

Helmut J. Schneider

Das Licht der Welt: Geburt und Bild in Goethes Faustdichtung

Der Aufsatz verfolgt die Thematik des Sehens und des Lichts im *Faust* und verknüpft sie mit der von der neueren Forschung herausgearbeiteten kulturalanthropologischen Dimension der Dichtung. Die These ist, daß Faust sich vom kreatürlichen (vormodernen) Empfangen des Schöpfungslichts in die eigenproduzierte Welt einer künstlichen Helligkeit entfernt, bis er, erblindet, nur noch seine innere Vision der "neuesten Erde" übrigbehält. Von diesem mephistophelisch infizierten neuzeitlichen Prozeß sind die ästhetischen Bilder nicht abzutrennen, die andererseits die verlorene 'gebürtige' Selbstverständlichkeit des Daseins unter der Voraussetzung neuzeitlicher Autonomie wiederzuholen versuchen. Das Dilemma einer 'ästhetischen Selbstbesenkung' des autonomen Subjekts mit seiner Geburt thematisiert Goethes Drama auch durch die Selbstreflexion seines theatralischen Mediums.

The essay traces the thematics of seeing and light in *Faust*, drawing on the cultural-anthropological dimension of the play developed by recent research. It claims that Faust withdraws from the 'natural' (pre-modern) light bestowed by creation into an artificially illuminated world of his own making until, having grown blind, he only retains his inner vision of the "newest earth." Inextricably connected to this process of modernity infected by Mephistopheles are the aesthetic images which, on the other hand, attempt to restore the lost self-evidence of existence under the premises of modern autonomy. Goethe's drama also thematizes this dilemma of the autonomous subject who gives birth to himself in the art work through the self-reflection of the theatrical medium.

I.

"Die Sonne sinkt" (V. 11143), so leitet der Türmer Lynkeus die Szenenfolge des letzten Akts von *Faust Zweiter Teil* ein, die den hochbetagten Helden als Herrscher über das von ihm eingedeichte Küstenland und weltweit Handeltreibenden im Zenit seiner Macht zeigt, aus dem er durch den plötzlichen Tod "hinweggerafft" (V. 11599) wird.¹ Der Tod ereilt Faust, als er nach dem Verlust des Augenlichts eine kühne Zukunftsvision für das Neuland entwickelt, wobei er die klirrenden Spaten der Totengräber in grober Sinnestäuschung der vermeintlichen Arbeit an dem von ihm befohlenen Bauprojekt zuschreibt. Die szenische Ironie dieses, wie Mephisto höhnt, "letzten, schlechten, leeren Augenblicks" (V. 11589), den Faust für seinen "höchsten" (V. 11586) halten will, ist flagrant; sie setzt der machtvollen Evokation einer "neuen Erde" und eines "freien Volks" auf "freiem Grund" das Faktum der menschlichen Endlichkeit entgegen. (Vgl. V. 11559ff.) Das bedeutet freilich nicht eo ipso, daß die Utopie selbst entwertet wird; verurteilt - oder vorsichtiger: szenisch widerlegt - wird vielmehr Fausts unmittelbares Herbeizwingenwollen des Zukunftsentwurfs in die Gegenwart und damit die anmaßende Überdehnung seiner kreatürlichen Lebenszeit in "Äonen".²

Signifikant für die übermenschliche (überkreatürliche) Anmaßung ist die Anstrengung, mit der Faust die innere Helle des Bewußtseins und das Licht seiner Vision gegen das schwindende Sonnenlicht aufbietet, das ihm die äußere Welt entzieht und in dem sich sein eigenes zur Neige gehendes Leben spiegelt. Das dramatische Geschehen des fünften Akts ist begleitet von einer fortschreitenden Verdunkelung der Szene, vom nahenden Sonnenuntergang über "Tiefe Nacht" (nach V. 12817) bis "Mitternacht" (nach V. 11383). Sie findet ihren Höhepunkt und ihre figurenpsychologische Motivierung, als Faust unter dem Anhauch der Sorge erblindet. Der

¹ Johann Wolfgang Goethe, *Faust-Dichtungen*, Band 1, Texte, hrsg. von Ulrich Gaier, Stuttgart 1999. - Nach dieser Ausgabe wird im folgenden, unter Hinzufügung der Verszahl in Klammern, zitiert.

² Keine andere Passage des Dramas hat eine solche extensive und kontroverse Diskussion erfahren; der Höhepunkt lag in den 70er Jahren. Der positiven sozialistischen Lesart (im Gefolge v.a. vom G. Lukács) wurde aus ethischer und individuell-existenzieller sowie ökologischer Perspektive teilweise vehement opponiert. Vgl. noch die neuere Abrechnung von Hans Rudolf Veget, "Goethes *Faust* Today: A 'Post-Wall' Reading", in: Jane K. Brown u.a. (Hrsg.), *Interpreting Goethe's Faust Today*. Camden House 1994, 43ff. Veget sieht das gesamte Faustische Kolonialisierungswerk, das er eng an den vierten Akt zurückbindet, als feudal-restaurative Veranstaltung.

Greis wehrt sich trotzig gegen den ihm zustoßenden Weltentzug, indem er ihn gerade umgekehrt als die Vollendung seiner Welterschaffung begreifen will:

Die Nacht scheint tiefer tief hereinzudringen
Allein im Innern leuchtet helles Licht:
Was ich gedacht, ich eil es zu vollbringen;
Des Herren Wort, es gibt allein Gewicht...
Laßt glücklich schauen, was ich kühn ersann! (V. 11499ff.)

Das sind Worte, die der göttlichen Welterschöpfung Konkurrenz machen. Fausts Vision, die ja zugleich ein Befehl ist, zielt auf die performative Gewalt des Schöpferwortes, deren groteske Verfehlung in der Fehldeutung der von außen eindringenden akustischen Todessignale manifest wird. Das Schöpfungswort des menschlichen "Herren" ist auf die Vermittlung der Arbeiter angewiesen ("Vom Lager auf ihr Knechte! Mann für Mann!" V. 11503); autark und selbstvollziehend wie das göttliche ist es nur, wenn es in blinder Abgeschlossenheit bei sich verharrt und in halluzinatorischer Selbstsuggestion der ausgeblendeten Realität vorausseilt.

Die Usurpation göttlicher Schöpfermacht ist ein Grundzug der Goetheschen Faustfigur, die hierin die Problematik des neuzeitlichen Autonomieanspruchs austrägt. Das trifft natürlich insbesondere auf den zweiten Teil der Tragödie zu, der Faust in globale historische und philosophische Bezüge stellt, in denen sich die Konturen der individualisierten (und psychologisierten) Dramenfigur sowie der pragmatische Handlungs-nexus, in dem sie agiert, zugunsten eines symbolischen oder allegorischen Bedeutungsgeflechts auflösen. Begreift man Faust als Repräsentanten 'der Moderne', also zentraler Tendenzen der nachantiken und nachmittelalterlichen Welt mit den Zäsuren von Renaissance, Aufklärung und den politischen und gesellschaftlichen Revolutionen zu Beginn des 19. Jahrhunderts, wie es einem weiten Forschungskonsens entspricht,³ dann erscheint mit seiner Erblindung und seinem Tod auch das beginnende technisch-industrielle Zeitalter in eine düstere Beleuchtung gerückt, kann man in der Szenenverfinsterung des letzten Akts sogar das Symbol einer allgemeinen "Weltverdunkelung"⁴ sehen. Die Welt, die zum Produkt menschlicher Herstellung geworden ist, erlischt ihrem irdischen Schöpfer, der nicht mehr *schauen*, das heißt als schlicht Gegebenes und Hingenommenes auf sich wirken lassen kann, was er intellektuell planen und ins Werk setzen muß. Faust und der neuzeitliche Mensch, so ließe sich sagen, will alles sich selbst und nichts einer äußeren oder übergeordneten Instanz verdanken; theologisch gesprochen, er ist unfähig zur Annahme des göttlichen Schöpfungsgeschenks.

Damit ist der Problemrahmen für die Thematik des Sehens und des Lichts angedeutet, die die Faustdichtung durchzieht und in der Erblindung des Protagonisten und der Verfinsterung seiner Welt kulminiert. Ich möchte sie im folgenden skizzieren, indem ich ihren Zusammenhang mit der anthropologischen wie der ästhetischen Thematik herauszustellen versuche, die der Text verhandelt. "Geburt" und "Bild" bilden dabei die Pole einer

³ Neben den neuen Kommentaren von Ulrich Gaier (Faust-Dichtungen Bd. 2 und 3, = Kommentar I und II, Stuttgart 1999; vgl. bes. Bd. 3, 77ff. "Drama des neuzeitlichen Menschen") und Albrecht Schöne (Goethe, Sämtliche Werke, hrsg. Friedmar Apel u.a., Frankfurt/M. <Deutscher Klassiker Verlag> 1985-99, Bd. 7,2) seien besonders hervorgehoben die ältere Arbeit von Dorothea Hölscher-Lohmeyer, Faust und die Welt. Zur Deutung des zweiten Teils der Dichtung, München 1975 (überarbeitete Dissertation von 1940) sowie die innovative Monographie von Heinz Schlaffer, Faust Zweiter Teil. Die Allegorie des 19. Jahrhunderts, Stuttgart 1981. - Die analytisch eindringlichste, kritisch engagierte Abhandlung zum Thema "Moderne" ist Gerhard Kaiser, Ist der Mensch noch zu retten? Vision und Kritik der Moderne in Goethes "Faust", Freiburg/Brsg. 1994. Für Kaisers Perspektive, die "die Entfesselung der anthropologischen Veränderungsenergie in der Neukonstellierung von Natur, Ökonomie und Technik, die zur modernen Industriegesellschaft und ihren Entartungen führt", (S. 16) in den Mittelpunkt stellt, kommt dem 5. Akt des zweiten Teils entscheidende Bedeutung zu; vgl. ebd. S. 36ff. - Die Problematik der modernen Individualität, die ihre kontingente Weltstellung durch Kurzschißung mit Totalitätskonstruktionen zu kompensieren versucht, bestimmt den neuesten Deutungsansatz von Karl Eibl, Das monumentale Ich - Wege zu Goethes 'Faust', Frankfurt/M. 2000.

⁴ Peter Michelsen, "Fausts Erblindung", DVjs 36 (1962), 26-35, hier: 32. - Michelsens Artikel hat, soweit ich sehe, zum ersten Mal das Motiv der Erblindung im Zusammenhang mit Fausts "Augengier" (ebd.) und gleichzeitiger Unfähigkeit zur visuellen Aufnahme des Objekts pointiert.

spannungsvollen Beziehung, in der sich kreatürlicher (in historisch-anthropologischer Perspektive vormoderne) und sekundär-ästhetischer (moderner) Weltzugang gegenüberstehen und verschränken. Die insoweit thematisch - auf die *dargestellte* Visualität - ausgerichtete analytische Skizze soll darüberhinaus wenigstens ansatzweise auch auf die ästhetische Figuration bezogen werden. Die im *Faust* gespiegelte kulturalanthropologische Dynamik der Neuzeit, die den Menschen dazu führt, sich als die Lichtquelle einer eigenproduzierten Welt zu begreifen, ist nicht zu trennen von der ebenfalls modernen Konzeption der Kunstautonomie, die Goethes Drama durch eine Selbstthematisierung seines theatralischen Mediums einbezieht. Die neuzeitlich problematisch gewordene Sichtbarkeit der Welt erscheint im *Faust* als die sichtbar gemachte Bühnenfiktion. Dem Theaterzuschauer - dem idealen Zuschauer der Guckkastenbühne - wird so die Selbstverständlichkeit entzogen, mit der er die aus sich heraus erleuchtete Illusionswelt der Bühne so quasi-natürlich aufnimmt wie die Welt im Tageslicht.⁵ -

Eine signifikante Rolle kommt vorab dem Motiv der Sonne zu, dessen religiöse Konnotationen Goethe benutzt, um den modernen Bruch zu markieren. "Die Sonne tönt nach alter Weise": Mit dem Preis des göttlichen Lichtgeschenks und der in seinem Glanze erstrahlenden Schöpfung eröffnet der "Prolog im Himmel" das Drama. Ihm antwortet zum Beschluß von Fausts irdischem Leben (von der nachirdischen Erlösung sei hier abgesehen) der Klagegesang des in seinem Dienst stehenden Turmspähers über eine Welt, die sich nicht mehr der Ansicht darbietet: "Was sich sonst dem Blick empfohlen, / Mit Jahrhunderten ist hin". (V. 11336f.) Die Klage bezieht sich auf das idyllische Anwesen des mythischen Altenpaars Philemon und Baucis, das Fausts herrschsüchtigem Expansionsdrang zum Opfer gefallen ist. Auf der Dünenanhöhe, wo Lindenbäume, Hütte und Kapelle ein gewachsenes malerisches Ensemble bilden, wollte er den gottgleichen Aussichtspunkt über sein Schöpfungswerk errichten; einen "Luginsland", "um ins Unendliche zu schau" (V. 11344f.). Über der gewalttätigen Räumungsaktion, die, wie noch zu sehen sein wird, die Voraussetzung für Fausts Erblindung bildet, ging dieser symbolische Ort der alten Welt in Flammen auf. Zuvor hatten die frommen Alten sich noch einmal - ein letztes Mal - ihrem Himmelslicht und ihrem Gott zugewandt: "Laßt uns zur Kapelle treten! / Letzten Sonnenblick zu schau. / Laßt uns läuten, knien, beten! / Und dem alten Gott vertraun." (V. 11139ff.) Das ist das vor-neuzeitliche demütige Empfangen der Welt und des Kosmos, zu dem Faust nicht fähig noch willens ist. Sein Weg, der zu einem großen Teil auch der Weg des Dramas ist, führt ihn weg vom Schöpfungslight, das er in eigene Regie zu nehmen versucht. Faust will Sonne sein oder inszenieren statt ihr Licht zu empfangen.⁶

Die Faustischen Entgrenzungsversuche⁷, die die innere Handlung der Dichtung bestimmen und in vielen Momenten den neuzeitlichen Ausbruch aus der Welt der Herkunft und Überlieferung reinszenieren, sind

⁵ Der Kommentar von U. Gaier betont durchweg diesen inszenatorischen Charakter der Bühnenhandlung, vgl. etwa zusammenfassend zum ersten Akt des zweiten Teils Bd. 2, 528ff.

⁶ Eine eigene Behandlung verdiente der Sonnenaufgang der Szene "Anmutige Gegend", die am Eingang des gesamten zweiten Teils steht und die symbolische Wiedergeburt der Dramenfigur Faust nach der Gretchentragödie darstellt. Sie ist weitgehend von der Handlung abgekoppelt, wie sie hier verfolgt wird. Faust scheint das Licht tatsächlich in adamitischer Ursprünglichkeit zu empfangen, wobei er sich geblendet in einer demütigen Geste von der Sonne abwendet, um im "farbigen Abglanz" "das Leben" zu "haben". (V. 4727) Die Bedeutung der Passage erscheint mir dennoch ungeklärt. Zweifellos handelt es sich um ein letztes, grandioses Beispiel aufklärerischer Sonnensymbolik (dazu vgl. im folgenden). Seine herausgehobene Stellung in der Dichtung entspricht der symbolischen Handlungsdimension als einer Reinszenierung neuzeitlicher Schwellenmomente. Dann könnten die folgenden Akte bis zur Erblindung am Schluß aber genau Fausts Abfall von ebendem Schöpfungslight darstellen, in dessen Zeichen die Aufklärung die 'Wiedergeburt' des Menschengeschlechts verstehen wollte (und letztlich mißverstand). Was in der Szene vorgeführt wird, ist gerade ein "entfausteter Kosmos" (Friedrich Gundolf zit. nach Peter Michelsen, "Fausts Schlaf und Erwachen. Zur Eingangsszene von 'Faust II' ("Anmutige Szene")", in: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 1983, 21-61; hier: 56). Der 'positiven' Deutung der Szene durch Michelsen stellt U. Gaier eine entschieden kritische gegenüber, die in ihr bereits die illusionistischen Besitzergreifungen der Folgeakte vorweggenommen sieht und demgemäß den berühmten Vers vom "farbigen Abglanz" mit emphatischem Akzent auf dem "Haben", als ein Verfügenwollen über die Welt im Schein liest (Faust-Dichtungen, Bd. 2, 525ff., bes. 529f.; 545f. - Kontrast zu Dante, wo das ungeblendete Empfangen des Sonnenlichts gerade Zeichen göttlicher Gnadengewährung ist; 551f. und noch einmal 571ff.).

⁷ "Entgrenzung" ist ein Schlüsselbegriff neuerer *Faust*-Interpretationen, vgl. zusammenfassend U. Gaier, Bd. 3, 689ff.

verknüpft mit der Sehnsucht nach einem ewigen Licht, das sich dem organischen Wechsel von Tag und Nacht entzieht. Hatte die Aufklärung im Aufgang der Sonne das Symbol ihres Wahrheits- und Glücksversprechens besessen, so treiben Goethes Protagonist und das Faustdrama insgesamt die Paradoxie dieses Symbols heraus, die darin besteht, daß das Licht nicht (von außen, von oben) geschenkt sondern geleistet wird. Auch wo es als immer schon vorhandenes und nur aus willkürlicher Verdunkelung zu befreiendes begriffen wird, ist das aufklärerische Licht doch dem aktiven Subjekt geschuldet. Daß dieses vermeintlich lichtmächtige Subjekt, das den ewigen Tag will, von der "ewigen Düstre" der Sorge ereilt wird, ist folgerichtig: Die Sorge ist der Schatten auf einer nur noch bewerkstelligten und nicht mehr der göttlichen Fürsorge anheimgestellten Welt, in der die Zukunft zur Aufgabe des Menschen geworden ist, die alles Gegebene aushöhlt. Entsprechend stellt sich die allegorische Figur der Sorge Faust vor, die aus der Brandstätte des idyllischen Anwesens aufsteigt und dem Täter das Augenlicht raubt:

Wen ich einmal mir besitze
Dem ist alle Welt nichts nütze,
Ewiges Düstre steigt herunter,
Sonne geht nicht auf noch unter,
Bei vollkommenen äußern Sinnen
Wohnen Finsternisse drinnen.
Und er weiß von allen Schätzen
Sich nicht in Besitz zu setzen...
Ist der Zukunft nur gewärtig
Und so wird er niemals fertig. (11453ff.)

Die Schöpfung, die sich im Prolog "herrlich wie am ersten Tag" (V. 250) darstellte, wird zerstört, indem sich der Mensch in den Besitz dieses ersten Tags setzen will.⁸ Das aber ist, wörtlich und symbolisch, der Tag seiner Geburt, die nun kein passiv hingenommenes Lebensgeschenk mehr bleiben, sondern aktive Lebensproduktion werden soll. Insofern richtet sich das Entgrenzungsverlangen letztlich gegen die *condition humaine* und die existenziellen Elementargegebenheiten von Geburt und Tod. Fausts Sterben ist hierfür ein herausragendes Beispiel, insofern es bei ihm nicht um den traditionellen, durch einen Handlungs- und Wertkonflikt motivierten und durch einen höheren Sinn legitimierten Tragödientod geht, sondern um das rein kreatürliche Ende. Noch deutlicher wird die menschliche Kreatürlichkeit durch das Geburtsmotiv akzentuiert, das keine vergleichbare dramaturgische Bedeutungstradition hinter sich hat. Die Geburt - das Faktum des Gezeugt- und Geborenwerdens, in dem sich gleichermaßen die zukunftssträchtige Anfänglichkeit wie die abhängige Endlichkeit des Menschen manifestiert - spielt im *Faust* die Rolle einer beharrlich umkreisten Schwellen- und Grenzmarkierung. Die gewöhnliche Redeweise vom Erblicken des Lichts der Welt (der die andere vom Erlöschen des Augenlichts entspricht) besagt ja, daß wir der Welt stets nachträglich sind, die uns ihre Sichtbarkeit schenkt (und entzieht). Selbst die Welt erleuchten, ihr aus eigener Kraft das Licht spenden zu wollen, bedeutet dagegen Leugnung der Geburt wie der Schöpfung. In parodistisch überspitzter Form wird sie dem Baccalaureus des zweiten Teils in den Mund gelegt, der seinen Welterschaffungsanspruch mit dem aktuellen Jargon des philosophischen Idealismus aufgerüstet hat:

Die Welt, sie war nicht, eh ich sie erschuf;
Die Sonne führt' ich aus dem Meer herauf;
Mit mir begann der Mond des Wechsels Lauf ...
Auf meinen Wink, in jener ersten Nacht,
Entfaltete sich aller Sterne Pracht ...
Ich aber frei, wie mir's im Geiste spricht,
Verfolge froh mein innerliches Licht <!>,
Und wandle rasch, im eigensten Entzücken,
Das Helle vor mir, Finsternis im Rücken. (V. 6794ff.)

"Wo warst du, als ich Himmel und Erde erschuf?" so hatte die Frage des biblischen Gottes an Hiob <Adam?> gelautet, auf die der Baccalaureus hier die blasphemische Replik gibt. Wie sehr diese sich mit einer radikalen Tendenz der neuzeitlich-aufklärerischen Emanzipation von der menschlichen Geschöpflichkeit in Übereinstimmung wissen darf, zeigt die unmittelbar folgende Szene des zweiten Akts, in der Wagner, Fausts

⁸ Daß der Prolog selbst bereits in satirischer Perspektive auf den menschlichen Autonomieanspruch formuliert ist, der ein überholtes Schöpfungsbild beschwört, um den Aufbau einer neuen Welt zu rechtfertigen, ist die These von Alwin Binder, "Es irrt der Mensch so lang er strebt. Der 'Prolog im Himmel' in Goethes 'Faust' als satirische 'Homodizee'", Goethe-Jahrbuch 110 (1993), 243-260.

Alter Ego und akademischer Statthalter, den Homunculus fabriziert, mit dem er dem Menschen einen "höheren Ursprung" (V. 6847) aus eigener Machtvollkommenheit geben will, der die natürliche Zeugung und Geburt zur überlebten "Mode" der Vergangenheit macht: "Wenn sich das Tier noch weiter dran ergötzt, / So muß der Mensch mit seinen großen Gaben / Doch künftig höhern, höhern Ursprung haben." (V. 6844ff.) Der geburtslose Homunculus erblickt nicht das Licht der Welt, sondern ist in ein selbstleuchtendes Reagenzglas eingeschlossen, aus dem er, einmal zum Dasein (wenn es das ist) erglüht, das Laboratorium und später die klassische Walpurgisnacht erhellt.

Die einigermaßen rätselhafte Homunculus-Figur verweist aber über diese anthropologische Dimension hinaus in die ästhetische. Weder ein seelenloser Roboter noch ein von seiner welterschaffenden Potenz überzogener Idealist, ist Homunculus von der einzigen Sehnsucht nach der erotisch-zeugenden Natur erfüllt, in die er einzugehen wünscht, um, wie es immer wieder heißt, zu "entstehen".⁹ So mag man ihn als symbolischen Repräsentanten für die autonome Einbildungskraft sehen, die das Leben, von dem sie abgeschnitten ist, als Vorstellung und als Bild erzeugt - ja sogar metaphorisch *zeugt*, wenn man an seine erste Handlung denkt, die darin besteht, seinem Ingenieur Wagner zu entschlüpfen und dem schlafenden Faust, indem er ihn anleuchtet, den Traum von der mythischen Zeugung Helenas abzulesen. (Vgl. V. 6903ff.) In Homunculus erscheint ein innerer Zusammenhang zwischen wissenschaftlich-technischer Produktion und ästhetischer Kreativität, wie ihn die Magie in unmittelbarer Sinnfälligkeit realisiert, der er seine ebenso "phantastische"¹⁰ wie szientifische Herkunft verdankt. So steht er in untergründiger Verbindung mit Mephistopheles, der bei seiner 'Geburt' assistiert und sogleich als altbekannter "Vetter" (V. 68445) begrüßt wird. Mephisto, Herr über die magischen Mittel, hat neben vielen anderen Rollen die eines spielinternen Regisseurs, der Faust die Räume der Einbildungskraft zugänglich macht, die dieser sich schon in seinem ersten nächtlichen Monolog als Überbietung wie als Surrogat des Lebens zu öffnen suchte. Nach dem gescheiterten ersten Ausbruch der Gretchentragödie, in der Faust, der die Totalität des Lebens umfassen wollte, vom nur allzu konkreten und partikularen Leben ereilt wurde, erfolgt nun der zweite Anlauf aus derselben Gelehrtenklausur in die Traumwelt der klassischen Walpurgisnacht und der Helena-Begegnung. Ist es abwegig, in der Kopfgeburt des Homunculus eine symbolische Wiederholung von Fausts früherer realer Vaterschaft zu sehen? Statt Fortpflanzung und damit Einreihung in die lebensweltlich-familiäre Generationenkette (die einzige 'natürliche' Fortdauer des Menschen über den Tod hinaus) erfolgt nun die imaginäre Einkörperung in eine Kunstwelt, die in der Vereinigung mit Helena und der Poesie-Geburt Euphorion (Fausts drittem Kind) kulminiert. Diese kulturelle Neugeburt - eine Geburt durch die freigesetzte Imagination ins scheinhafte Dasein artifizieller Unsterblichkeit - war allerdings im ersten Teil schon vorweggenommen vom Verjüngungstrank der Hexenküche, der die Beziehung zu Gretchen erst ermöglichte. In der imaginären Antike des Helenaakts vollendet sich der Prozeß, in dem Faust sich von den Beschränkungen der Lebenswelt und schließlich den Bedingungen des Lebens löst, um eine höhere künstliche Existenz zu erlangen.

Das aber ist emphatisch auch eine Existenz in der Kunst, die von der mephistophelisch infizierten Künstlichkeit nicht abzutrennen ist. Die buchstäbliche Lebenserzeugung des Homunculus, die der Faustischen Wiedergeburt vorausgeht und sie anstößt, verweist ja auch auf den Anspruch der Kunst, wie er im Theater unmittelbar augenfällig wird, Lebenswirklichkeit im ästhetischen Schein herzustellen.¹¹ - Wie die ästhetische Welterschöpfung sich mit der magisch-mephistophelischen verbindet, wie der schöne Schein der Kunst an der anthropologischen Entgrenzung, die er darstellt, zugleich teilhat, mit anderen Worten: wie die "Geburt" durch das "Bild" phantasmagorisch gezeugt oder ästhetisch wiederholt, im Wortsinn als Wiedergeburt wieder-geholt wird, das soll im folgenden Abschnitt genauer gezeigt werden, bevor wir zum Schluß auf die Philemon und Baucis-Episode zurückkommen.

II.

In einer seiner Selbstcharakterisierungen bezeichnet sich Mephisto als Angehörigen der Finsternis, die "anfangs alles war" und "sich das Licht gebar", das sich darauf zum "stolzen" Herrscher über sie aufgeworfen habe. (V.

⁹ Vgl. bes. die Verse 7830ff. und 8246ff.

¹⁰ Vgl. die Szenenanweisung nach V. 6818, die die mittelalterliche Ausstattung des Laboratoriums betont: "weitläufige, unbehülfliche Apparate, zu phantastischen Zwecken". Die Herkunft der Homunculusfigur aus der alchemistischen Tradition (vgl. hierzu Gaier, Bd. 2, 708ff.) widerspricht nicht ihrem neuzeitlichen Charakter; dieser aber liegt gerade in ihrer Symbolfunktion für die ästhetische Einbildungskraft.

¹¹ Das wurde im 18. Jahrhundert immer wieder anhand des Pygmalion-Mythos thematisiert, der auch einen Referenztext für den *Faust* und insbesondere den 2. und 3. Akt darstellt. Vgl. Gaier, 1999, Bd. 2, 724ff., 818f.

1349ff.) Aus dieser Position der ursprünglichen mephistophelischen Nacht und der Abkünftigkeit des Lichts heraus macht Faust Gott sein Schöpfungswort - "Es werde Licht!" - streitig. Schon die Eingangsszenen bis zum Teufelspakt sind ja ein fortlaufender Versuch, die vorhandene durch eine projizierte Welt zu ersetzen. Der Kontrast zwischen gegenwärtiger Enge und ersehnter Weite, Innen und Außen, Buch und Welt, Nacht und Tag, der ihren Rhythmus prägt, deckt sich nicht mit der neuzeitlichen Ausbruchsfigur. Fausts Drang aus der Eingeschlossenheit seiner Studierstube ins Freie führt nicht einfach aus mittelalterlicher Scholastik (oder, bezogen auf die Aufklärung, rationalistischer Theorie) in die Erfahrungswelt; er führt ihn vielmehr in magische Beschwörungen, phantasmagorische Vorspiegelungen, die ihn neuerlich in sich einschließen und aus denen er dann neuerlich wieder auszubrechen versucht. "Welch Schauspiel! aber ach! ein Schauspiel nur!" (V. 454) - die Reaktion auf die erste Erscheinung des Makrokosmoszeichens könnte als Motto auch über allen folgenden stehen. Die Überschreitungen verharren gewissermaßen auf der Schwelle vom Hier zum Dort; sie entwerfen eine virtuelle Welt, die nur geschaut und nicht betreten werden kann. Mit Mephistos Hilfe¹² wird Faust sich aus seiner Lebenswelt und seinem Körper herauskatapultieren, was ihn zum Protagonisten in einer Liebestragödie und zum Herren über Länder und Zeiten befähigt - und doch bringt es der "Herr Mikrokosmos" (V. 1802) mit dem allen nur zu einer fiktiven Universalität, wie Mephisto es ihm gleich anfangs mit zynischem Realismus, um nicht zu sagen: Geburtsrealismus vorhält: "Du bist am Ende - was du bist". (V. 1806)

Fausts radikalster Versuch, sich dieser Tautologie der nackten Existenz zu widersetzen, ist sein Freitodversuch, den er nach den gescheiterten Beschwörungen und vor dem Teufelspakt unternimmt. Er steht in einer engen Motivbeziehung zu den späteren mephistophelischen Überschreitungen und nicht zuletzt zur Kunstgeburt des Homunculus. So antizipiert die "einzige Phiole" (V. 690) mit dem Gift und die "kristallne reine Schale" (V. 720), die es aufnimmt, dessen künstlichen Raum und kristallene Eigenschaft; der als Übertritt in eine grenzenlose Existenz vorgestellte Tod nimmt die Geburtslosigkeit des hergestellten Menschen vorweg. Fausts Blick heftet sich, magnethaft angezogen, auf das Produkt von "Menschenwitz und Kunst" (V. 692), das ihm die Vision einer Transzendenz vermittelt ("Warum wird mir auf einmal lieblich helle" - V. 688f.), deren halluzinatorische Flug- (und Abstiegs-) Bilder bereits auf die Handlung der späteren Akte vorausweisen.¹³ Daß die Trinkschale ein überliefertes Familieninventar ist, das bei hohen Festen diene, unterstreicht Fausts programmatischen Willen, sich von seiner Herkunft zu trennen - so wie seine letztliche Unfähigkeit hierzu, als ihn Glocken und Chorgesang der Ostermette an seine Kindheit und den einstigen Glauben an das in Christus erneuerte Lebensgeschenk erinnern und damit noch einmal ins Leben und die Welt seiner Herkunft zurückholen.

Die hierauf folgende Szene "Vor dem Tor" setzt das Thema Tod und Auferstehung/Wiedergeburt fort, aber nun mit einer bezeichnenden Drehung, die Fausts endgültige Entfernung von der Geburtswelt anzeigt. Wir sehen die Menge der aus dem Stadttor herausquellenden, vom Winter und der städtischen Enge "auferstanden" Spaziergänger durch Fausts Augen als ein ästhetisches Panorama, das man als symbolisches Geburtsbild lesen kann: "Kehre dich um," redet Faust seinen Begleiter Wagner an, "von diesen Höhen / Nach der Stadt zurück zu sehen. / Aus dem hohlen finstern Tor / Dringt ein buntes Gewimmel hervor." (V. 916ff.) Faust beschreibt auch seine eigene Situation, wenn er sich zu den "an's Licht gebrachten" (V. 928) Bewohnern zurück- (und hinunter-) wendet; zugleich aber distanziert er sich von ihrer Gemeinschaft wie seiner eigenen (Geburts-) Vergangenheit, indem er sie in ein Schauspiel verwandelt. Der Fortgang der Wanderung zeigt die Brisanz dieser räumlichen und ästhetischen Entfernung von der Heimatstadt. Faust bleibt an einem erhöhten Punkt stehen, um in die untergehende Sonne zu blicken. Sie erweckt in ihm die Sehnsucht nach unendlichem Fortschreiten, die in der Halluzination gottgleicher Weltbemächtigung gipfelt. Die ästhetische Vergegenständlichung der Geburt, der Herkunft und der Natur mündet in die totale Loslösung von den kreatürlichen Bedingungen. Sie drückt sich aus in der Vorstellung eines immerwährenden Tags, einer nicht untergehenden (so wenig wie aufgehenden) Sonne. Die Verse seien ausführlich zitiert:

O daß kein Flügel mich vom Boden hebt,
Ihr nach und immer nach zu streben!
Ich sah' im ewigen Abendstrahl

¹² Gaier (Bd. 2, 242) spricht zutreffend von dessen Funktion, "der monadisch geschlossenen Projektionswelt des Subjekts die technische Verbindung zur Außenwelt zu verschaffen".

¹³ "In's hohe Meer wird' ich hinausgewiesen, / Die Spiegelflut erglänzt zu meinen Füßen, / Zu neuen Ufern lockt ein neuer Tag, // Ein Feuerwagen schwebt, auf leichten Schwingen, / An mich heran! Ich fühle mich bereit / Auf neuer Bahn den Äther zu durchdringen, / Zu neuen Sphären reiner Tätigkeit." (V. 698ff.) Und: "Ja, kehre nur der holden Erdensonne / Entschlossen deinen Rücken zu! / Vermesse dich die Pforten aufzureißen, / Vor denen jeder gern vorüber schleicht." (V. 708ff.)

Die stille Welt zu meinen Füßen,
 Entzündet alle Höhn, beruhigt jedes Tal,
 Den Silberbach in goldne Ströme fließen.
 Nicht hemmte dann den göttergleichen Lauf
 Der wilde Berg mit allen seinen Schluchten;
 Schon tut das Meer sich mit erwärmten Buchten
 Vor den erstaunten Augen auf.
 Doch scheint die Göttin endlich wegzusinken;
 Allein der neue Trieb erwacht,
 Ich eile fort ihr ew'ges Licht zu trinken,
 Vor mir den Tag und hinter mir die Nacht,
 Den Himmel über mir und unter mir die Wellen. (V. 1074ff.)

Wir erinnern uns: "Das Helle vor mir, Finsternis im Rücken", posaunt später der Baccalaureus siegesgewiß heraus. Fausts Flugwunsch¹⁴ - "Ein schöner Traum, indessen sie <sc die Sonne> entweicht" (V. 1089), wie ihm hier sogleich bewußt wird - trägt ihm aus dem fahler und dunkler werdenden Raum den teuflischen Dämon zu, der sich anheischig macht, ihn zu erfüllen, der ihn jedoch, um dies zu wiederholen, vor allem in die künstlichen Helligkeiten der Bilder, Phantome und Phantasmagorien entführen wird: "Ich gebe dir was noch kein Mensch gesehn." (V. 1674) Das beginnt bereits bei Mephistos erstem Besuch in der Stube. Um wieder freizukommen, schläfert er Faust mit vorgespielten südlichen Glückslandschaften ein, die seine Klausur nach oben hin in einen imaginären Raum öffnen und die Flugvision zum Teil wörtlich aufnehmen, so wie sie andererseits auf den Helenaakt vorausweisen.

Die zitierte Passage im Kontext des gesamten Auftritts "Vor dem Tor" demonstriert, daß der ästhetischen Vorstellung eine transzendierende Dynamik innewohnt, genauso wie umgekehrt sich das Transzendierungsstreben in halluzinatorischen Bildern ausdrückt. Um das Motiv der Schwelle aufzunehmen: Sie erzeugt den Wunsch, sie zu überschreiten, so wie der Rahmen des Bildes den Wunsch, ihn zu sprengen, das heißt ins Bild einzutreten; sie hält den Zuschauer aber an sich gebannt, will er die Ferne des Anblicks nicht verlieren. Die Schwelle (Öffnung, Fenster, Tür, Pforte usw.) ist ein Symbol des Dramas nicht nur für die Grenze zwischen Innen und Außen und den Übertritt in immer neue Räume und deren Eroberung, sondern für die ontologische Grenze zwischen Fiktion und Realität. Ein anderes, mit ihr verbundenes ist die Höhle, die sowohl für die depotenzierte Welt der Realität - so in Fausts Verfluchung der "Trauerhöhle", in die die Seele mit "Lock- und Gaukelwerk", "Blend- und Schmeichelkräften" gebannt sei (V. 1588ff.) - wie für die mephistophelisch generierte Illusionswelt stehen kann. Als letztere erscheint sie am prominentesten im Helenaakt, wenn Mephisto-Phorkyas von der Zeugung und Geburt Euphorions - der Poesie - berichtet und der Chor ihm ungläubig vorhält: "Tust du doch als ob da drinnen ganze Weltenräume wären, / Wald und Wiese, Bäche, Seen, welche Märchen spinnst du ab!" (V. 9594f.) Das ist das "Märchen" der modernen Welterschöpfung durch die Innerlichkeit des Subjekts, sei sie wie hier als poetische Einbildungskraft, sei sie (siehe Baccalaureus) als transzendente ErkenntnisKonstitution oder (siehe Wagner-Homunculus) als technische Produktion verstanden, ein Anspruch, den der antike Chor so wenig versteht, wie er vom christlichen Standpunkt aus frevelhaft ist - so frevelhaft wie der Wunsch, der Sonne nachzufliegen und mit ihr zu verschmelzen. Als Faust, unmittelbar bevor er den Teufelspakt einging, die existierende Welt in ihrer Totalität verfluchte, hatte Mephistos Geisterchor dies mit der Aufforderung beantwortet, die mit "mächtiger Faust" zerschlagene, "verlorne Schöne" "prächtiger in seinem Busen" wiederaufzubauen: "Neuen Lebenslauf / Beginne / Mit hellem Sinne, / Und neue Lieder / Tönen drauf!" (V. 1607ff.) Dieselbe Einheit von äußerem Untergang und Aufgang im Innern wird mit der von Phorkyas protegierten Geburt der modernen Poesie berufen: "Laß der Sonne Glanz verschwinden, / Wenn es in der Seele tagt, / Wir im eignen Herzen finden / Was die ganze Welt versagt." (V. 9691ff.)

Daß es Mephisto ist, der die Schwelle zwischen Wirklichkeit und Illusion, göttlicher und menschlicher Schöpfung kontrolliert, ist aus seinem theologischen Hintergrund als luziferischer Konkurrenzschöpfer plausibel. Aber Mephisto weiß auch - und hält es Faust vor - daß menschliche Gottgleichheit nur phantasmatisch sein kann: "Glaub' unser einem, dieses Ganze / Ist nur für einen Gott gemacht! / Er findet sich in einem ew'gen Glanze, / Uns hat er in die Finsternis gebracht, / Und euch taugt einzig Tag und Nacht." (V. 1780ff.) Dem Tag-Nacht-Wechsel, Index der Faustdichtung für die Endlichkeit der menschlichen Existenz, der dem Rhythmus von Geburt und Tod entspricht, wäre nur zu entgehen durch den Rückzug in die Dunkelkammer des Bewußtseins, in der alles gemacht und nichts gegeben wird und in die Mephistos Zauberwerke Faust bannen wollen. Dessen immer wieder berufenes "höheres" Streben ist aber dadurch charakterisiert, daß er sie als mehr nehmen will - als "Kunst", und

¹⁴ Zu dem von der Stofftradition vorgegebenen Motiv vgl. Hans Schwerte, "Faustus Ikarus. Flugsehnsucht und Flugversuche in der Faust-Dichtung von der Historia bis zu Goethes Tragödie", in: Goethe-Jb. 103 (1986), 302-315.

die Kunst als einen Weltmodus, der sich der inneren Schöpferkraft verdankt und dennoch den Status objektiven Daseins hat.

Auffallend ist, daß die ästhetische Weltproduktion aus dem menschlichen Geist sich vorzugsweise über Bilder des Weiblichen vermittelt. Hierzu gehören die weibliche Spiegelercheinung in der Hexenküche, die Faust gefangen nimmt und die er auf Gretchen überträgt, deren Zimmer er sogleich als Szenerie einer ebensolchen göttlichen Epiphanie beschwören wird; sodann die Szenenprojektion des aus dem Reich der Mütter zum Spektakel für das höfische Publikum heraufgehobenen Bildes der Helena, die ihrem 'leibhaftigen' Auftritt im dritten Akt vorangeht. Die Sehnsucht des Homunculus "zu entstehn" wurde früher erwähnt; sie erfüllt sich schließlich im mythischen Griechenland, wenn er am Muschelwagen der schönen Meeressäugerin Galathea in erotischer Ekstase zerschellt und in den Lebensursprung des Wassers eingeht, um die lange Reise der organischen Entwicklung anzutreten. Man hat dies als die demütige Wahl des naturgeschichtlichen Wegs zur Schönheit mit deren unmittelbarem ästhetischen Ergreifenwollen durch Faust kontrastiert.¹⁵ Festzuhalten ist jedoch noch vor dieser Differenz, daß beide sich der Erscheinung des (weiblichen) Schönen hingeben, ergeben.¹⁶ Das Bild gewinnt Macht über seinen Schöpfer, genauer: Im emphatisch *schönen* Bild ist eine paradoxe Einheit von Herstellen und Hingabe vorgestellt.

Der von Homunculus mitgeteilte Zeugungstraum macht Faust in gewisser Weise zum Schöpfer der Helenafigur und läßt das folgende Geschehen als Werk seiner Einbildungskraft erscheinen.¹⁷ Schon bei ihrer früheren, ersten Erscheinung als "Gespenst" (V. 6515) hatte die Figur ein Eigenleben gewonnen, bei dem innere Vorstellung und äußere Realität ununterscheidbar wurden: "Hab ich noch Augen? Zeigt sich tief im Sinn / Der Schönheit Quelle reichlichstens ergossen?" (V. 6487f.) Hingerissen, fiel Faust "aus der Rolle" (V. 6501) als Regisseur dieses Spiels im Spiel, weshalb Mephisto ihn mehrfach aus dem Souffleurkasten ermahnen mußte: "Machst du's doch selbst das Fratzengeisterspiel!" (V. 6545) Das Bild des Schönen aber übersteigt sein Gemachtsein in eine von seinem Produzenten unabhängige Wirklichkeit, die sich als lebenschenkende, weibliche Natur darstellt. Daher wird die Erfahrung der Schönheit als buchstäblich augenblickhafte Wieder- und Neugeburt von Faust in immer neuen, preisenden Versen zum Ausdruck gebracht. "Dasein ist Pflicht, und wär's ein Augenblick!" (V. 9418) Sie ereignet sich unwillkürlich (als Geburt, wie jede Geburt), und sie ist doch - als kulturelle Schöpfung - gewollt. So wie das frühere Helenabild ist sie der gestaltlosen Leere des Ungeschaffenen (des Reichs der "Mütter") zugleich entsprungen und abgerungen, "durch Graus und Wog' und Welle / Der Einsamkeiten, her zum festen Stand. / Hier faß ich Fuß! Hier sind es Wirklichkeiten" (V. 6553f.), wie es dort hieß, was dann beim ersten 'Erwachen' in Griechenland wiederholt wurde: "Ich fühlte gleich den Boden, wo ich stand; / Wie mich, den Schläfer, frisch ein Geist durchglühte, / So steh' ich, ein *Antäus* an Gemüte." (V. 7075ff.) In der Welt der Schönheit und Kunst scheint Faust also die Existenz zu erlangen, in der er sich allein sich selbst verdanken und dennoch, paradoxerweise, als Natur empfangen kann; geboren von dem Werk, das er geschaffen hat. "So ist es mir, so ist es dir gelungen", spricht er Helena auf dem arkadischen Höhepunkt ihrer Vereinigung an, "Vergangenheit sei hinter uns getan; / O fühle dich vom höchsten Gott entsprungen, / Der ersten Welt gehörst du einzig an." (V. 9562ff.)

Freilich wird hierdurch der mephistophelische Charakter der künstlichen Welterschöpfung nicht gegenstandslos. So wie Arkadien sich der schöpferischen Sprachbeschwörung Fausts (und der hinter ihr stehenden Tradition) verdankt, so wie Helenas Abkunft von Zeus als Fausts Aufforderung an sie ("*fühle dich* entsprungen") formuliert ist, die ihn selbst in die symbolische Vaterposition setzt - so steht hinter dem Schönen als einer Welt eigener Gesetzlichkeit, in der und an die das schaffende Subjekt sich augenblickhaft vergißt, immer auch die andere Seite der manipulativen Inszenierung. "Und sollt *ich* nicht, sehnsüchtigster Gewalt, / Ins Leben ziehn die einzigste Gestalt?" hatte Faust dem Chiron geantwortet, der ihm die "mythologische Frau" als Produkt poetischer Willkür und daher bereitwillige Beute beschrieb: "Der Dichter bringt sie, wie er's braucht zur Schau". (V. 7429ff.) Jedoch einmal "zur Schau" gebracht, einmal mit gewaltiger Anstrengung ins Leben gezogen, bannt die

¹⁵ Katharina Mommsen, *Natur- und Fabelreich in Faust II*, Berlin 1986, S. 183ff.

¹⁶ Prominentester Spielzug hierfür ist Fausts Unterwerfung vor ihr, als sie auf seiner Burg eintrifft: "Was bleibt mir übrig? Als mich selbst und alles, / Im Wahn das Meine, dir anheim zu geben. / Zu deinen Füßen laß mich, frei und treu, / Dich Herrin anerkennen, die sogleich / Auftretend sich Besitz und Thron erwarb." (V. 9268ff.)

¹⁷ Am deutlichsten wird das in der Szene am Peneios, als Faust seinen Traum wiederbelebt sieht und auf der Einheit des Innern und Außen insistiert: "Ich wache ja! O laßt sie walten / Die unvergleichlichen Gestalten / Wie sie dorthin mein Auge schickt. / So wunderbar bin ich durchdrungen / Sind's Träume? Sind's Erinnerungen?" usw. (V. 7271ff.).

Schönheit (das schöne Weibliche) seinen Meister mit der unabweisbaren Gewalt einer Natur, der er seinen Ursprung schuldet, ohne sich doch einer Fremdinstantz verschuldet zu fühlen, die seine Autonomie bedrohte.

Daß Helena zu Beginn des dritten Akts unvorbereitet auftritt, ist nur konsequent: Es bezeugt die in letzter Instanz unmotivierte und nicht bewerkstelligte ästhetische Apparition (um einen Begriff Adornos zu verwenden). Helena, die Schönheit, ist die unvermutet aufgehende Sonne. (V. 8908ff., 9222ff.) Aus demselben Grund wäre es verkürzend, das gesamte Geschehen lediglich als psychische Projektion Fausts zu verstehen, wodurch es ja wieder motiviert würde. Das gilt aber nur von der innerdramatischen Ebene. Auf einer anderen, nämlich der dramaturgischen Meta-Ebene wird die Unvermitteltheit und Plötzlichkeit der schönen Erscheinung sehr wohl reflektiert und - durch den sichtbar gemachten Bühnenrahmen - relativiert. Wenn Phorkyas sich, nachdem der Vorhang über der griechischen Tragödie gefallen ist, "im Proszenium riesenhaft aufrichtet", um sich nach Ablegen der Theaterrequisiten und Wiederannahme seiner Mephistopheles-Identität als Kommentator des abgelaufenen "Stücks" anzubieten, (nach V. 10038) so hebt diese eklatante szenische Ironie dem Zuschauer die Bühnenrampe ins Bewußtsein, wo sich ihm soeben ein grandioses Schauspiel gezeigt hat, das eben *auch* ein "Fratzengeisterspiel" war. So viel über den fiktionalen Wirklichkeitsstatus der Szenenfolgen des zweiten und dritten Akts diskutiert wurde - entscheidend ist doch wohl gerade diese Uneindeutigkeit, durch die die Bühnenillusion hinsichtlich ihrer Quelle thematisierbar und problematisch wird. Ist das Schöne Theaterzauber oder Wunder, Wunschprojektion oder Wirklichkeit? "Empfangt mit Ehrfurcht sternge gönnte Stunden; / Durch magisch Wort sei die Vernunft gebunden ... Mit Augen schaut nun was ihr kühn begehrt, / Unmöglich ist's, drum eben glaubenswert" (V. 6419f.), so hatte Mephisto im ersten Akt durch den Mund des Astrologen das höfische Schauspiel vom Raub der Helena angekündigt - als eine von den Sternen gewährte Gunst oder Gnade also, aber ebenso als projektive Erfüllung subjektiven Begehrens. Hier handelte es sich noch um die klassische Form einer Bühne auf der Bühne, und so wie die Aufführung am Kaiserhof waren auch die früheren magischen Beschwörungen und Phantasmagorien größtenteils durch die Handlung motiviert und daher auf die Binnenszene beschränkt. Im zweiten und besonders dem dritten Akt des zweiten Teils greifen sie auf den Rahmen der Inszenierung und die Zuschauerposition über. Dem Zuschauer wird seine Komplizenschaft mit den faustisch-mephistophelischen Scheinwelten bewußt gemacht, an die er dennoch hingebungsvoll glauben möchte - und weiterhin glauben wird, trotz seiner 'Aufklärung', und auch glauben soll.

In demselben Prozeß dramaturgischer Selbstreflexion löst sich auch die mimetisch-illusionistische Einheit des dramatischen Geschehens auf. Damit spiegelt das Drama eben die Sprengung des kreatürlich-anthropologischen Daseinsraums, die es in seiner Handlung darstellt, in seiner Form. Im Helenaakt wird die Handlung ganz zum Selbstvollzug der dramatisch-ästhetischen Form, so wie der Protagonist zum Schöpfer seines Lebens, das heißt Kunst-Lebens. Die folgenden beiden Akte führen aus dieser absolut gesetzten Kunstsphäre heraus in die Sphäre der Praxis, von der sie sich durch einen scharfen Schnitt absetzen. Man hat diesen offensichtlichen Schnitt, ja Bruch in verschiedener Weise zu deuten versucht, sei es, daß man ihn als schroffe Abwendung Fausts von dem gescheiterten Schönheitstraum sah (worin auch das Ende der "Kunstperiode" von Goethes eigener Epoche gespiegelt ist), sei es daß man doch eine Kontinuität postulierte, etwa derart, daß Faust die in der Helenabegegnung erfahrene Gesetzmäßigkeit des Schönen jetzt auch in der gesellschaftlich-ökonomischen Realität durchzusetzen versuche¹⁸ oder, mit gegensätzlicher Wertung, daß er nach der Kolonialisierung der Vergangenheit jetzt die Ausbeutung der Natur in Angriff nehme. Mit Bezug auf die hier verfolgte Thematik der Visualität und Geburt ergibt sich eine kontrastive Spiegelung. So wie hinter der geglaubten ästhetischen Realisation eines (neugeborenen, grenzenlosen) Daseins die technische Machbarkeit stand, so taucht nun hinter der technisch-ökonomisch hervorgebrachten Welt der Wunsch auf, sie wiederum als Gegebenes rein empfangen zu können. Das scheint mir jedenfalls eine Deutungsmöglichkeit der Philemon und Baucis-Episode zu sein, die abschließend zu betrachten ist.¹⁹

III.

¹⁸ Am deutlichsten ausgeführt mit Bezug auf den 4. Akt von Dorothea Hölscher-Lohmeyer, "Auf dem Hochgebirg. 'Faust' II - Die erste Szene des vierten Aktes", in: Schiller-Jb. 25 (1981), 249-284.

¹⁹ Zu der Episode im Kontext der aufklärerischen Landschaftserfahrung vgl. Vf., "Utopie und Landschaft im 18. Jahrhundert", in: Wilhelm Voßkamp (Hrsg.), Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie, Stuttgart 1982, Bd. 3, 172-190, hier: 184ff. - Vgl. ebenfalls G. Kaiser, Ist der Mensch noch zu retten?, 1994, S. 36ff. sowie Jochen Schmidt, "'Was sich sonst dem Blick empfohlen, / Mit Jahrhunderten ist hin'. Fortschritt als Zerstörungswerk der Moderne am Ende des 'Faust II'", in: Hans Delbrück (Hrsg.), Sinnlichkeit in Bild und Klang. Festschrift für Paul Hoffmann zum 70. Geburtstag, Stuttgart 1987, 187-204.

Auf dem Rückflug von seiner poetischen Wiedergeburtssantike nach Norden erklärt Faust dem "herrischen" Meer den Krieg, weil seine ewig-monotone Brandung nichts "leiste" (V. 10213). "Mein Auge war aufs hohe Meer gezogen" (V. 10198), antwortet er Mephisto, der ihn mit der Formulierung der Wette (und einem Zitat seines neutestamentlichen Vorfahren) in Versuchung führen will („Du übersahst in ungemessnen Weiten / Die Reiche der Welt und ihre Herrlichkeiten“ - V. 10130f.). Das Meer, dessen Anblick schon Gegenstand der früheren Flugvisionen gewesen, aus dessen lebensspendenden Fluten die schöne Galathee aufgestiegen und in das Homunculus eingegangen war, um Gestalt zu gewinnen, beleidigt nun Fausts "freien Geist" (V. 10203). Die biblische Versuchung wird überboten durch die Versuchung zu einer neuen und leistungsfähigeren Schöpfung, durch die sich der technisch-konstruktive Intellekt in permanenter Selbsterholung von seinen natürlichen Bedingungen löst: "Da wagt mein Geist sich selbst zu überfliegen / Hier möchte' ich kämpfen, dies möchte' ich besiegen." (V. 10220f.) Im fünften Akt scheint dies mit der Trockenlegung gelungen; Faust hat das Meer bezwungen und steht vor der Vollendung einer "neusten Erde" (V. 11566), die die Elemente ausschließt, damit freilich auch den Menschen in seine Schöpfung einschließt: "Im Innern hier ein paradiesisch Land, / Da rase draußen Flut bis auf zum Rand". (V. 11569f.)²⁰

Daß die faustische Indienstnahme des Meers mit den natürlichen Gezeiten auch den Rhythmus von Geburt und Tod ausschließt, wird deutlich, wenn man das Anwesen von Philemon und Baucis als symbolischen Ort nicht nur der alten Welt, wie früher gesagt, sondern schlechthin der menschlichen Kreatürlichkeit in den Blick nimmt. Mit der "offenen Gegend" der Dünen und dem uralten Anwesen beginnt der Akt; von diesem rahmenden Vordergrund gerät das Territorium Fausts erstmals in den Blick. Die Handlung, die mit Feuersbrunst, Mord, Finsternis und Tod enden wird, setzt ein mit der Rückkehr eines Wanderers an die Stätte seiner einstigen Rettung, die unschwer als symbolische Geburtsszene erkennbar ist. Erinnerung, Dankbarkeit, Verlässlichkeit des Gewordenen kommen zum Ausdruck: "Ja! sie sinds die dunkeln Linden, / Dort, in ihres Alters Pracht." (V. 11043f.) Aber an Stelle der Meeresbrandung, aus der er einst auf die schützende Düne geborgen wurde, wird dem Rückkehrer nun die über Nacht erblühte Landschaft gewiesen, mit der der Mensch sich zum "Herrn an seiner <des Meeres> Statt" (V. 11094) aufwirft. Sie steht in Gegensatz zu der nicht vom Menschen geschaffenen und kontrollierbaren Natur, der er seinen Ursprung *verdankt*. Der Wanderer möchte "hervortreten" und angesichts des Grenzenlosen auf die Knie fallen. (V. 11075ff.) Doch seine Dankbarkeit ist so obsolet geworden, wie das barmherzige Amt des Paares überflüssig: "Das euch grimmig mißgehandelt", heißt es vom eingedeichten Meer, "Seht als Garten Ihr behandelt, / Seht ein paradiesisch Bild." (V. 11083ff.) Aus einem unberechenbar *Handelnden*, dem der Mensch ausgeliefert war, ist das Element zum ästhetisch *Behandelten* geworden, über das er verfügt.

Man könnte in der Figur des Wanderers wieder eine allegorische Abspaltung Fausts sehen: Sie ist dann der geburtseingedenke Faust, den der zukunftsüchtige Macher in sich unterdrückt, so wie Homunculus der ungeborene und geburtssehnsüchtige war. Anders als sein Wiedergänger gedenkt Faust nicht des unberechenbar Grenzenlosen, aus dem er auf das gesicherte Land gerettet (ins begrenzte Dasein geboren) wurde, sondern er will im Anblick seines Unternehmens schwelgen. Er will dies aber von eben demselben Punkt der Naturidylle und symbolischen Vergangenheit tun. Nicht bloß imperiale Raffgier treibt Faust zur gewalttätigen Einverleibung auch noch dieses letzten, ihm nicht gehörenden Fleckchens Erde. Es geht ihm nicht nur um dinglichen Besitz; es geht ihm darum, sich an den Ort der Geburt zu versetzen, um von dort aus sich seines "Hochbesitzes" "rein" (V. 11156) zu erfreuen. Faust will auf der Düne zwischen den Linden einen Aussichtspunkt errichten, auf dem er sich - schauend - "erholen" (V. 11159) kann, ohne vor den "fremden Schatten" der Alten (der Eltern, der kreatürlichen Herkunft) "schaudern" zu müssen (V. 11161). Wenn das bisher verfolgte Motivgeflecht einigermaßen plausibel ist, so versucht er, noch seine kreatürliche Herkunft in Besitz zu nehmen, um im Bewußtsein seiner Weltherrschaft zugleich doch auch des frühen Glücks eines Schauens teilhaftig zu werden, dem die Welt sich anstrengungslos schenkte. Blicken wir noch einmal in aller Kürze auf die Szene:

Ähnlich wie auf dem Alpengipfel hatte Mephisto ihn auch jetzt, inmitten seines Reichs, versucht, indem er ihm seine Weltherrschaft vorhielt: "So sprich daß hier, hier vom Palast / Dein Arm die ganze Welt umfaßt. / Von

²⁰ Natürlich ist das Landgewinnungsprojekt nicht per se negativ zu sehen; es geht nicht um eine moralische oder ökologische Wertung, sondern um ein Paradox der ästhetischen Wahrnehmung. - Ein immer noch bedenkenswerter Aufsatz von Karl Lohmeyer, "Das Meer und die Wolken in den letzten beiden Akten des 'Faust'", Goethe-Jb. 13 (1927), 106-127, arbeitet die ordnend-gestaltende Aktivität gegenüber der Bedrohung durch die Elemente gut heraus, die mit Ausführungen Goethes aus dem *Versuch einer Witterungslehre.1825* (veröffentlicht 1833) und Erfahrungen einer Sturmflut an der Nordseeküste gestützt werden.

dieser Stelle ging es aus, / Hier stand das erste Bretterhaus;" aber wieder gibt Faust sich nicht zufrieden, unwillig unterbricht er beim nochmals wiederholten "von hier aus": "Das verfluchte Hier!" (V. 11225ff.) Nicht *hier*, sondern gerade *dort*: *hinter* ihm und oben, wo die Glocke bimmelt, "umnebelnd", wie der Teufel spottet, "heitern Abendhimmel ... Als wäre, zwischen Bim und Baum, / Das Leben ein verschollner Traum" (V. 11264ff.) - dort also am jenseitigen Ort des frommen Eingedenkens an die kreatürliche Endlichkeit zwischen Geburt und Tod will Faust sich erst in den "reinen" Besitz seines "Welt-Besitzes" (V. 11242) setzen.

Dort wollt ich, weit umherzuschauen,
Von Ast zu Ast Gerüste bauen,
Dem Blick eröffnen weite Bahn,
Zu sehn was alles ich getan,
Zu überschaun mit einem Blick
Des Menschengeistes Meisterstück,
Betätigend, mit klugem Sinn,
Der Völker breiten Wohngewinn. (V. 11243ff.)

Das ist der Wunsch nach göttlicher Allübersicht, der Wunsch, nach den sechs Tagewerken auch noch den siebten Ruhetag zu gewinnen, ja beides, Aktivität und Passivität, Betätigung und Kontemplation in simultaner Einheit zu verwirklichen (was die idealistische Terminologie intellektuelle Anschauung nannte). "Und siehe da, es war alles gut." Faust strebt nach einem archimedischen Punkt jenseits seiner Kolonisation, er versucht, sich aus der von ihm gemachten Erde hinauszusetzen, hinter seinen Rücken zu schreiten ("Vor Augen ist mein reich unendlich, / Im Rücken neckt mich der Verdruß" - V. 11153f.), um auch noch den absichtslos beglückenden Blick auf sie zu inszenieren, um sich mit seinem eigenem Erzeugnis zu beschenken. Aber das Unwillkürliche kann nicht gewollt werden: "Des allgewaltigen Willens Kür / Bricht sich an diesem Sande hier." (V. 11255f.) Nur um den Preis der Zerstörung ist die Natur für den zu *haben*, der nicht mehr Natur *ist*. "Und er weiß von allen Schätzen / Sich nicht in Besitz zu setzen", wie es die Sorge formuliert, die die Rauchschwaden der gebrandschatzten Idylle heranzuführen.

Selbst angesichts der Zerstörung hält Faust an seiner Absicht fest:

Doch sei der Lindenwuchs vernichtet
Zu halbverkohlter Stämme Graun,
Ein Luginsland ist bald errichtet,
Um ins Unendliche zu schau.
Da seh ich auch die neue Wohnung,
Die jenes alte Paar umschließt,
Das, im Gefühl großmütiger Schonung,
Der späten Tage froh genießt. (11342ff.)

Noch weiß Faust nichts vom Tod der Alten, mit deren vorgestellter Umsiedlung er sein Gewissen zu beruhigen versucht, wie es ihm Mephisto zuvor eingeflüstert hatte: "Nach überstandener Gewalt / Versöhnt ein schöner Aufenthalt" (V. 11280). Selbst Philemon hatte sich (anders als seine Frau) verlockt gezeigt von dem Entschädigungsangebot des "schönen Guts im neuen Land" (V. 11136); er war es ja auch gewesen, der dem Wanderer das "paradiesisch Bild" der neuen Gartenlandschaft gewiesen hatte. "Tausch wollt ich, wollte keinen Raub" (V. 11371), wirft Faust nun seinem Helfer vor. Der brutale Mord an dem Paar und seinem Gast demonstriert die Unmöglichkeit, die Welt der Geburt und Herkunft zu ersetzen, genauer: Er markiert den unersetzbaren Verlust, der mit ihrer Transposition ins ästhetische Bild einhergeht. Damit zieht die gesamte Szenenfolge des fünften Akts die Grenzlinie zu einer Ästhetik der "versöhnenden" Kompensation, wie sie in der geschichtsphilosophischen Perspektive der Klassik entwickelt wurde. Wenn Schiller etwa die aus dem wirklichen Leben schwindende Natur als ideellen Gegenstand der Dichtung aufgehen, und hieraus die Überlegenheit der modernen - Natur "habenden" - über die antike - Natur "seienden" - Poesie herleitete (in *Über naive und sentimentalische Dichtung*), so ist für Goethe, jedenfalls im *Faust*, die Überbietung der Natur durch das schöne Bild zwar ebenfalls Signatur der Moderne, jedoch ist sie gerade eine ihrer treibenden Faktoren und kann daher keine tröstende, versöhnende, gar utopische Entschädigung bereithalten. Die ästhetische Vergegenständlichung ist von einer immanenten Entfremdungsdynamik gekennzeichnet, die durch keine über das Bild hinausweisende Idee beruhigt wird. So wie Fausts Rückblick auf die Vaterstadt aus einer Distanz erfolgte, der sich schon die Perspektive auf den Horizont einer unendlichen Lichteroberung geöffnet hatte, so lauert hinter den Bildern und Visionen der Faustdichtung immer schon die mephistophelische Schöpfungssimulation. -

"Zum Sehen *geboren*, / Zum Schauen *bestellt*" (V. 11288f.; Hervorhebung H.J.S.): Die Anfangsverse des Türmerlieds im fünften Akt bezeichnen das gebürtig-naturale und das kulturell-konstruktive Moment, die aller visuellen Wahrnehmung eignet. Eine der Funktionen des ästhetischen Bilds, wie sie insbesondere im landschaftlichen Anblick - Landschaft *ist* Bild, als Bild wahrgenommene Natur - hervortritt, den Lynkeus' Lied feiert, war es, das empfangende Sehen innerhalb des produktiv-projektiven Sehens zu restituieren; theologisch gesprochen, den adamitischen Schöpfungsblick, aber jetzt nicht auf eine gott- sondern eine menschengeschaffene Welt zu reinszenieren. Das Prekäre dieses ästhetischen Unternehmens, das salopp formuliert auf eine Selbstbescherung des autonomen Subjekts hinauslief, hatte Goethe bereits im *Werther* dargestellt. Werthers "Wahlheim" war der Versuch, in einer gewählten, arrangierten zweiten Natur sich das unvordenkliche Glück kindlichen Empfangens zu bereiten; er imaginierte sich - sein Mutter- und Naturphantasma hatte hier seinen Ort - als den Adressaten einer sich ungesucht anbietenden und verschenkenden Welt, mit bekanntlich scheiterndem Ausgang. Der *Wahlverwandtschaften*-Text nimmt die Thematik noch radikaler auf, insofern hier die gesamte Romanwelt zunehmend ihre referentielle Gegenständlichkeit verliert und sich in medialer Selbstreferentialität in sich abschließt. Die überkommene Lebenswelt schwindet, wird gewissermaßen eingeklammert in einer virtuellen Realität, an der auch der Text selbst partizipiert (im *Werther* war das schon durch die Erzählperspektive geleistet). Wie die Natur zum Park wird, der sie nurmehr darstellt und tendenziell ersetzt, so werden auch die natürlichen Fakten von Zeugung, Geburt und Tod zu imaginären Ereignissen - Ereignissen im Bild. - Die *Novelle*, um ein drittes, zeitlich der Arbeit an den Schlußpartien von *Faust Zweiter Teil* nahestehendes Beispiel anzuführen, beginnt damit, daß die Ruine der Stammburg des Geschlechts aus dem neuen Schloß durchs Fernrohr betrachtet und ins Bild (dann die vielen Bilder der ausführlich beschriebenen Zeichnungen) gesetzt wird, bevor sich die ungezähmte Natur gegen ihre gerahmte Darstellung durchsetzt.

Man könnte mit Blick auf diese und ähnliche Beispiele, indem man die Geburtsmetapher aufnimmt, vom ästhetischen Bild als einer Adoption von Herkunft sprechen: zum Sehen geboren, zum Schauen adoptiert. Wo die Adoption zur Substitution gerät, das heißt wo die Differenz des Bilds zur Wirklichkeit aufgehoben, wo deren Ansichsein im Bild absorbiert erscheint, da ändert auch die ästhetische Fiktion ihren Status; sie wird tendenziell zum Simulacrum,²¹ in derselben Metaphorik: zur Kunstgeburt. Die Faustdichtung zeigt diesen Prozeß und lockt den Zuschauer in ihn hinein, um ihn dann durch seine Bewußtmachung wieder aufzuheben. Beherrschung der Natur und des Lebens, Verlust des natürlichen Lichts und Einschluß in das künstliche Licht einer virtuellen Welt - das Theater ist Teil dessen, was es darstellt, und die Schönheit, die es erscheinen läßt, ist phantasmagorisch, gespenstische Belebung. Dem steht aber die andere Seite gegenüber, das Theater als Aufgang von Welt, als Sichtbarmachung des Existierenden, als neues Leben, die Bühnenrampe als Schwelle einer bewußten Geburt. "Denn freilich mag ich gern die Menge sehen," so ließ sich der Theaterdirektor im "Vorspiel auf dem Theater" vernehmen, "Wenn sich der Strom nach unsrer Bude drängt / Und mit gewaltig wiederholten Wehen / Sich durch die enge Gnadenpforte zwängt, / Bei hellem Tage, schon vor Vieren ..." (V. 49ff.) Die Geburt des Publikums aus dem hellen Licht des Alltags in die künstliche Helligkeit des Schauspiels ist der bereits vor Beginn des Schauspiels gesetzte Rahmen, der sich zum Schluß der Dramenhandlung in die Halluzination des blinden Faust vom Volksgewimmel auf der neugeschaffenen Erde zusammenzieht.

²¹ Zum Begriff vgl. David Wellbery, "Verzauberung. Das Simulacrum in der romantischen Lyrik", in: Andreas Kablitz und Gerhard Neumann (Hrsg.): *Mimesis und Simulation*, Freiburg/Brsg. 1998, 451-477; hier 451ff.