

Gert Mattenklott

Ästhetische Anthropologie in Goethes zweitem «Faust»

Im «Wilhelm Meister» läßt Goethe sagen, daß dem Menschen der Mensch doch immer das Interessanteste bleibe. Einige Jahre vorher, als er «Wilhelm Meisters theatralische Sendung» schrieb, hätte er es noch selbst gesagt. Vom Menschen spricht er statt dessen jetzt nur noch relativierend ironisch. Aus dem sendungsbewußten Genie Wilhelm, der aufbricht, sich als Künstler zu verwirklichen, ist ein Talent des Lebens geworden. Den Helden läßt er zwar noch «streben», aber ohne Ziel. Das Streben selbst ist eigentlich bereits ein Irrtum, philosophisch gesehen; denn nicht nur seiner Verhältnisse ist Wilhelm nicht mächtig – seiner selbst auch nicht. Was er sagt, ergibt sich ein ums andere Mal aus Situationen, mit deren Zufälligkeit die ernsthaft-gravitätischen Deutungen, die der Held ihnen monologisierend gibt, komisch kontrastieren.

Aus dem Leben empfängt der Held sein Ich, zuerst aus den Augen einer, die selbst Schauspielerin ist. Entsprechend ungewiß bleibt seine Identität. Ohne die Illusion, er hätte eine, würden freilich die Langeweile und der chaotisierende Übermut, die stets bedenklich im Hintergrund lauern, über allem zusammenschlagen. Das rohe Leben hat nichts zu bieten, was es lohnen könnte, sich auf den Weg zu machen. So bedarf es der Kunst, um darein verstrickt zu werden. Philine, die vom Fenster gegenüber winkt, Hetäre aus den Trümmern eines Theaters. Das Interesse am Menschen ist grund- und bodenlos – nicht zwei Augenblicke lang sind wir dieselben, zitiert Goethe Heraklit mit einem Seitenblick auf die zeitgenössische psychologische Erkenntnistheorie («Dauer im Wechsel»). Aber der Fortgang des Lebens ist ein Indiz, daß dieses Interesse im einzelnen und in der Gattung unverwüstlich zu sein scheint. Von Fortschritt zu reden, wäre angesichts von Wilhelms Meisterung des Lebens allerdings frivol; allerhand, daß es überhaupt weitergeht.

In seiner Antrittsrede «Was ist und zu welchem Ende studieren wir Universalgeschichte?» flicht Schiller in seine Unterscheidung von Brotgelehrten und philosophischen Köpfen eine Bemerkung, die in diesen Zusammenhang gehört. Die teleologischen Konstruktionen der Uni-

versalgeschichte des Gattungswesens Mensch wären in einem gewissen Sinne «optische Täuschungen» über das Leben der Kreatur zwischen Geburt und Tod. Dergestalt verbündet sich die Kunst des tröstenden Scheins mit der Geschichtswissenschaft, um einen universalen Raum und eine unendliche Zeit einzurichten, in denen «der Mensch» seine tierische Natur überlebt: eine Vision, deren wirklichkeitsstiftende Kraft durch die Erinnerung nicht gemindert zu werden scheint, daß sie auf Einbildung beruht.

Über historische Anthropologie wird im folgenden nicht programmatisch gesprochen und im Sinne einer Hoffnung der Wissenschaftstheorie, sondern feststellend in der Nüchternheit, mit der zuerst die Dichter der deutschen Klassik den Gedanken faßten, daß die Rede vom Menschen stets etwas fingieren muß – Schiller erklärt erstmals gar die Mythen der Alten für Erfindungen der griechischen Kunst; daß nichtsdestoweniger aber solche Fiktionen Leben zu erhalten und hervorzu bringen scheinen. Seitdem ist allerdings der Anthropologie ein negativer Index beigegeben, oder anders gesagt: seitdem ist sie aussichtslos ideologisch, wenn nicht mit Geschichte und Kunst verschwistert. – Wie und in welchem Sinn sich in diesem Horizont die Auffassung der Kunst bestimmt, ist das Thema dieser Studie. Daß diese als Kommentar zu einer Dichtung formuliert ist, hat nicht didaktische, sondern im Behaupteten selbst gelegene Gründe. Ohne die Bindung an eine Dichtung, durch welche sie ihren bestimmten Inhalt, aber auch ihre Einschränkung erfährt, würde die Rede über *die* Kunst hinter die Einsichten zurückfallen, die in den Kunstwerken selbst Gestalt annehmen, wie sich mit größerer Deutlichkeit noch zeigen soll. Der Kommentar ist der Szene gewidmet, die der späte Goethe der Kunst einrichtet: dem Erscheinen Helenas im Zenit des «Zweiten Faust».

Goethes erster «Faust» war das Drama eines Helden; der zweite ist dessen Geschichte als historische Phantasmagorie. Sinnfällig wird das darin, daß das lineare Handlungsgeschehen mit seiner Beziehung auf den Faust-Stoff – die Sage vom Teufelspakt mit der folgenden Abenteuerkette, Verschuldung, Bestrafung und Erlösung – durch eine zweite Struktur überlagert und um sein Gewicht gebracht wird. Denn mindestens so schlüssig wie durch die Logik des Stoffs ist das Geschehen im «Zweiten Faust» vom Erscheinen Helenas her zu erläutern. – Der Höhe- und Schlußpunkt des I. Akts ist Fausts erster verlangender Zugriff, mit dem er die antike Heroine aus der Gewalt des Paris in die seine bringen will, eine Verwechslung von Schein und Sein, für die er mit dem Verschwinden Helenas büßen muß. Diese ergibt sich nicht der Gewalt;

und sie findet in der kaiserlichen Pfalz des Mittelalters nicht den Ort, aus dem sie aus ihrer visionären Gestalt der Beschwörung in die Wirklichkeit des Hofes treten könnte. Der umfangreiche II. Akt folgt dem als ein langer Märchenweg von einer Station zur nächsten, um dem so schwer erreichbaren Ziel antiker Schönheit, in deren Bild Faust vernarrt ist, näherzukommen; im Aufriß des Ganzen eine Überleitung zum III. Akt, in dem Helena endlich erscheinen darf, während das dann folgende sich als Konsequenz aus dem Verschwinden des Schönen deuten läßt.

Auf doppelte und erst recht irritierende Weise wird die Handlungsfolge des Faust-Stoffs auch dadurch noch um ihr Gewicht gebracht, daß nicht nur die Helena-Handlung sie überlagert, sondern deren Zentrum und Höhepunkt als ein Zwischenspiel ausgeführt ist. Die Vorankündigung Goethes von 1826 lautet: «Helena, klassisch-romantische Phantasmagorie. Zwischenspiel zu Faust.» Eine Handschrift spricht gar vom III. Akt als einem «Satyr Drama». Der gesamte III. Akt mithin, die Achse des «Zweiten Faust», ist noch um eine Ebene luftiger von allem übrigen abgehoben und sein Realitätsgrad noch potenziert ungewiß. Aus keinem anderen Grunde ist dies hier aber so ins Werk gesetzt als dem, die Kunst noch einmal in sich selbst zu spiegeln. In einem Brief vom 27. September 1827 an C. J. L. Iken schreibt Goethe, er habe «seit langem das Mittel gewählt, durch einander gegenübergestellte und sich gleichsam ineinander abspiegelnde Gebilde den geheimen Sinn dem Aufmerksamen zu offenbaren.» – Das Erscheinen des Schönen wird der Kunst zu ihrem eigenen Gegenstand. Das war zwar auch zuvor schon und mehrfach geschehen, sowohl in anderen Werken Goethes – Mignon und der Harfner im «Wilhelm Meister», der flötende Knabe in der «Novelle» – als auch bereits hier im «Zweiten Faust», etwa in der Gestalt des Knaben Lenker. Im Blick auf Helena sind diese früheren Kunstgenien jedoch sämtlich Präfigurationen. Es sind Vorformen Helenas, indem erst in dieser und der sich um sie lagernden Handlung die zuvor allenfalls schon angedeuteten Bedeutungen zu voller epochaler Präsenz und in ihrem Widersprüchlichen zugleich entwickelt sind. Anders als etwa Mignon oder Lenker ist Helena nämlich nach der einen Seite hin gänzlich persönlich individualisiert und historisiert, nach der anderen Seite hin aber auch völlig ideellen Wesens: das Schöne schlechthin und an sich in der Versammlung aller Gehalte und seines ontologischen, seines philosophischen Sinns. Zwar hatten auch die früheren Personifikationen der Poesie assoziativ-symbolisch schon an diesen beiden Sphären teil. Sie alle tragen Hinweise auf den Osten: der flötende Knabe in der «Novelle» auf die Zigeuner- und Märchenwelt; Mignon in Türkenbundho-

sen und im Sprechverhalten; der Knabe Lenker in der morgenländischen Kleidung und sie allesamt durch diffuse Geschlechtsidentität auf den orientalischen Ursprung der Poesie verweisend. Doch ist diese Historisierung vergleichsweise vage und historisch unbestimmt. So ist es auch mit den philosophischen Bedeutungen.

Noch eines unterscheidet die Präfigurationen von der Helena-Figur: Sie alle haben sich aus dem poetischen Frühling der Menschheitsgeschichte in eine spätere Zeit verirrt, und sie alle gewinnen in ihr keine volle Realität, bleiben ephebisches Jugendlich, sind in ihr nicht lebensfähig. Anders im «Zweiten Faust». Hier erscheint das Schöne in seiner reifen Gestalt. Es irrlichtert nicht bloß durchs Leben wie flämmchen-sprühend Lenker, sondern es läßt sich mit dem Leben ein. Faust vermählt sich mit Helena und zeugt mit ihr Euphorion. Die Voraussetzung dieser Zeugung ist Fausts Verzicht, Helena durch Herrschaft an sich zu bringen, woran er am Schluß des I. Akts gescheitert war. Die Wanderung durch die Klassische Walpurgisnacht mit Homunculus liegt nun voraus, eine Wanderung durch eine vorgeschichtliche, auch monströs-außergeschichtliche Wildnis. Wir müssen genau lesen, wenn wir wissen wollen, unter welchen Umständen hier das Schöne gewonnen werden kann, das heißt auch uns klarmachen, wie jedenfalls nicht.

Die Kunstauffassung der aufklärerischen Ästhetik hatte unterstellt, daß das Schöne regelhaft nach bestimmten Gesetzen hervorgebracht werden kann. In den Poetiken der Zeit sind diese Gesetze kodifiziert. Auch als in den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts diese normativen Poetiken mehr und mehr eingeschränkt werden, ja die Möglichkeit einer Gesetzgebung in der Kunst überhaupt bestritten wird wie in den shakespearisierenden Dramaturgien des Sturm und Drang und der europäischen Vorromantik, behalten doch zumindest bestimmte Vermeidungsstrategien ihre Gültigkeit. Das Feld der Kunst wird breiter abgesteckt, und es werden auch neue Dimensionen – etwa des psychischen Lebens – erschlossen; allerdings bleiben gewisse Verknüpfungsregeln vorgegeben, mögen sie auch nur ex negativo formulierbar sein. Zwar sind dem Schönen die Fesseln abgenommen, aber es bleibt in der Gewalt des Gesetzes. Die traditionellen Bildungsfixierungen des Schönen mögen unbrauchbar geworden sein. Daran zweifelt seit den siebziger Jahren niemand, der etwas auf sich hält. Doch kann die Herrschaft der normativen Poetiken auch darum aufgehoben werden, weil ihr Prinzip: der Zusammenhang von Kunst und Gesetz, so tief verwurzelt ist, daß er der künstlerischen Produktion inwendig geworden ist. So können zwar einzelne Gesetze, in der Kunstrevolte des Sturm und Drang sogar alle mit einmal liquidiert werden. Wichtiger ist, daß der Zwang zur Le-

gitimation erhalten bleibt. Zwar müssen die Kunstpäpste Federn und sogar ihre Ämter lassen; doch kommt diese Demokratisierung der Herrschaft in der Kunst einer Atomisierung der großen Gesetzestafeln in zahllose Partikeln gleich, um jedermann an der Urteilsfindung beteiligen zu können. Es ist die Zerstäubung der Kunstherrschaft, nicht ihre Aufhebung. Daß die Kunst dem Leben zu folgen habe, ist in diesem Sinn eine Konsequenz aus der Fortgeltung der Ausweisungspflicht des Ästhetischen. Daß dieses zum Leben indifferent oder kontraproduktiv sein könnte, ist nicht in Reichweite.

Für den späten Goethe entzieht sich das Schöne jeder erkenntnisdienlichen Behandlung und damit auch der Kunstpolizei. Seine antike Inkarnation ist nicht die einzige, sondern eine individuell historische. Sie kann und muß verschwinden, wenn die bestimmten Bedingungen ihres Erscheinens sich ändern. So vielfältig wie diese Bedingungen sind die Erscheinungsweisen des Schönen. Daher gibt es Kunstgeschichte. Das Schöne hat keine geschichtliche Identität. Es hat deren viele. Weil das Schöne die Natur aneignen, nicht aber sie beherrschen soll; weil es selbst nicht unter die Herrschaft der Natur geraten soll, muß es autonom bleiben, nicht ungesetzlich, sondern gesetzlos. Die Bedeutung des Juridischen im Verhältnis zum Schönen hat sich entscheidend verändert. Wir können sagen, daß das Schöne zuvor dem Gesetz unterstellt gewesen sei, hier aber das Juridische die Bedingungen umschreibt, unter denen das Unbedingte erscheint. Wohl gibt es also ein Gesetz, an welches das Erscheinen des Schönen gebunden ist: nämlich als Voraussetzung, unter der es wirklich wird. Diese Wirklichkeit aber ist selbst das Gesetzlose, indifferent gegen Herrschaft.

Fausts Gang zu Helena ist dem von Orpheus zu Eurydike nachgebildet. Mit Persephone, der römischen Proserpina als Hüterin des Eingangs zum Orkus, ist die Bedingung ausgemacht, unter der die Geliebte erscheinen kann. Insofern gibt es auch hier einen juridischen Rahmen, ein Vertragswerk. Doch ist der Sinn dieses Vertrags gegen die Allgewalt des Gesetzes gerichtet, also ein Gesetzwerk, dessen Inhalt die Einschränkung und Relativierung von Gesetzlichkeit überhaupt ist. Dieser Inhalt besagt nämlich nichts weniger als eine Überwindung des Gesetzes, wo es am tiefsten ins Leben selbst eingreift: als das Naturgesetz des Sterbenmüssens. Der Vertrag mit Orpheus wie derjenige mit Faust, der Helenas Wiederkunft regelt, gibt die Bedingungen an, unter denen die Bedingtheit des Lebens durch den Tod, also das schrecklichste aller Gesetze, außer Kraft gesetzt sein soll. Unter welchen Voraussetzungen wird Unsterblichkeit gewährt? Wie ist empirisch Unbedingtheit möglich? Goethes Antwort nennt zwei Voraussetzungen: Unsterblichkeit

und also Unbedingtheit sind in der Kunst möglich unter der Voraussetzung, daß sie der Gewalt von Herrschaft entzogen bleibt. Ihr Überlebensversprechen ist an die Aufhebung des Legitimationsprinzips gebunden. Im «Zweiten Faust» wird die Kunst der Antike nicht kraft Gesetzes zum Erscheinen zitiert, sondern sie muß aufgesucht werden, wo sie zu Hause ist, im antiken Orkus, wie alles Vergangene des Altertums. Deshalb ist es bedeutungsvoll, daß Faust nach Thessalien muß, um Helena zu finden. Goethes Zeitgenossen begnügten sich zumeist mit dem Gipssaal. Denn wo die Herrschaft des Gesetzes gilt, werden Raum und Zeit gleichgültig. Hinter seinem Buchstaben treten die sinnlichen Umstände zurück. So kann das Museum zum Ort der Kunsterfahrung werden. Nicht so hier. Der Vergewaltigungsversuch an Helena im I. Akt scheitert, und im III. wird sie nicht vorgeführt. Sie erscheint vielmehr dem, der sie im Orkus gesucht hat. Das Schöne bleibt hier an seinem Ort, Faust aber, der es sucht, bleibt in seiner Zeit. So verläßt Helena nicht Sparta, doch Faust auch nicht das Mittelalter. Zwar darf das Schöne aus seiner Zeit heraustreten, weil sein Wesen ewig ist und dem Tod nicht unterworfen, doch bleibt sein Erscheinen an den je bestimmten Ort, das heißt an eine individuelle Situation gebunden; denn ihr Wesen ist zugleich konkrete Sinnlichkeit. Darum mußte Fausts Versuch scheitern, Helena am Hof des Kaisers festzuhalten. Faust andererseits erhält das Vermögen zugesprochen, den zeitlichen Verfall des Schönen zu überwinden, denn darin kommt das Schöne ihm seinem Wesen nach entgegen; nicht aber erhält er Gewalt über die Umstände. Das Schöne kann seiner Zeit entkommen, nicht aber Faust der seinen. Das Schöne kann wieder Gegenwart werden, aber nicht an jedem beliebigen Ort und gewiß nicht im Museum. Es ist an ein bestimmtes Leben gebunden.

Diese Konstellation ist die Ursache für die eigentümliche Unbestimmtheit des Fiktivitätsgrades des III. Akts, die dessen Interpreten vielfach irritiert hat. Er hat am dramatischen Geschehen des «Zweiten Faust» insgesamt zweifellos Anteil, ist in seine Handlung integriert mit Vor- und Nachgeschichte. Helena ist *dramatis persona* mit einer ganz bestimmten Geschichte, und an ihrer dramatischen Wirklichkeit ist kein Zweifel, spätestens bei Euphorions Geburt. Doch andererseits ist der Vorgang ebenso zweifelsfrei unreal. Eine antike Heroine macht eine Zeitreise ins Mittelalter; ein mittelalterlicher Ritter tritt in Sparta auf.

Wenden wir uns dem Geschehen des Akts im einzelnen zu. Er ist deutlich in drei Teile gegliedert, von den Herausgebern häufig durch Zäsuren und Überschriften als drei Szenen markiert: vor dem Palast

des Menelaos zu Sparta die erste; im «inneren Burghof» des mittelalterlichen Faust die zweite; die dritte schließlich in einem «schattigen Hain», einem arkadischen Schauplatz.

Wie die romantische Szenerie der Klassischen Walpurgisnacht im II. Akt als chaotisches Gegenüber von Helenas Erscheinen im III. gedeutet werden kann, so ist diese Doppelheit nun wiederum in den III. Akt selbst noch hereingenommen, wenn das Scheusal Phorkyas als ständige Begleiterin Helenas auftritt, ja als Verwalterin von deren Funktionen in ihrer Abwesenheit. Nicht als einem Begleiter Fausts begegnen wir hier dem Teufel, sondern dem Anwalt des Chaos als Pendant des Schönen. Bezeichnend genug nun aber, wie der Satan agiert. Nicht etwa als Fürsprecher des Chaos tritt er auf, sondern mit dem Rat zur strengen Herrschaft über die Zügel- und Sittenlosigkeit, die er im Gefolge Helenas zu bemerken glaubt, ein strenger Tadler der Unübersichtlichkeit. Der Teufel ist prüde geworden. So macht er die Schamhaftigkeit und Tugend gegen die freche Verführungskunst des Schönen geltend und lamentiert – ganz wie es sich für einen christlichen Satan gehört – über die Dienerinnen der Schönheit, «entnervend beide, Kriegers auch und Bürgers Kraft» (8778). Macht will Satan über Helena, über das Schöne gewinnen, indem er sie dem Gesetz der Tugend unterstellen will. Die Dienerinnen möchte er durch sie zur Ordnung rufen lassen: «Wer seid denn ihr, daß ihr des Königes Hochpalast / Mänadisch wild, Betrunknen gleich, umtoben dürft? / Wer seid denn ihr, daß ihr des Hauses Schaffnerin / Entgegenheulet, wie dem Mond der Hunde Schar?» (8771–74).

Das doppelte «Wer seid denn ihr...», verbunden mit dem Ruf zu Tugend, Ordnung und Gesetz, ist die Versuchung der Schönheit durch das Christentum: «So fasse längst erschlaffte Zügel, herrsche nun, / Nimm in Besitz den Schatz und sämtlich uns dazu.» Die Schönheit soll moralisch werden und das chaotische Treiben ihrer Dienerinnen beim Namen nennen und unterdrücken, denn erst wo das Gesetz der Tugend errichtet ist, gibt es die Übertretung. Erst wo die Herrschaft der Moral gegründet ist, kann Satan auch die seine einrichten. Der Dialog zwischen Phorkyas, Helena und dem Chor bis zur Ohnmacht Helenas (8882) geht darum, das Schöne zur Verantwortung zu ziehen. Sie soll sich zu sich selbst bekennen, sich ein Gewissen über die Gewalt ihrer Verführungskunst machen. So ruft ihr Mephistopheles-Phorkyas ihre Vergangenheit wie ein Sündenregister ins Gedächtnis. Treue, Kontinuität, gar Identität sind aber dem Schönen fremd. Helena, zunächst ganz selbstgewiß in sich ruhend in reiner Gegenwärtigkeit, wird unsicher und schwankend, als ihr dieses Bekenntnis zur Identität abver-

langt wird: «Ihr habt in sittlosem Zorn / Unsel'ger Bilder Schreckgestalten hergebannt, / Die mich umdrängen, daß ich selbst zum Orkus mich / Gerissen fühle, vaterländ'scher Flur zum Trutz. / Ist's wohl Gedächtnis? war es Wahn, der mich ergreift? / War ich das alles? Bin ich's? Werd' ich's künftig sein, / Das Traum- und Schreckbild jener Städteverwüstenden?» (8834–40). Als Phorkyas dann in der Maske des Moralisten auf der Doppelgestalt Helenas besteht: «Doch sagt man, du erschienst ein doppelhaft Gebild, / In Ilion gesehen und in Ägypten auch», droht Helena dem ordnungsbedürftigen Teufel zu erliegen. Auf das Eingeständnis: «Selbst jetzo, welche denn ich sei, ich weiß es nicht» (8875) schwinden ihr die Sinne.

Wer sie denn sei: die Schönheit der ägyptischen Kunst oder die der griechischen, Helena weiß es nicht, darf es nicht wissen wollen. Was ihrem Erscheinen folgte und ihr zuliebe geschah, sie weiß es nicht oder darf kein Gedächtnis daran bewahren, wenn nicht der Teufel Gewalt über sie gewinnen soll, mit ihm aber erst recht das Chaos. Das Schöne, so beharrt Helena in ihrer Ohnmacht, ist nicht unmoralisch, es ist amoralisch. Seine Unbedingtheit und Freiheit bewahrt es nur in der ungeminderten Gegenwärtigkeit am jeweils geschichtlichen Ort. Nur in dieser strikten Gegenwärtigkeit ist sie der Zeit, ist dem Tod entronnen. Wo das Schöne auch auftritt, es ist stets gleich nah zum Ursprung und, indem es sich auf eine bestimmte Geschichte nicht festlegen läßt, frei für alle Geschichte. Die Ablösung geschieht in Helenas Ohnmachtsseufzer: «Ich schwinde hin und werde selbst mir ein Idol» (8881).

Idol des Schönen wird Helena nicht durch normative Abstraktionen eines Ideals aus mancherlei ästhetischer Mannigfaltigkeit, sie wird es im Anerkennen von Vielfalt, über die sie nicht gebieten will. Zeitlosigkeit erlangt die Kunst für Goethe durch konsequente Historisierung. Helena ergibt sich vielen Liebhabern und jedem, der es ernst meint, ungeteilt. Kunstgeschichte ist für Goethe dergestalt eine Abfolge von Neugeburten des Schönen, wie deren eine sich hier aus der Ohnmacht Helenas vollzieht, während deren sie ihre früheren Identitäten vergißt. Wie so häufig im Goetheschen Werk und wie schon gleich am Beginn des I. Akts, als Faust aus langer Ohnmacht erwacht, sind das Vergessen auch hier als heilsam und die Erinnerung als qualvoll aufgefaßt. Das der historischen Entstehung muß schwinden, damit das Schöne aus der je bestimmten einen in alle Geschichte treten kann. Die ontologische Identität des Schönen verwirklicht sich durch das Bejahen von Differenz, die Verneinung von Normativität. So tritt hier deutlich die Goethe eigentümliche Position im Zusammenhang der zeitgenössischen Kunstphilosophie hervor. Einerseits ist er ein entschiedener Verfechter des

ästhetischen Historismus, andererseits hat er bis zuletzt am ontologischen Rang des Ästhetischen festgehalten.

Was der Mensch sei, läßt sich für Goethe ohne Kunst nicht sagen. Aus der Sphäre des Ästhetischen empfängt er ein Bild seiner selbst, und in diese tritt er zurück, um sich zu entsühnen. Kunst leistet nicht nur irgendeinen Beitrag zur Rede über den Menschen, ist nicht ein beliebiges Mittel der Vermenschlichung unter anderen, sondern sie ist die Form des anthropologischen Vollzugs in actu: Lebenskunst. Was diese gegenüber anderen Reflexionsformen des Lebens auszeichnet, ergibt sich aus ihrer Bindung an die Figur des Ursprungs. – Die bürgerliche Gesellschaft hat sich konstituiert, indem sie alles Unwillkürliche strengen Sanktionen unterwarf. In ihrer symbolischen Kultur bedeutet die Disziplinierung des Jähren und Abrupten, wie es mit dem Ursprungshaften assoziiert ist, eine Beugung der Willkür unter das Gesetz der mählichen Entwicklung. Goethes naturphilosophisches Denken folgt dieser Richtung des zeitgenössischen Denkens, indem es die Morphologie zu seinem Zentrum macht. Aber es versichert sich zugleich der Ursprungsenergien – als dem Entwicklungsdenken gegenstrebigem Impuls –, indem es den erfrischenden Sprung konzediert und dessen Lebensnotwendigkeit begründet. In der Bildtextur seines Werks sind Schlaf und Ohnmacht häufige Zeichen dieses Namenlosen, in welchem das Ich zeitweise erlischt um seiner Lebensfähigkeit willen. Was dem Menschen, wie die Philosophien der Aufklärung ihn definieren, gegenüberliegt, soll dergestalt nicht als Unmenschliches gelten, sondern als ein Ort, der stets gegenwärtig, wiewohl verschleiert bleiben muß, damit der Mensch den Konsequenzen seines Begriffs entkommen kann. In Helena – als einem Symbol der Kunst zugleich deren Menschwerdung – kommt dieser Gedanke zur Anschauung.

Im bürgerlichen Leben gibt es nur ein einziges Wort, in dem das Vergessen als ein eigener Wert und positiv gefaßt ist statt als Verneinung von etwas Wünschenswertem: Spontaneität. Sie wird zumeist der Jugend assoziiert, der man es noch am ehesten zugesteht, daß sie auf das Recht des Unwillkürlichen pocht, freilich auch dies dann im Rahmen eines genau abgesteckten Bildungswegs, in dessen erstem Viertel die Hörner gebraucht werden dürfen, um sie abzustoßen. Don Juan, diese Allegorie der Jugend, Spontaneität und des Liebesleichtsinn, ist – wengleich eine Sehnsucht der Bürger – literarisch ein adeliger Wüstling, der es bitter büßen muß. Hat er doch die Treue zur Liebe höher gestellt als die zur Geliebten. Goethe war ein zu rücksichtsvoller Liebhaber, als daß er für die Untreue hätte plädieren dürfen – oder richtiger und auch ernsthafter: Er hat gespürt, daß man untreu nur *sein*, nie aber

dafür plädieren darf, ohne sich gegen die Liebe zu vergehen. Faust ist ein anderer Don Juan – ein Liebhaber nicht der Liebe, sondern der Kunst. Wie sehr Goethe diese beiden Liebhabereien als eines oder doch in derselben Weise gesehen hat, ist daran deutlich, daß er sie in einer Liebschaft, der Fausts mit Helena, zusammengebracht hat. – Don Juans Zwiespalt auch hier: die Liebe zu lieben in den Geliebten, die Kunst in den Künsten, auch hier der bürgerliche Konflikt zwischen treuem Gedächtnis und Spontaneität. Denn diesen Gegensatz finden wir nun wieder in dem Dualismus von Kunstgeschichte und Ontologisierung des Ästhetischen.

Indem Goethe an beidem festhält, versucht er zu entwerfen, wie es möglich ist, dem Gewesenen treu zu bleiben und doch bereit zu sein zu ständiger Wiedergeburt. Das Anerkennen des Gewesenen geschieht durch die Beglaubigung der vielen geschichtlichen Gestalten der Kunst vom Orient bis Hellas, von dort bis ins Mittelalter und der deutschen Klassik als sämtlich Erscheinungsformen des Schönen. Die Begründung von Spontaneität liegt in der Behauptung, daß jeder Augenblick gleich nah zum Ursprung ist, so wie in jeder Liebschaft sich die Liebe erneuert, obwohl sie doch die Verneinung einer anderen ist. Die Geschichte hat Goethe sich nicht als kumulierende Ereignisfolge dargestellt. Sie war für ihn in der Kunst kein qualitativ indifferentes Anhäufen von Werken. Produktivität entspringt für ihn aus der Verneinung des stillgestellten Allgemeinen, unter einer Bedingung allerdings, in der man zugleich die Zäsur zwischen dem Großbürger Goethe und seinen kleinbürgerlichen Weggenossen der Geniezeit bemerken kann. Für Goethe ist die erinnerte Präsenz des Gewesenen die notwendige Bedingung der spontanen Neugeburt durch den Sprung. Verneinen läßt sich erst, was auch gewußt wird. Die volle Präsenz des Historischen ist die Bedingung von Spontaneität.

Im III. Akt ist das an der Helena-Gestalt dargestellt. Nicht Faust nur nähert sich ihr, sondern sie selbst macht sich bereit zum Sprung aus der Antike in Fausts Mittelalter. Ganz zu Recht hält Phorkyas-Mephistopheles ihr insofern Untreue vor. Bereit wird sie, indem sie sich des Gewesenen erinnert, wobei Phorkyas als grausame Assistentin einer Anamnese wirkt. So wird im Augenblick der Neugeburt des Schönen im Mittelalter dem Gewesenen in der Erinnerung sein Recht. Helenas «... ich schwinde hin und werde selbst mir ein Idol» hält beides fest: die Identität im Gewesenen – «ich» sagt sie auch zu ihrem vergangenen Wesen – und im Zukünftigen, zu dessen Gunsten das Vergangene verneint werden muß. – Mit Helenas Verdoppelung: sie selbst und ihr Idol, immer wieder Neugeborene und doch dieselbe, eines aber als des ande-

ren Bedingung, ist der Widerspruch von bürgerlichem Gedächtnis und Spontaneität zum Charakter einer dramatis persona geworden; einer Spontaneität, die der Bürger Goethe um der Liebe und der Kunst willen nicht als das Privileg der Oberklassen gelten lassen durfte.

Helena ist nicht als eine Mätresse dargestellt, die sich dem Meistbietenden andient. Sie weiß, daß ihre neue Liebschaft, die zu Faust, aus Schuld und Verstrickung entspringt, die sie nicht lösen, aus der sie nur springen kann. Darum hat Goethe sich über die Liebe, die Kunst und den Menschen so wenig geäußert. Das Auslöschen des Gedächtnisses an das einzelne war ihm lebensnotwendig, aber ohne Recht und Moral. Was der Gattung eigentümlich ist, taugt nicht zum individuellen Berufsgrund. – Auch aus diesem Grund verschweigt der III. Akt so wenig faßbar zwischen verschiedenen Ebenen; nicht nur Räumen und Zeiten, sondern auch der moralischen und historischen Urteile. Anders als ihre Vorgängerin und Schwester im I. Akt wohnt die des III. nicht mehr im Reich der Mütter. Im Hades statt dessen hat Faust sie gefunden. Dadurch ist ihre Menschlichkeit bezeugt. Nur aufgrund dieser Personalisierung des Schönen, die mit seiner Erotisierung zusammengeht, kann das Schöne begehrt, genossen, verlassen werden und kann es sterben. Die Bindung des Schönen an die schöne Person bedeutet seine Auslieferung an eine bestimmte Geschichte, ein bestimmtes Schicksal. Erst diese Personalisierung – wir können auch Naturalisierung sagen – begründet für Goethe das Begehren dem Schönen gegenüber. Diese Begehrlichkeit rührt für ihn aus dem Sterbenmüssen.

Tod und Vergänglichkeit sind der Grund, von dem das Begehren des Eros und der Kunst sich lösen wollen und an den sie beide zurückfallen. Die Heftigkeit des Begehrens nährt sich aus dem Bewußtsein dieser jederzeit nahen Möglichkeit des Todes. Darum wird in Helena beides zugleich wach: Gedächtnis an die Vergangenheit und die Bereitschaft für den nordischen Liebhaber.

Wir befinden uns nun an der Schwelle zum «Inneren Burghof», in den Phorkyas Helena hineinlistet. Freilich ist dies nur die eine Version. Die andere ist, daß der Turmwächter Helenas seinen Dienst schlecht versah, so daß Faust in Helenas Reich Eingang finden konnte. Wer hier also in wessen Bezirk dringt, ist zweideutig offengelassen. So ist noch einmal bestätigt, was auch anders schon angedeutet war: Helena sucht Faust wie dieser sie; oder mit anderen Worten: Das antike Schöne treibt auch von sich her aus sich heraus, so wie der moderne Norden auf der Suche nach ihm ist. – Man hat öfter bemerkt, daß der Anfang des II. Akts streng klassisch wie ein Drama des Euripides beginne: «Bewundert viel und viel gescholten Helena», euripideisch in der Stilform wie auch in der

Handlungsführung. Richtiger muß man sagen: Das steht hier so, wie der Klassizismus sich Euripides zurechtgemacht, wie er ihn sich übersetzt hatte. So bezeichnet die Spanne der Stilformen, die dieser Akt zwischen klassizistischer Euripides-Übersetzung und barocker Hofoper ausmißt, stets schon einen Raum der Anverwandlung von Antike und Moderne. Helena ist in diesem Spiel nie die antike Helena, sondern stets schon die dort gefundene, also mit den Augen der Moderne gesehen. Ehe wir zu Zeugen der Erfindung moderner Formen der Poesie aus dem Geiste der Antikenbegeisterung werden, stehen wir aber erst einmal vor der gotischen Burg, die den Schauplatz von Fausts Begegnung mit Helena abgibt. Ausgerechnet der christliche Teufel spricht hier als ein glühender Bewunderer der Gotik. Diese ist Goethe als eine typische Überflußkultur erschienen. Insofern auch, nicht bloß, weil der Stoff es ohnehin nahelegt, kann das Mittelalter hier für die erste moderne Kultur stehen, in der das Schöne sich zeigt. Aus dem Überfluß hat Goethe das Schöne entspringen sehen. Darum kann die mittelalterliche Burg Schauplatz von Helenas Erscheinung sein, nur im Sinne freilich der äußeren Voraussetzung, nicht innerer Bedingung. Im Fortgang wird dann die klassische Kunst der eigenen Gegenwart, die Vision Arkadiens, aus dieser Verschmelzung von antiker Klassik und feudalem Mittelalter erzeugt.

In der Folge von Fausts Begegnung mit Helena erfahren wir aus zwei Reimliedern des Turmwächters Lynkeus von der Wirkung antiker Kunst auf das Mittelalter, die Wirkung einer Sonne, die im Süden aufzugehen scheine. Wie in dem früheren Dialog mit Phorkyas ist auch im ersten Lied des Lynkeus die Wirkung Helenas als fesselnd im Doppelsinn angedeutet. Sie habe alle seine Kräfte so stark auf sich gelenkt, daß er die Welt um sich her vergessen habe. In solchen Bemerkungen ist die Skepsis Goethes gegenüber der Gräcomanie seiner Zeit schon angedeutet, die auch den weiteren Verlauf des Akts und seinen Abschluß bestimmen wird. – Im zweiten seiner Lieder kontrastiert Lynkeus dann sein vormaliges barbarisches, nämlich auf Reichtum und Gewalt gegründetes Leben mit dem Zustand der Bezauberung, in den Helenas Erscheinen ihn versetzt habe. Historisch ist es die Zeit der Völkerwanderung, in der die Barbaren die Kultur des Altertums überfluteten, die hier vor uns entsteht. Hier sei den nördlichen Völkern erstmals ein anderer Begriff von Reichtum aufgegangen als der von materiellen Schätzen. «Dies alles hielt ich fest und mein», so weist Lynkeus auf seine Habe. «Nun aber, lose, wird es dein. / Ich glaubt es würdig, hoch und bar, / Nun seh' ich, daß es nichtig war» (9325–28). Der Anblick der Schönheit habe ihn bettelarm gemacht, indem er das Raubgut entwer-

tete; so muß Lynkeus sich auf die Bahn der Schönheit begeben, um wieder «fürstenreich» zu werden. Schon während er spricht, macht er sich auf den Weg.

Faust sprach im Blankvers. Lynkeus spricht in Reimen. Helena lernt den Reim erst hier kennen und erkundigt sich danach. Faust erklärt und beginnt sogleich mit ihr zu üben. Die antiken Chorstrophen, in denen der Akt heranrauschte, pathetisch und feierlich wie nur irgendein Drama der haute tragédie, verklingen, und die Liebesleute reimen nun miteinander, wie eben im Mittelalter und der Renaissance, deren Ent stehen wir hier Zeugen sind, so üblich. – In den Formen dieses Akts selbst, in der Abfolge der Stile und Töne, vollzieht sich also das Vordringen der Moderne in die antike Klassik, geschieht deren Anverwandlung an die romantische Moderne. Helena aber, eben noch ganz auf tragischem Kothurn, steigt reimend herunter und gibt den hohen Stil preis wie ein abgetragenes Kleid: ein Verrat von kunstepochaler Bedeutung, wie wir wissen. – Von Blankvers und Reim her erscheint der hohe Anfang als ein ironisches Spiel: eine Nachahmung klassizistischer Nachahmung. Die Moderne setzt sich durch als Sprache der Zärtlichkeit und des Herzens: «Ein Ton scheint sich dem andern zu bequemen / Und hat ein Wort zum Ohre sich gesellt, / Ein andres kommt, dem ersten liebzukosen.» Auf Helenas Frage: «So sage denn, wie sprech' ich auch so schön?» antwortet Faust: «Das ist gar leicht, es muß von Herzen gehn, / Und wenn die Brust von Sehnsucht überfließt, / Man sieht sich um und fragt – » Helena: «wer mitgenießt» (9369–80).

Herrscherin auch in der Moderne wird Helena auf zweifache Weise: indem sie sich in den Schutz des feudalen Ritters begibt, ihn neben sich auf den Herrschersitz ruft und indem sie die Sprache des Herzens zu sprechen lernt. – Indem Helena bemerkt, daß auf «überfließen» «genießen» reimt, wird sie sich auch ihrer Liebe zu Faust bewußt. Der Dialog wird erotisches Spiel, denn «Nicht versagt sich die Majestät / Heimlicher Freuden / Vor den Augen des Volkes / Übermütiges Offenbarsein» (9407–10).

Die Neugeburt Helenas, durch ihre Ohnmacht eingeleitet, ist nun deutlich und vor aller Augen vollzogen. Helena hat Menelas vergessen, ist nur noch in der Gegenwart Fausts: «Nun schaut der Geist nicht vorwärts, nicht zurück. Die Gegenwart allein» – «ist unser Glück», ergänzt Helena und: «Ich fühle mich so fern und doch so nah, / Und sage nur zu gern: da bin ich! da!» Faust: «Ich atme kaum, mir zittert, stockt das Wort; / Es ist ein Traum, verschwunden Tag und Ort.» Helena: «Ich scheine mir verlebt und doch so neu, / In dich verwebt, dem Unbekannten treu.» (9411–16).

Kein Satz fällt in diesem Liebesdialog der beiden, der nicht zweideutig wäre oder ahnungsvoll schon auf das Ende dieser Verbindung hinweisen würde. Denn wenn Faust «nicht vorwärts, nicht zurück» schauen will, so erfüllt er zwar mit dem Vergessen des Zurückliegenden die Bedingung, die einzuhalten Orpheus nicht gelungen war; der Verzicht auf den Blick voraus war ihm allerdings nicht abverlangt. Er bedeutet das Vergessen von Zeit und Ort, bedeutet den Verzicht auf die Welt zugunsten der antiken Schönheit. Eine solche Gegenwärtigkeit, sei es der Liebe, sei es der Kunst, ist dann in der Tat nur ein Traumgebilde, so wie Faust die Szene erlebt. Und wenn Helena darauf «dem Unbekannten» die Treue lobt, so will der Wortsinn dieser szenischen Gegenwart, daß Faust der Unbekannte ist, dem sie hier erst begegnet. Doch doppelsinnig kann hier, ebenso wie der unbekannte Faust, das Unbekannte schlechthin, die verborgene Zukunft der ferneren Liebschaften gemeint sein, denen Helena treuer ist als diesem Ritter. Den Doppelsinn scheint dieser denn auch zu bemerken, wenn er – mehr zu sich selbst als zu Helena gewandt – repliziert: «Durchgrüble nicht das einzigste Geschick! / Dasein ist Pflicht, und wär's ein Augenblick.» (9417–18).

Bevor Faust diesem Augenblick seine sentimentalische Form, die Gestalt Arkadiens gibt, muß er Helena gegen anrückende Heere verteidigen. Man hat in ihnen die Truppen der entthronten byzantinischen Herrscher gesehen, die den von den Franken eroberten Peloponnes zurückgewinnen wollen. Doch bleibt Faust als Heeresführer siegreich. Er schlägt den Feind und verteilt die Beute unter die fünf Stämme der Germanen. Er selbst aber hält mit Helena «in der Mitte Stand» auf Sparta, der «Nichtinsel». «Der Königin verjährter Sitz.» Die Mitte dieser Nichtinsel ist dergestalt weniger ein geographisch-politischer als ein geistiger Ort. Es ist der Ort, den Goethes Klassik sich gewählt hat, um dem Chaos um sich herum standhalten zu können. In seiner Mitte sitzend wird Faust zum Dichter Arkadiens: «Und mütterlich im stillen Schattenkreise / Quillt laue Milch bereit für Kind und Lamm; / Obst ist nicht weit, der Eben reife Speise, / Und Honig trieft vom ausgehöhlten Stamm». Freilich scheint nun auch dies poetische Arkadien, wie vor dem schon das Stilzitat des Klassizismus, wiederum mehr die Nachahmung einer Nachahmung zu sein als eine wirkliche Vision. Denn erscheint uns Faust hier nicht eher wie berauscht und verblendet als visionär? Wird sein Arkadien nicht schon von Ironie zerbröckelt, kaum daß es vor unseren Augen erstet? «Hier ist das Wohlbehagen erblich, / Die Wange heitert wie der Mund, / Ein jeder ist an seinem Platz unsterblich: / Sie sind zufrieden und gesund.» (9546–53).

In Sprüngen vollzieht sich je und je die Neugeburt des Schönen. Ein

Sprung auch, keine Entwicklung, liegt zwischen dieser Szene und der im Burghof. Die Zäsuren scheiden die geschichtlichen Epochen im Sinne geistiger Räume. Nicht ökonomisch, politisch-militärisch oder sozialgeschichtlich definiert Goethe ihr Wesen, sondern im Verständnis von intelligiblen Einheiten. Das Verhältnis zum Schönen scheint nach seiner Beobachtung über das Schicksal der Völker zu entscheiden. So macht der Anblick der antiken Kunst die wandernden Germanen seßhaft, indem er die Jagd nach materiellen Schätzen zugunsten des Erwerbs innerer Werte beendet. Es ist dann wiederum das Beherrbergen der Kunst am feudalen Hof, das die Öffnung der mittelalterlichen Burgmauern und die Zuwendung zur Natur herbeiführt; wie es endlich auch die arkadische Beschränktheit dieser hermetisch von der übrigen Welt abgetrennten Kunstidylle ist, die den Geist der Moderne, die Euphorion gebiert, diese Inkarnation der klassisch-romantischen Phantasmagorie. Hier ist der Scheitel des Stücks auch insofern, als *bis hierhin nur* Geschichte und Kunstgeschichte als identisch gelten. Von hier an ist diese Konjunktion gelöst. Helena kehrt in den Hades zurück, und Faust wendet sich neuen, anderen Zielen zu.

In der Gestalt Euphorions steigert Goethe den Kunstwillen bis zur Ästhetisierung des Politischen. Euphorion ist von der Begeisterung des Schönen so durchdrungen, daß er zur schönen Tat drängt, für Goethe ein Begehren, in dem die Kunst sich selbst vernichten muß. – In welchem Sinne und mit welcher Beziehung auf «die Menschwerdung des Menschen», erhellt aus dem Verlauf der Szene im einzelnen.

Daß Helena und Faust einen Sohn zeugen, konnte Goethe schon den Volksüberlieferungen des Stoffs in der Faust-Sage entnehmen. Was er dort freilich nicht finden konnte, ist die Interpretation dieses Sohns als eines Genius der Kunst. Dessen Charakterisierung durch das Sprung- und Flugmotiv – zentral für die Euphorion-Handlung – nötigt dazu, den Bogen beträchtlich über den «Zweiten Faust» hinaus zu schlagen. Die ältere Faust-Forschung hatte sich zumeist noch mit Goethes eigenem Hinweis auf Lord Byron als das zeitgenössische Urbild dieser Allegorie der modernen Kunst begnügt und dementsprechend die Sprung- und Flugmetaphorik völlig auf romantische Erdenflüchtigkeit und Phantastik reduziert. Neueste Deutungen wollen in ihr Goethes Kritik an allzu enger Verhaftung an die gesellschaftlichen Oberflächenerscheinungen herauslesen. Euphorion müsse von ihnen abheben, um das Wesen zu erkennen, doch dürfe er sie nicht überfliegen. – Beidemale, in der älteren, auf Lord Byron und Goethes Romantikkritik zurückgehenden Deutung wie in der neueren marxistischen, die eine erkenntniskritische Absicht Goethes erkennen zu können meint, wird die Bildlogik inner-

halb von Goethes *Ceuvre* vernachlässigt. Doch läßt hier, wie in Goethes Bildersprache meist, die Textur des Gesamtwerks eine komplexere Bedeutungsmannigfaltigkeit erkennen, als es die dürftigen Reduktionen wahrnehmen.

Eine der Bedeutungsschichten möchte ich die profane Himmelfahrt des Fleisches nennen. In der Fluggestik des Kunstgenius verschränken sich symbolisch erotische und religiöse Bedürfnisse, so wie Goethe an anderer Stelle – in «Dichtung und Wahrheit» – eine sakrale Geste ästhetisiert. Über das Sterbesakrament sprechend, interpretiert er dort die Salbung der Füße als Lust an der Fliehkraft: «Zum Schlusse werden sodann, damit der ganze Mensch geheiligt sei, auch die Füße gesalbt und gesegnet. Sie sollen, selbst bei möglicher Genesung, einen Widerwillen empfinden, diesen irdischen, harten, undurchdringlichen Boden zu berühren. Ihnen soll eine wundersame Schnellkraft mitgeteilt werden, wodurch sie den Erdschollen, der sie bisher anzog, unter sich abstoßen.» – Mittlerweile ist die Verschwisterung von Sexualerfüllung und Todeswunsch jedem Freud-Leser geläufig: höchste Körperlust im Augenblick der Befreiung vom Körper, eine Figur der Identitätsspaltung bzw. -verdoppelung, Körpersein im Loslassen des Körpers. – Der geschichtliche Index dieser Körpererfahrung – damit wird eine weitere Bedeutungsschicht angeschnitten – ist nicht eindeutig fixierbar. So versammelt die Euphorion-Gestalt Hinweise auf die verschiedensten historischen Epochen: an Hermes, indem der Kunst-Genius als «der behendeste» apostrophiert wird. Mit Flügeln an den Fesseln wird auch der Götterbote dargestellt. Das rührt an die Flugsehnsucht, gleich sehr und damit in eins aber auch an die Flugangst. Das Ikarus-Thema ist angeschnitten. Die warnende Voraussicht der Eltern und des Chors nicht achtend, wagt Euphorion dennoch den allzu hohen Aufschwung, und so kommentiert denn der Chor auch seinen Fall wie den der antiken Sagen-gestalt: «Ikarus! Ikarus!»

Doch sind Anspielungen auf die antiken Sagen und Göttermythen nicht die einzigen Zitate. So hat es guten Sinn, daß Euphorion, der Springende, Fliegende, als der Sohn einer Renaissance-Hochzeit auftritt, denn das 15. und 16. Jahrhundert hat den Traum vom Flugmenschen erneuert. Aus den Jahren 1485 bis 1499 datieren die Flugmaschinenentwürfe Leonardos. Seine Maschinen haben Flügel, die denen von Vögeln nachgebildet sind. In der Nähe von Fiesole sollten seine Flieger sich von einem Felsen stürzen, um die Schwere der Erde loszuwerden. – Als Jorge Donn in New York «Notre Faust» von Maurice Béjart tanzt, gibt er den Faust nackt, doch mit einem großen Flügelapparat, dessen Konstruktion Leonardos Flugmaschinenpläne zugrunde liegen, ein in-

geniöser Einfall. – Die Flugphantasien kulminieren in der Umgebung revolutionärer Umbrüche. Da wird der Traum vom Loslassen geträumt mit Angst und Lust zugleich.

Für Goethes Zeitgenossen war es ein Tagesthema. 1759 prophezeit Samuel Johnson, daß der neue Mensch der Zukunft mit Flügeln durch die Luft gleiten wird, nachzulesen in Johnsons Roman «Rasselas». 1768 erfindet Pancton einen helikopterähnlichen Apparat, dessen Rotorblätter durch Muskelkraft angetrieben werden. 1781 konstruiert Meerwein, der Architekt des Fürsten von Baden, eine Flugmaschine, bestehend aus zwei Flügeln, zwischen denen der Pilot hängt, der die Winkelstellung verändern kann: «L'art de voler à la Manière des Oiseaux». 1784 publiziert Gérard einen Essay über «Die Kunst des Fliegens» (L'Art des Vols Aériens); er baut ebenfalls eine Flugmaschine. 1799 springt Calais auf den Champs Elysées von einem Mast, ausgerüstet mit einem geflügelten Fallschirm; er wird schwer verletzt. In den ersten 25 Jahren des 19. Jahrhunderts häufen sich die Meldungen über solche Flugversuche.

Wir wissen, mit welcher Anteilnahme Goethe sie verfolgt, einzig daß er bedauerte, daß die Konstruktionspläne nicht von seiner Hand stammten, wie er bekümmert die Ballonfahrten der Brüder Montgolfier kommentiert. Experimente mit Modellen hat er immer wieder selbst unternommen. – Auch in der bildenden Kunst der Zeit ist das Thema populär, von Füßlis «Ikarus» in den siebziger Jahren bis zu Goyas Flugmenschen von 1814. – Für Goethe wie wohl auch die Zeitgenossen war das Grauen des Sakrileges, es den Göttern gleichzutun, war die Hybris von Naturbeherrschung und die Angst vor dem Selbstverlust so stark wie die Neugier. – Euphorien ist als gewalttätig dargestellt: «Nur durch die Haine! / Zu Stock und Steine! / Das leicht Errungene, / Das widert mir, / Nur das Erzwungene, / Ergetzt mich schier.» (9780–84). Als mutwillig, rasend und maßlos empfinden ihn die besorgten Eltern. Euphorien, der Genius der Kunst, will Kriegsheld werden, der Traum Tassos nach Elysium: «Träumt ihr den Friedenstag? / Träume, wer träumen mag. / Krieg! ist das Losungswort. / Sieg! und so klingt es fort.» (9835–38). Nicht als Kind und versöhnend, nicht christlich will Euphorien erlösen, sondern als ein Jüngling in Waffen, als ein Dämon des Krieges. Hier assoziiert der Text nicht länger Antike oder Renaissance, hier meint er Goethes Gegenwart, die Begeisterung der gräcomanischen Jugend, die den griechischen Freiheitskampf gegen die Türkenherrschaft mit der Waffe unterstützte, um dem Reich der Kunst eine moderne politische Gestalt zu geben. Goethes Hinweis auf Byron, der in den griechischen Krieg gezogen und dabei gefallen war, hat hier ihren Gegenstand.

Aber selbst an dieser Stelle erschöpft sich der Text nicht in dieser

einsinnigen zeitgeschichtlichen Anspielung. Wo der Genius kriegereischer Gewalt verkörpert erscheint, trägt er in Goethes Werk nach 1800 meist auch Züge Napoleons. Der feurige Pluto in der Beschwörung der Mummenschanz ist dafür ein Beispiel unter mehreren. 1801 entwirft Napoleon Bonaparte Pläne für eine kriegereische Invasion Englands mit einem Regiment fliegender Soldaten. Unter dem Pseudonym «Reinser II» verfaßt er ein Werk mit dem Titel «La République Universelle ou l'Humanité ailée sous l'Empire de la Raison».

Nach dieser historischen können wir endlich noch eine letzte Bedeutungsschicht des Flug- und Sprungmotivs erkennen, wenn wir in den naturphilosophischen Schriften Erläuterung suchen. Auch hier hat Goethe Spontaneität als Entwicklungsdynamik zu erweisen versucht. In gänzlich anderem, allein auf naturgeschichtliche Vorgänge bezogenem Zusammenhang finden wir dort die Notiz: «Konflikte, Sprünge der Natur und Kunst. Eintretender Genius zur rechten Zeit. Element genugsam vorbereitet. Nicht roh und starr. Auch nicht schon verbraucht. Ebenso mit der Organisation. Hier springt die Natur auch nur, insofern alles vorbereitet ist, als ein Höheres, in die Wirklichkeit Tretendes zur eminenten Erscheinung gelangen kann.»¹

Genugsam vorbereitet ist Euphorions Erscheinen durch eine lange menschheitliche Entwicklung, in der das geschichtliche Leben und das der Kunst zwar aufeinander bezogen, doch in polarer Entwicklung verlaufen sind. Faust und Helena sind solche aufeinander bezogenen Antipoden, wie es früher in Goethes Werk schon Tasso und Antonio waren. Vereinigung «im höheren Sinn» kann einer naturphilosophischen Äußerung Goethes zufolge geschehen, «indem das Getrennte sich zuerst steigert und durch die Verbindung der gesteigerten Seiten ein Drittes, Neues, Höheres, Unerwartetes hervorbringt.»² Als dieses unerwartet Dritte, Vereinigende wird Euphorion von Helena begrüßt. – Immer stellen sich Goethe aber diese synthetischen Figuren als fragil und entwicklungsunfähig dar. Entzweiung und Polarisierung sind – im Gegensatz zu den Entfremdungsphilosophien seiner Zeit, mit Schiller angefangen – notwendige Entwicklungsbedingungen, also nicht Abfall und Entfernung von einem harmonischen Zustand, sondern im Gegenteil Bedingung des Fortschreitens. In den synthetischen Gestalten seiner Symbolwelt, in Mignon, Homunculus und Lenker wie auch in Euphorion, sind Göttliches und Tierisches in einem bedenklichen Mischungsverhältnis. Zwar gehen sie als unerwartet Göttliches aus höchster Produktivität hervor, doch bleibt diese Schöpfungskraft in ihnen nur wie ein sittlich richtungsloser Furor, ein blindes Rasen wirksam, das an sich selbst sterben muß: dämonisch also im Doppelsinn eines Göttlich-Ver-

derblichen. Alle diese synthetischen Figuren sind flüchtige Gestalten und selbst nicht zeugungsfähig. Insofern ist die Zeugung Euphorions schon der Anfang seines Endes: «Ein schöner Jüngling stürzt zu der Eltern Füßen, man glaubt in dem Toten eine bekannte Gestalt zu erblicken; doch das Körperliche verschwindet sogleich, die Aureole steigt wie ein Komet zum Himmel auf, Kleid, Mantel und Lyra bleiben zurück.» (9902). Was besagt diese Aufspaltung des Kunstgenius in seine verschiedenen Attribute, die Himmelfahrt der Aureole, das Zurückbleiben von Kleid, Mantel und Lyra? In der Aureole wird das übergeschichtliche Sein des Schönen als seine Aura sichtbar. So hat Goethe selbst sich geäußert: Die Aureole sei «höhere geistige Kraft aus dem Haupte gleichsam emanierend und sichtbar werdend, . . . wie denn auch geniale und hoffnungsvolle Kinder durch solche Flammen merkwürdig geworden.»³ – Die Aura des Schönen ist für Goethe nicht ein Erzeugnis ekstatischer Kunsterfahrung, kein Produkt einer begeisterten Belehnung eines Artefakts mit überirdischem Glanz, gar fauler ideologischer Zauber. Aura ist hier statt dessen eine Abstraktionsform der wirklichen Energien des Schönen; nach der Analogie physischer Natur, in der Goethe im Augenblick des Sterbens eine Aura der Verstäubung wahrzunehmen meint, in welcher die Lebensenergien in feiner Verteilung sichtbar bleiben. Aura, so können wir wohl in einer uns gemäßeren Sprache sagen, ist der Begriff dafür, daß das Schöne im Modus der Sehnsucht gegenwärtig bleibt, auch wenn die Geschichte seine Aktualisierung nicht erlaubt.

Nun scheiden sich aber Aureole und Kleid des Genius nicht rein im Sinne von vergehender Materie und überdauerndem transzendenten Sein. Hülle und Kleid sind nicht selbst der vergängliche Stoff, sondern dessen schöner Schein, Zeichen eines Abwesenden und Hülle rohen Stoffs in eins. In der Sphäre der empirischen Kunstgeschichte sind Hülle und Schleier die Kunstformen, die den Menschen bleiben, auch wenn der Enthusiasmus für das Schöne tot ist oder keinen Gegenstand hat. Als Helena Euphorion folgt, behält Faust Kleid und Schleier in den Armen, während das Körperliche verschwindet. Auch hier ist Phorkyas-Mephistos Mahnung an Faust nicht bloß Satire: «Halte fest, was dir von allem übrigblieb. / Das Kleid, laß es nicht los. Da zupfen schon / Dämonen an den Zipfeln, möchten gern / zur Unterwelt es reißen. Halte fest! / Die Göttin ist's nicht mehr, die du verlierst, / Doch göttlich ist's. Bediene dich der hohen, / Unschätzbaren Gunst und hebe dich empor: Es trägt dich über alles Gemeine rasch / Am Äther hin, so lange du dauern kannst. / Wir sehn uns wieder, weit, gar weit von hier», worauf Helenas Gewand zur Wolke wird, in der getragen, Faust in die Höhe gehoben und entrückt wird.

Die Kunstformen, symbolisiert in Schleier, Kleid und Lyra, bleiben als göttliche Zeichen des Andenkens an das abwesende Schöne zurück, eine «unschätzbare Gunst» der entschwindenden Helena, weil die Formen Gedächtnis und Sehnsucht des Schönen wachhalten. – Darin unterscheidet sich die Formauffassung Goethes von derjenigen der aufklärerischen Zeitgenossen. Für diese sind die Kunstformen bloße und in gewissem Sinne auch beliebige Verabredungen, Konvention der Autoren untereinander und mit dem Publikum geschlossen, um bestimmte Bedeutungen in zeichenhafter Verkürzung und Komplexion vermitteln zu können. Wer bestimmte Wirkungen erreichen will, tut gut daran, sie zu benutzen. Anders Goethe. Für ihn haben die Formen die Funktion eines kulturellen Gedächtnisses. Die Erinnerung betrifft indessen nicht nur Kultur- und Kunstgeschichte, sondern die Bedürfnisse, die ihnen zugrunde liegen und aus denen sie hervorgehen.

Im Wunsch nach Entkörperung haben wir eines der für Goethe mit dem Ästhetischen verbundenen Grundbedürfnisse kennengelernt. In ihrer symbolischen Erinnerungsfunktion sind die Kunstformen insofern etwas anderes als Denk- und Fühlverabredungen bzw. eine Bündelung verschiedener Merkmale, in denen Bedeutungen zusammengefaßt sind. Sie können als eine Bedingung dafür gelten, daß das Schöne wiederkehrt. In Zeiten der Kunstferne bewahren sie die Erinnerung in den mechanisierten Kunstübungen der Konventikel und Schulen, in denen – wenn schon kein Genie, so doch – handwerkliches Vermögen am Werk sein mag. Euphorions Kleid, Mantel und Lyra aufhebend, tritt Phorkyas ins Proszenium und spricht: «Noch immer glücklich aufgefunden! / Die Flamme freilich ist verschwunden, / Doch ist mir um die Welt nicht leid. / Hier bleibt genug, Poeten einzuweihen, / Zu stiften Gild- und Handwerksneid; / Und kann ich die Talente nicht verleihen, / Verborg' ich wenigstens das Kleid.» (9955–61).

Romantisch ist Goethes Kunstdenken hier, indem es die Flamme des Schönen nur in den Neugeburten der Kunst brennen sieht, während das Handwerks- und Schulmäßige ihm eher ein Indiz von Kunstferne zu sein scheint, doch ohne daß er es verurteilt. Seine Unterscheidung zwischen lebendigem Kunstenthusiasmus und der handwerklich verschulerten Kunstübung der Gilden und Schulen läßt auch verstehen, weshalb sein Interesse gerade im Alter so stark auf die Naturpoesie und den künstlerischen Dilettantismus ging. In der Nähe zum Lebendigen, das in solchen Kunstformen durch die enge Beziehung auf das gelebte Leben gewahrt ist, mag Goethe die Aussicht auf ästhetische Neugeburten, künstlerische Innovationen größer erschienen sein als in der Vervollkommnung des Handwerks. Der mechanisierte Umgang mit den zu-

rückgebliebenen Formen, aus denen das antike Leben gewichen ist – das erinnert an Hegels Ästhetik, die den objektiven Humor als die der modernen Kunst angemessene Gesinnung beschreibt. Wenn die modernen Lebensverhältnisse schon keine schöne Kunst mehr erlauben, so sei der Künstler gut beraten, wenn er auf den Vorrat der überkommenen Formen zurückgreife, sie spielerisch gebrauche ohne besondere Präferenz, sich der Geschichte der Kunst erinnernd, doch über sie für immer hinaus. – Die Parallele ist trügerisch. Gewiß zwar ist auch für den «Zweiten Faust» die Kunst Durchgangsstadium, Faust jedenfalls treibt es durch sie hindurch; jedoch ist über ihr ferneres Schicksal nichts gesagt: kein Hinweis, weshalb eine Wiederkehr Helenas ausgeschlossen bleiben soll. Das Schöne ist sterblich, weil es der Geschichte untersteht, doch ist das einmal wach gewordene Begehren auch die Bedingung der Möglichkeit seiner Wiedergeburt. «A thing of beauty is a joy for ever» hat ein Zeitgenosse Goethes, hat Keats formuliert.

Im Gesamtgeschehen des «Zweiten Faust» ist die Vermählung Fausts mit Helena zwar ein Höhepunkt, andererseits aber nur Episode. Zwar lassen sich die beiden ersten Akte als Vorspiel, die beiden letzten als Nachspiel der erhabenen Feier deuten. Diese selbst aber – als ein «Zwischenspiel» bezeichnet – ist lediglich eine von mehreren Stationen, an denen wir Faust antreffen, zwar besonders ausgezeichnet, doch nicht schlechthin schicksalhaft. – Helena und Euphorion, Verkörperungen der Kunst, sinken in der Blüte ihrer Jahre in den Hades zurück. Das heißt: die Kunst in ihren reinsten, dämonisch-genialen Inkarnationen muß in der Moderne nicht etwa deshalb sterben, weil sie alt geworden wäre. Nicht vom Alter werden Helena und Euphorion ereilt, sondern von einem Schicksal. Daß sie in die Geschichte eintreten, bedeutet für Goethe nicht den Verfall an die Zeit, der auch das Schöne sich nicht entziehen könne, sondern das Eintreten in geschichtliche Bedingungen, die ihrem Wesen Feind sind. Dergestalt stirbt hier das Schöne auch nicht einfach ab, sondern es stirbt einen Heldentod, indem es in Euphorions Sturz tödlich zu Fall kommt. Die Möglichkeit eines Mißverständnisses ist hier besonders groß. Könnte es doch so scheinen, als habe Goethe das Schöne – indem er es naturalisiert und personalisiert – einem Alterungsprozeß der Weltgeschichte aussetzen wollen, an deren Abend das Schöne zwar noch in würdiger Gestalt, aber eben doch betagt und hinfällig auftrete; so ist es ja in Hegels Ästhetik.

Wodurch die Philosophie nur gewinnen kann, indem in ihr die Erfahrung zur Altersweisheit wird, ist für das Schöne ruinös; denn da zeigt sich die Erfahrung des gelebten Lebens in den Falten und Runzeln, die zwar noch Respekt abfordern, nicht aber mehr Enthusiasmus auslösen.

Nichts davon im «Zweiten Faust» und auch sonst nirgendwo in Goethes Werk; denn nirgendwo hat dort das Schöne eine Biographie. Nie hat Goethe sich die Geschichte des Schönen als Lebensgeschichte vorgestellt: das Schöne als Kind, als Jüngling, reifer Mann und Greis – Anthropologie des Schönen als Biologie. – Allerdings ist es nicht alterlos, zeitentrückt. Häufig tritt es als Kind auf oder als Jüngling, wenn nicht als schöne Frau; oder eben als in diesen beiden Gestalten wie hier im III. Akt: Helena und Euphorion. Diese Kinder- und Jünglingsgestalten des Schönen scheinen im Widerspruch zu meiner Behauptung zu stehen, das Schöne habe bei Goethe keine Lebensgeschichte; nur zum Schein. Denn nicht darum werden wir hier zu Zeugen von Euphorions Geburt, um die Entwicklung des Ästhetischen von den Anfängen bis zum Tode verfolgen zu können, sondern weil das Wesen des Schönen Jugendlichkeit ist. – So legt Goethe Wert darauf, Euphorion schon gleich nach der Geburt im Vollbesitz seiner Kräfte zu zeigen: ein Gott des Schönen in voller Gegenwärtigkeit seiner Kräfte, von der ersten Stunde an; den Wärterinnen zum Trotz, die einen Säugling hätscheln wollen: «Diesen zierlich und kräftig doch / Kaum geborenen Säugling / Faltet in reinsten Windeln Flaum / Strenget in köstlicher Wickeln Schmuck / Klatschender Wärterinnen Schar / Unvernünftigen Wähnens. / Kräftig und zierlich aber zieht / Schon der Schalk die geschmeidigen, / Doch elastischen Glieder / Listig heraus, die purpurne, / Ängstlich drückende Schale Lassend ruhig an seiner Statt; / Gleich dem fertigen Schmetterling, / Der aus starrem Puppenzwang / Flügel entfaltend behendig schlüpft, / Sonne durch strahlten Äther kühn / und mutwillig durchflatternd.» (9645–61).

Wie ein Schmetterling aus der Puppe, aus einem Sein in ein anderes wechselnd, doch in jedem in gänzlicher Präsenz. Der Genius des Schönen *wird* nicht erst in der Geschichte, sondern er *wirkt* in ihr von Beginn an als das, was er ist, oder er leidet ein Schicksal. Es gibt aber kein Reifen des Schönen, kein Wachsen und Mehren. – So hat es einen anderen Grund, daß Goethe seine Genien der Kunst bevorzugt als Kinder und Jünglinge oder mit diffuser Identität wie Mignon gestaltet, als etwa den, daß er eine Lebensgeschichte des Ästhetischen und Anthropologisierung dieser Art im Sinn hätte. In der Tat, und es ist durch den homerischen Ton bereits angedeutet, in dem von Euphorions Geburt berichtet wird: Euphorion wird geboren wie die Götterkinder der griechischen Mythologie.

Seine Existenz ist der ihren nachgebildet, und der Hinweis auf Lord Byron als den Gemeinten heißt hier nicht: er sei der *eigentlich* Gemeinte, sondern an ihm als einer bestimmten geschichtlichen Figur habe sich vollzogen, was beim Eintreten des Schönen in die Moderne sich

allgemein vollziehe. So nähern wir uns Goethes Vorstellung davon, wie Kunst in der modernen Gesellschaft wirkt, von einer noch anderen Seite, indem wir den Hinweisen nachgehen, die mit der Einreihung Euphorions in die Mythologie der Götterkinder gegeben sind. Karl Kerényi hat in seinem Aufsatz über «Das Urkind» eine Revue dieser «Göttlichen Kinder» zusammengestellt, die neben Herakles, Zeus, Apollon und Dionysos auch Hermes und Eros nennt, auf die in Euphorion angespielt wird. «Mythologie ist niemals Lebensgeschichte der Götter, wie sie dem Betrachter oft erscheint», so führt Kerényi in sein Thema ein. «Sie ist einerseits mehr, andererseits weniger. Sie ist immer weniger als eine Lebensgeschichte, obwohl sie auch von der Geburt und Kindheit, von jugendlichen Taten der Götter, manchmal sogar von ihrem frühen Tod zu erzählen weiß. Das Wunderliche an solchen Taten besteht darin, daß sie den Gott bereits in der Vollkommenheit seiner Gestalt und Macht zeigen und dadurch das biographische Denken – das Denken in Lebensaltern als Stufen einer Entwicklung – eigentlich ausschließen. Andererseits ist die Mythologie mehr als jede Biographie. Denn mag sie auch nichts erzählen, was an ein besonderes Lebensalter organisch anknüpft, so umfaßt sie doch als zeitlose Wirklichkeiten die Lebensalter selbst», hier das des Kindes und Jünglings. So habe die klassische Antike sich entschlossen, die Taten Apollons und des Hermes als die von ewig jugendlichen Göttern zu denken, weil sie als den Grund dieser Taten Jugendlichkeit zu sehen meinte. Das Jugendalter schien derjenige aller Altersgrade zu sein, der am reinsten die Begrenzung jener Göttergestalten abgeben konnte; die Begrenzung, durch die sie in der geistigen Welt des Olymp auch körperlich innerhalb der Großfamilie dieses göttlichen Haushalts einen eigenen Ort finden konnte. «Durch die Gestalt göttlicher Männer, Jünglinge und Greise wird in der griechischen Mythologie nie ein biographisches Lebensalter ausgedrückt, sondern immer das Wesen des Gottes», fährt Kerényi fort; «Ob auf archaische Weise in alterloser Reife oder ob in klassischer Idealgestalt dargestellt, diese göttlichen Jünglinge oder Männer haben in erster Linie Symbolwert: sie besitzen Lebensfülle und Symbolfülle *in einem*. Sie sind von jeder denkbaren biographischen Beziehung ihrem Wesen nach unabhängig.»⁴

So sei Hermes von Geburt an Hermeskind, wie Herkules andererseits sogleich im Vollbesitz von Kraft und Tapferkeit gezeigt werde. – Demnach gibt die Mythologie der göttlichen Kinder keine lebensgeschichtliche Auskunft über die Jugend eines Gottes, sondern in dessen Wesen ist der Grund zu suchen, der seine Darstellung in einer jugendlichen Inkarnation nahelegt.

Wir sind diesen Weg über die Seinsweise der griechischen Götterkinder nicht als einen Umweg gegangen, von dem aus wir erst auf Schleichwegen zu Euphorion zurückkehren müßten. Denn Goethe hat sich ja unvermittelt der griechischen Mythologie bedient, um auszudrücken, was ihm als das Wesen der Kunst erschien. Vielleicht ist bisher zuwenig beobachtet worden, was dieses Antikenzitat seinem ganzen Umfang nach bedeutet. Für gewöhnlich legt man es seinem Inhalt nach aus, was es im zeitgenössischen Zusammenhang der Gräcophilie ist: Klassizismus. Aber es ist auch eine bestimmte Form, das Schöne zu denken, gleich weit entfernt von Biographischem wie von Psychischem. – Helena, Faust und Euphorion, erst das Liebespaar, dann die Familie, sind doch nicht durch Bindungen der Seele und des Herzens verbunden, sondern aufgrund einer Zugehörigkeit intelligibler Art. – Wir hatten das schon bemerkt, als Helena von ihrer Treue zu Faust sprach – die Treue zur Liebe, nicht zum Geliebten. Fausts Liebe zu Helena, ihre zu ihm, ist eine auf den ersten Blick, da gibt es auch kein umständliches Kennenlernen – als hätte man nicht dazu noch eine liebe lange Christenheit Zeit. – Kein Zweifel, Goethes Projektion der Kunst in das Götterkind der griechischen Antike, in der auch die Eltern sich begegnet sind, hat den Sinn, das Schöne nicht bloß weit vom Moralisieren der Aufklärung zu begründen. Es liegt auch ebenso weit von aller christlichen Verinnerlichung entfernt. Darum ist es in vorchristliche Zeit verlegt.

Das temporäre Verhältnis ist aber lediglich die Metapher eines seinslogischen. Die Sinnlichkeit der griechischen Mythologie steht für die Lokalisierung der ästhetischen Sphäre in Unabhängigkeit von innerpsychischen Entwicklungen. Das gilt für den «Zweiten Faust» insgesamt. Hier geht es um das Verhältnis verschiedener Sphären des Seins zueinander. Deren Zugehörigkeit oder auch Ausschließen ist nicht individuell in den Personen motiviert, sondern in dem, was diese verkörpern. Euphorion verkörpert das moderne Erscheinen des Kunst-Genius; doch ist seine göttliche Sohnschaft zur Mutter Helena viel weniger eine Analogie der jesuanischen zu Maria als vielmehr ein Kontrapunkt. Er ist es darin, daß er als göttliches Kind und Jüngling schon im Vollbesitz seines Wesens ist, anders als Jesus, der erst als gereifter und geprüfter Mann Christus wird; er ist es, indem er als Dämon des Kampfes und Krieges erscheint statt der Verzeihung und des Friedens; er ist es aber auch als ein Genius der schönen Tat, nicht als einer von schönen Träumen. Als Genius, das heißt in voller produktiver und unvermittelter Gestalt und in ihrem reinen Wesen, kann Kunst für Goethe auch in der Moderne nur heidnisch auftreten. Das ist sein schärfster Gegensatz zu den romantischen Zeitgenossen.

Wenn immer wieder von Goethes klassisch-romantischer Altersästhe-

tik die Rede ist, so gilt das in erster Linie für die Zerlösung des klassizistischen Gestaltbegriffs und die Problematisierung einer Ästhetik des bloß Schönen. Es gilt aber nicht in jenem Sinne von «romantisch», in dem Hegel die der Moderne eigentümlichen Seinsweisen des Schönen versammelte. Für die Hegelsche Ästhetik ist «innerlich» synonym mit romantisch, diese Innerlichkeit aber als ein Erzeugnis der Verchristlichung der abendländischen Kultur. Innerlichkeit, überhaupt alles eigentlich Seelische ist für Goethe als Grund von ästhetischer Produktivität nicht denkbar, eher als deren Behinderung und Verstellung. Gewiß kann sie Thema von Kunst sein, gelegentlich und in Grenzen auch einmal Anschauungsform, doch bleibt sie dem Ästhetischen letztlich äußerlich. Wenn von Goethes Materialismus gesprochen wird, so muß insofern erst einmal dieses Unpsychologische Erwähnung finden, das zugleich unchristlich ist, dem Seelischen abgewandt. Auf die Frage, welches der Grund im Wesen der Kunst sei, daß Goethe sie in jugendlichen Genien der Kunst verkörperte, lautet demnach die Antwort, daß er hier ein Sein finden wollte, das sich noch nicht nach innen gewendet hat, noch nicht christlich geworden ist. Hermes-Euphorion müßte man extrovertiert nennen, wollte man ihn psychologisch beschreiben. Doch soll hier nicht psychologisiert, sondern festgestellt werden: Der Genius der Kunst kennt keine Rücksicht, keinen Respekt, keine Verantwortung, keinen Gehorsam. Der Mangel an Seelischem schafft einen vom Christentum freien Raum.

Für Goethe ist das die selbstverständliche Bedingung von Kunst, was daran zu sehen ist, daß er Euphorion nicht etwa an seinem unchristlichen Wesen scheitern läßt und womöglich schuldbeladen. Kein Wort davon. Sein Scheitern ist anders begründet, ebenso ursprünglich wie seine Produktivität. Euphorion ist eben doch nicht ganz Gott, sondern Genius; nicht Hermes, sondern Ikarus. Was ihn produktiv macht, die Jugend, läßt ihn auch scheitern: der Übermut. Jugendlichkeit gilt ihm als ein Hauptzug alles Ästhetischen und als die Bedingung der Möglichkeit, daß die Kunst immer wieder neugeboren wird. Natürlich ist sie nicht an ein Lebensalter gebunden. Vergreiste Adoleszenz hat auch Goethe schon gekannt. Doch ist es nicht zugleich ein Merkmal von Jugendlichkeit, wie es eine Bedingung jeder ästhetischen Produktivität ist: mit Kühnheit und Unbefangenheit durchs Leben gehen, dem Leben auf den Grund gehen, ohne Kränkung und Schmerz zu befürchten?

Indem Goethe das bejaht, sind für ihn auch die wesentlichen Impulse von ästhetischer Produktivität nicht prinzipiell historisierbar; freilich sind die Schicksale unterschieden, durch die sie erreicht werden.

Haben wir bisher unser Augenmerk auf die Frage gerichtet, warum Goethe die Seinsweise der antiken Götterjünglinge zur Verkörperung des Genius der Kunst gewählt hat, so müssen wir uns nun eindringlicher als bisher fragen, warum gerade Hermes – neben Apoll und Eros – zum Urbild Euphorions geworden ist. Einen Grund hatten wir schon darin gefunden, daß er geflügelt vorgestellt wird und als ein Gott liebender und diebender Begehrlichkeit, unwählerisch in den Mitteln. Er hat noch ein weiteres wesentliches Merkmal, dessen Attribut Goethe erwähnt und das für die Form des Aktschlusses bedeutungsvoll ist, die Leier. Diese bleibt neben dem Mantel zurück, als seine Aureole sich vom Körper ablöst. – Gleich seine Geburt schon vollzog sich in ihrem Zeichen: «Ein reizendes, reinmelodisches Saitenspiel erklingt aus der Höhle. Alle merken auf und scheinen bald innig gerührt. Von hier an bis zur bemerkten Pause durchaus mit vollstimmiger Musik.» (9678). «Bemerkt» ist diese Pause nach dem Trauergesang des Chors, der auf den tödlichen Sturz des Jünglings folgt. Ein Gesang der Trauer, doch zugleich des Trostes, denn er schließt mit der Verheißung der Wiederkehr des Schönen: «Doch erfrischt neue Lieder, / Steht nicht länger tief gebeugt: / Denn der Boden zeugt sie wieder, / Wie von je er sie gezeugt.» Hier steht die Szenenanmerkung: «Völlige Pause. Die Musik hört auf.» (9937).

Wir haben uns eine Generalpause vorzustellen, die die Euphorion-Handlung von der Höhlengeburt bis zum Abgesang des Chors als eine geschlossene Episode vom übrigen abschließt. Sie hat die Form einer Oper. Diese gilt Goethe offenbar als typisch moderne Kunstform, übrigens unter der Patenschaft des christlichen Teufels, wie es die Chorführerin Panthalis ausspricht, nachdem die Musik verklungen und Phorkyas ihr Wort über die Gild- und Handwerkskunst, die auch nach der Hadesfahrt des Schönen bleiben würde, gesprochen hat: «Nun eilig, Mädchen! Sind wir doch den Zauber los, / Der alt-thessalischen Vettel wüsten Geisteszwang, / So des Geklimpers vielverworrerener Töne Rausch, / Das Ohr verwirrend, schlimmer noch den innern Sinn. / Hinab zum Hades! Eilte doch die die Königin / Mit ernstem Gang hinunter. Ihrer Sohle sei / Unmittelbar getreuer Mägde Schritt gefügt. / Wir finden sie am Throne der Unerforschlichen.» (9962–69). – Auch für die gotische Burg hatte schon der Teufel Pate gestanden, auch dort als ein Verführer zum Sinnenzauber und zu weltlicher Eitelkeit; im Hinblick auf die Musik also in ähnlicher Verwerflichkeit, wie Platon sie schon gefürchtet hatte als eine sinnverwirrende Kunst. Helenas Befürchtung über Euphorions Treiben ist denn auch, daß er zerstöre «Das schön errungene / Mein, Dein und Sein», daß er als ein Gott des Diebstahls und Betrugs wie der erotischen Bezauberung mit der Ordnung der Sinne auch gleich die des

Eigentums in eins verwirren könnte. Der Chor fürchtet Übles: «Bald löst, ich fürchte, / Sich der Verein!» (9735).

Schon im Vollzug der im Wechselgesang zwischen Euphorion und dem Chor folgenden Reimstrophen werden die Bedeutungen des Textes leichter, erhalten selbst schon jene Behendigkeit, mit der Euphorion schließlich über die Wirklichkeit hinwegsetzt. Es ist die Leichtigkeit, die der Wortsinn in der Musik erhält. Goethe hat diese nicht so sehr als eine Kunst der Innerlichkeit angesehen, sondern als eine raffinierte des Sinzenzaubers. Insofern ist sie für ihn modern. Seine Äußerung über gotische Architektur als gefrorene Musik gehört hierher und muß in diesem Zusammenhang, nicht aber, wie meist, sentimentalisch interpretiert werden. – Wie häufig im «Zweiten Faust» ist der Teufel auch hier, wo er der Pate der Musik ist, viel weniger teuflisch in seinem Wesen als vielmehr einfach nachantik. Denn zwar hat Hermes schon die Lyra erfunden, und Apoll hat sie, der Mythologie nach, von ihm erhalten, doch erreicht die Musik für Goethe wie für die meisten seiner Zeitgenossen – einschließlich Hegels – ihre Vollendung erst in der zeitgenössischen Gegenwart: «Wäre die Sprache nicht unstreitig das Höchste, was wir haben, so würde ich Musik noch höher als Sprache und als ganz zuoberst setzen. Wenigstens scheint mir, daß der Ton noch viel größerer Mannigfaltigkeit als die Farbe fähig sei», so hat er gelegentlich geäußert⁵; und als in seiner Novelle inmitten der friedfertigsten aufgeklärten Kultur plötzlich die Wildnis in Gestalt eines Löwen aus dem Zirkus auszubrechen scheint, da besänftigt ihn ein flötespielender Knabe, auch dieser einer von Goethes Kunst-Genien.

Mit Euphorions Tod verstummt aber die Musik erst einmal, und die schwatzend das Wort behalten, sind die törichten Jungfrauen aus Helenas Gefolge, die den Chor bilden. In ihnen können wir die Sprecher des poetischen Zunftwesens erblicken, das in Zeiten der Abwesenheit des Kunstgenius die mehr oder minder talentierte Statthaltschaft übernimmt. Goethe hat sie als einen Schwarm stimmschwacher ästhetischer Hinterbänkler porträtiert, die, ein wenig neidisch auf die Großen der Kunst, Trost über ihre eigene Bedeutungslosigkeit in allerlei epigonalen Übungen suchen: «Welchen Zeitvertreib haben wir? / Fledermaus gleich zu piepsen. / Geflüster, unerfreulich, gespenstig» (9978–80), und also kompensieren sie die Empfindung ihrer Minderwertigkeit durch das Verfertigen von allerlei Naturpoesie. In dieser hat Goethe ein weiteres Feld im Spektrum romantischer Kunst dargestellt. Der in vier Gruppen aufgeteilte Chor imitiert die verschiedenen Töne, in denen die romantischen Zeitgenossen Goethes wie durch poetische Magie die Natur beschwören mochten: «Ewig lebendige Natur / Macht auf uns Geister, / Wir auf

sie vollgültigen Anspruch» heißt es einleitend ironisch genug, ehe der erste Teilchor fast programmatisch «überschwenglich» synästhetisch aliterierend zu weben beginnt: «Wir in dieser tausend Äste Flüsterzittern, Säuselschweben / Reizen tändled, locken leise wurzelauf des Lebens Quellen / Nach den Zweigen». Ein anderer Teil des Chors übt sich «in erschütterndem Verdoppeln, dreifach, zehnfach, hintenach», ein dritter Teil, «bewegten Sinnes», wallt mäandrisch durch die Landschaften der Ferne, während der vierte einen dionysischen Dithyrambus anstimmt. (9992 ff).

So sind hier die typischen Töne der Zeit von Brentano und Tieck bis zu De la Motte Fouqué und Arnim versammelt, um nur die prominentesten zu nennen: synästhetisch, onomatopoetisch, ornamental und antikisierend. Goethe hat hier das Manirierte, Angedrehte, im Grunde Nichtigte dieser Künste betont, vor denen sich gleichwohl alles bücke «wie vor den ersten Göttern». Was hier sich «bewegten Sinnes», «unbändig», «überschwenglich» und «erschütternd» gibt, sei doch nicht mehr als ein fast groteskes Überdrehen dessen, was die Natur an Schönheit von sich aus hervorbringe. – Am wenigsten ist der Dithyrambus des vierten Chorteils von dieser Ironie betroffen. In ihm ist Goethes Ideal-landschaft der letzten Lebensjahre evoziert: das Mittelgebirge, die Weinberge, alte Kulturlandschaft, der Boden der Dornburger Gedichte. So mischt sich auch hier in Goethes Kritik an der Poesie der Zeitgenossen, denen er manirierte Überfülle und Maßlosigkeit, Überreizung und Leere vorwirft, gelassene Anerkennung. Endlich hat er auch wohl im rauschhaften Toben romantischer Maßlosigkeiten: «Gespaltna Klauen treten alle Sitte nieder» – wir denken etwa an seine Kritik von Heineses «Ardinghello» – eine Bedingung für den Neuanfang gesehen, auf den der buchstäblich letzte Satz des Aktes hinzudeuten scheint. Er wird von dem riesenhaften Schatten der Phorkyas im Proszonium gesprochen: «Denn um neuen Most zu bergen, leert man rasch den alten Schlauch.» (10038).

Das Reich der Kunst bleibt mit dem III. Akt durchaus nicht wie ein Paar zu klein gewordener Schuhe zurück, denen der Held in die ethisch-soziale Sphäre der Folgeakte entwachsen würde. Dem Spielverlauf entspricht kein Fortschreiten im Sinn einer Überwindung früherer Daseins- und Lebenskreise, wie sich denn auf symbolische Weise das Fortwirken der Poesie sogleich darin zeigt, daß Faust den Weg in den IV. Akt auf Wolken der Poesie nimmt. Ein Abschreiten und Ausmessen liegt als Vorstellung hier zugrunde, keine Entwicklung. So bringen der IV. und V. Akt Variationen des im III. umkreisten Themas: die Rettung von Beständigem im aussichtslosen Hinstürzen des Geschehens in Na-

tur und Geschichte. Die großen Revolutionen der Zeit – nach 1789 die von 1830 – wie seismische Katastrophen betrachtend, unternimmt Goethe im «Zweiten Faust» den Versuch, eine Vorstellung von Dauer zu gewinnen jenseits der vulkanischen Eruptionen, wie er sie in Natur und Geschichte gleichermaßen zerstörerisch am Werk sieht. Dem ewigen und ewig sinnlosen Wechsel von Revolutionen und Restaurationen gegenüber sucht er mit einer Betrachtungsweise standzuhalten, die die eigene Gegenwart unter dem Gesichtspunkt des Bleibenden mustert.

Diese Optik ist moralisch indifferent. Ein epochaler Riß verläuft insofern zwischen den beiden Teilen des «Faust». War doch der «Erste Teil» noch durchaus moralisch zentriert, während in diesem hier das Moralische oberflächlich bleibt, ohne eine Verknüpfung zum Grund des Geschehens. Fausts Eigentums- und Herrschaftswunsch unterliegt keiner ethischen Bewertung, wie er selbst denn auch keine solche gibt. Aus Angst und Verzweiflung schmiedet Faust seine Landgewinnungspläne, weder um sich zu bereichern noch um guter Werke willen. Statt dessen ist sein Wille wie ein apollinischer Reflex auf ein dionysisches Treiben aufgefaßt. Begrenzen und einengen will er die Gewalt der Elemente, nicht Kapital daraus schlagen. So kehrt die Konstellation von Wildnis und Kultivation, Chaos und Formgestalt – die Grundspannung des «Zweiten Faust» – auch in dieser Schicht des Werks wieder. Zwar geht es jetzt nicht mehr um die Kunst, sondern um das gesellschaftliche Leben. Aber daran, daß Goethe auch hier die zerstörerischen und bewahrenden Kräfte im Sinne auflösender und formender Gewalten und im Absehen von einer Bewertung ihrer Inhalte kontrastiert, ist die universelle Geltung der ästhetischen Kategorien erkennbar.

Fausts Wunsch, den Elementen standzuhalten, ist so irrational, so unvernünftig wie das Meer, gegen das er Behauptung sucht, ein Reflex der Natur gegen eine zweite Kraft in ihrem Innern, die auf die Ewigkeit einer Bewegung geht. Tat, Eigentum und Herrschaft sind Chiffren des Kampfes gegen die Gewalt ewiger Wiederkehr. An sich selbst haben sie keinerlei Sinn und Wert, und die Richtung, die Mephistopheles ihnen gibt, ist ihnen so äußerlich wie Finalität überhaupt. Ihre Funktion ist einzig konservativ, auf Rettung bedacht. Gewiß, Eigentum, Tat und Herrschaft sind Devisen der Plünderer, Ausbeuter und Kolonisatoren, doch nicht in einem Interesse als Kapitalist hat Fausts Willen seinen Ursprung. Für ihn stehen die Devisen des Kapitals in einer anderen, im weiten Sinn ästhetisch-anthropologischen Ordnung, Symbole von Selbstbehauptung gegenüber einem katastrophischen Perpetuum mobile. Die Ironie der beiden letzten Akte resultiert daraus, daß Faust das Verwechselfpiel, das Mephistopheles zwischen beiden Ordnungen

treibt, nicht begreift. Faust sagt «Eigentum», weil er die Sprache der modernen bürgerlichen Gesellschaft sprechen muß; Satan nimmt ihn beim Wort und verschafft es ihm auf die zeitübliche, die kapitalistische Weise. Faust hat es aber anders gemeint und bleibt deshalb dem Teufel gegenüber zwar nicht formell und juristisch, aber der Sache nach im Recht. – Die politisch-militärische Sphäre des IV. Akts ist eine gebrochene und verzerrte Spiegelung der ästhetischen Konstellation, die im III. in reiner Ausprägung erscheint. Doch muß sich der Held, wenn er Halt gegenüber den blinden Schicksalskräften des Lebens gewinnen will, mit der realen bürgerlichen Gesellschaft der Zeit einlassen, das heißt hier mit den kapitalistischen Verhältnissen des 19. Jahrhunderts. Aber es geschieht zum Schein. Alles bleibt symbolisch, wiewohl szenisch wirklich.

Fausts Scheitern und Ende ist letztlich kein Klassenschicksal, sondern Reflex seines in einem weiten Verstande ästhetischen Ungenügens, wie es aus der Schlüsselszene des letzten Aktes, der Philemon-und-Baucis-Episode, erhellt. – Goethe hat sie dem im übrigen fertig aufgeführten Gebäude als Schlußstein eingefügt. Die Abfolge der Erfindung der Einzelszenen in der Werkentstehung gibt, wie gelegentlich bei Goethe, so auch hier, einen Fingerzeig für das Verständnis des Ganzen. Die Szene motiviert das Ende. Die Mächte, die Faust den Untergang bereiten, indem er ihrer nicht Herr wird, eine vor allen, die Sorge, werden aus dem Brand frei, der die Hütte des liebenswürdigen Paares vernichtet. Die vier grauen Weiber, Mangel, Schuld, Sorge und Not, «schweben schattenhaft» aus dem Rauch und Dunst hervor, der aus dem ausbrennenden Feuer aufsteigt. Fausts Untergang und die Vertreibung des alten Paares stehen in einem direkten, einem kausalen Verhältnis. Doch dieses ist nicht als ein Schuldzusammenhang aufgefaßt, obschon – wie Mangel, Sorge und Not – auch Schuld aus seinem Verbrechen erwächst. Doch mit Blindheit geschlagen wird Faust durch die Sorge. Sie schleicht sich durchs Schlüsselloch und gewinnt Macht über ihn. Wir werden uns noch fragen müssen, was damit gesagt ist. Erst ist noch ein anderer Zusammenhang wichtiger.

Faust hat es nicht auf Grund und Boden des Paares abgesehen, um ihn auszubeuten, sondern er begehrt ihn aus ästhetischen Gründen: weil er den Blick ins Unendliche stört, indem die Gartenbäume ihm die Aussicht versperren. Dergestalt kommen aber Motive ins Spiel – nicht bei-läufig nur, sondern als auslösende Impulse –, die in Goethes Werk älter und tiefer verankert sind als die Gestalt des modernen Handelskapitalisten: das Widerspiel aufklärerisch kultivierender Tätigkeiten und wilder archaischer Natur. Die Gesinnung von Philemon und Baucis ist die

des skeptischen Gärtners in den «Wahlverwandschaften», und Fausts Meeresküstenkolonisation ist ähnlich eitel und dilettantisch, wie es die Wegebau- und Landschaftsgärtnereien der adeligen «personnage» desselben Romans sind. Eduard verhält sich im Anlegen von Ziergarten, Teich- und Parkanlagen in der offenen Landschaft nicht anders als Faust, wenn er Palast, Ziergarten und Kanäle in die «Offene Gegend» des V. Aktes setzt. Aus dieser Verblendung, Macht über die Natur gewinnen zu wollen, indem diese eingefriedet, kanalisiert und unterjocht wird, entsteht den Personen in den «Wahlverwandschaften» wie hier dem Helden alles Unheil. Daraus entsteht es bereits für die vornehme, die aristokratische Gesellschaft des Romans von 1809 wie hier für den Handelskapitalisten Faust. Nicht als Kapitalist vergeht dieser sich gegen Philemon und Baucis, nicht durch ökonomische Gewalt, sondern auf die archaische Weise, in der auch noch die erste Generation des Frühkapitalismus das Ihre an sich brachte: durch außerökonomische, durch rohe Brachialgewalt. Nur daß Faust, in dessen Ökonomie man verschiedene Entwicklungsphasen der kapitalistischen Gesellschaft überlagert gefunden hat, in diesem einen entscheidenden Punkt andere Motive hat als die eines Frühkapitalisten. – Kein Zweifel freilich, daß Goethe in dem genügsamen Paar Menschen einer vergehenden Zeit hat darstellen wollen, die wohl zwar dem Meer, nicht aber dem aufklärerischen Griff nach der Herrschaft standhalten können. Doch hier eben liegt der eigentliche Gegensatz, nicht im ökonomischen Verhalten der bäuerlichen Kleineigentümer einerseits, des Unternehmers andererseits. Philemon und Baucis haben mehr Vernunft als Faust. «Traue nicht dem Wasserboden, / Halt auf deiner Höhe stand!» (11138–39), so wehrt Baucis die Versuchung durch ein «Schönes Gut im neuen Land» ab, dessen Aussicht für Philemon verlockend ist. Und wie recht Baucis mit ihrem Mißtrauen gegen das Meer hat, erfahren wir spätestens aus den *à part* gesprochenen Worten des Teufels, die Fausts Dammbau gelten: «Du bist doch nur für uns bemüht / Mit deinen Dämmen, deinen Bühnen; / Denn du bereitest schon Neptunen, / Dem Wasserteufel, großen Schmaus. / In jeder Art seid ihr verloren; – / Die Elemente sind mit uns verschworen, / Und auf Vernichtung läufst hinaus.» (11544–49). Das gesamte Kolonisationswerk Fausts, mit dem er – statt auf der Höhe der Dünen den Elementen standzuhalten wie Philemon und Baucis – sie beherrschen will, hat insofern etwas Fiktives. Was er zu betreiben meint, verrichtet in Wirklichkeit des Nachts der Teufel, und die Geometrie der Gräben ist dieselbe wie die jener letzten Grube, in die Fausts Sarg passen wird. Wozu die Handlung sich schließlich verdichtet: Faust feuert die Lemuren an, den Sümpfen das Wasser abzugraben, während

diese sein Grab ausheben, das ist von Anfang an, das heißt vom Verlassen der «Offenen Gegend» zu Beginn des Akts, der Sinn der Handlung. Das Standhalten von Philemon und Baucis angesichts des Meeres und über ihm, so lehrt uns die szenische Logik zu Beginn des V. Akts, war letztlich tüchtiger als das faustische Werk.

Philemon und Baucis beziehen sich bereits in ihren Namen auf ein altes Idyllenmotiv, und idyllisch ist auch der Ort, an dem sie sich niedergelassen haben. Zu den «alten Göttern» betend, geborgen in einer Hütte auf der Düne, dabei ein blühendes Gärtchen und eine Kapelle. Wir würden den Ort paradiesisch nennen. Das Wort fällt auch, doch gilt es nicht der Idylle, die das Paar sich eingerichtet hat, sondern es bezeichnet das Bild, das sich dem Wanderer Faust von der sicheren Düne aus bietet, ein Landschaftsbild: «Das Euch grimmig mißgehandelt, / Wog' auf Woge, schäumend wild, / Seht als Garten ihr behandelt, / Seht ein paradiesisch Bild. . . » «So erblickst du in der Weite / Erst des Meeres blauen Saum, / Rechts und links, in aller Breite, / Dichtgedrängt bewohnten Raum.» (11083–106). Nicht die Verwandlung der anstürmenden Natur, des brandenden Meeres, in umfriedete, genutzte Natur ist für sich schon der Sündenfall Fausts. «Anger, Garten, Dorf und Wald» fügen sich hier durchaus noch in jenes paradiesische Landschaftsbild, das Philemon beschreibt. Das teuflische Potential des zivilisatorischen Werks, das die beiden Alten schauernd ahnen und von dem Mephistopheles weiß, wird vielmehr erst in dem Augenblick frei, in dem der ästhetische Standpunkt, von dem aus das Ganze interesselos angeschaut werden kann, Fausts Omnipotenzstreben zum Opfer gefallen ist.

Daß Faust erblindet, nachdem er die Hütte verbrannt hat, von der aus das alte Paar standhielt, hat auch die Bedeutung, daß er nicht mehr sehen kann, was er tut: daß der Gesichtssinn als das ästhetische Vermögen des Anschauens ihm abhanden kommt, damit aber auch, wie sich zeigt, die Möglichkeit der Selbstkontrolle. Fortan gewinnt die Sorge Macht über ihn. – Die zivilisatorische Arbeit Fausts und die Idylle von Philemon und Baucis sind aufeinander bezogen. Als Landschaft, als paradiesische Geographie, in der die Macht des wilden Meeres ins Freundliche, Heitere, gartenhaft Befriedete umgebogen ist, kann die Küstennatur erst durch Fausts Arbeit erscheinen. Nicht für sich ist Natur schon paradiesisch, sondern erst als angeeignete. Doch als Paradies kann sie auch dem nicht erscheinen, der bloß und nichts als arbeitet, der nur und alles aneignet. Fausts Versagen ist, gravierender als die moralische Verschuldung des Seeräubers und Piraten, des Plünderers und Brandstifters, ein ästhetisches Unvermögen: daß er nichts besitzen kann, ohne es zu seiner Habe zu machen, für Goethe ein Laster, das nicht erst die

Kapitalisten entdeckt haben, doch dasjenige, durch das diese groß werden und zu Fall kommen. Die Möglichkeit zur Landschaft als die Möglichkeit, sich zur Wirklichkeit der modernen Gesellschaft ästhetisch zu verhalten, ist eine notwendige Funktion dieser Gesellschaft. Wo sie erlischt, werden die vier grauen Weiber frei und herrscht die Sorge.

Nun fällt die Idylle von Philemon und Baucis und mit ihr der ästhetische Gesichtspunkt keinem typisch kapitalistischen Interesse zum Opfer, sondern eigentlich sogar einer schrankenlosen Unterwerfung aller anderen Bedürfnisse unter ein ästhetisches, das für die alte Gesellschaft charakteristischer war als für die neue kapitalistische. Um der ästhetischen Illusion von Unendlichkeit willen müssen nämlich Lindenbaum, braune Bank und morsches Kirchlein weichen, nicht weil ein Kapitalverwertungsinteresse es will: «Zu überschaun mit einem Blick / Des Menschegeistes Meisterstück.» Die Unterwerfung der Wirklichkeit durch die hybride Erweiterung seiner ästhetischen Ansprüche – auch so läßt sich Fausts Verfehlung charakterisieren, ein Verfehlen des Lebens wie der Kunst: tödlich für das Leben, das weichen muß, um dem Blick «weite Bahn» zu eröffnen, tödlich aber auch für die Kunst, die einen Standpunkt braucht, der außerhalb des Prozesses der unmittelbaren Aneignung und Verwertung der Natur liegt.

Das Fortschreiten des «Zweiten Faust» über den III. Akt hinaus hatte bedeutet, daß das Reich der Kunst transitär ist, eine Sphäre, die durchschritten werden kann, und jenseits deren auch noch ein Leben bleibt, wenn die geschichtlichen Umstände großer Kunst nicht günstig sind. Wohl schreitet das Leben auch in der Abwesenheit Helenas fort, doch bleibt ihm der ästhetische Sinn noch in einer Bedeutung nötig, die jenseits der Produktion schöner Werke liegt. Seine innerste Wahrheit liegt in der Selbstbeschränkung von Herrschaft, in der Konzession eines Fremden, von dem aus sich erst der Blick aufs Unendliche eröffnet. Das Renaissance-Pathos uneingeschränkter Naturunterwerfung durch den Formwillen des Subjekts muß sich selbst zurücknehmen und sich mit einer Konstellation bescheiden, in der sich das Endliche und das Absolute wechselseitig deuten.

Der Panoramatiker Faust ist ein Dilettant, weil er die fingierte Herrschaft seiner Landschaftskunst für wirklich nimmt. Sein und Schein kann er nicht auseinanderhalten. So müssen Philemon und Baucis als eine lebendige Idylle Fausts Aussichtswarte weichen, weil dieser nichts mehr außer sich duldet. Er will nichts im Rücken wissen, während er ins Land sieht, will selbst nicht gesehen werden, während er schaut. So nimmt er zwar alles wahr, nicht aber sich selbst. Wer sich aber dergestalt beschränkt, ist in Wahrheit blind. Dieser Mangel des Panoramatikers,

sich selbst nicht sehen zu können, ja nicht einmal dulden zu wollen, selbst gesehen zu werden, ist für Goethe aber keine moralische Verfehlung, sondern ein Mangel des Lebens selbst, wo es sich als das Bloß-Lebendige, das heißt unreflexiv zeigt. Was er selbst nicht im Rücken dulden will, entsteht dem blinden Faust im Innern, nur freilich, daß er selbst es noch immer für ein Äußeres hält, was da durchs Schlüsselloch gekommen ist.

Als Faust schließlich als allmächtiger Unternehmer Arbeitermassen zu kommandieren meint, während ihm das Grab geschaufelt wird, äffen ihn die Lemuren «mit neckischen Gebärden». So sind das Erhabene und Schöne der letzten Szene mit dem Grotteskkomischen zusammengebracht. Im III. Akt bereits erschien die Allegorie des Ästhetischen in Doppelgestalt: das Schöne in Begleitung des Häßlichen, Helena und Phorkyas. So nun auch hier, bevor Faust seinen Schlußmonolog spricht. (Herr über das Häßliche bleiben wir nur, wenn dieses komisch erscheint, war Goethes Ansicht.) Fausts pathetischer Schlußmonolog büßt im selben Verhältnis an Gewicht ein, wie wir die Gebärden der Lemuren ernst nehmen. In der Tat läßt der Monolog erkennen, daß der Held – Prinzip der Person, die um Verkörperung ringt – nichts dazugelernt hat; nichts dazulernen konnte, weil sein poetischer Erfinder ihm nichts als die Reflexion voraushat. Während Faust alles zu sehen meint, entgeht ihm nämlich das hier Wichtigste, das er nur sehen könnte in der Reflexion auf sich selbst: daß er blind ist, in Wahrheit also gar nichts sieht. Hierin allein ist Goethe ihm überlegen, der dem Helden im Rücken geblieben ist, diesem zum Trotz. Nicht moralisierend ist Goethe Faust voraus und nicht, indem ihm Besseres als diesem einfallen würde. Alle Parolen von Fausts Monolog sind Parolen Goethes: die abgeschirmte Behaglichkeit gegenüber der Wildnis der Natur, das freie Standhalten im «Gemeingeist» verbundener Individuen in der alle Augenblicke erneuerten Auseinandersetzung mit den Elementarkräften; Naturbeherrschung nicht ein für allemal, sondern im täglichen Erobern. Nur in einem einzigen, freilich dem entscheidenden Punkt differieren Autor und Held: Dieser hält für möglich, ja bereits im Vorschein für genießbar, was jenem als ein Blendwerk offenbar ist: die für Äonen gesicherte Spur des Menschlichen. Im nächsten Augenblick schon verlöscht diese Spur, denn Faust hat ja nichts als sein Leben zu verlieren. Die Sümpfe bestehen fort.

Allerdings hat Goethe auch den Lemuren, den Gehilfen des Todes – im Vorstellungskreis des Ästhetischen: dem Häßlichen – nicht das letzte Wort gelassen, weshalb das Sterben Fausts nur ein Durchgangspunkt ist, nicht aber schon das Ende des Spiels. Dieses fällt vielmehr in

eine neuerliche Phantasmagorie, die der ersten, dem Erscheinen Helenas nachgebildet. Wie dort die Kunst als antike Heroine ins Leben trat und sich mit Faust in ihrer grandiosen Renaissance verband, so ist hier nun ein Triumph der Liebe dargestellt, zu dessen Ausgestaltung Goethe die Gestalten des Fauststoffs in die christliche Erotologie projiziert. Weil aber diese poetische Versöhnung ja nur den einen Sinn hat, die Balance zwischen Lebens- und Todeskräften wiederherzustellen und die Versöhnungsbedürftigkeit ihres Widerspruchs zu artikulieren, deshalb durfte der Himmel, der sich über der Schlußszene wölbt, kein zu ernstes Blau aufweisen. Ihn liebevoll und mit Humor auszumalen, hat Goethe gewissen Sentenzen vorgezogen, die er in den endgültigen Text nicht aufgenommen hat. So finden sie sich heute in den Paralipomena des Werks, darunter diese:

«Jeder Trost ist niederträchtig
Und Verzweiflung nur ist Pflicht.»

«So hab ich denn auf immerdar verloren
Was mir das Herz zum letztenmal erquickt.»

«Ein irdischer Verlust ist zu bejammern
Ein geistiger treibt zur Verzweiflung hin.»

«Ich lernte diese Welt verachten
Nun bin ich erst sie zu erobern wert.»

«Und wenn das Leben allen Reiz verloren
Ist der Besitz noch immer etwas wert.»

Anmerkungen

Die Würdigung der umfangreichen philologischen Forschung zum zweiten «Faust» erfolgt bei einer späteren Gelegenheit, ebenso die kritische Auseinandersetzung mit Deutungen im Widerspruch zu der hier vorgetragenen. Wieviel ich den Interpretationen von Max Kommerell (Faust II. Teil. Zum Verständnis der Form; Faust und die Sorge; Faust II: Letzte Szene. In: Geist und Buchstabe der Dichtung. Frankfurt/M. 1939; ⁵1962), Dorothea Lohmeyer (Faust und die Welt. Potsdam 1940), Wilhelm Emrich (Die Symbolik von Faust II. Sinn und Vorformen. Frankfurt/M. 1957), Heinz Schlaffer (Faust Zweiter Teil. Die Allegorie des 19. Jahrhunderts. Stuttgart 1981) und Wilfried Malsch (Die zweite Beschwörung Helenas in Goethes «Faust», betrachtet zwischen Heine und Herder: Goethes geschichtstypologische Auslegung des «Sinnbildes der höchsten Schönheit». In: Goethe im Kontext. Hg. von W. Wittkowski. Tübingen 1984,

S. 378–396) verdanke, werden Philologen ohnehin erkennen, wogegen die Nachweise im einzelnen für den hier ins Auge gefaßten Zusammenhang entbehrlich scheinen konnten. Die Faust-Zitate sind nach der Hamburger Ausgabe gegeben.

- 1 Artemis-Ausgabe Bd. 17, S. 712 (Natur).
- 2 Artemis-Ausgabe Bd. 16, S. 864 (Polarität).
- 3 Weimarer Ausgabe Bd. 15, 2. Abteilung, S. 126.
- 4 Karl Kerényi: Das Urkind. In: Humanistische Seelenforschung. München/Wien 1966, S. 69.
- 5 Weimarer Ausgabe Bd. 11, 2. Abteilung, S. 173f.