeit, also ein Verfahren, das in Büchern kreist und ohne Bezug ist auf jene Phänomene, die erkannt werden sollen, ohne Bezug zur Natur.
Was der Schüler sich aus derart teuflischen Empfehlungen zu eigen macht, trägt nun seinerseits tote und starre Züge, die ihn von der Natürlichkeit entfernen, die er ursprünglich vertrat:

V 1966 "... was man schwarz auf weiß besitzt,
Kann man getrost nach Hause tragen."

Mephisto suggerierte dem Schüler tote veraltete Gelehrsamkeit, und damit entfernt sich dieser zunehmend von der Nähe zu Faust. Stehen sich die Gegensätze aus dem Eingangsmonolog in der Aufteilung auf den Schüler einerseits und Mephisto andererseits zu Beginn der Szene unvermittelt gegenüber, so erfahren diese Gegensätze im Verlauf der Szene eine Annäherung. Mephisto verführt den Schüler zunehmend zur Unnatürlichkeit, zum Toten des Bücherkrams, Mephisto aber gibt sich mehr und mehr den Anschein der Natürlichkeit. Dies nämlich ist der Fall, wenn er über die Medizin sein "kräftig Wörtlein" anbringt. Beiseite sprechend leitet er diese Ausführungen ein, indem er betont, daß er sich nun endlich

vom "trockenen Ton" abkehre. Dies zu können ist dem Teufel insofern lieb, als ihm die ganze Gelehrsamkeit nicht recht angemessen war: Denn die herkömmliche Wissenschaft - wir haben mehrfach darauf verwiesen - ist eine theologische, ist die scholastische Wissenschaft. Doch indem Mephisto sich nun vom "trockenen Ton" abkehrt, wendet er sich nicht etwa einer Natürlichkeit im Sinne Fausts oder auch des Schülers zu. Die Mischung, die nun folgt, ist erst recht teuflisch, weil sie beide Pole nun in der raffiniertesten, für den Schüler vollends undurchschaubaren Art auf die unrichtigste Weise (im Sinne Fausts "unrichtig") verbindet: Mephisto beginnt mit der Empfehlung, der Mediziner habe die "große und kleine Welt" durchzustudieren (V 2009 ff). Damit bezieht er sich noch einmal auf die scholastische Wissenschaft mit ihrer Mikro- und Makrotheorie. Die scholastische Medizin indessen kann aufgrund ihrer Entfremdung von der Natur nicht wirklich heilen. So heißt die Konsequenz dieses Studiums zurecht

V 2013 "Um es am Ende gehn zu lassen,
Wie's Gott gefällt."

Nachdem Mephisto hat verlauten lassen - diesmal auch dem Schüler verständlich - daß das Studium der Medizin zu nichts führt, wendet er sich zu einem naturnäheren Vorgehen, das in dem Ausspruch vom goldenen Baum des Lebens seinen Gipfel findet. Aber was Mephisto an solchen natürlichen oder besser: natürlich scheinenden Empfehlungen folgen läßt, ist von vornherein darauf angelegt, dem Schüler wieder eine schlechte Medizin schmackhaft zu machen. Was Mephisto nahelegt, sind Modifikationen des "Gehenlassens wie's Gott gefällt", sind nur scheinbar ärztliche Ausübungen, die auf eine Behandlung von vornherein verzichten, sind "Natürlichkeit", die zum Tod führt, zum Tod des nicht behandelten Patienten. Die neuerdings von Mephisto verfochtene Natürlichkeit, die teilweise im Sinn des Dramas positive Teilaussagen enthält (etwa: "Doch der den Augenblick ergreift, Das ist der rechte Mann"), diese Natürlichkeit ist eingebaut in eine teuflische Verkehrung ins Gegenteil durch den Gesamtzusammenhang. So ist auch der Ausspruch:

V 2038 "Grau, teurer Freund, ist alle Theorie,
Und grün des Lebens goldner Baum"

keineswegs ein eindeutiges Bekenntnis zur lebendigen Natur im Sinne Fausts sondern in sich ambivalent. Er gibt sich als Ausdruck der Lebendigkeit im Sinne des naiv-natürlichen Schülers, wiederholt seine Worte in "grün" und "Baum" auf das verführerischste. Doch ist die Zweisinnigkeit nicht zu übersehen: Grün sei, so sagt Mephisto, des Lebens gold'ner Baum. Damit redet er nicht von der lebendigen Wirklichkeit, deren Anschein er sich leiht, sondern von einer stilisierten, einer künstlichen. Die Mischung der Grundpolarität von Natürlichkeit und Künstlichkeit muß den Schüler erst recht verwirren, sie ist noch teuflischer als die vor-

ausgegangene Verfechtung "trockener" scholastischer Schulgelehrsamkeit. Die Schülerszene beinhaltet demnach auf niederster Stufe wieder den Grundgegensatz, der mit dem Fauststoff zugleich gegeben war und sich in immer neuen Metamorphosen durch den ersten Teil der Tragödie hindurchzieht. Im Verlauf dieser Szene vermengten sich die Pole. Auf der niedereren Komödienebene aber - oder inhaltlich gesprochen: in dieser teuflischen Spielart - führt die Annäherung der Gegensätze nicht zu einer vollzogenen Einigung, bewirkt nicht gesteigerte Fortführung zu höherer Bewußtheit, sondern führt als bloß scheinhafte Verbindung der Pole zum verschärften Fortbestehen des Paradoxen, hier im Bewußtsein des Schülers, der nun trotz seiner ursprünglich natürlichen Lebendigkeit für die tote Gelehrsamkeit einer veralteten Wissenschaft gewonnen erscheint.

Damit hat sich die Behandlungsart des Grundgegensatzes auch formal geändert. War er auf der Höhe der Faustischen Bewußtheit tragisch und wurde auch so empfunden, so rückte er durch die Banalisierung bei Wagner ins Komische, um schließlich in der Verteilung auf Mephisto und den Schüler durch die Umkehr, wonach das niederere Bewußtsein die Natürlichkeit, das höhere die Gelehrsamkeit auf das Sarkastische vertritt, zur grotesken Satire zu werden.

c) Die Schülerszene des zweiten Teils als Metamorphose der Metamorphose

In dem vorliegenden Kapitel geht es letztlich darum, die Gesamtstruktur des "Faust" zu erarbeiten. Dazu müssen wir die Formung beider Teile miteinander vergleichen. Es mag daher gestattet sein, daß wir schon hier den Interpretationszusammenhang des ersten Teils kurz verlassen, um einen Blick auf die Umformungen zu werfen, mit denen im zweiten Teil eine Schülerszene gestaltet wird.

Auch diese greift den Gegensatz auf zwischen Gelehrtenwelt und lebensnaher Natürlichkeit, von Veraltetem und Erneuerung. Der Schüler tritt auf als komisch gesteigerter Verfechter von "Leben" (V 6690 ff, V 6776 ff) und "Erneuerung" (V 6726) und glaubt von hier aus weit über der Gelehrtenwelt zu stehen. Diese erscheint ihm tot und veraltet (V 6695 ff, V 6690 ff und V 6707 ff), während er selbst meint, eine Erneuerung erfahren zu haben. Dabei irrt sich der Schüler in grotesker Weise. Die Spielart des Natürlichen, wie sie der Schüler vertritt, erscheint als Ausdruck des längst vergangenen "Sturm und Drang" und wird gegen eine Gelehrsamkeit gesetzt, die weit eher den Bezug zur Gegenwart hat als die erstarrte Jugendlichkeit des Schülers. Damit ist eine neue Spielart des Grundgegensatzes erreicht: Während im ersten Teil die Naturbezogenheit noch das Neue war, ist hier die Position der Natürlichkeit mit einem Veralteten gepaart. Der Schüler verkennt also wieder zum Spaß des eingeweihten Zuschauers die Situation. Er meint, Faust noch immer im alten Rock vor sich zu haben, und irrt sich dabei doppelt: es ist wieder nicht Faust sondern Mephisto, und außerdem ist nicht Faust, ja nicht einmal Me-

phisto unverändert an diesem Ort der alten Gelehrsamkeit stagniert "wahrlich wie ich ihn verließ" (V 6715), sondern allein er, der Schüler selbst, paßt noch in die alte Umgebung. So wirkt es grotesk, wenn er behauptet:

V 6725 "Ich find' Euch noch, wie ich Euch sah;
Ein anderer bin ich wieder da."

und komisch mutet an, wenn gerade der Erstarrte empfiehlt:

V 6737 "Mein alter Herr! Wir sind am alten Orte;
Bedenkt jedoch erneuter Zeiten Lauf ..."

Wieder also geht es um die Thematik von Gelehrsamkeit und Natürlichkeit (V 6795 ff), von Lebendigkeit und Veraltern, Erneuerung und Stagnation, doch nun in wiederum umgekehrter Aufteilung. Faust, das vermeintliche Gegenüber, hat eine Erneuerung erfahren, die ihn an der alten Umgebung gar keinen Anteil mehr nehmen läßt. Die Welt der Natürlichkeit aus dem ersten Teil dagegen wirkt veraltet wie die früheste Dichtweise des Sturm und Drang, mit der der Schüler in wiederum grotesk übersteigertem Bezug steht: In der Haartracht bereits (V 6731 ff), in der Abkehr von allem Erfahrungswesen (V 6758), im vermeintlichen Vorrecht der Jugend auf Leben, die bezeichnenderweise schnell bereit ist, andere nicht nur für tot zu erklären sondern auch totzuschlagen (V 6774-6789), und in der ironisch überzeichneten Prometheushaltung (V 6793 ff) wird die frühe Dichtweise Gegenstand der Parodie. Schließlich weist Mephisto darauf hin, womit wir es in Baccalaureus zu tun haben, wenn er bei dessen Abtreten zusammenfaßt: "Original, fahr hin in deiner Pracht" (V 6807).
Die Hinweise auf den Sturm und Drang sind ebenso deutlich wie die Tatsache seiner Unzeitgemäßheit vor dem Hintergrund des zweiten Teils. Die ganze Erscheinungsweise des Baccalaureus wird denn auch hineingenommen in einen diese Stufe überschreitenden Bildungsvorgang, wenn Mephisto abschließend lapidar hinzufügt:

V 6813 "Wenn sich der Most auch ganz absurd gebärdet,
Es gibt zuletzt doch noch e' Wein."

So gehört zur Natürlichkeit und zum Leben diesmal die Unzeitgemäßheit, das Veraltete. Der Grundgegensatz zeigt sich damit in einer neuen Aufteilung, die ihrerseits deutlich macht, daß das Problem von damals nicht mehr existent ist. In seiner Frontstellung gegen eine veraltete Gelehrsamkeit kämpft Baccalaureus gegen Windmühlen. Mit Faust hat sich diese Gelehrtenwelt gewandelt, und nun ist gerade umgekehrt die Natürlichkeitswelt des Baccalaureus wie die früheste Dichtweise des Sturm und Drang vor dem Hintergrund des zweiten Teils veraltet. Die Stagnation, die der Schüler dem vermeintlichen Faust vorwirft, gilt damit für diesen selbst. Solches macht er vollends bei seinem Abgang klar. Mit dem al-

ten Gegensatz von Gelehrsamkeit und Natur griff Baccalaureus die Gedankenwelt des Faust aus dem ersten Teil auf. Das zeigt sich an einem ganz speziellen Fall: am Abend des Ostertages hatte Faust davon geträumt, der Sonne immer nachzueilen und damit an ständiger Erneuerung teilzuhaben: "vor mir den Tag und hinter mir die Nacht" (V 1087). Im zweiten Teil hat Faust diesen Wunsch in realistischerer Weise abgewandelt. Nun will er sich mit dem farbigen Abglanz begnügen und meint: "So bleibe denn die Sonne mir im Rücken" (V 4715). Baccalaureus aber eilt seinem "innerlichen Licht" nach in dem grotesken Bewußtsein, er habe - wie damals Faust im Wunsche des Osterabends - "das Helle vor mir, Finsternis im Rücken" (V 6806 ff). So wiederholt Baccalaureus die frühere Haltung Fausts aus dem ersten Teil, und gerade darin besteht das Groteske seines unbewußten Veraltens. Gerade weil er längst Vergangenes wiederholt und in der überwundenen Haltung des "Faust I" erstarrte, hat er nicht "das Helle vor sich" sondern das Dunkel einer veralteten Einstellung früherer Zeiten.

So können wir feststellen: Das Komische dieser Szene liegt darin, daß Früheres - auch in Form des Grundgegensatzes aus dem "Faust I" - im zweiten Teil wiederholt aufgegriffen wird, wobei sich vor dem Hintergrund des zweiten Teiles zeigt, daß das Frühe unzeitgemäß geworden ist. Das hat Müller-Seidel herausgestellt: "Fausts Gedankenwelt im ersten Teil wird zum Anachronismus dieser Gedankenwelt im zweiten. Das Frühere wird vom Späteren parodiert. "Faust I" wird in solchen Wiederholungen ein Gegenstand der Parodie in "Faust II". Was einmal etwas Lebendiges war, kann Anachronismus werden. Um diesen zu bezeichnen, bietet sich die Parodie als literarische Darstellungsform an. Parodie aber ist eine Erscheinungsform der komischen Dichtung."[61]
Indem das Frühe hier in parodistischer Form wieder aufgenommen wurde, zeigt sich eine Distanz zwischen dem zweiten Teil und dem ersten. Ein Fortschreiten muß sich ereignet haben, denn nur dann kann die Satire auf Früheres als auf etwas Anachronistisches sinnvoll sein. In diesem Fortschritt wird auch die Tragik des ersten Teils (d.h. bisher dürfen wir erst sagen: die der Gelehrtentragödie) transzendiert, denn der Grundgegensatz zwischen Gelehrsamkeitswelt und Natur, der im ersten Teil nicht nur die komischen sondern zunächst die tragischen Szenen bestimmte, wird hier insgesamt als Gegenstand der Parodie, als veraltet dargestellt. Damit wiederholt sich unser Eindruck, daß der zweite Teil sich von der Formung des ersten dadurch unterscheidet, daß dieser auch das Bildungsprinzip der Steigerung enthält, das im ersten zu fehlen scheint.
Trotz der parodistischen Form der Wiederaufnahme des Frühen im Späten zeigt sich indes nicht nur Distanz sondern auch ein Zusammenhang. Offensichtlich hat sich in den Figuren - außer in der komischen Figur des Baccalaureus - das Späte aus dem Frühen entwickeln können. Baccalaureus wiederholte eine Haltung Fausts, die dieser überwinden konnte. Und wenn in der Baccalaureusszene die Formung des ersten Teils insofern beibehalten wurde, daß in neuerer, wenn auch parodisti-

scher Abwandlung) der Grundgegensatz erneut in den Zusammenhang der Formung des zweiten Teils eingebaut werden konnte, so ist die späte Baccalaureusszene dem Früheren wiederum als Metamorphose verbunden worden. Das Prinzip von Polarität und Metamorphose schafft Verbindungen und Bezüge über die Trennung der beiden Teile hinaus.

So dürfen wir festhalten: In der Verbindung des Grundgegensatzes mit verwandten Motiven und anderen Polaritäten entstand eine Vielzahl von Spielarten der Grundpolarität. Solche "Metamorphosen" sind Grundbausteine der Faustdichtung (nachdem wir solches für den zweiten Teil bereits festgestellt haben, dürfen wir nun sagen:) in beiden Teilen der Dichtung. Ihre formale Konsequenz führt so weit, daß sich Tragisches, Komisches und Komisch-Satirisches als unterschiedliche Metamorphosen derselben Grundpolarität auffassen lassen. Die oft festgestellte und leicht als Schwäche des Dramas mißzuverstehende Gattungsunreinheit und Stilmischung ergibt sich als Konsequenz einer Struktur, die sich schon im ersten Teil nach den Bildungsgesetzen der Polarität und Metamorphose aufbaut.
Die Berücksichtigung der Schülerszene des zweiten Teils ergab darüber hinaus, daß solche Metamorphosen offensichtlich nicht überall - wie in der Gelehrtentragödie - als bloße Reihungen verstanden werden dürfen. Der zweite Teil parodierte den ersten und damit früheste Dichtweise vom Standpunkt eines Fortschritts aus, und für den zweiten Teil haben wir denn auch gesehen, wie das Geschehen nach den Gesetzen von Polarität und Metamorphose sich zu einem Bildungsfortgang formiert. Ob solches bereits im ersten Teil der Fall ist, oder ob auch die Gretchentragödie die Struktur lockerer Reihung der Grundpolarität und deren Lösungsversuche beibehält, haben wir noch zu untersuchen.

IV. DIE WEITERFÜHRUNG VON METAMORPHOSEN DER GRUNDTHEMATIK IN DER GRETCHENTRAGÖDIE

1. Der motivliche Zusammenhang zwischen Gelehrten- und Gretchentragödie

In der Literatur ist die Ansicht weit verbreitet, daß der erste Teil sich in zwei Partien gliedere, deren Zusammenhang nicht hoch veranschlagt wird. Rickert faßt die Partien bis zur Wette als Darlegung des zwiespältigen Charakters der Faustgestalt, von der das Folgende sich erst als die eigentliche Handlung absetze[62]. Erich Franz versteht das Drama in seinem Aufbau wie folgt: "Die Faustdichtung ist eingefaßt von einem weiten Rahmen, der Handlung im Himmel, von einem engeren, dem eigentlichen Spiel vom Doktor Faust. In der Mitte aber ent-

faltet sich der Kern ... aus dem sich ... drei Einzeltragödien herausheben: die Gretchen-, die Helena- und die Herrschertragödie."[63] Hierher gehört auch die Auffassung Wieses, der meint, "der tragische Grundgehalt entfaltet sich in verschiedenen streng voneinander abgehobenen Lebenskreisen", dann aber für den ersten Teil nur die Gretchentragödie nennt[64]. Ist für diese Interpreten die Gretchenhandlung die eigentliche Binnentragödie des "Faust I", für die das andere nur Einleitung ist, so gibt es auch die umgekehrte Sicht, die so trennt, als sei durch die Gretchentragödie die eigentliche Fausthandlung störend durchbrochen worden. Staiger formuliert in bezug auf den Urfaust: "So gipfelt die größte Jugenddichtung Goethes in einer Episode, die ursprünglich gar nicht hineingehört, die aber sein und seiner Zeit beliebtestes Thema zur Sprache bringt."[65] Und Flitner ist der Ansicht: "Im Faust hatte Goethe ... den Gottzugewandten symbolisiert, der im Bund mit dem Bösen das Leben durchwandert, seinen metaphysischen Trieb aber nicht verrät ... Es war der zentrale Punkt in der Fabel, daß der Mensch in dieser Lage begnadigt werden kann ... Die Lösung wurde jedoch fast unmöglich, seit die Gretchentragödie ... mit der Fabel verbunden wurde."[66]
Nun wollen wir nicht in Abrede stellen, daß die Szenen der Gretchentragödie untereinander enger zusammenhängen als mit den Szenen der vorausgehenden Partien, wollen also nicht leugnen, daß es eine "Gretchentragödie" als vergleichsweise selbständiges Gebilde im "Faust I" gibt. Aber gegenüber den bisher zitierten Interpretationsrichtungen kommt es uns doch auf eine erhebliche Akzentverschiebung an: Wir wollen zeigen, daß sich die Gretchentragödie als weitere Umformung den bisherigen Textformanten angliedert.

In die Reihe jener Faustinterpreten, die die Gelehrtentragödie als Exposition des Dramas verstanden, gehört auch Korff. Er interpretiert das Gesamtdrama in seinem Aufbau so, daß zwischen der Gelehrtentragödie, die er als solche nicht anerkennt, und der Gretchentragödie die größte Zäsur liegt: "Goethes Dichtung hat eine eigentümliche Gesamtstruktur. Überblickt man sie im ganzen, so gliedert sie sich in zwei Teile; aber diese ... sind durchaus nicht ... der Tragödie erster und zweiter Teil ... Die innere Gliederung ist vielmehr so, daß demjenigen, was den eigentlichen Hauptteil der Fausttragödie bildet, des Helden Weltfahrt, von Auerbachs Keller angefangen bis zum Herrschertum des Hundertjährigen, daß diesem großen Welt- und Lebensgemälde eine Art von Vorspiel vorgelagert ist."[67]

Die Zäsur, die dieses "Vorspiel" in der Sicht Korffs von allem übrigen trennt, erklärt er durch das "neue Leben", das Faust mit dem Teufelspakt beginne: "Auch Goethes Faust erlebt nach seinem ersten noch ein zweites Leben, das mit dem ersten nicht mehr ganz natürlich zusammenhängt, weil er wie im Märchen noch einmal und von vorne beginnen darf. Faust beginnt nach dem Teufelspakt ein neues Leben."[68]
Den letzteren Sachverhalt leugnen wir nicht. Doch können wir die strukturelle

Bedeutung dieses neuen Lebens keinesfalls so hoch veranschlagen, daß wir damit Korff in seiner Theorie über den Aufbau des Dramas folgen. Erneuerung und neues Leben gehörten vielmehr von Beginn des Dramas an zu jenem Motivkreis, der sich mit Goethes Bildungsgesetz verbindet und das Drama in einer Vielzahl von Abwandlungen durchzieht: ein neues Leben versprach sich und spürte der Magier, ein neues Leben sollte der Tod bringen und Erneuerung zu einem neuen Leben erfuhr Faust im Ostergeschehen.
Dazu kommt ein weiteres: Korff selbst betont, daß das neue Leben seit der Hexenküche mit dem vorausgehenden nicht mehr ganz natürlich zusammenhängt. In den Wertungen aber, die das Drama bisher gab, ist das Natürliche dem Magisch-Künstlichen einer hexenhaften Verjüngung durchaus vorzuziehen. Das neue Leben, das Faust nach dem Teufelsbündnis beginnt, ist also weder die einzige Form einer Erneuerung, die im Drama wichtig wird, noch die höchste. Sie kann daher nicht zum gravierenden Einschnitt werden, der den Gesamtaufbau des Werkes bestimmen soll. Vielmehr zeigt bereits das Motiv des "neuen Lebens", daß die vertraute Thematik aus der Gelehrtentragödie über den Einschnitt der Wette mit dem Teufel hinausreicht. Das neue Leben mit Mephisto ist so kein Anlaß, eine grundsätzliche Trennung zwischen einem Vorspiel und einem nun erst beginnenden Hauptteil vorzunehmen.
So haben wir denn auch gesehen, daß in der Wette mit Mephisto das Streben Fausts nach seinen Zielen: Erneuerung und Einsicht in den Bildungsprozeß der Natur weitergeht; ja daß Faust an diesem Streben festhält bis zu seinem Lebensende, dies wurde zum Gegenstand der Wette, in der das ganze Teufelsbündnis besteht. Durch die Motive des Strebens nach Einsicht in die Bildungsgesetze der Natur und nach ständiger Erneuerung zeigt sich statt einer Zäsur vielmehr gerade ein motivlicher Zusammenhang zwischen der bisherigen Gelehrtentragödie und der nun allmählich sich aufbauenden Gretchenhandlung. Wenn Korff formuliert: "Mit dem Teufelspakt fängt Faust bewußtermaßen ein neues Leben an" und daraus eine strukturelle Zweiteilung des "Faust I" ableitet, so haben wir zu korrigieren: Gerade damit setzt Faust sein altes Leben fort, das immer schon auf Erneuerung aus ist.

2. Die ersten Wege an der Seite Mephistos und ihre Beziehung zur Bildungsmotivik

Zum Entwurf jener Zweiteilung im Sinne Korffs hätte gehört, daß das neue Leben an der Seite Mephistos auch ein einziges, durchgehend neues Leben gewesen wäre. Korff versucht denn auch, solches nachzuweisen: "Dies zweite Leben soll eben grundsätzlich ein n e u e s, nämlich ... naives und unreflektiertes sein ..."[69]
Damit bestünde die zusammenfassende Einheitlichkeit des neuen Lebens in einer neuen, durchwegs ungeistigen Verhaltensweise. Freilich versucht Mephisto zu-

nächst, Faust durch ein sozusagen naiv erlebendes Leben von seinen Zielen, die Gegenstand der Wette sind, abzubringen. Fausts Reflexionsgrad aber zeigt sich gerade darin, daß solches nicht gelingt. Wenn Korff aber mit dem unreflektierten Leben nur meint, daß Faust nach dem Teufelspakt nicht mehr der Wissenschaftler ist, der er zu Beginn war, so ist auch das kein Grund für eine grundsätzliche Andersartigkeit dieses neuen Lebens: die "Gelehrsamkeit" hat Faust bereits im Eingangsmonolog hinter sich gelassen! Als einheitliches Geschehen ist das "neue Leben" nach der Wette aber schon deshalb nicht anzusehen, weil es sich in eine Vielzahl von verschiedenen Erneuerungsprozessen aufgliedert, die sich auf ganz verschiedenen Ebenen abspielen: Neben der banalen Lebensnähe von Auerbachs Keller steht die Verjüngung Fausts in der Hexenküche, neben dem "Gruneln" der Walpurgisnacht findet sich die Suche nach Erneuerung und neuem Leben in der engeren Gretchenhandlung. Daß auch das Bildungsmotiv der Suche nach den Gesetzen der Natur fortgeführt wird, werden wir sehen. Der Weiterführung der Grundmotive aus der Gelehrtentragödie in der Gretchentragödie gilt unsere interpretierende Aufmerksamkeit.

a) Die Perversion der Motive "Leben" und "Natur" in Auerbachs Keller

Faust hat sich trotz aller Zweifel an Mephistos Künsten mit diesem eingelassen, weil Mephisto versprochen hatte, so erfahre er das wirkliche Leben. Die Grundpolarität von Gelehrsamkeit und "Leben" ist die Voraussetzung des folgenden Geschehens. Wie Faust es erahnte, sucht aber Mephisto, ihn eher von jenem "Leben" zu entfernen, das Faust sucht und das als ständige Lebendigkeit Gegenstand der Wette geworden ist. Auerbachs Keller ist die plumpste Unternehmung in dieser Richtung. Doch findet sich auch hier die Motivik von "Leben" und "Erneuerung", ja von den Bildungsgesetzen der Natur:
Mephisto, der Faust zu dem Gang in die Welt überredet hat, gratuliert diesem deshalb "zum neuen Lebenslauf" (V 2072). In Auerbachs Keller selbst, wird das Motiv des Lebens sofort wieder aufgegriffen, wenn einer der Gesellen gleich eingangs behauptet: "Ich weiß zu leben" (V 2120). Erinnern wir uns an den Erneuerungsvorgang der Osternacht, so gehörte dort zum neuen "Leben" das Lied, das die Erneuerung beförderte. Ähnlich ist auch hier das "Leben" mit dem "Lied" verbunden. Der Geselle, der zu leben weiß, dokumentiert das durch sein "Lied", das "vom neusten Schnitt" sei (V 2124), und als später Mephisto eines ankündigt, wird gefordert: "nur auch ein nagelneues Stück" (V 2204). So wiederholt sich ein Motivgeflecht von "Erneuerung" "Leben" und "neuen Liedern". Daß solches hier indes nicht zur Erneuerung führt, sondern zum Tod, zeigt der Inhalt der Lieder, der es in beiden Fällen mit dem Tod in seiner absurdesten Form zu tun hat. Das erste Lied handelt von der ekelhaften Vergiftung einer Ratte, das zweite (unter anderem) vom Zerknicken der Flöhe. Dazu gesellt sich das Motiv der Liebe, das als

Movens des Bildungsprozesses in der Osternacht wie in der Klassischen Walpurgisnacht und der Schlußapotheose der Lebendigkeit zugeordnet ist. Auf dieser niederen Ebene aber ist es dem Tod verbunden: die Ratte stirbt, "als hätte sie Lieb' im Leibe" (V 2148).
Nicht nur die Motivik des Lebens und der Erneuerung wird in neuer Abwandlung auf der niederen Ebene aufgegriffen sondern auch jenes von den Bildungsgesetzen der Natur. Es ist vor allem Mephisto, der solches in pervertierter Form aufbringt. Sein Lied besingt jene Metamorphosen, die - durch die Liebe des Königs zum Floh motiviert - aus diesem allmählich einen hohen Herrn machen. Tritt hier das Phänomen der Metamorphose jedoch ohne Bezug zur Natur auf, so ist das in Mephistos Zaubereien anders. Sie beruhen auf einem "tiefen Blick in die Natur" (V 2288), doch werden die daraus gezogenen Erkenntnisse in gewaltsamer Vertauschung der natürlichen Metamorphosenfolge angewandt.[70] So entsteht "falsch Gebild und Wort", das "Sinn und Ort" (V 2313 f) verändert, und darauf beruhen prinzipiell jene Abänderungen der Natur, die aus dem Natürlichen ein Unnatürliches, ja, wie es ironisch heißt, ein "Wunder" (V 2289) machen.
Um Abänderung des "Sinns" und der natürlichen Bildungsfolge geht es Mephisto, um Abänderung der bekannten Motive geht es in dieser Szene. "Auerbachs" Keller bringt die Perversion der Grundelemente der Gelehrtentragödie in neuer Abwandlung und neuer Beziehung untereinander. "Leben" beweist sich an absurden "neuen Liedern" über den Tod; statt dem Leben ist die Liebe nun - möglicherweise auf die Gretchentragödie bereits vorausdeutend - dem Tod zugeordnet. Und war Magie beim Faust der Gelehrtentragödie der Versuch einer Hinwendung zur Natur, so ist sie hier bei Mephisto die betonte Abkehr von dieser.
Sieht man also auch bei dieser Szene weniger auf den erzählbaren Vorgang und mehr auf die Einzelmotive, die darin zum Ausdruck kommen, so läßt sich die Szene "In Auerbachs Keller" durchaus mit dem übrigen in Zusammenhang sehen. Auch nach jenem Einschnitt durch das "neue Leben" an der Seite Mephistos zeigt das Drama in neuer Abwandlung jene Grundmotive, die wir bisher nachgewiesen haben.

b) Die Metamorphose natürlicher Erneuerung in der Hexenküche

Ähnliches gilt auch für die Szene Hexenküche. Auch hier sind die Grundmotive von Erneuerung, neuem Leben und natürlichem Bildungsprozeß in neuer Version vermengt.
Nachdem der plumpe Versuch, Faust von der in der Wette behaupteten Lebendigkeit abzubringen und ihm eine andere Form "neuen Lebens" zu suggerieren, offensichtlich gescheitert ist, wird hier ein neuer unternommen. Faust wird verjüngt, und bereits darin ist das Motiv der Erneuerung unverkennbar. Faust verneint "tolles Zauberwesen" (V 2337) dabei, er sucht noch immer "natürliche" oder wenig-

stens eine solche Form der Verjüngung, die durch "Geist" vermittelt wurde (V 2345 f), und Mephisto weiß in der Tat: "Dich zu verjüngen, gibt's auch ein natürlich' Mittel;" (V 2348 f). Es ist das einfache Leben selbst. Doch Faust, der von Anfang an mit der Erneuerung zugleich Einsicht in die Natur erwartet, verspricht sich davon nichts. So geschieht die Verjüngung durch die Hexe. Dabei zeigt sich Magie wiederum als neue Abwandlung der Einsicht in das Wirken der Natur und als gewaltsame Durchbrechung der natürlichen Gestaltenfolge.

Schon die Verjüngung selbst bedeutet einen Eingriff in den natürlichen Fortgang des Menschenlebens. Sie ist also von vornherein ein unnatürlicher Vorgang - eine Tatsache, die durch die magischen Handlungen der Hexe noch unterstrichen wird. Auf der anderen Seite beruht jedoch auch hier das magische Durchbrechen der Gestaltenfolge nicht auf einem gänzlich unnatürlichen Prinzip. Es handelt sich vielmehr um Abweichung und Veränderung des Natürlichen. Das Mittel, das die Verjüngung leistet, ist in "jahrelanger Geschäftigkeit" (V 2372 f) entstanden. Zwar haben es "Kunst und Wissenschaft" herausgefunden, doch reicht dies nicht aus, Mephisto betont:

V 2370 "Nicht Kunst und Wissenschaft allein,
Geduld will bei dem Werke sein."

Wie bei den Werken der Natur ist bei diesem Gift ein langer Werdeprozeß vonnöten. Der rechte Augenblick muß abgewartet werden. Der Trank "wird" langsam, bis der richtige Zeitpunkt die richtige "Gärung" gewährleistet. Dabei zeigt nicht zuletzt auch der Begriff "Gärung" die Analogie zu Naturvorgängen. Rückt so die Verjüngung in die Nähe des natürlich Gewordenen, so steht dem ein anderer Aspekt entgegen. Erst durch die Vermittlung durch Worte ("Sprüche") führt sie nicht zum Tod sondern zum Leben:

V 2526 "Doch wenn es dieser Mann unvorbereitet trinkt,
So kann er, wißt Ihr wohl, nicht eine Stunde leben."

Erst wenn die Hexe "den Kreis zieht" und ihre "Sprüche" spricht und so durch Worte und Zeichen vermittelt, ist Faust mit diesem Trank außer Lebensgefahr. Die Erneuerung der Hexe hat - wie die Magie des Faustvaters - eine Todesaffinität, die sich nur durch vielfache Vermittlung in Verjüngung verwandeln läßt.

Unschwer läßt sich damit die Verjüngungsszene als Metamorphose der Grundmotivik verstehen. Es zeigten sich die Pole von Lebendigkeit und Tod, von Wissenschaft und Künstlichkeit gegenüber natürlich Gewordenem, und sogar das Motiv der Vermittlung durch Worte und Zeichen ist - wie bei dem Gelehrten und beim Magier Faust - entscheidend. Mit dieser Vermengung der Grundpole gehört die Verjüngung Fausts in der Hexenküche in den Umkreis jener Teilerfolge, die Faust selbst, etwa in der Magie, erlangte. Faust wird in der Tat verjüngt, doch ent-

spricht die nur körperlich-sinnliche Verjüngung nicht seinem Wunsch nach ständiger, allgemeiner Erneuerung. Wenn Korff in dieser Verjüngung die "wesentlichste Hilfe" sieht, die Faust "von Mephisto erfährt"[71], so können wir nicht zustimmen. Dem Wunsch nach ständiger Erneuerung, die Faust von Mephisto fordert, ist damit keineswegs entsprochen. Die Verjüngung ist ein Teilerfolg wie Fausts magische Beschwörungen und seine übrigen Versuche, Erneuerung und Einsicht in die Gesetze des Lebens zu erlangen, Teilerfolge waren. Auch von daher reiht sich diese Szene als Metamorphose der Grundbausteine dieses Dramas dem Vorausgehenden bei[72].

3. Die Ziele Fausts zu Beginn der Gretchenhandlung

Faust hatte von Mephisto zwei Dinge gefordert: ständige Erneuerung im Bilde des ewig sich begrünenden Baumes und Einsicht in den natürlichen Verlauf einer nicht gewaltsam vorzeitig abgebrochenen Gestaltenfolge der Natur. Er hat sich inzwischen zwar von der Gelehrtenwelt befreit und ist Mephisto ins "Leben" gefolgt, doch ist er seinen Zielen bisher auch mit Hilfe des Teufels nicht nähergekommen. Statt der lebendigen Erneuerung erfuhr er eine einmalige, bloß körperliche Verjüngung, wobei sein eigener Werdeprozeß magisch-künstlich durchbrochen wurde. In der Hexenküche aber erblickte Faust das Bild Gretchens. Dabei glaubt er sich plötzlich einem seiner Ziele nahe:
Vermittelt durch den Hexenspiegel sieht Faust - noch ehe er verjüngt wurde - "den Inbegriff von allen Himmeln" in der gespiegelten Frauengestalt. Dabei handelt es sich um einen "Inbegriff", also um das Typische in idealer Ausprägung, und so zunächst nicht unbedingt um eine Individualität. Die unverhältnismäßige Begeisterung Fausts läßt erahnen, daß er hier etwas sieht, was er bisher gesucht hat. Als "Inbegriff", d.h. als Muster, gerät das geschaute Bild in die Nähe dessen, was später Helena bedeutete, bei der die Schönheit damit zusammenhing, daß sie als spätes schönes Gebilde aus frühen großartigen Anfängen ungestört ausgebildet wurde. Wir ahnen, daß Faust hier im Bild einer menschlichen Gestalt erblickt, was er gewollt hatte, als er Einsicht in den ungestört sich verwirklichenden Bildungsprozeß einer Gestalt forderte.
Diese Ahnung bestätigt sich später, wo wir hören, was Faust in Gretchens Stube begeistert. Diese Schilderung von Gretchens Stube ist uns doppelt wichtig. Sie charakterisiert die Welt Gretchens ebenso wie sie zeigt, was Faust daran anzieht: "Willkommen süßer Dämmerschein" (V 2687) ist Fausts erster Ausruf. Er gilt der freundlichen Atmosphäre. Der Ton wie die Diktion verbinden diesen ersten Eindruck von der Gretchenwelt mit der freundlichen Stimmung der zweiten Studierzimmerszene, ein Aspekt, der sich insofern bestätigt, als Faust wie damals von "Hoffnung" spricht (V 2690). Vom "Herzen" (V 2689) ist wieder die Rede wie in

jenem Stadium der magischen Versuche, als Faust sich der gesuchten Einsicht in die Gesetze des Lebens nahe glaubte. Die Formulierung vom "Tau" der Hoffnung gemahnt wiederum an Fausts Wunsch in der ersten Studierzimmerszene, wo er sich "im Tau des Mondes" gesundbaden wollte. Und schließlich erinnert die "Hoffnung" auch an die dritte Situation, wo Faust dem Gesuchten nahe war, an das Ostergeschehen. Wir dürfen also annehmen, daß Faust sich hier wieder in jener Situation befindet, wo er an den Erfolg dessen glaubt, was er sucht. Das Erlebnis mit Gretchen beginnt formal in jener Weise wie die übrigen Versuche, in denen der Gelehrte, der Magier, der Selbstmörder, der im Ostergeschehen Erneuerte und der Schriftdeuter sein immer gleiches Erkenntnisziel angeht.
Mit dem Ausruf "Willkommen süßer Dämmerschein" charakterisiert Faust zugleich den Gesamteindruck der Umgebung Gretchens als eine geborgene Welt des geschlossenen kleinen Raums. In ihn kann nichts eingedrungen sein, was den natürlichen Bildungsverlauf durchbrochen hat. Und eben dies ist es, was Faust anzieht und zum Gegenstand der Reflexion über die - ihn begeisternde - Gretchenwelt wird: Der "alte Sessel" vor Gretchens Bett gibt Faust Anlaß, ihre Jugend mit der "Vorwelt" in natürlichste und ununterbrochene Verbindung zu bringen. Gegenwart und Vergangenheit verbinden sich aufs natürlichste, wenn Faust ausruft:

V 2695 "O nimm mich auf, der du die Vorwelt schon
Bei Freud' und Schmerz im offnen Arm empfangen!
Wie oft, ach! hat an diesem Väterthron
Schon eine Schar von Kindern rings gehangen."

Hier gilt es zwei Aspekte zu bemerken: "Vorwelt" und "Väterliches" sind nicht veraltet wie bei der Schilderung von Fausts Vater, sondern dem neuen Leben, der Jugend natürlich verbunden. Außerdem aber hat diese Erneuerung durch die Jugend schon mehrfach stattgefunden. "Wie oft schon" gab es Jugend um diesen Väterthron. Damit wird gleichzeitig mit dem Element der Erneuerung auch das des Bildungsganges angesprochen. Erneuerung ist nicht ein einmaliger Vorgang sondern ein fortlaufender Naturprozeß. In diesen Vorgang wird Gretchen aufs natürlichste hineingenommen. Faust stellt sich vor, zuletzt habe Gretchen

V 2700 "... hier, mit vollen Kinderwangen,
Dem Ahnherrn fromm die welke Hand geküßt."

Eine solch natürlich-lebendige Verbindung von Altem und Neuem gab es schon einmal. Es war im Ostergeschehen, wo durch das Medium der Erinnerung das Alte mit dem Neuen eine Verbindung einging, die zum Leben führte. Faust begeistert an der Gretchenwelt die ununterbrochene Gestaltenfolge der Natur, die sich ständig erneuert und das Lebendig-Gegenwärtige natürlich aus dem Vergangenen hervorgehen läßt. Seine Hoffnung richtet sich darauf, in Gretchen jener Gestalt zu begegnen, die ohne abrupte Unterbrechung von außen den natürlichen Bildungs-

prozeß erlebt und darstellt. Das wird noch deutlicher, wenn Faust auf Gretchens Werden selbst zu sprechen kommt und dabei von einem "Bilden der Natur" ausdrücklich redet:

V 2711 "Natur! hier bildetest in leichten Träumen
Den eingebornen Engel aus!
Hier lag das Kind, mit warmem Leben
Den zarten Busen angefüllt,
Und hier mit heilig reinem Weben
Entwirkte sich das Götterbild!"[73]

Wie es andeutungsweise bereits im "Inbegriff" der schönen Gestalt aus dem Spiegel zum Ausdruck kam, begeistert Faust das "Götterbild", das sich in ungestörtem Bildungsvorgang "entwirkte". Nicht nur das Dasein der schönen Gestalt selbst ist entscheidend für diese Begeisterung, sondern vielmehr ist die Schönheit des "Götterbildes" darauf bezogen, daß sie sich "natürlich" bildete, ohne störenden Einfluß von außen. Die Natur selbst wird angerufen und i h r e Tätigkeit an Gretchen bewundert Faust.
Analog dem Goetheschen Bildungsbegriff wird das Vorgehen der Natur als "Entwirken" des verhüllten frühen Zustandes aufgefaßt und beschrieben. Mit diesem fast biologisch anmutenden Begriff des "Entwirkens" greift Faust seine Suche nach Einsicht in das Wirken der Natur wieder auf. In seiner Begeisterung über das "Götterbild" Gretchens in ihrer jetzigen Erscheinung, dessen Bildungsvorgang er aus frühen Anfängen des Väterthrones zu rekonstruieren vermag, glaubt er sich - liebend - der Erkenntnis nahe, die er als "Wirken der Natur" immer schon suchte und als Einsicht in den ungestört sich verwirklichenden Bildungsprozeß einer einzigen Gestalt von Mephisto gefordert hatte. Es wird die Tragik der Gretchentragödie ausmachen, daß Faust selbst diesen natürlichen Bildungsvorgang störend durchbricht.

In diesem hoffnungsvollen Stadium des Anfangs der Gretchentragödie erlebt Faust auch jene Polaritäten vereint, die bisher immer gegeneinander standen. Die "Ordnung" und Enge in diesem "Kerker", ihrer Stube (V 2692 ff), Phänomene, die in der Umgebung der Gelehrtenwelt als Negativum empfunden wurden, sind nun mit "Zufriedenheit" gepaart. Ordnung verbindet sich mit "Fülle", die "enge" "Hütte" wird zum "Himmelreich" (V 2703 ff). Spricht Faust solche Verbindungen des Polaren zunächst noch in Paradoxen aus, so bringt ihn sein zunehmendes Einfühlen in die Gretchenwelt schließlich so weit, daß das Disparate im beschreibenden Wort selbst zusammengenommen wird. So etwa, wenn Faust seine eigenen Reaktionen auf diese die Pole verbindende Welt mit dem Ausruf zusammenfaßt:

V 2709 "Was faßt mich für ein W o n n e g r a u s !"

Fausts Hoffnung, in Gretchen endlich die ersehnte Einsicht in das Wirken der Na-

tur liebend zu erleben, erstreckt sich gleichzeitig darauf, die Polaritäten zu überwinden.
Damit wird deutlich, daß mit dem Gretchengeschehen nicht ein dem übrigen unverbundener, unzugehöriger Bereich beginnt. Die Hoffnung Fausts zu Beginn der Gretchenhandlung und seine Liebe zu Gretchen stehen vielmehr in enger Beziehung zu den altbekannten Zielen Fausts, ständige Erneuerung und Einsicht in den gesetzhaften Verlauf der Bildungsfolgen der Natur zu erreichen. So gliedert sich die Gretchenhandlung als größter und hoffnungsvollster Versuch den übrigen bei. Daß er diesen letzten und größten Versuch als ein Liebender unternimmt, steigert seine Hoffnung wie sie später im Scheitern seine Verzweiflung steigern wird, die durch das eigene Verschulden diesmal zu einer wirklich tragischen werden wird.

4. Die Gretchentragödie als tragisches Scheitern Fausts in seinem letzten und größten Versuch

Die Gretchenhandlung ist die größte, existentiell am stärksten engagierte Unternehmung Fausts - diesmal in liebender Teilnahme - die lebendige Gestaltenfolge der Natur mitzuerleben. Doch gerade die Gretchenhandlung wird Faust größtes tragisches Scheitern bringen, denn diesmal bedingt seine Unternehmung die Zerstörung anderer.
Im Verlauf der bisherigen Unternehmungen folgte auf die hoffnungsvollen Anfänge die Durchführung, bei der die zu überwindende Polarität sich von unerwarteter Seite her erneut auftat. War es sonst eine innere Polarität, die Fausts Versuch von vornherein dem Scheitern zuneigen ließ, so ist es hier die Vermittlung durch Mephisto, die am Erfolg zweifeln läßt. Und so zeigt sich denn bereits in der nächsten Szene, daß jene Pole wieder auseinandertreten, die Faust in Gretchens Stube geeint sah.

a) "Ordnung" und "Tod" in der Vermittlung der Bekanntschaft mit Gretchen

Faust sucht in Gretchen sehende, liebende Teilnahme am Bildungsgesetz des Lebens. Als aber Mephisto mit Frau Schwerdtlein die Vermittlung einleitet, zeigt sich, daß solche Vermittlung nicht mit dem "Leben" sondern bereits mit dem Motiv des Todes verknüpft ist. Die Vermittlung mit Gretchen gelingt nur durch den erlogenen Tod des Herrn Schwerdtlein und erst, als Faust sich bereit erklärt, diesen Tod durch ein geschriebenes[74] Zeugnis zu bekräftigen. Tod, Ordnung und geschriebenes Wort, verbunden mit bewußter Unwahrheit, fallen wieder zusammen, wie es in der mephistophelischen Gelehrtenwelt der Schülerszene, abgeschwächt aber auch in der Gelehrsamkeit Fausts in der Teufelswette, der Fall war. Frau Marthe wünscht:

V 3009 "Ich möchte gern ein Zeugnis haben
...
Ich bin von je der Ordnung Freund gewesen,
Möcht ihn auch tot im Wochenblättchen lesen."

Als Faust sich zunächst weigert, es auszustellen, verbindet Mephisto solch falsches Zeugnis ausdrücklich mit der Tätigkeit des früheren Gelehrten Faust:

V 3041 "Ist es das erstemal in Eurem Leben,
Daß Ihr falsch Zeugnis abgelegt?
Habt Ihr von Gott, der Welt und was sich drin bewegt,
...
Definitionen nicht mit großer Kraft gegeben?
...
Habt Ihr davon, Ihr müßt es grad' gestehen,
So viel als von Herrn Schwerdtleins Tod gewußt!"

Diese Verbindung mit Früherem bringt Faust dazu, wieder den falschen Zugang zum gesuchten Ziel einzuschlagen. Wie damals begibt er sich auf die Gegenseite des Gesuchten, auf die Seite jener Phänomene, von denen er loszukommen wünscht: er nähert sich Gretchen auf einem durch "geschriebene" "Worte" "vermittelten" Weg des erlogenen "Todes"[75] von Herrn Schwerdtlein. So beginnt Fausts Zugang zu Gretchen unter dem Zeichen alles dessen, was er seit Beginn des Dramas hinter sich zu lassen wünschte. Der Zugang ist ebenso der Gegenseite des Gesuchten verhaftet, wie es bei der Magie oder im Selbstmord der Fall war.

b) Die allmähliche Veränderung der Gretchenwelt

Damit bereits beginnt die Gretchenwelt sich zu verändern. In Frau Marthens Garten gilt nicht mehr nur das Prinzip der Natürlichkeit und des Lebendigen, das Faust in Gretchens Stube so bewundert hat. Hier verstärken sich die Motive des Erstarrens, des Todes, der Ordnung. Dies gilt indes hauptsächlich noch für die komisch-niedere Ebene des Gesprächs zwischen Mephisto und Frau Marthe: Das "Bleiben", das Frau Marthe dem "Hagestolz" schmackhaft machen will, ist verbunden mit der "bösen Zeit", wo man sich "zum Grabe schleift". Im Gespräch zwischen Faust und Gretchen ist zunächst eher vom Leben die Rede, vom Leben Gretchens, aber doch auch von Ordnung im nicht ganz so idealen Sinn wie sie in Gretchens Stube verwirklicht war: "Die Mutter ist gar zu genau" klagt Gretchen oder: "Meine Mutter ist in allen Stücken so akkurat" (V 3084 und V 3113 f). Auch vom Tod ist zweimal die Rede: von dem des Vaters und des Schwesterchen. Schließlich aber spielt auch das "Wort" eine gewisse Rolle. Zwar ist das "Blumenwort", das Gretchen die Beziehung von Faust zu ihr ausdrücken lassen will (V 3182 ff)

mit Natürlichkeit gepaart; doch wird die Blume zerstört, damit das Wort, das die Liebe zwischen Faust und Gretchen ausspricht, herauskommen kann (vor V 3180). Noch ganz fein angedeutet beginnt durch den Einbruch von Faust und Mephisto die Gretchenwelt ihre ideale, überpolare Einheitlichkeit zu verlieren. Die Lebendigkeit gerät in den Umkreis des Todesmotivs. Im Verlauf der Gretchentragödie wird sich dieser Bezug zum Tod verstärken. Der engagierteste Versuch Fausts beginnt wiederum zu scheitern, indem sich dem Gesuchten die Gegenpole entgegenstellen.

c) Die Spiegelung des bisherigen Verlaufs der Unternehmungen Fausts in der Szene "Wald und Höhle"

In der Szene "Wald und Höhle" resümiert Faust reflektierend, was ihm das Gretchenerlebnis brachte. Dabei ordnet er es deutlich ein in die Suche nach Einsicht und Teilhabe der Natur, die ihn seit Beginn des Dramas nicht verlassen hat. Es zeigt sich ein deutlicher Bezug dieses Erlebnisses zu der Gelehrtentragödie. Auf diese beruft sich Faust, wenn er sich dankend an den Erdgeist wendet und betont, nun habe er gewonnen, was er damals verzweifelt suchte. Es ist dies das "Beherrschen"[76] der Natur:

V 3217 "Erhab'ner Geist, du gabst mir, gabst mir alles,
Warum ich bat ...
Gabst mir die herrliche Natur zum Königreich, "

Wie wir es den Eindrücken Fausts von Gretchens Stube bereits entnahmen, suchte und fand Faust in Gretchen, was er immer schon wollte: Naturnähe. Dies aber nicht nur, wie im Ostergeschehen, in einem einmaligen Eindruck. Faust dankt dem Erdgeist dafür, daß er die Natur nun teilnehmend durchschaue wie den "Busen eines Freunds"

V 3221 "... Nicht
Kalt staunenden Besuch erlaubst du nur,
Vergönnest mir, in ihre (der Natur) tiefe Brust,
Wie in den Busen eines Freunds, zu schauen. "

Im teilnehmenden Miterleben meint Faust, nun die Natur erfaßt zu haben. Er macht deutlich, daß es dies war, was er immer schon suchte, und wie im Eingangsmonolog wird solches Erfassen der Natur als ein "Schauen" bezeichnet. Bestätigt sich so, daß Faust jetzt wie damals auf der Suche nach Einsicht in der Natur war, so zeigt der folgende Text, daß er auch Einsicht in die Bildungsgesetze gewonnen hat. Er sah die "Reihe des Lebendigen", die Gestaltenfolge, und damit das Gesetz der Metamorphose, das in ständigen Veränderungen der Grundgestalt die Natur gesetzhaft bildend durchzieht und die verschiedenen Ge-

stalten verbindet:

V 3225 "Du führst die Reihe der Lebendigen
Vor mir vorbei, und lehrst mich meine Brüder
Im stillen Busch, in Luft und Wasser kennen." (Sp. v. H.K.)

Um die "Reihe der Gestalten" war es Faust auch gegangen, als er sich in Gretchens Zimmer die Folge bis zum "Götterbild" ihrer jetzigen Erscheinung hin vergegenwärtigte, und ähnliche Vorstellungen lagen dem Begriff des "Entwirkens" zugrunde, mit dem Faust Gretchens Werden bis zum gegenwärtigen "Götterbild" bezeichnete. In der liebenden Anteilnahme an Gretchen und mit ihr an den Gestaltvorgängen der Natur, deren Wirken er an Gretchen erfaßt und bewundert, ist Faust seinem ursprünglichen Ziele ganz nahe gekommen. Auch die Unverbundenheit von Wissen und Natur ist ihm nun überwunden: ausdrücklich vermerkt Faust, daß durch die hier gewonnene Teilnahme an der Natur der "Betrachtung strenge Lust" "besänftigt" sei[77]. So dankt Faust hier dem Erdgeist dafür, daß er an der Natur liebend teilnehmend nun erreichen konnte, was der Erdgeist damals noch versagte. Deutlich wird damit die Gretchenhandlung mit dem Früheren, mit den Zielen des Magiers und des Gelehrten, in Verbindung gebracht.
Aber wie in den früheren Versuchen ist auch hier das Erreichen des Zieles nur vermeintlich. Der Fortgang der Szene zeigt, daß Faust auch hier nicht ganz erlangt, was er sucht. Es folgt nun wieder jene charakteristische Wendung[78], die in den bisherigen Unternehmungen Fausts (etwa in den magischen Beschwörungen und im Ostergeschehen) typisch war. Faust, der eben noch meinte, sein ganzes Streben erfüllt sehen zu dürfen, fährt fort:

V 3240 "O daß dem Menschen nichts Vollkommnes wird,
Empfind' ich nun ..."

Was wie eine Charaktereigenschaft Fausts wirken könnte, der nirgendwo völlig befriedigt sein kann, zeigt sich indes auch hier als realistisch aufgrund der Gegebenheiten: Faust bemerkt, daß er das Glück mit Gretchen und die Einsicht in das Wirken der Natur, die damit verbunden ist, einem falschen Zugang verdankt, der dieses Glück und zugleich Gretchen gefährdet:

V 3241 "... Du gabst zu dieser Wonne,
Die mich den Göttern nah und näher bringt,
Mir den Gefährten, den ich schon nicht mehr
Entbehren kann ..."

Es war Mephisto, der Faust das Glück mit Gretchen vermittelt hat, und damit, so erkennt hier Faust, wird es nicht vollkommen sein. Mephisto fachte

V 3247 "... in meiner Brust ein wildes Feuer

Nach jenem schönen Bild geschäftig an.
So tauml' ich von Begierde zu Genuß ..."

Diese Begierde und damit der direkte Einfluß des unentbehrlichen Gefährten wird das Glück zerstören, wird dafür sorgen, daß auch dieses größte Erleben Fausts scheitern muß. Im folgenden Gespräch mit Mephisto wird das noch deutlicher gemacht: sofern Faust mit seiner polaren Welt und mit Mephisto in die Gretchens eindringt, zerstört tragischerweise gerade er, was er an ihr suchte[79], nämlich den von außen nicht gestörten natürlichen Verlauf ihres Werdens.

Formal entspricht der Verlauf dieses Geschehens dem der früheren Unternehmungen Fausts: er kommt seinen altbekannten Zielen ganz nahe, glaubt bereits, alles verwirklicht, was er suchte, dann aber zeigt sich plötzlich, daß durch den Zugang, der dem gesuchten Ziel von immer wieder anderer und unerwarteter Seite her unangemessen war, die Polarität wieder aufbricht, um deren Überwindung es Faust gegangen war.

d) Das allmähliche Überwiegen des Gegenpols in der natürlich-lebendigen Welt Gretchens

Am Ende der Szene "Wald und Höhle" macht Faust sich klar, daß seine Liebe zu Gretchen gerade das zerstört, was er an ihr suchte. Statt an ihrem natürlichen Leben teilzunehmen, hat Faust umgekehrt Gretchen in seine in sich polare Welt hineingezogen:

V 3347 "Fühl ich nicht immer ihre Not?
Bin ich der Flüchtling nicht? der Unbehauste?
Der Unmensch ohne Zweck und Ruh',
Der wie ein Wassersturz von Fels zu Felsen brauste
Begierig wütend nach dem Abgrund zu?
...
Und all ihr häusliches Beginnen
Umfangen in der kleinen Welt.
...
Sie, ihren Frieden mußt' ich untergraben
...
Mag ihr Geschick auf mich zusammenstürzen
Und sie mit mir zugrunde gehn!"

Von Hoffnung, mit der die Gretchenepisode begann, kann nicht mehr die Rede sein. Faust weiß bereits an dieser Stelle, daß er in Gretchen zwar zu dem Gesuchten gefunden hatte, daß jedoch er selbst durch sein Einlassen mit ihr zerstörte, was er an ihr suchte. Fausts Liebe zu Gretchen bedeutet hier den Einbruch von

außen, der ihre natürliche kleine Welt untergräbt. Und so formuliert er bereits hier, daß am Ende des Gretchengeschehens nicht das Prinzip des Lebendigen und Natürlichen stehen werde, sondern das Gewaltsame, der Tod.

Was Faust hier ausspricht, läßt sich an Gretchen nachvollziehen. Seit dem Eindringen Fausts und Mephistos wird die Welt Gretchens zunehmend uneinheitlicher. Hatte sie bisher in der Verwirklichung des natürlichen Lebens und seiner Gestaltenfolge Polares vereinigt - etwa im Motiv des Alten und des Neuen, der Vergangenheit und Gegenwart um den "Väterthron" - so dringt nun in zunehmendem Maße das Motiv des Todes ein, statt der Ruhe die Unruhe. Bereits das Lied vom König in Thule brachte diesen Gegensatz in ihrer Stube. Das zweite Lied zeigt eine Steigerung in dieser Hinsicht. Hatte das erste nur eine atmosphärische Verbindung mit Gretchens eigener Situation, so handelt das zweite direkter von ihrem Ich. Das Motiv der Liebe ist mit dem des Grabes verbunden (V 3379 f), statt der Einigung des Polaren kennzeichnet sie nun "Zerstückelung" (V 3385), statt ihrer früheren Ruhe die Unruhe, und wenn sie von der "Rede" "Zauberfluß" (V 3398 f) spricht in bezug auf Faust, so dringt sowohl das Prinzip seiner Wortwissenschaft wie das des magisch-Unnatürlichen dabei in ihre Welt mit ein, der solches ursprünglich ganz und gar fremd war.
Schließlich ist in einem doppelsinnigen "Vergehen" an der Liebe Fausts ihr Tod bereits mit angedeutet.

So dringt die Grundpolarität, an der Faust bisher immer scheiterte, immer deutlicher in die lebendige Naturwelt Gretchens ein. Der Gegenpol zu ihrem Dasein verstärkt sich nun so sehr, daß es auch im Bereich des faktischen Geschehens zu Streit, zum Tod kommt. Am Tod Valentins und der Mutter ist Faust der Schuldige und später tötet Gretchen ihr Kind. Gretchen selbst ist damit dem Tod verfallen. Das Gegenprinzip zu ihrem Dasein hat die Übermacht gewonnen, Gretchen und ihre Welt ist zerstört.
Die Grundpolarität, die Fausts Leben seit Beginn des Dramas durchzog, hat sich auch hier durchgesetzt. Das Geschehen um Gretchen ist die tragisch verstärkte Metamorphose seines früheren Scheiterns. In neuer Ausprägung hat sich die Grundpolarität, um deren Vereinigung es Faust von Anfang an gegangen war, auch hier wieder durchgesetzt.

V. DIE EINHEIT UNTERSCHIEDLICHER BILDUNGSSTRUKTUREN IN DER FAUSTTRAGÖDIE

1. Zusammenfassung der Ergebnisse hinsichtlich der Bildungsstruktur des "Faust I"

Der strukturelle Zusammenhang der beiden Teile des Faustdramas stand in diesem Kapitel letztlich zur Debatte. In der Ökonomie unserer Arbeit erforderte dies zunächst eine Untersuchung des ersten Teils hinsichtlich einer bildenden Verfahrensweise des Dichters. Darunter verstehen wir mit Goethe[80] ein Vorgehen, wo ein Grundmotiv abgewandelt immer wieder aufgegriffen wird, bis es in einer "Reihe von Gestalten"[81] einen "gegenständlichen" Zusammenhang der Motive schafft, der das Werk vereinheitlichend formt.
"Ich raste nicht, bis ich einen prägnanten Punkt finde, von dem sich vieles ableiten läßt, oder vielmehr der vieles freiwillig ... hervorbringt"[82], so charakterisiert Goethe sein Kunstschaffen, dessen Ergebnis er "gegenständliche Dichtung"[83] nennt. Dieser "prägnante Punkt" (ein Motiv, ein Bild, ein Symbol) wird so zum Ausgangspunkt "morphologisch-genetischer Zusammenhänge"[84], die nach dem Muster der Natur auf den Gesetzen der Polarität, der Metamorphose und bisweilen der Steigerung beruhen und die Formung der Dichtung bestimmen. Diese Eigenart Goetheschen Dichtens muß dem entgehen, der sich zu früh auf den rein inhaltlichen Geschehensverlauf bezieht. Wie Emrich betont, ist bei Goethe "Poesie ... zu entziffern aus der Analyse ihrer sinnlichen Bilder"[85].
Um zu sehen, ob auch der "Faust I" in diesem Sinn Bildungsstruktur aufweist, richtete sich unser Augenmerk daher nicht sofort auf den äußerlichen Geschehensvorgang[86] sondern zunächst auf die einzelnen Motive und deren Wiederkehr, auf ihre Umformungen und ihr Bezugsgeflecht untereinander. Dabei ergab sich für den "Faust I" gegenüber den bisherigen Deutungen eine gewisse Verlagerung des Gesamtzusammenhanges.

Es stellte sich heraus, daß mit der Grundmotivik des Fauststoffes und seiner Vorlagen in der Tat ein "prägnanter Punkt" gefunden worden war, von dem sich "vieles ableiten" ließ: Die Polarität zwischen herkömmlicher Wissenschaft und modernem Ziel des "Erfassens der Natur" konnte aufgrund der vielen Möglichkeiten ihrer Veränderung und Verteilung zu immer neuen Abwandlungen führen, die nun das Drama "Faust I" in verschiedenen Tonarten und Stillagen durchziehen. Diese Grundmotivik enthielt eine Polarität, deren Pole sich in verschiedener Weise vermengen, verbinden und entgegensetzen ließen. Durch solche "Metamorphosen" dieser Polarität entstand ein gegenständlicher Zusammenhang der dichterischen Einzelelemente, der damit durch Bildungsgesetze geleistet wurde.

Faust, an dem sich (abgewandelt) die historische Konfliktsituation der Paracelsusgestalt wiederholt, sucht Einsicht in die Natur und deren Gesetze. (Insofern wird das Bildungsgesetz der Natur selbst thematisch und durchzieht dieses Drama in seinem Verlauf.) Er steht damit in Gegensatz zu der Schulwissenschaft seiner Zeit, die ihre Einsicht nicht aus Beobachtung und Experiment ableitet sondern aus der Schrift und deren Auffassung von der Natur. Dem neuen Erkenntnisinteresse kann die exegetische Methodik nicht genügen. Der Gegensatz zwischen herkömmlicher Wissenschaft und neuem Denkziel wird zum Ausgangspunkt der Fausthandlung.

Im Sinne jenes "Punktes, von dem sich vieles ableiten läßt", weitet sich dieser Grundgegensatz aus zu einem polaren Bezugsgeflecht, das in vielerlei Ausprägungen das Drama durchzieht und die verschiedenen Themenkreise untereinander in Beziehung setzt als "Reihe" von "verwandten Gestalten". Denn in dieser Grundpolarität sind Gegensätzlichkeiten enthalten wie etwa: Schriftdeutung und Naturerlebnis, Wortgläubigkeit und (auch magisches) Experiment, Verstaubtes und Naturnahes, Erstarren und Lebendigkeit, Veralterung und Verjüngung, Totes und Lebendiges u. a. m. Faust sucht in immer wieder neuem Zugang die Grundpolarität zu überwinden, "Wissen" mit "Natur", "Gelehrsamkeit" mit "Lebendigkeit" zu verbinden. Er scheitert immer wieder daran, daß von unverhoffter Seite der gewählte Zugang der Polarität verhaftet ist. So entsteht im Aufbau des Dramas eine lockere Reihung derselben Grundbausteine: Mehr oder weniger hoffnungsvoll unternimmt Faust immer neue Versuche zur Überwindung der verzweifelt erfahrenen Grundpolarität. Doch jedesmal, wenn er sich seinem Ziel ganz nahe glaubt, zeigt sich, daß die zu überwindende Grundpolarität dem Versuch in unerwartet neuer Ausprägung immanent ist. So scheitert Faust immer wieder. Der nämliche Vorgang wiederholt sich in immer wieder neuen Ausprägungen. Die Bildungskomponenten der Polarität und der Metamorphose bestimmen die Formung des Ganzen. Durch diese ständig neue Abwandlung der ursprünglichen Motive und Polaritäten hängt der Bereich des Komischen mit dem des Tragischen zusammen; durch sie verbindet sich die Gretchentragödie mit der Gelehrtentragödie, wie dadurch auch das Einlassen mit Mephisto, die Szene in Auerbachs Keller und die Verjüngung durch die Hexe dem Ganzen integriert werden[87].
Neben Metamorphose und Polarität gibt es indes noch eine dritte Bildungskomponente, das Prinzip der Steigerung, das sich aus den Metamorphosen der Polarität bisweilen ergibt. Goethe schrieb über solche "Steigerung" im Verhältnis zu den anderen Bildungsgesetzen: "Was in Erscheinung tritt, muß sich trennen, um nur zu erscheinen. Das Getrennte sucht sich wieder, und es kann sich wieder finden und vereinigen; im niederen Sinne, indem es sich nur mit seinem Entgegengestellten vermischt ... Die Vereinigung kann aber auch im höheren Sinne geschehen, indem das Getrennte sich zuerst steigert und durch die Verbindung der gesteigerten Seiten ein Drittes, Neueres, Höheres, Unerwartetes hervorbringt."[88]

Im "Faust I" findet zwar die Vermischung statt, nicht aber die Steigerung im höheren Sinne. Faust kommt seinem Ziel nicht näher. Eine steigernde Verbindung der Grundpolarität gelingt nirgends. Der Bildungsfortgang, die "Steigerung", die im zweiten Teil dominiert, fehlt hier völlig. Der Faust des ersten Teils sucht in immer wieder anderen Zugängen das Bildungsgesetz der lebendigen Natur zu erfahren und so jene Polarität zwischen Wissenschaft und Natur zu überwinden, die bereits im Eingangsmonolog seine Verzweiflung motiviert: in der Gelehrsamkeit, in der Magie, im Selbstmord, im Ostergeschehen, in der Schriftübersetzung, im Bund mit Mephisto und durch dessen Vermittlung zuletzt in Gretchen. Alle diese Versuche scheitern. Die Annäherungen an das Ziel sind nur scheinbar oder nur kurzfristig, die Vereinigung des Polaren mißlingt. Faust erfährt keinerlei "Steigerung". Die späteren Unternehmungen glücken nicht besser als die ersten. Ja, es ist eher umgekehrt: tragisch und wahrhaft schuldhaft scheitert Faust in seinem letzten Zugang, in der Gretchentragödie. Dieser letzte Versuch wird am ausführlichsten behandelt. Er weitet sich aus - wir wollen das keinesfalls in Abrede stellen - zu einer Tragödie innerhalb der Tragödie Faustischen Scheiterns. In ihr ist, als einer in sich geschlossenen Dramenpartie, noch am ehesten ein gewisser stetiger Fortgang verdichtet. Doch führt dieser nicht nach "oben" zu einer allmählichen Vereinigung des Disparaten sondern im Gegenteil nach "unten". Die in Gretchen ursprünglich existente Einheitlichkeit bricht durch Fausts Eindringen in ihre Welt auseinander.

So hat der ganze erste Teil Faust nicht weitergebracht. Zu Beginn des zweiten Teils sucht Faust noch immer, was er im Eingangsmonolog des "Faust I" bereits gesucht hatte. Schadewaldt, der in seiner Untersuchung über "Goethes Begriff der Realität" den ersten Monolog des zweiten Teils interpretiert, sieht darin zu Recht, zumal gegen Ende, "die Bedingtheit des forschenden, schauenden, nach Erkenntnis strebenden Menschen" geschildert; eine Lage, die er mit dem Wunsch verbunden sieht, "das unbegreifliche Leben ... dennoch zu begreifen"[89]. Noch zu Beginn des zweiten Teils wiederholt sich so das Anliegen Fausts in dessen beiden Komponenten von Welterkenntnis und Erfassen des Lebens"[90]. Erst der zweite Teil wird Faust unter besseren Bedingungen den erwünschten Erfolg bringen.

2. Unterschiede in der Bildungsstruktur beider Teile

Im "Faust I" wiederholt sich immer wieder die nämliche strukturelle Einheit: das Ziel Fausts wird in immer neuen Zugängen angegangen, aber nie erreicht. Innerhalb der einzelnen Situationen wird eine Art Kreisbewegung erfahren. Der Versuch entsteht aus einer Situation, worin das Polare erfahren wurde. Er scheint diese Polarität zu überwinden. Schließlich aber scheitert Faust jedesmal an einer zu-

nächst verborgenen immanenten Polarität des versuchten Zugangs. Die Grundpolarität, die Faust zu überwinden trachtet, tut sich in immer neuen Entgegensetzungen auf. Das Moment steigernden Weitergehens, aufgrund dessen im zweiten Teile Helena allmählich gebildet, die Polaritäten in ihr schließlich zur Vereinigung kamen, fehlt hier völlig. Statt dessen kennzeichnet die Struktur des ersten Teils eine lockere Folge und Aneinanderreihung von Metamorphosen der Grundpolarität.
Diesen Eindruck bestätigen schematische Notizen Goethes. Er nennt zunächst das Ziel Fausts aus dem ersten Teil, durchaus im Sinne unserer Interpretation und deren Ausgangspunktes: "Ideales Streben nach Einwirken und Einfühlen in die ganze Natur."[91] Dabei geht es um einen "Streit" zwischen "Form und Formlosem", und Goethe setzt bezeichnenderweise hinzu: "Diese Widersprüche, statt sie zu vereinigen, disparater zu machen."[92]
Den Bildungsgang der Natur, der zum Muster Goethescher Kompositionsweise geworden war, sah Goethe dadurch sich gestalten, daß Widersprüche sich allmählich anglichen, sich in einem stetigen Werdeprozeß allmählich vereinigten, um sich nach einer Gestalt der Verbindung erneut voneinander zu entfernen. Dieser Bildungsverlauf fehlt im ersten Teil offensichtlich bewußt. Goethe hat sich vorgenommen, darin "Widersprüche statt sie zu vereinen, sichtbarer zu machen". So entstand im ersten Teil kein allmählicher Bildungsfortgang, wie er den zweiten charakterisiert, keine Steigerung, kein Fortschreiten, sondern eine lockere Aneinanderreihung von Abwandlungen dieser "Widersprüche".

Damit unterscheidet sich die Formung des ersten Teils erheblich von der des zweiten. Dort ergab sich statt der Aneinanderreihung ein Vorgang und Fortgang, der sich - entgegen dem üblichen Eindruck des zweiten Teiles - durchaus erzählen läßt. Nach einer einleitenden, im Vorbewußten stattfindenden grundsätzlichen Erneuerung durch Naturgeister beginnt mit dem zweiten Teil ein Werdeprozeß allmählicher Vereinigung des Disparaten, die in der schönen Gestalt Helenas endlich gelingt. Der Vorgang bis dahin wird von Goethe selbst in diesem Sinn als "Helenas Antezedenzien" bezeichnet. Nachdem dann im Helenaakt gezeigt wird, wie die Polarität vereinigt, die schöne Gestalt Gegenwart geworden ist, geht der dargestellte Werdeprozeß über die schöne Gestalt hinaus weiter. Die Polaritäten verstärken sich allmählich wieder, bis am Ende des Dramas in der Vorausschau Fausts deutlich wird, daß die Zeit eines neuen Ascensus gekommen ist.

So zeigen sich beide Teile des "Faust" in ihrer Formung von den Gesetzen der Bildung beeinflußt, jedoch in ganz unterschiedlicher Weise. Der erste Teil beruht lediglich auf den Bildungskomponenten der Polarität und deren Metamorphosen, der zweite aber bringt die Metamorphosen der Polarität im Zusammenhang mit der dritten Bildungskomponente, dem Gesetz der Steigerung. Hier entsteht damit ein Bildungsverlauf und -fortgang, der im ersten Teil durchwegs fehlt. Diese

grundlegende Unterscheidung der Bildungsstruktur beider Teile zeigt sich in einer Reihe weiterer Aspekte.

a) Die unterschiedliche Zeitbehandlung

Der oben erarbeitete Unterschied in der Formung läßt sich fassen als Unterschied in der Zeitbehandlung. Der zweite Teil ist Darstellung eines Zeitverlaufs, eines Bildungsganges. Der erste Teil dagegen zeigt durchwegs eine bestimmte Bildungsstufe, die nirgends überwunden werden kann. Statt des Zeitverlaufes wird eine - sogar historisch fixierbare - Situation dargestellt, ein Zeitpunkt.

Volker Klotz sah in solch unterschiedlicher Zeitbehandlung einen der Unterschiede zwischen "geschlossener" und "offener" Formung: "Im geschlossenen Drama tilgt der stets bewußte Zeitablauf des Ganzen die Gegenwart der Teile, im offenen Drama schwindet der Zeitverlauf des Ganzen unter der bedrängenden Gegenwart des Augenblicks. Die einzelnen Szenen sind nicht mehr durch zeitliche Rückwärts- und Vorwärtsbezüge engagierte Kettenglieder, sie sind autonom."[93]

Die beiden Teile des "Faust" lassen sich nicht ganz in dieses Muster einordnen. Obwohl im "Faust II" der Zeitablauf - dort wohl besser: der Zeitverlauf - stets bewußt ist, ändert das nichts daran, daß die Gegenwart des jeweils erreichten Zeitpunktes ebenso bewußt erfahren und durchlebt wird (so etwa bei Helena, V 9410 ff). Andererseits gibt es auch im ersten Teil durch das "gegenständliche" Verweisen der Einzelmotive Vorwärts- und Rückwärtsbezüge. Dennoch mag die Klotzsche Unterscheidung im Hinblick auf die unterschiedliche Zeitbehandlung dartun, daß die Form des ersten Teils mit ihrer lockeren Aneinanderreihung von Abwandlungen derselben Zeitsituation und Bildungsstufe eher dem offenen, die Formung des zweiten Teils mit ihrem geschlossenen Verlauf des Bildungsvorgangs eher der geschlossenen Form des Dramas zuneigt.
Die Bedeutung dieser Unterscheidung aber liegt vor allem darin, daß mit der unterschiedlichen Zeitbehandlung eine unterschiedliche Form des Tragischen in beiden Teilen verbunden ist:

b) Die Unterscheidung im Hinblick auf die Tragödienstruktur

Der erste Teil zeigt in seinen verschiedenen Abwandlungen der ursprünglich verzweifelt erfahrenen Situation zwischen Wissenschaft und Naturnähe durchwegs eine bestimmte Stufe des Zeitverlaufs und der Geschichte. In dieser historischen Situation, wo in Faust das neue Interesse an der Natur eben erst erwacht und als Erkenntnisziel relevant geworden ist, kann dieses Ziel einer "Wissenschaft" von der Natur nicht schon erreicht werden. Dieser faktische Sachverhalt wird innerhalb des "Faust I" zu einem symbolischen. Der ganze erste Teil spielt in einer

Zeit- und Bildungsstufe, wo sich Natur nicht offenbart sondern verbirgt (vgl. etwa V 672 ff). Fausts Scheitern wird zu einem tragischen, weil es in dieser Stufe des Zeit- und Bildungsprozesses ein notwendiges ist. Faust aber, dem jene Einsicht in den Bildungsverlauf abgeht, die er im zweiten Teil haben wird, Faust kann diesen Sachverhalt nicht durchschauen. So erfährt er ihn in immer neuen mißlungenen verzweifelten Versuchen. Die Tragik des ersten Teils ist die Tragik einer bestimmten Zeit- und Bildungsstufe, die nicht steigernd zu überwinden ist.

Demgegenüber ist die Tragik des zweiten Teils an den Bildungsverlauf gebunden. Dort entsteht Tragik, weil auch der Hochpunkt der Zeiten nicht verweilt sondern dem stetigen Weiterschreiten des lebendigen Bildungsfortganges weichen muß. Auf den Aufstieg bis zum Hochpunkt folgt der Niedergang, nach der zunehmenden Verbindung des Polaren kommt die Zeit ihres zunehmenden Wiederaufbrechens. Die Tragik des zweiten Teils ist die eines Zeit- und Bildungsverlaufes.

c) Die unterschiedliche Bedeutung der Hauptgestalt als Folge der verschiedenen Bildungs- und Tragödienstruktur beider Teile

Dieser unterschiedlichen Tragödienstruktur entspricht eine verschiedene Bedeutung der Hauptgestalt für die Dramenform.

Das Drama "Faust I" suchten wir als lockere Reihung von Metamorphosen einer polaren Grundsituation zu verstehen, in der Faust sich - dem historischen Zeitpunkt gemäß - befand, und die sich nicht steigernd überwinden ließ. Dabei handelt es sich um jene Situationen, die Faust erfuhr. Der erste Teil ist weitgehend an der Person Faust und seinen Unternehmungen orientiert. Obwohl es keineswegs um eine Fortbildung Fausts geht - zumal ja das Prinzip eines Fortschreitens durchaus fehlt - sind doch die Situationen des ersten Teils individuell ausgerichtet. Es handelt sich um die Versuche Fausts, das Bildungsgesetz der Natur zu erfassen, die den lockeren Geschehenszusammenhang ausmachen. Der Aspekt des Individuell-Persönlichen ist dabei allerdings einzuschränken. Zurecht hat sich in der Faustliteratur neuerer Zeit die Erkenntnis durchgesetzt, daß die Faustgestalt nicht der große Sonderfall, nicht der titanische Übermensch ist, sondern der Mensch schlechthin. Seine persönlichen Schranken müssen schon deshalb hoch angesetzt werden, damit sie nicht individuelle, zufällige Beschränkung bleiben sondern die Grenzen des Menschen überhaupt bedeuten.[94] Daß die Gestalt Faust damit auch im ersten Teil zu einer typischen wird, entkräftet zwar das Individuelle als Persönlich-Einmaliges, ändert aber nichts daran, daß im Vergleich zum zweiten Teil im ersten eine stärkere Verknüpfung der Dramenform mit der Hauptgestalt zu verzeichnen ist. Der "Faust I" bringt die Darstellung einer bestimmten Stufe des Bildungsganges und der geschichtlichen Entwicklung der Menschheit, aber eben verbunden mit den Situationen, die für den Menschen Faust daraus erfolgen.

Die dargestellte Bildungsstufe ist nicht anders zu erkennen als an Faust, der sie erfährt und sich zu ihr verhält.

Im zweiten Teil dagegen steht die Darstellung des Bildungsverlaufs im Vordergrund. Das Werden selbst wird als zusammenhängender Prozeß vorgeführt. Diesem Werden unterwirft sich die verstehende Hauptgestalt, und diesem wird sie auch formal untergeordnet. Der fortlaufende Bildungsgang in seiner zeitlichen Folge ist nicht mehr an die Spiegelung in der Person Faust gebunden, wird nicht mehr an dessen Reaktionen gezeigt. Der Bildungsgang verdrängt bisweilen den Helden[95] und wird zum selbständigen Geschehen.

Goethe bestätigt diese Unterscheidung beider Teile als bewußtes Programm: "Der erste Teil ist fast ganz subjektiv. Es ist alles aus einem befangenern leidenschaftlichem Individuum hervorgegangen ... Im 2. Teil aber ist fast garnichts Subjektives, es erscheint eine höhere, breitere, hellere, leidenschaftslosere Welt."[96]

Dabei wird der erste Teil einem "befangenen Zustand"[97] eines "Individuums" zugeordnet, der zweite aber einer helleren, breiteren "Welt". Diesem Programm entspricht eine Mitteilung Riemers, wonach Goethe im zweiten Teil die Behandlung "aus dem Spezifischen mehr ins Generische"[98] gehen ließ. Der erste Teil, der wie wir zu zeigen suchten, ebenfalls an den Bildungsgesetzen der Natur orientiert ist, bringt diese in Verbindung mit einem "spezifischen Fall", einer spezifischen Person wie einer spezifischen Situation ("Zustand"); der zweite bringt sie in größerem Weltzusammenhang, in generischer Behandlungsart, die aus dem Zustand einen Vorgang werden ließ. "Faust II" zeigt in breiter Darstellung den Bildungsgang selbst in seinem ganzen (sozusagen "einjährigen") Verlauf. Die Hauptgestalt hat hierbei die Aufgabe, sich dem jeweiligen Standort des Zeitverlaufs gemäß zu verhalten, so daß sie sich - aus der zunehmenden Einsicht in den Bildungsprozeß heraus - diesem nicht hemmend in den Weg stellt sondern ihn fördert. Das führt uns über zu einer weiteren Unterscheidung beider Teile, die ebenfalls mit der unterschiedlichen Tragödienform zusammenhängt:

d) Unterschiedliche Bewußtheit der Hauptgestalt - eine weitere Ausprägung der verschiedenen Tragödienstruktur beider Teile

In jenem häufig und auch hier bereits zitierten Paralipomenon faßt Goethe den Unterschied beider Teile wie folgt:
"Lebensgenuß der Person von außen gesehen. 1. Teil. In der Dumpfheit Leidenschaft.
Taten-Genuß nach außen. 2. Teil. Und Genuß mit Bewußtsein. Schönheit. Schöpfungs-Genuß von innen ..."[99]

Korff interpretiert diese Unterscheidung vor allem im Hinblick auf die Konfronta-

tion zwischen "Leben" und "Tat", die er als inhaltliche Unterscheidung einer allgemeineren Genußsuche Fausts begreift: "Was uns zunächst an alledem interessiert, ist die Antithese von Lebensgenuß und Tatengenuß, der ideelle Gegensatz zwischen dem ersten und zweiten Teil ... der Genuß als Generalnenner für beide besagt, daß beides ... nach ihrem Genußwert für den Täter betrachtet und gewertet wird."[100] Damit werden inhaltliche Kriterien in einer Weise mit der Individualität Fausts verbunden, wie es sich am Text nicht belegen läßt. Genuß als Generalnenner wird so interpretiert, als sei Faust bis zum vierten Akt des zweiten Teils auf persönlichen Lebensgenuß aus; erst dann bereite ihm als humanistischem Menschen auch das Genuß, was eigentlich Arbeit ist: "Immer handelt es sich um die Form einer menschlichen Befriedigung, und es zeigt sich nur, daß dem humanen Menschen auch dasjenige 'Genuß' zu bereiten imstande ist, was ... als Gegenteil betrachtet zu werden pflegt: die mit Anstrengung verbundene ... Tat. Indessen handelt es sich zweifellos um verschiedene Arten des Genusses ... So sollen sie gewiß zwei Lebensformen bezeichnen, von denen die eine gewissermaßen den Charakter eines geschlossenen Kreises hat, indem sie nicht hinausführt über sich selbst, die andere aber noch etwas außer sich bewirkt. ... in diesem Sinne ist eine Liebe zwischen Faust und Gretchen ... ein Lebensphänomen, das ... nichts 'bewirkt', wenn es weder zu einem 'Hause' noch zu Kindern führt. Und etwas Ähnliches gilt auch vom Reiche des Ästhetischen. Was Faust betrifft, so ist sein bisheriges Leben allerdings im wesentlichen nichts als 'Leben' gewesen ... Bemächtigt sich seiner jetzt sein Wille zum Werk, so tritt er damit ... aus dem bisherigen Kreise heraus ..."[101]
Diese Interpretation, die das Schema Goethes auf eine inhaltlich ethische Trennung von egoistischem Lebensgenuß und selbstlosem Tatengenuß bezieht, kann nicht überzeugen. Abgesehen davon, daß die Wertung nach bürgerlicher Effizienz der Liebe Fausts und Gretchens kaum angebracht ist, wird hier der Bereich des Ästhetischen mißverstanden. Hier dient er der Verschönerung des Lebens Fausts. Damit reicht der Lebensgenuß bis zum Beginn des vierten Aktes von "Faust II". Die Trennung beider Teile, die Goethe in dem Schema begründete, wird überspielt. Zugleich erscheint hier gegenüber der ethisch hochgehaltenen "Tat" eine Abwertung des "Lebens", die mit alledem, was wir in diesem Drama davon hörten, nicht in Einklang zu bringen ist.

Der Entwurf Goethes läßt sich denn auch durchaus anders auffassen. Nach diesem Schema unterscheiden sich die beiden Teile zunächst offensichtlich dadurch, daß im "Faust II" etwas "von innen" gesehen und angewendet wird, was im "Faust I" nur "von außen" auftaucht. Die "Person" des zweiten Teils hat Einblick in ein "Inneres", die der des ersten abgeht. Diese Beziehung wiederholt sich im Verhältnis von "Leben" und "Schöpfen":
"Schöpfen" bedeutet tätige Anwendung der Einsicht in das Leben! Damit dürfen

wir unsere bisherige Interpretation bestätigt sehen: nach diesem Entwurf einer Unterscheidung beider Teile sucht die Person des ersten Teils "von außen" in den Genuß des Lebens zu dringen. Die Person des zweiten Teils dagegen "schöpft" tätig "von innen" aus der Kenntnis des Lebens. So sind Schöpfung und Leben nicht in der Weise getrennt, wie es bei Korff vorausgesetzt wurde. Schöpfungsgenuß ist die tätig angewandte Weiterführung jenes Lebensgenusses, der im ersten Teil gesucht worden war. Erst wenn das Innere des Lebens erfaßt ist, kann es zu jenem "Schöpfungsgenuß von innen" "nach außen" kommen.
Der Unterschied beider Teile ist damit zugleich ein Unterschied in der Bewußtheit der Hauptgestalt, und diese Bewußtheit wiederum ist an die Einsicht in das "Leben", in die Natur und deren Schöpfungsgesetze geknüpft. Der Faust des ersten Teils suchte die Gesetze des Lebens zu erkennen, der Faust des zweiten Teils hat diese Einsicht so weit erreicht, daß er sie schöpfend anwenden kann. Bereits im ästhetischen Bereich, ja in diesem besonders, ist Faust in solch bildend-schöpferischer Weise tätig.

Diese Unterscheidung beider Teile wirkt sich wiederum auf die Tragödienstruktur aus. Die Tragik des zweiten Teils besteht darin, daß Faust mit vollem Bewußtsein nach dem Tod Helenas der Zeit des Niederganges entgegengeht. Im ersten Teil liegen die Verhältnisse anders. Das Scheitern Fausts, so haben wir ausgeführt, wird zu einem tragischen, weil es auf dieser Bildungs- und Zeitstufe des ersten Teils ein unumgängliches ist. Faust kann die Notwendigkeit seines Scheiterns nicht erfassen, weil ihm hier jene Einsicht in den Bildungsverlauf abgeht, die er im zweiten Teil erlangt. Sofern zur Tragik Bewußtheit der tragischen Person gehört[102], heißt das: Erst vor der Einsicht in den Bildungsgang, die der zweite Teil bringt, kann die Tragik des ersten in ihrer vollen Tragweite erfaßt werden.

3. Der Zusammenhang der unterschiedlichen Bildungsstrukturen in der Tragödie "Faust"

Angesichts all dieser Unterscheidungen haben wir uns wieder zu fragen, inwiefern die beiden Teile in ihrer unterschiedlichen Bildungsstruktur aufeinander bezogen sind.
Als grundlegende Gemeinsamkeit läßt sich zunächst festhalten, daß beide Dramenteile von den Gesetzen her geformt sind, nach denen Goethe die Natur ihre Gestalten bilden sah. Die Bildungskomponenten von Polarität und Metamorphose durchzogen den ersten Teil, indem sie einen gegenständlichen Zusammenhang zwischen den dichterischen Einzelelementen schafften. In der Fülle von Abwandlungen derselben Grundpolarität und ihrer Elemente entstand ein Verweisen der Symbole und Motive ebenso wie sich daraus ein Zusammenhang zwischen den ver-

schiedenen Unternehmungen Fausts ergab.
Diese Verfahrensweise gilt grundsätzlich auch für den zweiten Teil, doch wird hier die Analogie zum Muster des Naturschaffens weiter verfolgt. Hier formieren sich die Metamorphosen und abgewandelten Polaritäten zu einem Bildungsvorgang nach dem Beispiel des Bildungsprozesses der Natur. Damit hat die dichterische Verfahrensweise des ersten Teils im zweiten eine konsequent gesteigerte Fortführung erfahren. "Faust I" bringt die Darstellung einer bestimmten polaren Situation aufgrund der Bildungsgesetze. Der zweite Teil stellt darüber hinaus den Bildungsvorgang selbst dar in seinem Verlauf und seiner Gesetzmäßigkeit. So enthält dieser den Bildungsverlauf im Ganzen, aus dem der erste Teil der Tragödie - nur ein Teil ist.

"Faust II" transzendiert damit "Faust I". Die "fragmentarische" Besonderheit des "Zustandes" aus dem ersten Teil wird im zweiten in "generische" Zusammenhänge hineingenommen, die den ersten Teil interpretieren. Der "Faust I" wird zur frühen Stufe des 2. Teils, der sich seinerseits als gesteigerte Fortführung versteht. Solches hat etwa die Baccalaureusszene deutlich gemacht. Ähnliches aber ließ sich auch aus dem Schema entnehmen, in dem Goethe die Unterschiede beider Teile zusammenfaßte. Der Faust des zweiten Teils hat die Suche nach Einsicht in das "Leben" aus dem ersten Teil so weit vollzogen, daß er diese im "Schöpfungsgenuß von innen" tätig anwenden kann. Indem er den "Zustand", die Situation in einen Bildungsprozeß integriert, transzendiert der zweite Teil die Tragik des ersten. Die Tragik einer polaren Bildungsstufe wird durch den Gesamtverlauf des Bildungsvorganges überwunden. Einleitend macht das bereits die Szene "Anmutige Gegend" deutlich. Sie greift die Tragik des ersten Teils auf und bringt einen Heilungsprozeß des "Unglücksmannes", indem sie ihn an einem fortlaufenden Bildungsgeschehen teilnehmen läßt, der aus der Natur selbst stammt. Im Verlauf des zweiten Teils erlangt Faust dann auch jene Einsicht, um die es ihm im ersten Teil immer gegangen war. In Helena erfährt Faust jenen ununterbrochenen Bildungsprozeß einer Gestalt, wie er sich aus frühen Anfängen entwickelt, zur Hoch-Zeit des Schönen, zur "Frucht" in Euphorion führt, um schließlich wieder zu vergehen. Faust findet, was er in Gretchen suchte. Der zweite Teil bringt als Steigerung des ersten bereits eine Form der Theodizee der Tragödie "Faust I".

Das geschieht im Sinne des Prologs. Dort hatte der Herr die Theodizee vorausgesehen. Sie äußerte sich im Vergleich mit dem Bildungsprozeß eines Baumes, wobei die frühe Stufe die spätere gesteigerte Weiterentwicklung erahnen läßt und verspricht:

V 310 "Weiß doch der Gärtner, wenn das Bäumchen grünt,
Daß Blüt' und Frucht die künft'gen Jahre zieren."

In solcher Weise verwirklicht bereits der zweite Teil die Theodizee der Tragik

des ersten. Der Zusammenhang beider Teile besteht darin, daß der gesteigerte 2. Teil die Tragik einer Bildungsstufe überwindet, indem er den ganzen Verlauf des Bildungsvorganges darstellt, in die die Tragik des ersten Teils als eine Stufe eingeordnet wird. Im Sinne solch vorweggenommener Theodizee ist auch die bedeutsamste Veränderung geschehen, die Goethe am Jugendfragment vornahm. Als er das Fragment zum ersten Teil der Fausttragödie umformte, ließ er Gretchen durch die "Stimme von oben" als gerettet erklären. Der Bildungszusammenhang mit dem zweiten Teil bringt jene theodizeehafte Ganzheit, die den ersten Teil und seine Tragödie transzendiert.[103]
Die Verklammerung beider Teile beruht damit auf dem Prinzip der Steigerung. Steigernd wird im zweiten Teil weitergeführt, was der erste aufgegriffen hat. Die verzweifelte Suche nach Einsicht in die Gesetze des Lebens wird zur Anwendung dieser Gesetze in Schöpfungsvorgängen. Die Gesetze von Polarität und Metamorphose, die den ersten Teil tragisch durchwalten im Sinne des mephistophelischen Prinzips ständiger Wiederkehr des Gleichen, werden in einen Bildungsfortgang integriert. Die engen Verhältnisse des ersten Teils werden im zweiten erweitert zu Weltvorgängen.

Mit alledem wiederholt das Verhältnis von "Faust I" und "Faust II" jene steigernde Verbindung von Frühem und Spätem, wie sie einführend in der "Zueignung" verdichtet wurde. Hier wie dort gelingt jene "Verbindung im höheren Sinne", von der Goethe schrieb: "Die Vereinigung (des Getrennten) kann aber auch im höhern Sinne geschehen, indem das Getrennte sich zuerst steigert und durch die Verbindung der gesteigerten Seiten ein Drittes, Neueres, Höheres, Unerwartetes hervorbringt."
Im Gedicht wird das Frühe erneuernd (und damit gesteigert) aufgegriffen im Späten, in der Gegenwart des Dichtenden. Beide Pole, das Alte wie das Neue, erfahren so eine Steigerung; Altes und Neues verbindet sich dann, und daraus entsteht das "Gedicht" als Neuestes und Drittes. Mit diesem "Gedicht" ist zugleich das Gedicht "Faust" gemeint, dessen Entstehungsgeschichte in der "Zueignung" zum Thema wurde. Auch der "Faust" verbindet in den beiden Teilen Frühes und Spätes, und das gesteigerte Neue ist die Tragödie "Faust" in der Verklammerung der Teile, in der gesteigerten Verbindung von Frühem und Spätem.

KAPITEL VIII:
BILDUNG UND THEODIZEE

A EINLEITUNG:
DIE TRAGÖDIE UND IHR GLÜCKLICHES ENDE

Daß ein Drama, das die ausdrückliche Bezeichnung "Eine Tragödie" trägt, nicht mit der Vernichtung des Helden endet sondern mit dessen Rettung und himmlischer Rechtfertigung, ist nicht selbstverständlich. Die Erklärung dieser Rettung Fausts wurde umso schwieriger[1], seitdem in der Literatur neuerer Zeit die enttragisierte Vorstellung vom Faustischen Übermenschentum[2] ebenso aufgegeben wurde wie die gleichfalls allem Tragischen widersprechende Auffassung von der Selbsterlösung Fausts durch das Streben. Nachdem man von der Annahme abgekommen war, daß die Ausnahmestellung des Faustischen Charakters oder seine immerstrebende Höherentwicklung das glückliche Ende rechtfertigen, wurde das Phänomen der göttlichen Gnade zunehmend zur Erklärung der Rettung Fausts herangezogen. So bleibt die Tragödie in der Binnenhandlung gewahrt, während die Gnade "von oben" am Schluß rettend eingreift: "Der letzte Ausgang der großen Dichtung, alles andere übertönend, ist dies eine: Gnade. Es ist nicht mehr die Rede von Faust, von seinem Streben, seiner Wette usw., nur von erlösender und begnadender Frauenliebe. Goethe konzipiert das Göttliche unter weiblicher Gestalt ..."[3] Durch die Berücksichtigung der Gnade in ihrer Funktion für die Rettung Fausts soll das Tragische der Tragödie nicht weiterhin übergangen werden. Daur betont: "... vor dem Werk steht als seine Überschrift: Faust, eine Tragödie ..." Dabei wird bei ihm freilich eine andere nicht ganz ungewaltsame Hilfskonstruktion nötig: Tragödie und Rettung werden getrennt, das Werk, das doch im Ganzen als Tragödie überschrieben worden ist, wird aufgeteilt in die Binnenhandlung, der allein die Bezeichnung "Tragödie" zukommt, und in ein nicht zur Tragödie gehörendes Rahmengeschehen.[4]

Daß die Rettung Fausts außerhalb der Tragödie stattfinde, kennzeichnet auch die neuerdings immer häufiger vertretene Auffassung, das Drama sei zugleich Tragödie und Mysterienspiel, wobei das Mysterienspiel die Tragödie als Binnenhandlung umfaßt und übersteigt: Auch für Wiese, der die grundsätzliche Verbundenheit von Tragödie und Theodizee erkannt hat[5], findet die Rettung außerhalb der Tragödie, außerhalb des "Erdenlaufs" statt: "Wir haben keinen Grund, an dem Ernst dieser Bezeichnung (Tragödie) zu zweifeln. Aber für das Ganze reicht sie dennoch

nicht aus. Denn der Prolog im Himmel und die Erlösung in der Ewigkeit sind reines Mysterienspiel, das ... Gott und Teufel zu Mitspielern eines paradigmatisch verstandenen Erdenlaufs macht, der seinem Wesen nach Tragödie sein muß: ... Nur das übertragische, im Himmel gründende und zum Himmel führende Mysterienspiel vermag die Tragik aufzuheben, der alles Irdische verfallen ist."[6] Die Konstruktion des Mysterienspiels wird also deshalb für nötig gehalten, weil innerhalb einer Tragödie kein Platz ist für die Rettung und die Theodizee der Tragödie.

Die Notwendigkeit solchen formalen Auseinanderhaltens von Tragödie und Theodizee müssen wir indes bezweifeln. Wenn wir auch nicht leugnen, daß das Rahmengeschehen sich von der Binnenhandlung deutlich abhebt, so ist damit noch nicht gesagt, daß nicht das ganze vorliegende Drama als die "eine Tragödie" gemeint ist, als die sie bezeichnet wurde. Verzahnungen von Tragödie und Theodizee sind denn auch nicht zu übersehen. Müller-Seidel[7] hat darauf aufmerksam gemacht, daß im Prolog im Himmel eben nicht nur die Erlösung Fausts entschieden wird: in diesem übertragischen Rahmen wird vielmehr zunächst die Tragödie Fausts beschlossen und zugelassen! Und auf eine weitere Verzahnung von Theodizee und Tragödie weist Stöcklein hin: "Und überhaupt sind alle Themen des Schlußaktes: Tod, Rettung, himmlisches Eingreifen, wunderbare Verjüngung schon angeschlagen im Monodrama der Osternacht; ..."[8]

Solche Stellen, wo die Theodizee auf die Tragödie des Binnendramas übergreift, gibt es noch mehrere anzuführen. Die "Stimme von oben" am Ende des ersten Teils und der Heilschlaf Fausts zu Beginn des zweiten Teils sind wohl die augenfälligsten. Um Verjüngung und Erneuerung, um Überwindung des Todes aber ging es auch in der klassischen Walpurgisnacht und, wie wir zu zeigen suchten, bereits im "Faust I". Außerdem wurde im dritten Akt des zweiten Teils die Theodizee des Bildungsganges und die Rettung Fausts als Bestandteil der Tragödie vorausgesehen und genannt. Und schließlich wird sich zeigen, daß die Theodizee durch die Wolkenvision des vierten Aktes in die Tragödie mit hineingenommen wird.

Bevor wir uns diesen Verzahnungen von Tragödie und Theodizee zuwenden, haben wir aber noch auf ein anderes gewichtiges Moment aufmerksam zu machen, das belegt, daß man keineswegs nach "der Intention des Dichters" (Franz) verfährt, wenn man die Theodizee außerhalb der Tragödie ansiedelt. Gerade nach Goethes eigener Auffassung ist die Theodizee einer der notwendigsten Bestandteile der Tragödie. Wir berufen uns noch einmal auf Goethes Ausführungen über die Laokoongruppe: In diesem Kunstwerk sieht Goethe den Augenblick des Tragischen gerade deshalb richtig erfaßt, weil in dem zur Darstellung ausgewählten Augenblick des Geschehens noch nicht alle Hoffnung auf Rettung geschwunden sei. Wäre der nächstfolgende Moment gewählt worden, so argumentiert Goethe, so wäre "der letzte Schein von Hoffnung ... verschwunden, es ist keine tragische, es ist eine

grausame Vorstellung"[9]. So gehört zur Tragik ein Moment der Hoffnung, zur Tragödie die Theodizee. Besonders deutlich macht Goethe die Notwendigkeit der Theodizee für die Tragödie, wenn er in der Nachlese zu Aristoteles Poetik betont: "genug, eine Söhnung, eine Lösung ist zum Abschluß unerläßlich, wenn die Tragödie ein vollkommenes Dichtwerk sein soll"[10].
Nach alledem scheint es keinesfalls erforderlich, die Theodizee des Rahmengeschehens und damit die Rettung Fausts aus der "Tragödie" abzusondern und formal isoliert als Mysterienspiel zu erklären. Die Rettung Fausts ist kein unorganisches Anhängsel; für Goethe ist Theodizee vielmehr die notwendige Lösung, die aus der Tragödie erst ein "vollkommenes Kunstwerk" macht.

B DIE NATURGESETZE DER BILDUNG UND DIE THEODIZEE DER FAUSTTRAGÖDIE

Nachdem wir einleitend festgestellt haben, daß Tragödie und Theodizee nicht in Widerspruch zueinander stehen und die Rettung Fausts dem Tragödiencharakter nicht zu widersprechen braucht, gilt es nun, den Zusammenhang der Theodizee mit der Tragödienstruktur zu erfassen. So haben wir zu fragen: Wie gestalten sich die Beziehungen von Tragödie und Theodizee? Stehen diese in Verbindung mit der Bildungsstruktur des Dramas? Gibt es einen Zusammenhang zwischen der Rettung Fausts und den Gesetzen der ständigen Umbildung, wie sie das Drama durchziehen? Und wie verhält sich der Rettungsvorgang selbst zu der Bildungsstruktur?

Die Theodizee verwirklicht sich vor allem in den Passagen nach Fausts Tod, die seine Rettung darstellen. Doch gibt es eine Fülle von Heilungs- und Rettungsvorgängen, die die Theodizee innerhalb des Dramas spiegeln und vorwegnehmen: Im "Prolog im Himmel", im Heilsgeschehen der Osterzeit, in der "Stimme von oben", die Gretchens Rettung verkündet, im Heilungsprozeß der Naturgeister aus der "Anmutigen Gegend", in der Verkündigung von der Wiederkehr Helenas und Euphorions, im Wolkenbild des vierten Aktes und in der Vision des sterbenden Faust zeigen sich Verzahnungen beider Bereiche. Als Reflexionen oder Spiegelungen des Heilsgeschehens werfen sie ein Licht auf das Verständnis der Szene "Bergschluchten", in der sich die mehrfach angekündigte und vorbereitete Theodizee vollzieht.

I. DIE ZUSAMMENHÄNGE VON TRAGIK UND THEODIZEE MIT BILDUNGSGESETZEN AUS DER SICHT DES FAUSTDRAMAS

1. Der "Prolog" als Einführung in die Theodizee des Bildungsganges in kosmischer Sicht

Einen deutlichen Hinweis auf den Zusammenhang von Theodizee mit Naturgesetzen der Bildung bringt der "Prolog im Himmel". An der Stelle, wo der Herr neben der Tragödie Fausts auch deren Theodizee vorhersieht, ist nirgends die Rede davon, daß ein Gnadenakt von ihm diese Rettung von oben und außen bewirken wird. Statt dessen gebraucht der Herr das Beispiel eines irdischen, natürlichen Werdeprozesses, mit dem er Fausts Weg und dessen Theodizee vergleicht:

V 312 "Weiß doch der Gärtner, wenn das Bäumchen grünt,
Daß Blüt' und Frucht die künft'gen Jahre zieren."

Die Sicherheit, in der der Herr die "Klarheit" Fausts voraussieht (V 308 f), gleicht jener des Gärtners, der aus der frühen Bildungsstufe die späte vorherwissen kann. Die Rettung Fausts aus dem "Irren" des Diesseits (V 317) erscheint in diesem Bild als gesteigerte Metamorphose der gegenwärtigen "Verworrenheit". Theodizee bedarf daher keines Eingriffs von außen, sie ist Bildungsverläufen immanent, wenn man diese im ganzen, in kosmischen Zusammenhängen, überblickt. So deutet bereits der erste Hinweis auf die Rettung Fausts die Theodizee als Ausfluß göttlicher Liebe, die sich nicht in einem einmaligen Gnadenakt ausdrückt, sondern sich in den Gesetzen des Werdens, in der kosmischen Ordnung des Weltganzen als immerfort tätig erweist.
Damit ist die Tragödie des einzelnen keineswegs aufgehoben. Wenn Kurt May behauptet: "Im kosmischen Zusammenhang hat es kein Drama 'Faust' geschweige denn eine Tragödie 'Faust' gegeben"[11], so können wir nicht zustimmen. Gerade im kosmischen Bereich des Herrn wird die Tragödie des einzelnen (und insbesondere die Fausts) zugelassen. Ja, die Ausführungen des Herrn zeigen sogar, daß solche Tragik im irdischen Bereich notwendig ist für die Aufrechterhaltung jener lebendigen Fortbildung, in der dann die Theodizee beruhen wird:
Mephistos Wirken, mit dem Polarität (V 340 ff), Tod und damit Tragik in die Welt kommt, wird vom Herrn sanktioniert, weil durch Mephistos "Reiz" (V 343) der lebendige Bildungsprozeß auch im Irdischen garantiert ist, auf dem die kosmische Weltordnung beruht. So ist die Tragödie des einzelnen durch die theodizeehafte Weltordnung nicht von vornherein aufgehoben. Sie ist vielmehr die Voraussetzung dafür, daß die theodizeehafte Lebendigkeit auch im Irdischen erhalten bleibt. Tragik und Theodizee hängen miteinander zusammen, beide sind an die Bildungsgesetze geknüpft.

Überblickt man diese - wie Mephisto - nur im irdischen Teilbereich, so sieht man in der Tat nur die Tragik, den Tod, die sinnlose Wiederkehr des Gleichen. Doch aus der Warte der Überschau weiß der Herr, daß die Tragik jener gesetzhaften Lebendigkeit dient, mit der in der kosmischen Weltordnung die Theodizee gewährleistet ist. Das tragische einzelne wird vom Ganzen her transzendiert. Entsprechend formuliert Ackermann: "... wo in der Sicht Mephistos nichts steht als die sinnlose Tragik des Teilaspekts, da öffnet der Herr wiederum den Blick für das Ganze, indem er der Tragik ihren Ort zuweist im Rahmen des Gesamtgeschehens, sie emporhebt in die Sicht der Theodizee ... Nicht Tragödie allein kann im Himmel beginnen, sondern nur Tragödie und Theodizee."[12]
Daß rückwirkend der einzelne durch das Ganze von der Tragik, dem Tod und der Polarität wieder befreit wird, das sichert der Herr zu, wenn er betont, Faust werde trotz des Wirkens Mephistos "in die Klarheit" geführt, oder wenn er das Wirken Mephistos in seiner Unfreiheit deutlich macht (V 336). Die Theodizee der Tragödie "Faust" hängt - wie ihre Tragik - mit den Gesetzen der Bildung zusammen, die den Kosmos gestaltend durchziehen, und die Struktur des Faustdramas bestimmen.
Mit der Erlösung Fausts handelt es sich bereits nach dem, was im "Prolog" darüber erkennbar wird, nicht um ein Eingreifen von oben und außerhalb der Weltordnung; der Herr überläßt Faust vielmehr sowohl in bezug auf das Tragische als auch in bezug auf das Übertragische den Bildungsgesetzen des "Ewig Werdenden". Obwohl diese Gesetze im Irdischen Tragik implizieren, stehen sie insgesamt mit einer Ordnung der Liebe in Verbindung. In diesem Sinn ermuntert der Herr die Engel zu einer Überschau, wo diese das Werdende als Prinzip der Liebe erfahren:

V 346 "Das Werdende, das ewig wirkt und lebt,
Umfass' Euch mit der L i e b e holden Schranken ..." (Sp. v. H. K.)

Das wirft bereits ein Licht auf das Phänomen der Gnade, das zweifellos bei Fausts Rettung eine Rolle spielt. Wenn die neuere Literatur in begreiflicher Abwehr der Selbsterlösungsthese betont, daß es "Gnade" sei, die Faust rette, so ist doch zu ergänzen, daß diese Gnade keineswegs als eine Art deus ex machina am Ende des "Faust" unvorhersehbarerweise von oben einbricht und die eigentlich erforderliche Verdammung verhütet.[13] Gnade und göttliche Liebe stehen nicht außerhalb der Weltordnung sondern sind dieser immanent, sofern das Gesetz der Schöpfung und des Werdens in seinem Gesamtverlauf die Theodizee der Tragik beinhaltet und damit ein Werk des liebenden Gottes ist. Emrich hat diesen zentralen Punkt erfaßt, wenn er aus Analogien zu "Die Büchse der Pandora" und "Des Epimenides Erwachen" formuliert: "Goethes Gnadebegriff ist ein Niederschlag des Schaffensprozesses selbst."[14]

2. Vorwegnahme einer Theodizee der Bildungsgesetze in den Heilungsvorgängen der Osternacht und der Szene 'Anmutige Gegend'

Deutet so der "Prolog" auf eine Theodizee innerhalb von Bildungsvorgängen hin, so zeigen auch weitere Spiegelungen von Heilung und Rettung einen Bezug zu den Naturgesetzen:
Eine erste solche Vorwegnahme der Rettung bringt das Ostergeschehen des ersten Teils: Wie in der Szene Grablegung geht es bereits in der Osterfeier um eine grundsätzliche Überwindung des Todes (V 737 ff und V 757 ff), und dementsprechend wirkt sich das Ostergeschehen auch an Faust aus, sofern es "dem Verzweifelten den Todeskelch vom Mund"[15] nimmt. Die "Himmelstöne", die diese Rettung Fausts zunächst von der christlichen Heilsbotschaft her vermitteln, stehen indes wiederum in Verbindung mit natürlichen Bildungsgesetzen. Wir haben in unserer Interpretation gezeigt, daß der Rettungsvorgang Parallelen aufweist zum Gedicht "Zueignung" und dessen natürlich gebildeten Erneuerungsvorgängen. Hier wie dort gelingt eine Verbindung von Vergangenheit und Gegenwart zu einem neuen Leben. So wirkt auch die Rettung des Ostergeschehens durch Bildungsgesetze, nämlich aufgrund einer gesteigerten Verbindung des Polaren. Auf den Bezug zur Natur verweisen im Umkreis des Ostergeschehens noch weitere Momente: Mit der Osterzeit ergab sich eine Form von Fausts lange erstrebter Erneuerung auf das natürlichste von selbst, als der richtige Zeitpunkt dafür gekommen war. So steht das Ostergeschehen mit einem Bildungsgang der Zeit in Verbindung. Der grundsätzliche Sieg des Lebens über den Tod, den die Osterfeier besingt, erfüllt sich zudem im Erneuerungsprozeß der Natur, mit dem die Osterzeit zusammenfällt. Diese Verknüpfung des Heilsgeschehens mit Natur und deren Gesetzen zeigt, daß auch das Ostergeschehen, das Faust dem Leben zurückgibt, solche Rettung innerhalb natürlicher Bildungsvorgänge leistet.
Deutlicher noch ist der Heilungsprozeß in der Szene "Anmutige Gegend" ein naturhafter Bildungsvorgang. Faust wird dabei in jene natürliche Gestaltenfolge hineingenommen, die aus der "Nacht" in metamorphosenhaften Übergängen den neuen "Tag" entstehen läßt. Damit wurde auch er aus der "Nacht" der Tragödie einem neuen "Tag" gegeben, der mit gesteigertem Bewußtsein zu tun hat. Die Heilung von der Tragödie ersten Teils erfolgt in jener Form der Transzendierung, die der Herr im Prolog verkündigt hatte: Faust wird von der tragisch kreisenden Zeit*situation* des ersten Teils erlöst, indem er in einen Bildungs*verlauf* integriert wird, der sich im zweiten Teil auf einer Stufe abspielen wird, die insgesamt dem ersten Teil übergeordnet ist. Die Tragik der Zeitstufe des ersten Teils wird durch den zweiten transzendiert, in dem nun ein Bildungsprozeß gezeigt wird. Darauf deutet der Heilungsvorgang der "Anmutigen Gegend" bereits hin. Auch er aber verweist auf jene höchste Auswirkung der Theodizee am Ende des Dramas, wo die Gesamttragödie "Faust" wie hier in einem zwar gesteigerten aber naturgesetzlichen

Bildungsvorgang allmählicher Metamorphosen überwunden wird.
Bereits in diesen beiden Spiegelungen und Vorwegnahmen eines Heilungsvorganges wird deutlich, daß "das alte Thema der Theodizee der Faustdichtung immanent"[16] ist. Sie gestaltet es nicht nur im "Prolog" und erst recht nicht als überraschende "Gnade von oben" erst am Ende des Dramas, und sie behandelt es in einer Form, die mit dem Bildungsverlauf der Natur und dessen Gesetzmäßigkeit von immer wieder anderer Seite her zu tun hat.[17]

3. Der Zusammenhang von Tragik und Theodizee des Bildungsganges in der Selbstreflexion der Tragödienform des "Faust II"

Solche Zusammenhänge von Theodizee mit dem natürlichen Bildungsgang bestätigen sich im "Faust II" von kunstgenetischer Seite her. Der zweite Teil handelt in besonderem Ausmaß von der Selbstanschauung der Kunst. Im Werdeprozeß Helenas und Euphorions geht es um die Genesis der Kunst, ja des bestimmten Werkes "Faust". Als auf der Hochstufe der Zeiten diese Kunst, in Euphorion symbolisiert, entstanden ist, brachte der dritte Akt vornehmlich deren Selbstdarstellung. Auch sie handelte von einem Zusammenhang von Tragik und Theodizee im Hinblick auf den Bildungsgang. Dabei erwies sich diese Kunst zunächst als Tragödie: Für Euphorion war "Tod Gebot". Tragik ist an die Gesetzmäßigkeit ständiger Umbildung geknüpft: auch der schöne Augenblick, auch die schöne Gestalt, kann nicht dauern. Die spezifische Form dieser höchsten Tragödienkunst beruht auf dem Naturgesetz ständigen Werdens und Vergehens. Weil diese Kunst nur durch Einsicht in schöpfungsgenetische Zusammenhänge hervorgebracht werden konnte, ist mit ihrem Entstehen auch die Unabwendbarkeit jener Tragik erfaßbar geworden, die darauf beruht, daß auch die eben erreichte Hochstufe der Kunst nicht dauern kann. Hängt also Tragik mit dem Bildungsgang zusammen, sofern auch die Hochstufe dessen ständigem Umwandlungsprozeß unterworfen wird, so läßt die Einsicht in diesen Bildungsgang im ganzen erkennen, daß wieder einmal ein solcher Hochpunkt kommen muß. So wird in der Selbstreflexion dieser höchsten tragischen Kunst sichtbar, daß nicht nur die Tragik mit dem Bildungsgang verknüpft ist sondern auch die Theodizee. In dem Augenblick, wo sich die vorhergewußte Tragik erfüllt, wo sich das Todesgebot Euphorions realisiert hat, Helena sich anschickt, Euphorion in den Hades zu folgen, wo Kunst und Sprache nicht mehr möglich sind, und wo einer lakonischen Bühnenanweisung zufolge "Pause"[18] herrscht und "alle Musik aufhört", in diesem Augenblick formuliert der Chor jene Theodizee, die mit dem Bildungsgang gegeben ist, der hier an seinem tragischen Punkt angelangt ist:

V 9935 "Doch erfrischet neue Lieder,
Steht nicht länger tief gebeugt:
Denn der Boden zeugt sie wieder,
Wie von je er sie gezeugt." (Sp.v. H.K.)

Wie im Bereich der kosmischen Verhältnisse des Prologs zeigt sich auch hier gerade am tragischen Geschehen, daß der lebendige Bildungsvorgang intakt ist. Und so verbindet sich der Tragik die Gewißheit der Theodizee. Wie im "Prolog" sind Tragik und Theodizee verbunden durch den gesetzmäßigen Bildungsgang alles Lebendigen, der beides begründet. Die Hoffnung auf die Wiederkehr des Schönen[19], der Kunst und neuen Lieder eines neuen Hochpunktes, die der Chor hier ausspricht, ist durch das nämliche Gesetz fundiert, das jetzt das tragische Vergehen des Hochpunktes verursacht und sich so in seiner Wirksamkeit erneut bewiesen hat.
Die Worte des Chores gelten zunächst einer konkreten Verwirklichung der Theodizee, nämlich der späteren Wiederkehr eines Hochpunktes mit "neuen Liedern". Als Ausdruck der Selbstreflexion jener höchsten und gegenwärtigsten Kunst erklären sie jedoch Theodizee zugleich allgemein zum Bestandteil jener Tragödienkunst, die in diesem Fall des "Faust II" auf dem Hochpunkt entstanden ist. Theodizee wird damit zum Bestandteil der neu gefundenen Tragödienform des "Faust". Entsprechend verwirklicht sich die hier angekündigte Theodizee am Ende des Dramas in doppelter Form. Zunächst rückt der konkrete Trost des Chores, der sich auf die Wiederkehr des Hochpunktes bezieht, in realistische Nähe. In Fausts Schlußvision wird spürbar, daß der Bildungsgang am Ende des Binnendramas an jenem Punkt angelangt ist, wo ein neuer Ascensus beginnt. Die Wiederkehr des Hochpunktes ist nur mehr eine Frage der Zeit. Der Bildungsprozeß der Kunst, wie er in den drei ersten Akten des "Faust II" dargestellt wurde, ist ein wiederholbarer Vorgang.[20] "Der Boden zeugt sie wieder, wie von je er sie gezeugt", hatte es geheißen.
Diesen Vorgang wiederholt das Drama indes nicht, und selbst wenn es geschähe, entbehrte die Wiederholung ihrerseits nicht des Tragischen ewiger Wiederkehr des Gleichen. Im irdischen Bereich, der auf konkrete Individuen ausgerichtet ist, enthält der Bildungsgang Theodizee und Tragik. Fausts Abschied von Helena war nicht zuletzt deshalb ein tragischer, weil er ein endgültiger war. Für den konkreten Fall der Fausttragödie wird die Wiederkehr der Kunst als Geschichtsverlauf nicht noch einmal relevant. Stattdessen kommt es am Ende des Dramas neben jener theodizeehaften Vorausschau auf eine Wiederkehr des Hochpunktes im Geschichtsverlauf zu einer weiterreichenden, allgemeineren Form der Theodizee. Darin wird die tragische Individualität Fausts des Kreisens im Immergleichen ganz und gar enthoben. Statt des Bildungskreislaufes erfährt Faust im Jenseits ständige Steigerung. Theodizee erfüllt sich als Erfordernis jener gegenwärtigen Tragödien-

form, die in den ersten Akten des "Faust II" ihren eigenen Werdeprozeß beschrieben hatte und sich im dritten Akt selbst reflektierte.

4. Die Wolkenvision des vierten Aktes und die doppelte Ausprägung der Theodizee am Ende des "Faust II"

Diese doppelte Ausformung der Theodizee (die einmal als Aussicht auf die Wiederkehr Helenas gegeben war, zum anderen in den Trostworten des Chores allgemein Rettung versprach), spiegelt sich in der Wolkensymbolik des vierten Aktes. Faust entläßt das letzte, was ihm von Helena geblieben war, ihr Kleid. Es wird zu einer Wolke, die sich in zwei Bilder aufteilt, welche beide ein Moment der Theodizee enthalten, so daß bezeichnenderweise die letzte Wirkung der tragischen Kunstwelt die Theodizee dieser Tragik verkündet: Im "Osten", im Bilde der aufsteigenden Sonne, ruht Helena. Die Symbolik des neu beginnenden Tages, die ihr damit zugeteilt wird, deutet darauf hin, daß sie einer erneuten Wiederkehr harrt. Die Trostworte des Chores in ihrer konkreten Vorhersage werden bestätigt. Dem gegenüber zeigt sich ein anderes Bild der Hoffnung. Im "Westen" erblickt Faust Gretchen. "Westen" aber deutet hin auf "Abend" und "Nacht" und so auch ganz konkret auf das Ende des Dramas. Faust sieht seine Rettung voraus, wie sie sich am Ende des Dramas erfüllen wird, und die in der Tat - wie es die Wolkenvision vorwegnehmend symbolisiert - mit Gretchen, mit theodizeehafter Wiederkehr jenes "jugendersten Glücks" zusammenhängt, das damals tragisch endete. Theodizee in diesem Fall kündigt sich an als Erneuerung des Früheren in übertragisch gesteigerter Form, die die Tragik des ersten Teils wie die des zweiten transzendieren wird.

Nach alledem können wir festhalten: Die Szenen "Grablegung" und "Bergschluchten" sind nicht die einzige, wohl aber die weitestreichende Verwirklichung von Rettung und Theodizee im Faustdrama. Hier gilt Rettung der Figur Faust und transzendiert zugleich die Tragik der Bildungsstufe des ersten Teils wie die Tragik des Bildungsganges des "Faust II". In vielfachen Spiegelungen und Vorwegnahmen aber wurde dieser weitestreichende theodizeehafte Vorgang vorbereitet.[21] Das macht eine Auffassung unmöglich, wonach die Rettung als unvorhersehbarer Gnadenakt "aus dem Dichter" komme, "nicht aus dem Wesen und Gange seiner Dichtung sich ergibt" (Daur). Vielmehr zeigte das Weltbild dieser Tragödie, das an den Naturgesetzen ständiger Umbildung orientiert ist, eine Verwobenheit von Tragik und Theodizee. Beides ist in der Bildungsstruktur der Welt angelegt. Während die Bildungsgesetze der Natur im beschränkt-irdischen Bereich Tragik implizieren, verläuft diese selbe Gesetzmäßigkeit im Hinblick auf kosmische Ganzheit übertragisch. Die Art der Vorbereitung von Theodizee und ihre vielfachen

Spiegelungen innerhalb des Faustdramas zeigen eine Verwobenheit von Rettungsvorgängen mit den Bildungsgesetzen der Natur. So können wir bereits von hier aus Emrichs Auffassung zustimmen, der betont: "Der Prozeß der Erlösung ist ein stufenweiser Bildungsprozeß und geht ... nicht von der Liebe eines jenseitigen Erlösers oder überhaupt von einer transzentalen Sphäre aus."[22]

II. DIE GÜLTIGKEIT DER BILDUNGSGESETZE IM JENSEITS

Es entspricht unseren bisherigen Befunden über die Theodizee in diesem Drama, daß Faust nach seinem Tod nicht in eine gänzlich andere Welt kommt. Im Jenseits gelten in nur leichten Modifikationen weiterhin die Bildungsgesetze der irdischen Welt. Das zeigt bereits ein erster Blick auf die Begriffe und Vorstellungsweisen jenseitigen Höhersteigens: Der Bildungsprozeß Fausts im Jenseits wird mit jener Verwandlung verglichen, die aus dem "Puppenstand" den Schmetterling hervorgehen läßt (V 11982); das Aufsteigen in "höhere Kreise" wird "unvermerktes Wachsen" (V 11919 f) genannt; der Prozeß des Höhersteigens als allmähliche "Umartung"[23] (V 12099) aufgefaßt und von der rettenden Liebe, deren Funktion wir ausführlich zu untersuchen haben, wird gleich eingangs betont, daß sie "alles bildet, alles hegt" (V 11872). Bildungsvorgänge, die den irdischen analog sind, bestimmen auch die jenseitige Welt. In welcher Weise das der Fall ist, wie sich hier die Bildungsstruktur des Dramas in bezug auf die Theodizee fortsetzt, dies haben wir im einzelnen nun zu untersuchen.

1. Fausts Tod als Metamorphose

Zwischen dem Tod Fausts und der Darstellung seiner fortschreitenden Erlösung wurde dem Übergang vom irdischen zum überirdischen Bereich in der "Grablegung" eine eigene Szene gewidmet. In ihr begegnen sich himmlische und irdische, ja himmlische und teuflische Welt. Dabei wird der Tod selbst dargestellt, und zwar wird er deutlich "als Übergang"[24] zwischen diesen Welten gestaltet.

a) Die "neue" Form des Todes als Metamorphose

Daß der Tod nicht mehr (vgl. V 11632 ff) als abrupter Umschwung aufzufassen ist sondern als längerwährender Prozeß, das betont - bedauernd - zunächst Mephisto:

V 11621 "Herkömmliche Gewohnheit, altes Recht,
Man kann auf gar nichts mehr vertrauen.
Sonst mit dem letzten Atem fuhr sie [die Seele] aus
...

Nun zaudert sie und will den düstern Ort,
des schlechten Leichnams ekles Haus nicht lassen;
...
Der alte Tod verlor die rasche Kraft,
Das Ob? sogar ist lange zweifelhaft ..."

Daß also der Tod nicht mehr plötzlicher Einbruch sondern eine Art "Umartungsprozeß" geworden ist, bedeutet nach diesen Klagen Mephistos zugleich eine Neuerung, in der "Tod" im herkömmlichen Sinne des "alten Rechts" überwunden ist. In der neuen Form ist der Tod zu einem Prozeß geworden, der sogar das "Ob?" "zweifelhaft" werden läßt. Der Tod erscheint hier von Anfang an als allmählicher Übergang zwischen zwei Formen des Lebens, und damit als Metamorphose.
In den Klagen Mephistos verbirgt sich nicht nur Satire auf Sömmering und Hufeland, wie Reske vermutet[25], sondern sie drücken eine Gegebenheit aus, die sich später bestätigen wird: Die Trennung von Körper und Seele ist eine Erneuerung, ein langwieriger Vorgang der Entstofflichung, der sich erst im jenseitigen Bildungsprozeß stufenweise vollziehen wird. Damit bedeutet der Tod zwar die Umkehr der Zielsetzung jenes Bildungsvorganges, den Homunculus erlebte, doch unter umgekehrten Vorzeichen ist er ein Bildungsvorgang wie dieser! Bei Homunculus "begann die Verstofflichung, hier beginnt die Entstofflichung"[26], beide Vorgänge aber vollziehen sich nach dem Gesetz allmählicher Metamorphosen.[27]
Der Tod in seiner alten Erscheinungsform als Endpunkt der Entelechie ist damit aufgehoben. Vor dem Tod wie nachher wird die Entelechie durch lebendige Bildungsgesetze weitergeführt.
So verdichtet die Szene "Grablegung" den Tod als Befreiungsakt der Entelechie und schafft damit die Grundvoraussetzung für den Erlösungsprozeß allmählicher Entstofflichung, den die Szene "Bergschluchten" beinhaltet. Dem "raschen" Tod früherer Zeit gemäß gibt es auch hier noch einen einmaligen "Akt", sofern der Tod der Hiatus ist zwischen dem irdischen Bildungsprozeß der Verstofflichung und dem überirdischen der Entstofflichung (vgl. V 11958 ff). Zugleich aber ist der Tod in seiner neuen Form Metamorphose, wobei der Tod im Sinne Mephistos (V 11595 ff) und damit die Tragik der irdischen Seinsstufe theodizeehaft überwunden wird. Eine Folge davon zeigt sich an Mephisto: aus dem Prinzip des Tragischen wird nun die Komödie des Bösen:

b) Theodizee als Komödie des Bösen

Nach dem Tod Fausts oder besser: nach seinem letzten irdischen Augenblick - stehen sich in der Konfrontation Mephisto gegen Engel die Prinzipien "Tod" und "Leben", die Phänomene "Verneinung" und "Liebe" gegenüber. Die Liebe, auf

die sich die Engel in den Dingsymbolen "Rosen"[28] und "Flammen"[29] beziehen, zeigt sich als Kraft, die zum Leben führt und mit Mephisto zugleich das Prinzip des "alten Todes" erneuernd überwindet. Entsprechend formuliert Gaiser: "Der Inbegriff des Satanischen; das ist der ewige Tod. Der Gegner aber ist die Ewigkeitsmacht der Liebe ..."[30]
Im Kampf zwischen Engeln und Teufeln ist "das Thema der Himmelsliebe führend" (Gaiser); dies auch insofern, als Engel und Teufel sich nicht auf einer Ebene gegenüberstehen. Der Kampf erweist sich vielmehr als Scheinkampf, der längst geklärte kosmische Gegebenheiten wiederholt. Wie in jener ungleichen Wette zwischen Mephisto und dem Herrn erweist sich nämlich auch hier, daß die "Liebe" dem Wirken des Teufels von vornherein übergeordnet ist. So siegen die Engel nicht, weil sie sich in diesem speziellen Kampf zufällig als die stärkeren erweisen, sondern weil Mephisto als niederste Stufe in die liebende Schöpfungsordnung integriert ist. Das macht die Form des Sieges deutlich: die Engel gewinnen, weil das Prinzip der Liebe auf den Teufel übergreift! In widrig polarer Weise[31], zudem in "unnatürlicher", nämlich homosexueller Form hat Mephisto an der Liebe teil. Der Teufel wird erfaßt von jenem Prinzip, das er bekämpft. Das ist in der Tat, wie Adorno ausführt: "die Negation der Negation"[32], wobei damit Negation als Prinzip endgültig überwunden wurde. Mephistos Niederlage erscheint als kosmische Notwendigkeit, wie es der Prolog im Himmel bereits nahegelegt hatte.[33]
Indem Mephisto liebt, was er bekämpft, indem offenbar wird, daß er mit seiner ganzen Negation nichts weiter erreicht, als niederste Stufe in der göttlichen Schöpfungsordnung zu sein, damit wird Mephisto zur komischen Figur, "zum armen Teufel"[34], der klagt, und gerade darin äußert sich seine hilflose Komik. So zeigt sich Theodizee zunächst als Überwindung des Tragischen in einer Komödie des Bösen. Das Prinzip der Verneinung, der Polarität und des Todes, ja das Prinzip des Tragischen wurde damit noch vor der Szene "Bergschluchten" durch die kosmische Gültigkeit des Prinzips der Liebe überwunden. Statt des Todes gilt nun das Leben, statt der Verneinung die Liebe, statt der Polarität das Prinzip der Steigerung, statt der Tragödie deren Theodizee in der göttlichen Komödie. Diese Verwandlung bedurfte keiner grundsätzlichen Änderung der Schöpfungsordnung. Sie gestaltete sich vielmehr als Metamorphose.[35] Daß dieser Sieg der Liebe in der Tat mit der Fortführung der natürlichen Bildungsgesetze und deren Steigerung im Jenseits zu tun hat, dies zeigt der Kampfvorgang zwischen Teufeln und Engeln im einzelnen.

c) Die Überwindung des Todes aufgrund einer Befreiung durch die Natur

Die Waffen der Engel sind Dingsymbole der Liebe: Flammen und Rosen. Die Flammen verweisen als Sinnbild der "heiligen Gluten" auf die Liebe, deutlicher noch

als sie aber sind die Rosen einem liebenden Bildungsprozeß verbunden. In ihnen erweist sich die rettende Liebe zugleich als natürlich weiterbildende.
Die Rosen stammen aus den Händen "liebend heil'ger Büßerinnen" (V 11942 f), und sie zeigen lebendige, ja "lebenerzeugende"[36] Wirkung, denn sie sind "heimlich belebende". Zudem handelt es sich nicht um abgerissene, tote Blumen; sie sind vielmehr ihrerseits noch im Werden, sie stehen kurz vor dem Hochpunkt der Blüte, ihre Knospen sind schon "entsiegelt", sie "eilen zu blühn" (V 11702 ff). Aufgrund dieser Eigenschaft eigenen Werdens vermitteln sie "Paradiese", indem sie "Frühling entsprießen" lassen:

V 11706 "Frühling entsprieße,
Purpur und Grün!
Tragt Paradiese
dem Ruhenden hin."

Mit der noch ausstehenden aber bereits angekündigten Blütezeit verbindet sich das Motiv "Frühling". Damit deutet die Wirkung dieser entsiegelten Rosen auf jene Erneuerung, die mit dem "Frühling" des Ostergeschehens im ersten Teil verbunden gewesen war. Mit den frühlingshaften Rosen beruht die Überwindung des Todes auf einer "Waffe" der Engel, die selbst "Erneuerung" symbolisiert und dem Prinzip der Verneinung durch die Verbindung mit dem Motiv "Liebe" entgegengesetzt ist.
Was aber darüber hinaus durch die konkreten Farben "Purpur" und "Grün" symbolisch assoziiert wird, bedarf einer näheren Durchleuchtung von Goethes Farbenlehre her. Diese beiden konkreten Farben sind gegenüber dem Frühling der Osterzeit des ersten Teils ein Novum. Damals hatte es der Natur "an Farben" noch "gefehlt". Daß hier indes "Purpur und Grün" ausdrücklich eingefügt wurde, deutet auf eine verborgene symbolische Realität dieser Rosen, die sich von Goethes Farbenlehre her denn auch unschwer "gegenständlich" erfassen läßt: "Rot" und "Grün" sind für Goethe beide relativ vollkommene Farben, da sie die ihnen zugrunde liegende Polarität in völliger Einigung verbinden.
Goethe charakterisiert "das Rot": "Man entferne bei dieser Benennung alles, was im Roten einen Eindruck von Gelb oder Blau machen könnte ... Wir haben diese Farbe ihrer hohen Würde wegen manchmal (und so bezeichnenderweise auch hier!) Purpur genannt ... Wenn wir beim Gelben oder Blauen eine strebende Steigerung ins Rote gesehen ... haben, so läßt sich denken, daß nun in der Vereinigung der gesteigerten Pole eine ... ideale Befriedigung ... stattfinden könne."[37] Entsprechend heißt es vom "Grün": "Unser Auge findet in derselben eine reale Befriedigung. Wenn beide Mutterfarben sich in der Mischung genau das Gleichgewicht halten ... so ruht das Auge auf diesem Gemischten wie auf einem Einfachen."[38]
Rot (Purpur) und Grün sind also vollkommene Farben, weil sich in ihnen die im-

manente Polarität völlig verband. Gegenseitig aber ergänzen sich diese beiden relativ vollkommenen Farben vollends zur harmonischen Totalität:
"Wir haben bisher ... angenommen, daß das Auge genötigt werden könne, sich mit irgend einer einzelnen Farbe zu identifizieren; allein dies möchte wohl nur für einen Augenblick möglich sein ... Wenn das Auge die Farbe erblickt, so ... ist (es) seiner Natur gemäß, auf der Stelle eine andere ... hervorzubringen, welche mit der gegebenen die Totalität des ganzen Farbenkreises enthält."[39]
In dieser Weise nun ergänzen sich "Purpur und Grün" zur harmonischen Totalität, denn "Gelb fordert Rotblau, Blau fordert Rotgelb, Purpur fordert Grün"[40].
Wenn nun bei den Rosen ausdrücklich vermerkt wird, daß sie "Purpur und Grün" verbinden, so dürfen wir sie als Sinnbild dieser Harmonie verstehen. Damit aber befriedigen sie ein "Bedürfnis nach Totalität", von dem es ebenfalls in der Farbenlehre heißt, es führe "aus dieser Beschränkung heraus; es setzt sich selbst in Freiheit, indem es ... eine befriedigende Ganzheit hervorbringt."[41]
Damit können wir die Funktion der purpur-grünen Rosen vom Hintergrund der Goetheschen Farbenlehre her weiterhin präzisieren: Indem sie harmonische "Ganzheit" und "Totalität" symbolisieren, haben die Rosen die Wirkung, "aus der Beschränkung heraus" zu führen. Das entspricht ihrer Funktion in dieser Szene: als Waffe der Engel helfen sie dazu, daß Faust aus der irdisch beschränkten Welt in die überirdisch erhöhte eingehen kann. So führen sie Faust aus der "Beschränkung heraus" und setzen ihn "in Freiheit".
Schließlich macht der Hinblick auf die naturwissenschaftlichen Hintergründe dieser Symbolik auf einen weiteren Aspekt dieses Befreiungsvorganges aufmerksam. Goethe vermerkt, in der (sich gegenseitig fordernden) Ergänzung der Pole zur Totalität werde deutlich, "daß uns die Natur durch Totalität zur Freiheit heraufzuhaben angelegt ist"[42]. Wenn also die Rosen durch die - einander zur Totalität ergänzenden - Pole "zur Freiheit heraufheben", so sieht Goethe darin die Natur selbst am Werk. Die Überwindung des Todes, der Tragik, der irdischen Beschränkung überhaupt, die in der Szene "Grablegung" gestaltet wird, liegt in der Natur und ihren Gesetzen begründet! So können wir Ackermann zustimmen, wenn sie ausführt: "Zweifellos greifen die Rosen ... als 'heimlich belebende' ein in den Prozeß der Erlösung ... sie setzen die Entelechie frei (!) zu weiterer Entfaltung."[43]
Als Symbole der "Liebe" und der "Vereinigung zur Totalität" vermitteln die Rosen einen Steigerungsprozeß hin zur "Harmonie".
So führt der in seinem Ausgang durch die übertragische Schöpfungsordnung vorentschiedene Kampf zwischen Engeln und Teufeln Faust zu einer höheren Stufe herauf. Doch ist damit nicht etwa die höhere Stufe des Jenseits als statische höhere Welt erreicht. Nach diesem Kampf hat Faust zwar die tragische irdische Welt als niederere Stufe hinter sich lassen können, doch wird er im Jenseits als einer emp-

fangen, der sich noch "im Puppenstand" befindet. Die Befreiung von irdischer Tragik und Tod bedeutet zunächst nur die erste Stufe in einer - gegenüber Irdischem insgesamt gesteigerten - Metamorphosenfolge. Der durch die liebende Schöpfungsordnung und mit den Waffen der "Rosen" Befreite geht erst weiterer Umartung entgegen.
So gestaltet die Szene "Grablegung" in der Darstellung des "neuen" Todes, der als Verwandlungsprozeß erscheint, den Übergang von einem irdisch-tragischen zu einem überirdischen Bildungsprozeß, der von Tragik grundsätzlich befreit ist. In vorausdeutender Symbolik kam bereits in den Rosen zum Ausdruck, was sich in der Rede vom "Puppenstand" widerspiegelt: den überirdischen Bereich kennzeichnet keine grundsätzliche Änderung des Bildungsvorgangs sondern dessen gesteigerte Fortführung.[44] Das Prinzip Mephistos ist überwunden, der überirdische Bildungsprozeß ist - wie wir noch sehen werden - nicht mehr auf Polarität angewiesen, mehr und mehr übernimmt die Liebe selbst die weitertreibende Funktion der Polarität, die im Irdischen das "Teufelswerk als etwas zuletzt noch Sinnvolles" erscheinen ließ.[45]
Wie im Ostergeschehen des ersten Teils, wo das Fest der Überwindung des Todes sich in mehrfachen Erneuerungsvorgängen ausdrückte und in Faust eine gesteigerte Metamorphose seiner tragischen Grundsituation bewirkte, wird auch hier die Überwindung des Todes als frühlingshafte Erneuerung gestaltet, die die Entelechie von ihrer Tragik befreit, irdische Beschränktheit überwindet und zur "Freiheit heraufführt". Der Tod bedeutet Erneuerung und Steigerung, die überleiten zu einem Bildungsvorgang unter besseren, übertragischen Bedingungen.

2. Bildungsvorgänge in der jenseitigen Naturlandschaft

Nach all diesen Überleitungen und Verbindungen irdischer und überirdischer Welt oder des Lebens vor und nach dem "Tod" nimmt es nicht wunder, daß Faust nach seinem Tod und dem Sieg der Engel in eine Welt kommt, die von natürlichen Bildungsgesetzen durchwaltet ist. Schon die Szenerie ist eine durchaus natürliche Landschaft mit Fels, Wald und Einöde. Gegenüber diesseitiger Natur unterscheidet sich die jenseitige lediglich dadurch, daß in ihr der lebendige Werdeprozeß der Landschaft offensichtlich leichter zu erfassen ist. Eine gestufte Landschaft haben wir vor uns, die als Stufen-f o l g e gedeutet wird. Der Werdeprozeß, der sie verbindet und durchwaltet, ist aufs deutlichste noch im Gange: nichts wird in der Statik eines Seins, alles in der sinnvollsten Bewegung beschrieben, in der lebendigen Funktion, die die einzelnen Phänomene haben:

V 11844 "Waldung, sie schwankt heran,
Felsen, sie lasten dran,

Wurzeln, sie klammern an ...
Woge nach Woge spritzt,
Höhle, die tiefste, schützt ..."

Die jenseitige Welt wird so als lebendige, sinnvoll bewegte Natur geschildert. In bezug auf den Wassersturz, den der Pater Profundus anschließend beschreibt, hat Adorno aufmerksam gemacht auf die Bedeutung der dargestellten Bewegung: "Was ... in ihr (der - wie auch Adorno ausdrücklich vermerkt - "in Stufen aufsteigenden Landschaft") sich zuträgt, der Sturz des Wassers, erscheint, als spräche die Landschaft ihre eigene Schöpfungsgeschichte allegorisch aus. Das Sein der Landschaft hält inne als Gleichnis ihres Werdens."[46]

a) Polarität im Stufenreich des Jenseits

So wird in der jenseitigen Welt, noch bevor wir Fausts Bildungsfortgang darin vorgeführt bekommen, ein Werdeprozeß dargestellt, der sich auf die Natur bezieht. Wie im Irdischen ist dieser von den Gesetzen der Metamorphose und der Polarität durchwaltet. Äußert sich erstere zunächst in der dargestellten Stufung der Landschaft, so zeigt sich Polarität - wie im "Prolog im Himmel" - in der heftigen Bewegung - etwa des Wassersturzes oder des niederschlagenden Blitzes (V 11869 ff). Während im Irdischen die sinnvolle Funktion solcher Polarität lediglich im Verlauf des zweiten Aktes des "Faust II" erkennbar war, solche Einsicht im "Prolog im Himmel" aber der Überschau des Herrn bedurfte, leuchtet hier die bildende Funktion der Polarität sofort ein. Pater Profundus, der sich noch in der "tiefen Region" (vor V 11866) befindet, sieht, daß der "grause" Wassersturz berufen ist, "das Tal zu wässern", und daß der Blitz die Atmosphäre verbessert. Wenn in der jenseitigen Welt Polarität auftritt, wird sofort erfaßbar, worin ihr Sinn liegt. Ihre Auswirkungen werden als "Liebesboten" erfahren, die "verkünden, was ewig schaffend uns umwallt". Indem der Pater Profundus Polarität in ihrer weiterbildenden Funktion innerhalb des übertragischen Werdeprozesses erfaßt, erkennt er zugleich "die allmächtige Liebe, die alles bildet, alles hegt"[47].

b) Metamorphosen im Stufenreich des Jenseits

Solche Polarität ist hineingenommen in die dargestellte Stufenfolge der jenseitigen Welt. Wie im Preisgesang der Engel aus dem "Prolog im Himmel" gibt die Heftigkeit der jeweiligen Bewegung Auskunft über die Höhe der Stufe, in der sie vorkommt. In der tiefen Region des Pater Profundus äußert sich noch fast irdisch-heftige Polarität in "grausem Sturz" und "wildem Brausen". In der mittleren Region ist solch stürmische Bewegung bereits überwunden. Als Pater Seraphicus die Seligen Knaben in die "tiefe", nahezu noch irdisch-polare Landschaft führt, ist

ihnen die Bewegung dort zu "mächtig", zu "düster". Wenn ihnen der hilfreiche Pater daraufhin rät:

V 11918 "Steigt hinan zu höherm Kreise,
Wachset immer unvermerkt."

so ist anzunehmen, daß es im höheren Kreise solche Bewegung nicht mehr gibt. Mit dem allmählichen, "unvermerkten Wachsen" in höhere Kreise nimmt auch die Funktion der Polarität ab. Die Stufen der jenseitigen Landschaft zeigen sich in einer Metamorphosenreihe abnehmender Polarität. Je höher die erreichte Stufe ist, desto weniger ist Polarität wirksam, desto gemessener wird die Bewegung.

Was sich so an der Landschaft und deren Stufung zeigte, wiederholt sich in der Hierarchie der Engel: während die jüngeren Engel im "Streit" gegen Teufel selbst an einer Auswirkung von Polarität teilgenommen haben, ist den "vollendeteren Engeln" jede Form irdisch-polarer "Zwienatur" "peinlich". Mit der Höhe der Stufe nimmt die Polarität ab, bis es sie - von einem bestimmten Standort an - überhaupt nicht mehr zu geben braucht, weil das Phänomen "Liebe" unvermittelt selbst die steigernde Funktion der Polarität übernommen hat.

Obwohl eigentlich im Sieg über Mephisto Polarität grundsätzlich bereits in der Szene "Grablegung" überwunden wurde, beginnt die Darstellung jenseitiger Welt auf einer Stufe, die dem Irdischen auch insofern sehr nahe steht, als es darin Polarität noch gibt. So wird hier noch einmal der Übergang von irdischer und überirdischer Natur betont. Die Stufenfolge steigt indes im Jenseits schnell an und dementsprechend wird Polarität zurückgedrängt. So unterscheiden sich die höheren Stufen dieser Landschaft mehr von der irdischen als die niederen; auch bezüglich der Landschaft wird ein Übergang zwischen irdischer und überirdischer Welt gezeigt, der die höhere Welt allmählich steigernd aus der irdischen entwickelt. Die gestufte Naturlandschaft des Jenseits, die ihre eigene "Schöpfungsgeschichte allegorisch ausspricht" (Adorno), zeigt diese nach den Bildungsgesetzen der Polarität und Metamorphose, ja der Steigerung, also in nur leicht veränderter Form nach den Gesetzen, die auch die irdische Natur durchzogen.

3. Metamorphosen im Bildungsprozeß jenseitiger Gestalten

Der Stufung der Landschaft gliedert sich eine Stufung der Gestalten an, die in ihr leben. Sie ist besonders deutlich herausgearbeitet: Auf der niedersten Stufe lebt Pater Profundus; eine "mittlere Region" (vor V 11890) vertreten Pater Seraphicus und die "Seligen Knaben", von denen gesagt wird, ihr Geist und Sinn sei "halb erschlossen" (V 11899). Es folgen "jüngere" und dann "vollendetere" Engel,

schließlich der Doctor Marianus, der offensichtlich schon mit der Sphäre Mariens in Berührung kommt. Der Chor der Büßerinnen gehört bereits zum Kreise um die Mater gloriosa, obwohl diese selbst noch höher steht.
Für diese Stufung der Gestalten gilt dasselbe, was Adorno bei der Landschaft hervorgehoben hat: die Stufen sind nicht Zeichen einer statischen Hierarchie sondern bezeichnen die jeweils erreichte Position des einzelnen innerhalb des lebendig weitersteigenden Bildungsvorganges, der dabei in seinem Verlauf sichtbar wird. Die Stufung der einzelnen bezeichnet Etappen im ständig höherschreitenden Werdevorgang des Jenseits. Dieser Werdeprozeß der Gestalten verläuft nach dem Grade ihrer jeweils erlangten Einsicht in die Bildungsgesetze alles Lebendigen: Schon in der niedersten Region ist es dem Pater Profundus um das zu tun, "was ewig schaffend uns umwallt" (V 11883), aber seine diesbezügliche Erkenntnis hat sich noch nicht weit über die Einsicht erhoben, die man auch im irdischen Bereich erlangen kann. Wie der Faust des ersten Teils ist er zudem "verquält in stumpfer Sinne Schranken"[48], der Erleuchtung bedürftig. So hat denn auch Polarität mehr Anteil an ihm, als daß er sie überschaute und transzendierte. Obwohl er die heilsame Wirkung von Wassersturz und Blitz erfaßt und so die Theodizee der Polarität kennt, kann er sie existential noch nicht verwirklichen.
Ausdrücklich "auf- und abschweifend" verrät auch der Pater Ecstaticus, daß Polarität an ihm Anteil hat. Er aber nimmt diese bewußt auf sich um ihrer reinigenden, vom Nichtigen befreienden Wirkung willen.[49] Solche Reinigung aber ist wiederum ein Fortschreiten im Bildungsprozeß und führt zu zunehmender Einsicht in das Wirken der Liebe. Als Ziel nennt dieser Pater die im Gegensatz zum "Nichtigen" stehende Einsicht in den "Dauerstern" "ewiger Liebe" (V 11864 f).
Die mittlere Position des Pater Seraphicus ist in der Erkenntnis des lebendigen Bildungsprozesses bereits so weit fortgeschritten, daß er den seligen Knaben bei deren "Wachstum" zum Helfer werden kann. Diesen fehlt als Frühgestorbenen - vergleichbar etwa dem Homunculus - allzusehr das Irdische. Pater Seraphicus leiht ihnen seine Augen, damit sie es sehen können. So wird deutlich, daß irdische Polarität als niederste Stufe Voraussetzung des überirdisch weiterschreitenden Bildungsvorganges ist. Kenntnis der Polarität, Einsicht auch in die niederste Stufe, ist unerläßlich für das Verständnis des Bildungsgesetzes und damit für das Weitersteigen im jenseitigen Bildungsvorgang. Nachdem der Pater den Knaben den mächtigen Wassersturz gezeigt hat, überläßt er sie mit Bedacht ihrem weiteren Wachstum, das damit möglich wurde (V 11918 f).
Die seligen Knaben ihrerseits verdeutlichen in besonderem Maß, daß alle diese Stufen der einzelnen Gestalten nur jeweilige sind, durch die der Werdende hindurch geht zu höheren. Sie selbst nämlich zeigen nach ihrer Einsicht in die Polarität einen entschiedenen Fortschritt: Nachdem sie eben noch in die mittlere Region des Pater Seraphicus hineingenommen waren[50], kreisen sie bald "um die höchsten Gipfel" (vor V 11926). Und wieder wird darauf verwiesen, daß solches

Weitersteigen mit zunehmender Einsicht in den Bildungsgang und seine liebende Theodizee verbunden ist:

V 11930 "Göttlich belehret,
Dürft ihr vertrauen;
Den ihr verehret
Werdet ihr schauen."[51] (Sp. v. H. K.)

Auch die Engel sind gestuft in "jüngere" und "vollendetere". Dabei ist es bezeichnend im Sinne des Bildungsganges, der in der Stufenfolge zum Ausdruck kommt, daß den "jüngeren" Engeln nicht das Pendant "ältere" sondern die Bezeichnung "vollendetere"[52] entspricht: Wachsen und Reifen ist in diesem übertragischen Bildungsbereich mit dem Vorgang zunehmender Vollendung identisch. Das bestätigt sich im unterschiedlichen Verhältnis beider Engelgruppen hinsichtlich der Polarität. Während die jüngeren davon berichten, wie sie selbst gegen Mephisto streitend an Polarität teilgenommen haben, ist den vollendeteren Engeln Polarität auch dann "peinlich", wenn diese "als Erdenrest" in der "Zwienatur" zum Ausgleich, zu wirklicher Verbindung gelangt ist. Während die jüngeren Engel bisweilen selbst noch an der Polarität Anteil nehmen, haben die vollendeteren diese endgültig überwunden.
Von ihrer Stufe an übernimmt endgültig die Liebe selbst jene weitertreibende, steigernde Funktion, die früher die Polarität sinnvoll machte. So betonen die Engel, daß die "ewige Liebe" den letzten irdischen Rest der Zwienatur überwinden wird:

V 11958 "Wenn starke Geisteskraft
Die Elemente
An sich herangerafft,
Kein Engel trennte
Geeinte Zwienatur
Der innigen beiden,
Die ewige Liebe nur
Vermag's zu scheiden."

In der höheren Sphäre, die mit den vollendeteren Engeln beginnt, ist Polarität unnötig geworden. In der Umartung der Zwienatur durch die ewige Liebe wird der letzte Rest "Zwienatur" abgebaut. Stagnation wird jetzt nicht mehr durch den "Reiz" der Polarität sondern durch den Anreiz der Liebe überwunden. In diesem Sinn bezeichnet der Doctor Marianus seine hohe Stufe, die sich zunächst darin ausdrückt, daß er sich ausdrücklich in der "höchsten, reinlichsten[53] Zelle" (vor V 11989) befindet: Er möchte "das Geheimnis" schauen, und was ihn zu diesem höchsten Interesse bewegt und ihn so lebendig bleiben läßt, ist "heilige Liebeslust" (V 11997 ff). So wird in der Stufenfolge der jenseitigen Gestalten das

Hervortreten der Liebe als steigerndes und den Bildungsfortschritt anreizendes Moment immer deutlicher, während der Reiz durch Polarität zurückgeht. Im Preis des "Ewig Weiblichen" schließlich hat dieser Vorgang seinen Höhepunkt erreicht. Nun wird deutlich, daß die "allmächtige Liebe in der Tat alles bildet, alles hegt".
Das Geheimnis, das Doctor Marianus "schauen" will, ist das nämliche, dem bereits der Pater Profundus auf der Spur war: es ist die Einsicht in die bildend-fortbildende Funktion der Liebe. So ist das Stufenreich des Jenseits nicht nur nach der jeweils erreichten Einsicht in den Bildungsgang eingeteilt sondern zugleich nach dem Stadium der Verwirklichung von "Liebe".

4. Fausts Höhersteigen als Metamorphosenfolge

Daß die Stufung der Gestalten im Jenseits keine endgültige Hierarchie sondern Stufen in einem lebendigen Bildungsprozeß bezeichnet, durch die der einzelne hindurchgeht, das zeigt - neben dem deutlichen Wachstum der Seligen Knaben - insbesondere auch Faust. Er beginnt als "Glied der Geisterwelt", dem noch "Erdenreste" anhaften. Die Seligen Knaben charakterisieren diesen Zustand als "Puppenstand", und schon damit wird Fausts jetzige Gestalt als vorläufige in das Stufenreich jenseitigen Werdens integriert. Der Ausdruck "Puppenstand", der auf die Verwandlung von der Raupe zum Schmetterling anspielt, macht deutlich, daß Metamorphosen in durchaus natürlicher Form erwartet werden. In seiner Morphologie war für Goethe gerade dieser Umwandlungsprozeß ein einleuchtendes Beispiel für die natürliche Stufenfolge der Gestalten innerhalb des Bildungsprozesses: "Als ich mir genugsame Fertigkeit erworben, das organische Wandeln und Umwandeln in den meisten Fällen zu beurteilen, die Gestaltenfolge zu erkennen und abzuleiten, fühlte ich mich gedrungen, die Metamorphose der Insekten gleichfalls näher zu kennen. Diese leugnet niemand: Der Lebensverlauf solcher Geschöpfe ist ein fortwährendes Umbilden, mit Augen zu sehen, mit Händen zu greifen ..."[54]
Mit der Rede vom "Puppenstand" wird also auf das deutlichste klar gemacht, worum es sich in diesem zweiten Leben Fausts nach seinem "Tod" handelt: um einen natürlichen, stetigen Bildungs- und Umbildungsprozeß, um Metamorphosen, um Gestaltenfolge, wo jede Stufe in die nächstfolgende - und das ist im übertragischen, überirdischen Bereich zugleich eine nächsthöhere - überzugehen sich anschickt. Damit wird überdies deutlich, daß sich der überweltliche Bildungsprozeß in weitgehender Analogie zum irdischen abspielt, der das Drama bisher strukturierte.
Und so folgt denn auch gleich eine solche Metamorphose Fausts: die "irdischen Flocken" werden losgelöst, und "schon ist er schön und groß von heiligem Le-

ben" (V 11985 ff). Dies aber ist nicht die letzte Bildungsstufe, die Faust erreicht. War er eben noch den Seligen Knaben gleichgeordnet, so erlangt er schneller als sie (denn seine aus dem Irdischen mitgebrachten Voraussetzungen sind wohl bessere) weitere Verwandlung:

V 12076 "Er überwächst uns schon
An mächtigen Gliedern"

berichten die Knaben, und Gretchen beschreibt seinen raschen Bildungsfortschritt:

V 12086 "Er ahnet kaum das frische Leben,
So gleicht er schon der heiligen Schar.
Sieh, wie er jedem Erdenbande
Der alten Hülle sich entrafft
Und aus ätherischem Gewande
Hervortritt erste Jugendkraft."

Emrich sieht in dem hier beschriebenen Fortschritt Fausts bereits dessen "letzte und höchste Stufe der Verklärung" erreicht und interpretiert: "Die Endstufe ist zugleich die Anfangsstufe ('erste Jugendkraft'). Nichts anderes als Selbstoffenbarung ursprünglichster Jugend ist das Eingehen Fausts in den Himmel."[55] Wir können ihm dabei nicht folgen.[56] Faust hat hier keineswegs die Endstufe seiner Verklärung erreicht. Er wird sich weiterhin steigernd umbilden, und dies so lange, als das ewige Leben ein wirklich lebendiges ist. So spricht denn auch die Mater gloriosa deutlich von weiterer Steigerung Fausts, wenn sie Gretchen empfiehlt:

V 12094 "Komm! hebe dich zu höhern Sphären,
Wenn er dich ahnet, folgt er nach."

Der Bildungsprozeß Fausts im Jenseits zeigt sich in einer höhersteigenden Stufenfolge, die in ein unbestimmtes Nachfolgen in höhere Sphären übergeht. Sein Fortschreiten wird dabei als Metamorphose, als Steigerung und als Erneuerung im Sinne der Bildungsgesetze gestaltet.

III. DAS MOTIV DER LIEBE UND DIE BILDUNGSSTRUKTUR DER THEODIZEE

Sofern sich der Bildungsvorgang auch im Jenseits nach den Gesetzen der Metamorphose und Steigerung, ja sogar der Polarität formiert, erweist er sich als Analogon irdischer Naturgesetze. Der Prozeß jenseitiger Entstofflichung ist von den selben Bildungsgesetzen durchwaltet wie der Verstofflichungsvorgang des Irdischen. Dennoch haben wir Unterscheidungen dieser grundsätzlich analogen Bildungsvorgänge bemerkt, auf die es uns ankommen muß: sie nämlich beziehen sich auf jene Umformung, mit der Theodizee irdische Tragik transzendiert; sie also helfen uns, die

spezifische Bildungsstruktur der Theodizee in den Griff zu bekommen.

1. Die strukturellen Veränderungen des theodizeehaften Bildungsvorganges gegenüber seinem irdischen Analogon

Die Szene "Bergschluchten", in der sich der überirdische Bildungsvorgang abspielt, ist durch eine konsequente Aufwärtsbewegung gekennzeichnet. Schon in der ersten Bühnenanweisung der jenseitigen Welt wird betont, daß die "Anachoreten" "gebirgauf" verteilt sind (vor V 11844). Der Pater Profundus befindet sich in der niedersten Region, hat aber bereits einen Felsenabgrund zu Füßen. Pater Exstaticus vermittelt zwischen dieser und der nächsthöheren Sphäre, indem er "auf- und abschweift". In einer bereits höheren, der "mittleren Region" lebt Pater Seraphicus, und verhilft darin den Seligen Knaben zu weiterem Aufstieg. Sie steigen "hinan zu höherm Kreise" (V 11918). In einer noch "höheren Atmosphäre" schweben die Engel (vor V 11933), Doctor Marianus befindet sich in der "höchsten reinlichsten Zelle", Gretchen erhebt sich, der Mater Gloriosa nachfolgend "zu höhern Sphären", und der Chor preist die Mater Gloriosa mit Worten, die ihrer höchsten Höhe gelten: "Du schwebst zu Höhen der ewigen Reiche" (V 12032 f), und schließlich ist das letzte Wort der ganzen Szene bezeichnenderweise ein "hinan" (V 12111). So zeigt die jenseitige Welt eine zunehmende Höherentwicklung, ein Streben und eine Bewegung nach oben, an der auch Faust gleich nach seinem Tode teil hat, nachdem er durch den beispielhaften Sieg der Liebe über Mephisto in den überirdischen Bildungsprozeß aufgenommen worden ist. Gerade an ihm demonstriert sich ständiges Höhersteigen, das auch am Ende des Dramas noch nicht zu einem Endpunkt geführt wurde, sondern weiterhin andauert.
Damit zeigt der Bildungsgang der jenseitigen Welt eine Struktur des ständigen unbehinderten Höhersteigens, die sich damit von der sonstigen Bildungsstruktur des Dramas unterscheidet. Im ersten wie im zweiten Teil zeigte die Bildungsstruktur eine Kreisbewegung: Während der erste Teil in seiner Gesamtstruktur immer wieder die gleiche polare Grundsituation wiederholte, formierte sich im zweiten Teil zwar ein Bildungsgang und Fortgang, der jene Tragik der sinnlosen Wiederkehr aus dem ersten Teil transzendierte. Dennoch zeigt auch der so erlangte Bildungsweg in seinem Verlauf von ersten Anfängen über den Hochpunkt bis zur Wiederkehr der Ausgangssituation eine Kreisbewegung, die gleichfalls nicht ganz der sinnlosen Wiederkehr des Gleichen entbehrt. In der konsequent aufstrebenden Bildungsstruktur der Theodizee, die sich in den "Bergschluchten" sowohl an der gestufen Landschaft als auch an der flexiblen Hierarchie der Gestalten und deren geradlinigen Aufwärtsbewegungen ausdrückt, ist dieses Kreisen in allen Ausprägungen transzendiert. Damit ist die Tragödienstruktur, die auf dem Bildungsgang fußte, aufgehoben.

Daß das der Fall ist, zeigt sich nicht zuletzt darin, daß mit dem Kreislauf des Nichtigen ein Prinzip Mephistos überwunden wurde. Gerade er hatte überall diesen Kreislauf erblickt und machte sich immer wieder zu dessen hämischem Verfechter:

V 10087 "Nun haben wir's an einem andern Zipfel,
Was ehmals Grund war, ist nun Gipfel."

Mit diesen Worten hatte Mephisto seine - bezeichnenderweise dem Prinzip des Polaren verschwisterte - Theorie der vulkanischen Erdentstehung zusammengefaßt. Und ganz ähnlich bezieht Mephisto beim Tode Fausts konsequent das Prinzip sinnlosen Kreisens auf die ganze Folge von Werden und Vergehen, die damit nivelliert wird:

V 11597 "Vorbei und reines Nicht, vollkommnes Einerlei!
Was soll nun denn das ew'ge Schaffen!
Geschaffenes zu nichts hinwegzuraffen!
'Da ist's vorbei!' Was ist daran zu lesen?
Es ist so gut, als wär' es nicht gewesen,
Und treibt sich doch im Kreis, als wenn es wäre.
Ich liebte mir dafür das Ewig - Leere."

Das Prinzip des Kreisens (vgl. auch V 281-296) widerstrebt als Sichtweise Mephistos jedem lebendigen Fortschreiten, in dem wirklich Neues gebildet wird. So enthält die Bildungsstruktur mit der Kreisbewegung ein Element Mephistos, ein Moment der Stagnation, des Todes, des gewaltsam-vulkanischen Umsturzes. Dieses Moment hatte die Bildungsstruktur des 1. Teils zu einer tragischen werden lassen, und auch noch im 2. Teil war Tragik als Kreislauf verwirklicht. Wenn nun im jenseitigen Bildungsvorgang all solches Kreisen aufgehoben ist, so ist die grundlegende Abänderung irdischer Verhältnisse eine solche der Theodizee. Tragik wie Theodizee aber sind damit in einer - verschieden abgewandelten - Bildungsstruktur ausgedrückt! Statt der Struktur ständiger Wiederkehr derselben polaren Grundsituation (1. Teil) oder der des Bildungsganges in seinem Verlauf, der als Kreislauf gestaltet wurde (2. Teil), zeigt das theodizeehafte Geschehen die Bildungsstruktur ständigen Aufsteigens.
Daß es sich auch im jenseitigen Fortschreiten um einen Bildungsvorgang handelt, haben wir bereits von verschiedener Seite her zu belegen gesucht. Emrich beruft sich in diesem Zusammenhang aber noch auf eine Aussage Goethes und führt aus: "'Er (Faust) wandelt mit der seligen Schar Und bildet sich vollkommen', so lautet verräterisch die erste Version gerade jener Szene, die stets für die christlich erlösende, transzendente Funktion der 'von oben' ... entgegenkommenden 'Gnade' und Liebe in Anspruch genommen wird. Faust 'bildet sich vollkommen'. Der Prozeß der Erlösung ist ein stufenweiser Bildungsprozeß..."[57]

In der Tat handelt es sich trotz der entscheidenden Strukturänderung nicht um eine grundsätzliche Veränderung des Bildungsvorgangs sondern um dessen gesteigerte Fortführung, und gerade das läßt sich durch Goethes oben zitierte "erste Version" stützen. Faust, der, wie es ausdrücklich heißt, dabei "mit der seligen Schar" wandelt, "bildet" sich "vollkommen". Das heißt zunächst, daß nicht nur Faust, sondern daß dieser wie die "selige Schar" insgesamt "vollkommene Bildung" erleben.

Was aber bedeutet hier "vollkommen"? Wie in der lebendigen Bildungswelt des "Wilhelm Meister"[58] kann sich die Vollkommenheit kaum auf einen vollkommenen Endzustand im Sinne eines statischen Bildungsziels beziehen, denn dann käme ja gerade jenes Fortschreiten zum Stillstand, das die Struktur des Jenseits charakterisiert. Stagnation ist ein mephistophelisches Prinzip, und als solches mit der Bildungsstruktur der Theodizee endgültig überwunden. Im Text ist denn auch nirgends erkenntlich, daß Faust einen Zustand der Vollkommenheit erreicht. Vielmehr geht sein Bildungsweg am Ende des Dramas weiter zu "höhern Sphären", und die Aufwärtsbewegung der ganzen Szene läuft mit dem letzten Wort vom Hinanziehen des Ewig-Weiblichen in unendlichem Höherstreben aus. So ist die Kennzeichnung "vollkommen" nicht auf ein endlich erreichbares Ziel zu beziehen sondern auf den theodizeehaften Bildungsvorgang selbst. Die Rede vom "vollkommenen Bildungsprozeß" gibt Aufschluß über dessen Verhältnis zu irdischen Bildungsstrukturen:

Das jenseitige Fortschreiten bringt einen Bildungsvorgang, der dem irdischen in seinem gesetzmäßigen Vorgehen analog ist, doch bringt er dessen "vollkommene" Form, dessen höchste Steigerung. Das Wirken Mephistos und damit alle Tragik ist hier außer Kraft gesetzt. Solches aber beruht nicht auf einer grundsätzlichen Andersartigkeit gegenüber dem irdisch-natürlichen Bildungsgesetz sondern in dessen zur höchsten Form gesteigerten Metamorphose. In der Bildungsstruktur des Jenseits zeigt sich damit sowohl der Zusammenhang mit irdischer Bildung als auch die theodizeehafte Abänderung.

Eben dies dokumentieren auch die dramatischen Vorgänge. Schon im irdischen Bereich zeigte die Bildungsstruktur nicht nur das Kreisen im Immergleichen, sondern auch einen Weg stufenweisen Fortschreitens. Während die Tragik des ersten Teils auf einer Wiederkehr der polaren Ausgangsposition beruhte, hatte bereits der zweite Teil einen Bildungsverlauf gezeigt, der nicht nur Tragisches sondern auch Übertragisches enthielt. Dieser Bildungsgang zeigte zwar einen gewissen Kreislauf, sofern er in der Ausgangssituation mündete; aber solches Kreisen war nicht nur Ausdruck mephistophelischer Sinnlosigkeit sondern darüber hinaus auch erste Andeutung der Theodizee: Im Gegensatz zum ersten Teil realisierte der zweite in der Wiederkehr des Bildungsganges neben der Tragik des Kreislaufs auch das Versprechen, daß auch der Hochpunkt wieder einmal gegenwärtig würde. So enthält grundsätzlich bereits die irdische Gesetzmäßigkeit der ständigen Weiter-

bildung jene Theodizee, die sich im Schlußgeschehen verwirklicht.
Die tragische Welt des Dramas und die übertragische des Schlußgeschehens sind wiederum durch eine Stufung miteinander verbunden. Der zweite Teil transzendierte mit seinem Bildungsverlauf bereits die Tragik des ersten, und so bedarf es in der Tat nur weiterer Steigerung, wenn in der Szene "Bergschluchten" an der "seligen Schar" und an Faust ein "vollkommenes" Bilden erreicht wird.
Die Unterscheidung zwischen irdischer und überirdischer Bildung zeigt sich indes nicht nur strukturell am Verlauf des Bildungsganges. Es gibt auch motivliche Verlagerungen, die den theodizeehaften Bereich vom irdischen unterscheiden. So tritt Polarität in der Szene "Bergschluchten" allmählich zurück, das Motiv der Liebe dagegen wird immer bedeutungsvoller. Zudem zeigt sich diese Liebe gegenüber dem irdischen Bereich in neuen Formen: Es findet sich eine "Liebe von oben", und es gibt liebende Gnade, die zweifelsohne im Erlösungsvorgang eine erhebliche Rolle spielen. Daß dieser dennoch "nicht katholisch gedacht"[59] ist, sondern die gesteigerte Analogie zu irdischen Bildungsvorgängen wahrt, zeigt sich zunächst daran, daß "Liebe", das Hauptmotiv des Erlösungsvorganges, bereits im Irdischen eine steigernd weiterbildende Funktion innehat.

2. Die Funktion der Liebe in irdischen Bildungsverhältnissen

Daß Liebe bereits im irdischen Bereich "bildend" im Sinne der "Bergschluchten" wirkt, bestreitet Werner Kohlschmidt, der den Eros von dieser höheren Liebe trennt. Er behauptet in seiner Untersuchung über "Klassische Walpurgisnacht" und "Erlösungsmysterium" in bezug auf das letztere: "Alles, was mit Faust geschehen ist, steht unter dem Gesichtspunkt einer allumfassenden göttlichen Liebe, die an dieser Stelle durchaus nichts mit dem antiken Eros, der alles begonnen, zu tun hat."[60] Diese Ansicht entstand bei ihm dadurch, daß er die "Mysterienform" des Rahmens in der von uns mehrfach abgelehnten Weise vom Binnendrama trennt und in der Liebe "Gnade von oben" sieht, wie er in der "Stufenlehre der Geister" nicht die Analogie zur Natur sondern zu Swedenborg und Dante betont.[61] Hertz dagegen hatte sich bereits mit der Frage auseinandergesetzt, ob es erlaubt sei, in der Liebe der Erlösungssphäre das "schöpferische Wirken der Natur" zu sehen. Er nennt eine Reihe von Vorstellungsweisen der Szene "Bergschluchten", die solches nahelegen - so die Ausdrücke "Puppenstand" und "Umarten"[62], und kommt zu dem Ergebnis: "Danach stand die Steigerung der Lebensform der Entelechie nach dem Tode des Leibes dem Dichter ... in denselben biologischen Bildern vor Augen wie in der Klassischen Walpurgisnacht die Steigerung bis zur Vollendung in der klassischen Schönheit menschlicher Gestalt. In beiden Fällen ist es dasselbe im Ewig-Weiblichen verkörperte Prinzip der 'urgebotenen Liebe', das der Monade die innere Kraft zur Verkörperlichung wie zur Entkörperlichung verleiht."[63]

Wir wollen indes nicht von den Bergschluchten her argumentieren sondern zunächst noch einmal einen Blick darauf werfen, inwiefern der "Liebe" bereits im "Binnendrama" eine bildende Funktion zukommt.
Nicht nur der "Prolog" sondern auch das Ostergeschehen hat deutlich gemacht, daß die Bildungsgesetze des Kosmos insgesamt mit einer liebenden Weltordnung in Verbindung stehen. Daß Liebe aber bereits im irdischen Bereich eine weiterbildende, eine steigernde Funktion hat, deutet sich etwa in der Gretchentragödie an. Als Faust in Gretchens Stube und - mehr noch - in der Szene "Wald und Höhle" der lange gesuchten Einsicht in das innerste Wirken der Natur relativ nahe kam (V 3217 ff), gelingt solches aufgrund liebender Teilnahme. Er erlebte in Gretchen die natürliche Gestaltenfolge, die aus dem "Kind" das "Götterbild" "entwirkte", sah die Verbindung der Vergangenheit mit der Gegenwart (V 2697 ff und V 2710 ff) und vermochte danach "in die Natur wie in den Busen eines Freunds" zu schauen. Ähnliches zeigt sich auch an Helenas Bildungsprozeß, den Faust als Liebender fördern konnte. Vorausdeutend auf die Verhältnisse in den Bergschluchten (etwa V 11751) ist Einsicht in die Natur offensichtlich bereits im Binnengeschehen an eine Verwirklichung von "Liebe" gebunden.

a) Liebe als Anstoß und Movens des Bildungsprozesses

"Liebe" aber spielt nicht nur im Einsehenden eine Rolle sondern auch - bereits im Irdischen - im Einzusehenden, im Bildungsgang der Natur selbst. Das wird vor allem in der "Klassischen Walpurgisnacht" deutlich, die den organischen Werdeprozeß Helenas darstellt. Dieser wird teilweise an Homunculus demonstriert, und dabei zeigt sich, daß der Bildungsgang durch "Liebe" in Gang gebracht und durch den Vollzug von Liebe weiterhin bewirkt wird.
Ausdrücklich aufgrund seiner Liebe zu Galathee (V 8468) zerbricht Homunculus seine gläserne Hülle und stürzt sich ins Meer, um die lange Metamorphosenfolge seiner "Verstofflichung" zu beginnen. Lorentz sieht darin zurecht "eine besonders eindrucksvolle Veranschaulichung" dafür, daß "die Liebe das schöpferische Prinzip schlechthin ist", und er deutet zugleich an, worin dieses schöpferische Prinzip bestehen wird, nämlich in der Verbindung von Gegensätzen: "Was aber die Vereinigung der geistigen Monade mit den stofflichen Elementen erst ermöglichte, war der unbezähmbare Liebesdrang des Homunculus zu Galathea ... Darum schließt der ganze Akt mit dem Lobgesang ... 'So herrsche denn Eros, der alles begonnen'."[64]
Wie bei Helena der erneute Verwirklichungsprozeß nicht zuletzt durch die Liebe Fausts inszeniert wurde, gibt auch bei Homunculus eine Liebesbeziehung den Anstoß zu seinem Verstofflichungsvorgang. Schon von daher ist der irdische "Verstofflichungsprozeß" der Monade dem überirdischen "Entstofflichungsvorgang" analog.

Die Wirkung der Liebe geht zudem bereits im irdischen Bildungsvorgang darüber hinaus, erster Anstoß zu sein. In der Tat zeigt vor allem der Lobgesang des Eros, daß Liebe auch als weiterhin wirksames Movens im Verlauf des Bildungsprozesses "herrschend" bleibt. Wenn am Ende des Aktes feiernd ausgerufen wird: "So herrsche denn Eros, der alles begonnen", so gilt dieses Preisen auch einem stets gegenwärtigen Wirken der Liebe. "Eros" hat alles begonnen, doch besteht auch der weitere Verstofflichungsvorgang ausdrücklich darauf, daß dieser Eros "herrscht". "Liebe" ist bereits im irdischen Bereich zugleich erster Anstoß wie immerfort wirkendes Movens des Bildungsvorganges.

b) Die Funktion der "Liebe" als Vereinigung des Disparaten

Wie aber wirkt sich innerhalb des natürlichen Bildungsprozesses dieses "Herrschen" der Liebe aus? Inwiefern ist Liebe eine faktisch weiterbildende Kraft im Gefüge der natürlichen Bildungsgesetze?
Auch das klingt am Ende der "Klassischen Walpurgisnacht" mit an. Nachdem Eros als wirkender besungen wurde, schließt die Szene mit dem gemeinsamen Preis aller vier Elemente. Das ist nicht selbstverständlich: Im Streit zwischen Vulkanismus und Neptunismus, der sich durch die ganze Walpurgisnacht hinzog, hatten sich die Elemente (Feuer und Wasser) bekämpft, so daß der Preis des einen Elements den des anderen ausschloß (V 7855 und V 7856). Nun aber, wo Eros "herrscht", wird es möglich, daß "Elemente, die sich hassen" (V 11628) nicht mehr unbedingt auseinanderstreben sondern zusammenwirken. Liebe wirkt "bildend" und "steigernd", sofern sie Disparates verbindet. "Eros" wirkt als "das Vermittelnde zwischen den Gegensätzen".[65] So wird das Motiv der Liebe zum Ausdruck für jene "Steigerung im höheren Sinne", nämlich für die allmähliche Überwindung der Polarität, und hat daher auch im irdischen Bereich gesetzhafte Funktion.
Daß Liebe auch in irdischen Bildungsvorgängen mit dieser Steigerung zusammenhängt, bestätigt sich von Goethes Naturwissenschaft her.[66] In der Pflanzenmetamorphose heißt es: "Wie sie (die Natur) dort (bei der regelmäßigen Metamorphose) ... die Blumen bildet und zu den Werken der Liebe rüstet, so erschlafft sie hier (bei der rückschreitenden Metamorphose) gleichsam ..."[67] "Bilden", "fortschreitende Metamorphose" und "Rüsten zu den Werken der Liebe" sind demnach ein und dasselbe Phänomen, dem das "Erschlaffen" in der rückläufigen Metamorphose entgegengesetzt wird. Die "Werke der Liebe" sind nichts anderes als die fortlaufende, gesetzmäßige Stufenfolge der Gestalten. Wirkung der Liebe und ständig fortschreitende Umbildung (also Steigerung) sind identisch. Steigerung beruht letztlich darauf, daß die feindliche Wirkung des Polaren stufenweise aufgehoben wird, so daß sich Polares allmählich verbindet. Eben dies aber leistete, wie wir sahen, die "herrschende" Liebe im Bildungsprozeß der Klassischen Wal-

purgisnacht. Wenn also in der jenseitigen Welt das Motiv "Liebe" immer deutlicher als Bildungsmovens hervortritt und die bildende Wirkung der Polarität mehr und mehr ersetzt, so bedeutet auch das keine grundsätzliche Abkehr von irdischen Bildungsverhältnissen sondern wiederum eine "gesteigerte" Metamorphose. Damit ist Zusammenhang und Unterscheidung des Irdischen und Überirdischen gleichermaßen ausgedrückt. Die spezifische Form der überirdischen Liebe mit ihren Formen der "Gnade" und "Liebe von oben" haben wir nun noch genauer zu untersuchen, um neben den Zusammenhängen der beiden Welten auch deren Unterscheidung in den Griff zu bekommen.

3. "Liebe" und "Gnade" in ihrer Wirkung auf den theodizeehaften Bildungsprozeß

a) Die Beziehung des Motivs "Liebe" zum Bildungsgesetz der Metamorphose

Die Bedeutung des Liebesmotivs in der jenseitigen Welt zeigt sich zunächst darin, daß sich das Stufenreich des Jenseits unter anderem in einer Stufenfolge der Liebesformen manifestiert. Ein Zusammenhang zwischen dem Bildungsgesetz der Metamorphose und dem Motiv der Liebe deutet sich an.
Nachdem im Kampf der Engel gegen Mephisto deutlich wurde, daß der Sieg mit Waffen der Liebe (Flammen und Rosen) errungen wurde, zeigt sich in den jenseitigen Gestalten eine aufsteigende Reihung verschiedener Liebesformen. Nach Lohmeyers Differenzierungen demonstriert der Pater Ecstaticus die (grundsätzlich) "reinigende und entstofflichende Wirkung" der Liebe, dem Pater Profundus geht es (entsprechend) um "Erkenntnis der (bildenden) Liebe", Pater Seraphicus verwirklicht "helfende Liebe" an den Seligen Knaben, diesen wiederum ist Liebe (als weiterbildende) "Nahrung, nämlich Kraft des Wachsens und der Steigerung", in Doctor Marianus spricht sich die "ewige Liebe" im höchsten Bereich irdischer Seelen aus, sie ist "reinster Widerhall des Göttlichen in der Welt"; ihr angeschlossen zeigen die Büßerinnen sich in "liebender Selbstaufgabe"[68]. Dazu kommt dann noch die sich aller Liebe entgegenneigende Gnade und schließlich der Preis helfender Liebe als Feier des Hinanziehens durch das "Ewig-Weibliche".
Ähnlich wie in der Klassischen Walpurgisnacht[69] zeigt sich im Bildungsprozeß der jenseitigen Welt eine ansteigende Metamorphosenfolge des Motivs der Liebe. Wenn man es zurückverfolgt bis zur Grablegung, wo Mephisto selbst an diesem Prinzip der Liebe in unnatürlicher Form teil hat, so zeigte sich schon dort, daß auch die niederste Stufe in den Bereich kosmischer Liebe integriert ist. Niederste und höchste Form der Liebe sind durch das Stufenreich der Metamorphose und das Gesetz der Steigerung verbunden.[70] Dabei gilt es noch einmal daran zu erinnern, daß

diese Stufenfolge keine verfestigte Hierarchie bedeutet, sondern Stadien im Prozeß eines Höherschreitens. Diese Flexibilität drückt sich auch im Verhältnis der Gestalten untereinander aus. May beobachtet: "... die Rhythmen gehen hier im ganzen gleitend von einem Sprecher, von einer Gruppe zur andern über innerhalb des Kreises der frommen, der seligen und der heiligen Figuren. Das trägt dazu bei, von der metrischen Formseite her zu verhindern, daß sich feste, bleibende ... Gestaltumrisse ... herstellen. Sofern diese Versrhythmen hier von einem zum andern wandern, schaffen ... sie am Ausdruck der letzten großartigsten Bewegung dieser Szene mit ..."[71]
Bestätigt sich so vom Sprachrhythmus wie von der Beziehung der Gestalten untereinander her die lebendige Offenheit der Metamorphosenfolge, so macht May zudem eine weitere Beobachtung: "Wenn die Rhythmen auch von einer Person zur anderen wandern, so gibt es innerhalb dieser durchgehenden Bewegung doch ein wunderbar wechselvolles Zusammenschließen in kleinen Kreisen und Gruppen, die sich dann wieder lösen ... Das schafft einen Rahmen, in dessen Einheit Mannigfaltiges sich dauernd verändernd bewegt."[72] So gibt es zwischen den einzelnen Gestalten und ihrer unterschiedlich gestuften Verwirklichung von Liebe zudem ein ergänzendes Zusammenspiel, aus dem sich die "Steigerung" zur aufsteigenden Bewegung dieser Szene formiert. Diesem liebenden Zusammenwirken der Figuren gilt nun unsere Aufmerksamkeit, denn dabei können wir erfassen, in welcher Weise das Phänomen "Liebe" den jenseitigen Bildungsvorgang des Höhersteigens beeinflußt.

b) Die steigernde Bezogenheit von "strebender" und "helfender", von "männlicher" und "weiblicher" Liebe oder die Beziehung des Liebesmotivs zum Gesetz der Polarität

Die Beziehungen der jenseitigen Gestalten untereinander beruhen auf einer Bezogenheit von männlich-strebender und weiblich helfender, hinanziehender Liebe.[73] Während auf der dem Irdischen am nächsten stehenden Stufe Pater Ecstaticus und Pater Profundus eine aufstrebende Liebe zeigen, verwirklicht, wie wir sahen, Pater Seraphicus an den seligen Knaben steigernd-helfende Liebe, die diese weiter führte zu höherer Stufe. In ähnlicher Weise gestaltet sich die anfängliche Verbindung[74] der Seligen Knaben mit Faust. Auch hier ergibt sich ein Zusammenspiel der Figuren, das weitersteigernd wirkt. Die Knaben sehen ihren Vorteil darin:

V 12080 "Wir wurden früh entfernt
Von Lebechören;
Doch dieser hat gelernt,
Er wird uns lehren."

Umgekehrt aber ist auch Faust ausdrücklich zu seinem "steigenden Vollgewinn"

mit den Knaben verbunden worden:

V 11978 "Sei er zum Anbeginn,
Steigendem Vollgewinn
Diesen gesellt!"

Helfende und empfangende Liebe sind in diesem Fall gegenseitig aufeinander zugeordnet. Sie ergänzen sich zu weiterem Fortschreiten. So sehen wir schon hier, daß auch in den jenseitigen Bildungsvorgängen eine "Zweiheit" steigernd wirkt, nämlich die Aufteilung in eine strebende und eine helfende, in eine männliche und eine weibliche Liebe. Diese Zweiheit übernimmt die gesetzhafte Wirkung der Polarität aus dem irdischen Bildungsprozeß, aber auf höherer Stufe: Während im Irdischen Mephistos Prinzip die Pole auseinanderstreben ließ, streben hier die Gegensätze von vornherein aufeinander zu. Doch wirkt auch hier gerade die Zweiheit der Liebe, ihre Doppelgeschlechtlichkeit, bildend und übernimmt so grundsätzlich das Gesetz der Polarität, das ja im Jenseits mehr und mehr ausgeschaltet worden ist.
Lohmeyer, die wohl als erste auf die bildende Doppelheit der Liebe aufmerksam gemacht hat, schreibt: "Die irdischen Geister, vom Stoff her kommend, sind strebende, sich vergeistigende Liebe[75], die vom Geiste kommen und zum Geiste führen, sind helfende Liebe. Die Polarität von Stoff und Geist, von Streben und Sichneigen wiederholt sich in dem Gegensatz der Geschlechter: wie das Männliche durchaus auf die Seite des Hinaufstrebenden, aus dem Stoffe sich Lösenden beschränkt ist, die hinanziehende Liebe aber dem Weiblichen zufällt."[76] Obwohl helfende Liebe nicht durchwegs in weiblicher Form auftritt, ist die Doppelheit der bildend wirkenden Liebe des Jenseits evident. Sie äußert sich im Zusammenspiel von strebender und hinanziehender Liebe ebenso wie in der Bezogenheit von männlicher und weiblicher Liebe.
Letztere zeigt sich insbesondere in der Beziehung des Doctor Marianus zur Mater Gloriosa. Schon dessen Name deutet an, daß seine Form der Liebesverwirklichung - es ist eine der höchsten - auf die Mater Gloriosa bezogen ist und in dieser Beziehung charakterisiert wird. Er spricht von seiner Liebe als von einer männlichen und zugleich hinaufstrebenden, nämlich von einer entgegentragenden:

V 12001 "Billige, was des Mannes Brust
Ernst und zart beweget
Und mit heiliger Liebeslust
Dir entgegenträget."

Diesem "männlichen Entgegentragen" entspricht offensichtlich eine hinanziehende Zu-neigung der "Herrlichsten", die in der Mitte anderer Frauen "nach oben schwebt" (V 11991 ff). Als steigernde Antwort erfährt der Doctor Marianus eine "Befriedigung" (V 12007 f).

Wird damit in der "höchsten reinlichsten Zelle" die weiterführende Zweiheit männlicher und weiblich hinanziehender Liebe besungen, so geschieht solches an Faust.[77] Auch bei ihm bewirkt helfende Liebe - nach den Seligen Knaben ist es die Gretchens - eine steigernde Verwirklichung seines Hinanstrebens. Gretchen bittet, Faust "belehren" zu dürfen. "Belehrung" aber bedeutete schon bei den Seligen Knaben eine Steigerung von deren Bildungsprozeß (V 11930 ff). So bittet Gretchen letztlich darum, Faust weiterhelfen zu dürfen im Bildungsvorgang und damit ihrerseits "weiblich helfende Liebe" verwirklichen zu dürfen. Die Mater Gloriosa entspricht der Bitte auch in diesem Sinn, wenn sie antwortet:

V 12094 "Komm! hebe dich zu höhern Sphären!
Wenn er dich ahnet, folgt er nach!"

Wieder ergänzen sich dabei die männlich strebende Liebe (Fausts) mit der weiblich hinanziehenden (Gretchens) zur Steigerung für beide: Gretchen kann sich "zu höhern Sphären" erheben und der Mater Gloriosa näher treten ("komm"), Faust aber wird ihr "männlich strebend" nachfolgen.
Damit ist deutlich geworden, daß die Steigerung im Verlauf des jenseitigen Bildungsprozesses, der den einzelnen von Stufe zu Stufe höher führt, auf einer Zweiheit, einer Doppelgeschlechtlichkeit beruht, die der Liebe immanent ist. Je weiter irdische Polarität zurückgedrängt wird, desto deutlicher kommt diese Doppelheit der Liebe in ihrer weiterbildenden Funktion zum Ausdruck. Sie ersetzt im theodizeehaften Bereich das - tragische - Wirken der Polarität. Tragik und Polarität werden damit gleichzeitig transzendiert: denn hier strebt die Zweiheit nicht mehr feindlich auseinander sondern ist vielmehr liebend aufeinander bezogen. Auch das hat Dorothea Lohmeyer bereits in ähnlicher Weise entwickelt: "Von nun an[78] erscheint die Liebe als die innige Neigung der entgegengesetzten Geschlechter. Die geschlechtliche Liebe steht zum Zeichen für die geistige Art eines polaren Verhältnisses."[79]

So zeigt sich am Motiv der Liebe nicht nur, daß die Stufenfolge des Jenseits (als Abstufungen der Liebesverwirklichung) an das Bildungsprinzip der Metamorphose geknüpft ist; darüber hinaus enthält dieses Motiv in der Zweiheit der Liebe einen gesteigerten Ersatz für das Bildungsgesetz der Polarität. Auch hier gibt es durch die Liebe einen An-"Reiz"[80] zu weiterer Fortbildung, und auch im Jenseits geschieht diese Fortbildung in der steigernden Verbindung, in der neuen "geistigen Art eines polaren Verhältnisses". Grundsätzlich ist damit das gesetzhafte Wirken der Polarität beibehalten worden, doch wurde das mephistophelische Auseinanderstreben der Pole transzendiert, sofern nun die Zweiheit von vornherein aufeinander zustrebt. Damit geschieht der "vollkommene" Bildungsprozeß in jener Form, wie er im Liebessymbol der Rosen angekündigt wurde: Wie sich in deren Verbin-

dung von "Purpur" und "Grün" gesteigerte Polarität zur Totalität der Harmonie verband und dadurch aufs natürlichste "zur Freiheit heraufhob", so führt die Doppelgeschlechtlichkeit der Liebe allmählich steigernd zur Harmonie. Liebe ist nun nicht nur allgemein eine bildende Macht, sondern bewirkt Fortschreiten nach dem Muster natürlicher Bildungsgesetze: Es besteht ein Zusammenhang zwischen dem Gesetz der Metamorphose und der Liebe, denn die Stufenfolge der Gestalten demonstriert sich am Grade der Liebesverwirklichung. Dadurch verbinden Metamorphosenfolgen in der kosmischen Sichtweise der Theodizee die niederste Form allmählich steigernd mit der höchsten. Gleichzeitig aber enthält das Motiv bildender Liebe auch das Gesetz weiterführender Polarität: sie w i r k t steigernd nach deren Muster, sofern sie in ihrer aufeinander bezogenen Zweiheit zum Höhersteigen anreizt und Höhersteigen bewirkt. Damit ist "Liebe" nun in allen Bereichen des jenseitigen Bildungsprozesses zu einer weiterbildenden Kraft geworden. Sie erweist sich in der Tat als die "allmächtige Liebe", "die alles bildet". Die Analogie zu Naturvorgängen und deren Gesetzmäßigkeit blieb dabei gewahrt.

c) Die Funktion der Gnade im Bereich bildender Liebe

Vergegenwärtigen wir uns noch einmal den Steigerungsvorgang an Gretchen und Faust, der durch die Zweiheit der Liebe möglich wurde: Gretchen hatte die Mater Gloriosa gebeten, Faust "belehren" zu dürfen, und das heißt innerhalb der Ausdruckswelt dieser Szene[81], ihn weiterzuführen im Bildungsvorgang durch weiblich helfende Liebe. Dieser Bitte aber ging eine allgemeinere voraus, nämlich jene:

V 12069 "Neige, neige ...
...
Dein Antlitz g n ä d i g meinem Glück!"

Als die Mater Gloriosa beides mit der Antwort gewährte:

V 12094 "Komm' hebe dich zu höhern Sphären!
Wie er dich ahnet, folgt er nach,"

förderte sie gnädig-helfend zugleich den weiteren Bildungsprozeß Gretchens und Fausts. Sie bewirkte so, daß in der Beziehung zwischen Faust und Gretchen die Zweiheit von weiblich-hinanziehender und männlich strebender Liebe steigernd aufeinander wirken konnte. Damit haben wir zugleich Aufschluß erhalten über das Phänomen der Gnade:
Gnade fördert die bildende Kraft der Liebe, sie ist die höchste Form weiblich[82] helfender, hinanziehender Liebe. Dieses Ergebnis bestätigt sich im Gebet des Doctor Marianus. Er bezieht den "Retterblick", der sich hinsichtlich Gretchens und Fausts zeigte und dessen Zeuge er war, auf den allgemeinen Umartungspro-

zeß aller "reuig Zarten". Sie alle, dafür dankt er in diesem Gebet, werden sich in der nämlichen Weise "zu seligem Geschick" dankend "umarten" (V 12096 ff), denn allen, die solches er-streben[83], wird dieser "Rettungsblick" entgegenkommen und den Umartungsprozeß ermöglichen. Wofür dabei gedankt werden muß, das drückt die weiterführende Bitte in der letzten Zeile des Gebetes aus:

V 12013 "Göttin, bleibe gnädig."

Gnade ist die Voraussetzung für den Umartungsprozeß, sie bewirkt letztlich, daß die Zweiheit der Liebe steigernd aufeinander bezogen bleibt. Wie bei Gretchen und Faust deutlich wurde, ist "Gnade" die höchste Form einer antwortenden, helfenden, hinanziehenden Liebe.
Damit fällt die Gnade mit jener "Liebe von oben" zusammen, die als weiblich steigernde schon bei Fausts entelechischem Eintritt in den Umartungsprozeß als Voraussetzung zu diesem Vorgang genannt wurde:

V 11936 "Wer immer strebend sich bemüht,
Den können wir erlösen.
Und hat an ihm die Liebe gar
Von oben teilgenommen,
Begegnet ihm die selige Schar
Mit herzlichem Willkommen."

Einem "Streben" nach oben begegnet schon hier[84] eine Liebe von oben, und diese einander entgegenkommende Bewegung steigert den Erlösungsvorgang. (Es heißt: "Und hat an ihm die Liebe g a r von oben teilgenommen!") Wie die Gnade wirkt "Liebe von oben" als Pendant des "männlichen" Strebens.
Einen weiteren Hinweis darauf, daß "Gnade" und "Liebe von oben" als höchste Form weiblich hinanziehender Liebe aufzufassen sind, bringen indirekt die feiernden Schlußzeilen des Chorus mysticus. Sie preisen nicht das Wirken der rettenden Gnade, nicht eine göttliche Liebe von oben sondern das Hinanziehen des "Ewig-Weiblichen". Nachdem jedoch eben das steigernd-hinanziehende Wirken der Gnade sichtbar geworden ist, kann das nur besagen, daß Gnade und "Liebe von oben" als spezifisch höchste Formen in jenen Preis des Ewig-Weiblichen integriert sind, dessen weiterbildende Funktion damit noch einmal an hervorgehobener Stelle besungen wird.
So ist auch die Gnade der Mater Gloriosa in jene natürliche Stufenfolge der Liebe integriert, die den Kosmos bildend durchzieht. Auch sie hat bildende Funktion und gehört zu jenem gesteigerten Ersatz der Polarität, der sich in der aufeinander bezogenen Zweiheit der Liebesformen ausdrückt. Dem Streben nach oben antwortet Gnade als Liebe von oben, und im Zusammenklang beider Bewegungen vollziehen sich die stufenweisen Steigerungen des jenseitigen Bildungsweges.

d) Das "gegenständliche" Verweisen der Motive und Symbole zwischen Heilsgeschehen und irdischer Wirklichkeit

Wir haben nun gesehen, daß auch im Motiv der Gnade irdische Welt der überirdischen verbunden ist: Gnade ist die gesteigerte Metamorphose der helfenden Liebe, die eine Zweiheit vereinigt und so den Bildungsprozeß in seinem Weiterschreiten fördert - wie es grundsätzlich bereits im Eros der Klassischen Walpurgisnacht der Fall war. Ackermann bestätigt für das Schlußgeschehen und im Hinblick auf die Motive von Vergebung und Gnade: "Kein vollkommen neues Motiv tritt hier auf, sondern alle voraufgegangenen Spiegelungen von Vergebung und Gnade treffen hier zusammen. Dadurch (und nicht durch die Andersartigkeit der hier dargestellten Gnadenwirklichkeit) wird die Tragödie aufgehoben. Die 'himmlische Wirklichkeit' und die 'irdische Wirklichkeit' fallen nicht auseinander ... sondern die irdische ist in die himmlische hineingenommen und die himmlische in die irdische."[85]

Diesen Eindruck bestätigt das "gegenständliche" Verweisen der Motive, das auch zwischen der himmlischen und der irdischen Wirklichkeit beibehalten wurde. Wir haben bereits eingangs bemerkt, daß selbst Motive der Rettung und Heilung im Schlußgeschehen nicht neu auftraten, sondern ihre irdischen Vorläufer haben, auf die sie verweisen. Die Rettungsvorgänge des Binnendramas, die das theodizeehafte Schlußgeschehen spiegeln und vorbereiten, sind vielfältig; immer aber geschieht Rettung durch ein natürliches Walten kosmischer Gesetze, nie durch einen Deus ex machina.

Aber nicht nur die Hauptmotive von Rettung und Heilung sind bereits im Binnendrama vorbereitet: auch Einzelmotive bilden in einer Vielzahl von Verweisungen ein Bezugsgeflecht zwischen theodizeehaftem Geschehen und dem Vorausgehenden. So gibt es schon im Binnendrama und im Prolog eine Fülle von Formen der Liebe, die in der kosmischen Hierarchie als Stufenfolge erscheinen: die bildend helfende Liebe, die im jenseitigen Bereich die Zweiheit der Liebe aufeinander zuordnet, entspricht dem Wirken des Eros in der Klassischen Walpurgisnacht, der seinerseits die krasse Polarität überwunden hatte und so den stufenweisen Bildungsprozeß des Homunculus gewährleistete. Damit verweist der Entstofflichungsvorgang nach dem Tod auf den Verstofflichungsprozeß des Homunculus als auf ein Analogon und setzt so indirekt den Bildungsvorgang des Jenseits unter anderem mit dem Bildungsprozeß Helenas aus den beiden ersten Akten des "Faust II" in Beziehung. Die hinanziehende Liebe Gretchens, die an Faust "erste Jugendkraft" wieder bemerkt und weiterhin dessen Erneuerung fördert, deutet zurück auf die zweite Wolkenvision des vierten Aktes, wo Gretchen als Rettende ihrerseits in einem "jugendersten Bild" erschienen war; darüber hinaus aber wird damit insbesondere die Liebe zwischen Faust und Gretchen aus dem 1. Teil wieder aufgegriffen. Die groteske Form der Liebe niederster Ebene, die Mephisto in bezug auf die

Engel ergreift, deutet in ihrer Sinnlichkeit zurück auf die Walpurgisnacht des ersten Teils, doch erinnert sie in Einzelheiten zugleich an Mephistos Erfahrungen in der Klassischen Walpurgisnacht: seine groteske Liebe zu den Engeln führt zu der - der klassischen Welt gemäßen, dem nordischen Teufel unnatürlichen - Forderung, die Engel mögen "anständig nackter gehen"[86] und Mephistos Vorstellung, "gehascht" seien die himmlischen Erscheinungen ein "ekler Gallertquark" erinnert an seine Erlebnisse mit den Lamien.[87] Das Motiv der Flammen, mit deren Hilfe die Engel den beispielhaften Sieg über Mephisto erringen, ist Symbol eines vorwegnehmenden Heilsgeschehens. Was mit den Flammen erreicht wird, die grundsätzliche Erlösung Fausts von Mephisto - und von Tragik, realisiert sich erst im Erlösungsvorgang, der im Verlauf der "Bergschluchten" und über diese Szene hinaus andauernd, gezeigt wird. Insofern erinnern diese Flammen an das Flammengaukelspiel des ersten Aktes, wo ebenfalls symbolisch die künstlerische Höhe des dritten Aktes vorweggenommen wurde. Sofern die Flammen hier aber als Werkzeug eines Streites gelten, haben sie zudem einen Bezug zum Vulkanismus, der streitend den Flammen sogar alle bildende Macht zuerkennen wollte.
Diese gegenseitige Spiegelung der Symbole könnte noch mehrfach nachgewiesen werden, insbesondere in den vielfachen Entsprechungen zwischen den Liebesformen des Jenseits und denen des Diesseits. Doch können schon diese Beispiele zeigen: Auch in den Textpartien, die die Theodizee der Tragödie darstellen, ist die Verfahrensweise gegenständlichen Verweisens der Symbole und Motive beibehalten worden. Auch das dient dazu, Diesseits und Jenseits einander zu verbinden. Bis in die einzelnen Motive hinein setzt sich fort, was wir als grundlegendes Verhältnis zwischen theodizeehaften Partien und Tragödienganzem festgestellt haben: die jenseitige Welt ist keine ganz andere als die irdische, sondern die gesteigerte Fortführung irdischer Verhältnisse und Gesetzmäßigkeiten. Nicht nur die Phänomene der Rettung und Theodizee zeigen lediglich in gesteigerter Abwandlung irdische Verhältnisse, sondern auch die Einzelmotive verweisen aufeinander nach den Bildungsgesetzen der Metamorphose und der Steigerung. Das drückt sich in Übergängen der Tonlage ebenso aus (Mephistos komische Groteske und himmlische Lieder treffen aufeinander) wie in den Motiv- und Symbolbezügen. Höchste und niederste Stufen begegnen sich immer wieder, verweisen aufeinander, indem sie durch das flexible kosmische Stufenreich von den Bildungsgesetzen her verbunden sind.

4. Bildungsstruktur der Theodizee und der dramatische Zusammenhang von Tragik und Übertragik

Nach alldem können wir nun zusammenfassend feststellen, daß auch das theodizeehafte Schlußgeschehen, die Rettung und Himmelfahrt Fausts, Bildungsstruktur auf-

weist.
Dies zeigt sich zunächst daran, daß Metamorphosen innerhalb des Schlußgeschehens in vielfacher Weise bedeutsam werden.
In der Szene "Grablegung" wird zunächst der Tod als Metamorphose gestaltet. Die "rasche Kraft" des "alten" Todes wird überwunden, und so ist der Tod als Metamorphose zugleich ein Erneuerungsvorgang. Er bedeutet nun nicht mehr das Ende des Lebens sondern den allmählichen Übergang zu einem Leben auf höherer Stufe, das seinerseits durch Metamorphosen und Steigerung, ja sogar durch das Wirken der Polarität und deren gesteigertem Ersatz gestaltet wird:
Nach dem Tod kommt Faust nicht in eine ganz andere Welt[88] sondern in eine natürlich gestufte Landschaft, deren Stufenfolge die Metamorphosen der "eigenen Schöpfungsgeschichte" ausdrückt. Polarität wird darin als sinnvolles Wirken bildender Liebe erfahrbar. Doch nicht nur die Landschaft verwirklicht in ihrem Aufbau natürliche Bildungsgesetze. Der Erlösungsvorgang erweist sich zunächst in den jeweils erreichten Stadien der einzelnen Figuren als Stufenfolge, die von der niederen Region allmählich zur höchsten Stufe überführt. Im Erlösungsvorgang steigen nun die einzelnen Gestalten Stufe für Stufe auf, wie es an den Seligen Knaben, an Faust und Gretchen im besonderen gezeigt wird, während es der Doctor Marianus in seinem Dankgebet allgemein für alle "reuig Zarten" ausdrückt.
Dieser Erlösungsvorgang, der mit dem Tod beginnt, ist ein Prozeß allmählicher Entstofflichung, der als stufenweise Steigerung die Analogie zu natürlichen Bildungsgesetzen wahrt, diese jedoch in theodizeehaft gesteigerter Form verwirklicht. Das übertragische Gesetz der Steigerung wird daher ebenso beibehalten wie das Gesetz der Metamorphose, da diese Gesetze auch im Irdischen nichts Tragisches enthalten, brauchen sie nicht abgeändert zu werden.[89] Daß es sich im theodizeehaften Bildungsvorgang jedoch um eine gesteigerte Metamorphose, also auch um eine Abänderung irdischer Gesetzmäßigkeit handelt, wird vor allem am Gesetz der Polarität und am Gesamtverlauf der Bildungsstruktur deutlich:
In den Bereichen, die der irdischen Wirklichkeit am nächsten stehen, also in der Szene "Grablegung" und in der "niederen Region" der Szene "Bergschluchten", ist das Gesetz der Polarität im irdischen Sinne noch wirksam, doch wird "Polarität" auf einer höheren Stufe erfahren und ausgedrückt: im Kampf zwischen den Engeln und Mephisto ist - mit Mephisto - das tragische Prinzip der Polarität beispielhaft-grundsätzlich unterlegen, in der niederen Region wird das Wirken der Polarität als liebend-bildende Kraft durchschaubar. Mit der Höhe der Stufe wird das Wirken von Polarität mehr und mehr abgebaut. Die Zweiheit der Liebe als Beispiel für die erhöhte "geistige Art eines polaren Verhältnisses" (Lohmeyer) übernimmt deren gesetzmäßige Funktion. Dabei aber ist die Tragik irdisch-mephistophelischer Polarität insofern überwunden und gesteigert, als nun die Zweiheit nicht mehr auseinanderstrebt. Damit ist jene erste entscheidende Abänderung von irdischer Bildungsgesetzmäßigkeit gegeben, die aus der Analogie zu irdischen Verhältnissen

eine gesteigerte Metamorphose macht und Tragik überwindet. Mephisto war als Prinzip der auseinanderstrebenden Polarität im irdischen Bildungsprozeß nötig; er war der Garant der Lebendigkeit, ohne ihn herrschte "unbedingte Ruh". Wenn nun seine Art der Polarität überwunden und durch die Bezogenheit einer liebenden Zweiheit ersetzt wird, so wurde das Gesetz der Polarität grundsätzlich beibehalten, doch verwirklicht es sich nun in übertragischer Form. Von hierher gesehen ist der Bildungsprozeß der Erlösung zwar nach dem Muster irdischer Bildung gestaltet, doch bringt er dessen gesteigerte Erhöhung, denn nun ist die Tragik dieses Gesetzes, die Tragik der Wirksamkeit Mephistos, außer Kraft gesetzt.
Die zweite Abänderung des theodizeehaften Bildungsvorgangs überwindet ebenfalls ein Prinzip Mephistos und äußert sich gleichfalls in der Gesamtstruktur des Bildungsverlaufs:
Die Tragödienform der Bildungsstruktur des Faustdramas zeigte sich im ersten und zweiten Teil in einer unterschiedlichen Bezogenheit auf das mephistophelische Prinzip des Kreisens im Immergleichen. Strukturell gesehen verdichtete der "Faust I" eine Reihung von Metamorphosen derselben unüberwindbaren Grundpolarität, und darin lag dessen Tragödienform. Im zweiten Teil ordneten sich die Metamorphosen des Früheren nach dem Prinzip der Steigerung[90] und der Metamorphosenfolge zu einem kontinuierlichen Werdeprozeß. Dieser überwand als bereits gesteigerte Metamorphose die Tragödienstruktur des ersten Teils. Doch enthielt er selbst neben einem insgesamt übertragischen Moment (der natürlich gewährleisteten Wiederkehr des Hochpunktes) ebenfalls ein Moment der Tragik des Kreis-laufes. Beide Tragödienformen, die mit dem mephistophelischen Prinzip des Kreisens im Immergleichen gegeben sind, transzendiert nun in weiterhin gesteigerter Umformung die Bildungsstruktur der "Bergschluchten". Diese Szene, die die Theodizee der Tragödie "Faust" insgesamt verdichtet, ist in der Struktur allen Kreisens enthoben. Sie bringt, in der Landschaft wie in der Stufenfolge der Gestalten, ein unbeschränktes Fortschreiten, eine geradlinige, übertragische Bewegung nach oben, die im Unendlichen göttlicher Seinsweise ausläuft.
Damit besteht zwischen dem "Faust I", dem "Faust II" und dem theodizeehaften Schlußgeschehen wiederum ein gestuftes Verhältnis der Theodizee: Während der zweite Teil in der Darstellung eines Bildungsganges die Tragik der Bildungsstufe des ersten Teiles überwand, transzendiert nun das Schlußgeschehen auch die immanente Tragik des Bildungsganges, also die Tragödienstruktur des "Faust II". Auch Theodizee drückt sich aus in verschiedenen Metamorphosen, in einer stufenweisen Steigerung, und so wird auch im Hinblick auf die unterschiedlichen Ausprägungen der Bildungsstruktur deutlich, daß die Ordnung der Bildungsgesetze Tragik wie Übertragik impliziert. Wie es schon im "Prolog" deutlich gemacht worden war, bedarf es keines Eingriffs von oben, um Theodizee zu verwirklichen, sondern lediglich der gesteigerten Weiterführung irdischer Bildungsgesetzmäßigkeiten.

Dennoch transzendiert das Schlußgeschehen nicht nur die Tragik des zweiten Teils, sondern erfüllt auch inhaltlich, was bereits der Faust des ersten Teils erstrebte:

"'Daß ich erkenne, was die Welt im Innersten zusammenhält ...' Von dieser leidenschaftlichen Sehnsucht erfüllt, lernen wir Faust in dem ersten Monolog ... kennen. Das Studium der Wissenschaften aller Fakultäten ... hatte ihm den Einblick in den Wesensgrund der Welt nicht verschaffen können.
Hat er ihn denn am Ende seines Lebens gewonnen? Keineswegs.[91] ...
Aber nach Goethes Willen ist ja die Entwicklung Fausts nach seinem irdischen Wirken nicht zu Ende. Was man seine 'Himmelfahrt' nennen muß ..., ist die Fortentwicklung seiner Entelechie ... zu immer höheren Einsichten ... und so zu der höchsten, daß den Wesensgrund der Welt bildet 'die ... allmächtige Liebe ...'. Damit erst, nun aber ... mit unerschütterlicher Gewißheit, hat Faust erkannt, 'was die Welt im Innersten zusammenhält' ..."[92]. Obwohl wir gegen diese Ausführungen von Lorentz manches zu erinnern haben, steht doch fest, daß das theodizeehafte Geschehen der "Bergschluchten" mit dem korrespondiert, worum es (Faust) in diesem Drama von Anfang an ging: um Einsicht in die Bildungsgesetze des Lebendigen. Die Theodizee führt auch in diesem Punkt gesteigert fort, worum das Drama in verschiedenen Darstellungsbereichen kreiste: sie bringt die endgültige Antwort auf die Frage nach den Bildungsgesetzen der Natur, die nun in der flexiblen Stufenfolge der jenseitigen Welt, in deren Gesetz der Steigerung und im bildenden Wirken der Liebe dargestellt werden.

Faust war - dies sagen wir gegen die Auffassung von Lorentz - bereits im Irdischen solcher Erkenntnis mehrfach nahegekommen: so andeutungsweise bereits im Ostergeschehen und im Gretchenerlebnis, so erst recht aber im Gang zu den Müttern, im Verlauf des Werdeprozesses der Helena und schließlich beim Plan des Kampfes gegen das Meer. Wenn Faust nun im Jenseits die Bildungsgesetze in kosmischer Ganzheit erfährt, so bedeutet auch dies die gesteigerte Erfüllung seines irdischen Strebens. Nun erfährt Faust diese Bildungsgesetze nicht nur in kosmischer Ganzheit, sondern nimmt selber mit immer weiter gesteigertem Bewußtsein daran teil. Er erlebt ein Höhersteigen, das er in den Antezedenzien Helenas kennengelernt hat, an sich selbst, doch ohne die Tragik, die auf dem Hochpunkt mit dessen Vergehen gegeben war. So antwortet Theodizee erfüllend und steigernd auf das tragisch Gesuchte des ersten wie auf das tragisch Erfahrene des zweiten Teils.

Damit zeigt sich, daß auch die individuelle Tragik von der kosmischen Ordnung der Bildungsgesetze her transzendiert wird. Tragisches und Übertragisches sind verschiedene Sichtweisen, die sich - auf verschiedenen Stufen - auf dasselbe Bildungsgesetz richten. Was sich im Irdischen im Hinblick auf den einzelnen als unüberwindliche Tragik, im allgemeinen als sinnloses Kreisen im Immergleichen zeigt, wird dann als übertragisch erkannt, wenn dieses Bildungsgeschehen in sei-

ner ganzen kosmischen Weite überschaut wird.
Damit ist der Rahmen mit den Aussagen des "Pro
zwischen dem Herrn und Mephisto standen sich -
und überirdische Sichtweise gegenüber. Mephisto
Einsicht und seiner niederen Stufe - überall nur d
sinnlosen Kreislauf (etwa V 280 ff). Der Herr dag
als Gestalt der Theodizee, weil er den Bildungsg
so die Rettung in der Weise vorhersah, wie der
Pflanze die spätere erkennen kann. Was sich aus
gisch darstellt, zeigt sich aus höherer Warte als
Diese Beziehung zwischen Tragik und Theodizee
sicht, als niedere und höhere Stufe zugleich verb
wird ebenfalls im theodizeehaften Schlußgescheh
zee zeigt sich dabei noch einmal in einem neuer
als Komödie des Bösen. Bezeichnenderweise war
komische Figur erschienen: dies hatte einmal sein
dern machte es die ungleiche Wette deutlich, die
ne war.[93] Entsprechend zeigt das Schlußgeschehe
gur des "armen Teufels". Im Kampf gegen die Er
teskerweise von Liebe zu den Engeln befallen wird
deutlich, daß er als die niederste, in sich polare
bildender Liebe integriert ist (wie es der Herr im
hatte). Seine tragische Wirkung, sein Prinzip der
Immergleichen, dies alles wird nicht von außerha
ze her aufgehoben, sondern von innen her. Indem
dungsordnung deutlich macht, daß Mephisto als ni
Schöpfungsordnung integriert ist, wird sein tragisc
durchschaubar und damit von der höheren her über
So verwirklicht das Rettungsgeschehen in den Szen
schluchten" keinen anderen und besseren Bildungsv
wie er sich in der Wahrheit kosmischer Sicht ausni
voll, daß Goethe von seinem Plan abging, die Ret
schen Gerichtsverfahren zu begründen.[94] Solches
"Theodizee" bedeutet, hätte gewirkt wie eine übe
Im Rettungsvorgang, wie er nun gestaltet ist, näm
den irdisch-natürlichen Werdeprozessen analog ist,
dizee dem gesetzmäßigen Walten der Natur imma
jener Gesetzmäßigkeit transzendiert, innerhalb de
Erst von hierher gesehen ist die Rettung Fausts "Th
der Tragik durch die kosmisch liebende Weltordnu

Das Drama, das Tragödie im Rahmen natürlicher Bildungsgesetze gestaltet hat, formt auch Theodizee nach diesen Gesetzen der lebendigen Natur und verbindet so beide Bereiche durch die Bildungsgesetze der Metamorphose und der Steigerung.

ZUSAMMENFASSUNG: ASPEKTE DER BILDUNGSSTRUKTUR IM "FAUST"

1. Aspekte der Bildungsstruktur

Goethe suchte Kunstwerke nach jenen Gesetzen zu gestalten, die er in seinen Naturstudien als Bildungsgesetze alles Lebendigen entdeckt zu haben glaubte. Unsere Absicht war, am "Faust" eine solche Übertragung der natürlichen Bildungsgesetze auf die Struktur des Kunstwerks nachzuweisen. Die Dichtung gestaltete eine Fülle von Werdeprozessen, die nach jenen Gesetzen vor sich gingen, die Goethe im Bildungsvorgang der Natur am Werke sah. Diese Analogie blieb nicht auf eine inhaltliche Übereinstimmung beschränkt. Wir sahen vielmehr, daß Gesetze, die den Naturgesetzen des Bildens analog sind, die Form des Werkes gestalteten.

Diese "gegenständlich" "bildende" Verfahrensweise untersuchten wir am "Faust" im Hinblick auf eine spezifisch dramatische Formung. Da Bildungsgesetze lediglich in der epischen Gattung ("Bildungsroman") für relevant gehalten werden, mochte unser Ansatz befremdlich wirken, doch erwies er sich als fruchtbar:

Goethe und Schiller erarbeiteten sich ein Verständnis der Gattungen, wonach diese zunächst insgesamt die "allgemeinen poetischen Gesetze"[1] zu erfüllen hatten, um ein Kunstwerk zu sein. Diesen allgemeinen poetischen Gesetzen entsprechen die Bildungsgesetze in ihrem Gesamtgefüge: als Steigerung und Metamorphosenfolge bestimmen sie den Verlauf gesetzhaften Fortschreitens, als Auseinandersetzung polarer Kräfte gestalten sie dessen Vorgang in jedem Zeitpunkt. Epische und dramatische Dichtung enthalten jeweils b e i d e Komponenten, doch werden sie in unterschiedlicher Weise dargestellt. Nach Goethes und Schillers Auffassung ist der erhebliche Unterschied zwischen epischer und dramatischer Bearbeitung der, daß der Epiker einen Verlauf als "vollkommen vergangen vorträgt", der Dramatiker dagegen diesen Verlauf in seinem Vorgang als "vollkommen gegenwärtig darstellt". Dieser Unterscheidung wurde im Faustdrama von den Bildungsgesetzen her Rechnung getragen. Zwar gestaltete auch das Drama einen Verlauf, doch ent-

sprach der dramatisch-gegenwärtigen Darstellung, daß im "Faust" die Werdeprozesse (Helenas, der Kunst, spezifisch der Kunstform des "Faust", der überirdische Bildungsprozeß und das Kreisen in der immergleichen Bildungsstufe im "Faust I") in ihrem Vorgang gestaltet wurden. Dabei standen die stets gegenwärtigen Auseinandersetzungen eines immer wieder anders sich darstellenden Polaren im Vordergrund, und daraus erst formierte sich der Vorgang des Werdens (und Vergehens) in seinem Verlauf nach den Gesetzen der Metamorphose und der Steigerung. So konnte gerade von der Bildungsstruktur her der (im Sinne Goethes) "dramatischen" Darstellungsweise entsprochen werden, und dies im Hinblick auf die grundlegende Gemeinsamkeit der Gattungen wie im Hinblick auf deren Divergenz. Der Vorgang des Werdens, den beide Gattungen darstellen können, formte sich - der "gegenwärtigen" Darstellung des Dramas gemäß - vor den Augen des Zuschauers aus der immer gegenwärtigen Auseinandersetzung verschiedener Pole zum Verlauf der Metamorphosenreihe.
Zur Dramenform des "Faust" gehört die Tragödienstruktur. Auch zu dieser ergab sich von Bildungsgesetzen her ein mehrfacher Bezug. Im "Faust I" zeigte sich Tragik in einer als unüberwindlich erfahrenen polaren Zeit- und Bildungsstufe, die in immer wieder anderer Form die polare Grundsituation abwandelte, an der Faust verzweifelte. Die Tragik des ersten Teils ist die Tragik einer polaren Bildungsstufe. Der zweite Teil gestaltete die Tragik des Bildungsganges. Durch das ständige Weiterschreiten der Zeit in einer sich ständig umwandelnden Gestaltenfolge konnte auch die endlich ausgebildete Hochstufe der Kunst und Schönheit nicht dauern. Sie wich nun notwendig niedereren Seinsweisen, und so formte sich im Verlauf des Bildungsfortganges im zweiten Teil nach dem Ascensus ein Decensus, der in niederster Zeitlage mit der Verschuldung Fausts endete, wobei sich jedoch ein neuerlicher Aufstieg ankündigt.

Bildungsstruktur verband auch die beiden Teile des Faustdramas. Das Werden des Späten (zweiter Teil gegenüber dem ersten, die "Tragödie Faust" gegenüber dem Urfaust, ja sogar frühe Faustbearbeitungen und Goethes Faust) aus dem Frühen wurde als Stufenfolge durch Bildungsgesetze gedeutet und dargestellt. Frühes und Spätes, "Eigenes und Fremdes"[2] wurden mit zum Ausdruck jener Polarität, in deren Vereinigung die spezifische Kunstform des Faustdramas - innerhalb dieses Dramas - "gebildet" wurde. Zudem wurde die Darstellung einer tragisch-polaren Bildungsstufe (erster Teil) umfassend integriert in die Darstellung eines Bildungsganges (zweiter Teil).

Bildungsstruktur zeigte sich schließlich in der gegenseitig sich fordernden Bezogenheit von Tragödie und Theodizee. Die rettende jenseitige Welt erwies sich als gesteigertes Analogon der irdisch-tragischen. Bildungsgesetze verbanden beide Bereiche so, daß sich die Welt der Theodizee als höhere Metamorphose irdi-

scher Verhältnisse erwies. Die überirdische Welt ist wie die irdische von natürlichen Bildungsgesetzen (Metamorphose, Steigerung, ja in erhöhter und erneuerter Form sogar von Polarität) durchwaltet, und die Bildungsgesetze der Metamorphose und Steigerung verknüpfen beide Bereiche in einem fließenden Übergang.
So zeigt sich in der Auswirkung auf Dramatisches, Tragisches, Übertragisches und auf den Zusammenhang der Teile die strukturelle Funktion der naturwissenschaftlichen Bildungsgesetze Goethes auf den "Faust", nachdem - in unterschiedlicher Stufenfolge und von verschiedenen Ansätzen her - die mehrfachen Einleitungen dazu bereits hingeführt hatten.

2. Die Beziehung von "Bildung" und Naturwissenschaft zum Fauststoff

Als wir den Goetheschen Bildungsbegriff mit der Tradition dieses Begriffes und seiner Vorstellungswelten vergleichend untersuchten, zeigte sich ein Zusammenhang zwischen einer grundlegend religiösen und einer naturwissenschaftsbezogenen Bildungsauffassung, die sich in der Geschichte der Faustbearbeitungen widerspiegelt und innerhalb der Faustdichtungen thematisch wird. Aus dem ursprünglich religiösen Bildungsbegriff hat sich jene naturorientierte, wissenschaftsbezogene Bildungsauffassung abgespalten, die Stahl die "humanitätsphilosophische", Dohmen die "organologische" Bildungsidee nannte. Dabei war es die historische "Faustgestalt" Paracelsus, die - verbunden mit einer Umdeutung des Bildungsbegriffes! - die Neuorientierung an der Natur einleitete. Entsprechend gestaltet bereits der Fauststoff den Umbruch des Denkens zwischen Mittelalter und Neuzeit, zwischen scholastischer Schriftdeutung und naturorientierter Wissenschaft, zwischen religiöser und naturbezogener Bildungsauffassung. Faust will erkennen, "was die Welt im Innersten zusammenhält" und will sich dabei - wie Paracelsus - nicht mehr ausschließlich auf die Deutungen der Schrift berufen sondern auf erste Naturexperimente.[3] Verbunden mit dem ganzen philosophiegeschichtlichen Komplex, der in der Umwandlung des religiösen Bildungsbegriffes in einen naturbezogenen seinen Ausdruck findet, wird die Entstehung des neuen naturwissenschaftlichen Denkens, ja die Entstehung von Naturwissenschaft, bereits im Fauststoff behandelt.
Die Bedeutung von Naturwissenschaft und explizit die Bedeutung der unterschiedlichen Bildungsauffassungen für alle Faustbearbeitungen geht aber noch weiter: Die Unterscheidung zwischen einer grundsätzlich religiösen und einer grundsätzlich "organologisch"-naturwissenschaftlichen Bildungsauffassung entscheidet über den Grundtenor der jeweiligen Faustbearbeitungen.
Steht der Bearbeiter des Fauststoffes selbst noch auf dem Boden der religiösen Bildungsidee - wie etwa die Verfasser der Volksbücher - so wird das Verlangen der Faustgestalt nach naturbezogener Erkenntnis als Frevel verurteilt; vertritt der Dich-

ter jedoch - wie Goethe - selbst jene naturwissenschaftlich orientierte Bildungsvorstellung, so wird der tragische Konflikt der Faustgestalt grundsätzlich positiv bewertet. Der modernere Dichter interpretiert Fausts Magie als Ausfluß erster Anfänge naturwissenschaftlichen Denkens, er verdammt nicht, sondern läßt Faust im Irdischen die gesuchten Bildungsgesetze weitgehend, aber noch tragisch, im Überirdischen endgültig und theodizeehaft erfahren. Aus dem abschreckenden Beispiel "Faust" wird der tragische Mensch im Umbruch der Zeiten.
Die Einstellung des Autors gegenüber den beiden Bildungsrichtungen[4], um deren Auseinandersetzung es im Fauststoff geht, entscheidet über den Gesamttenor der jeweiligen Faustbearbeitung auch insofern, als sich daran die Konsequenz knüpft, Faust zu verdammen oder zu retten.

3. Die Veränderung der Dichtung durch die Beziehung zur Naturwissenschaft

So wird Naturwissenschaft bereits vom Thema her für den Faust relevant, sofern der Fauststoff die Anfänge der Naturwissenschaft als Umbruch zwischen Mittelalter und Neuzeit behandelt. Mehr und mehr aber wird innerhalb Goethes Faustdichtung deutlich, daß die Beziehung zur (Natur-)Wissenschaft das Dichten selbst beeinflussen und verändern. Es ist dabei nicht so sehr ausschlaggebend, ob Goethes Naturwissenschaft heutigen oder auch bereits Newtonschen Ansprüchen einer Naturwissenschaft genügt. Entscheidend ist vielmehr, daß Goethe sich auf seine Naturerkenntnisse als auf eine Wissenschaft berief und dadurch grundsätzlich eine neue Form der Dichtung, eine neue Gegenständlichkeit und Verbindlichkeit erreichen wollte.
Die neue Ausrichtung und Strukturierung der Dichtung nach naturwissenschaftlichen Gesetzen, die gerade auch am "Faust" deutlich wurde, führte zunächst zu befremdlicher Schroffheit, zu erheblichen Schwierigkeiten mit dieser Dichtung und mit Goethes Spätwerk überhaupt, in dem die Analogie zur Naturwissenschaft neben naturwissenschaftlichen Themen[5] immer mehr überhand nimmt. Führen wir noch einmal Böckmann dazu an:
"Die Alterswerke bereiten dem Verständnis mancherlei Schwierigkeiten. Ist aus dem Dichter ein Denker und Forscher ... geworden oder tritt das Dichten in ein neues Verhältnis ... zur Wissenschaft und verändert sich dadurch in seiner Erscheinungsform? In den Dichtungen, die seit etwa 1800 entstehen, setzt sich ein besonderes und vielfach befremdliches dichterisches Verhalten durch, dessen Eigentümlichkeit an der Verwendung der Symbolik zu erkennen ist."[6]
Aber gerade durch diese befremdliche Integration der Wissenschaft in die Kunst wird eine neue Verbindlichkeit der Dichtung möglich.
Die Undurchdringlichkeit der Goetheschen Spätdichtung, die Böckmann insbesondere an der Symbolik bemerkt, löst sich zunächst in der Einsicht, daß Naturwis-

senschaft und Dichtung durch die Symbolfähigkeit der Sprache zu analogen Bereichen werden können. Wenn Goethe beispielsweise das Bildungsgesetz der Polarität auf die Kunst überträgt, so beruft er sich einmal auf die Vielfalt der Vorkommensbereiche polarer Phänomene, zum andern aber darauf, daß diese Vielfalt gesetzhaft ähnlicher Verhältnisse es auch innerhalb der Naturwissenschaft erlaubt, gleichnishaft den einen Ausdruck der polaren Gegenüberstellung auf einen nahverwandten anzuwenden: "Man hat ein Mehr und Weniger, ein Wirken ein Widerstreben, ein Tun ein Leiden, ein Vordringendes, ein Zurückhaltendes, ein Heftiges, ein Mäßigendes, ein Männliches, ein Weibliches überall bemerkt und genannt, und so entsteht eine Sprache, eine Symbolik, die man auf ähnliche Fälle als Gleichnis, als nahverwandten Ausdruck, als unmittelbar passendes Wort anwenden und benutzen mag."[7]
Die naturwissenschaftlich begründbaren Analogien schaffen eine "gegenständliche", nämlich objektiv verweisende Symbolik. Schon von daher führt die Verbindung von (Natur-)Wissenschaft und Kunst zu einer neuen Verbindlichkeit der Kunst. War bei den Griechen Verbindlichkeit der Kunst durch die allgemeine Verbindlichkeit des Mythos, im Abendland bis zur Renaissance durch die allgemeine Verbindlichkeit der christlichen Religion gewährleistet gewesen, war im Sturm und Drang das Subjektiv-Phantastische zur zerfließenden Norm der Verbindlichkeit geworden, so wird nun - nicht zuletzt am "Faust" demonstriert - die Naturwissenschaft zum Verbindlichen der Dichtung.
Diese neue Verbindlichkeit durch die Wissenschaft verändert die Dichtung in der Tat in ihrer gesamten Erscheinungsform. Die Konsequenzen dieser neuen Verfahrensweise betreffen nämlich den innerdichterischen Zusammenhang der einzelnen "Textformanten" (Iser). In Goethes naturwissenschaftlich "gebildeten" Dichtungen beruht der Zusammenhang der dichterischen Einzelphänomene zu größeren Komplexen darauf, daß der Dichter einzelne Motive, Gestalten oder Vorgänge zunächst zu der Reihe verwandter Gestalten ergänzt. Sein Kompositionsprinzip besteht dann darin, die Einzelphänomene durch einen gemeinsamen Bildungsprozeß objektiv, nämlich genetisch in Zusammenhänge zu bringen. So setzt der Dichter etwa die Symbole nicht subjektiv willkürlich, sondern einzelne Phänomene werden "symbolisch", sofern sie durch ihre objektive "Verwandtschaft" und "gegenständlich" begründbare Bezogenheit aufeinander verweisen.
Die neue Verbindlichkeit der Kunst durch die Wissenschaft - und das heißt im Falle Goethes: durch die Naturgesetze der Bildung - betrifft damit die dichterische Kompositionsweise schlechthin. Sie schafft eine neue Art von innerdichterischem Zusammenhang, eine strukturelle Einheit, wie sie in der historischen Situation kaum mehr möglich war. Wenn Adorno bezüglich der Sprache des Spätwerks feststellte: "Der zweite Teil des Faust ist einem Sprachverfall abgezwungen, der vorentschieden war"[8], so gilt das für die Einheitlichkeit der Dichtung wie der Gattung mit. In seinem Aufsatz "Literarischer Sansculottismus" macht

Goethe selbst darauf aufmerksam, daß "Einheit" als geschichtliche Möglichkeit vorgefunden werden muß. Da das in seiner Zeit nicht mehr der Fall sei, könne auch kein wahrhaft klassischer Autor mehr entstehen.[9] So wird ein einheitlicher Handlungszusammenhang im Sinne eines Charakter- oder Geschichtsdramas hier ebenso weit zurückgelassen wie eine "reine" Tragödie. Der ständige Wandel des Dichtens wie des Stils wird vielmehr selbst thematisch, und einem Zerfallen in einzelne Teile, Episoden oder in komische oder lyrische Einlagen wird insofern entgegengearbeitet, als Frühes und Spätes, Komisches und Tragisches wiederum aufgrund der Bildungsgesetze miteinander in Beziehung gesetzt werden. Ähnliches gilt, wie wir sahen, unter der Chiffre "Eigenes und Fremdes" auch für die Anverwandlung dichterischer Vorlagen. Indem die ständige Umformung der Dichtung nach einheitlichen (Bildungs-)Gesetzen gedeutet und verarbeitet wird, entsteht eine naturwissenschaftlich fundierte Form von Einheit und Zusammenhang, die einer historisch vorentschiedenen Unmöglichkeit abgezwungen ist, verbindliche Einheit im Sinne eines "klassischen" Dramas zu erreichen.
So bedeutet die vereinheitlichend wirkende Bildungsstruktur des "Faust" nicht klassische Einheitlichkeit, nicht Reinheit der Gattung, der Dramen- und Stilform. Sie ist vielmehr die verborgene Gesetzmäßigkeit, die "verheimlichte Symmetrie, worauf bei der Komposition alles ankommt".[10] Indem Goethe die Genesis des Dichtens und des Werkes "Faust" darstellt, indem er durch Bildungsgesetze der Natur die einzelnen Motive und Vorgänge "gegenständlich" verbindet, indem er durch wechselseitige Spiegelungen gesetzmäßige Zusammenhänge schafft, dadurch gelingt trotz der historisch vorentschiedenen Unmöglichkeit klassischer Einheit ein einheitlicher Strukturzusammenhang der Dichtung.

Zeigt so der "Faust" eine letzte und späte Möglichkeit, das Unmögliche dennoch zu erreichen, so ist dieses Werk zugleich ein Erstes und Neues, und zwar gerade wegen der Einbeziehung der Wissenschaft in die Kunst. Wenn Goethe sich in der Verbindung von Dichtung und Naturwissenschaft auf seine eigene Wissenschaft weitgehend berief, so mag darin ein beschränkt Historisches zu sehen sein. Grundsätzlich aber hat Goethe in der Verbindung von Kunst und Wissenschaft eine moderne Verbindlichkeit der Kunst, eine Form m o d e r n e r Dichtung geschaffen. Das belegt seine Weiterwirkung in diesem Bereich.[11] An Werke von Stifter und Thomas Mann möge beispielhaft erinnert sein. Diese beiden Dichter liegen insofern besonders nahe, als sie beide mit der Vereinigung von Wissenschaft und Kunst eine bewußte Goethenachfolge verbinden und dabei sogar bisweilen konkret auf Goethes Bildungsgesetze anspielen. Es wäre Aufgabe einer anderen Arbeit, solche Bezüge aufzudecken. Die polare Gegenüberstellung und allmähliche Verbindung von Mythischem und Modern-Logischem in Manns Josefsroman - die schließlich zu einer Verknüpfung der modernen Volkswirtschaftslehre mit analogen, historisch weit zurückliegenden Verhältnissen führt - und andere Beispiele dieser Art[12] -

lassen vermuten, daß eine solche Untersuchung nicht ergebnislos bleiben dürfte. Die neue Verbindlichkeit der Dichtung, die Goethe durch die Beziehung und Analogie zur Wissenschaft erreicht und sich in der Bildungsstruktur des "Faust" beispielhaft niederschlägt, macht dieses Werk nicht nur zu einem Späten und Letzten, nämlich dem letztmals gelingenden Versuch, der geschichtlich vorentschiedenen Unmöglichkeit klassischer Einheit eine einheitliche Formung abzuringen; die strukturell verwertete Verbindung von Wissenschaft und Kunst erweist das Werk "Faust" vielmehr als modern und richtungsweisend.

A N M E R K U N G E N

EINLEITUNG

1 Thomas Mann: Goethe als Repräsentant des bürgerlichen Zeitalters, in: Neue Rds. 43, I, 1932, S. 437.

2 Gespräch mit Eckermann, 3. 1. 1830.

3 Paul Böckmann: Die zyklische Einheit der Faustdichtung, in: P. B. Formensprache, Hamburg 1966, S. 196.

4 An Schiller, 1. 7. 1797.

5 Kuno Fischer: Goethes Faust nach seiner Entstehung, Idee und Composition. Stuttgart 1887[2], S. 391.

6 RL Berlin 1925/26.

7 RL Berlin 1958 - In einem Forschungsbericht über "Entwicklungs- und Bildungsroman" (1. Teil, in: DVJS 1968, Bd 42) führt Lothar Köhn aus, Martini habe nachgewiesen, der Begriff des Bildungsromans sei bereits in der Goethezeit (1817) von Morgenstern geprägt worden. Schon dabei wurde er auf die beiden Momente bezogen, um die es heute bei der Definition des Bildungsromans geht, nämlich: Bildung vom "Anfang ... bis zu einer gewissen Stufe der Vollendung" und "des Helden Bildung". (S. 431)

8 Stuart Atkins: Faust. A Literary Analysis, Cambridge 1958.

9 Stuart Atkins: Faustforschung und Faustdeutung seit 1954, Euph. 53, 1959, S. 430. Als weiteres Beispiel dieser Interpretationsrichtung der neueren Zeit vgl. Karl Schmidt: Betrachtungen über Goethes Weltschau, Zürich 1958, S. 303.

10 Fritz Strich: Goethes Faust, Berlin/München 1964, S. 18 (diktiert 1961).

11 Kuno Fischer: Goethes Faust nach seiner Entstehung ..., a. a. O., S. 387. - Ähnliches kommt bei Strich zum Ausdruck, wenn er schreibt: "Goethe selbst hat sich so eindeutig und entschieden für eine Höherentwicklung Fausts ausgesprochen, daß alle Einwände ... darüber zunichte werden müssen.", a. a. O., S. 158.

12 Ein ähnliches Vorgehen beobachtete Gerda Roeder hinsichtlich der Interpretation des Bildungsromans. Von einem schematisierten Vorverständnis her erwarte man eine Stufenfolge in der Entwicklung des Helden. "Die Tatsache, daß ... daherrührende Erwartungen von den 'Lehrjahren' und von den 'Wanderjahren' nicht erfüllt werden", veranlasse keine "Revision des Stufenbegriffs" sondern führe zu der Kritik, "daß der Dichter nicht leiste, was

er leisten müsse." Gerda Roeder: Glück und glückliches Ende im deutschen Bildungsroman, Inaug. Diss., München 1968, S. 17.

13 R. Pascal: Lunatscharski: Faust und die Stadt. Zur Deutung des 'Faust'. In: Festschrift zum 75. Geb. von Hermann A. Korff, Leipzig 1957, S. 132.

14 Wilhelm Flitner: Faust, das dramatische Hauptwerk. In: W. F. Goethe im Spätwerk, Bremen 1957[2], S. 305.

15 Obwohl Daur in gewisser bewußter Abkehr von dem Entwurf einer stetigen Höherbildung Fausts etwa bemerkte "Mit Einem Mal, nicht nach und nach, wie man so lange gemeint hat", löse sich Faust von dem falschen Weg der Magie (Albert Daur, Faust und der Teufel, Heidelberg 1950, S. 368), zeigt doch auch er eine Orientierung am Bildungsbegriff des Romans. So etwa, wenn er ausführt: "Nicht daß er ... stets auf Ihn (den Herrn) blicke, ... ist von diesem ... Mann (Faust) gefordert worden, sondern daß er, seinem Wesen treu, dies Wesen nicht verkümmern, daß er es sich stärken, wachsen, sich entfalten und auswirken lasse." (a. a. O., S. 357 f). Bei Staiger, der sich grundsätzlich ebenfalls von einer stetigen Höherbildung Fausts distanziert, zeigt sich eine Orientierung am Bildungsbegriff, wenn er über Faust ausführt: "Seine Größe ist es, daß er sich nie dem unablässigen Weiterschreiten des Geistes entzieht; sein Verhängnis, daß er als Weiterschreitender nie sich selber genügt und das Glück und die Ruhe der Stufe nicht kennt." Staiger, Bd II, Zürich/Freiburg-Br. 1956, S. 350. Auf Bildungsvorstellungen in bezug auf die Auffassung des Faustdramas verweisen schließlich jene Vorstellungen, die die Einheit dieser Dichtung darin sehen, daß sie den Bildungsgang Goethes spiegle. Vgl. dazu Fritz Strich, a. a. O., S. 20, Staiger, II, a. a. O., S. 364 u. a.

16 Zu dieser Interpretationsrichtung gehört auch die Reihe der Interpreten, die grundsätzlich eine stetige Höherbildung der Faustgestalt erwartet und nun - da solches im Drama nicht nachweisbar ist - das Drama kritisiert. Am deutlichsten kommt diese Haltung wohl in Böhms Untersuchung "Faust der Nichtfaustische" zum Ausdruck: "Faust schreitet vom erotischen zum liebearmen Handeln 'vorwärts'" und zwar, welch ein Aufstieg, zur Tätigkeit des "Unternehmers", des "Spekulanten", zeigt sich als "instinktloser Solipsist und Sklave einer fixen Idee"! (Wilhelm Böhm: Faust der Nichtfaustische, Halle 1923, S. 58 f).
Hierher gehört auch Ernst Jockers: Faust: Im Anfang war die Tat? In: German Quarterly 23, 1950, Heft 2, S. 72 f. Er sucht eine beispielhafte Höherentwicklung im "Faust", und als er diese nicht findet, versteht er die Faustgestalt als "Warnung".

17 Obwohl Wellek und Warren empfehlen, den Begriff "Gattung" nicht mehr auf die Grundarten der Dichtung wie Epik, Dramatik, Lyrik anzuwenden (Theorie der Literatur, Ullstein 420/21, S. 204), sehen wir uns genötigt, in

dieser Bedeutung auf ihn zurückzugreifen. Die Ersatzvorschläge sind zu umständlich, und da wir den Begriff anders nicht anwenden, mag es hingenommen werden.

18 Schiller an Goethe, 26.12.1797.

19 Goethe an Schiller, 26.4.1797.

20 Vgl. Goethe an Schiller, 30.10.1797.

21 Vgl. Gerda Roeder, a.a.O., S.11 u.a.

22 HA 7, S.495.

23 HA 7, S.498.

24 Paul Böckmann: Goethes Dichtertum in seiner Bedeutung für das Lebensverständnis in: DVJS XXIII, S.403 (S.380-408).

25 Günther Müller: Gestaltung und Umgestaltung in Wilhelm Meisters Lehrjahren, Halle 1948, S.90 (Sperrg.v.H.K.).

26 Ders., a.a.O., S.93.

27 "Was man Motive nennt, sind also eigentlich Phänomene des Menschengeistes, die sich wiederholt haben und wiederholen werden, und die der Dichter nur als historische nachweist." Goethe, HA 12, S.495, Maxime 921.

28 Hans Schwerte: Faust und das Faustische. Ein Kapitel dt. Ideologie, Stuttgart 1962, S.9.

29 Albert Daur, a.a.O., S.9 f.

30 Wir verlassen hier aufgrund des Argumentationszusammenhanges die spätere Reihenfolge der Kapitel.

31 Ada M. Klett schrieb bereits 1939 in ihrem Forschungsbericht: "Einwände gegen die Einheit des 'Faust' liegen auf der Hand und sind seit Friedrich Th. Vischer immer wieder aufgegriffen worden." In: Der Streit um Faust II, Jena 1939, S.122.

32 Goethe an Schiller, 28.4.1797.

33 Vgl. Rickerts "Zeugnisse Goethes für die Einheit der Faustdichtung". Heinrich Rickert: Goethes Faust. Die dramatische Einheit der Dichtung, Tübingen 1932, S.42 ff. -
In neuerer Zeit suchte vor allem Böckmann eine Einheit der Dichtung nachzuweisen. (Vgl. Paul Böckmann: Die zyklische Einheit der Faustdichtung, a.a.O., S.193-209) Er hält gerade bei Goethe die Frage nach der gewissen einheitlich künstlerischen Formung für unerläßlich, und er zeigt, daß Biographisches dabei nicht hinderlich sein kann! Vgl. P.B., "Goethes Dichtertum ...", DVJS, a.a.O., S.399.

34 Der Begriff geht zurück auf Volker Klotz: Offene und geschlossene Form im Drama, München 1960 (München 1969[4]).

35 Vgl. Günther Müller: Die Gestaltfrage in der Literaturwissenschaft und Goethes Morphologie, in: Die Gestalt 13, Halle 1944, S.21.

36 Wellek und Warren: Theorie der Literatur, Ullstein 420 f, Frankfurt/Berlin

1963, S. 95; vgl. dazu Müller, a. a. O., S. 31.

37 Ulfert Ricklefs: Hermeneutik. In: Fischers Lit. lex. Bd 2/1, 1965, S. 281.

38 Herman Meyer: Zum Problem der epischen Integration, in: H. M. Zarte Empirie, Stuttgart 1963, S. 12, Erstdruck in Trivium 8, H. 4, 1950, S. 299.

39 Müller verzichtet denn auch bewußt auf einen historischen Ansatz. Vgl. Die Gestaltfrage ..., a. a. O., S. 6, und siehe auch Horst Oppel, der Müllers Ansichten teilt und referiert, in: Morphologische Literaturwissenschaft. Goethes Ansicht und Methode, Mainz 1947, S. 29.

40 Hugo Friedrich: Strukturalismus und Struktur in literaturwissenschaftlicher Hinsicht. Eine Skizze, in: Günther Schiwy: Der französische Strukturalismus, rde 310/11, 1969, S. 224. Zuerst in: Europ. Aufklärung, Herbert Dieckmann zum 60. Geburtstag, München 1967, S. 77-86.

41 Müller, Die Gestaltfrage, a. a. O., S. 66 f.

42 ders., a. a. O., S. 18; vgl. Oppel, a. a. O., S. 8.

43 Müller, a. a. O., S. 16.

44 Vgl. Müller, a. a. O., S. 32.

45 Den Begriff übernehmen wir von Wolfgang Iser: "Ein Text besteht nicht einfach nur aus Sätzen, die aneinandergereiht sind. Er läßt sich besser erfassen, wenn man Textformanten annimmt, durch die seine Besonderheit wesentlich bedingt ist." W. Iser: "Überlegungen zu einem Literaturwissenschaftlichen Studienmodell", zitiert aus: Jürgen Kolbe: Ansichten einer künftigen Germanistik, München 1969, S. 199. Im Unterschied zu den Gestaltungselementen der morphologischen Betrachtungsweise werden diese als "Besonderheit" der Gestaltung einer Dichtung aufgefaßt.

KAPITEL I

1 Goethe an Frau von Stein, 20. 12. 1786.

2 Kurt May meinte sogar, weil sich herausgestellt habe, daß ein Ausgehen von Goethes Naturwissenschaft die "radikal auftretende Konzeption des Tragischen" im Roman "Wahlverwandtschaften" verdeckt habe (dabei beruft er sich auf eine Arbeit von Grete Schaeder), sei "heute eher wieder zu warnen vor einer Überschätzung der Goetheschen Naturwissenschaft für seine Dichtung". Kurt May: Wilhelm Meisters Lehrjahre, ein Bildungsroman? In: Vjschr. f. Lit. u. Geistesgesch. 31, Stuttgart 1957, S. 5 f. Indem wir im Verlauf unserer Arbeit der Beziehung von "Bildung" und "Tragödie" gerecht zu werden suchen, hoffen wir, die Ursache dieser Warnung zu widerlegen.

Es wird sich nämlich zeigen, daß Goethes naturwissenschaftliche Bildungsauffassung Tragik durchaus nicht zu verdecken braucht sondern sogar zu dieser hinführen kann.

3 Rudolf Steiner: Goethes Weltanschauung, Berlin 1919[4].

4 Gottfried Wilhelm Hertz: Natur und Geist in Goethes Faust, München 1931, S. 113. - Ähnliches wie Hertz unternimmt Martin Loesche in seiner Arbeit: Grundbegriffe in Goethes Naturwissenschaft und ihr Niederschlag im Faust, Kleine Bücherei zur Geistesgeschichte 12-14, Leipzig 1944. Loesche entwickelt einzelne Grundbegriffe aus Goethes Naturwissenschaft wie etwa: "die Gestalt", "das Werden", "die Metamorphose", die er dann im "Faust" nachweist. Das geschieht aber ohne Bezug auf die dramatische Formung und ist insgesamt unpräzise. Ein Beispiel: "Goethes naturphilosophische Schlußfolgerungen sind ihm Tröstung und darum begleiten sie ihn auch, während er dichtet. Vieles in seinem 'Faust' erklärt sich allein aus diesen in der Beschäftigung mit der Naturwissenschaft gewonnenen Erkenntnissen." (S. 83)

5 Ital. Reise, HA 11, S. 395. Entsprechend heißt es an anderer Stelle: "Eine zweite Natur, die zu bürgerlichen Zwecken handelt, das ist ihre Baukunst ..." (HA 11, S. 122) Darauf, daß Goethe in der griechischen Kunst die Bildungsgesetze der Natur verwertet fand, deutet eine andere Stelle, wo es heißt: "Ich habe eine Vermutung, daß sie nach eben jenen Gesetzen verfuhren, nach denen die Natur verfährt, und denen ich auf der Spur bin." (HA 11, S. 168)

6 HA 12, S. 13.

7 So schreibt Goethe beispielsweise über den genetisch geschlossenen Bildungsprozeß der griechischen Kunst: "Zu dem gepriesenen Glück der Griechen muß vorzüglich gerechnet werden, daß sie durch keine äußre Einwirkung irre gemacht worden: ein günstiges Geschick, ... denn selbst vollkommene Vorbilder machen irre, indem sie uns veranlassen, notwendige Bildungsstufen zu überspringen," HA 14, S. 41.

8 Schicksal der Handschrift, Sperrg. v. H. K. HA 13, S. 102.

9 Vgl. unsere S. 66 ff.

10 Goethe, "Bedeutende Fördernis durch ein einziges geistreiches Wort", HA 13, S. 37.

11 a. a. O., S. 38, Sperrg. i. Text.

12 Goethe hat denn auch gegenständliches Denken nicht nur an seiner Dichtung sondern auch bei seiner Naturwissenschaft für erwiesen gehalten: "Wend' ich mich nun zu dem gegenständlichen Denken, das man mir zugesteht; so find' ich, daß ich ebendasselbe Verfahren auch bei naturhistorischen Gegenständen zu beobachten genötigt war. Welche Reihe von Anschauung ... verfolgt' ich nicht, bis die Idee der Pflanzenme-

tamorphose in mir aufging!" (a. a. O., HA 13, S. 39 - letzte Sperrg. v. H. K.) Wieder zeigt sich "gegenständliches Denken" in Verbindung mit der Bildungsgesetzlichkeit, nämlich in einer Metamorphosenr e i h e !

13 An Boisserée, 22. 8. 1826.

14 Vgl. unsere S. 31 f. Wie wichtig Goethe die bildende Verfahrensweise innerhalb seiner Dichtung war, belegt eine Äußerung aus der Selbstschilderung von 1797. Darin bezeichnet er den "poetischen Bildungstrieb" als "Mittelpunkt und Base seiner Existenz; hat man den gefaßt, so lösen sich alle übrigen anscheinenden Widersprüche". (HA 10, S. 529) Vgl. dazu Günther Dohmen: Die Bedeutung des poetischen Bildungstriebs für das Selbstverständnis Goethes, Diss., Heidelberg 1951. Dohmen versteht auch diesen "poetischen Bildungstrieb" von Goethes Naturwissenschaft her (vgl. etwa a. a. O., S. 162 f).

15 Vgl. Goethes Aufsatz über Einfache Nachahmung, Manier, Stil (HA 12, S. 32), worin Goethe die höchste Form der Kunst als eine solche charakterisiert, die auf den "Grundfesten der Erkenntnis" ruhe, und wo Goethe wissenschaftliche Kenntnis vom Dichter verlangt. Siehe unsere Interpretation S. 66.

16 "Idee" kennzeichnet Goethe in einer Maxime entsprechend: "Was man Idee nennt: das was immer zur Erscheinung kommt und daher als Gesetz aller Erscheinungen uns entgegentritt." HA 12, S. 366, Max. 13 (vgl. auch Max. 11, 12, 14).

17 Hans Wohlbold: Die Naturerkenntnis im Weltbild Goethes, Jb. d. Goetheges. 13, 1927, S. 20.

18 Paul Böckmann: Goethes naturwissenschaftliches Denken als Bedingung der Symbolik seiner Altersdichtung. In: Lit. and Science, Oxford 1954, S. 228-236, Zit. S. 228. W i e sich durch das Verhältnis zur Wissenschaft die Symbolik und die innerdichterische Gesamtstruktur verändert, vgl. unsere S. 66 ff. Hier kommt es uns zunächst nur auf die durch Naturwissenschaft veränderte allgemeine Erscheinungsform der Goetheschen Kunst an.

19 Schon diese Goethesche Gedichtzeile, auf die sich Walzels Titel bezieht ("Zueignung", 1784), ist symptomatisch für eine Dichtungsauffassung, die Wissenschaft und Kunst zu einer neuen Verbindlichkeit der Dichtung vereinigen will!

20 Ders., a. a. O., in: Euphorion 33, 1932, S. 95 f.

21 Ders., a. a. O., S. 97. - Böckmann kommt im Hinblick auf die Bedeutung der Naturwissenschaft für Goethes Dichtung und deren Verbindlichkeit zu einem ähnlichen Ergebnis. Er geht - historisch präziser als Walzel - von der Verbindlichkeit von Metapher und Symbol aus und bemerkt: während die Metapher im 17. Jahrhundert nur rhetorischer Schmuck gewesen sei, habe der Sturm und Drang "das dichterische Bilden als notwendige Äuße-

rungsform des Menschen wieder zu begreifen versucht. Damit aber drohe eine 'neue Gefahr': die einer radikalen Subjektivierung des Formschaffens ... das dichterische Bild ist zwar nicht mehr äußerer Schmuck, aber droht zur subjektiven Phantastik zu werden und mit willkürlichen Erfindungen zu spielen". Dagegen habe Goethe durch die Einbeziehung der Wissenschaft eine neue Rechtfertigung der dichterischen Bilder und des dichterischen Bildens gegeben: "Es ist Goethes besondere Leistung und Bedeutung, daß er dem dichterischen Bild eine echte Notwendigkeit zu geben wußte ... Sein Studium der Antike wie der Natur führte ihn immer mehr dazu, die sinnbildende Kraft der Dichtung zu rechtfertigen." Paul Böckmann, Goethes Dichtertum ..., a.a.O., S.380-408, Zitate S.386 (Sperrg. v. H.K.).

22 Paul Böckmann: Goethes naturwissenschaftliches Denken ..., a.a.O., S.232. Bei dieser grundsätzlichen Abkehr Goethes von der Subjektivität sind Aussagen wie die Henels: "Goethe gab ... der subjektiven Beobachtung den entschiedenen Vorzug vor der objektiven ... Zur großer Naturforschung gehört ein großer Mensch." (Heinrich Henel: Goethe und die Naturwissenschaft, Journal of Engl. and Germanic Philology, Illinois USA XLVIII, S.512) kritisch zu überprüfen, und es ist hier zudem zu fragen, ob der zweite Satz die Behauptung des ersten stützt.

23 Wilhelm Emrich: Goethes Festspiel 'Pandora', in: Akzente 9, 1962, S.293.

24 Paul Böckmann: Goethes naturwissenschaftliches Denken ..., a.a.O., S.228; vgl. unsere S.67.

25 Günther Dohmen: Bildung und Schule, Weinheim, Bd 1, 1964, S.18 (Bd 2, 1965).

26 Ernst Ludwig Stahl: Die religiöse und die humanitätsphilosophische Bildungsidee und die Entstehung des deutschen Bildungsromans im 18. Jahrhundert. In: Sprache und Dichtung 56, Bern 1934.

27 Vgl. Dohmen, a.a.O., S.216; Stahl, a.a.O., S.3. - Dohmen unterscheidet eine "organologische" von einer "spiritualistischen" Bildungsidee. Dem entsprechen bei Stahl eine "humanitätsphilosophische" und eine "religiöse" Bildungsrichtung. Wir folgen in der Kennzeichnung "religiös" Stahl, in der Bezeichnung "organologisch" Dohmen.

28 Stahl, a.a.O., S.58.

29 a.a.O., S.18 f.

30 Das Motiv der Erneuerung wird auch in der Goetheschen Bildungsauffassung - und im "Faust" - eine Rolle spielen. Im Ostergeschehen etwa erreicht Faust eine Erneuerung, und es wird die Auferstehung Christi als Ursache der Erneuerung - auch der Erneuerung der Natur - besungen.

31 Auch dieses Motiv des wiederzufindenden Idealzustandes wird - etwa im Helenaakt - noch im "Faust" relevant werden und zwar in Verbindung mit einem Bildungsvorgang!

32 Dohmen, a.a.O., S.48.

33 Vgl. Dohmen, a.a.O., S.54.

34 Stahl, a.a.O., S.58.

35 Dohmen, a.a.O., S.65

36 Ders., a.a.O., S.68 f.

37 Wie wir in der Einleitung sahen, ist Goethes Wilhelm Meister von dieser organologischen Bildungsauffassung her zu verstehen.

38 Dohmen stellt in bezug auf die neue Bildungslehre fest: "Alles entwickelt sich nach den vom Schöpfer einmal gegebenen Bildungsgesetzen.", a.a.O., S.71.

39 Vgl. Trunz, Anmerkungen zur Hamburger Faustausgabe, HA 3, S.461.

40 Trunz beschäftigt sich mit der Frage, wie der "engstirnig unbeholfene" Verfasser des Volksbuches auf jene Problematik des Fauststoffes stoßen konnte, die sich mit dem Drang nach Naturerkenntnis befaßt: "Er hatte sie aus einer geistigen Strömung, die durch das Jahrhundert zog, tief beunruhigend für alle schwerfälligen Geister (und auch für ihn selbst); es ist der Erkenntniswille des neuzeitlichen Menschen, der dem Diesseits neuen Wert verleiht. In Deutschland hatte er seine stärkste Ausprägung gefunden in Paracelsus.", a.a.O.

41 Ders., a.a.O.

42 Solches gilt für das Volksbuch, das der Verleger Spieß herausgab (1587) -, für die Umarbeitung durch Rudolf Widmann (1599) und durch Nikolaus Pfitzer (1674), es gilt für das Faustbuch jenes Verfassers, der sich einen "Christlich Meinenden" nennt (1725), - wobei schon diese Selbstbezeichnung den Standort des Autors als den der religiöser Orthodoxie verrät - und es gilt sogar für das Faustdrama von Christopher Marlowe, sofern Faust auch hier verdammt wird, weil er zu spät zu reuiger Umkehr gelangt ist. (Reuige Umkehr, so werden wir noch sehen, ist ein Kennzeichen der religiösen Bildungsauffassung!)

43 Daß Goethe in seinem "Faust" bewußt auch die Befreiung des Menschen aus der "ehrwürdigen Nacht der Kirchen" und damit aus dem religiös gebundenen Mittelalter gestaltete, deutet sich etwa im Osterspaziergang an. Dort wird frühlingshafte Erneuerung thematisch und als eine solche gestaltet, die den Menschen aus der Nacht der Kirchen ans "Licht" bringe. Vgl. V 927 f.

44 Georg Lukács: Faust und Faustus, Vom Drama der Menschengattung zur Tragödie der modernen Kunst, rde Hamburg 1967.

45 Die organologische Traditionslinie seit Paracelsus verläuft nach Dohmen über Gregor von Nissa, Giordano Bruno, Spinoza bis zu Leibniz und Shaftesbury - "und zu der von Immanenz und Evolutionsprinzip beherrschten Aufklärungsphilosophie des 18. Jahrhunderts ... Dieser große geisteswissenschaftliche Zusammenhang scheint sich in den Schriften des Paracelsus zum

ersten Male mit dem deutschen Begriff der 'Bildung' ... verknüpft zu haben." Dohmen, Bd 1, a.a.O., S.76. Zumindest von den späteren Namen dieser Traditionslinie ist bekannt, daß Goethe sich mit ihnen beschäftigte. - Wichtig ist auch der Zusatz Dohmens, diese ganze Richtung sei offensichtlich nicht (direkt) christlichen Ursprungs, weil es in ihr "keinen Raum für das Naturhaft-Böse" gebe. Solches fehlt auch im "Faust" Goethes!

46 Stahl und Dohmen betonen übereinstimmend, daß Goethe zu der organologischen Bildungsrichtung zu rechnen ist, siehe Stahl, a.a.O., S.96 und Dohmen, S.76.

47 Wie wir noch zeigen werden, erfährt Goethes Faust im Jenseits die vollkommene Einsicht in Bildungsvorgänge und Bildungsgesetze der Natur und des Kosmos.

48 Stahl, a.a.O., S.15.

49 "Das Grundmotiv der Gottesebenbildlichkeit ... wird ... im Munde Marias zu dem entscheidenden Argument für die Begnadigung." Ernst Grumach, Prolog und Epilog im Faustplan von 1797. In: Jb.d.Goetheges. 14/15, 1952/53, S.107.

50 "Die Idee war offenbar, daß Christus durch seinen Kreuzestod auch Fausts Seele erlöst habe." Ernst Beutler, Einleitung zur Artemis-Faustausgabe, S.749.

51 Stahl, a.a.O., S.52.

52 Stahl, a.a.O., S.52 f. Im Sinne des Goetheschen "Faust" kann allenfalls dort, nicht aber bereits aufgrund der Hinwendung zur Natur eine "reuige Seinsänderung" erwartet werden, denn diese wird ja in der modernen Dichtung nicht verurteilt!

53 Wer also wie etwa Konrad Burdach (in: "Das religiöse Problem in Goethes 'Faust'", in: Euphorion XXXIII, 1932, etwa S.22) eine reuige Umkehr Fausts erwartet, begibt sich zurück auf den Boden jener religiösen Bildungsidee, deren Abänderung in Richtung auf ein naturbezogenes Denken der Fauststoff gerade gestaltet. Solches ist noch in erhöhtem Maße der Fall, wenn Engasser dem Goetheschen "Faust" vorwirft: "Selbst die nach der christlichen Lehre erforderliche Zerknirschung und Bußübung wird ihm geschenkt." Quirin Engasser: Der Faustische Mythos. Ist 'Faust' das heilige Buch der Deutschen, Rosenheim 1949, S.17. Bei Engasser wird der Bezug auf den Sinn der alten Faustsage denn auch bewußtes Programm, wobei er die Goethesche Einstellung paradoxerweise als Rückschritt interpretiert! Vgl. a.a.O., S.14 f.

54 Vgl. Kap.I, Anm.9.

55 Vgl. Kap.I, Anm.10.

56 Daß der Künstler Eigenes mit Fremdem, Altes mit Neuem zu verbinden habe, ist für Goethe eine Erfordernis der geschichtlichen Situation. Siehe

"Geschichte der Farbenlehre", HA 14, S.42, Z 12-33.

57 An Zelter, 4.1.1831.

58 Wilhelm Emrich: Die Symbolik von Faust II, Sinn und Vorformen, Frankfurt/M und Bonn 1964[3], S.34. Sperrg. v. H. K.

59 Vgl. unsere S.11, Zitat der Anm. 6.

60 Schiller an Goethe, 23.8.1794.

61 Vorher hatte Seismos dieses Prinzip vertreten, während Oreas das allmähliche Werden darstellte. So werden auch in bezug auf diese Polarität eine Reihe von Metamorphosen dargestellt, innerhalb derer sich dieselbe Auseinandersetzung in verschiedenen Stufen und unterschiedlichen Ausprägungen abspielt. Auch in solcher Verknüpfung der Einzelphänomene spielen Bildungsgesetze in der Gestaltung eine Rolle.

62 Thales vertritt die Goethesche Art des Bildungsverständnisses auf einer frühen Stufe. Gerade daß ihm das gesetzhafte Wirken der Polarität ganz entgeht, ist ein Zeichen dafür: Goethe hatte nämlich festgestellt, daß die Einsicht in das gesetzhafte Wirken der Polarität den Griechen insgesamt verborgen war: "Wie aber Einheit sich in Zweiheit selbst auseinander lege, war den Alten verborgen ... Polarität war ihnen noch nicht deutlich ...", HA 14, S.37. Daß Anaxagoras in seiner Vulkantheorie dennoch Polarität verficht, ist dagegen kein Einwand, denn er leugnet ja alles Gesetzhafte. So ist ihm Polarität ein unvorhersehbarer Einbruch.

63 Auch das wurde in jener Interpretationsrichtung übersehen, die Bildungsvorgänge lediglich als allmähliche Läuterung Fausts verstand.

64 "Weben" bezeichnet hier das Vorgehen der Natur innerhalb ihres Bildungsprozesses. Emrich aber verweist auf eine Stelle, worin Goethe sein dichterisches Vorgehen am "Faust" als "Weberei und Pflanzerei" bezeichnet (Emrich, a.a.O., S.32). Er bemerkt zu diesem "symbolischen" Verweisen der Bereiche Kunst und Natur: "In solchem Sinne sind diese Gewebe bei Goethe 'symbolisch'. In solchem Sinne ruht weder das organische Wachstumsbild der Natur noch das Urbild von Geschichte, Gesellschaft oder Poesie auf sich selbst. Vielmehr verweisen alle beziehungsreich aufeinander hin." (Emrich, a.a.O., S.35)

65 HA 13, S.107, V 34 f.

66 Daß hier mit dem Bildungsgang Gretchens vom Kind bis zum "Götterbild" Parallelen zur Pflanzenmetamorphose sichtbar werden, zeigt auch die genannte frühe Gestalt des "Kindes". In der Elegie heißt es von der frühesten Stufe: "Aber einfach bleibt die Gestalt der ersten Erscheinung; Und so bezeichnet sich auch unter den Pflanzen das Kind." HA 13, S.108, V 7 f.

67 So heißt es etwa von der späten Gestalt des (Blüten)Kelches: "Die Natur bildet also im Kelch kein neues Organ, sondern sie verbindet und modifiziert nur die uns schon bekannt gewordenen Organe ...", HA 13, S.75.

68 Es ließen sich weitere solche Bildungsvorgänge zeigen: so etwa Fausts Gang zu den Müttern, wobei Faust die Metamorphosenfolgen sozusagen zurückverfolgt bis zu den allgemeinsten Urphänomenen, bei denen die verschiedenen Metamorphosenreihen ihren Ausgang nehmen. Das Reich der Mütter wird als Reich "losgebundener Ge-bilde" bezeichnet. Das heißt, daß dort alle Gebilde, die es in Natur und Kunst gab, vorhanden sind, doch ohne daß die Metamorphosenfolge gewahrt wäre, die in der lebendigen Wirklichkeit diese Gebilde verband. Der Ausdruck "Gebilde" verknüpft so die Reiche der Mütter mit den natürlichen Gesetzen der Metamorphosenfolge, die Kennzeichnung als "losgelöste" Gebilde aber trennt sie von diesen und zeigt ihre schattenhafte Unwirklichkeit. So wird auch an einem Wortbeleg wie "Gebilde" der naturwissenschaftliche Vorstellungsbereich erahnbar. Auf einen Zusammenhang von der Mütterwelt mit den Bildungsgesetzen Goethes deutet zudem, daß die "Unterhaltung" in dieser Welt auf ständiger "Gestaltung und Umgestaltung" beruht.

69 V 9702, V 7863, V 11873 und V 2711.

70 Zur Konfrontation Winter und Frühling: V 904 und 906, (aber auch 908 ff). Zur Konfrontation Dunkel und Licht: V 911 (Sonne) und 922 (dumpfe Gemächer), V 927 (Nacht der Kirchen) und V 928 (Licht); zur Konfrontation Altes und Neues: V 906 (der "alte" Winter, der vor dem Frühling weicht). - Damit kennzeichnet Faust den Bildungsvorgang bereits im Sinne der Goetheschen Auffassung als Auseinandersetzung von Polaritäten!

71 Die Kennzeichnung des Winters als "alt" bestätigt, daß der Übergang zum Frühling als Erneuerungsprozeß aufgefaßt wird.

72 "Farben sind Taten des Lichts, Taten und Leiden", Vorwort zur Farbenlehre, HA 13, S. 315.

73 Vgl. Goethes Definition des Wortes Bildung, unsere S. 32, Zit. d. Anm. 91.

74 So etwa in den Versen 281 f, 296, 10210, 1371 ff, 11286 f, 11600 ff.

75 Vgl. Günther Müller: Die Gestaltfrage ..., a. a. O., S. 7.

76 Günther Dohmen: Die Bedeutung des poetischen Bildungstriebs ..., a. a. O., S. 162 f.

77 Einwirkung der neueren Philosophie, HA 13, S. 26, Z 14 f.

78 Zur Morphologie, HA 13, S. 60.

79 Erster Entwurf einer allgemeinen Einleitung in die Anatomie, HA 13, S. 175.

80 A. a. O., HA 13, S. 176.

81 HA 13, S. 323.

82 HA 13, S. 270.

83 HA 13, S. 280.

84 HA 13, S. 270, - über Bildung von Edelsteinen.

85 Vgl. unsere S. 11 ff.

86 Vgl. dazu HA 13, S. 102. Hier bringt Goethe seine Beschäftigung mit den

"Sitten der Völker" in Verbindung mit den Bildungsgesetzen der Pflanzenmetamorphose und der Kunst. Zu den Sitten der Völker führt er dann aus, er habe an ihnen "zu lernen, wie aus dem Zusammentreffen von ... Bewegung und Widerstand ein Drittes hervorgeht, was weder Kunst noch Natur, sondern beides zugleich ist ... Ich verstehe die menschliche Gesellschaft". Gemäß der Bildungsgesetzlichkeit, die damit auch diesen Bereich durchwaltet, entsteht aus einer Verbindung des Polaren das Dritte und Neue.

87 So geht Goethe beispielsweise vor, wenn er eine spätere Gestalt, etwa den Samenbehälter aus der früheren Blattgestalt entwickelt. Die Erklärung des Samenbehälters ist vollendet, wenn die genetische Verwandtschaft mit den früheren Gestaltungen sichtbar geworden ist: "so werden wir in den Samenbehältern, ohnerachtet ihrer mannigfaltigen Bildung ... die Blattgestalt nicht verkennen." HA 13, S. 87. Vgl. auch seine Zusammenfassung des Weges der Pflanzenmetamorphose, HA 13, S. 89 f.

88 Schiller an Goethe, 23. 8. 1794.

89 Wie zentral die genetische Verfahrensweise Goethes in seiner Naturwissenschaft ist, zeigt sich auch daran, daß er bei der Pflanzenmetamorphose, der "Morphologie" und bei der Farbenlehre einen Anhang jeweils für nötig erachtete, der sich mit dem Entstehen seiner naturwissenschaftlichen Vorstellungen beschäftigte. In diesen geschichtlichen Partien beschreibt Goethe den Entstehungsprozeß der verschiedenen wissenschaftlichen Meinungen wiederum nach den Gesetzen der Bildung, nämlich als Stufung, die sich durch polare Konstellationen ergibt und weiterentwickelt. Ein Beispiel: "Es gibt zwei Momente der Weltgeschichte, die bald aufeinander folgen, bald gleichzeitig ... sich ... zeigen. Der erste ist ... die Epoche des Werdens, des Friedens, des Nährens, der Künste, der Wissenschaft. Die zweite Epoche ist die des Benutzens, des Krieges, des Verzehrens, der Technik, des Wissens ...", Geschichte der Farbenlehre, HA 14, S. 48.

90 Rike Wankmüllers Anm. zu Goethes Farbenlehre, HA 13, S. 628. Sie bezieht sich dabei auf eine Stelle aus der Farbenlehre; vgl. HA 13, S. 315.

91 "Zur Morphologie" 1817, Die Absicht eingeleitet, HA 13, S. 55.

92 Eine ähnliche Doppelfunktion hat Gertrud Overbeck zu Recht bei Goethes Begriff der Metamorphose festgestellt: "Das eine Mal scheint Metamorphose die Ursache der Pflanzengestalt zu bedeuten, die Summe der verwandelnden Gesetze, welche der Umbildung ... zugrunde liegen, und ein andermal scheint Goethe als Metamorphose die Wirkung dieser Gesetze zu bezeichnen, die pflanzliche Erscheinung, den äußeren Gestaltwandel selbst." (Sperrg. v. H. K.) Ihr aber entgeht der bewußte und gesetzhaft motivierte Bezug, der sich in dieser Doppelbedeutung ausdrückt, wie Goethe ihn am Begriff der Bildung entwickelte. Sie bemerkt dazu: "In dieser unlogisch erscheinenden Doppelbedeutung des Wortes tritt der ganze Gegensatz

zwischen der Ganzheitlichkeit Goethescher Geistesart und der diskursiv trennenden Denkweise unseres rationalistischen Zeitalters zutage. Denn gerade das, was der Verstand denkend trennt: Ursache und Wirkung ... Gesetz und Phänomen, gerade das sieht Goethe als ungetrenntes." (Gertrud Overbeck: Goethes Lehre von der Metamorphose der Pflanzen und ihre Widerspiegelung in seiner Dichtung. In: Pubs. of the Engl. Goethe Society, 31, 1961, S. 47 f). Wenn Goethe in bezug auf den Bildungsbegriff eine solche Doppelbedeutung aus den Phänomenen der Natur ableitet und begründet, so hat grundsätzlich auch er vorher "denkend getrennt" zwischen Gesetz und Phänomen. Das begriffliche Zusammenfallen von "Hervorgebrachtem" und "Hervorgebrachtwerdendem" ist nicht unbewußte Folge einer Ganzheitlichkeit des Goetheschen Zeitalters sondern ein Ergebnis der Goetheschen Naturwissenschaft, das Goethe aus Naturbeobachtungen ableitete.

93 Paul Böckmann: Goethes naturwissenschaftliches Denken ..., a. a. O., S. 231.

94 Einwirkung der neueren Philosophie, HA 13, S. 26.

95 Zur Morphologie, 1817, HA 13, S. 60, Sperrg. v. H. K.

96 Erster Entwurf einer allgem. Einleitung in die vergleichende Anatomie, HA 13, S. 175.

97 Über Bildung von Edelsteinen, HA 13, S. 272.

98 Wie wir sahen, bleibt solches für Goethe nicht auf Organisches beschränkt!

99 Bildungstrieb, HA 13, S. 33 f.

100 Probleme, HA 13, S. 35.

101 Von hierher wird auch der Begriff der "Steigerung" im Bildungsvorgang wichtig. Er bezeichnet den Gesamtverlauf des Fortschreitens, das sich in der stufenweisen Metamorphosenfolge formiert, nicht unbedingt ein Höhersteigen! Vgl. auch unsere S. 39.

102 Vorwort zur Farbenlehre, HA 13, S. 316.

103 Zur Farbenlehre, HA 13, S. 493, Sperrgen v. H. K.

104 Vorwort zur Farbenlehre, HA 13, S. 316, Sperrg. v. H. K.

105 Ob Goethe diesen Aufsatz selbst geschrieben hat oder ob dieser nur seinen damaligen Ansichten von der Natur gemäß war, weiß dieser selbst nicht zu sagen. (HA 13, S. 48) In seinem Aufsatz "Erläuterungen zu Goethes Aufsatz "Natur" (Dt. Nationallit. G. W., S. 63 f) meint Rudolf Steiner nachweisen zu können, daß Goethe den Aufsatz doch selbst verfaßt habe.

106 Erläuterung zu dem aphoristischen Aufsatz "Die Natur", HA 13, S. 48.

107 Rudolf Steiner: Goethes Weltanschauung, Berlin 1919[4], S. 61. Über den zeitlichen Aspekt von 'geistiger' und 'materieller' Betrachtungsweise im Hinblick auf Steigerung und Polarität siehe auch Carl Friedrich v. Weizsäcker: Nachwort zu den Naturwiss. Schriften, HA 13, S. 547.

108 R. Wankmüller hat an der Farbenlehre Ähnliches herausgearbeitet, wenn sie

über das Verhältnis von Polarität und Steigerung schreibt: "Während das Prinzip der Polarität die einzelnen Farben gegeneinander- und gleichordnet, offenbart das der Steigerung deren Verwandlungsfähigkeit." HA 13, S. 621.

109 WA II, 11, S. 165.

110 Dem werden wir nicht widersprechen. Es würde zu weit führen, wenn wir uns hier auf die Unterschiede zwischen Goethes Bildungsgesetz und Entwicklungstheorien einlassen wollten. Doch liegen diese in einer verschiedenen Auffassung des Werdeprozesses und - wie wir sehen werden - nicht daran, daß Goethes Bildungsvorgang teleologisch ausgerichtet wäre.

111 Stahl, a. a. O., S. 10.

112 Gertrud Overbeck, a. a. O., S. 47, Sperrg. v. H. K.

113 Im Zusammenhang unserer Interpretation des "Geistigen" (vgl. S. 36 f) als Hinblick auf einen Zeitverlauf der Gestaltenfolge sei darauf verwiesen, daß auch hier "geistig" im Hinblick auf die Metamorphosenfolge verwendet wird!

114 Die Metamorphose der Pflanzen, HA 13, S. 64 f.

115 Die Metamorphose der Pflanzen, HA 13, S. 89, Sperrg. v. H. K.

116 WA II, 11, S. 165 f.

117 Eine teleologische Ausrichtung der Natur anzunehmen, würde der Goetheschen Bildungsauffassung insofern widersprechen, als in jener Zielgestalt der Bildungsvorgang zur Ruhe kommen würde, was der ersten und grundlegenden Bestimmung ständiger Umbildung widerspräche.

118 Einwirkung der neueren Philosophie, HA 13, S. 28, Sperrg. teilw. v. H. K.

119 Ernst Stiedenroth, Psychologie ..., HA 13, S. 42.

120 Der Versuch als Vermittler von Objekt und Subjekt, HA 13, S. 10, Sperrg. v. H. K.

121 Vgl. unsere S. 39, Zitat der Anm. 115.

KAPITEL II

1 Heinrich Rickert: Goethes Faust, a. a. O., S. 52.

2 Joachim Müller: Prolog und Epilog zu Goethes Faustdichtung. In: Sitzungsberichte d. sächs. Akad. d. Wiss. zu Leipzig, Phil.-hist. Kl. Bd. 110, H. 3, Berlin 1964, S. 11.

3 Paul Stöcklein weist darauf hin, daß Goethe selbst eine geplante Aufführung mit der "Zueignung" habe beginnen lassen wollen. Er hält das zu

Recht für einen Beweis ihrer Zugehörigkeit zum Faustganzen. In: P. Stöcklein, Wie beginnt und wie endet Goethes Faust? In: Lit. Wiss. Jb., NF 3, 1962, S. 33.

4 Rickert, a. a. O., S. 56.

5 Beutler: Einführung in die Artemis Faustausgabe, S. 716.

6 Paul Stöcklein, a. a. O.

7 Joachim Müller, a. a. O., S. 11.

8 Stuart Atkins: A Reconsideration of some Unappreciated Aspects of the Prologues ... in Goethes Faust. Mod. Lang. Rev. 47, 1952, S. 362-373.

9 D. J. Enright: The Prologues to G's F. and The Question of Unity, Mod. Lang. Rev. 48, 1953, S. 193. Enright hat insofern Recht, als Atkins seine richtige These nur mit schwachen Argumenten stützt. So kritisiert er zu Recht Atkins Ansicht, "Zueignung" sei da "'to make ... clear that ... the following drama is fundamentally serious'. But 'the following drama' alone is in a position to make its seriousness clear." (S. 191)

10 Oscar Seidlin: Is The Prelude In The Theatre a Prelude to Faust? In: O. S. Essays in German and Comparative Literature, North Carolina 1961, S. 68.

11 Rickert, a. a. O., S. 53.

12 Trunz, Anm. zu Goethes "Faust", HA 3, S. 491.

13 Atkins, a. a. O., S. 364. Es wäre daran nur zu kritisieren, daß "Definition" zu starr ist.

14 Enright, a. a. O., S. 190.

15 Joachim Müller, a. a. O., S. 19.

16 Stuart Atkins: The Prologues to Goethes 'Faust' and The Question of Unity, Mod. Lang. Rev. 48, 1953, S. 193 f.

17 Stöcklein, a. a. O., S. 33.

18 Stöcklein, ebd.

19 Diese polare Bezogenheit von erinnerter Jugend und Gegenwart entgeht Stöcklein, der in den drei ersten Stanzen nur das Motiv "Jugend" behandelt sieht, a. a. O.

20 Emrich, a. a. O., S. 218, Sperrg. v. H. K. - Warum Emrich sich indes gegen die Deutung von Hertz wendet, wonach an Homunkulus das organische Werden Helenas stellvertretend dargestellt werde, bleibt mir unklar, a. a. O.

21 Es ist mir unerklärlich, wie man in dieser Strophe eine konkret traditionelle Dedikation sehen kann wie Stöcklein, a. a. O., S. 41.

22 In jedem Fall handelt es sich um Kunst, denn selbst wenn im Text "Leid" steht, "ertönt" dieses Leid, ist also ein künstlerisch geformtes!

23 Stöcklein, a. a. O., S. 41.

24 Ders., a. a. O., S. 42.

25 Ders., a. a. O., S. 41.

26 Damit wird deutlich, daß es sich nicht darum handeln kann, daß das lyri-

sche Ich sich wieder in den jugendlichen Dichter zurückverwandelt, wie Stöcklein es nahelegt, wenn er von "jugendlicher Art der Inspiration" spricht. Ebensowenig ist es angebracht, bei einem Gedicht, das in seinem Verlauf hochbewußt das Entstehen von Dichtung aus einer Konfrontation von Gegensätzen schildert, von einem "bewußtlos hervorgebrachten Werkbeginn" zu sprechen. Vgl. Stöcklein, S.41. Dabei stützt sich Stöcklein auf den Vergleich mit der Äolsharfe: der Werkbeginn sei ebenso unbewußt wie das Hervorbringen der Töne auf einer solchen Harfe. Eine andere Möglichkeit der Auswertung dieses Motivs ergibt sich aber aus dem Hinweis über den Gebrauch von Äolsharfen zur Goethezeit: "Sind in einem Park zwei aufeinander abgestimmte Äolsharfen angebracht, so bringt ein und derselbe Windhauch beide zum Klingen, eine scheint der anderen zu antworten." HA 1, S.582. Danach könnte diese Harfe auch die Einheit von Altem und Neuem, den Zusammenklang der geglückten Verbindung in der Zweiheit betonen!

27 Konkrete Anspielung auf das eigene Frühwerk und ein dichterisches Verfahren, solche Beziehungen innerhalb der Dichtung fruchtbar zu machen, finden sich auch im "Faust II". So etwa die Spiegelung der Schülerszene in der Baccalaureusszene u.a.!

28 Dorothea Kuhn: "Ihr naht euch wieder, schwankende Gestalten." Jb.d. Goetheges. 14/15, 1952/53, S.348.

29 Goethe an Schiller, 3.3.1798, Sperrg.v.H.K.; zitiert: dies., a.a.O.

30 Kuhn, a.a.O.

31 Dies., a.a.O., S.349.

32 Dies., a.a.O.,

33 Rickert,(a.a.O., S.53) kommt zu dieser Ansicht, weil er die Einheit des faustischen Charakters zur Grundlage der Einheit des Stückes machen will. Dafür leistet das Vorspiel in der Tat nichts!

34 Beutler, Einleitung zur Artemis Faustausgabe, a.a.O.

35 HA 3, S.493.

36 Stuart Atkins: A Reconsideration ..., a.a.O., S.365.

37 Oscar Seidlin, a.a.O., S.66.

38 Diese Abwertung des Augenblicks steht im Gegensatz zu der Bedeutung des Augenblicks in der "Zueignung"!

39 HA 13, S.311.

40 "Wie sehr mir die Formung des Formlosen, ein gesetzlicher Gestaltenwechsel des Unbegrenzten erwünscht sein mußte, folgt aus meinem ganzen Bestreben in Wissenschaft und Kunst." Goethe, Zur Witterungslehre, HA 13, S.304, Sperrg.v.H.K.

41 Atkins nennt Düntzer, der sage, "that he must 'entschieden verneinen' that it (der Prolog) forms a necessary part of 'Faust'" und Trendelenburg,

der seine Analyse einfach erst mit der Szene "Nacht" beginne. Atkins, A Reconsideration of the Prologues ..., a.a.O., S.366.

42 Kuno Fischer: Goethes Faust nach seiner Entstehung, Idee und Composition, Stuttgart 1887[2], S.348.

43 Rickert, a.a.O., S.56.

44 Atkins, A Reconsideration ..., a.a.O., S.366.

45 Ders., a.a.O.

46 Ders., a.a.O.

47 Anni Carlsson: Goethes Faust als mythisches Weltbild, DVJS 1949, 23, S.434.

48 Joachim Müller: Prolog und Epilog ..., a.a.O., S.15.

49 So zeigt sich auch der Übergang von Irdischem in Überirdisches nicht erst im Schluß des "Faust II", wo Faust an solchen Übergängen teil hat, sondern schon hier.

50 Wenn Mephisto gegenüber Faust seine Funktion doch zu wissen scheint ("Ich bin ein Teil von jener Kraft, die stets das Böse will und stets das Gute schafft"), so widerspricht das hier unserer Interpretation. Goethe ließ indes seine Gestalten öfters Dinge sagen, die eigentlich über deren Verhältnisse hinausgehen. (Vgl. Gespräch mit Eckermann, 5. Juli 1827, in bezug auf den antiken Chor.)

51 Dabei wird also das Entstehen des dialogisch-Dramatischen wie des Komischen selbst dargestellt: beides ist an Polarität gebunden, nämlich daran, daß Einheit und Überschau, die die vorausgehenden lyrischen Passagen der "Zueignung" bzw. des Preisgesangs der Engel gekennzeichnet hatten, nun in Teilaspekte aufgelöst werden.

52 Zum Vergleich sei noch einmal hingewiesen auf Goethes Vorgehen in der Farbenlehre: "In der Chromatik nämlich setze ich Licht und Finsternis einander gegenüber; diese würden in ... Ewigkeit keinen Bezug haben, stellte ich nicht die Materie zwischen beide; diese sei undurchsichtig, durchsichtig oder gar belebt, so wird Helles und Dunkles an ihr sich manifestieren und die Farbe sogleich in tausend Bedingungen an ihr entstehen." HA 13, S.311. In der Vermittlung der Pole entstehen so die vielfältigen Zwischenformen, die die Pole in unterschiedlicher Weise und immer wieder neuer Form vereinigen. Es entsteht eine Reihe von Gestalten der Vermittlung der Grundpolarität.

53 Das geschah meist so, daß betont wurde, Faust verliere die Erinnerung an die Schuld gegenüber Gretchen oder werde gar von ihr befreit; das mache die Funktion dieser Szene aus. Häufig wurde das zudem als unbegreiflich verurteilt.

54 So durchbricht jenes: "Fühl' es vor! du wirst gesunden" (V 4652) den chronologischen Geschehenszusammenhang und überblickt das weitere Drama

und seine Theodizee!

55 Vgl. dazu Goethes Aufsatz: Schicksal der Handschrift, HA 13, S. 102 f, bes. S. 102 Z. 20 - S. 103 Z. 5.

KAPITEL III

1 Wie wir bereits ausgeführt haben, erreicht Goethe aufgrund seines "gegenständlichen" Dichtens, das an der Naturwissenschaft orientiert ist, eine neue Verbindlichkeit der Kunst (vgl. unsere S. 13 ff).

2 "Es läßt sich leicht einsehen, daß diese drei hier voneinander geteilten Arten, Kunstwerke hervorzubringen, genau miteinander verwandt sind, und daß die eine in die andere sich zart verlaufen kann." HA 12, S. 32.

3 HA 12, S. 32, Sperrg. meist v. H. K. Wie wichtig Goethe diese Einbeziehung der Naturwissenschaft und deren genaues Hinsehen auf die Einzelphänomene war, zeigt eine Stelle aus der Italienischen Reise, wo er betonte: "Plato wollte keinen ἀγεωμέτρητον in seiner Schule leiden; wäre ich imstande, eine zu machen, ich litte keinen, der sich nicht irgendein Naturstudium ernst und eigentlich gewählt." HA 11, S. 413.

4 In der Diskussion darüber, ob Goethes Naturwissenschaft als "Wissenschaft" gelten kann, ist wohl das letzte Wort noch nicht gesprochen. Obwohl Ernst Cassirer in seinem Aufsatz "Goethe und die mathematische Physik" (in: E. C., Idee und Gestalt, 1921, S. 27 ff) nachgewiesen hat, daß "Goethes Methoden erkenntnistheoretisch einwandfrei sind", bemerkt Henel (Heinrich Henel, Goethe und die Naturwissenschaft, in: Journal of Engl. and Germanic Philology, Illinois, USA, 1949, Bd XLVIII, S. 507) zu Recht, "die meisten Vertreter der Fachwissenschaften haben ihn als Dilettanten, Dichter und Naturphilosophen mehr oder weniger abgefertigt." (a. a. O., S. 512) Eine Arbeit von Karl Schmidt: "Betrachtungen über Goethes Weltschau, Zürich 1958, läßt indes erahnen, daß die neue naturwissenschaftliche Richtung Goethes naturwissenschaftliches Vorgehen eher wieder akzeptieren kann, sofern diese "die tote Materie aus ihrem Weltbild" tilgt und "durch ein lebendiges Spiel der Formen" ersetzt (Schmidt zitierte, S. 17, so Arthur March: Das neue Denken der modernen Physik, rde Hamburg 1957) Für unsere Belange bleibt in jedem Fall entscheidend, daß Goethe sich auf seine Naturwissenschaft als auf eine Wissenschaft berief, und daß er damit eine neue Objektivität der Kunst schaffen wollte, im Gegensatz etwa zum Sturm und Drang, wo Kunst eher "subjektiv-phantastisch" (Böckmann, Goethes Dichtertum ..., a. a. O., S. 385 f) orientiert war. Dabei können wir uns

auf Cassirer berufen, der ausführte: "Es mag dahingestellt bleiben, wie weit die moderne Naturwissenschaft sich auf Goethes Verfahrensweise einlassen kann. Wichtig bleibt trotzdem, daß Goethe mit Hilfe der Beobachtung, des Experiments und der Theorie der Bilderwelt der Einbildungskraft eine neue Sachnähe und Naturwahrheit gibt." (zitiert bei Böckmann: Goethes naturwiss. Denken ..., a.a.O., S.231)

5 Walter Müller-Seidel hat in seinem Aufsatz: "Goethe und das Problem der Alterslyrik" (in: Festschrift für Hermann Kunisch zum 60. Geburtstag, Berlin 1961, S.259-276) den Begriff der "Betrachtung" innerhalb der Alterslyrik als zentral ausgewiesen. Dabei zeigte er, daß dieser - heute eher beschaulich wirkende - Begriff ein genaues Hinsehen auf die Gegenstände selbst bedeute: "Damit ist die stets spürbare Neigung zur Gegenständlichkeit gemeint." (a.a.O., S.264) So wirkt sich die gegenständliche Verfahrensweise, die auf der Analogie zur Naturwissenschaft beruht, sogar auf jene Gattung aus, in der man es am wenigsten vermuten würde: auf die Lyrik. Unsere Untersuchung über die "Zueignung" kann solches nur bestätigen. - Wenn Müller-Seidel sich dabei auf eine "Alterslyrik" bezieht, so setzt er deren Beginn nicht mit dem Tode Schillers an (wie Hankammer, also um 1805), nicht wie Böckmann um 1800, sondern bereits mit der Italienischen Reise, also um 1786. Das wird eben damit begründet, daß Goethes "Wiedergeburt" in Italien bereits jene "Hinwendung zur Natur" in den Formen der wissenschaftlichen Erforschung wie der "lyrischen" "Betrachtung" zeige (a.a.O., S.266).

6 Paul Böckmann: Goethes naturwissenschaftliches Denken ..., a.a.O., S.228, Sperrg.v.H.K.

7 Zu dem Begriff des Supplierens vgl. HA 14, S.39 (Geschichte der Farbenlehre) "Jedes gute Buch, und besonders die der Alten, versteht und genießt niemand, als wer sie supplieren kann."

8 Böckmann: Goethes naturwissenschaftliches Denken ..., a.a.O., S.234, Sperrg.v.H.K.

9 Goethe, Zur Morphologie, 1817, Die Absicht eingeleitet. HA 13, S.55.

10 Paul Böckmann: Die zyklische Einheit der Faustdichtung, a.a.O., S.196 f. Über zyklische Einheit als Verbindung der "Fülle lyrischer Momente zum Ganzen", ja als "Zusammenschau des Polaren auf höherer Stufe", die damit deutlich auf Bildungsgesetzen beruht, siehe Walter Müller-Seidel: Goethe und das Problem seiner Alterslyrik, a.a.O., S.266.

11 Diese Art der Verbindung suchten wir bereits zwischen den verschiedenen Einleitungen nachzuweisen.

12 Trotz unserer systematischen Gliederung wollen wir die Texte so ordnen, daß darin eine chronologische Interpretationsgrundlage für den Verlauf des zweiten Teils geschaffen wird. Es wird sich nämlich zeigen, daß die Dar-

stellung aufgrund von Bildungsgesetzen im "Faust II" auch zur Darstellung eines ganzen Bildungsverlaufes führt. Ohne Beobachtung einer chronologischen Interpretation wäre dieses Moment, das uns vor allem im vierten und fünften Akt beschäftigen wird, nur umständlich sichtbar zu machen.

13 Eine Ausnahme macht vor allem Emrich, der diesen Akt in seinem Kapitel über die "Schichtung des ersten Aktes" als "Ausrichtung auf Helena hin" ganz in unserem Sinn interpretiert. Als Weg zu Helena versteht auch Rickert die beiden ersten Akte, doch verfehlt er den phänomenologischen Sinn insofern, als er Helena für eine Versuchung Fausts hält. (Rickert, a. a. O., S. 281) Die Mummenschanzszene hält er insgesamt für entbehrlich. (a. a. O., S. 297)

14 So, als ein Beispiel, Staiger: "Nachdem Faust aus dem Schlaf erwacht ist, entschwindet er uns für einige Zeit ... von dem älteren Plan sind ... Spuren ... geblieben ... Goethe hat, so scheint es, früher entstandene Verse eingeschaltet und notdürftig der veränderten Lage anzupassen versucht." Bd III, a. a. O., S. 281. So nimmt Staiger nur kurz zum Inhaltlichen Stellung, um dann zur Mummenschanzszene überzugehen.

15 Trunz, HA 3, S. 538. Staiger sieht nicht einmal einen Binnenzusammenhang innerhalb dieser Szene gewahrt: "So weit der höfische Maskenzug. Er ist anmutig und hin und wieder besinnlich ... Ebensowenig dürfen wir aber in der Folge von Bildern nach einer systematischen Lehre suchen. Zu offensichtlich waltet in der Auswahl und Gestaltung der einzelnen Teile die liebenswürdigste Laune." (a. a. O., S. 286).

16 Wiese, der Hauptverfechter der Dreitragödientheorie, übergeht die Frage nach dem sinnvollen Szenengefüge des ersten Aktes, wie er diesem insgesamt auch keine Interpretation widmet. Nach einigen Erläuterungen zur "Anmutigen Gegend" beginnt er die Interpretation des "Faust II" ohne Erwähnung der Kaiserhofwelt ganz selbstverständlich: "Beginnen wir mit der Mütterszene." (B. v. Wiese: Die dt. Tragödie von Lessing bis Hebbel, Hamburg 1964, S. 148) Auch Erich Franz umgeht eine Auseinandersetzung mit der Eigenfunktion des 1. Aktes. Er hebt dagegen die motivliche Verzahnung mit der Herrschertragödie hervor und kommt zu dem Schluß: "Der Dichter hat hier seine politischen Ideale dargestellt, vor allem aber die politischen Wahnvorstellungen entlarvt ..." (E. Franz, a. a. O., S. 131)

17 Vgl. Georg Lukács: Faust und Faustus, a. a. O., S. 151 f, wo Lukács den ersten und vierten Akt aufgrund der Darstellung des "historischen Fundaments" verbunden sieht.

18 Auf die Verbundenheit mit der Helena- wie mit der Herrscherwelt macht Beutler aufmerksam: "Was hier und jetzt am Kaiserhof geschieht, ist die Voraussetzung für die Ereignisse des 3., 4. und 5. Aktes, wenn es auch zuweilen scheint, als würde die Ausmalung der höfischen Zustände und Lust-

barkeiten (Mummenschanz!) Selbstzweck." Er geht dabei allerdings wiederum von einer anderen nicht weniger weitverbreiteten Drameneinteilung aus: "Die Sphäre des Forschens, der Kreis der Liebe ist durchschritten. Nun (mit dem 2. Teil) rufen die Taten." (Einleitung zur Artemisausgabe, S. 726 f)

19 Tagebuch 15.-18.12.1816; HA 3, S. 437 f.

20 Und selbst das ist nur zum Teil richtig, denn auch der dritte Akt schildert den letzten Verlauf des Werdeprozesses Helenas, ihr Sein als Augenblick und ihr beginnendes Vergehen!

21 Gottfried Diener: Fausts Weg zu Helena. Urphänomen und Archetypus. Stuttgart 1961, S. 9.

22 HA 3, S. 437: "er las ... die 'Helena' ... In gleichen las er die Antezedenzien zu Helena und war auch der Ansicht, daß sie gegenwärtig nicht gedruckt werden sollten."

23 "Bei einem großen Feste an des deutschen Kaisers Hof werden Faust und Mephistopheles aufgefordert, eine Geistererscheinung zu bewirken ..." HA 3, S. 439.

24 "Damit aber die große Kluft zwischen dem bekannten bejammernsvollen Abschluß des ersten Teiles und dem Eintritt einer griechischen Heldenfrau einigermaßen überbrückt werde, so nehme man vorerst eine Schilderung des Vorausgegangenen freundlich auf ..." Zweiter Entwurf zu einer Ankündigung der 'Helena', HA 3, S. 439.

25 Herm. Aug. Korff: Faustischer Glaube. Versuch über das Problem humaner Lebenshaltung, Leipzig 1938, S. 84.

26 Emrich, Die Symbolik ..., a. a. O., S. 133.

27 Ein Vergleich auf derartig verschiedenem Niveau: - Ablösung eines Narren oder Ablösung der Nacht durch den neuen Tag - mag befremden. Aber etwa der Niveauwandel zwischen "Zueignung" und "Vorspiel" dürfte darauf vorbereitet haben, daß in diesem Werk derartig verschiedene Ebenen doch phänomenologisch gleichermaßen bedeutsame und von daher vergleichbare Einzelmotive enthalten!

28 Kurt May: Faust II. Teil. In der Sprachform gedeutet, München 1962, S. 44, S. 45 und S. 46 ff.

29 Analog dazu ist der Sprachduktus des Kaisers in V 4761 ff: Wieder setzt er an zur feierlichen Staatsrede, schon in V 4764 ist der sprachliche Anschluß undurchsichtig, der folgende Vers bringt eine Entgegensetzung und ein weiterer Umschlag folgt.

30 Vgl. V 4954 und V 4772. - Auch die Schmeichelei ist als unnatürlich "doppelte Rede" aufzufassen. Kennzeichnend auch das Mißverhältnis zwischen Reimzäsur und Satzzäsur!

31 HA 13, S. 493, Z. 15-35, insbes. Z. 32 f.

32 Kurt May, a. a. O., S. 49 f.

33 Wir interpretierten bisher nur die "Zueignung", den "Prolog im Himmel" und die "Anmutige Gegend" diesbezüglich, doch ist hier natürlich auch die im "Faust I" diesbezüglich vermittelte Erkenntnis vorauszusetzen.

34 Die Szene "Anmutige Gegend" hat Faust u. a. Einsicht in die Bildungsgesetze der Natur suggestiv vermittelt. Darauf deutet bereits der Vers: "Fühl es vor, du wirst gesunden", sofern damit die theodizeehaft kosmische Ordnung durch Bildungsgesetze von Faust erahnt werden soll. Darauf deutet erst recht, daß Faust im anschließenden Monolog neue Einsicht in die Bildungsgesetze der Natur zeigt. So etwa in V 4695 ff, wo er von der stufenweisen Ausprägung des Lichts spricht (bes. V 4701), ähnlich auch in V 4715 ff, wo er Einsichten des Pater Profundus vorwegnimmt, sofern ihm deutlich wird, wie das Gesetz der Polarität zum Wechsel des weiterschreitenden Lebens gehört.

35 Mit "Natur und Geist" wiederholt hier Faust, was vorher Mephisto ausgedrückt hatte! Bei Faust steht es aber in Abwehr der magischen Verjüngung, während Mephisto Natur und Geist in Zusammenhang mit Magie verwendet hatte!

36 Vgl. HA 12, S. 32.

37 Z. B. "Natur" und "Unnatur", "Natur und Magie", "Kunst", "Schein" u. a.

38 Die Gestalt des Kaisers deutet auf Faust in V 5033, 5990; Plutus und Knabe Lenker auf Faust und Euphorion; Mephisto auf Faust usf.

39 1. und 2. Szene in "Faust I", die Einleitungen in ihrem Bezugsgeflecht untereinander u. a.

40 Die Zusammengehörigkeit der Phänomene "Kunst" und "Überfluß", "Gold" und "Verschwendung" - auch Emrich macht darauf aufmerksam (etwa auf S. 148) - wird in der Plutusszene ausgesprochen. Siehe V 5573 ff, aber auch V 5625, 5630 ff, 5699 ff.

41 Emrich zitiert ein Beispiel für den Zusammenhang von einem Bildungsvorgang und einem tätigen Abwarten, a. a. O., S. 32.

42 "Polarität" ist der Materie zueigen "sofern wir sie materiell" d. i. als Seiendes "denken". Vgl. HA 13, S. 48; vgl. unsere Interpretation S. 36.

43 HA 11, S. 520, vgl. auch S. 668.

44 "Schicksal der Handschrift", HA 13, S. 102.

45 Die Elegie über die Metamorphose der Pflanzen beginnt mit einem Hinweis auf die verwirrend vielfältige Natur, bevor sie durch ein geheimes, einfaches "Prinzip" erkannt und geordnet ist. (HA 13, S. 107, Z. 1 ff) Entsprechend beginnt auch der Römische Karneval mit einem Hinweis auf die "so große lebendige Masse sinnlicher Gegenstände", die "weder einen ganzen noch einen erfreulichen Eindruck gebe". (HA 11, S. 484, Z. 15 ff)

46 "Elegie", a. a. O., Z. 34 f.

47 H. v. Einem, Anmerkungen zu Bd 3, Autobiograph. Schriften, HA 11, S. 668.

48 Staiger, Goethe III, S. 286.

49 Vgl. Emrich, a.a.O., S.148.

50 HA 11, S.485. (Entsprechend hat die Narrenkappe auch im Mummenschanz eine einigende Funktion: V 5076 ff.)

51 V 5125 - auf Vermittlung deutet auch hin, daß es heißt: "allen Widerstand vermeid' ich" (V 5121).

52 "Heute, hoff' ich, soll mir's glücken, Würdig schönes Haupt zu schmücken" V 5126 f. Damit tendiert auch der Ährenkranz zum Schönen, zur Kunst.

53 Die eine der Parzen spinnt die Lebensfäden, die zweite hat Macht, sie zu zerschneiden, die dritte ordnet sie, verwebt sie. Vgl. auch die "Steigerung" bei den Furien!

54 V 5646, V 5655 ff, V 5667 f, V 5670 ff. Und schließlich macht der Herold auf solche Unruhe aufmerksam, indem er Ruhe fordert (V 5675).

55 Emrich, a.a.O., S.148. - Eine Modifizierung ist - gegen Emrich - anzubringen: Zunächst ist hier noch einmal zu betonen, daß dieser Maskenzug in den Blumenmasken zwar auf der Stufe der Natur beginnt, doch eben nicht mehr auf der Ebene der "Unschuld reiner Natur", sondern bereits im Stadium der verlorenen Natur, der Künstlichkeit! Und ebensowenig können wir Emrich zustimmen, wenn er Kunst und Künstlichkeit als gemeinsame Stufe dessen interpretiert, was sich über die natürliche Welt als eine vom Menschen geschaffene künstliche erhebt. Vielmehr wollten wir in unserer Interpretation deutlich machen, daß Kunst sich von Künstlichkeit dadurch unterscheidet, daß die Kunst eine Verbindung mit der Natürlichkeit eingegangen ist. Wir werden sehen, wie sich das in der Selbstdarstellung der Kunstgestalten des Mummenschanz bestätigt.

56 Im Verlauf der Selbstdarstellung der Kunst zeigt sich eine Aufwertung des Phänomens "Schein". Durch das Erlebnis der Kunst wird die Gesellschaft fähig, diese Art "Schein" anzuerkennen, und das wird sie weiterführen zu dem Wunsch nach Helenas wirklichem Erscheinen.

57 Staiger wendet ein, Plutus könne nicht Dichter sein, weil der Knabe Lenker als "Poesie" bezeichnet sei, und die beiden seien "zwar wesensverwandt aber nicht identisch". (Staiger, Bd III, a.a.O., S.287) Doch nennt sich der Knabe "Poesie" und nicht "Dichter", so daß die natürliche Vater-Sohnbeziehung zwischen beiden Plutus zweifellos als Vater der "Poesie" und damit als Dichter deutet, und solches bestätigen auch die symbolischen Eigenschaften des Plutus. Wir stützen uns hier weitgehend auf die Interpretationsergebnisse Emrichs, besonders auf seinen Abschnitt "Fausts Doppelrolle als Plutus und Dichter", a.a.O., S.176 ff.

58 Sperrg. v. H. K. - Anhand der Einführung von Plutus macht der Knabe Lenker auf eine Verbindung mit der Hofwelt in diesem Sinn aufmerksam: "Plutus, des Reichtums Gott genannt! Derselbe kommt im Prunk daher, Der hohe Kaiser wünscht ihn sehr". (V 5569 ff) Sperrg. v. H. K.

59 Damit zeigt sich auch hier die Verbindung einzelner Motive zu einer Reihe. "Kunst" wird in mehrfachen Variationen als Metamorphosenfolge gestaltet, die allmählich die wirkliche Kunst hervortreten läßt. Auch hier zeigt sich die Struktur der wechselseitigen Spiegelungen, die deutend einander ergänzen.

60 Emrich, a.a.O., S.350, ebenso S.192: "In den Händen des Knaben Lenker und Euphorions repräsentiert das flammende Gold höchste geistige Schöpferkraft."

61 Emrich kommt von anderer Seite zu einem ähnlichen Ergebnis: "Das ist der tiefere Sinn dieser Szene: Im Flammengaukelspiel wird der Kaiser der 'widerlichen Tageswelt' entrückt ...", a.a.O., S.200.

62 V 6141 ff. Der Kaiser verteilt Geschenke wie vorher Plutus! (V 6143)

63 Emrich betont zu Recht, daß die "bequeme Deutung dieser Mummenschanzszenen aus dem Anerbieten Mephistos, dem Kaiser Geld zu verschaffen, und der folgenden Papiergeldszene höchst fragwürdig ist, obwohl sie ausnahmslos von der gesamten Forschung 'von Loeper bis Rickert' geteilt wird." (a.a.O., S.186) Mit dieser Deutung geht nämlich eine Abwertung des Mummenschanz als magisch-mephistophelische Unternehmung einher. Obwohl auch wir eine Verbindung zwischen Goldfindung und Papiergeldszene sehen, wollen wir damit den Mummenschanz nicht als abgewertet verstanden wissen, sondern vielmehr umgekehrt die Papiergeldszene aufwerten!

64 May, a.a.O., S.61.

65 V 6246 ff. - Ein weiterer Zusammenhang mit Bildungsphänomenen ergibt sich aus Mephistos Beschreibung des "Grenzenlosen", des "Nicht-Festen", das Faust finden wird; dies nämlich wird der unendlichen Wiederkehr der Wellen des Ozeans verglichen, also der unendlichen Folge und Wiederkehr des Gleichen.

66 Staiger, Goethe, Bd III, a.a.O., S.302, Sperrg. i. Text. - Der Einwand, den Staiger im Anschluß gegen diese Auffassung bringt, scheint uns nicht stichhaltig. Staiger hält für ein Gegenargument, daß die Mütter durch den Satz "Ergötze dich am längst nicht mehr Vorhandenen" "auf einmal ... zu Hüterinnen des Reichs der Vergangenheit" würden. Das aber scheint uns kein Einwand zu sein: in den Müttern als dem Urgrund des Seienden nehmen die verschiedenen Gestaltenfolgen ihren Ausgang. Demnach enthält das Reich der Mütter - bestehend aus den Müttern selbst und den "Bildern aller Kreatur" - alles Seiende als "Bild", d.h. der Idee nach. In der Idee einer Gestalt macht es aber keinen Unterschied, ob diese schon realisiert wurde oder noch nicht. Bereits verwirklichte und wieder vergangene Gestalt gehört in die Folge der Metamorphosenreihe ebenso hinein wie noch nicht realisierte, zukünftige Gestalt. Entsprechend erklärt Faust nach seinem Gang zu den Müttern: "Was einmal war, es regt sich dort, denn es

will ewig sein" und gleichzeitig nennt er zukünftig realisierbare Gestalten, die durch die Mächte erst verteilt werden: "Die einen faßt des Lebens holder Lauf, die andern sucht der kühne Magier auf." (V 6435 f)

67 Daß auch Kunstgestalten in diesen Bereich der Metamorphosen gehören, die in den Müttern ihren Ausgangspunkt haben, dazu vgl. V 6436, aber schon die Symbolik des flammenden Schlüssels weist darauf hin, denn die Flammen waren eines der dichterischen Kennzeichen des Knaben Lenker, der Poesie.

68 Vgl. Emrich, a.a.O., S.192.

69 Dabei ist es bedeutsam, daß die Verteilung in Tag und Nacht der Verteilung auf den Bereich des Lebens und der Kunst gleichwertig angegliedert ist: Die Mächte verteilen nach den Bereichen von Tag und Nacht, von Natur und Kunst. Kunst ist also ein Bereich wie die drei anderen.

70 Über die "Mittelstellung" der Kunst, (zwischen "Wahrheit und Unwahrheit") "positiv oder negativ mit dem Worte "Schein" belegt", siehe Emrich, a.a.O., S.51 f, über die Ambivalenz des "Scheins" zwischen Natur und Künstlichem siehe Emrich, S.164; vgl. auch Emrich, S.200 und S.205.

71 Emrich, a.a.O., S.194.

72 "Die einen faßt des Lebens holder Lauf, die andern sucht der kühne Magier (Dichter) auf." (V 6435 f)

73 Diese Aussage gilt zunächst den antiken Gebäuden, doch ist die Haltung der Gesellschaft zu den antiken Gestalten entsprechend. Antike erscheint hier offenbar in ihren "großen" "tüchtigen", "soliden" Anfängen, noch bevor sie sich zum "Gefälligen" entwickelte. (Vgl. dazu HA 11, S.135 und S.275) Das Urteil des Architekten kommt aus der Gegenposition des Gotischen. Damit klingt hier bereits eine Auseinandersetzung zwischen Gotik und Antike an, die den zweiten Akt durchziehen wird.

74 May, a.a.O., S.88.

75 In der "Zueignung" stützte sich der Kunstbegriff auf wirkliche Realität, und im 3. Akt wird Helena solche "Wirklichkeit" geworden sein. Hier aber täuscht sich Faust, denn Helena und Paris sind noch ohne Bezug zur Gegenwart.

KAPITEL IV

1 HA 12, S.249.

2 Der Aufsatz über epische und dramatische Dichtung geht zwar auf die gemeinsame Beschäftigung Goethes und Schillers mit Gattungsfragen zurück,

doch wurde er von Goethe geschrieben. Im Sinne einer naturorientierten Auffassung von "Einheit" der Dichtung ist dabei bereits zu werten, daß Goethe den grundsätzlich morphologischen Begriff der "Entfaltung" als allgemeines poetisches Gesetz bezeichnet. "Entfaltung" bedeutet, daß im Einfachen, Ersten das Spätere, Komplizierte bereits angelegt sei und so nur noch umbildend hervorgebracht werden muß. Eben das kennzeichnet Goethes gegenständlich bildendes dichterisches Vorgehen, das das einzelne genetisch weiterentwickelt zu der ganzen "Reihe der Gestalten"!

3 Vgl. unsere S. 67 ff.

4 Friedrich Sengle: Goethes Verhältnis zum Drama, Berlin 1937, S. 123.

5 Ders., a. a. O., S. 97.

6 Ders., a. a. O., S. 95. Sengles Kennzeichnungen der Goetheschen Dichtweise treffen mit unseren Untersuchungen vielfach überein. Die kritische Haltung Sengles gegenüber der Goetheschen Dramenform rührt jedoch daher, daß er die spezifische Dramenform Goethes an einer vorgefaßten Definition des Dramatischen mißt. Der Standort der (Ab)Wertung zeigt sich als normative Gebundenheit an eine bestimmte Dramenform.

7 Sengle, a. a. O., S. 25.

8 Ders., a. a. O., S. 16.

9 Goethe an Schiller, 19.4.1797. 1. Sperrg. v. H. K.

10 Goethe an Schiller, 30.7.1796. Sperrg. v. H. K.

11 Schiller an Goethe, 26.12.1797. Sperrg. v. H. K.

12 Schiller an Goethe, 21.4.1797.

13 Gerade das Moment vom Eigenwert der Schritte greift Goethe in seiner Antwort auf: "Ich suchte das Gesetz der Retardation unter ein höheres unterzuordnen, und da scheint es mir unter dem zu stehen, welches gebietet: daß man von einem guten Gedicht (hier: Epos) den Ausgang wissen ... müsse und daß ... das Wie bloß das Interesse machen dürfe. Dadurch erhält die Neugierde gar keinen Anteil in einem solchen Werke und sein Zweck kann, wie Sie sagen, in jedem Punkte seiner Bewegung liegen." Goethe an Schiller, 22.4.1797.

14 Goethe an Schiller, 22.4.1797.

15 "Über epische und dramatische Dichtung", HA 12, S. 251. Sperrg. v. H. K.

16 Vgl. unsere Ausführungen über "geistige" und "materielle Hinsicht auf die Materie", wobei der geistige Hinblick auf die Metamorphosenfolge des Bildungsverlaufes, die materielle auf die Polarität eines Zeitpunktes gerichtet ist, S. 36 f.

17 Benno von Wiese, Zwischen Utopie und Wirklichkeit. Studien zur deutschen Literatur, Düsseldorf 1963, S. 320.

18 Von einer - allerdings entscheidenden - Modifikation abgesehen, wird sich eine Beziehung von Polarität und Dramatischem schließlich auch zeigen.

Diese Modifikation indes würde uns entgehen, wenn wir wie Wiese von einem vorgegebenen Verständnis des Dramatischen ausgingen.

19 Über epische und dramatische Dichtung, HA 12, S. 249. Sperrungen im Text.

20 So entsteht die Metamorphosenfolge der Pflanze und deren abgeschlossener Bildungskreislauf in der ständig gegenwärtigen Auseinandersetzung von Ausdehnung und Zusammenziehen (HA 13, S. 76 ff und S. 84 ff). Im Bereich der Vegetation insgesamt konstituiert sich die Metamorphosenfolge der einzelnen Gestalten aus dem Gegensatz von vertikaler Tendenz und Spiralbewegung, "wodurch ... jede Bildung der Pflanzen nach dem Gesetze der Metamorphose vollbracht wird" (HA 13, S. 135).

21 Ebendies hat Goethe ausdrücklich als episches Kennzeichen betont. HA 12, S. 251.

22 Dieses Moment einer unterschiedlichen Vortragsweise ("Vortrag" gegenüber "Darstellung") wird in Goethes hochbewußter Sprache sichtlich zur Unterscheidung mitverwertet. Vgl. HA 12, S. 249 Z. 16 f.

23 Sengle, a. a. O., S. 95.

24 Ders., a. a. O., S. 25.

25 29. 12. 1797. Goethe erwidert am 30. 12. 1797: "Ich bin Ihrer Meinung, daß man deswegen so strenge sondern müsse, um sich nachher wieder etwas durch die Aufnahme fremdartiger Teile erlauben zu können ..."

26 Schiller an Goethe, 26. 12. 1797. Um Verwirrung zu vermeiden, ist anzumerken, daß Schiller das, was wir "Gattung" nennen, als "Art" bezeichnet und den Begriff "Gattung" dem Epischen, Dramatischen oder Lyrischen überordnet.

27 Das Gesetz der "Metamorphose" zeigt sich beim "Vorspiel" erst dann, wenn man es in zyklischem Zusammenhang mit der "Zueignung" und dem "Prolog" betrachtet. Erst dann wird deutlich, daß die drei Gestalten niedere Abwandlungen des lyrischen Ich der "Zueignung" sind und daß alle drei Einführungen um das Werden von Dichtung kreisen und so Metamorphosen einer gemeinsamen Grundgestalt sind.

28 Schiller an Goethe, 26. 12. 1797. - "Das Vorspiel entstand vermutlich Ende der neunziger Jahre." Trunz, HA 3, S. 493.

29 Fast zitathaft enthalten die Verse 39 ff jene Briefstelle: sie bringen, was Schiller empfahl, um in den Grenzen der dramatischen Dichtart zu bleiben: die wirkliche Repräsentation, der "Bretter" (V 39) eines angefüllten (V 49 ff) und bunt (V 59) gemischten Hauses!

30 Richert spricht vor dem Beginn des zweiten Aktes von einem "Lauf des Weges ... auf dem Faust zur w i r k l i c h e n Helena gelangt" (a. a. O., S. 326). Allerdings verfehlt er den phänomenologisch stattfindenden Werdeprozeß insofern, als er in Fausts Weg zu Proserpina die eigentliche Ver-

wirklichung Helenas sieht. Damit sei "zugleich der Hauptzweck der klassischen Walpurgisnacht erreicht. Von Faust selbst wie von Helena ist dementsprechend in ihr nicht weiter die Rede", ders., a.a.O., S.343. Wir werden zeigen, daß das Verschwinden Fausts und Helenas in dieser Szene andere Ursache hat, als daß gleich am Unteren Peneios Helenas Verwirklichung stattgefunden hätte. Ihr konkreter Werdeprozeß wird vielmehr demonstriert an einer Reihe von stellvertretenden anderen Gestalten, in denen prototypisch das Werden einer jeden Gestalt aus der Konfrontation von Gegensätzen gezeigt wird! Vgl. Staiger, Goethe III, a.a.O., S.355 f.

31 Emrich, a.a.O., S.133, S.226 ff.

32 Fritz Strich, Goethes Faust, a.a.O., S.119 f.

33 Wiese, der den Werdeprozeß Helenas seinerseits als "Weg" verseht, "der über die gesamten Aufbau- und Gestaltelemente der Schönheit führt" (Die dt. Tragödie, a.a.O., S.151), sieht andererseits darin doch vor allem den Weg Fausts zu Helena: "Der von Helena bezauberte Faust muß erst den Weg suchen, auf dem das Schöne ihm wahrhaft zu eigen werden kann ... Es scheint ein sehr abwegiger ... Weg, auf dem Goethe seinen Faust Helena erneut suchen läßt. Denn er führt über zwei neu erfundene Mythen, über Homunkulus, ... über die klassische Walpurgisnacht." (a.a.O., S.151 f) Ähnlich deutet Flitner: "Faust ... möchte Helena ins Wirkliche hereinziehen ... das Altertum wird vergegenwärtigt durch die Phantasie und auch nur als eine Wirklichkeit, die schon in die Sprache der Phantasie übersetzt ist. Denn nur im Gedicht, im ... aufbewahrten Bildwerk ist die vergangene Welt noch dauernd. Aber der vom Eros Bezauberte gewinnt diese Kraft, das abgeschiedene Dasein in der Phantasie ... wieder lebendig zu machen." Flitner, Goethe im Spätwerk, a.a.O., S.320.
Vielschichtig ist Staigers Stellungnahme. Grundsätzlich sieht auch er in der Klassischen Walpurgisnacht die Antezedenzien Helenas verdichtet: "Diese, nicht er (Faust), sind Goethes Thema." (Goethe III, a.a.O., S.356) Er faßt sie zunächst kunstgenetisch auf (S.322) und trifft dabei Wesentliches, doch mißdeutet er die Vorgänge um das Meerfest, wenn er schreibt: "Wir sind des Entstehens an irgendeinem beliebigen Beispiel ansichtig geworden ... Wir, aber nicht Faust, ... der alles versäumt - wird man erwidern. Das heißt jedoch die Absicht großer Partien des zweiten Teils verkennen ... Leser, die die Verbindung mit Faust auch da nicht aufzulösen wünschen, legen die Sache sich so zurecht, daß auf der Bühne sichtbar werde, was in der Seele Fausts geschieht ... Doch diese Ausflucht ist bedenklich. Sie trifft vielleicht für das Meerfest zu, wo wir mit Augen sehen, was Faust erfahren ... muß, damit er Helenas würdig sei." (a.a.O., S.355 f)

34 Fritz Strich, a.a.O., S.120. Sperrg. v. H.K.

35 Vgl. Staiger, Goethe III, a.a.O., S.355.

36 Georg Lukács, a. a. O., S. 154, und Diener bemerkt zutreffend: "Dem gleichen organischen Entstehungsprozeß, den das Geistwesen Homunkulus beispielhaft vollzieht, muß also auch Helena als Entelechie sich fügen, um wieder zu einer der seelisch-leiblichen 'Wirklichkeiten' zu werden ...", a. a. O., S. 601.

37 Emrich, a. a. O., S. 330.

38 Ders., a. a. O., S. 330.

39 Im dritten Akt wird die gotische Burg Fausts durch eine Fülle positiver Attribute gerühmt! V 9022 ff.

40 Etwa in den Gärtnerinnen wird diese Verbindung von Kunst und Künstlichkeit faßbar; aber auch im dritten Akt, wo aus der Verbindung von Antike und gotischer Künstlichkeit in Euphorion die gegenwärtige Kunst hervorgeht.

41 Diener, a. a. O., S. 227 f.

42 Ders., a. a. O., S. 248 ff.

43 Ders., a. a. O., S. 265.

44 Emrich, a. a. O., S. 277.

45 Schon der Begriff "tüchtig" deutet darauf hin, daß diese "großen" Gestalten etwas leisten, etwas hervorbringen, nämlich die verfeinerten Spätgestalten.

46 HA 11, S. 134 f.

47 HA 11, S. 275.

48 Auch Emrich deutet die Sphinxe als bildungsgenetisch frühe Gestalten. Er erkennt in ihnen das "Symbol des Granits mit allen entsprechenden bildungsgenetischen Hintergründen", a. a. O., S. 259; vgl. Staiger, Goethe III, S. 341.

49 Zum "Glück" der Griechen rechnete Goethe denn auch "vorzüglich", daß sie nicht veranlaßt wurden, "notwendige Bildungsstufen" zu überspringen. Gesch. d. Farbenlehre, HA 14, S. 41, Sperrg. v. H. K.

50 Ital. Reise, HA 11, S. 121 f.

51 Ital. Reise, HA 11, S. 88. - Daß Goethe später seine konkrete Mißachtung der geschichtlichen Gotik aufgab (etwa im späten Aufsatz über das Straßburger Münster) ändert nichts an der symbolischen Bedeutung der Gotik an dieser Stelle (vgl. Diener, a. a. O., S. 267 f). Zudem hat ja die Dichtung im dritten Akt auch die positive Einstellung zur Gotik symbolisch verarbeitet. Eine Untersuchung über die Entstehungszeit der unterschiedlichen Gotiksymbole scheint insofern nicht notwendig, als sich die Dichtung beider Einstellungen innerhalb eines Werkes vergewissert. Die unterschiedliche Bewertung beruht innerhalb der Faustdichtung auf phänomenologisch-dichterischen Gründen, und rührt nicht daher, daß der Dichter zur Zeit des zweiten Aktes negativ von der Gotik dachte, zur Zeit des dritten Aktes und seiner Niederschrift dagegen positiv!

52 Die Einsicht in die Genesis der Kunst rührt, wie wir ausführten, von Fausts Gang zu den 'Müttern' her; Einsicht in die Antike zeigt Faust in seinem Traum von Leda, und sie erklärt sich aus der vorausgegangenen geistigen Beschwörung der antiken Gestalten, wobei in einer "geistigen" Beschwörung der Beschwörende den Sinn der zu beschwörenden Antike erfaßt haben muß.

53 Emrich, a.a.O., S.257.

54 "Walpurgisnacht" ist zunächst ein mittelalterisches Fest, und wie die Gotik das Alte wiederholt, bedeutet auch die Tatsache, daß nun eine zweite Walpurgisnacht stattfindet, zunächst eine Wiederholung des Alten, ein Zurückgreifen auf den "Faust I". Durch die Komponente des "Klassischen" zeigt sich indes gerade im Vergleich mit dem Frühen, auf das es zurückdeutet, die grundsätzliche Andersartigkeit. Der Wiederholungscharakter tritt zurück, Veränderung, Erneuerung des Mittelalterlichen (und des im Drama: Frühen) überwiegen.

55 Emrich, a.a.O., S.275.

56 Vgl. V 7138 ff, 7143, 7146 ff, 7178 f, erstes Einlassen Mephistos: V 7239 ff.

57 Schönheit ist der Augenblick, wo das Große und Tüchtige der Anfangsgestalten sich dem Gefälligen verbindet, wo also eine Einigung des Disparaten erreicht ist.

58 Emrich, a.a.O., S.274. - Emrich meint im Anschluß an diese Stelle, damit sei gegenüber der Hochklassik eine neue Blickrichtung gewonnen, denn dort sei Schönheit mit dem "Schein" identisch gewesen, nun aber trete sie als genetisch urgegründete auf. Das ist ganz richtig beobachtet, doch gilt hier wohl dasselbe wie für die zweierlei Bewertung der Gotik: die Überschneidung der Symbolkreise ist nicht durch eine biographische Wende (Hochklassik - Spätwerk) zu erklären - das würde ja den Verzicht einer Erklärung bedeuten - sondern durch verschiedene Grundauseinandersetzungen, die zu dem Phänomen der Kunst genetisch hinführen können. Daß das doppeldeutige Phänomen des "Scheins" auch im Alterswerk noch zu Kunst und Schönheit gehört, hat die Szene Mummenschanz deutlich gemacht. Wenn nun mehr auf das Gegründete Wert gelegt wird, so liegt das daran, daß das Werden der Kunst und Schönheit nun im organischen Bereich entwickelt werden soll. Der Unterschied mag so gefaßt werden: Im "Mummenschanz" ging es um das geistige Entstehen der Kunst, um Kunst als zweite Natur; nun geht es um den real biologischen Verwirklichungsprozeß der Kunst, um Kunst als zweite Natur.

59 V 7185 (Ödipus), V 7186 (Odysseus), V 7198 (Herkules), V 7199 (Chiron).

60 V 7381, V 7397 f, V 7411.

61 Neptunismus wie Vulkanismus waren zwei Erdentstehungstheorien, die sich zur Goethezeit bekämpften. Goethe stand der ersteren näher, doch werden wir zu zeigen haben, daß ein eindeutiges Parteiergreifen nicht angemessen ist.

62 Vgl. unsere S. 28 f.

63 Emrich, a. a. O., S. 266. An anderer Stelle hat Emrich diese Wertung wieder zurückgenommen, etwa S. 286 f. Bemerkenswert bleibt indes auch diese Aussage, weil darin deutlich wird, inwiefern die beiden Grundauseinandersetzungen, die wir hier getrennt behandeln müssen, nämlich die von Neptunismus und Vulkanismus und die von Sein und Schein oder von Antike und Moderne untereinander zusammenhängen und wiederum nur zwei Aspekte einer Sache sind!

64 In der Konfrontation mit der scheinhaften Andersartigkeit des Vulkanischen verbindet Seismos die Auseinandersetzung von Vulkanismus und Neptunismus wieder mit jener anderen von Sein und Schein!

65 So zeigte er zum Beispiel an der Figur des Okeanus, daß dieser "nichts mehr hören (darf), als was schon zu seinen Ohren gedrungen ist". Karl Kerényi: Prometheus, rde 95, 1962, S. 107 (zuerst: K. K., Prometheus, Zürich 1946).

66 Die Sirenen kommen - im Gegensatz zu den Sphinxen - am Ende der Nacht, im Seefest, noch vor. Sie sind im Verlauf des Bildungsprozesses der griechischen Kunst spätere Figuren als die Sphinxe. So bezeichnen sie denn auch eine zweite Stufe, in der sich die Gegensätze nicht mehr so schroff gegenüber stehen wie anfangs.

67 Der Vergleich mit V 8480 zeigt, daß sie auch in der preisenden Sprache das Meerfest mit dessen Ausgleich der Gegensätze vorwegnehmen!

68 Die Ameisen profitieren vom Vulkanismus und sind daher diesem zuzuordnen (V 7586 ff). Die Greifen verwahren den alten Schatz, wie er vorher im Innern des Berges verwahrt war; sie gehören damit zum Prinzip des Beharrens (V 7602 f). Die Pygmäen sind aufgrund des neugeschaffenen vulkanischen Landes gezeugt worden und damit dem Vulkanismus verpflichtet und zunächst der Erneuerung zugeordnet. Doch sind sie "musterhaft" und damit zugleich einer gewissen regelmäßigen Wiederkehr verbunden. Als Gestalten des Zwischenbereichs vermitteln sie zwischen den Polen (V 7606 - 7620).

69 Vgl. unsere S. 24.

70 Wie Seismos darauf bestanden hatte, den vulkanischen Berg ganz allein gemacht zu haben, besteht Anaxagoras auf der Urheberschaft des "gedachten" Vulkanausbruches (V 7929). Auch in diesem Punkt also reagiert er genau wie vorher Seismos!

71 Der Bereich des Neptunismus ist also seinerseits polar! Verschiedene Gestalten sind gegeneinander gerichtet: etwa Protheus und Thales (V 8335 ff): Protheus ist mehr dem Verändern und Verwandeln zugeordnet (V 8155, 8244, 8317), Thales ihm gegenüber wiederum mehr dem Verweilen (V 8335 ff).

72 Immer wieder wird dieses Seefest als gesteigerte Stufe ersehnt. Es ist der Punkt, auf den das Weiterschreiten innerhalb der Klassischen Walpurgisnacht ausgerichtet ist. Zuletzt ist es Thales, der daraufhin weiterdrängt. V 7949.

73 Emrich, a.a.O., S.277 f.

74 Homunkulus wird zum Gegenstück Helenas, sofern er stellvertretend den Standort der "körperlichen" Verwirklichung des anfangs nur "Gedachten" anzeigt!

75 Später vertritt zum Beispiel Protheus das Prinzip ständiger Verwandlung, ständiger Metamorphosenfolge ohne eine negative Komponente.

76 V 7753 f "Was irgend schön und lieblich deucht" heißt es bezeichnenderweise. Schönheit ist hier erst Schein.

77 Nach der Szene mit den Lamien ging der Kampf in der vorher beschriebenen Weise in die Auseinandersetzung zwischen Vulkanismus und Neptunismus über. Mephisto war auch in diese Auseinandersetzung verflochten. Am Ende dieses Kampfes finden wir ihn - gegenüber Thales - "auf der Gegenseite kletternd" (vor V 7951). So ist es im Grunde nur ein Grundkampf, der sich in verschiedene Aspekte aufgegliedert durch die Nacht hindurchzieht, bis er im Seefest, in Mephistos Übernahme einer antiken Maske und im Erscheinen Helenas seinen Ausgleich für diesmal gefunden hat.

78 Als "neu" und "rührend" erweist sich diese Musik, wenn es heißt: "Höret allerliebste Klänge ... / Euer Götter alt Gemenge, / ... ist vorbei / Fordern wir doch höhern Zoll: / Denn es muß von Herzen gehen, / Was auf Herzen wirken soll." V 9679 ff.

79 "Daß die Musik im zweiten Akt dem Teufel 'nicht zum Herzen' dringt, im dritten Akt dagegen die Phorkyasgestalt ihrem 'Schmeichelton' so 'geneigt' ist, daß ihr Beispiel dem antiken Chor Tränen entlockt, hängt mit der Wandlung Mephistos zu Phorkyas zusammen." Emrich, a.a.O., S.270. Sperrg. v.H.K.

80 Goethe verwirklicht hier bei seiner Darstellung der griechischen Kunstgeschichte jenes Gesetz: "Kunst ist lange bildend, ehe sie schön ist." Vgl. unsere S.11 f. - Daß mit der Verwandlung Mephistos in eine Phorkyade die Zeit der Kunst nahe ist, zeigt sich aber auch daran, daß Mephisto nur deshalb zu dieser Maske gelangt, weil er den Phorkyaden künstlerische Verwirklichung verspricht (V 7995 ff).

KAPITEL V

1 Friedrich Sengle: Goethes Verhältnis zum Drama, a.a.O., S.42. Sperrg. v.H.K.

2 Vgl. unsere S.39 ff.

3 "Der Versuch als Vermittler von Objekt und Subjekt", HA 13, S.10.

4 Das bedeutet indes keinerlei Einschränkung des Tragischen: Tragik bedeutet immer: Tragik für den Menschen.

5 Sengle, a.a.O., S.45, Sperrg.v.H.K. Statt "Tragik des ganzen Lebens Goethes" wohl besser: Tragik während des ganzen dichterischen Schaffens Goethes.

6 In eben dieser Weise wird ein "tragisches" Geschehen in der "Elegie" über die Pflanzenmetamorphose verdichtet, das die Bezeichnung als Elegie rechtfertigt: Zunächst wird der Bildungsweg der Pflanze in deren Gesamtverlauf vom Samen über den Hochpunkt der bevorzugten Gestalten von Blüte und Frucht bis zur neuerlichen Ausbildung des Samens nach den Gesetzen der Metamorphose geschildert. Dieser Bildungsverlauf wird dann auf menschliche und zwischenmenschliche Beziehungen, auf das Werden einer Liebe übertragen:

"O! gedenke denn auch, wie aus dem Keim der Bekanntschaft
Nach und nach in uns holde Gewohnheit entsproß,
Freundschaft sich mit Macht in unserem Innern enthüllte,
Und wie Amor zuletzt Blüten und Früchte gezeugt."
(HA 13, S.109, Sperrg.v.H.K.)

Dabei wird die Parallele nur bis zu der Hochstufe von "Blüte und Frucht" ausgeführt. Durch den vorausgehenden Aufweis des ganzen Bildungsverlaufes läßt sich indes der nächste Schritt unschwer "supplieren": wie im Bereich des offensichtlich analogen Bildungsverlaufes der Natur dürfte auch hier die Hochstufe nicht verweilen. So läßt die Formung nach dem Bildungsverlauf der Natur einen Rückgang dieser Liebesbeziehung erahnen, und das wirkt sich aus auf die Formung als "Elegie": Erst wenn die Parallele supplierend ergänzt und so die Vergänglichkeit der hier gefeierten Liebe erfaßt wird, ist die Bezeichnung als "Elegie" verständlich. Tragisch ist dabei das stetige Umbilden, das die "Hochstufe" dieser Liebe nicht wird verweilen lassen.

7 Die Welt des Menelas ist zudem auf Beharren eingerichtet: "Du findest alles nach der Ordnung stehn, denn nichts zu ändern hat der Knecht Gewalt" (V 8555 ff). Sie zeigt ihre Verödung in "öder Gänge Schweigsamkeit" und "verglommener Asche lauem Rest", und es gibt hier nichts "lebend'gen Atems" (V 8580).

8 Vgl. V 8995 bis V 9047. Phorkyas "schilt" die Griechen und Menelas, lobt aber das "kühn Geschlecht" der "cimmerischen" Fürsten, und nur dadurch entschließt sich Helena zum "Ja" für den Weg in die Moderne.

9 Staiger, Goethe III, a.a.O., S.378.

10 V 9376. Der Begriff "Wechselrede" enthält seinerseits noch ein Mitschwingen von Polarität, doch ist ein helfendes Miteinanderreden darin mit angedeutet!

11 V 9415. Ähnliches zeigt sich auch bei Faust: V 9413 f und V 9417 f!

12 Kurt May, a.a.O., S.189.

13 Emrich, a.a.O., S.350.

14 Ders., a.a.O., S.347, Sperrungen im Text.

15 Rickert meint sogar ganz konkret: "Er (Euphorion) wurde von der Griechin empfangen, als sie von Faust die Kunst des Reimens lernte." (a.a.O., S.374)

16 Diese Zeile bestätigt unsere vorausgehende Interpretation, nach der die Hochzeit als Verbindung einer Polarität, einer "Zweiheit" aufzufassen ist! Vgl. unsere Interpretation S. 22 f.

17 Vgl. Goethes Aufsatz "Schicksal der Handschrift", HA 13, S.102. Dort beschreibt Goethe diesen Vorgang am Beispiel der "menschlichen Gesellschaft", doch erst nachdem er diesen mit dem "gesetzlichen Zuwerkegehen" der Natur in Analogie gesetzt hatte.

18 Emrich, a.a.O., S.351 f.

19 Vgl. Geschichte der Farbenlehre, HA 14, S.37 Z.19 ff. Der Bildungsvorgang beruht darauf, daß die zustandegekommene Einheit sich immer wieder in Zweiheit auseinanderlege. Ebendies wird sich im zunehmendem Höherspringen auch an Euphorion zeigen. Siehe unsere Interpretation des Kriegsmotivs S.151 ff.

20 Emrich, a.a.O., S.347.

21 Vgl. unsere S.116 f und S.134.

22 Diese verbindende Wirkung der Kunst Euphorions zeigt sich - auch verbal - in Aussagen wie (V 9705): "So stehen wir verbunden" und (V 9710): "o wie rührt mich der V e r e i n ". Sie wird aber auch formal deutlich, denn Gesang und Reim sind ihrerseits fast identisch. Beide verknüpfen die Sprechenden oder Singenden zu einer Einheit. Und in der Reimfindungsszene wurde diese Identität von Reim und Gesang vorwegnehmend thematisch. "Gefällt dir schon die Sprechart unsrer Völker, / O so gewiß entzückt auch der Gesang", so hatte Faust zu Helena gesagt, und dann hinzugefügt: "am sichersten, wir übens gleich". Danach aber wurde nicht Singen geübt sondern Reimen. Faust hatte damit Singen und Reimen offensichtlich aufgrund des gemeinsamen "Verbindens" gleichgesetzt! (V 9372 ff)

23 Der Chor "reimt" ab V 9687, er "singt" ab V 9755 (siehe Szenenanweisung davor!).

24 Jürgen Cotti: Die Musik in Goethes 'Faust'. Diss., Winterthur 1957, S.38.

25 Ders., a.a.O., S.91.

26 Ders., a.a.O., S.92.

27 Emrich, a.a.O., S.331. - Zitat aus einem Brief an Humboldt vom 22.5. 1799.

28 Emrich bestätigt: "Wie Terminologie und Darstellung zeigen, fließen also

naturphilosophische Probleme unaufhörlich in künstlerische ein und umgekehrt künstlerische in naturphilosophische, derart, daß das "Höhere, Unerwartete" der "Sprünge" der Natur assoziativ mit dem "eintretenden Genius der Kunst identifiziert und eine gleiche oder ähnliche Gesetzlichkeit ihres Werdens und Erscheinens angenommen wird." Emrich, a.a.O., S.352.

29 Vgl. Emrich, a.a.O.

30 In der Pflanzenmetamorphose werden diese Bezeichnungen ausdrücklich auf die Liebe übertragen: "Und wie Amor zuletzt Blüten und Früchte gezeugt."

31 Siehe V 9702 - vgl. unsere Interpretation S.145 f in bezug auf Euphorion, hinsichtlich Helenas wurde das in den Abschnitten bisher wohl deutlich.

32 Staiger (u.a.) bestätigt: "Die Verse feiern, wieder einmal, den höchsten Augenblick, den Zenith. Er ist für den Deutschen gekommen, sowie er sich mit dem Geist der Antike verbündet." Goethe III, a.a.O., S.378. Die Vereinigung der Polarität von Antike und nordischer Moderne ist: Feier des Augenblicks, des "Zeniths"!

33 Emrich bestätigt: "Nichts aber wäre widergoethescher, als diese Feier des 'Augenblicks' mit Fausts Wette in Verbindung bringen zu wollen und wie fast durchweg die Forschung (Rickert, Petsch, Witkowski, Kommerell u.a.) eine bedenkliche Nähe zu jenem 'Augenblick' zu verzeichnen, den er einstmals verdammte und dessen Ergreifen ihn Mephisto in die Arme triebe ... Denn nicht Genuß des Moments (hier möchten wir indes widersprechen: durchaus Genuß des Moments, aber eben im Bewußtsein des Momentcharakters, ohne Festhalten und Verweilen), nicht Genüge am real-irdischen Da-Sein sondern totalisierend geniale Ineinssetzung alles Gewesenen und jemals Werdenden, Bewältigung und Beherrschung des Seins ist hier erreicht." Emrich, a.a.O., S.343.

34 Emrich, a.a.O., S.351.

35 Als Phorkyas vom kriegerischen Herannahen des Menelas berichtete, zeigte sich die Nähe des Kriegs im Blasen von Hörnern! (V 9424)

36 Etwa V 9821 ff: "Immer höher muß ich steigen" oder auch schon in V 9711 ff: "Hinaufzudringen ist mit Begierde ...", V 9723: "Ich will nicht länger / Am Boden stocken ..." u.a.

37 Gespräch mit Eckermann, 5.7.1827.

38 Gespräch mit Eckermann, 5.7.1827, Sperrg. v. H.K.

39 "Byron ist nicht antik und ist nicht romantisch, sondern er ist wie der gegenwärtige Tag selbst. Einen solchen mußte ich haben." Gespräch mit Eckermann, 5.7.1827.

40 Gespräch mit Eckermann, 5.7.1827.

41 Auch dieser hohe Bewußtheitsgrad in bezug auf das Tragische ist ein Kennzeichen der Goetheschen Gragödienform! Vgl. unsere S.162 f.

42 Die Kunstform Euphorions zeigt eine opernhafte Vereinigung von Sprache,

Reim, Gesang, Tanz und Musik. Ähnliches gilt aber auch insgesamt für die Kunstebene des "Faust". Im dritten Akt wird gezeigt, wie das Sprachkunstwerk über den Reim allmählich dazu gelangt, Gesang und Musik einzubeziehen. Diese opernartige Kunstform verwirklicht sich dann in verschiedenen Formen des Gesangs innerhalb der Faustdichtung, so vor allem im Rahmengeschehen, so aber auch in den Liedern Gretchens und im Schwanengesang der Kunst bei Lynkeus am Ende des fünften Aktes. Daß auch die Kunstform des "Faust" durch Vereinigung des Disparaten gekennzeichnet ist, zeigt sich schließlich daran, daß verschiedene Reim- und Sprachformen und unterschiedliche Stilarten miteinander verbunden wurden; ja daran, daß in dieser neuartigen Formkunst Dramatisches und Lyrisches, Tragisches und Komisches vereinigt wurden.

43 Goethe, Nachlese zu Aristoteles Poetik, HA 12, S. 343.

44 Goethe, Shakespeare und kein Ende, HA 12, S. 293.

45 Von einer Erweiterung der "versöhnenden Schicht" spricht Müller-Seidel in der Kennzeichnung der dramatischen Form des "Prinz von Homburg". Walter Müller-Seidel: Versehen und Erkennen. Eine Studie über Heinrich v. Kleist. Köln und Graz 1961, S. 178.

46 Vgl. Goethe an Humboldt, 22. 5. 1799, und Emrich, a. a. O., S. 331: "Im Shakespeareaufsatz von 1813/15 wird gleichfalls das moderne 'Drama' ... durch den Begriff der 'Rührung' entscheidend vom 'Sollen' ... der antiken Tragödie abgesetzt: Das 'sogenannte Drama' (der Moderne) sei 'entstanden, indem man das ungeheure Sollen durch ein Wollen auflöste, aber eben weil dieses unserer Schwachheit zu Hülfe kommt, so fühlen wir uns gerührt ...', Rührung ist bis in die späteste Umdeutung der aristotelischen 'Katharsis' durch Goethe 1827 die 'aussöhnende Abrundung' des modernen Dramas im Gegensatz zum unwiderruflich harten Richtspruch ... der Antike ...".

47 "Die Moderne rettet sich im Ende. Das ist die kunstontologische und - geschichtlich entscheidende These des Helenaaktes ..." Emrich, a. a. O., S. 334.

48 Entsprechend kam Eppelsheimer im Hinblick auf Goethes Tragödienauffassung zu dem Ergebnis: wir "müssen ... gerade dort eine 'tragisch folgerichtige' Haltung konstatieren, wo eine höhere Sinngebung der Kathastrophe, eine Befreiung und Verklärung durch das Tragische eintritt". Eppelsheimer, a. a. O., S. 16. Gerade am "Faust" wird sich eine höhere Sinngebung der Kathastrophe durch die Theodizee ergeben.

49 Eppelsheimer, a. a. O., S. 12.

50 Italienische Reise, Dezember 1787, HA 11, S. 456.

51 Zur Morphologie, Die Absicht eingeleitet, HA 13, S. 56 Z. 3 ff.

52 Rudolf Eppelsheimer: Tragik und Metamorphose, Diss., München 1958.

53 Goethe über Tischbeins Idyllen, zitiert bei Peter Szondi, Versuch über das Tragische, Frankfurt/M 1961, S. 32.

54 Szondi, a. a. O., S. 32.

55 Eppelsheimer, a. a. O., S. 14.

56 V 9211 ff, bes. V 9212, V 9256 f.

57 V 9268 ff, V 9305 ff, V 9313 ff, V 9321 ff, V 9335 f.

58 Emrich, a. a. O., S. 355.

59 Christa Dill: Die Bedeutungsentfaltung der Wörter Tat, tätig und Tätigkeit bei Goethe. Inaug. Diss. Masch., Berlin 1957, S. 5 f.

60 "Es muß schon hier gesagt werden, daß das Wort Tat in Goethes Leben und Werk nicht die zentrale Stellung einnimmt ... Der reife Goethe sammelt sich in der dauernden Bereitschaft lebendigen Tuns und Wirkens. Wir finden das Wort Tätigkeit ... doppelt so häufig wie das Wort Tat." Christa Dill, a. a. O., S. 18.

61 Die Formulierung vom "kühnen Fleiß" erinnert an den "kühnen Magier", und Magie wird denn auch jenen Krieg nicht ohne Beihilfe Fausts entscheiden, in den er sich im vierten Akt aus Besitzgier verstrickt.

62 Walter Müller-Seidel: Komik und Komödie in Goethes Faust. In: Hans Steffen: Das deutsche Lustspiel 1. Teil, Göttingen, S. 115. Entsprechend formulierte Eppelsheimer: "Ödipus gerät wider Willen in Schuld und begeht Unrecht. Sein Leid ist die Folge davon. Die Frage nach der ... Notwendigkeit, Unrecht tun zu müssen, berührt den innersten Kern des Tragischen." Eppelsheimer, a. a. O., S. 11.

63 Damit sind "Helenatragödie" und "Herrschertragödie", also der 3. und der 4. u. 5. Akt verbunden: Beide Komplexe verweisen gerade dann aufeinander, wenn man dem Tragödiencharakter Rechnung trägt. Ohne die unaufhaltsame Verschuldung Fausts im fünften Akt wäre der Abschied vom Hochpunkt nicht so sehr tragisch als traurig, und ohne den Bezug zum Hochpunkt wäre die Schuld im fünften Akt nur ein individuelles Versagen. Wenn Goethe seinen "Faust" und dessen verschiedene Bereiche, die die Forschung zumeist als Gretchen-, Helena- und Herrschertragödie scharf voneinander abgehoben sah (etwa Wiese, a. a. O., S. 140) durch die Bezeichnung "e i n e Tragödie" geeint hat, so entspricht dem jedenfalls im 2. Teil gerade die Formung des Tragischen!

64 Peter Szondi, a. a. O., S. 30, Goethezitat: An Kanzler Müller, 6. 6. 1824.

65 Ders., a. a. O., S. 31.

66 Eppelsheimer, a. a. O., S. 10.

67 Ders., a. a. O., S. 14.

68 Diese Bestimmung des Tragischen erfaßt auch den ersten Teil. Ausdrücklich hatte der Herr im Prolog im Himmel menschliche Tragödie, nämlich das Wirken Mephistos, zugelassen, um solche Lebendigkeit des Ganzen zu garantieren.

69 Eppelsheimer, a.a.O., S.23.

70 Emrich meinte am Ende seiner Interpretation des dritten Aktes: "Die natürliche, künstlerische und geschichtliche Totalität von Schönheit und Kunst hat sich ... am Ende des dritten Aktes restlos erschöpft und wird nunmehr in den zwei letzten Akten anderen Problemstellungen weichen." a.a.O., S.361. Zwar wird nun in der Tat nicht mehr über die Genesis der Kunst, ja überhaupt nicht mehr über Kunst gehandelt. Und doch sind die anderen Problemstellungen, wie wir zu zeigen suchten, nicht unabhängig von dem Vergehen des Schönen. Sie sind vielmehr Folge dessen, daß das Schöne für diesmal vorüber ist. Die Darstellung der Genesis der Kunst weitet sich aus in die Darstellung des Bildungsverlaufs im Ganzen. Auf die Zeit des Werdens von Kunst folgt die des Vergehens, bis am Ende des Dramas als eine Auswirkung der Theodizee ein neuer Aufstieg sich ankündigt.

71 Daß der Rückgang bis zu einem neuerlichen "Anfang" führt, wird unsere Interpretation am fünften Akt im nächsten Kapitel zu belegen suchen.

72 "Die Welt verläuft in einem Kreislauf" - Müller-Seidel: Komik und Komödie in Goethes "Faust", a.a.O., S.115. Sofern dieser Kreislauf im Anfang eines neuen Ascensus mündet, enthält er ein theodizeehaftes Moment. Der Kreislauf aber deutet auch auf das mephistophelisch-tragische Prinzip des sinnlosen Kreisens im Immergleichen, das anstelle der Höher- oder doch der Weiterbildung die Stagnation setzt. Wir werden auf die Überwindung dieses tragischen Kreislaufes im Hinblick auf Fausts Versuch eines Kampfes gegen das Meer zu sprechen kommen. Überwunden aber wird dieses tragisch-mephistophelische Prinzip des irdischen Bildungsganges erst im theodizeehaften Schlußgeschehen. Auch das bedeutet, daß der Kreislauf des Bildungsganges zu dem Bereich irdischer Tragik gehört.

73 Benno von Wiese: Faust, Tragödie und Mysterienspiel, in: B. v. Wiese, Die dt. Trag. von Lessing bis Hebbel, Hamburg 1954[6], S.140, Sperrg. v. H.K.

74 Wir haben diese Verbundenheit der Einzeltragödien bisher erst für den "Faust II" gezeigt. Wir werden aber später zu belegen suchen, daß auch die Gretchentragödie in ähnlicher Weise als Ausdruck einer Tragik interpretiert wird, die mit dem Bildungsgesetz und seinen Stufen zusammenhängt.

75 Nicht nur die These von der Unabhängigkeit der Einzeltragödien dieses Werkes meinen wir widerlegt zu haben, sondern auch jene formale Trennung, die den theodizeehaften Rahmen aus der Tragödie ausnimmt und als "Mysterienspiel" auffaßt. Gerade in der Selbstreflexion moderner Tragödie durch Euphorion kam zum Ausdruck, daß Theodizee ein Bestandteil der Tragödie ist. Das Tragische und das Übertragische gehören zusammen, sie sind zwei Aspekte der einen göttlichen Weltordnung, die sich im Gesetz ständiger Umbildung als lebendig und intakt erweist.

KAPITEL VI

1 Wie etwa Benno von Wiese: "Der tragische Grundgehalt des 'Faust' entfaltet sich in verschiedenen streng voneinander abgehobenen Lebenskreisen." B.v. Wiese: Dt. Trag. von Lessing bis Hebbel, a.a.O., S.140, Sperrg. v.H.K. Ihm folgt Erich Franz, a.a.O., etwa S.105.

2 Vgl. unsere S.161, auch dortige Anm. 63.

3 "Immerhin bildet der vierte Akt mit dem größten Teil des Schlußaktes wieder eine besondere 'Stufe' der dramatischen Entwicklung ... Nochmals nimmt der Dichter einen neuen Anlauf und gibt diesem Teil seinen eigenen Prolog ("Hochgebirg"), der dem Vorspiel des zweiten Teils in einem gewissen Abstande entspricht;" Robert Petsch: Die dramatische Kunstform in Goethes Faust, in: Euph. XXXIII, 1932, S.241. - Wenn wir als Text zu diesem Kapitel die "Herrschertragödie" angaben, so meinen wir damit eben jenen Textbereich, der nach dem dritten Akt beginnt und mit dem Tod Fausts endet.

4 Staiger, Goethe III, a.a.O., S.411.

5 Paralip. 178, Schema vom 16. Mai 1831, HA 3, S.600, Sperrg. v.H.K.

6 HA 3, S.600.

7 Ada M. Klett, a.a.O., S.122.

8 Paul Böckmann, Die zyklische Einheit der Faustdichtung, a.a.O., S.193.

9 Fritz Strich, Goethes Faust, a.a.O., S.20.

10 Dagegen ist einzuwenden: man muß doch unbedingt berücksichtigen, wann Goethe von "Faust" als einer "Schwammfamilie von Szenen" gesprochen hat. Die Stelle entstammt einem Brief an Schiller vom 1.7.1797, also einer Zeit, wo das in der Tat noch zutraf und ein Abschluß des Ganzen noch nicht abzusehen war! Später betonte Goethe immer wieder, daß vor allem der zweite Teil nicht fragmentarisch sei!

11 Staiger, Goethe II, a.a.O., S.365.

12 "Faust, des ruhelosen Strebens und Bemühens um die Wahrheit müde ... hat nur noch einen Wunsch: Erstarren, Erschlaffen und Genießen. Aber vom Stachel der Verneinung getrieben, wird sich ihm jeder Augenblick des Genusses in seiner Unvollkommenheit ... enthüllen, ... (er) wird nicht erschlaffen ... können ..., wird in immer edler werdendem und höheren Genusse Ruhe suchen, bis er zu der Erkenntnis reif geworden ist, daß nicht der unfruchtbare Genuß sondern nur die zukunftschaffende Tat die menschliche Erfüllung ist. Das ist die gleichsam gotische Architektur dieser Dichtung, ein einziger, stufenhafter Aufstieg des Faustischen Geistes aus Staub und Dunkel in die Reinheit und das Licht." (Fritz Strich: Goethes Faust, in: F. Strich, Der Dichter und die Zeit. Eine Sammlung von Reden und Vorträgen, Bern 1947, S.178) Es gäbe noch viele Beispiele aus der Literatur für die An-

nahme einer zunehmenden Höherentwicklung Fausts - so etwa Albert Daur: Faust und der Teufel, Heidelberg 1950, S. 367 oder S. 18, u. a. - doch sind eben wegen der Schwierigkeiten, die der Text einer solchen Auffassung entgegenstellt, Einschränkungen in immer wieder anderer Form gemacht worden. (Bei Daur etwa: S. 272 f) Wir können uns hier darauf im einzelnen nicht einlassen. Im großen und ganzen verlief die Entwicklung etwa wie folgt: nach dem Kriege entstand eine Abkehr vom Entwurf einer Höherentwicklung des Titanen Faust. Man begann, ihn als Scheiternden zu verstehen (vgl. Gustav Würtenberg: Das Ende des Faustischen Menschen, Bonn 1949, S. 96, oder, mehr kritisch gefärbt: Reinhold Schneider: Fausts Rettung, Baden-Baden 1946, Quirin Engasser: Der Faustische Mythos. Ist 'Faust' das heilige Buch der Deutschen? Rosenheim 1949, und besonders stark in der Kritik: Ernst Jockers: Faust und die Natur, in: PMLA Vol. LXII, 1947 2, S. 436 ff). Danach zeigte sich ein "Geist des Kompromisses" (Stuart Atkins: Faustforschung und Faustdeutung ...", a. a. O., S. 422 f). Bei Wilhelm Flitner (Faust, Das dramatische Hauptwerk, a. a. O., S. 305) heißt es: "Fausts Taten machen ihn trotz ihrer Nichtigkeit immer bedeutender, und wie im Wilhelm Meister erscheint der Irrende gerade auf dem rechten Wege, obgleich doch das Aufgebot der Geschehnisse wieder nur gemacht erscheint, um das Irrige recht vor Augen zu stellen. Keinerlei logische Folge und nicht den geringsten Gewinn haben die Taten Fausts, und doch scheint die Person ... unter ihrem Gewicht zu erstarken und sich zu verdichten. Faust scheint sich zu entwickeln, indes er doch in Wahrheit nicht von der Stelle kommt, sondern in seinem Wahn und seiner Sisyphosarbeit ausweglos im Kreis herumtreibt. Hierauf beruht es, daß Streit darüber entstehen konnte, ob Faust sich etwas läutere und aufsteige oder bis zuletzt im Frevel verharre. Die Poesie hat beides ermöglicht."

13 "Gewiß hatte der junge Goethe seinen 'Faust' anders geplant, und von der ästhetisch-vernunftgemäßen Abfolge der drei Versuchungen, so wie sie sich in der endgültigen Gestalt der Dichtung zeigen, konnte in den frühen Zeiten nicht die Rede sein. Wohl aber liegt nahe, daß der Greis, als er das Werk vollendete, so dachte, falls er überhaupt eine kurze Formulierung des Ganges der Handlung versuchte." Heinrich Rickert, Goethes Faust, a. a. O., S. 391, Sperrg. v. H. K. (Im Anschluß an dieses Zitat zeigt sich zudem eine gewisse Übereinstimmung mit dem Gedanken einer Entwicklung Fausts.)

14 Kuno Fischer: Goetheschriften Bd. 9, Goethes Faust, Die Erklärung ... nach der Reihenfolge der Szenen, Heidelberg, S. 961 bzw. 283.

15 HA 3, S. 601.

16 Rickert, a. a. O., S. 392.

17 Ders., a. a. O., S. 408.

18 Erich Franz, a. a. O., S. 132.

19 "So hat dieser (4. Akt) ... nur die Funktion einer Brücke, kann nicht die Helena- noch die Euphorion-Szene an Bedeutung erreichen. Wie sind nun die Szenen dieses Aktes, des in mancher Hinsicht unvollkommensten und unergiebigsten der Dichtung durchgeformt?" Kurt May, Faust II. Teil, a. a. O., S. 222. "Die Szenen des vierten Aktes sind, von dem Eingangsmonolog abgesehen, die schwächsten der ganzen Faust-Dichtung. Wir fassen uns dementsprechend kurz." Staiger, Goethe III, a. a. O., S. 410.

20 Bei Wiese (a. a. O.), Beutler (Einführung in die Artemis Faustausgabe S. 742) und Staiger etwa ist es auffallend, wie unverhältnismäßig kurz die Stellungnahmen zum vierten Akt ausfallen. Und Atkins beobachtet sogar: es "ist erstaunlich, was für eine kleine Rolle die ersten vier Akte des zweiten Teiles in den Deutungen spielen." ("Faustforschung ...", a. a. O., S. 432)

21 Fritz Strich, Goethes Faust, a. a. O., S. 82. Wieder wäre gegen eine solche Ansicht zunächst einzuwenden, daß Goethe das zu einer Zeit äußerte, als an eine einheitliche Formung, an ein fertiges Ganzes nicht zu denken war!

22 Franz, a. a. O., S. 24.

23 Hermann Meyer: Zarte Empirie, Studien zur Literaturgeschichte, Stuttgart 1963, S. 58.

24 Ders., a. a. O., S. 62.

25 Paul Böckmann, Die zyklische Einheit ..., a. a. O., S. 193.

26 Ders., a. a. O., S. 196, Sperrg. v. H. K.

27 Ders., a. a. O., S. 197.

28 Ders., a. a. O., Sperrg. v. H. K.

29 Ders., a. a. O., S. 197 f, Sperrg. v. H. K.

30 "Der Kaiser ist in Not, Faust soll ihm helfen und dafür als Dank das Meeresufer zum Lehen erhalten. Das geschieht.", meinte Trunz, HA 3, S. 601.

31 Ders., a. a. O.

32 Emrich, Die Symbolik von Faust II, a. a. O., S. 369, Sperrg. v. H. K.

33 Ders., a. a. O., S. 368.

34 Der Ausdruck "Herrschertragödie" hat also in unserer Arbeit keine kennzeichnende Funktion mehr, denn wir glauben nicht, daß damit Wesentliches für diesen neuen Abschnitt ausgedrückt wird. Wenn wir ihn dennoch bisweilen anwenden, so nur deshalb, weil in der gängigen Bezeichnung am schnellsten eine Einigung darüber erreicht wird, um welchen Textbereich es sich handelt, nämlich um den vierten Akt und den fünften bis zum Tode Fausts.

35 Vgl. unsere S. 168.

36 HA 13, S. 89 f.

37 HA 13, S. 521 (Sperrg. v. H. K.).

38 Johann Dietrich Bödeker: Chaos und Elemente in Goethes Naturwissenschaft

und Dichtung, Diss. Masch., Göttingen 1950, S. 15.

39 Geologisch-vulkanisch sind viele der Bilder und Symbole aus dem Kriegsgeschehen des vierten Aktes, mit Magischem und Gewaltsamem noch vermischt. Geologisch-vulkanisch ist aber auch die Sprache im fünften Akt, etwa im Umkreis der Untat an Philemon und Baucis. So durchzieht dieser Symbolkreis das Geschehen bis zu Fausts Tod.

40 Man könnte gegen unsere Auffassung einwenden, daß Faust zuerst von den großen Taten spricht und erst nachher sich an den ursprünglichen Plan erinnert, man könnte sich also fragen, wieso sich die Entfernung vom ursprünglich Gewollten nicht auch im "Bericht" niederschlagen sollte. Die Antwort heißt: wegen der unterschiedlichen Situation! Ersteres wird spontan unter dem direkten Einfluß Mephistos hervorgebracht, der Bericht zeigt schon im ruhigen Fluß der Sprache (in der May, a. a. O., S. 234 ff, als einziger innerhalb dieses Aktes den "Faustischen Sprachton" wiederfindet), daß Faust sich jetzt tatsächlich auf die damalige Situation zurückbesinnt.

41 Emrich, a. a. O., S. 374.

42 Vgl. WA II, Bd 9, S. 268 ff: "Gesteinsentstehung" und S. 296 f "Bildung der Erde".

43 WA II, Bd 9, S. 276.

44 Bödeker, a. a. O., S. 80. - Das läßt sich auch in der Faustdichtung bestätigt sehen: Am Ende der Klassischen Walpurgisnacht, als Homunkulus ins Meer eingetaucht war, um seinen Bildungsprozeß zu beginnen, fand sich nicht nur ein Preis des Wassers, das doch vorher die größte Rolle gespielt hatte, sondern ausdrücklich aller vier Elemente!

45 Goethe hat eine solche Beziehung zum Flüssigen sogar dem Element Feuer noch zugeschrieben: "Das innerliche (d. h. das 'tellurische', das des Erdinnern) Feuer scheint keine solche Feindschaft mit dem Wasser gehabt zu haben als das entbundene." WA II, Bd 9, S. 297.

46 WA II, Bd 9, S. 273.

47 WA II, Bd 9, S. 297.

48 WA II, Bd 9, S. 296.

49 Bödeker, a. a. O., S. 81.

50 "tellurisch" - des Erdinnern, "siderisch" - des Weltnebels.

51 Bödeker, a. a. O., S. 81.

52 WA II, Bd 9, S. 297.

53 WA II, Bd 9, S. 296.

54 Geht man davon aus, daß das Schema zu Faust um 1800 (HA 3, S. 427) in den Partien, die dem zweiten Teil gelten, diesen chronologisch erfassen, so findet sich die Aussage "Schöpfungsgenuß von innen" durchaus an einem Ort, der in der dichterischen Ausführung mit dem Kampf gegen das Meer zusammenfallen könnte!

55 "Schritt zu Schritt" weist hin auf ein stufenweises Vorgehen!

56 Vgl. Emrich, a.a.O., S.374.

57 Christa Dill bemerkt in ihrer Untersuchung: Die Bedeutungsentfaltung der Wörter Tat, tätig und Tätigkeit bei Goethe (a.a.O., S.23) einen Zusammenhang von "Tat" in ihrer idealen Ausprägung und der "Kunst": "Allein Tat und Kunst stehen in einem höheren Zusammenhang: Idee und Erfahrung ... sind ... nur durch Kunst und Tat (zu vereinigen). Tat ist also (und wir dürfen aus dem Kontext hinzufügen: wie die Kunst) ein Mittel, den Dualismus der Welt zu überwinden."

58 Wir erinnern noch einmal daran, daß Goethe den ursprünglichen Plan von Fausts Kampf gegen das Meer als "Bilden und Schaffen" bezeichnet hat! Schema vom 16.5.1831, siehe HA 3, S.600.

59 Christa Dill, a.a.O., S.18.

60 Dies., a.a.O., S.5 f.

61 Dies., a.a.O., S.28.

62 Wir betonen noch einmal: der Bericht von der ursprünglich geplanten Tat kommt zwar n a c h dem Eingeständnis, Herrschaft und Eigentum gewinnen zu wollen, doch ist der Bericht die nur noch einmal kurzfristig gelingende Erinnerung an ein früheres Geschehen (siehe V 10198). Indem Faust sich noch einmal die damalige Situation und seinen damaligen Eindruck vergegenwärtigt, kann er - entgegen der gegenwärtigen Situation - auch seinen damaligen Plan für einen Augenblick entwickeln. Schon als er sich auf die Teilnahme am Krieg einläßt, hat er, wie wir sehen werden, diese Bewußtheit wieder verloren!

63 Emrich, a.a.O., S.374.

64 Vgl. unsere S.73 f.

65 Obwohl dieser Bericht von Mephisto stammt, haben wir keine Ursache, ihn für Lüge des Lügengeistes zu halten. Im Verlauf des Krieges, bei Selbstaussagen des Kaisers (V 10411, wonach dieser sogar den Krieg zu genießen bereit ist) und am Kriegsende bestätigt sich, daß Mephisto hier Richtiges berichtet.

66 Emrich, a.a.O., S.378.

67 V 10127. - Dieses "Zeichen" scheint uns allen drei Verführungen vorausgesetzt zu sein. - Eine These, die sich darin erhärten läßt, daß auch der Krieg, wie sich zeigen wird, eine Manifestation dieses Zeichens ist.

68 Vgl. V 10299. Vgl. dazu Böhm, Faust der Nichtfaustische, der in bezug auf das Ausfallen der Belehnungsszene ganz richtig bemerkt, daß "die Verantwortungslosigkeit Fausts durch Eingreifen in den Krieg Unheil gezeitigt hat, das mit dem privaten Interesse des Landgewinns ... nicht entfernt gerechtfertigt ist." (a.a.O., S.63)

69 Trunz, HA 3, S.600.

70 Wohl aber stimmt die Aussage von Trunz, wenn man die Konfrontation ansieht zwischen Fausts Plan zur Bekämpfung des Meeres und dem, was er dann unter Mephistos Anleitung unternimmt. Dabei handelt es sich in der Tat um eine Gegenüberstellung zwischen Gewaltsamem und Wachsendem, und von diesem Ausgangspunkt her durchzieht diese das Gesamtgeschehen der sogenannten "Herrschertragödie"!

71 Die drei Gewaltigen sind keine Erfindung Goethes. Sie treten in der Bibel auf und sind dort genannt als "Hauptkriegsleute" Davids. Als Hauptkriegsleute treten sie auch hier auf (V 10507 ff). Mit den anderen Bedeutungen dieser literarischen Anspielung werden wir uns an anderer Stelle genauer befassen.

72 Dazu Emrich: "Der wahre Grund für den Scheincharakter des Ganzen liegt also darin, daß Geschichte, Krieg ... nur uralt-neue Wiederholungen eines immer gleichen Kampfes sind ... den widerwärtig 'unfruchtbaren' Elementen der Meere vergleichbar", S. 383. (Sperrg. v. H. K.)

73 V 10425. - Das "Bergvolk", Ameisen und Pygmäen, waren in der Klassischen Walpurgisnacht der Vulkantheorie des Anaxagoras zugeordnet!

74 Siehe Szenenanweisung vor V 10323.

75 Fischer scheint damit zu meinen, daß eine Beziehung von den "drei Gewaltigen" zu den Einzelnamen "Raufebold" usf. in der Bibel nicht gegeben ist.

76 Kuno Fischer, Goetheschriften Bd 9, a. a. O., S. 264 (942 f).

77 Eckermann, Gespräche mit Goethe vom 6. 6. 1831.

78 Emrich, a. a. O., S. 383.

79 Ders., a. a. O., S. 381, Sperrg. v. H. K.

80 Hier müssen wir uns gegen Emrichs Ansicht wenden. Er behauptete: "... Krieg ist Magie, woraus sich konsequent die passiv zuschauende, ursprungsgeborgene Haltung Fausts auf hohem Urgebirge ergibt. 'Was kann da zu erwarten sein? Trug, Zauberblendwerk, hohler Schein'. Damit tut Faust mit vollem inneren Recht von Beginn an das ganze Spiel ab." (Ders., a. a. O., S. 381) Dem müssen wir widersprechen. Wie wir zu zeigen suchten, ist seine Einführung der Gewaltigen durchaus als tätige Beihilfe anzusehen. Mit diesen Gestalten offeriert Faust dem Kaiser die symbolisierte Gewalt ebenso wie die Symbole des "Raubens und Ausbeutens". Sein Beitrag ist damit charakteristisch für das Kriegsgeschehen, wie es entscheidend ist für dessen Ausgang. Nicht genug damit hatte Faust in V 10425 bis 10455 ebenfalls am Phänomen der Magie und des Vulkanismus teil. Wir können Emrich also auch dort nicht zustimmen, wo er meint: "Sinnvoll wird es plötzlich, daß das ganze Kriegsspiel von Anfang bis Ende 'Zauber' ist, 'Spuk', mephistophelische Umkehrung von 'Sein und Schein' (!), die nicht von Faust, sondern von Mephisto geleitet wird (S. 380). Es dürfte klar sein, daß wir uns dabei nur gegen die Ausklammerung Fausts aus

dem Kriegsgeschehen, nicht aber gegen die Sicht des Krieges insgesamt wenden; Recht hat Emrich auch mit der weiteren Aussage, eine Teilnahme "würde den Helden nur tiefer verstricken und gerade seinen Kampf gegen die Elemente ... von Grund aus aufheben" (S. 381). Wir wenden uns nicht gegen diese Konsequenz, sondern lediglich gegen den Konjunktiv darin: ebendies nämlich geschieht. Mehr und mehr verfällt Faust einem Decensus.

81 V 10803 ff. Dabei werden diese beiden zum negativen Spiegelbild des Plutus und des Knaben Lenker. Wie diese verstreuen sie - allerdings ungewollt - verschwenderisch die Schätze: "O weh, die Schürze hat ein Loch! Wohin du gehst, und wo du stehst, verschwenderisch die Schätze säst." V 10814 ff.

82 Am eindrucksvollsten ist diese Ansicht bei Emrich erläutert, siehe a. a. O., S. 386. Er sieht darin allerdings keine Ironisierung sondern versteht diese Szene durchwegs als positiv gemeint.

83 Vgl. Kurt May, a. a. O., S. 240 f. - Diese "substanzlos-geschwätzige Redeweise" des Kaisers (ders., S. 241) übersieht Emrich, wenn er den Kaiser für gereift hält (S. 388), und wenn er insgesamt aufgrund des Auftauchens einiger Symbole wie "Gold" und "Reichtum", die früher in der Tat Positives ausgedrückt hatten, zu positiv interpretiert.

84 Vgl. Emrich, a. a. O., S. 379: "Nicht ist der Krieg ... Mittel zum Zweck der Belehnung ..."

85 Trunz, HA 3, S. 602.

86 Emrich, a. a. O., S. 386.

87 Ders., a. a. O., S. 385. Was Emrich dabei vom Zeichenhaften in der Darstellung sagt, ist ganz richtig. Aber so überzeugend sich auch das andere liest, kann es doch am Text nicht ganz bewahrheitet werden. Wenn auch Staatlich-Repräsentatives hier mit dargestellt wurde, so ist dies doch eher wiederum als Schein aufzufassen, der nicht erfüllt ist. Der egoistisch-individuelle Hintergrund bleibt überall spürbar in der Sprache, und so wird das Repräsentative zur leeren Hülle. Wir verweisen noch einmal auf die überzeugende Sprachuntersuchung dieser neuen Hofwelt bei May, bes. S. 241, aber auch auf Wilhelm Böhm, Faust der Nichtfaustische, a. a. O., S. 63.

88 Emrich sieht ebenfalls einen Zusammenhang zwischen der "Besitzgewinnung durch Krieg" und der "Tragik": "Besitzgewinnung durch Krieg war die Voraussetzung, die dem ... fünften Akt seine ... Tragik ... gab.", a. a. O., S. 379, Sperrg. v. H. K.

89 Diese Frömmigkeit bedeutet einerseits den Gegenpol alles Magisch-Vulkanischen, und so Natürliches, andererseits enthält sie ein Moment des Konservativen, Beharrenden. Damit wird eine Eigenschaft, die vorher die drei Gewaltigen gekennzeichnet hat, wieder abgewandelt und auf die Gegenseite, die des Natürlichen übertragen. In anderer Form, tragischer und sanfter, so wird sich zeigen, "beharren" auch Philemon und Baucis auf dem

Alten. In neuer Vermischung teilen sich Eigenschaften der gegenteiligen Welt auch dieser natürlichen mit, deren Tragik, wie wir sehen werden, darauf beruht, daß sie überlebt ist, einer neuen, schlechteren Gegenwart weichen muß.

90 Der Bezug zur Natur, der diese Welt von Philemon und Baucis kennzeichnet, kommt am deutlichsten in der Frontstellung gegenüber Fausts Ziergartenwelt zum Ausdruck.

91 Durch dieses Natürliche ist ihre Welt mit all den anderen Abwandlungen dieses Phänomens verbunden: angefangen von der natürlich-häuslichen Welt Gretchens bis zur heilenden Natur zu Beginn des "Faust II", der Funktion der natürlichen Blumen im "Mummenschanz", dem Prinzip der schaffenden Natur in der Walpurgisnacht oder dem Arkadien des dritten Aktes. Ihre Welt ist also wieder eine der Vielzahl von Ausprägungen und Verwandlungen des Natürlichen, eine Metamorphose dieses Grundmotivs.

92 Renate Böschenstein: Idylle, in: Fischers Lit. Lex. 2/1, S. 295.

93 Vgl. Emrich, a. a. O., S. 392.

94 Ada Klett, a. a. O., S. 52.

95 Emrich, a. a. O., S. 401, Sperrg. v. H. K.

96 Italienische Reise, HA 11, S. 456.

97 HA 3, S. 610. - Doch wenn Trunz hinzufügt: "wie umgekehrt Faust seine Welt verneint fühlt durch diese", so mag das richtig sein, wenn es auch im Text nicht zu belegen ist (vgl. Emrich, a. a. O., S. 401 f). Während Fausts magischer Kulturgarten die Alten bedroht, kann bei der hilflosen Situation der beiden mit ihrem letzten ausgesparten Raum von einer realen "Bedrohung" Fausts nicht die Rede sein. Und wenn Emrich meint, Faust spüre hier "das harte Nein ewig junger und alter Natur gegen seine Herrschaft", so ist auch das im Text nicht gegeben. Natürliches ist hier tragischerweise nicht jung sondern veraltet. Dennoch mag eine eher psychologisierende Deutung das Recht haben, Faust durch die Konfrontation mit dem Natürlichen ein Mißbehagen am eigenen Tun zuzuschreiben. Solches könnte indes nur der persönlichen psychologischen Rechtfertigung Fausts dienen, und darum, so meinen wir, geht es nicht in dieser Tragödie.

98 Diese Versuche liegen denn auch schon weiter zurück, Philemon berichtete bereits vorher darüber als von einem vergangenen Geschehen (V 11135 f).

99 Daß das alte Paar einem Tausch nicht zugestimmt hat, bestätigt unsere Interpretation, die in ihnen ein Moment des Beharrens herauszustellen suchte. Hätten sie sich fügen können, hätten sie der andringenden Gegenwart Rechnung getragen und nicht auf dem (schöneren) Alten beharrt, so hätten sie überleben können. Allerdings hätten sie ihr Leben, das ideale, idyllische damit aufgegeben. So ist diese Argumentation eigentlich nicht zulässig. Sie ist von außen herangetragen, weil sie das Leben der Alten für sich gel-

ten läßt, während diese beiden doch als Symbol einer naturhaften Lebensform aufzufassen sind, um die es in jedem Fall geschehen gewesen wäre.

100 Emrich, a.a.O., S.402.

101 Diese Konfrontation wiederholt eine Konstellation aus der Klassischen Walpurgisnacht. Dort standen dem gewaltsam-vulkanischen, abrupt entstandenen Berg, den Seismos vermittelt hatte, das uralte Prinzip der Sphinxe und die Figur des "Naturfels" Oreas gegenüber, der den abrupt entstandenen Berg als "Figur des Wahns" und "Märchen" abtat. Wenn nun mit Philemon und Baucis eine Welt vergeht, die "Jahrhunderten" zugeordnet ist und auch von daher der vulkanischen Welt Fausts entgegensteht, so bedeutet diese Kennzeichnung wieder die Zuordnung zu einem natürlich-stetigen Bildungsvorgang, der sich über Jahrhunderte hin erstreckte.

102 Trunz, HA 3, S.590.

103 Emrich, a.a.O., S.342.

104 Vgl. unsere Interpretation der 'Zueignung', S.44 ff.

105 "In dem großen Interesse für die Gestalt der Sorge spiegelt sich ein etwas einseitiges Interesse für Fausts moralische Entwicklung." Stuart Atkins, Faustforschung und Faustdeutung, a.a.O., S.435.

106 "Hier (schon im Mummenschanz) entlarvt er (Goethe) die Sorge als Anstalt des Todes; ist aber die Sorge nicht gut? Zumal wenn die Sorge ... Sorge ums Jenseits wird ... Hält man mit dieser letzten Szene die Szene Faust und die Sorge zusammen, so ergibt sich, daß Faust, indem er nichts von Gott wissen will, diesem am besten gefällt." Kommerell: Faust und die Sorge, in: M.K., Geist und Buchstabe der Dichtung, Frankfurt/M 1962[5], S.109 (1939[1]).

107 Konrad Burdach, Faust und die Sorge, DVJS I, 1923, S.50.

108 "So steht in der Szene 'Faust und die Sorge' beschrieben, wie die Todesgewalt auf ihn heranrückt." Max Kommerell, a.a.O., S.79.

109 "Im Auftrag des Todes kommen gewiß alle vier grauen Weiber ..." Paul Stöcklein, Die Begegnung mit der Sorge, in: P.St., Wege zum späten Goethe, Hamburg 1949, S.103, vgl. auch S.101.

110 Zur vielfältigen Interpretationsgeschichte dieses Motivs siehe Albrecht Weber: Die Sorge in Goethes Faust. Interpretation der Szene 'Mitternacht', Inaug.Diss., München 1952, S.2-14.

111 Die Resignation der drei Grauen Weiber vor der Tür des Reichen (V 11386) machte viel Kopfzerbrechen. Vgl. Rickert, a.a.O., S.417; Kommerell, a.a.O., S.84: "Der Reiche ist sicher, ... weil er sich loskaufen kann", oder Stöcklein, a.a.O., S.102: "'Reich' bedeutet 'vermögend' ... Ein Können, eine ausstrahlende entelechische Kraft, welche das Auflösende nicht an sich heranläßt."

112 Wir fassen V 11423, worin Faust sich selbst befiehlt, kein "Zauberwort" zu

sprechen, als Konsequenz seines Vorsatzes, sich von Magie zu befreien (V 11404 f) (wie überwiegend die Literatur, vgl. Rickert, a.a.O., S.421, Kommerell, a.a.O., S.89 u.a.). Das heißt, mit Hilfe der Magie hätte Faust die Sorge verscheuchen können - Magie und Sorge sind Gegensätze!

113 Zuerst wohl von Kuno Fischer (Goethes Faust, Goetheschriften Bd 9, a.a.O., S.304, ähnlich Rickert, a.a.O., S.417, etwas anders Kommerell, a.a.O., S.84). Weitgehend überzeugend sind die Ausführungen von Reske über die Beziehungen von Mangel, Not und Schuld gegenüber der Sorge wie gegenüber dem Reichtum. Danach wirkt "Mangel mittelbar als Sorge über den möglichen Verlust des Reichtums", Not "mittelbar als Sorge vor dem Tod" und Schuld "mittelbar als Sorge um den Verlust der Macht". Hermann Reske: Faust, eine Einführung, Stuttgart 1971, S.179. Damit wird zwar erklärt, warum diese drei grauen Weiber nicht direkt zu Faust eindringen können, aber in ihrer Schwester, der Sorge, mit wirksam sind, doch bleiben die symbolischen Bedeutungen dieser Phänomene und ihrer Beziehungen zu ergänzen.

114 Lukács, Fauststudien, a.a.O., S.173; Hertz: siehe Albrecht Weber, Die Sorge in Goethes Faust, a.a.O., S.8; Rickert, a.a.O., S.416.

115 Bödeker, a.a.O., S.14.

116 Ders., a.a.O.

117 Vgl. E. Franz, a.a.O., S.56.

118 In V 11454 ff betont die Sorge ihre Gegenposition zum Reichtum, in V 11471 ff die Gegenposition zur Tätigkeit.

119 Daß von den vier nah verwandten Weibern nur die Sorge eindringen kann, ist viel umrätselt worden. Wir fassen es so: die Sorge ist am stärksten, denn sie umfaßt alle anderen. Als Faust nach der "Untat" die ganze Tragweite seines tragisch-falschen Bewußtseins erkennt, wird nicht nur die einzelne "Schuld" relevant sondern umfassender die Sorge, die alle, auch zukünftige, Auswirkungen des falschen Bewußtseins reflektiert. Vgl. dazu Lukács, a.a.O., S.173: "Die Schuld Fausts ... ist hier nicht, wie in der Gretchentragödie, individuell. Sie so aufzufassen, ist die Flachheit der meisten Kommentatoren. Faust fluchte zwar nach dem Tod von Philemon und Baucis auf Mephistopheles, aber seine folgenden inneren Kämpfe haben nichts mehr mit einer individuellen moralischen Reue zu tun ... Sie gehen tiefer, sie richten sich auf den Gesamtzusammenhang ... seiner ganzen Handlungsweise, seiner ganzen Situation, aus der die Vernichtung von Philemon und Baucis notwendig (und wie wir hinzufügen möchten: tragischerweise! H.K.) entsprang." Daß die drei anderen Weiber vom "Reichtum" abgewiesen werden, gab dem Dichter Gelegenheit, die für die Deutung entscheidend wichtige Gegenposition dieser Weiber zu der Plutuseigenschaft "Reichtum" und damit zur Zeit der Kunst auszudrücken!

120 Der Aufstieg, der sich dem erblindeten Faust während seines Schlußmonologs ankündigt, besteht darin, daß die ideal geplante Tätigkeit doch noch in leicht veränderter Form gelingen kann. Das erlebt Faust nicht mehr und wird auch im Drama nicht mehr real. Statt dessen aber erlebt Faust nach seinem Tod die überirdische Form ständigen Höherschreitens, eine überirdische Form des Aufstiegs.

121 Peter Michelsen: Fausts Erblindung, in: DVJS 36, 1962, S. 27 ff.

122 Rudolf Fürst: Der Kampf mit dem Meere in Goethes 2. Faust, in: GJB 17, 1896, S. 220.

123 Daß es eine Vorlage ist, bestätigt die Wiederholung, daß auch das Werk Fausts Tausende von Jahren überdauern werde (V 11583 f) und sogar das hohe Lebensalter des Vorbilds, das wie Faust 99 Jahre geworden sein soll.

124 Karl Lohmeyer: Das Meer und die Wolken in den beiden letzten Akten des Faust, in: Jb. d. Goethe Ges. 13, 1927, S. 106 ff, Zitat S. 125.

125 Auch die Szene "Großer Vorhof des Palastes" spielt um "Mitternacht", vgl. V 11593 f.

126 Konrad Burdach, a. a. O., S. 26, Sperrg. v. H. K.

127 HA 3, S. 616.

128 Die Wiederholung des Vor-fühlens um Mitternacht, die im früheren Fall mit dem Kommen des neuen Tagesblicks verbunden war, bestätigt noch einmal unsere vorausgehenden Ausführungen, worin wir "Mitternacht" als Wende zum neuen Tag interpretiert haben.

129 Die Begriffe "offen" und "geschlossen" beziehen sich hier und im folgenden auf: Volker Klotz: "Geschlossene und offene Form im Drama", München 1960.

130 Entsprechend kommt Emrich zu der Ansicht: "Die Frage nach der Einheit des Werkes hängt also nach Goethes Angaben ab von der Prägnanz und Bestimmtheit der 'geschauten' Bilder und von der Vielfalt der Standorte der Leser. Der Schlüssel zu ihrer Ergründung liegt im sinnlichen Zeichen und seinen Bezügen. ... in diesen Zeichen verbirgt sich Mitte und Peripherie ... Jedes Bild wird Durchgangspunkt vieler Strahlen und Bezüge. Jedes Symbol führt ins Herz der Dichtung und steht doch wieder außerhalb als entfernter Gegenstand 'vielseitiger' Betrachtung." (a. a. O., S. 38)

131 Vgl. Emrich, a. a. O., S. 32 f und vgl. das Geschehen in der 'Zueignung'.

132 Über die "Reihe" der Anschauung in der Naturwissenschaft siehe HA 13, S. 39, über die "Reihe" der vorliegenden Bilder, aus denen in der Gestaltung der Dichtung ein bestimmtes schließlich zur Verdichtung herausgegriffen wird, siehe HA 13, S. 38 und HA 12, S. 32 in der Definition von "Stil". Vgl. unsere S. 67 ff.

KAPITEL VII

1 Dazu Kuno Fischer, Goethes Faust nach seiner Entstehung ..., a.a.O., S.12 f; Staiger, Goethe Bd II, S.364; vgl. auch unsere S.170.

2 Paul Böckmann, Goethes Dichtertum ..., a.a.O., S.383 f.

3 Kuno Fischer, Goethes Faust nach seiner Entstehung ..., a.a.O., S.12 f.

4 HA 11, S.393.

5 An Herder schreibt Goethe: "Ferner muß ich Dir vertrauen, daß ich dem Geheimnis der Pflanzenzeugung und -organisation ganz nahe bin ... Dasselbe Gesetz wird sich auf alles übrige Lebendige anwenden lassen." HA 11, S.323, Sperrg.v.H.K.

6 "Soviel ist gewiß: die alten Künstler haben ebensogroße Kenntnis der Natur als ... Homer ... Diese hohen Kunstwerke sind zugleich als die höchsten Naturwerke von Menschen nach wahren und natürlichen Gesetzen hervorgebracht." HA 11, S.395, Sperrg.v.H.K.

7 Unter der Überschrift: "Schicksal der Handschrift" (der Pflanzenmetamorphose) berichtet Goethe eingangs davon, was er in Italien erfahren habe. Er verbindet dabei Einsicht in die Entwicklung der Kunst "im eigenen Nationalkreise" bei den Griechen und Einsicht in das gesetzmäßige Vorgehen der Natur, die "lebendiges Gebild als Muster alles künstlichen" hervorbringt. (HA 13, S.102 Z.13 ff) Unter diesen Eindrücken verbinden sich ihm Arbeit über die Kunst (Aufsatz über Kunst, Manier und Stil), Arbeit in der Kunst ("Römischer Karneval") und Arbeit im Bereich der Naturforschung (Pflanzenmetamorphose) (HA 3, S.102 Z.30 ff) Die Bildungsgesetze der Natur werden zum Muster der Kunstgesetze.

8 HA 11, S.126, Sperrg.v.H.K.

9 Georg Lukács: Faust und Faustus, rde 285 ff, 1967, S.139 f. Lukács sieht durch die "Entdeckungen auf dem Gebiet der neuen Naturlehre" und die "Auffassung von der Natur als einheitlichem Entwicklungsprozeß" die Weimarer mit der Italienischen Zeit verbunden (vgl. a.a.O., S.139).

10 Paul Hankamer, Spiel der Mächte, Stuttgart 1960, S.63. - Daß diese Wende zum Altersstil nur fortführt, was eigentlich schon in Italien einsetzte, hat Müller-Seidel gezeigt. Vgl. W. M.-S., Goethe und das Problem seiner Alterslyrik, a.a.O., S.246 ff.

11 Vgl. unsere S.13 f.

12 Vgl. unsere S.67 f.

13 Modifizierung wie Ausweitung beruhen darauf, daß Goethe im Spätwerk, wie Hankamer ausführte, zu noch größeren Formen findet, das "Spezifische" ins "Generische" ausweitet. (Vgl. Mitteilung Riemers, 1930/31, HA 3, S.455)

14 An Sulpiz Boisserée, 22.10.1826, HA 3, S.437.

15 WA IV 49, S.397, zitiert bei Emrich, a.a.O., S.32. - Dazu Emrich, a.a.O., S.33: "Die Sonderbarkeit dieser Symbolik beginnt sich zu lichten, wenn man sich klar macht, daß geistiges Bilden im Alter für Goethe sich fixiert, aufbewahrt und rettet vor Vernichtung in konkreten ... Niederschlägen (ähnlich in der 'Zueignung'! H.K.) ... daß zugleich aber ... eine 'Steigerung' des Bildens ... in eine 'höhere Sphäre' möglich war, die er gern mit Oxydation, ... chemischen Umbildungen verglich. Die Wendungen aber: 'in größter Tätigkeit abwarten', 'womöglich tätiger vergeisten' verraten das, worauf es hier ankommt: Tätigkeit, Wirken, Schaffen, Bilden ist für Goethe zugleich ein 'Abwarten' organischen Reifens und Werdens."

16 Goethe an Wilhelm von Humboldt, 17.3.1832, HA 3, S.460.

17 Es ist darauf zu achten, daß die Wendung, Älteres sei vom Neueren, Spätes vom Früheren nicht zu unterscheiden, keine Wiederholung ist sondern eine dialektische Verknüpfung!

18 Vgl. W. Müller-Seidel, Goethe und das Problem seiner Alterslyrik, a.a.O., S.265 f.

19 Wir werden nachher sehen, daß eine bestimmte Disziplin fehlt, ja daß diese fehlen muß in der historischen Situation dieser Gelehrsamkeit. Und Fausts gesuchte Erkenntnis verbirgt sich deshalb notwendigerweise, weil sie mit der hier historisch noch nicht vorhandenen Disziplin zusammenhängt!

20 Rickert bestreitet, daß Fausts Ziel vorwiegend ein Erkenntnisziel sei. Er gibt zwar zu, daß Faust zur Magie gelangt, weil "seine Wünsche nach Erkenntnis unbefriedigt geblieben" seien, doch setzt er hinzu: "auch die Zauberei soll Faust nicht allein die Geheimnisse der Welt entschleiern, also nicht nur seinem theoretischen Streben Genüge tun, sondern ihn zugleich aus der Enge der Studierstube in die freie Natur hinausführen, die er genießen möchte. Die Magie dient also wieder beiden Seiten seines Wesens, der 'idealen', die sich hier in dem Bedürfnis nach Erkenntnis äußert, und der irdischen ...", a.a.O., S.108 f. Oder: "Fausts ideales Erkenntnisstreben und sein irdischer Drang sind gleich stark.", a.a.O., S.108. Diesen durchaus scharfsinnigen und textnahen Einwand haben wir zu widerlegen. Was Rickert hier als Duplizität und Zwiespalt des Charakters der Faustgestalt deutet (auf die es ihm ankommt), sehen wir als Folge der geschichtlichen Situation an, die hier erfaßt ist. Wir befinden uns - darauf deutet schon die Faustvorlage des Paracelsus hin - in einer Situation, wo die herkömmliche schriftdeutende Wissenschaft vor dem neu aufgekommenen Wunsch nach Naturwissenschaft versagen muß. So muß die neue Wendung zur Naturerkenntnis eine Wendung zur Lebendigkeit, Natürlichkeit und Erneuerung implizieren. Weil in den Gelehrtenstuben des Schriftdeuters Naturwissenschaft aufgrund von Naturexperimenten unmöglich ist, impliziert Fausts Erkennt-

nisziel, daß diese Stube zugunsten der freien Natur verlassen werden muß!

21 Flitner: Goethe im Spätwerk, S. 281. Weitere Belege: "Der metaphysische Trieb ist in dieser poetischen Gestalt als völlig herrschend ... angesetzt." a. a. O., S. 283; vgl. auch S. 295, wo Faust als "ein gottessuchender Mann" bezeichnet wird.

22 Wiese: Dt. Tragödie von Lessing bis Hebbel, a. a. O., S. 137.

23 Beutler: Einführung zur Artemis Faustausgabe, S. 716.

24 H. A. Korff: Faustischer Glaube. Versuch über das Problem humaner Lebenshaltung, Leipzig 1938, S. 106. Korff interpretiert den "Faust" von einer Haltung her, die er "humanen Glauben" nennt. Dieser ist durchaus naturbezogen: "Humaner Glaube deutet das Leben aus dem Wesen der Natur heraus" (S. 164). Wieso Korff dennoch in der Zielsetzung Fausts Meta-physisches sieht, mag die folgende Stelle erklären: "Gleichsam gegen seinen ursprünglichen Willen wird der humane Mensch über sich selbst hinausgedrängt, und er fühlt sich faktisch in transzendentale Zusammenhänge verstrickt, die er tragischerweise nicht erkennen kann, obgleich er sie als übergeordnet anerkennen muß." (S. 126) Man könnte hier den Eindruck gewinnen, Korff deute von einem Vorverständnis des "Faust" den "humanen Glauben", um von diesem her sich dem "Faust" wieder zuzuwenden.

25 Dohmen, Bildung und Schule I, a. a. O., S. 68. - Wir beziehen uns hier und im folgenden auf unsere Ausführungen von S. 15 ff.

26 Ders., a. a. O., S. 69.

27 Ders., a. a. O., S. 71.

28 H. A. Korff, a. a. O., S. 4.

29 Medizin kann in der damaligen Form kaum dafür gelten! Vgl. V 1002 ff und V 1048 ff.

30 Lukács, a. a. O., S. 131.

31 Entsprechend etwa jener Goetheschen Auffassung: "Das Gebildete wird sogleich wieder umgebildet, und wir haben uns, wenn wir einigermaßen zum lebendigen Anschauen der Natur gelangen wollen, selbst so beweglich und bildsam zu erhalten, nach dem Beispiele, mit dem sie uns vorgeht." HA 13, S. 56, Sperrg. v. H. K. (1807)

32 V 434 und V 454. - Rickert meint, Faust erreiche schon in dieser ersten magischen Beschwörung voll und ganz die gesuchte Erkenntnis: "Faust erreicht durch den Anblick des Makrokosmoszeichen die höchste Erkenntnis, die er sich gewünscht hat ... Er muß also als ein nach dem Wissen Strebender restlos zufrieden sein." (S. 114) Da das nicht der Fall ist, schließt Rickert, daß Faust nicht nur Erkenntnis suche sondern zugleich die Natur genießen wolle. Diese Folgerung kann nicht überzeugen, weil ihre Voraussetzung falsch ist. Der Text (V 454 ff) macht ganz deutlich, daß Faust im Zeichen des Makrokosmos eben nicht die "Natur erfaßt", wie er es sich wünscht.

33 V 706 f und V 710, wo der Tod nicht etwa dem Zuschlagen der Türen verglichen wird sondern dem "Aufreißen von Pforten".

34 Reinhold Schneider hält das Ostergeschehen für die das Drama entscheidende Szene. Er meint, Faust habe hier die göttliche Botschaft vernommen, aber zurückgewiesen und den "sentimental empfundenen Klang" vorgezogen. R. S., Fausts Rettung, a. a. O., S. 17 ff. - Eine solche Interpretation erfaßt nicht, worum es in solchem Erinnern geht, die erhellende Parallele zum Geschehen der Zueignung wird übersehen.

35 Der Hinweis, daß es sich in diesem Ostergeschehen um ein "Hoffnungsglück" handelt, hat indes noch eine weitere kennzeichnende Funktion. Als Auswirkung des theodizeehaften Heilsgeschehens ist die österliche Erneuerung weniger reale Erfüllung als Vorausdeutung, Überwindung der Verzweiflung in der "Hoffnung" auf ein späteres Erlangen des Gewünschten.

36 V 913. - Dieser "Farbenentstehungsprozeß" dauert über den Bericht Fausts hinaus an. Im Augenblick des Berichtes "fehlts" noch "an Farben". Die Natur "will" "sich mit Farben beleben", doch weil der Bildungsprozeß der Farben in die Zukunft hinein sich allmählich erst fortsetzt, gelten die frühlingshaft buntgekleideten Menschen "dafür". Auch diese werden damit in den Bildungsprozeß und dessen Zukunftsdimension hineingenommen. Der Erneuerungsvorgang der Natur hat hier eben erst begonnen. Auch insofern ist er eher "Hoffnungsglück" als bereits volle Realisation.

37 Vgl. unsere S. 27 f.

38 Rickert, a. a. O., S. 151.

39 Ders., a. a. O.

40 Wir sagen das gegen Rickert (vgl. a. a. O., S. 151 f), der den Dualismus als Streit zwischen Weltlust und Gottessehnsucht, zwischen Irdischem und Überirdischem faßt.

41 V 1232 ist die konsequente Folgerung aus V 1224 ff. Die Aussage: "Im Anfang war das Wort" wird in die Frage umgewandelt, ob der "Sinn" "alles wirkt und schafft". Was am "Anfang war" und was "alles wirkt und schafft" ist identisch!

42 Mit der Reminiszenz an den "süß bekannten Ton" wird die Verbindung zum Ostergeschehen (etwa V 769 und V 783) eklatant!

43 Das sagen wir gegen Ernst Busch, der die Wette so versteht, als suche Faust in der Wette mit dem Teufel zwar "Lust", aber (bei dieser Annahme muß das überraschen) "keine ..., die ihn je befriedigen könnte, sondern er begehrt Speise, die nicht sättigt, rotes Gold, das in der Hand zerrinnt". Busch, Gott und Mensch in Goethes Faust, in: Goethe, N. F. 4, 1939, S. 269. Busch übersieht hier, daß Faust offensichtlich ironische Fragen stellt. Erst die abschließenden Befehle bringen wirklich Fausts Auftrag.

44 Rickert, a. a. O., S. 181.

45 Eigentümlich interpretiert Korff (ähnlich Busch) den Gegenstand der Wette. Er meint, Faust wette gegen sein Interesse: "... obwohl Faust ... zu einem neuen Leben sich entschließt, ist ... er es doch, der auf den negativen Ausgang seines Lebens wettet. Auch in seinem zweiten Leben werde er nicht finden, was er suche ... Mephisto seinerseits wettet ... auf die Möglichkeit von Fausts Befriedigung." In: Faustischer Glaube, S. 55. Fausts Interesse ist indes nicht auf jene vordergründige Befriedigung im Sinne Mephistos gerichtet sondern auf ständige Lebendigkeit, die ihm wichtiger ist als Stagnation in einem angenehmen Zustand. Damit entfällt auch Korffs Folge, nämlich die "psychologische Paradoxie ..., daß Faust sich bemühen muß, unbefriedigt zu bleiben, während er faktisch doch nach der Krone des Lebens verlangt". (a. a. O., S. 56)

46 Robert Petsch: Die dramatische Kunstform in Goethes Faust, in: Euphorion 33, 1932, S. 230.

47 Rickert, a. a. O., S. 107.

48 Ders., a. a. O., S. 161.

49 HA 3, S. 474.

50 HA 3, S. 495.

51 Im Sachwörterbuch der Literatur (Stuttgart 1969[5]) empfiehlt Gero von Wilpert, der Begriff Struktur sollte "ausschließlich auf das Zusammenwirken aller dieser Elemente (es sind: Komposition und Stil, innere und äußere Form) in der einzelnen Dichtung begrenzt werden, das durch Verzahnung, Verschränkung und Spannung über die Summe der einzelnen Komponenten hinaus ein Mehr, nämlich die geistige Durchdringung und Zuordnung der Teile zu einem geschlossenen, in sich gerundeten Ganzen erfaßt". Eben auf Verzahnung und Verschränkung der Einzelkomponenten kommt es uns an, wenn wir die strukturelle Bedeutung der Bildungsgesetze für den Aufbau des Dramas herausstellen wollen.

52 Goethe an Iken, 23. Sept. 1827.

53 Goethes Behauptung, er habe "seit langem" in der beschriebenen Weise gearbeitet, könnte diese Verfahrensweise auch ganz konkret bereits auf den 1. Teil beziehen!

54 Walter Müller-Seidel: Komik und Komödie in Goethes "Faust", in: Hans Steffen: Das deutsche Lustspiel, 1. Teil, Göttingen 1968.

55 "als befänden wir uns noch im Mittelalter und nicht in einer von der Aufklärung geprägten Welt", a. a. O., S. 95. Daß es im "Faust" gerade um die Absonderung der Aufklärung von der mittelalterlichen Welt geht, meinen wir gezeigt zu haben.

56 Müller-Seidel, a. a. O., S. 104.

57 Ders., a. a. O., S. 107.

58 Obwohl der Kommentar zur Hamburger Ausgabe verzeichnet, daß "Museum"

im Neulatein der Humanisten "Studierstube" bedeute, ist das Gebanntsein in ein Museum hier offensichtlich der freien "Welt" entgegengesetzt. Zudem ist gerade der altertümliche Ausdruck Wagners ein Beweis dafür, wie sehr er in der herkömmlichen Gelehrsamkeit befangen ist und wie unkritisch er trotz seiner Suche nach Naturnähe dieser gegenübersteht.

59 Schema, um 1798 entstanden, HA 3, S. 427.

60 V 1909 - V 1921, aber auch ff. Die Begründung für solche Unnatürlichkeit ist dabei die Ordnung: "Ich rat Euch drum: Zuerst Collegium logicum ..."

61 Müller-Seidel, Komik und Komödie in Goethes "Faust", a. a. O., S. 100.

62 Rickert, a. a. O., S. 160 ff.

63 Erich Franz, a. a. O., S. 105.

64 Wiese, Die dt. Tragödie ..., a. a. O., S. 140 f.

65 Emil Staiger, Goethe I, a. a. O., S. 230.

66 Flitner, a. a. O., S. 296 f.

67 H. A. Korff, Faustischer Glaube, a. a. O., S. 58.

68 Ders., a. a. O., S. 59.

69 Ders., a. a. O., S. 104, vgl. auch S. 156.

70 Mephistos Magie in Auerbachs Keller beruht auf Einsicht in die Naturgesetze, wobei diese nur in ihrer Metamorphosenfolge unterbrochen werden, so daß eine falsche, gewaltsame Verbindung in der Gestaltenfolge auftaucht: "Trauben trägt der Weinstock, ... Holz die Reben ... Der hölzerne Tisch kann Wein auch geben", so lautet seine Zauberformel, wenn man sie auf ihre Logik hin befragt. Die magische Gewaltsamkeit besteht darin, daß der hölzerne Tisch - wie die holzenthaltenden Reben - auch sollte Wein geben können. Magie ist nicht ein ganz anderer Bereich als die Natur sondern vielmehr deren bewußte Verfälschung, das Durchbrechen der natürlichen Zusammenhänge.

71 H. A. Korff, a. a. O., S. 59.

72 Eine recht pragmatische Verbindung von "Magusdrama" und "Gretchentragödie" sieht Reske in der Hexenküche geleistet: Darin gehe es Goethe "darum, durch die Verjüngung Fausts das Magusdrama mit der Gretchentragödie zu verbinden und damit den Zusammenhang herzustellen, der im Urfaust noch fehlte", (a. a. O., S. 59), da Faust sonst für das Folgende in "zu vorgerücktem Alter" wäre (S. 61).

73 Vgl. unsere S. 26 f.

74 Dieses "Geschriebene" erinnert auch an die Forderung Mephistos, die Wette schriftlich zu fixieren.

75 "Geschriebenes" (V 1716 ff), vermittelte Einsicht (V 410 ff), "Worte" (V 553) und Tod waren bisher Gegenpole zu der gesuchten Lebendigkeit. Vgl. unsere S. 264 ff.

76 Sofern er Natur "zum Königreich" hat.

77 V 3235 ff - vgl. Rickert, a. a. O., S. 243.

78 Vgl. den Umschwung in V 454 und in V 1210 ff.

79 V 3347 ff, V 3354 ff, V 3364 f. - Wir werden davon gleich handeln.

80 Vgl. unsere S. 66 ff.

81 HA 13, S.38 Z.30 ff, "Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil", HA 12, S. 32 bes. Z. 12 und "Bedeutende Fördernis durch ein einziges geistreiches Wort", HA 13, S. 38 f bes. S. 39 Z. 36.

82 A. a. O., HA 13, S. 40.

83 A. a. O., HA 13, S. 38.

84 Böckmann, vgl. unsere S. 67.

85 Emrich, a. a. O., S. 39.

86 - und dessen Aufbau, wie etwa bei Korff (vgl. unsere S. 271) auch nicht auf eine strukturelle Einheit, die durch den Charakter der Hauptgestalt gewährleistet ist, wie bei Rickert. Wir halten uns vielmehr an das Goethezitat Emrichs: "Wenn wir uns (von der Kunst) einen anschaulichen Begriff bilden wollen, so müssen wir bis ins Einzelne des Einzelnen hinab steigen ... wofür der sichere Blick über das Ganze ... entschädigt." (a. a. O., S. 36)

87 Auch die Walpurgisnacht ist nicht ohne Beziehung zur Grundmotivik: In neuer Ausprägung und auf niederer Ebene, die am Ende in den Bereich des Satirischen überleitet, zeigt sich die Polarität von Lebendigkeit und Bücherwelt, von Altem und Neuem in einer neuen Spielart. Der Bereich des Lebendigen und der Naturnähe ist hier zum Grob-Sinnlichen degradiert. In dieser Ausprägung aber ist er nicht wie bisher dem Neuen zugeordnet sondern der veralteten Welt mittelalterlichen Hexentreibens. Der Bereich der Bücherwelt wird thematisch in der Satire über die zeitgenössische Literatur, die sich anschließt. Dabei ist die Bücherwelt zwar "modern" geworden, doch wird sie in dieser nur vermeintlichen Neuheit zum Gegenstand der Parodie.

88 WA II, 11, S. 164, zitiert HA 13, S. 560.

89 Wolfgang Schadewaldt: Goethes Begriff der Realität in: W. Sch., Goethestudien, Zürich 1963, S. 207 ff, Zitat S. 235.

90 Schadewaldt erkennt auch die Bedeutung der Goetheschen Bildungsgesetze für diesen Zusammenhang: "Dieser letzte Ausspruch Goethes ... schlägt die Brücke zwischen dem Prolog des Zweiten Faust und Goethes eigener Naturbetrachtung" (S. 241), wobei er Goethes Naturwissenschaft wie folgt charakterisiert: "Aus beiden, der Polarität und der Steigerung, geht nun aber als noch umfassenderes Prinzip, nach dem die Natur lebt und handelt, das hervor, was Goethe die "Bildung" ... nennt. Sie ist ihm die höchste und einzige Operation der Natur ...", a. a. O., S. 226.

91 Schema aus der Zeit zwischen 1797 - 1800, HA 3, S. 427.

92 a. a. O.

93 Volker Klotz, Geschlossene und offene Form im Drama, München 1969[4], S.119.

94 "Faust verkörpert die Menschheit nicht im Sinne einer Quersumme ... sondern als ... eine ganz bestimmte umfassende ... Monade, die damit erst die nicht zufällige sondern notwendige Grenze sichtbar macht, auf die auch das höchste menschliche Streben stößt." Benno von Wiese, Die dt. Tragödie, a.a.O., S.125. - Vgl. auch Georg Lukács, "Das Drama der Menschheitsgattung"(!), a.a.O., S.144.

95 Das wurde dem Dichter mitunter zum Vorwurf gemacht: "Die ursprüngliche Handlung tritt völlig zurück, der Held verschwindet ganz aus unserem Gesichtskreis oder wird zur farblosen Foliegestalt", dem aber entspreche "auf der anderen Seite der Reichtum der Welt ..." E. Franz, a.a.O., S.33, oder: "Dann aber begegnen wir Schwierigkeiten (am Faustdrama), die nicht so leicht zu bewältigen sind. Das Interesse wendet sich von Faust und seinem Schicksal ab ..." Staiger, Goethe III, a.a.O., S.470; vgl. auch Korff, Faustischer Glaube, a.a.O., S.159.

96 Gespräch mit Eckermann, 17.2.1831, HA 3, S.455. - Staiger sieht darin "Veränderungen" beider Teile, "die mit den Begriffen 'Steigerung' und 'Entwicklung' kaum erfaßt werden können". Staiger, Goethe III, a.a.O., S.265. Das aber ist deshalb Staigers Eindruck, weil er darunter offensichtlich Steigerung und Entwicklung Fausts versteht! Er fährt nämlich fort: "Goethe scheint sich nicht mehr für Fausts besonderen Charakter, für seine beschränkte Individualität zu interessieren."

97 Goethes Begriff "Zustand" sanktioniert unsere Interpretation, wonach es sich im ersten Teil um eine stagnierende Situation, um einen Zeitpunkt handelt, wogegen im zweiten Teil ein Zeitverlauf dargestellt wird.

98 Riemers Mitteilungen über Goethe, 1830/31, HA 3, S.455 f; vgl. auch Brief an Heinrich Meyer, 20. Juli 1831.

99 HA 3, S.427.

100 Korff, a.a.O., S.92.

101 Ders., a.a.O., S.92 f.

102 In diesem Sinn ist innerhalb des "Faust I" lediglich das Gretchengeschehen tragisch. Hier sieht Faust - in der Szene Wald und Höhle - das tragische Ende voraus, und damit wird auch er hier zur tragischen Figur.

103 Damit meinen wir indes nicht, daß im Binnengeschehen des zweiten Teils die vom Herrn vorausgesagte Theodizee bereits voll realisiert wurde. Wir wollen nur darauf verweisen, daß sich im Verhältnis beider Teile die Art der vorausgesagten Theodizee bereits mit verwirklicht. Nach den Worten des Herrn besteht die Theodizee Fausts darin, daß die frühe Bildungsstufe überwunden werden wird. Solches ist mit dem zweiten Teil gegenüber dem ersten bereits geschehen! Doch wird die vom Herrn vorhergesehene Theodizee noch weiter gehen.

KAPITEL VIII

1 Fragwürdig wirkt die Rettung insbesondere dort, wo sie als ungerechtfertigt getadelt wird: In seinem eher populär-wissenschaftlichen Beitrag: "Über die Form von Goethes Faust" spricht Linus Birchler von einem "ungerechtfertigten happy end" (Schweizer Rds 58, 1958/59, S. 259-262); nicht gerechtfertigt erscheint die Rettung in der Sicht Engassers: "Gewiß, aus Irrtum und Schuldverstrickung lebt jedes Drama. Es ist aber ein Unterschied, ob Shakespeare, Schiller, Kleist, Hebbel ihre bestialischen Gestalten als Verunstaltungen des Menschen zeichnen und sie als Verbrecher richten, ... oder ob Goethe den Faust heroisiert und ihm einen triumphalen Einzug in den Himmel bereitet ... Im Faust ist das Böse maskiert, wir sehen es gerechtfertigt, belohnt und in den Himmel gehoben." Engasser, a. a. O., S. 36.
Fragwürdig im Sinne der Tragödie erscheint die Rettung auch dann, wenn man meint, nicht das Werk sondern Goethes konziliante Natur sei für die Rettung Fausts verantwortlich. So ist wohl Reinhold Schneider zu verstehen, der meint, daß Faust eigentlich habe verurteilt werden müssen: "So strebt alles dem finstersten Ausgang zu. Faust, der die Welt hundertfach betrogen hat, ... muß als Betrogener sterben ... Aber Faust, der sich selbst hätte retten können, wenn er die Botschaft der Engel angenommen hätte, wird gerettet nach seinem Tode. Goethes entschieden zur Bejahung drängende Natur hätte es wohl schwerlich vermocht, ein Leben lang eine Gestalt mit sich zu tragen ... die ... für die Ewigkeit als verloren hätte angesehen werden müssen." Schneider: Fausts Rettung, Berlin 1946, S. 23.

2 Vgl. Hans Schwerte, a. a. O., S. 9.

3 Franz, Mensch und Dämon ..., Tübingen 1953, S. 229. Vgl. auch Daur, a. a. O., S. 272 f.

4 Daur, a. a. O., S. 9, siehe auch Franz, a. a. O., S. 108, S. 12 und S. 81. Wir wenden uns dagegen, daß diese Versöhnung außerhalb der Tragödie stattfinden soll und daß allein Fausts Leben als Tragödie verstanden wird!

5 Wiese, a. a. O., S. 132 f.

6 Ders., a. a. O., S. 123, vgl. auch Franz, a. a. O., S. 80 f.
Vom Mysterium sprach bereits Gundolf: Goethe, Berlin 1930, Ausg. d. wiss. Buchgem., Darmstadt 1963, S. 778/9, und zu der Auffassung des Mysterienspiels bekennt sich auch Birchler, a. a. O., S. 260.

7 Komik und Komödie in Goethes 'Faust', a. a. O., S. 115.

8 Paul Stöcklein: Wie beginnt und wie endet Goethes Faust, in: Lit. wiss. Jb., NF 3, 1962, S. 32.

9 HA 12, S. 64.

10 Nachlese zu Aristoteles' Poetik, HA 12, S. 343.

11 Kurt May: Faust II. Teil, München 1962^2, S. 280.

12 Irmgard Ackermann: Der Sonderfall des "Faust", in: I.A., Vergebung und Gnade im klassischen deutschen Drama, Inaug.Diss., München 1968, S.147.

13 "Der Dichter öffnet die letzten Schleusen irdischen Jammers, ... um am Ende in diese trostlose Nacht einen Strahl himmlischen Lichtes fallen zu lassen." Franz, a.a.O., S.12, Sperrg.v.H.K.

14 Emrich, a.a.O., S.412, vgl. auch Ackermann, a.a.O., S.174.

15 Hermann Reske, a.a.O., S.93.

16 Joachim Müller: Prolog und Epilog in Goethes "Faust", in: Sitzungsberichte der sächs. Akademie der Wissensch. zu Leipzig, Phil.-Hist. Kl., Bd 110, Heft 3, Berlin 1964, S.15. Entsprechend belegt Ackermann, daß in früheren Erscheinungsweisen der "Liebe" die gnadenhaft-rettende Form des Schlusses mehrfach vorbereitet wurde, a.a.O., S.166 f.

17 Eine Ausnahme ist lediglich im Falle der Verkündigung von Gretchens Rettung durch die "Stimme von oben" gegeben; hier aber wird der Rettungsvorgang nicht gezeigt sondern nur versichert.

18 Zwischen V 9936 und 9937. Logischerweise macht bereits die Bezeichnung "Pause" deutlich, daß wieder einmal Kunst und Musik sein wird! Auch zu dieser Kunst-pause gibt es ein Analogon in Goethes Geschichtsbetrachtung, das auf die Gültigkeit der Bildungsgesetze in diesen Bereichen verweist: In der "Geschichte der Farbenlehre", die an einem spezifischen Fall Goethes Geschichtsauffassung vertritt, gibt es zwischen den Zeiten hoher Erkenntnis eine "Zwischenzeit", eine "Lücke" (HA 14, S.46). Diese aber ist für den Gesamtverlauf der Geschichte ebenso wichtig, wie die Zeit, die der Same unter der Erde zubringt, für den Bildungsgang der Pflanze wichtig ist (HA 14, S.47). Dennoch ist dieser Zustand durch ein Negativum gekennzeichnet. Es ist die Zeit in der Geschichte, "wo uns die erfreuliche, lebendige fortschreitende Wissenschaft verläßt", a.a.O., Sperrg.v.H.K. Vgl. HA 14, S.47.

19 Diesen Aspekt der Hoffnung hat Adorno erkannt, wenn er feststellt: "Hoffnung ist nicht die festgehaltene Erinnerung sondern die Wiederkehr des Vergessenen." Zur Schlußszene des Faust, in: Th.W. Adorno: Noten zur Literatur II, Frankfurt/M 1961, S.18.

20 Ähnlich bemerkt Emrich: "Statt wie in der religiösen Tragödie Untergang und Rettung der Welt in einem einzigen ... unwiederholbaren Vorgang zu gewährleisten, spaltet die Dichtung ein Absolutes vom Relativen des vereinzelten Helden ab, ohne das Vereinzelte ganz aufheben zu wollen ... und erreicht so einen je und je in der Erscheinung selbst sich polar vollziehenden Reinigungs-, Rettungs- und Ausgleichsvorgang, der ... wiederholbar ist ..." a.a.O., S.404.

21 Prolog, Anmutige Gegend und schattiger Hain sind neben dem Ostergeschehen die wichtigsten Spiegelungen von Rettung im Drama, doch werden wir

später sehen, daß auch die Vielfalt der Formung bildender Liebe dafür zu gelten hat, vor allem der bildende Eros der Klassischen Walpurgisnacht.

22 Emrich, a.a.O., S.409.

23 Der Begriff 'Umartung" wurde in der Literatur bisweilen als reuige Umkehr des Sünders verstanden. Solches aber ist der Dichtung fremd. Vgl. Ackermann, a.a.O., S.115.

24 Dorothea Lohmeyer, Faust und die Welt, Potsdam 1940, S.16.

25 "Bevor sich aber der Himmel öffnet, benutzt Goethe wieder einmal die Gelegenheit zu einer weiteren Zeitsatire. So nimmt er Sömmering vor, der versucht hatte, den Sitz der menschlichen Seele nachzuweisen, und zugleich Hufelands Untersuchungen an Scheintoten. Und wie so oft schon klingt der Spott aus Mephistos Mund besonders scharf." Reske, a.a.O., S.194. - Sicherlich ist die Anspielung richtig erfaßt, doch ist der Ton Mephistos hier nicht ganz getroffen: er spottet weniger als daß er sich beklagt, es handelt sich hier nicht nur um ironische sondern vor allem um komische Redeform, denn schon hier ist Mephisto zum "armen Teufel" geworden.

26 Reske, a.a.O., S.193.

27 "Die Metamorphose des Homunkulus ist eine spiegelbildliche Vorwegnahme der Metamorphose Fausts. Dem Eingehen der 'reinen Entelechie' in die Materie (Homunculus) steht dort die Befreiung der weltträchtigen ... Entelechie ... gegenüber. Verbindung wie Trennung des Widerstrebenden vollzieht sich durch die Kraft des Eros ..." I. Ackermann, a.a.O., S.145.

28 Über die Rosen und ihre Beziehung zur Liebe: vgl. V 11942 f, V 11950 und V 11728, wo sie deshalb, weil sie "Liebe verbreiten", den Flammen gleichgestellt werden.

29 Daß Flammen "Liebe" bedeuten, vgl. also auch V 11727 f; für Gaiser zeigt sich sogar (zutreffend) gerade an den Flammen: "Daß der Dichter die Szene in der Tat auf diesen Gegensatz von tötender Verneinung und schaffender Liebeskraft gestellt wissen will, wird auch im sprachlichen Ausdruck offenbar. Immer wieder wird ... das Bild der 'Flammen' aufgerufen, um in immer neuen Variationen als Symbol zu dienen, bald als verzehrend heißen Höllenelements, bald als 'liebende' fröhliche Flamme, als Sinnbild heiliger Gluten der alldurchhellenden Himmelsliebe. Das letztere Thema ist bezeichnenderweise das führende." Konrad Gaiser, Die Rolle der Liebe im Schlußakt der Faustdichtung, Zeitschr. f. Deutschkunde 1940, Jg. 54, S.228.

30 Gaiser, a.a.O., S.227.

31 Emrich spricht denn auch davon, daß das Eindringen der Liebesflammen bei Mephisto zu einem "Streit des Teufels mit sich selbst" führe, a.a.O., S.408.

32 Theodor W. Adorno, Zur Schlußszene des Faust, in: Th.W. Adorno: Noten zur Literatur, Frankfurt/M 1961, S.16.

33 Emrich begründet noch von anderer Seite her, warum Mephisto von den liebenden Flammen erfaßt wurde, indem er darauf aufmerksam macht, daß Engel und Teufel eine gemeinsame Herkunft haben. (a. a. O., S. 408)

34 Reske, a. a. O., S. 195.

35 Dies sagen wir gegen Adorno, a. a. O., S. 16, besonders gegen seine dort vertretene Auffassung: "Die Antwort der Gnade auf das Naturverhältnis, wie immer auch in diesem vorgedacht, (was Adorno also sukzediert!) springt doch umschlagend als neue Qualität hervor und setzt in die Kontinuität des Geschehenden die Zäsur." Vgl. dazu auch die Untersuchungen Lohmeyers u. Ackermanns (a. a. O., S. 165), wonach eben keine Zäsur vorliegt, sondern ein unvermerktes Hinübertreten aus einem Bereich in den andern.

36 Gaiser, a. a. O., S. 227.

37 HA 13, S. 499.

38 HA 13, S. 501. - Zudem heißt es in der Schilderung der Entstehung der Farben: "Bei alledem lassen wir niemals aus dem Sinne, daß diese Erscheinung nie als eine fertige, vollendete, sondern immer als eine werdende ... anzusehen sei." HA 13, S. 377. Auch in der relativ vollkommenen Erscheinung, die diese Farben symbolisieren, kommt der Werdeprozeß nicht zum Stillstand. Sie sind Symbole höchster Form der Steigerung.

39 HA 13, S. 501, Sperrg. v. H. K.

40 HA 13, S. 502.

41 HA 13, S. 502, Sperrg. v. H. K.

42 a. a. O., S. 503, Sperrg. v. H. K.

43 Ackermann, a. a. O., S. 154. - In der Behauptung allerdings: "Die Knospe enthält schon die ganze Blüte in sich, aber die entsiegelnde Kraft kommt von außen" (a. a. O.) können wir ihr nicht recht geben. Gerade an der Wirkung der Rosen zeigt sich, daß diese Kraft in ihnen liegt. Vgl. auch Goethes Wendung gegen eine ähnliche Aussage Lavaters, HA 11 (Italienische Reise), S. 413.

44 Diesen Befund, wonach es nicht nur keinen Bruch sondern einen deutlichen Übergang zwischen irdischer und überirdischer Welt gibt, unterstützt der sprachliche Befund. May, in dessen Konzeption dieses Ergebnis nicht passen will, gibt in "Bedrängnis" geraten dennoch an, was er diesbezüglich sah: "In der Sprachgestaltung gibt es zwischen den früheren Szenen und dieser letzten nicht nur keinen Bruch, keinen Sprung, sondern ein fließendes Kontinuum." Kurt May, a. a. O., S. 293. - Gilt das für die Szene Bergschluchten, so zitiert May in bezug auf die Verse, die in der Szene Grablegung den Flammen und Rosen gelten, Heusler, dessen Ergebnis er als "richtig und feinfühlend wie allzu unbestimmt und ohne Begründung" (S. 283) bezeichnet (denn wieder kann der Befund, diesmal am Rhythmus nicht in Mays Deutung eingefügt werden): "der Rhythmus ... macht uns

glauben, das Erhabene gehöre uns an." May, der sich "aus solcher weitausgreifenden Allgemeinheit des Urteils" lieber wieder auf die Versgruppen in dramatisch-szenischem Zusammenhang "zurückzieht", bemerkt dann aber auch dort: die Verse seien "eine Wiederaufnahme, eine Steigerung des Ausdrucksgehalts früherer trochäischer Verse (kl. Walpurgisnacht) mit neuen Mitteln." (a. a. O., S. 283)

45 Müller-Seidel, Komik und Komödie, a. a. O., S. 114.

46 Adorno, a. a. O., S. 12.

47 V 11872 f. - Dabei ist auf die konditionale Verknüpfung zu achten: "Wie ..." (V 11866) und "Wie ..." (V 11870) sich Polarität da und dort sinnvoll erweist, "so ist es die allmächtige Liebe ..." Gerade an der sinnvollen Funktion der Polarität wird das Wirken der Liebe offenbar.

48 V 11885 ff. Der ganze Sprachduktus ("Geist" und "verworren, kalt" als Appositionen) erinnert an die Gelehrtentragödie!

49 Hier zeigt sich wieder, daß Polarität auf der niederen Stufe eben jene weitertreibende Funktion hat, die auf höherer Ebene der Liebe selbst zufällt: Reinigt später die "ewige Liebe" allmählich vom Erdenrest der Zwienatur, so versucht der Pater Ecstaticus eine ähnliche Reinigung und Befreiung vom Nichtigen dadurch, daß er Polarität in sich vollzieht: "Pfeile durchdringet mich ..." V 11858.

50 Pater Seraphicus "nimmt sie in sich" (vor V 11910) und die Knaben kommentieren das Gesehene "von innen" (vor V 11914).

51 Vgl. V 12092, wo sich dieser Begriff des "Belehrens" wiederholt. Hier wie dort wird dabei deutlich, daß das Fortschreiten im jenseitigen Bildungsvorgang an eine Einsicht in diesen Vorgang geknüpft ist! Die Belehrung wird zum Mittel der Steigerung, in der sich zugleich helfende Liebe verbirgt.

52 Ebenso bezeichnend für einen unendlich nach oben fortschreitenden Bildungsprozeß ist, daß es "vollendet e r e" und nicht "vollendete" Engel heißt, wobei der Komperativ hier die bescheidenere Ausdrucksweise ist. Endgültig Vollendetes gibt es in diesem Jenseits nicht sondern - wie wir noch sehen werden - ein Hinansteigen, das im Unendlichen ausläuft!

53 Die Bezeichnung dieser "höchsten Zelle" als "reinlichste" greift jenen Begriff auf, den die Engel gegen das Irdische anwendeten: Der Erdenrest ist, selbst wenn er aus Asbest wäre - nicht "reinlich". So bedeutet "reinlich" hier, daß sich nichts Irdisches mehr in dieser "höchsten Zelle" befindet.

54 HA 13, S. 60, Sperrg. v. H. K.

55 Emrich, a. a. O., S. 409.

56 Was Emrich hier richtig bemerkt, nämlich daß es durchaus bedeutsam ist, wenn Faust in seiner Erlösung "erste Jugendkraft" wieder erreicht, interpretieren wir anders: Damit wird klar, daß Faust in seinem überirdischen Bildungsprozeß an einem e r n e u e r n d e n Fortschreiten teil hat. Der Hinweis

auf die Wiederkehr "erster Jugendkraft" macht deutlich, daß der theodizeehafte Bildungsprozeß eine erneuernde Steigerung des früheren bedeutet, nicht aber, daß damit ein End- oder Zielpunkt erreicht wäre!

57 Emrich, a.a.O., S.409.

58 Vgl. unsere S.3 f und S.316.

59 E. Busch, Gott und Mensch in Goethes 'Faust', Goethe 4, 1939, S.273 f.

60 Werner Kohlschmidt: Form und Innerlichkeit, München 1955, S.119.

61 Ders., a.a.O., S.111. - Dazu kommt außerdem, daß Kohlschmidt die "antike Sphäre des Eros" wohl nicht ganz richtig interpretiert, wenn er schreibt: "In der antiken Sphäre des Eros konnte der Liebesgegenstand durch Wagnisse und magische Handlungen errungen und erzwungen werden." (a.a.O.) Nicht nur in den Bergschluchten sondern ebenso in der Klassischen Walpurgisnacht ist das bildende Prinzip der Liebe dem "Magischen" entgegengesetzt!

62 Gerade dieses Motiv des "Umartens" wird für Burdach zum Beleg für die entgegengesetzte Sichtweise: Als Ausdruck der Reue sieht er gerade im "Umarten" ein Zeichen dafür, daß der "Erlösungsweg Fausts" keine Fortsetzung seines irdischen Weges sei: "Unmittelbar vor dem Schlußgesang ... ruft der Doctor Marianus ... das ... längst erwartete ... Wort 'reuig' 'umarten' ... Hier zum ... einzigen Male (! eben!) ertönt das Stichwort 'Reue' und ... daß alle Reuigen ... sich umarten sollen ... Auch auf Faust ... trifft das zu: seine Erlösung vollzieht sich allein durch seine innere Umartung, durch die Verwandlung seines Titanismus in Frommsein." Burdach, Das religiöse Problem in Goethes Faust, a.a.O., S.73. Dagegen hat Ackermann deutlich gemacht, daß ein solch christliches Verständnis von Reue und Bekehrung nicht zu halten ist (a.a.O., S.155). "Umarten" ist hier kein christlicher Begriff sondern steht in Zusammenhang mit der dargestellten Metamorphosenfolge. So ist auf das Ergebnis Emrichs hinzuweisen, der betont: "Eine schrittweise Metamorphose bis in geläuterte Formen ist die Wirkung dieser bildenden Liebe ... Eine 'Umartung' von Leib und Seele, das ist der Erlösungsprozeß Fausts, nicht eine Bekehrung oder ein total die Natur verwerfender ... religiöser transzendenter Umwandlungsprozeß." (Emrich, a.a.O., S.412)

63 Hertz, Fausts Himmelfahrt, a.a.O., S.214. Auch Emrich bemerkt: "Genauer betrachtet ist auch die Liebe des Schlußaktes ... eine produktive Formkraft der Natur." (a.a.O., S.409)

64 Paul Lorentz: Die Idee der Liebe in Goethes 'Faust', in: Goethe V, 1940, S.291; vgl. auch Flitner, a.a.O., S.329, der "Eros" als "Werkzeug der Schöpfung" faßt.

65 Lohmeyer, a.a.O., S.72 f.

66 Die Vorstellung, daß Liebe "bildet", vermitteln auch andere Dichtungen

Goethes. Wenn Hertz ausführt: "Die Kraft der Natur ... nannte ... (Goethe) die Liebe" oder "Diese liebevolle Schöpfungskraft ... ist ... keine jenseitige Macht sondern eine natürliche" (a.a.O., S.220 f), so beruft er sich dabei u.a. auf das Märchen von der schönen Lilie, wo der Alte ausruft: "Drei sind, die da herrschen auf Erden: die Weisheit, der Schein und die Gewalt." Der Jüngling sucht mit dem Hinweis auf die vierte Kraft, die Liebe, zu widersprechen, doch der Alte verbessert ihn: "Die Liebe herrscht nicht, aber sie bildet, und das ist mehr." Hertz verweist außerdem auf Chr. Saranow (die Entstehungsgeschichte des Goetheschen Faust, Kopenhagen 1917, S.95 ff), die einige Goetheäußerungen über die kosmische Liebe zusammengestellt hat. Auch Emrich belegt, daß andere Dichtungen die natürlich bildende Funktion der Liebe deutlich machen, vgl. a.a.O., S.411.

67 Pflanzenmetamorphose, HA 13, S.65.

68 Lohmeyer, a.a.O., S.137.

69 Dazu führte Erich Franz aus, daß schon dort die vielfältigen Formen von Liebe in der "ansteigenden Stufenreihe" der "Erscheinungen durchgeprobt" werden, a.a.O., S.125.

70 Vgl. Ackermann, a.a.O., S.167.

71 Kurt May, a.a.O., S.288.

72 Ders., a.a.O.

73 Nicht immer allerdings fällt männliche mit "strebender Liebe" zusammen; Pater Seraphicus etwa ist eine Ausnahme.

74 Siehe V 11978 f, wonach Faust nur zum "Anbeginn" "diesen gesellt" wird. Das bestätigt den Eindruck Mays, daß sich die engeren Verbindungen der Gestalten auch wieder lösen!

75 Auch das stimmt nicht immer, nämlich wieder bei Pater Seraphicus nicht, der bereits helfende Liebe verwirklicht!

76 Lohmeyer, a.a.O., S.140 f.

77 Dazu Lohmeyer: "Diese Trennung der liebenden Pole ist die Form, in der sich später die letzte Erlösung Fausts ereignet. Zuvor ist sie der Büßerinnen Thema ... Die selbstlose Liebe ist die Kraft, die Fausts strebender Liebe entgegenkommt und so bewirkt, daß die Entelechie sich aus ihrem Menschsein zurückzieht und in die heilige Schar eingeht." (a.a.O., S.139.)

78 Damit bestätigt Lohmeyer unsere Beobachtung: Zunächst gab es die irdische Form der Polarität noch, doch wird diese allmählich durch das bildende Wirken der Liebe ersetzt. Von der Stufe der vollendeteren Engel an - so sieht es auch Lohmeyer - ist Polarität ersetzt durch die "geistige Form eines polaren Verhältnisses", durch die Zweiheit der Liebe. Auch dieser Vorgang des Ersetzens geht als Stufenfolge vor sich, so daß Diesseits und Jenseits auch in diesem Fall ineinander verlaufen.

79 Lohmeyer, a.a.O., S.137, Sperrg. v. H.K.

80 Vgl. V 342 f, wo der Herr deutlich macht, daß er Polarität deshalb zugleich mit dem Schaffen des Teufels zuläßt, weil damit der "Reiz" gegeben ist, der die "unbedingte Ruh" verhindert.

81 Das Motiv des Belehrens findet sich in den "Bergschluchten" drei mal: in V 11930, in V 12082 f und in V 12092. In allen diesen Fällen steht die Belehrung zum Zeichen für die Weiterführung im Bildungsvorgang des Jenseits!

82 Als weiblich "befriedende" antwortete die Liebe der Mater Gloriosa auf die ausdrücklich "männlich" entgegengetragene Liebe des Doctor Marianus. Vgl. V 12001 ff.

83 Dazu Ackermann: "Reue oder Verlangen nach Vergebung im christlichen Sinn sind Faust und dem Sinngefüge der Dichtung fremd." (a. a. O., S. 155) - Insofern bedeutet das Adjektiv "reuig" - in bezug auf den Umartungsprozeß erst recht - die Bereitschaft zur Umartung, zur Steigerung. (Vgl. Ackermanns Ausführungen über Verzeihung und Erlösung, a. a. O., S. 158 f.)

84 Wo noch auf Fausts irdisches Streben bezug genommen wird!

85 Ackermann, a. a. O., S. 178.

86 Vgl. V 11797 f mit V 7082 ff, wobei die Wiederaufnahme in grotesk verkehrter Form bis zur Wortwahl von "nackt" "anständig" und "Hemd" geht!

87 Vgl. unter anderem V 7782 und V 7770 mit V 11742, während die der Teufelswelt verbundenen Irrlichter an die Walpurgisnacht des "Faust I" erinnern (vgl. V 3869 ff).

88 Darüber Hertz, der in der überirdischen Welt "die ungebrochene Fortsetzung des naturreligiösen Mythos" sieht (a. a. O., S. 226): "Es ist kein Sprung ins Ganz-Andere, kein Flug ins allem irdischen Leben Entfremdete (S. 227) und Lohmeyer: "Vor allem aber ist die metaphysische Wirklichkeit der Entelechie kein 'Jenseits der Welt' sondern der Kosmos ... Geist und Stoff, Metaphysisches und Erscheinendes sind nicht verschiedene Welten sondern verschiedene Wirklichkeiten, die als polare einander fordern." (a. a. O., S.142).

89 Das gilt für das Gesetz der Steigerung indes nur bedingt; denn auch an diesem Gesetz zeigt sich im Verlauf des theodizeehaften Bildungsvorganges eine gewisse "gesteigerte" Veränderung. Wie wir etwa auf S. 39 f ausführten, bezeichnet "Steigerung" in der irdischen Naturgesetzlichkeit das lebendige Fortschreiten überhaupt, das nicht überall zugleich ein "Höher"-steigen (aus der wertenden Sicht des Menschen) zu sein braucht. Im theodizeehaften Bereich indes bedeutet Steigerung immer zugleich einen Aufstieg. Diese theodizeehafte Veränderung fällt mit der strukturellen Abänderung der überirdischen Bildungswege zusammen, und so werden wir dort darauf zurückkommen.

90 Der Verlauf des "Decensus" zeigt sich als Beispiel dafür, wie Steigerung zwar ein Fortschreiten im Bildungsgang nicht aber ein Höhersteigen bedeutet!

91 Faust hat in der Tat weder in der Gelehrsamkeit erfahren, was er suchte, noch am Ende seines Lebens. Lorentz übersieht aber, daß es in dieser Tragödie eine Bewußtheit gibt, die wieder verloren gehen kann: im Gang zu den Müttern und in der Klassischen Walpurgisnacht vor allem hat Faust die Bildungsgesetze erfaßt, die "die Welt im Innersten" zusammenhalten. Es gehörte aber zur Tragik der Bildungsstruktur im irdischen Bereich, daß solche Einsicht wieder zurücktrat im Verlauf des Decensus.

92 Lorentz, a. a. O., S. 287.

93 Der Herr selbst nennt Mephisto in V 339 einen "Schalk" und weist ihn damit seinerseits der Komödie zu!

94 "Wie das ganze Faust-II-Drama im Grunde nichts anderes als einen unaufhörlichen Bildungsprozeß von Kunst, Kultur, Natur und Geist thematisch und formal darstellte, so konnte auch dieser Schluß nur in einer fortschreitenden "Bildung" des Faustischen Geistes ausklingen." Emrich, a. a. O., S. 416. - Daß Bildungsgesetze nicht nur in bezug auf den "Faustischen Geist" gestaltet wurden sondern die Formung der Tragödie insgesamt durchwalten, wollten wir zeigen.

ZUSAMMENFASSUNG

1 Wir erinnern noch einmal daran: Der Aufsatz "Über epische und dramatische Dichtung von Goethe und Schiller" beginnt mit dem Satz, der der Gemeinsamkeit der Gattungen gilt: "Der Epiker und Dramatiker sind beide den allgemeinen poetischen Gesetzen unterworfen ..." HA 12, S. 249.

2 Geschichte der Farbenlehre, HA 14, S. 42, Z. 12 - Z. 33. Dabei zeigt sich zugleich, daß in diesem Verfahren die Möglichkeit besteht, letztmals eine gewisse Einheitlichkeit zu erreichen. Dazu siehe unsere S. 339 f.

3 Ähnliches ist in jeder Faustbearbeitung der Fall, sofern die Faustgestalt überall "die Elemente spekuliert", Alchemie treibt und sich so in Gegensatz zur christlichen Orthodoxie stellt.

4 Wie entscheidend die Bedeutung dieser Bildungsauffassungen für den Faststoff und seine jeweiligen Bearbeitungen sind, zeigt sich zudem noch heute an den verschiedenartigen Interpretationen und Bewertungen. Wenn katholische Autoren Faust noch immer als abschreckendes Beispiel vom Dichter her verdammt sehen wollen (Engasser), so ist der Standort dieser Interpreten jene frühe religiöse Bildungsauffassung. Und ähnliches ist der Fall, wo eine reuige Umkehr Fausts als Voraussetzung der Rettung erwartet wird. Stahl hatte ausgeführt, daß eben solch "reuige Seinsänderung" ein Kriterium der

religiösen Bildungsauffassung ist, das die organologische Bildungsrichtung ablehnt.

5 Gedichte über Wolkenlehre und Pflanzenmetamorphose sind Beispiele dafür!

6 Böckmann: Goethes naturwissenschaftliches Denken ..., a.a.O., S.228.

7 HA 13, S.316. Wir zitieren diese Stelle aus Goethes Farbenlehre noch einmal, weil darin Symbolfähigkeit der Sprache als Grund für die Übertragung der Naturwissenschaft auf die Kunst angedeutet wird. Zugleich zeigt die Vielfalt der polaren Ausdrucksformen, wie vielfältig verwertbar die damit möglichen Verweisungen eines Symbols sind.

8 Adorno, Zur Schlußszene des Faust, a.a.O., S.8.

9 "Wann und wo entsteht ein klassischer Nationalautor? Wenn er in der Geschichte seiner Nation große Begebenheiten und ihre Folgen in einer glücklichen Einheit vorfindet ... Man halte diese Bedingungen ... gegen die Umstände, unter denen die besten Deutschen dieses Jahrhunderts gearbeitet haben ..." HA 12, S.240, vgl. auch den Aufsatz "Antik und Modern". HA 12, S.172 - Aus ähnlichem Anlaß ist für Goethe und Schiller kein Zweifel mehr darüber, daß eine Reinheit der Gattung nicht mehr möglich ist: "Weil wir einmal die Bedingungen nicht zusammenbringen können, unter welchen eine jede der beiden Gattungen steht, so sind wir genötigt, sie zu vermischen." Schiller an Goethe, 29.12.1797.

10 "Ebenso ist auch hier in den Sibyllen die verheimlichte Symmetrie, worauf bei der Komposition alles ankommt, auf eine höchst geniale Weise obwaltend, denn wie in dem Organismus der Natur so tut sich auch in der Kunst innerhalb der genauesten Schranke die Vollkommenheit der Lebensäußerung kund." Italienische Reise, HA 11, S.456, Sperrg. v. H.K.

11 Es wäre zu untersuchen, inwieweit die Verbindung von Wissenschaft und Kunst zu einem allgemeinen Kriterium moderner Kunst geworden ist, wobei an Werke von Brecht (Galilei, wo wie im "Faust" mit der Darstellung von Wissenschaft der Umbruch der Zeiten vom Mittelalter zur Neuzeit gestaltet wird), aber auch von Elias Canetti, Saul Bellow oder Max Frisch und so an Werke unterschiedlichster Autoren zu denken ist, die in diesem einen Punkt übereinstimmen.

12 Dazu gehört vor allem Manns "Doktor Faustus". Bei diesem wirkt sich der Pakt mit dem Teufel so aus, daß Leverkühn dadurch über das Weltall gleichsam von innen, nämlich durch die Fiktion "persönlicher Überlieferung, Belehrung, Demonstration, Erfahrung" Bescheid weiß. Seine Einsichten entsprechen modernsten wissenschaftlichen Erkenntnissen. Und gerade solche Wissenschaft wirkt sich direkt auf Leverkühns Werk aus: "Ich wußte nicht, hätte es mir aber sagen können, daß er mit alldem auf ein Werk hinauswollte, nämlich auf die kosmische Musik, mit der er sich damals ... trug."

Stockholmer Gesamtausgabe der Werke von Thomas Mann, Bd 3, S.365. Bei Stifter ist die dargestellte und für das Dichten fruchtbar gemachte Wissenschaftlichkeit der Goetheschen noch näher. Es geht ihm um ein Gesetz, das wie das Goethesche Bildungsgesetz Polarität und deren Auswirkungen als niedere Stufe in einen Vorgang ruhig stetigen Werdens integriert: "Das Wehen der Luft, ... das Wachsen der Getreide, das Grünen der Erde ... halte ich für groß: das prächtig einherziehende Gewitter ... das Erdbeben ... halte ich nicht für größer als obige Erscheinungen, ja ich halte sie für kleiner, weil sie nur Wirkungen höherer Gesetze sind." (Vorrede zu den Bunten Steinen) Diese Auffassungen entstammen einer wissenschaftlichen Betrachtungsweise, die Stifter in seiner Kunst verwertet und thematisch werden läßt: "Da die Menschen in der Kindheit waren, ihr geistiges Auge von der Wissenschaft noch nicht berührt war, wurden sie von dem ... Auffälligen ergriffen ... aber als ihr Sinn geöffnet wurde, da der Blick sich auf den Zusammenhang zu richten begann, so sanken die einzelnen Erscheinungen immer tiefer und es erhob sich das Gesetz immer höher." (ebd.)

VERZEICHNIS DER ZITIERTEN WISSENSCHAFTLICHEN LITERATUR

Ackermann, Irmgard, Vergebung und Gnade im klassischen deutschen Drama, Diss. München 1968

Adorno, Theodor W., Zur Schlußszene des Faust, in: Th. W. A., Noten zur Literatur II, Frankfurt/Main 1961, S. 7 ff.

Atkins, Stuart, Goethe's Faust. A Literary Analysis, Cambridge 1958

Atkins, Stuart, Faustforschung und Faustdeutung seit 1954, Euph. 53 (1959), S. 422 ff.

Atkins, Stuart, The Prologues to Goethe's 'Faust' and the Question of Unity: A Partial Reply, Modern Language Review, Vol. 48 (1953), S. 193 f.

Atkins, Stuart, A Reconsideration of Some Unappreciated Aspects of the Prologues and Early Scenes in Goethe's Faust, Modern Language Review, Vol. 47 (1952), S. 362 ff.

Beutler, Ernst, Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche, Artemis Zürich 1950, Bd 5, Einführung, S. 671-752

Birchler, Linus, Über die Form von Goethes 'Faust', Schweizer Rundschau Jg. 58 (1958/59), S. 259 ff.

Böckmann, Paul, Goethes Dichtertum in seiner Bedeutung für das Lebensverständnis, DVJS 23 (1949), S. 380 ff.

Böckmann, Paul, Goethes naturwissenschaftliches Denken als Bedingung der Symbolik seiner Altersdichtung, Literature and Science, Proceedings of the Sixth Triennial Congress, Oxford 1954, S. 228 ff.

Böckmann, Paul, Die zyklische Einheit der Faustdichtung, in: P. B., Formensprache, Hamburg 1966

Bödeker, Johann Dietrich, Chaos und Elemente in Goethes Naturwissenschaft und Dichtung, Diss. Göttingen 1950

Böhm, Wilhelm, Faust der Nichtfaustische, Halle 1923

Böschenstein, Renate, Idylle, in: Fischer Literaturlexikon, Bd 2/1, Frankfurt/Main 1965, S. 293 ff.

Borcherdt, Hans-Heinrich, Art. "Bildungsroman", in: RL, Berlin 1958

Burdach, Konrad, Faust und die Sorge, DVJS I, 1923, S. 1-60

Burdach, Konrad, Das religiöse Problem in Goethes Faust, Euph. 33 (1932), S. 46-83

Busch, Ernst, Gott und Mensch in Goethes Faust, Goethe 4 (1939), S. 256 ff.

Carlsson, Anni, Goethes Faust als mythisches Weltbild, DVJS 23 (1949), S. 433 ff.

Cassirer, Ernst, Goethe und die mathematische Physik, in: E. C., Idee und Gestalt, Berlin 1921

Cotti, Jürgen, Die Musik in Goethes 'Faust', Diss. Winterthur 1957

Daur, Albert, Faust und der Teufel, Heidelberg 1950

Diener, Gottfried, Fausts Weg zu Helena, Urphänomen und Archetypus, Stuttgart 1961

Dill, Christa, Die Bedeutungsentfaltung der Wörter Tat, tätig und Tätigkeit bei Goethe, Diss. Berlin 1957

Dohmen, Günther, Die Bedeutung des poetischen Bildungstriebs für das Selbstverständnis Goethes, Diss. Heidelberg 1951

Dohmen, Günther, Bildung und Schule, Band 1 und Band 2, Weinheim 1964 und 1965

v. Einem, Herbert, Anmerkungen des Herausgebers, Hamburger Goethe-Ausgabe Band 11, Hamburg 1959[4], S. 557 ff.

Emrich, Wilhelm, Goethes Festspiel 'Pandora', Akzente 9 (1962), S. 292 ff. (zuerst in Goethe 24 (1962), S. 33 ff.)

Emrich, Wilhelm, Die Symbolik von Faust II, Sinn und Vorformen, Frankfurt/Main und Bonn 1964[3]

Engasser, Quirin, Der Faustische Mythos. Ist 'Faust' das heilige Buch der Deutschen?, Rosenheim 1949

Enright, D. J., The Prologues to Goethe's Faust and the Question of Unity, Modern Language Review 48 (1953), S. 189 ff.

Eppelsheimer, Rudolf, Tragik und Metamorphose, Diss. München 1958

Fischer, Kuno, Goetheschriften, 3. Reihe, 9. Goethes Faust, 4. Band, Heidelberg 1904

Fischer, Kuno, Goethes Faust nach seiner Entstehung, Idee und Composition, Stuttgart 1887[2]

Flitner, Wilhelm, Goethe im Spätwerk. Glaube, Weltsicht, Ethos, Bremen 1957[2]

Franz, Erich, Mensch und Dämon, Goethes Faust als menschliche Tragödie, ironische Weltschau und religiöses Mysterienspiel, Tübingen 1953

Friedrich, Hugo, Strukturalismus und Struktur in literaturwissenschaftlicher Hinsicht, Eine Skizze, in: Günther Schiwy, Der französische Strukturalismus, Hamburg 1969, S. 219 ff. (zuerst in: Europäische Aufklärung, Herbert Dieckmann zum 60. Geburtstag, München 1967)

Fürst, Rudolf, Der Kampf mit dem Meere in Goethes 2. Faust, Goethe-Jahrbuch 17 (1896), S. 219 ff.

Gaiser, Konrad, Die Rolle der Liebe im Schlußakt der Faustdichtung, Zeitschrift für Deutschkunde Jg. 54 (1940), S. 225 ff.

Grumach, Ernst, Prolog und Epilog im Faustplan von 1797, Goethe 14/15 (1952/53), S. 63 ff.

Gundolf, Friedrich, Goethe, Berlin 1930 (bzw. Ausgabe der wissensch. Buchgem., Darmstadt 1963)

Hankamer, Paul, Spiel der Mächte, Stuttgart 1960

Henel, Heinrich, Goethe und die Naturwissenschaft, The Journal of English and Germ. Philology, Vol. XLVIII (1949), S. 507 ff.

Hertz, Gottfried Wilhelm, Natur und Geist in Goethes Faust, Frankfurt/Main 1931

Jockers, Ernst, Im Anfang war die Tat?, The German Quarterly, Vol. 23 (1950), Heft 2, S. 63 ff.

Jockers, Ernst, Faust und die Natur, Publications of the Modern Language Association of America, 72 (1947), S. 436 ff.

Kerényi, Karl, Prometheus, rde 95, 1962, S. 107 (zuerst: K. K., Prometheus, Zürich 1946)

Klett, Ada M., Der Streit um Faust II seit 1900, Jena 1939

Klotz, Volker, Offene und geschlossene Form im Drama, München 1960

Köhn, Lothar, Entwicklungs- und Bildungsroman, 1. Teil, DVJS 42 (1968), S. 427 ff.

Kohlschmidt, Werner, Form und Innerlichkeit, München 1955

Kommerell, Max, Faust und die Sorge, in: M. K., Geist und Buchstabe der Dichtung, Frankfurt/Main 1962[5]

Korff, H. A., Faustischer Glaube, Versuch über das Problem humaner Lebenshaltung, Leipzig 1938

Kuhn, Dorothea, Ihr naht euch wieder, schwankende Gestalten, Goethe 14/15 (1952/53), S. 347 ff.

Kuhn, D. und Wankmüller, R., Anmerkungen der Herausgeber, Hamburger Goethe-Ausgabe, Bd 13, Hamburg 1960[3], S. 555 ff.

Loesche, Martin, Grundbegriffe in Goethes Naturwissenschaft und ihr Niederschlag im Faust, Kleine Bücherei zur Geistesgeschichte 12-14, Leipzig 1944

Lohmeyer, Dorothea, Faust und die Welt, Zur Deutung des 2. Teiles der Dichtung, Potsdam 1940

Lohmeyer, Karl, Das Meer und die Wolken in den beiden letzten Akten des 'Faust', Jahrbuch der Goethegesellschaft 13 (1927), S. 106 ff.

Lorentz, Paul, Die Idee der Liebe in Goethes 'Faust', Goethe 5 (1940), S. 286 ff.

Lukács, Georg, Faust und Faustus, Vom Drama der Menschengattung zur Tragödie der modernen Kunst, rde, Hamburg 1967

Mann, Thomas, Goethe als Repräsentant des bürgerlichen Zeitalters, Neue Rundschau 43, I (1932), S. 434 ff.

May, Kurt, Faust II. Teil. In der Sprachform gedeutet, München 1962

May, Kurt, Wilhelm Meisters Lehrjahre, ein Bildungsroman, DVJS 31 (1957), S. 1 ff.

Meyer, Hermann, Zum Problem der epischen Integration, in: H. M., Zarte Empirie, Stuttgart 1963

Michelsen, Peter, Fausts Erblindung, DVJS 36 (1962), S. 26 ff.

Müller, Günther, Die Gestaltfolge in der Literaturwissenschaft und Goethes Morphologie, Die Gestalt 13, Halle 1944

Müller, Günther, Gestaltung und Umgestaltung in Wilhelm Meisters Lehrjahren, Halle 1948

Müller, Joachim, Prolog und Epilog zu Goethes Faustdichtung, in: Sitzungsberichte der Sächsischen Akademie der Wissenschaften, Phil.-hist. Klasse, Bd 110, Heft 3, Berlin 1964

Müller-Seidel, Walter, Goethe und das Problem der Alterslyrik, in: Lazarowicz, K. und Kron W. (Hrsg.), Unterscheidung und Bewahrung, Festschrift für Hermann Kunisch, Berlin 1961, S. 259 ff.

Müller-Seidel, Walter, Komik und Komödie in Goethes Faust, in: Steffen, H. (Hrsg.), Das deutsche Lustspiel, 1. Teil, Göttingen 1968, S. 94 ff.

Müller-Seidel, Walter, Versehen und Erkennen. Eine Studie über Heinrich v. Kleist, Köln und Graz 1961

Oppel, Horst, Morphologische Literaturwissenschaft. Goethes Ansicht und Methode, Mainz 1947

Overbeck, Gertrud, Gothes Lehre von der Metamorphose der Pflanzen und ihre Widerspiegelung in seiner Dichtung, Publications of the English Goethe Society, NS 31 (1961), S. 38 ff.

Pascal, Roy, Lunatscharski: Faust und die Stadt. Zur Deutung des 'Faust'. In: J. Müller (Hrsg.), Gestaltung, Umgestaltung. Festschrift zum 75. Geburtstag von H. A. Korff, Leipzig 1957, S. 129 ff.

Petsch, Robert, Die dramatische Kunstform in Goethes Faust, Euph. 33 (1932), S. 211 ff.

Reske, Hermann, Faust. Eine Einführung, Stuttgart 1971

Rickert, Heinrich, Goethes Faust. Die dramatische Einheit der Dichtung, Tübingen 1932

Ricklefs, Ulfert, Hermeneutik, in: Fischer Literaturlexikon, Bd. 2/1, Frankfurt/Main 1965, S. 277 ff.

Roeder, Gerda, Glück und glückliches Ende im deutschen Bildungsroman, Diss. München 1968

Schadewaldt, Wolfgang, Goethes Begriff der Realität, in: W. Sch., Goethestudien, Zürich 1963, S. 207 ff.

Schmidt, Karl, Betrachtungen über Goethes Weltschau, Zürich 1958

Schneider, Reinhold, Fausts Rettung, Berlin 1946

Schwerte, Hans, Faust und das Faustische. Ein Kapitel deutscher Ideologie, Stuttgart 1962

Saranow, Christa, Die Entstehungsgeschichte des Goetheschen 'Faust', Kopenhagen 1917

Seidlin, Oscar, Is the Prelude in the Theatre a Prelude to Faust?, in: O. S., Essays in German and Comparative Literature, Chapel Hill, N. C., 1961 (deutsch in: Euph. 46 (1952), S. 307 ff.)

Sengle, Friedrich, Goethes Verhältnis zum Drama, Berlin 1937

Stahl, Ernst Ludwig, Die religiöse und die humanitätsphilosophische Bildungsidee und die Entstehung des deutschen Bildungsromans im 18. Jahrhundert, Sprache und Dichtung 56, Bern 1934

Staiger, Emil, Goethe, Band 1-3, Zürich und Freiburg 1952, 1956, 1959

Steiner, Rudolf, Goethes Weltanschauung, Berlin 1919[4]

Stöcklein, Paul, Die Begegnung mit der Sorge (Faustinterpretationen), in: P. S., Wege zum späten Goethe, Hamburg 1949, S. 67 ff.

Stöcklein, Paul, Wie beginnt und wie endet Goethes Faust?, Lit. wiss. Jahrb., NF 3 (1962), S. 29 ff.

Strich, Fritz, Der Dichter und die Zeit. Eine Sammlung von Reden und Vorträgen, Bern 1947

Strich, Fritz, Goethes Faust, Berlin und München 1964

Szondi, Peter, Versuch über das Tragische, Frankfurt/Main 1961

Trunz, Erich, Anmerkungen des Herausgebers, in: Hamburger Goethe-Ausgabe, Band 3, Hamburg 1962[7], S. 461 ff.

Walzel, Oskar, Der Dichtung Schleier aus der Hand der Wahrheit, Euph. 33 (1932), S. 83 ff.

Weber, Albrecht, Die Sorge in Goethes Faust. Interpretation der Szene 'Mitternacht', Diss. München 1952

Wellek, R. und Warren, A., Theorie der Literatur, Frankfurt/Main und Berlin 1963

v. Wiese, Benno, Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel, Hamburg 1964[6]

v. Wiese, Benno, Zwischen Utopie und Wirklichkeit, Studien zur deutschen Literatur, Düsseldorf 1963

Wohlbold, Hans, Die Naturerkenntnis im Weltbild Goethes, Jahrb. der Goethegesellschaft 13 (1927), S. 1 ff.

Würtenberg, Gustav, Goethes Faust heute. Das Ende des faustischen Menschen, Bonn 1949

Kurzbiographie:

Heide KALMBACH, geb. Hepperger, Jahrgang 1941. Studium der Germanistik, Philosophie und Geschichte an der Universität München. Mit der vorliegenden Arbeit 1972 Promotion bei Prof. Walter Müller-Seidel.

Summary

Most interpretors of Goethe's "Faust" were accustomed to looking for the process of "Bildung" (development and moral education) in the protagonist. While some believed to trace this process from titanic beginnings to an ethical purification in terms of social action, others condemned the work because, in their opinion, that very process of purification never took place. Both approaches, ultimately based on the "Bildung" idea of the German 19th century, can today be considered outdated.

The introduction of this study endeavours to point out that the fact that those interpretors constantly refered to the "Bildung" notion was not fortuitous but indeed based on Goethe's text as well as on the Faust saga. Consequently, this book also uses the "Bildung" concept as a point of departure, but it employs a fundamentally different notion of it. It investigates the influence of Goethe's natural sciences on the form and structure of "Faust". In so doing Faust's development - which had to be modified quite thoroughly from the traditional view - is seen as only one of the even more important ones which form this drama. Hence the second part of "Faust", where the formative course of art and beauty are represented and interpreted according to the formative laws of nature. As in nature so can no figure be arrested in its process or no moment be permanently fixed in time so that the process of becoming is pursued by that of dissolution and the time of evolution up to art by that of decline.

This book is an attempt to delineate these structural elements of "Faust" and to point out the connection between its two parts. To what extent Goethe was justified in applying this method not only to the epic domain ("Wilhelm Meister") but also to the dramatic and even to the tragic domain is a question which occupies two further important discussions.

This study finally investigates the question whether Goethe's theory of "Bildung" can yield a connection between tragedy and theodicy, between natural and supernatural events. This in the hope that Faust's salvation may no longer appear to be an inorganic appendage, merely attributed to Goethe's reconciling nature or to the old fashioned form of a medieval mystery.

In spite of the systematic organization, the texts on which the chapters are based have been arranged to yield a continuous interpretation. New findings have been made especially in the fourth and fifth acts of "Faust" Part II and with respect to the structural relationship between both parts.

GÖPPINGER ARBEITEN ZUR GERMANISTIK
herausgegeben von
Ulrich Müller, Franz Hundsnurscher und Cornelius Sommer

GAG 1: U. Müller, "Dichtung" und "Wahrheit" in den Liedern Oswalds von Wolkenstein: Die autobiographischen Lieder von den Reisen. 1968.

GAG 2: F. Hundsnurscher, Das System der Partikelverben mit "aus" in der Gegenwartssprache. 1968.

GAG 3: J. Möckelmann, Deutsch-Schwedische Sprachbeziehungen. Untersuchung der Vorlagen der schwedischen Bibelübersetzung von 1536 und des Lehngutes in den Übersetzungen aus dem Deutschen. 1968.

GAG 4: E. Menz, Die Schrift Karl Philipp Moritzens "Über die bildende Nachahmung des Schönen". 1968.

GAG 5: H. Engelhardt, Realisiertes und Nicht-Realisiertes im System des deutschen Verbs. Das syntaktische Verhalten des zweiten Partizips. 1969.

GAG 6: H. Kathan, Herders Literaturkritik. Untersuchungen zu Methodik und Struktur am Beispiel der frühen Werke. 1969.

GAG 7: A. Weise, Untersuchungen zur Thematik und Struktur der Dramen von Max Frisch. 1969.

GAG 8: H.-J. Schröpfer, "Heinrich und Kunigunde". Untersuchungen zur Verslegende des Ebernand von Erfurt und zur Geschichte ihres Stoffs. 1969.

GAG 9: R. Schmitt, Das Gefüge des Unausweichlichen in Hans Henny Jahnns Romantrilogie "Fluß ohne Ufer". 1969.

GAG 10: W.E. Spengler, Johann Fischart, genannt Mentzer. Studie zur Sprache und Literatur des ausgehenden 16. Jhds. 1969.

GAG 11: G. Graf, Studien zur Funktion des ersten Kapitels von Robert Musils Roman "Der Mann ohne Eigenschaften". Ein Beitrag zur Unwahrhaftigkeitstypik der Gestalten. 1969.

GAG 12: G. Fritz, Sprache und Überlieferung der Neidhart-Lieder in der Berliner Handschrift germ. fol. 779 (c). 1969.

GAG 13: L.-W. Wolff, Wiedereroberte Außenwelt. Studien zur Erzählweise Heimito von Doderers am Beispiel des "Romans Nr. 7". 1969.

GAG 14: W. Freese, Mystischer Moment und reflektierte Dauer. Zur epischen Funktion der Liebe im modernen deutschen Roman. 1969.

GAG 15: U. Späth, Gebrochene Identität. Stilistische Untersuchungen zum Parallelismus in E.T.A. Hoffmanns 'Lebensansichten des Katers Murr'. 1970.

GAG 16: U. Reiter, Jakob van Hoddis, Leben und lyrisches Werk. 1970.

GAG 17: W.E. Spengler, Der Begriff des Schönen bei Winckelmann. Ein Beitrag zur deutschen Klassik. 1970.

GAG 18: F.K.R. von Stockert, Zur Anatomie des Realismus: Ferdinand v. Saars Entwicklung als Novellendichter. 1970.

GAG 19: St.R. Miller, Die Figur des Erzählers in Wielands Romanen. 1970.

GAG 20: A. Holtorf, Neujahrswünsche im Liebeslied des ausgehenden Mittelalters. Zugleich ein Beitrag zum mittelalterlichen Neujahrsbrauchtum in Deutschland. 1973.

GAG 21: K. Hotz, Bedeutung und Funktion des Raumes im Werk Wilhelm Raabes. 1970.

GAG 22/23: R.B. Schäfer-Maulbetsch, Studien zur Entwicklung des mittelhochdeutschen Epos. Die Kampfschilderungen in "Kaiserchronik", "Rolandslied", "Alexanderlied", "Eneide", "Liet von Troye" und "Willehalm". 1972.

GAG 24: H. Müller-Solger, Der Dichtertraum. Studien zur Entwicklung der dichterischen Phantasie im Werk Christoph Martin Wielands. 1970.

GAG 25: Formen mittelalterlicher Literatur. Siegfried Beyschlag zu seinem 65. Geburtstag. Herausgegeben von O. Werner und B. Naumann. 1970.

GAG 26: J. Möckelmann/S. Zander, Form und Funktion der Werbeslogans. Untersuchung der Sprache und werbepsychologischen Methoden der Slogans. 1970.

GAG 27: W.-D. Kühnel, Ferdinand Kürnberger als Literaturtheoretiker im Zeitalter des Realismus. 1970.

GAG 28: O. Olzien, Wirken. Aktionsform und Verbalmetapher bei Goethe. 1971.

GAG 29: H. Schlemmer, Semantische Untersuchungen zur verbalen Lexik. Verbale Einheiten und Konstruktionen für den Vorgang des Kartoffelerntens. 1971.

GAG 30: L. Mygdales, F.W. Waiblingers "Phaethon". Entstehungsgeschichte und Erläuterungen. 1971.

GAG 31: L. Pfeiffer, Zur Funktion der Exkurse im "Tristan" Gottfrieds von Straßburg. 1971.

GAG 32: S. Mannesmann, Thomas Manns Roman-Tetralogie "Joseph und seine Brüder" als Geschichtsdichtung. 1971.

GAG 33: B. Wackernagel-Jolles, Untersuchungen zur gesprochenen Sprache. Beobachtungen zur Verknüpfung spontanen Sprechens. 1971.

GAG 34: G. Dittrich-Orlovius, Zum Verhältnis von Erzählung und Reflexion im "Reinfried von Braunschweig". 1971.

GAG 35: H.P. Kramer, Erzählerbemerkungen und Erzählerkommentar in Chrestiens und Hartmanns 'Erec' und 'Iwein'. 1971.

GAG 36: H. Dewitz, "Dante Deutsch". Studien zu Rudolf Borchardts Übertragung der "Divina Comedia". 1971.

GAG 37: P. Haberland, The Development of Comic Theory in Germany during the Eighteenth Century. 1971.

GAG 38/39: E. Dvoretzky, G.E. Lessing. Dokumente zur Wirkungsgeschichte (1755-1968). 1971/1972.

GAG 40/41: G.F. Jones/U. Müller, Verskonkordanz zu den Liedern Oswalds von Wolkenstein. 1973.

GAG 42: R. Pelka, Werkstückbenennungen in der Metallverarbeitung. Beobachtungen zum Wortschatz und zur Wortbildung der technischen Sprache im Bereich der metallverarbeitenden Fertigungstechnik. 1971.

GAG 43: L. Schädle, Der frühe deutsche Blankvers unter besonderer Berücksichtigung seiner Verwendung durch Chr.M. Wieland. 1972.

GAG 44: U. Wirtz, Die Sprachstruktur Gottfried Benns. Ein Vergleich mit Nietzsche. 1971.

GAG 45: E. Knobloch, Die Wortwahl in der archaisierenden chronikalischen Erzählung: Meinhold, Raabe, Storm, Wille, Kolbenheyer. 1971.

GAG 46: U. Peters-Zimmermann, Frauendienst. Untersuchungen zu Ulrich von Lichtenstein und zum Wirklichkeitsgehalt der Minnedichtung. 1971.

GAG 47: M. Endres, Word Field and Word Content in Middle High German. The Applicability of Word Field Theory to the Intellectual Vocabulary in Gottfried von Strassburg's "Tristan". 1971.

GAG 48: G.M. Schäfer, Untersuchungen zur deutschsprachigen Marienlyrik des 12. und 13. Jahrhunderts. 1971.

GAG 49: F. Frosch-Freiburg, Schwankmären und Fabliaux. Ein Stoff- und Motivvergleich. 1971.

GAG 50/51: G. Steinberg, Erlebte Rede. Ihre Eigenart und ihre Formen in neuerer deutscher, französischer und englischer Erzählliteratur. 1971.

GAG 52: O. Boeck, Heines Nachwirkung und Heine-Parallelen in der französischen Dichtung. 1972.

GAG 53: F. Dietrich-Bader, Wandlungen der dramatischen Bauform vom 16. Jahrhundert bis zur Frühaufklärung. Untersuchungen zur Lehrhaftigkeit des Theaters. 1972.

GAG 54: H. Hoefer, Typologie im Mittelalter. Zur Übertragbarkeit typologischer Interpretation auf weltliche Dichtung. 1971.

GAG 55/56: U. Müller, Politische Lyrik des deutschen Mittelalters. I Einleitung, tabellarische Übersicht mit Einzelkommentaren von den Anfängen bis Michel Beheim. II Untersuchungen. 1972/1973.

GAG 57: R. Jahović, Wilhelm Gerhard aus Weimar, ein Zeitgenosse Goethes. 1972.

GAG 58: B. Murdoch, The Fall of Man in the Early Middle High German Biblical Epic: the "Wiener Genesis", the "Vorauer Genesis" and the "Anegenge". 1972.

GAG 59: H. Hecker, Die deutsche Sprachlandschaft in den Kantonen Malmedy und St. Vith. Untersuchungen zur Lautgeschichte und Lautstruktur ostbelgischer Mundarten. 1972.

GAG 60: Wahrheit und Sprache. Festschrift für Bert Nagel zum 65. Geburtstag. Unter Mitwirkung v. Karl Menges hsg. von W. Peters und P. Schimmelpfennig. 1972.

GAG 61: J. Schröder, Zu Darstellung und Funktion der Schauplätze in den Artusromanen Hartmanns von Aue. 1972.

GAG 62: D. Walch, Caritas. Zur Rezeption des "mandatum novum" in altdeutschen Texten. 1973.

GAG 63: H. Mundschau, Sprecher als Träger der 'tradition vivante' in der Gattung 'Märe'. 1972.

GAG 64: D. Strauss, Redegattungen und Redearten im "Rolandslied" sowie in der "Chanson de Roland" und in Strickers "Karl". 1972.

GAG 65: 'Getempert und gemischet' für Wolfgang Mohr zum 65. Geburtstag von seinen Tübinger Schülern. Hsg. von F. Hundsnurscher und U. Müller. 1972.

GAG 66: H. Fröschle, Justinus Kerner und Ludwig Uhland. Geschichte einer Dichterfreundschaft. 1973.

GAG 67: U. Zimmer, Studien zu 'Alpharts Tod' nebst einem verbesserten Abdruck der Handschrift. 1972.

GAG 68: U. Müller (Hsg), Politische Lyrik des deutschen Mittelalters. Texte I (Von der Zeit Friedrichs II. bis Ludwig dem Bayern). 1972.

GAG 69: Y. Pazarkaya, Die Dramaturgie des Einakters. Der Einakter als eine besondere Erscheinungsform im deutschen Drama des 18. Jahrhunderts. 1973.

GAG 70: Festschrift für Kurt Herbert Halbach. Hsg. von R.B. Schäfer-Maulbetsch, M.G. Scholz und G. Schweikle. 1972.

GAG 71: G. Mahal, Mephistos Metamorphosen. Fausts Partner als Repräsentant literarischer Teufelsgestaltung. 1972.

GAG 72: A. Kappeler, Ein Fall der "Pseudologia phantastica" in der deutschen Literatur: Fritz Reck-Malleczewen.

GAG 73: J. Rabe, Die Sprache der Berliner Nibelungenliedhandschrift J (Ms. germ. Fol. 474). 1972.

GAG 74: A. Goetze, Pression und Deformation. Zehn Thesen zum Roman "Hundejahre" von Günter Graß. 1972.

GAG 75: K. Radwan, Die Sprache Lavaters im Spiegel der Geistesgeschichte. 1972.

GAG 76: H. Eilers, Untersuchungen zum frühmittelhochdeutschen Sprachstil am Beispiel der "Kaiserchronik". 1972.

GAG 77: P. Schwarz, Die neue Eva. Der Sündenfall in Volksglauben und Volkserzählung. 1972.

GAG 78: G. Trendelenburg, Studien zum Gralraum im "Jüngeren Titurel". 1972.

GAG 79: J. Gorman, The Reception of Federico Garcia Lorca in Germany. 1972/1973.

GAG 80: M.A. Coppola, Il rimario dei bîspel spirituali dello Stricker. 1973.

GAG 81: P. Neesen, Vom Louvrezirkel zum Prozeß. Franz Kafka unter dem Eindruck der Psychologie Franz Brentanos. 1972.

GAG 82: U.H. Gerlach, Hebbel as a Critic of His Own Works: "Judith", "Herodes und Marianne" and "Gyges und sein Ring". 1972.

GAG 83: P. Sandrock, The Art of Ludwig Thoma. 1973.

GAG 84: U. Müller (Hsg.), Politische Lyrik des deutschen Mittelalters. Texte II: Von 1350 bis 1466. 1973.

GAG 85: M. Wacker, Schillers "Räuber" und der Sturm und Drang. Stilkritische und typologische Überprüfung eines Epochenbegriffes. 1972.

GAG 86: L. Reichardt, Die Siedlungsnamen der Kreise Giessen, Alsfeld und Lauterbach in Hessen. Namenbuch. 1972.

GAG 87: S. Gierlich, Jean Paul: "Der Komet oder Nikolaus Marggraf. Eine komische Geschichte." 1972.

GAG 88: B.D. Haage (Hsg.), Das Arzneibuch des Erhart Hesel. 1973.

GAG 89: R. Roßkopf, Der Traum Herzeloydes und der Rote Ritter. Erwägungen über die Bedeutung des staufisch-welfischen Thronstreites für Wolframs "Parzival". 1972.

GAG 90: B. Webb, The Demise of the "New Man": An Analysis of Late German Expressionism. 1973.

GAG 91: I. Karger, Heinrich Heine. Literarische Aufklärung und wirkbetonte Textstruktur. Untersuchungen zum Tierbild. 1973.

GAG 92: B. S. Wackernagel-Jolles (Hsg.), Aspekte der gesprochenen Sprache. Deskriptions- und Quantifizierungsprobleme. Mit einer Einführung von S. Grosse. 1973.

GAG 93: A. Harding, An Investigation into the Use and Meaning of Medieval German Dancing Terms. 1973.

GAG 94: D. Rosenband, Das Liebesmotiv in Gottfrieds "Tristan" und Wagners "Tristan und Isolde". 1973.

GAG 95: H.-F. Reske, Jerusalem Caelestis-Bildformeln und Gestaltungsmuster. Darbietungsformen eines christlichen Zentralgedankens in der deutschen geistlichen Dichtung des 11. und 12. Jhds. Mit besonderer Berücksichtigung des "Himmlischen Jerusalem" und der "Hochzeit" (V, 379-508). 1973.

GAG 96: D. Ohlenroth, Sprechsituation und Sprecheridentität. Untersuchungen zum Verhältnis von Sprache und Realität im frühen deutschen Minnesang. 1973.

GAG 97: U. Gerdes, Bruder Wernher. Beiträge zur Deutung seiner Sprüche. 1973.

GAG 98: N. Heinze, Zur Gliederungstechnik Hartmanns von Aue. Stilistische Untersuchungen als Beitrag zu einer strukturkritischen Methode. 1973.

GAG 99: E. Pickerodt-Uthleb, Zeilen und die Strophen in der Jenaer Liederhandschrift. 1973.

GAG 100: Wolfram von Eschenbach, Willehalm. Übersetzt und nacherzählt von O. Unger. Mit einem Geleitwort von Ch. Gerhardt. 1973.

Göppinger Beiträge zur Textgeschichte

LIT 1 DIE GROSSE HEIDELBERGER ("MANESSISCHE") LIEDERHANDSCHRIFT. In Abbildung herausgegeben von Ulrich Müller. Mit einem Geleitwort von Wilfried Werner. 1971.

LIT 2 HEINRICH VON MORUNGEN. Abbildungen zur gesamten handschriftlichen Überlieferung. Hsg. von Ulrich Müller. 1971.

LIT 3 HARTMANN VON AUE, DER ARME HEINRICH. Materialien und Abbildungen zur gesamten handschriftlichen Überlieferung. Hsg. von Ulrich Müller. 1971.

LIT 4 WOLFRAM VON ESCHENBACH, PARZIVAL, Lachmanns "Buch III", Abbildung und Transkription der Leithandschriften D. und G. hrsg. von Jürgen Kühnel. 1971.

LIT 5 DER TROBADOR WILHELM IX. VON AQUITANIEN. Abbildungen zur handschriftlichen Überlieferung. Mit Text und Übersetzung hrsg. von Peter Hölzle. 1972.

LIT 6 WERNER DER GÄRTNER, HELMBRECHT. Abbildungen zur handschriftlichen Überlieferung. Hsg. von Franz Hundsnurscher. 1972.

LIT 7 WALTHER VON DER VOGELWEIDE. Abbildungen und Materialien zur gesamten handschriftlichen Überlieferung. Hsg. v. Horst Brunnes und Ulrich Müller.

LIT 8 DER STRICKER. Abbildungen zur handschriftlichen Überlieferung der Verserzählungen "Der nackte Bote" und "Die Martinsnacht" sowie zum "Weinschwelg". Hsg. von Johannes Janota.

LIT 9 DER TROBADOR JAUFRE RUDEL. Abbildungen zur handschriftlichen Überlieferung. Hsg. von Peter Hölzle.

LIT 10 DIE JENAER LIEDERHANDSCHRIFT. In Abbildung hsg. von Ulrich Müller und Helmut Tervooren. 1972.

LIT 11 Abbildungen zu NEIDHART - Überlieferung I: Die Berliner NEIDHART-Hs. R. und die Perg.-Fgm. Hsg. von Gerd Fritz. 1973.

LIT 12 Abbildungen zur Überlieferung der Lieder OSWALDS VON WOLKENSTEIN I: Die Innsbrucker Wolkenstein-Hs. B. Hsg. von Hans Moser und Ulrich Müller. 1972.

LIT 13 TANNHÄUSER. Abbildungen und Materialien zur handschriftlichen Überlieferung. Hsg. von Helmut Lomnitzer und Ulrich Müller. 1973.

LIT 14 BILDMATERIAL ZUR MITTELALTERLICHEN ÜBERLIEFERUNGSGESCHICHTE. Hsg. von Günther Schweikle.

LIT 15 Abbildungen zur NEIDHART-Überlieferung II: Die Berliner Neidhart-Handschrift c. Hsg. von Gerd Fritz.

LIT 16 Abbildungen zur Überlieferung der Lieder OSWALDS VON WOLKENSTEIN II. Die Innsbrucker-Wolkenstein-Handschrift c. Hsg. von Hans Moser, Franz V. Spechtler und Ulrich Müller.

LIT 17 ULRICH VON LICHTENSTEIN, Frauendienst (Ausschnitte). In Abb. aus dem Münchner Cod germ. 44 und der Großen Heidelberger Liederhandschrift hsg. v. Ursula Peters. 1973.

LIT 18 Die sogenannte "MAINAUER NATURLEHRE" der Basler Hs. B. VIII 27. Abbildung, Transkription, Kommentar. Hsg. von Helmut R. Plant, Marie Rowlands und Rolf Burkhart. 1972.

LIT 19 GOTTFRIED VON STRASSBURG, Tristan. Ausgewählte Abbildungen zur Überlieferung. Hsg. von Hans-Hugo Steinhoff.

LIT 20 Abbildungen zur deutschen Sprachgeschichte. I Bildband. Hsg. von Helmut R. Plant.

LIT 21 HANS SACHS, Fastnachtspiele und Schwänke. In Abbildungen aus der Sachs-Hs. Amb 2° 784 der Stadtbibliothek Nürnberg hsg. von Walter Eckehart Spengler.

LIT 22 HEINRICH HALLER, Übersetzungen im "gemeinen Deutsch" (1464). Aus den Hieronymus-Briefen: Abbildungen von Übersetzungskonzept, Reinschrift, Abschrift und Materialien zur Überlieferung. Hsg. von Erika Bauer. 1972.

LIT 23 DAS NIBELUNGENLIED. Abbildungen und Materialien zur gesamten handschriftlichen Überlieferung der 1. und 30. Aventiure. Hsg. von Otfrid Ehrismann. In Vorb.

LIT 24 HARTMANN VON AUE, IWEIN. Ausgewählte Abbildungen zur handschriftlichen Überlieferung. Hsg. von Lambertus Okken. 1973.

LIT 25 CHRISTOPH MARTIN WIELAND, DAS SOMMERMÄRCHEN. Abbildungen zur Druckgeschichte.

LIT 26 WOLFRAM VON ESCHENBACH, TITUREL. Abbildungen sämtlicher Handschriften mit einem Anhang zur Überlieferung des Textes im "Jüngeren Titurel". Hsg. von Joachim Heinzle. 1973.

LIT 27 BRUDER WERNHER. Abbildungen und Materialien zur gesamten handschriftlichen Überlieferung. Hsg. von Udo Gerdes. In Vorb.

LIT 28 HARTMANN VON AUE, GREGORIUS. Ausgewählte Abbildungen zur handschriftlichen Überlieferung. Hsg. von Norbert Heinze. In Vorb.

LIT 29 Die Bruchstücke der ALTSÄCHSISCHEN GENESIS. In Abbildung hsg. von Ute Schwab. In Vorb.

LIT 30 HARTMANN VON AUE, DER ARME HEINRICH, Fassung Bb. In Abbildung aus dem "Kalocsaer Kodex" hsg. von Cornelius Sommer. In Vorb.