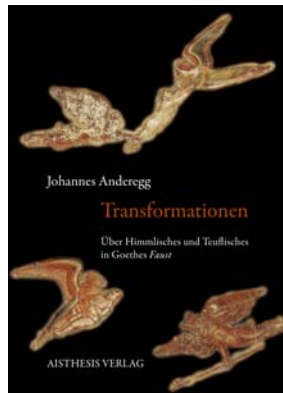


Leseprobe

Johannes Andereg

Transformationen

Über Himmlisches und Teuflisches
in Goethes *Faust*



AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2010

Abbildungen auf dem Umschlag:
Details aus Buonamico Buffalmacco, *Il Trionfo della Morte*,
Ausschnitt (Pisa, Camposanto).

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2010
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld
Satz: Germano Wallmann, www.geisterwort.de
Druck: docupoint GmbH, Magdeburg
Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-89528-820-3
www.aisthesis.de

Inhalt

Siglen, Abkürzungen, Hinweise	8
Vorwort	9
I. Einleitung	12
Klassizistisch?	12
Barbarisch!	20
Heterogen	24
Zum Beispiel: das »Vorspiel«	28
Polyfokal	32
Geschichtlich	36
II. Der »Prolog«: Himmlisches	39
Hiob	39
»Nur ein Spiel«	43
Schöpfungslob	46
III. Vorsichtige Annäherung: Mephistopheles	56
Der Kommentator	56
Der Ungreifbare	60
Der Schalk	65
Der Böse	67
Der Ermöglicher	73
IV. Mephisto und das Als-ob	78
Erfahrungen des Als-ob	79
Knabe Lenker	83
Falscher Schein?	85

V.	Zugreifen und Begreifen	91
	Zugriff	91
	Ungreifbar: die Drei Gewaltigen	94
	Im Griff: Faust	100
	Vergebliches Greifen	104
VI.	»Sieh das Zeichen!«	108
	Mephistos Auffahrt	108
	Großes: »Tumult, Gewalt und Unsinn!«	115
VII.	Böses	122
	Der Türmer	122
	Philemon und Baucis	126
	Ahab und Isebel	129
	Kohélet	134
	Mephisto	136
VIII.	»Bizzarra fantasia«: Grablegung im Vorhof	138
	Nur grotesk?	138
	Groteske Figuren	139
	Groteskes Spektakel	147
	Exkurs in die Rezeptionsgeschichte	151
	Komprimierte Narrative	153
	Groteske Überblendung	158
	Grotesker Streit, groteskes Siegen	161
IX.	Verwirrendes: Bergschluchten	171
	Vom Burlesken zum Sublimen?	171
	Frag-würdiges	173
	Motivzitate	180
	Imaginationen	182
	Montage	188

X.	Exkurs zum poetologischen Konzept der letzten Szenen ...	192
	Kunstgespräche	192
	»Keineswegs ängstlich der Natur nachgebildet«: Dürer	195
	Der »humoristische Geist«	201
XI.	Hiobs Erlösung	205
	Goethes Konzilianz	205
	Christianisierende <i>Hiob</i> -Interpretationen	207
	Das <i>Testament Hiobs</i>	214
	Exkurs: Das <i>Testament Hiobs</i> in der bildenden Kunst	217
	Hiob und Faust	222
	Biographische Nachbemerkung	223
XII.	Unsterblichkeit?	225
	Unsterblichkeitsliteratur	225
	Unsterblichkeitsliteratur und die Szene »Bergschluchten«	235
XIII.	Fausts »Himmelfahrt«	243
	Transformationen	243
	Dennoch	250
	Exkurs in die anmutige Gegend	253
	Vielleicht	255
	Zwischen Unsinn und Notwendigkeit	257
	Dank	261
	Hinweis auf Vorarbeiten	262
	Abbildungen	263

Siglen, Abkürzungen, Hinweise

Ausgaben

- FA Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche, hg. von Friedmar Apel u.a., Frankfurt am Main 1987ff. (Frankfurter Ausgabe)
- MA Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens, hg. von Karl Richter u.a., München 1985ff. (Münchner Ausgabe)
- WA Goethes Werke, hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, Weimar 1887ff. (Weimarer Ausgabe)

Häufig zitierte Kommentare

Gaier: Kommentar I

Ulrich Gaier: Johann Wolfgang Goethe, Faust-Dichtungen, Bd. 2 – Kommentar I, Stuttgart 1999.

Gaier: Kommentar II

Ulrich Gaier: Johann Wolfgang Goethe, Faust-Dichtungen, Bd. 3 – Kommentar II, Stuttgart 1999.

Hölscher-Lohmeyer: Kommentar

Johann Wolfgang Goethe: Letzte Jahre, 1827–1832, hg. von Gisela Henckmann, Dorothea Hölscher-Lohmeyer, München 1997 (MA, 18/1), S. 535–1213.

Schöne, Kommentare

Albrecht Schöne: Johann Wolfgang Goethe. Faust. Kommentare, 5. Auflage, Frankfurt 2003 (FA I, 7/2).

Zitate

Zitate aus *Faust* und *Verszählung* nach Johann Wolfgang Goethe: Faust. Texte, hg. von Albrecht Schöne, 5. Auflage, Frankfurt 2003 (FA I, 7/1).

Bibelzitate, wenn nichts anderes vermerkt ist, nach der neuen Zürcher Bibel, Zürich 2007.

Vorwort

Mit dem Himmel ist das so eine Sache. Zwar spielt die eigentliche Eröffnungsszene, der »Prolog« zu Goethes *Faust*, »im Himmel«, aber dieser Himmel ist nicht nur gestellt, sondern einer biblischen himmlischen Szene *nachgestellt*, die selbst schon, nicht ohne Ironie, ihre Fiktionalität kundtut. Himmlisches kommt auch in der letzten Szene, »Bergschluchten«, ins Spiel; in der Fachliteratur ist häufig von der »Himmelfahrt« Fausts die Rede. So mag bei flüchtigem Hinsehen der Eindruck entstehen, es sei die Tragödie von Himmelsszenen eingeraht. Aber den Himmel, in den »Faustens Unsterbliches« allenfalls eingeht, bekommen wir nicht zu Gesicht. Zwar sind da Engel und andere himmlische Gestalten zu sehen und zu hören, aber auch sie sind *Nachbilder*, Nachbilder von Bildern, mit denen frühere Zeiten sich das Jenseitige diesseitig vorstellbar gemacht haben. Freilich werden gerade diese Nachbilder im Drama zu einer Provokation: Unausweichlich wird die Frage, wie denn das Himmlische – auch und gerade als Ort der Unsterblichkeit – zu denken sei.

Zum Himmlischen gehört, hält man sich an die idiomatisch vorgegebene Symmetrie, das Höllische. Auch kommt die Hölle buchstäblich auf die Bühne, nämlich als fahrbare Kulisse: eine kuriose Momentaufnahme aus der Geschichte der Religiosität, die daran erinnert, dass vor Zeiten Gläubige sich von Bildern der Hölle zur Rechtschaffenheit ermahnen ließen. Aber die Bühnenpräsenz dieser Hölle ist doch nicht mehr als eine komische Episode, und nicht vom Höllischen, sondern vom Irdischen handelt die Tragödie.

Und das Teuflische? Vom Teufel ähnlich abschätzig zu reden wie von der Hölle läge nahe, glaubt er doch selbst nicht recht an seine Existenz – jedenfalls nicht an die mit Pferdefuß und Höckerchen. Aber hier ist – wie immer, wenn es um Teuflisches geht – Vorsicht geboten. Denn ernst zu nehmen sind zwar nicht Abstammung und Herkunft dieser Figur, wohl aber die Kräfte und die Wirkungen, die ihr das Drama zuschreibt. Wenngleich die Existenz Mephistos höchst fragwürdig ist, dominiert er doch das Spiel, dessen Zeuge wir werden:

Es ist über weite Strecken ein teuflisches Spiel. Etliches spricht dafür, dass die Bezeichnung »Tragödie« nicht auf die Struktur des Dramas zu beziehen ist, wohl aber auf die Verfasstheit der Welt, in der Faust mit teuflischer Hilfe – gewiss eine Metapher, aber darum nicht weniger bedenkenswert – zu »Herrschaft« und »Eigentum« gelangt, und manches deutet darauf hin, dass es dabei nicht nur um die Welt Fausts geht, sondern auch um die unsrige.

Wirkungsvoller als viele andere Texte widersetzt sich *Faust* dem freilich immer fragwürdigen Bedürfnis, ein für alle Mal festzuschreiben, um was es in diesem Spiel geht. Wer glaubt, eine Figur, eine Konstellation begriffen zu haben, macht bald einmal eine Erfahrung, die, mutatis mutandis, in zahlreichen Variationen und an zentralen Stellen zu einem Thema des Dramas wird: Wer zufassen will, fasst, wie der vom Bild Helenas überwältigte Faust, ins Leere, oder vorsichtiger: Wer zugreift, hat, wie die Menge in der Mummenschanz-Szene und wie Mephisto bei den Lamien, nicht das im Griff, wonach er greifen wollte. Trugbildartig zeigt der Text bei jedem Perspektivenwechsel ein neues Gesicht. Liest man ihn genau und nimmt man ihn in seinen Verästelungen ernst, so sträubt er sich gegen Vereinnahmungen. Was der Text nicht nur erlaubt, sondern provoziert, sind Annäherungsversuche.

Der hier vorgelegte Annäherungsversuch befasst sich, in mehreren Anläufen, vor allem mit Himmlischem und mit Teuflischem. Besondere Aufmerksamkeit gilt dabei einigen wichtigen, bisher nicht oder kaum beachteten Vernetzungen mit biblischen und anderen religiösen Texten und der ungewöhnlichen, für die letzten Szenen grundlegenden Integration von bildender Kunst. Die folgenden Darlegungen sind also weder eine das Ganze umfassende Interpretation noch ein systematischer Kommentar. Nicht Faust, sondern Mephisto steht hier im Zentrum, die sogenannte Gretchen-Tragödie kommt nur am Rande ins Blickfeld, und auch die Walpurgisnächte finden kaum Beachtung, obgleich deren erste doch unzweifelhaft zum Teuflischen gehört. Andererseits muss zuweilen Bekanntes wiederholt und Augenfälliges zur Sprache gebracht werden, damit der Zusammenhang fassbar und die Argumentation nachvollziehbar wird. Der Beschränkung

auf ausgewählte Aspekte liegt freilich die Hoffnung zugrunde, dass dabei gewonnene Einsichten auch einiges von dem zu erhellen vermögen, was hier nicht oder nicht ausführlich zur Sprache kommt.

Bücher über *Faust* pflegen nicht mit einem Anruf der Musen, sondern mit der Klage darüber zu beginnen, dass die Menge der *Faust*-Literatur unüberschaubar geworden sei, und es gibt keinen Grund, das in Abrede zu stellen. Aber wenn es auch durchaus möglich, ja wahrscheinlich ist, dass mir Beiträge entgangen sind, die für die Argumentation hilfreich gewesen wären oder zu einer Modifikation der Aussagen geführt hätten, bleibt doch vor allem festzuhalten, dass dieser Versuch einer Annäherung so nicht möglich geworden wäre, hätten nicht Kommentare – insbesondere derjenige von Albrecht Schöne –, Monographien und Einzeluntersuchungen wesentliche Zusammenhänge sichtbar gemacht und wichtige Details erhellt und hätte nicht mancher Beitrag gezeigt, dass eingetretene Wege zuweilen in Frage gestellt werden müssen. Der neueren *Faust*-Forschung bin ich auch dort zu Dank verpflichtet, wo ich andere Akzente setzen möchte oder andere Wege zu gehen vorschlage.

I. Einleitung

Klassizistisch?

»Le plan est grand, parcequ'il est simple; il est clair, il est complet, parceque la correspondance des parties avec le tout est parfaite [...] la pensée en est, comme sont celles du génie, facile et complète.«¹ Der Kunsthistoriker Seroux d'Agincourt (1730-1814), Verfasser einer monumentalen Geschichte der Kunst, würdigt mit diesen Worten Donato Bramantes Plan für die Peterskirche im Vatikan. In seinem Lob widerspiegelt sich das damals weithin anerkannte Konzept sogenannter klassischer – besser: klassizistischer – Kunst, und es liest sich wie ein Kriterienkatalog für deren Produktion und Beurteilung.

Will man Seroux d'Agincourts Bestimmung auf die dramatische Kunst übertragen, so drängt sich als Erweiterung seiner Kriterien wohl in erster Linie der Begriff der Kohärenz auf: Unausgesprochen wird er mitgedacht im aristotelischen Konzept der Mimesis einer »in sich geschlossenen Handlung«, dem die Begriffe ›Wahrscheinlichkeit‹ und ›Notwendigkeit‹ erläuternd zugeordnet sind, – in einem Konzept also, das unbestritten als Grundlage der Dramaturgie des 18. Jahrhunderts anerkannt wurde. Kohärenz wird nicht unbedingt von den dargestellten Handlungen erwartet – auch Helden können inkohärent denken und handeln –, aber unabdingbar ist – wie Diderot beispielhaft in seinen *Discours* von 1758 zeigt – die kohärente *Darstellung* von Handlungen und handelnden Personen. Unmittelbar einsehbar und

1 J. B. L. G. Seroux d'Agincourt: *Histoire de l'art par les monuments, depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XVI^e, Paris 1823*, S. 105f. Einige Teile dieser Kunstgeschichte wurden zu Lebzeiten des Autors veröffentlicht, das ganze Werk aber erst postum. Goethe berichtet in der *Italienischen Reise*, dass er Seroux d'Agincourt am 22. Juli 1787 in Rom besucht habe; dessen Sammlungen für die geplante Geschichte der Kunst seien »höchst interessant«. FA I, 15/1, S. 397.

insofern unproblematisch soll der Zusammenhang des Späteren mit dem Früheren sein: »[...] le poète veut, lui, qu'il règne dans toute la texture de son ouvrage une liaison apparente et sensible; en sorte qu'il est moins vrai et plus vraisemblable que l'historien.«² Im so erweiterten Begriffskatalog von Seroux d'Agincourt ließe sich im Blick auf die dramatische Kunst noch vieles präzisieren, und manches könnte hinzugefügt werden, aber auch in der rudimentären Formulierung wird deutlich, welche Ziele einem Dramatiker im Rahmen des herrschenden Klassizismus vorgegeben waren, aufgrund welcher Qualitäten ein Drama bei der am klassischen Ideal orientierten Kritik Anerkennung oder mindestens Gnade finden konnte.

In Goethes *Faust* lassen sich diese Qualitäten nicht erkennen.

Wer wollte angesichts des verwirrenden Spiels mit verschiedenen Ebenen, der kaum überschaubaren rhythmischen Vielfalt und des überraschenden Wechsels von Ernst und Komik behaupten, die Struktur dieses Dramas sei »einfach« und »klar«? Wer würde die Konzeption eines Werks als »facile et complète« bezeichnen, von dem ein Teil als Oper konzipiert wurde³, das offenbar mehrere deutlich verschiedene Lesarten zulässt,⁴ das in seiner unübersichtlichen Komplexität zuweilen zum Tableau, zur Revue und auch zum Kabarett tendiert⁵ und das nicht nur in die Mythologie, sondern auch ins Märchenhafte ausgreift?

Durchaus berechtigt sind Zweifel in Bezug auf die Übereinstimmung der Teile mit dem Ganzen, und die Frage, ob das Drama denn

2 Denis Diderot: *Discours de la poésie dramatique*, Paris 1970, S. 48.

3 Siehe dazu Christine Lubkoll: *Neue Mythologie und musikalische Poetologie. Goethes Annäherung an die Romantik*, in: Walter Hinderer (Hg.): *Goethe und das Zeitalter der Romantik*, Würzburg 2002, S. 399-412, hier besonders S. 410; Tina Hartmann: *Goethes Musiktheater. Singspiele, Opern, Festspiele, »Faust«*, Tübingen 2004, S. 345-406, 455-537.

4 Siehe dazu insbesondere Gaier: *Kommentar II*.

5 Siehe dazu Hannelore Schlaffer: *Paradies und Parodie: Die letzten Szenen in Goethes letzten Werken*, in: Jane K. Brown e.a. (Ed.): *Interpreting Goethe's Faust Today*, Columbia 1994, S. 102-111.

überhaupt ein Ganzes sei, ist nicht abwegig.⁶ Goethe selbst hat sie in den Versen der als eine Art Epilog vorgesehenen *Abkündigung*, die freilich in die autorisierte letzte Fassung von *Faust* nicht aufgenommen wurde, negativ beantwortet:

Den besten Köpfen sey das Stück empfohlen
 Der Deutsche sitzt verständig zu Gericht.
 Wir möchtens gerne wiederholen,
 Allein der Beyfall giebt allein Gewicht.
 Vielleicht dass sich was bessres freylich fände.-
 Des Menschen Leben ist ein ähnliches Gedicht
 Es hat wohl einen Anfang und ein Ende
 Allein ein Ganzes ist es nicht.⁷

Unüberhörbar distanziert sich Goethe mit diesen Versen von Aristoteles' grundlegendem Konzept, wonach die Tragödie ein in sich geschlossenes Ganzes sein soll.⁸ Anfang und Ende eines Menschenlebens sind gerade nicht Anfang und Ende eines Ganzen, wie es Aristoteles beschreibt, und bezeichnenderweise fehlt in der *Abkündigung* der Begriff, der bei Aristoteles Anfang und Ende zu einem Ganzen verbindet, die »Mitte«.

Zu der Zeit, da diese Verse entstanden sein dürften, erläutert Goethe in einem Brief an Schiller seine Arbeit an *Faust*: Er »werde sorgen dass die Teile anmutig und unterhaltend sind und etwas denken lassen«, das Ganze werde »immer ein Fragment bleiben«.⁹ Auch hat Goethe den noch unvollständigen ersten Teil von *Faust*, später *Faust I* zusammen mit Szenen aus dem ersten Akt des zweiten Teils und schließlich den Helena-Akt jeweils getrennt veröffentlicht, und nicht

6 Zum Problem der Ganzheit siehe z.B. Helmut Schanze: Szenen, Schema, Schwammfamilie. Goethes Arbeitsweise und die Frage der Struktureinheit von *Faust I* und II, in: Euphorion 78 (1984), S. 383-400.

7 FA I, 7/1, S. 729.

8 Aristoteles: Poetik, übersetzt und hg. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1982, S. 25-27, (Abschnitt 7).

9 MA 8/1, S. 364, (27. Juni 1797).

nur in der Ausgabe letzter Hand, sondern auch noch in einer der neuesten Ausgaben, in der sogenannten Münchner Ausgabe der Werke Goethes, sind die beiden Teile von *Faust* auf zwei weit auseinander liegende Bände verteilt, als handle es sich um zwei verschiedene Stücke oder jedenfalls um zwei durchaus getrennt rezipierbare Teile. In Schulen wird oder wurde, wenn überhaupt, nur Teil I gelesen, so, als sei dieser ein für sich bestehendes, wohlgefügtes Ganzes, obgleich doch schon in diesem ersten Teil die Zeiten durcheinander geraten – nach der Verjüngung in der Hexenküche bewegt sich Faust auch gleich in einem anderen Jahrhundert –, vermeintlich Unvereinbares verbunden und das Ende im Vagen gehalten wird. Was den zweiten Teil betrifft, so wird die »Bergschluchten«-Szene von einigen Interpreten als nicht eigentlich zur Tragödie gehörend betrachtet,¹⁰ und es entspricht dieser Auffassung, wenn die beiden vorletzten Szenen zuweilen als »Satyrspiel«, als Abschluss also, bezeichnet werden.¹¹

»La correspondance des parties avec le tout«: das meint, dass sich die Teile wohlproportioniert ins Ganze einordnen. Aber was Goethe mit *Faust* den Zuschauenden oder Lesenden zumutet, ist alles andere als ein wohlproportioniertes Gefüge. Während man, gewissermaßen zur Beruhigung, bei der überraschenden Szenenfolge des ersten Teils – sie ist freilich auch schon keineswegs konventionell – allenfalls noch an die von Goethe bewunderte Technik Shakespeares denken mag, lässt sich für die Freiheit, mit der der Autor die »Mummenschanz«-Szene in die Länge zieht, kein Vorbild finden, und die Ausdauer, mit der er am Peneius verweilt, ließe sich im Rahmen der klassizistischen Ästhetik gewiss nicht rechtfertigen. Und was ist vom »Walpurgisnachtstraum« zu halten, der, ein Fremdkörper für Auge und Ohr, vermeintliche Werkgrenzen sprengt, indem er, kabalettartig, auf damalige Aktualitäten Bezug nimmt, die wohl schadlos durch gegenwärtige ersetzt werden könnten?

10 Konrad Burdach: Die Schluß-Szene in Goethes Faust, in: Sitzungsberichte d. Königl. Preuß. Akad. d. Wissenschaften, Philol.-hist. Klasse, Berlin 1931, S. 585-604.

11 So z.B. Schöne: Kommentare, S. 766.

Was das Kriterium der Kohärenz in der Darstellung sowohl der Handlung als auch der Personen betrifft, so widersprechen ihm die zahlreichen Synkretismen, der willkürliche Umgang mit Raum und Zeit und mit der Geschichte, das Spiel mit Gestalten, die unmotiviert auftreten und ebenso unmotiviert wieder verschwinden können, und mit Stimmen, die sich weder zuordnen, noch verorten lassen, während im Handlungsverlauf – wenn man überhaupt von einem solchen sprechen will – wichtige Verbindungsglieder zu fehlen scheinen. Nicht einmal der Darstellung der beiden zentralen Figuren kann Kohärenz attestiert werden; vielmehr werden sie im Verlauf des Stücks mehrfach transformiert, in einer Weise, die die Grenzen psychologischer und physischer Wahrscheinlichkeit sprengt. Faust ist nicht nur Magier und Gelehrter, er tritt zeitweise auch als Künstler in Erscheinung oder repräsentiert doch mindestens das Künstlertum, und sein Leben beschließt er als höchst erfolgreicher Unternehmer. Bald nehmen wir ihn als eine individuelle Gestalt wahr – wenn auch nicht als ein und dasselbe Individuum, überspringt er doch schon im ersten Teil Jahrhunderte –, bald muss man ihn als Repräsentanten der Gesellschaft einer bestimmten Zeit begreifen, und nicht selten ist er beides zugleich. Zu Beginn des zweiten Teils erwacht Faust nach einem ›Bad‹ »im Tau aus Lethes Flut« (V. 4629) zu neuem Leben; er spürt die Kraft, »[z]um höchsten Dasein immerfort zu streben« (V. 4685), aber mit dem Faust des ersten Teils ist der, der so redet, nicht zu identifizieren, und trotz des Leitworts »streben« erkennt man ihn auch im unternehmerischen Faust des zweiten Teils nicht wieder. Und wenn er schließlich am Ende seines großen Monologs in dieser Szene die »Wechsel-Dauer« des bunten (Regen-)Bogens als Bild des Lebens begreift, so spricht er – zumal wenn man die rhetorisch-lehrhafte Sprachgeste beachtet: »Ihm sinne nach und du begreifst genauer« – nicht im eigenen Namen und nicht als Allegorie oder Repräsentant, sondern vor allem im Namen seines Autors:

Der Wassersturz, das Felsenriff durchbrausend,
 Ihn schau' ich an mit wachsendem Entzücken.
 Von Sturz zu Sturzen wälzt er jetzt in tausend
 Dann abertausend Strömen sich ergießend,
 Hoch in die Lüfte Schaum an Schäume sausend.
 Allein wie herrlich diesem Sturm entspringend
 Wölbt sich des bunten Bogens Wechsel-Dauer
 Bald rein gezeichnet, bald in Luft zerfließend,
 Umher verbreitend duftig kühle Schauer.
 Der spiegelt ab das menschliche Bestreben.
 Ihm sinne nach und du begreifst genauer:
 Am farbigen Abglanz haben wir das Leben. (V. 4716-4727)¹²

Ähnlichen Transformationen ist Fausts Begleiter ausgesetzt: Wer aufgrund der Kenntnisse der Bibel oder der Teufelslehren zu wissen glaubt, wer oder was Mephisto ist, und meint, ihn ein für alle Mal festschreiben zu können, kommt für diesen Glauben in Teufels Küche.

Dass die Struktur von *Faust* der Forderung nach Kohärenz im traditionellen Sinn in keiner Weise entspricht, heißt freilich nicht, dass es zwischen den Teilen keinerlei Zusammenhang gäbe. Zusammenhang entsteht, genauer: Zusammenhänge entstehen, insbesondere durch ein ›Verfahren‹, durch ein »Mittel«, das Goethe mit der Metapher der »einander abspiegelnde[n] Gebilde« beschrieben hat,¹³ durch ein Verfahren, das übrigens auch die beiden Teile des Dramas aufs

12 Gaier versteht den letzten Vers des Zitats als ungerechtfertigte »Behauptung« Fausts und als Beispiel für sein »vorschnelles Besitzergreifen« (Kommentar I, S. 552). Ich sehe diesen negativen Aspekt hier nicht, auch nicht den Aspekt, dass das Leben ›nur‹ Abglanz sei, sondern lese den Vers im Ganzen dieses Monologs durchaus als positives Statement und meine, dass der Ton auf dem ›haben‹ liegen muss: »Am farbigen Abglanz *haben* wir das Leben.«

13 »Da sich gar manches unserer Erfahrungen nicht rund aussprechen und direkt mitteilen läßt, so habe ich seit langem das Mittel gewählt, durch einander abspiegelnde Gebilde den geheimen Sinn dem Aufmerkenden zu offenbaren.« (Goethe an C. J. L. Iken, am 27.9.1827; FA II, 10, S. 546-49, hier S. 548.

engste verbindet. Der Begriff der Spiegelung verführt allerdings dazu, sich auf die Suche nach Repetitionen zu konzentrieren und allfällige Ähnlichkeiten als Zeugnisse einer Kohärenz zu lesen – vergleichbar vielleicht mit der durch Ähnlichkeit gebildeten Kohärenz, die Michel Foucault als Basis des Denkens im 16. Jahrhundert diagnostiziert.¹⁴ Aber das Spiegelbild ist dem Gespiegelten nicht nur ähnlich, sondern von diesem auch ganz und gar verschieden, und da sich mit jeder Spiegelung die Konstellation verändert, wird vermeintlich Bekanntes überraschend zum Fremden. Auch geht es bei dieser Art von Spiegelung nicht darum, dass etwas von einem neutralen Medium reflektiert würde. Vielmehr werden sich zwei »Gebilde«, die keineswegs augenfällig ähnlich sein müssen, gegenseitig zum »Spiegel«, derart, dass eine Zusammenschau möglich wird, durch die die »Gebilde« Stellenwert und Bedeutung gewinnen. Auseinanderliegendes wird so erkennbar als Facettierung von zentralen Themen und Motiven wie ›Schein und Sein‹, ›Wort und Begriff‹, ›Zeugung und Erzeugen‹, ›Gewinnen und Verlieren‹. Figuren, Figurenkonstellationen und ›Ereignisse‹ erweisen sich dabei als Teile von weitverzweigten Verkettungen. Aber während die Kohärenz in konventionellen Dramen als selbstverständliche Grundlage keinerlei Aufmerksamkeit erfordert – nur wo sie brüchig wird, wird sie zum Problem –, sind die Spiegelungen und die Verkettungen in *Faust* weder selbstverständlich noch augenfällig, sondern rätselhaft, sie sind das, worum es im Spiel eigentlich geht. Zwar ist die Orientierung, wie im Spiegelkabinett, schwierig, und oft ist das Erkennen von Zusammenhängen nicht beruhigend, sondern irritierend, und zuweilen ist es erschreckend, aber bei der Zusammenschau des Verschiedenen erweist sich das Dargestellte als Zeugnis einer Sichtweise, die sich aneignen mag oder der sich annähern mag, wer in der eigenen Gegenwart nach Orientierung sucht.

Nicht genug damit, dass über den vielen und verschiedenartigen Zusammenhängen jener Zusammenhang fragwürdig wird, der dem Werk eine fassliche Ganzheit verleihen könnte: Überraschend

14 M. Foucault: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften, Frankfurt am Main 1971, S. 46-56 et passim.

verzweigt oder zerfasert sich das Spiel an vielen Stellen in eine schwer überblickbare Zahl von intertextuellen und – wie zu zeigen sein wird – intermedialen Bezügen. Deren Vielgestaltigkeit lässt sich kaum nutzbringend systematisieren, auch nicht mit Genettes lehrreichem Begriffskatalog,¹⁵ und ihre formsprengende Wirkung wird, auch bei sorgfältig geführten Nachweisen, verkannt oder verniedlicht, wenn man sie, wie es häufig geschieht und wie es in den Kommentaren die Regel ist, unter dem Aspekt der Einflussforschung als Anregungen abbucht.¹⁶ Dass Goethe da und dort Anregungen für die Gestaltung einzelner Szenen gefunden haben mag, ist weder erstaunlich noch aufregend. Aber zu einer Herausforderung wird die Tragödie, insofern die explizite oder implizite Bezugnahme auf Prätexte ihre Struktur tendenziell ausufern lässt: Szenen und Figuren sind so angelegt, dass das Spiel auch als eine intertextuelle Auseinandersetzung mit großen Werken der Weltliteratur – insbesondere von Ovid, von Calderón, von Dante, Milton und Shakespeare – und mit biblischen Büchern und religiösen Texten gelesen werden kann und gelesen werden sollte. Eine grundlegende Rolle spielt dabei das *Buch Hiob*, nicht nur, weil dessen Prolog als Prätext für den »Prolog im Himmel« erkennbar ist. In seiner innerbiblischen und außerbiblischen intertextuellen Vernetzung weigert sich das *Buch Hiob*, auf eine Botschaft reduziert zu werden; seine Mehrdimensionalität ermöglicht, ja erfordert »multiperspektivische Leseweisen«,¹⁷ und sein Protagonist ist nicht nur als individuelle Person, sondern auch als Repräsentant zu verstehen. Insofern lässt

15 Gérard Genette: Palimpseste: die Literatur auf zweiter Stufe, Frankfurt am Main 1993.

16 Mit der Rede vom »Einfluss« meine man – so Peter Bürger in einem kunstgeschichtlichen Beitrag – »eine Erklärung gegeben zu haben für den aufgewiesenen Zusammenhang«, aber der Begriff gebe »ein falsches Bild der Sache«: er mache den, der etwas übernimmt »zum passiv Empfangenden, während er in Wahrheit der Tätige« sei. Ders.: Verfremdung des Schreckens, in: NZZ, 12./13. April 2008, S. B1.

17 Siehe dazu insbesondere Konrad Schmid: Hiob als biblisches und antikes Buch. Historische und intellektuelle Kontexte seiner Theologie, Stuttgart 2010.

sich das *Buch Hiob* als Paradigma für ein strukturelles Gefüge lesen, wie es Goethe zur antiklassischen Grundlage seines *Faust* macht.

Barbarisch!

Goethe war sich der Besonderheit von *Faust* durchaus bewusst, und mehrfach hat er die antiaristotelische, antiklassische Struktur dieses Dramas thematisiert. Er hat die Arbeit an *Faust*, dessen ursprüngliche Konzeption, wie man weiß, noch aus der so genannten vorklassischen Phase stammt, in den letzten Jahren des 18. Jahrhunderts wieder aufgenommen, zu der Zeit also, als er mit Schiller über die klassische Bestimmung, über den »reinen strengen Begriff«¹⁸ von Epik und Dramatik korrespondierte. Und obwohl es in dieser Korrespondenz anfänglich darum ging, aus den Werken von Homer und Sophokles Kriterien abzuleiten, die für die eigene dichterische Praxis wegleitend sein sollten – er habe sich, gesteht Goethe, in der Stoffwahl des öfteren vergriffen und wolle nun »endlich einmal ins Klare kommen«¹⁹ –, gibt es keinerlei Anzeichen dafür, dass Goethe einen Versuch gemacht hätte, sich bei der Erweiterung oder Erneuerung der Konzeption von *Faust* den im Austausch mit Schiller erarbeiteten Begriffen zu unterwerfen.²⁰ Vieles spricht im Gegenteil dafür, dass die dichterische Praxis, insbesondere die Arbeit an *Faust*, die er gegenüber Schiller mehrfach erwähnt, das Streben nach klassizistisch-normativen Begriffen unterminiert hat.

Im Briefwechsel mit Schiller vergleicht Goethe sein Opus mit einer mehr oder weniger unplanbar sprießenden »Schwammfamilie«²¹. Das Bild verdeutlicht – zumal in der Konfrontation mit der Vorstellung der Metamorphose der Pflanze, bei der sich das Spätere »organisch« aus dem Früheren entwickelt –, dass die einzelnen Szenen sich nicht

18 MA 8/1, S. 471, 474f.

19 Ebd., S. 334 (an Schiller, 22. April 1797).

20 Siehe dazu J. Anderegg: »Grenzsteine der Kunst«. Goethes Gattungspoetik und die Arbeit an *Faust*, in: Monatshefte 102/4 (2010).

21 MA 8/1, S. 367-369, hier S. 369 (an Schiller, 1. Juli 1797).

im Sinne einer *dramatischen* Progression als Teile einer kohärenten Abfolge verstehen lassen. Vielmehr sind die Teile, jedenfalls an der Oberfläche, als selbständige Einheiten wahrzunehmen, wie es in dem von Goethe und Schiller entwickelten Konzept für die *epische* Dichtung charakteristisch ist. Nicht dass sie tatsächlich unverbunden wären; aber ihr Zusammenhang ist, wie ein Mycelium, nicht augenfällig, sondern untergründig.

Mehr als dreißig Jahre später hat Goethe gegenüber Eckermann mit Bezug auf den vierten Akt des zweiten Teils dargelegt, dass dieser »einen ganz eigenen Charakter« erhalte, »wie eine für sich bestehende kleine Welt«, die nur »durch einen leisen Bezug zu dem Vorhergehenden und Folgenden sich dem Ganzen anschließ[e]«. Eckermann hat diese Charakteristik im Gespräch auf das ganze Werk ausgedehnt und dafür offenbar Goethes Zustimmung erhalten: »Dem Dichter liegt daran, eine mannigfaltige Welt auszusprechen, und er benutzt die Fabel eines berühmten Helden bloß als eine Art von durchgehender Schnur, um darauf aneinander zu reihen was er Lust hat.«²² Eckermann mag sich, als er dieses Gespräch aufzeichnete, einer Passage aus den *Noten und Abhandlungen* erinnern haben. Dort gesteht Goethe dem Poeten – den er dem Propheten gegenüberstellt – Freiheit von einschränkenden Regeln zu: Der Poet suche »mannigfaltig zu seyn, sich in Gesinnung und Darstellung gränzenlos zu zeigen«.²³

In seinem Brief an Schiller vom 6. Dezember 1797 bezeichnet Goethe *Faust* als »Tragelaphen«,²⁴ als ein uneinheitliches Werk, das er mehrfach auch »barbarisch«²⁵ nennt. Er gebraucht dieses Epitheton in Zusammenhang mit *Faust* nicht abwertend, sondern durchaus selbstbewusst als ironisch eingefärbte Kennzeichnung des anticlassischen Charakters, der sich vor allem in der Vermischung der Gattungen manifestiere. Aus Frankfurt, wo er sich mit dem »großen Stadtleben«

22 FA II, 12, S. 433, (13. Februar 1831).

23 FA I, 3/1, S. 157, (Abschnitt »Mahomet«).

24 »Tragelaph« ist ursprünglich die Bezeichnung eines antiken Fabeltiers und meint, davon abgeleitet, nach Duden auch »ein uneinheitliches literarisches Werk, das man mehreren Gattungen zuordnen kann«.

25 Siehe die Briefe vom 27. Juni 1797 und vom 28. April 1798.

und der Finanzwelt konfrontiert sah, hatte er an Schiller geschrieben, er habe festgestellt, »dass die modernen Gegenstände, in einem gewissen Sinne genommen, sich zum epischen bequemten«. ²⁶

Mit der Bezeichnung »barbarisch« bringt er *Faust* überdies in eine Linie mit den Werken Shakespeares und Calderóns, denen es nachzueifern gelte. In den 1804 – also noch zu Lebzeiten Schillers – verfassten Anmerkungen zu seiner Übersetzung von *Rameaus Neffe* schreibt er: »Wohl findet sich bei den Griechen so wie bei manchen Römern eine sehr geschmackvolle [!] Sonderung [...] der verschiedenen Dichtarten, aber uns Nordländer kann man auf jene Muster nicht ausschließlich hinweisen. Wir [...] haben manch anderes Vorbild im Auge.« Und auf Shakespeare und Calderón bezogen, schließt er den Abschnitt mit einer geradezu pathetisch klingenden Forderung: »Uns auf der Höhe dieser *barbarischen* Avantage[n] [...] mit Mut zu erhalten ist unsere Pflicht[.]« ²⁷

Im Dezember 1797 erhält Schiller von Goethe den schon vor langer Zeit angekündigten, nun endlich verfassten Aufsatz *Über epische und dramatische Dichtung*, aber der Brief, der den Aufsatz begleitet, thematisiert, genau besehen, das Scheitern der Bemühungen um eine an Homer und Sophokles orientierte, normativ-klassizistische Trennung von Epik und Dramatik. ²⁸ Denn obgleich Goethe auch später noch die Vermischung von Gattungen tadelt und sich »Stücke von rein gesonderten Gattungen« wünscht, ²⁹ ordnet er sich in diesem Brief

26 Am 12. und 14. August 1797, MA 8/1, S. 387-389, hier S. 387; siehe auch S. 392, (Brief vom 16. und 17. August).

27 FA I, 11, S. 766. Hervorhebung von mir.

28 Der Aufsatz wird denn auch nicht wie geplant veröffentlicht, sondern für lange Zeit ad acta gelegt. Er erscheint dreißig Jahre später in der Zeitschrift *Über Kunst und Alterthum* – zu einer Zeit also, in der Euripides für Goethes Poetologie und für *Faust* sehr viel wichtiger geworden war als Sophokles. Zusammen mit den dem Aufsatz beigegebenen Briefen von Goethe und Schiller aus dem Jahr 1797 dokumentiert die Publikation das damalige Bemühen um eine klassizistische Poetologie und das Scheitern dieser Bemühungen.

29 So im Aufsatz *Weimarisches Hoftheater* von 1802, FA I, 18, S. 849.

explizit den »Modernen« zu, die, anders als die Klassiker, »die Genres [...] zu vermischen geneigt sind«³⁰: Als Dramatiker müssen die »Modernen« zur Erfassung *ihrer* Wirklichkeit andere als klassizistische Konzepte entwickeln.

Übrigens weiß Goethe sehr wohl – auch die Rede vom »barbarischen« *Faust* macht das deutlich –, dass er mit diesem Werk provoziert: 1816, also noch vor der Veröffentlichung des Helena-Akts, schreibt er an Zelter, der von einer höfischen Leseprobe des »Vorspiels auf dem Theater« berichtet hatte: »Der Faust mag euch noch in künftigen Monaten manche konfuse Stunde bereiten.«³¹ Nach der Lektüre von Teilen des ersten Akts von *Faust II* – erschienen 1828 im 12. Band der Ausgabe letzter Hand – bestätigt Zelter diese Ankündigung: »Vom 2ten Teile des Faust möchte ich behaupten dass ihn hier sonst niemand versteht. Alles sucht nach Zusammenhang und ermüdet daran[.]«³² Nicht grundsätzlich anders, aber doch ins Positive gewendet, klingt in dem schon erwähnten Gespräch mit Eckermann vom 13. Februar 1831 Goethes eigene Einschätzung der Wirkung von *Faust*; seine Formulierung enthält überdies in Kurzform einen wesentlichen Aspekt seines poetologischen Programms: als ein »Ganzes« bleibe das Drama »immer inkommensurabel«, aber es locke »eben deswegen, gleich einem unaufgelösten Problem, die Menschen zu wiederholter Betrachtung immer wieder an«.³³ Durchaus bewusst konfrontiert Goethe also Lesende und Zuschauende mit einer Aufgabe, die an Fausts Wissenshunger und auch an seine Verzweiflung in der Szene »Nacht« erinnert: Auch wir möchten, allerdings auf die Tragödie bezogen, wissen, »[w]ie alles sich

30 MA 8/1, S. 470. Vgl. dazu Gernot Böhmes Aussage, es sei »bemerkenswert, dass Goethe eigentlich keinen Begriff von seiner Gegenwart, also etwa im Sinne von *Moderne*« habe. Goethe rede »nie im Sinne von *wir Modernen gegen die Alten*.« (Hervorhebungen von Böhme) In: Ders.: Goethes *Faust* als philosophischer Text, Zug 2005, S. 199. Das Erste dürfte so falsch sein, wie das Zweite offensichtlich falsch ist.

31 MA 20/1, S. 415, (14. April 1816).

32 MA 20/2, S. 1249, (23. Juli 1829).

33 FA II, 12, S. 433. Vgl. auch Goethes Brief an Frédéric A. Stapfer vom 4. April 1827.

zum Ganzen webt, / Eins in dem andern wirkt und lebt!« (V. 447f.) Und einige Leser werden wohl ähnlich reagieren oder ähnlich reagiert haben wie Faust: »Er schlägt unwillig das Buch um,« heißt es in der Bühnenanweisung (nach V. 459).

Heterogen

Germaine de Staël hat die Außerordentlichkeit, die Heterogenität von *Faust* sehr wohl bemerkt, obgleich sie nur den ersten Teil dieses Werks in der Fassung von 1808 kannte, als sie 1810 ihr Buch *De L'Allmagne* veröffentlichte, ein Buch übrigens, das in Frankreich sogleich verboten wurde, aber seit 1814 in deutscher Übersetzung³⁴ vorlag. Der Verwirrung, die die Lektüre von *Faust* auslöste, gibt sie darin beredten Ausdruck: »[E]ine solche Komposition kann nur als ein Traum beurteilt werden.« Zwar lasse sich das Werk keiner bestehenden Gattung zuordnen und es verstoße gegen den guten Geschmack, aber es sei unmöglich, *Faust* zu lesen, ohne dass das Werk »das Denken auf tausenderlei Weise anrege«: »[M]an streitet sich mit dem Verfasser herum; man klagt ihn an; man spricht ihn los; er gibt über alles zu denken [...] und über noch etwas mehr.«³⁵ Germaine de Staël betont, dass sich das Stück nicht als Vorbild eigne, sie ahnt, dass es Tadel und Spott auslösen werde, aber sie weiß auch oder ahnt, dass hier Unerhörtes und Wirkmächtiges gestaltet wurde, und so zögert sie nicht, dem Autor den Rang eines Genies zuzusprechen. Sie hätte sich dabei auf Lessing berufen können, der schon 40 Jahre früher in der *Hamburgischen Dramaturgie* dem Genie besondere Freiheiten zugestehet: »Das Genie lacht über alle die Grenzscheidungen der Kritik.«³⁶

34 Anne Germaine de Staël, *Über Deutschland*. Vollständige und neu durchgesehene Fassung der deutschen Erstausgabe von 1814 [...], hg. von Monika Bosse, Frankfurt am Main 1985.

35 Ebd., S. 385.

36 *Hamburgische Dramaturgie*, 7. Stück. G. E. Lessing: Werke und Briefe in zwölf Bänden, hg. von Wilfried Barner u.a., Bd. 6, Werke 1767-1769, hg. von Klaus Bohnen, Frankfurt 1985, S. 217.

Ähnlich formuliert das Germaine de Staël: »[W]enn aber ein Genie, wie Goethe, alle Fesseln von sich wirft, drängen sich ihm die Gedanken in solcher Fülle entgegen, daß sie von allen Seiten die Grenzsteine der Kunst überschreiten und umstürzen.«³⁷ Für Seroux d'Agincourt ist Bramante ein Genie, weil sein Plan der Peterskirche den Regeln klassischer Wohlproportionierung entspricht; fast zur gleichen Zeit – die eben darin sich als *Zeitwende* kundtut – anerkennt Germaine de Staël Goethe als ein Genie – weil er diese Regeln über Bord wirft.

Tadel und Spott ließen allerdings, wie es Madame de Staël voraussah, nicht lange auf sich warten. Heinrich Heine³⁸, Friedrich Theodor Vischer³⁹, Wolfgang Menzel⁴⁰ und andere haben den heterogenen Charakter dieses Werks und die Verstöße gegen Geschmack und Konvention zwar gesehen und beschrieben, aber sie haben nicht verstanden, »daß man sich zu jedem Neuen und wahrhaft Altneuen erst wieder zu bilden« hat.⁴¹ »Altneu« ist in *Faust* in erster Linie die Allegorisierung, in der Goethes Spiel mit dem Heterogenen zu besonderer Ausprägung gelangt. Und gerade die Allegorisierung wird von Vischer zum einen explizit, zum andern in seiner *Faust*-Parodie kritisiert: die Allegorie sei ein »Produkt« nicht der »dichterische[n] Schöpferkraft«, sondern des »prosaischen Verstandes«. ⁴² Verhaftet in

37 de Staël: Über Deutschland (wie Anm. 34), S. 385.

38 Heinrich Heine: *Der Doktor Faust. Ein Tanzpoem nebst kuriosen Berichten über Teufel, Hexen und Dichtkunst*, hg. von Joseph A. Kruse, Stuttgart 1991, insbesondere S. 38f., 56f.

39 Friedrich Theodor Vischer: Die Literatur über Goethes Faust, in: Ders.: Kritische Gänge, 2. Aufl., hg. von Robert Vischer, Bd. 2, Leipzig 1914, S. 199-319. Siehe dazu auch Alexander Reck: Friedrich Theodor Vischer – Parodien auf Goethes *Faust*, Heidelberg, 2007.

40 Wolfgang Menzel: Deutsche Dichtung von der ältesten bis auf die neueste Zeit, 3. Bd. Stuttgart o. J. (1859), S. 212-217, 234.

41 Goethe an Zelter am 29. Januar 1831, MA 20/2, S. 1434.

42 Siehe den Auszug von Vischers *Literatur über Goethe* in: Karl Robert Mandelkow (Hg.): Goethe im Urteil seiner Kritiker, Bd. II, München 1972, S. 174-185, sowie Vischers Parodie: *Faust. Der Tragödie Dritter Theil. Treu im Geiste des zweiten Theils des Götheschen Faust [...]*,

traditionellen Vorstellungen, wie sie, was die Allegorie betrifft, von Lessing formuliert worden waren⁴³ und wie sie, allgemeiner, Diderot in seinen *Dicours de la Poésie dramatique* mit für die Folgezeit prägender Wirkung zusammengestellt hatte, konnten die genannten Kritiker, anders als Madame de Staël, nicht erkennen – oder sie wollten nicht wahrhaben⁴⁴ –, dass mit diesem Werk »Grenzsteine der Kunst« verschoben wurden. Kritisch und herablassend referierend oder auch polemisch-aggressiv haben sie Goethes *Faust*, insbesondere dessen zweiten Teil, als Fehlschlag abgeurteilt; sie konnten sich dabei der Gefolgschaft derer erfreuen, die – um es mit den Worten eines Kunsthistorikers aus dem 20. Jahrhundert zu sagen – nicht sahen, dass der Traditionsbruch »einem innovativen Impetus« entsprang, dass, was sie »an Fehlern, Willkürlichkeiten und Regelverstößen entdeckten, [...] der ersten Erkundung des Neulands [diente], auf dem wir heute noch stehen.«⁴⁵ Unbeabsichtigt wird mit dieser Formulierung Fausts Gewinnung von Neuland zum Bild für den künstlerischen ›Landgewinn‹, den Goethe mit seiner Tragödie realisiert.

Was die *Faust*-Rezeption betrifft, so ist allerdings schon im 19. Jahrhundert ein Stimmungsumschwung zu beobachten.⁴⁶ In dem

2., umgearbeitete und vermehrte Auflage, Tübingen 1886. Zu Vischers Allegoriekritik siehe insbesondere Heinz Schlaffer: *Faust* Zweiter Teil. Die Allegorie des 19. Jahrhunderts, Stuttgart 1981, S. 1-4 et passim.

43 Zum Beispiel in den *Kleineren Fragmenten artistischen Inhalts*.

44 Fragt man nach den Hintergründen der überaus aggressiven *Faust*-Kritik, so gewinnt man den Eindruck, es verberge sich in der Ablehnung der ungewohnten Form von *Faust* der Wunsch, es möge die Welt noch so überschaubar und erkennbar sein oder bleiben, dass sie in traditionellen Formen zu fassen wäre.

45 So Werner Hofmann, allerdings in Bezug auf die in der Goethezeit sich abzeichnende neue Kunst-Konzeption. Ders.: *Das entzweite Jahrhundert. Kunst zwischen 1750 und 1830*, München 1995, S. 25.

46 Siehe dazu Karl Robert Mandelkow: *Goethe in Deutschland. Rezeptionsgeschichte eines Klassikers*, 2 Bde., München 1980/1989; Ders.: *Wandlungen des Faust-Bildes in Deutschland*, in: Brown (Ed.): *Interpreting Goethe's Faust*, (wie Anm. 5), S. 239-251.

Maße, als Goethe zu einer Art Leitfigur für das deutsche Bürgertum wird, und erst recht, als sich im 20. Jahrhundert die Politik seiner bemächtigt,⁴⁷ sind Tadel und Spott kaum mehr gefragt, und lange Zeit bleibt es üblich – bis heute sind in der *Faust*-Literatur mehr als nur Spuren davon zu finden –, *Faust* so zu betrachten oder zu befragen, als handle es sich eben doch, zumindest im großen Ganzen, um ein, wo nicht im engeren Sinne klassisches, so doch um ein mehr oder weniger aristotelisch-mimetisch konzipiertes Werk, das den kontinuierlichen Werdegang eines Protagonisten und schließlich seine Erlösung darstelle und dessen Rang mit Kriterien wie Klarheit in der Handlungsfolge und Kohärenz in der Figurendarstellung zu bestimmen wäre. Die von Eckermann überlieferte Bemerkung Goethes, wonach Faust »ein aus schweren Verirrungen immerfort zum Besseren aufstrebender Mensch« sei,⁴⁸ dürfte an diesem Missverständnis nicht unschuldig sein.

Wer dergestalt das potentiell Revolutionäre der anticlassizistischen Struktur ignoriert und Ungewohntes nur als Mangel begreifen kann, muss, wenn Kritik nicht opportun scheint, die Mängel zu erklären oder zu entschuldigen suchen. Und Erklärungen ließen und lassen sich finden: in den zuweilen stürmisch wechselnden Zeitumständen, in der Biographie des Autors, in der geradezu sensationell langen Entstehungsgeschichte des Werks, das der kaum Zwanzigjährige in Angriff genommen und der Dreiundachtzigjährige abgeschlossen hat. Besonders gern wurden und werden Unstimmigkeiten mit der Nachlässigkeit oder auch der Großzügigkeit des hohen Alters entschuldigt.

47 Siehe dazu z.B. Schöne: Kommentare, insbesondere S. 36-42 et passim. In Zusammenhang mit Verfilmungen des Fauststoffs siehe auch Inez Hedges: Framing Faust. Twentieth-Century Cultural Struggles, Carbondale 2005.

48 FA II, 12, S. 615, (6. Mai 1827).

Zum Beispiel: das »Vorspiel«

Philologische Erklärungsbemühungen dieser Art lassen sich mit der Diskussion um Stellung und Stellenwert des »Vorspiels auf dem Theater« exemplarisch illustrieren. Zwischen dem »Vorspiel« und den folgenden Teilen der »Tragödie« haben zahlreiche Interpreten unüberhörbare stilistische Differenzen festgestellt – eine erstaunliche Diagnose, setzt sie doch unsinnigerweise voraus, dass dem Werk im Übrigen stilistische Einstimmigkeit attestiert werden könnte. Als besonders irritierend ist offenbar der Kontrast zwischen der saloppen Rede des Theaterdirektors und den gewichtigen, hohen Worten der Erzengel im folgenden »Prolog im Himmel« wahrgenommen worden. Auch wurde kritisiert, dass die das »Vorspiel« abschließenden Verse des Theaterdirektors den Gang der Handlung nicht angemessen wiedergeben würden:

So schreitet in dem engen Bretterhaus
Den ganzen Kreis der Schöpfung aus,
Und wandelt mit bedächt'ger Schnelle
Vom Himmel durch die Welt zur Hölle. (V.139-142)

Goethes *Faust*, so hieß es, fahre ja gar nicht zur Hölle. Andere haben sich daran gestoßen, dass Direktor, Dichter und Lustige Person sich so unterhalten, als müsste oder könnte das Spiel erst noch geschrieben werden, während doch die »Pforten« und die »Bretter« längst »aufgeschlagen« seien und das Publikum in Erwartung eines Fests (V. 40) schon Platz genommen habe.

Für diese »Mängel« hat man Erklärungen gesucht und gefunden. Die wichtigste: Das »Vorspiel« sei gar nicht für *Faust* konzipiert, sondern nachträglich dem Stück vorangestellt worden.⁴⁹ Das mag oder

49 Siehe dazu die Zusammenfassung dieser Debatte bei Gaier: Kommentar I, S. 23-41. – Jost Schillemeit: *Das Vorspiel auf dem Theater* zu Goethes *Faust*. Entstehungszusammenhänge und Folgerungen für sein Verständnis, in: Ders.: Studien zur Goethezeit, hg. von Rosemarie Schillemeit, Göttingen 2006, S. 115-137. Schillemeit bezieht sich seinerseits auf

mag nicht so sein. Goethe hat in vielen Fällen, Texte aus einer bereits bestehenden Ordnung in eine neue Ordnung gebracht, was weder die alte noch die jeweils neue Ordnung fragwürdig macht, sehr wohl aber von einem damals neuartigen und heute noch immer ungewohnten Werk-Verständnis zeugt, von einem Werk-Verständnis, das übrigens im Wortwechsel des Vorspiels zum Thema wird:

Was hilft's, wenn ihr ein Ganzes dargebracht,
Das Publikum wird es euch doch zerpfücken. (V. 102f.)

Die Suche nach Erklärungen oder Entschuldigungen für vermeintliche Widersprüche zwischen dem »Vorspiel« und den nachfolgenden Szenen verdunkelt nun aber die Wahrnehmung und hält davon ab, das »Vorspiel« als solches und an der Stelle, an der es steht, ernst zu nehmen. Verkannt wird beispielsweise, dass das Publikum schon anwesend sein *muss*, wenn sich Theaterdirektor, Dichter und Lustige Person unterhalten; was von dem zu erwartenden Stück gesagt wird, meint nämlich nicht nur dieses, sondern gilt auch ihm, dem nicht etwa fiktiven, sondern real anwesenden Publikum. Lange vor Handke hat Goethe Unerhörtes gewagt: Wenngleich das Publikum nicht unmittelbar angesprochen wird, ist das »Vorspiel« eine durchaus skandalträchtige *Publikumsbeschimpfung*.

Das Theater habe gewonnen, so der Direktor, wenn »die Menge staunend gaffen kann«. Das Publikum sei ins Theater gekommen, weil es »gern erstaunen« möchte. Ähnlich äußert sich die Lustige Person: Die Zuschauenden wollten »Spaß« haben oder »melanchol'sche Nahrung« (V.177). Kein Wunder, dass dem verzweifelten Dichter beim Anblick der »bunten Menge [...] der Geist entflieht« (V. 60), denn was der Theaterdirektor zu bedenken gibt, könnte, allerdings nur hinter vorgehaltener Hand, auch der Direktor einer künstlerisch unbedeutenden Revue von seinem zwar zahlenden, aber nicht eben anspruchsvollen Publikum sagen:

Oskar Seidlin: Ist das *Vorspiel auf dem Theater* ein Vorspiel zum *Faust*?, in: Euphorion 46 (1952), S. 307-314.

Und seht nur hin für wen ihr schreibt!
 Wenn diesen Langeweile treibt,
 Kommt jener satt vom übertischten Mahle,
 Und, was das allerschlimmste bleibt,
 Gar mancher kommt vom Lesen der Journale.
 Man eilt zerstreut zu uns, wie zu den Maskenfesten,
 Und Neugier nur beflügelt jeden Schritt;
 Die Damen geben sich und ihren Putz zum besten
 Und spielen ohne Gage mit.
 [...]

 Beseht die Gönner in der Nähe!
 Halb sind sie kalt, halb sind sie roh.
 Der, nach dem Schauspiel, hofft ein Kartenspiel,
 Der eine wilde Nacht an einer Dirne Busen.
 Was plagt ihr armen Toren viel,
 Zu solchem Zweck, die holden Musen? (V. 112-128)

»[S]tark Getränke« soll der Dichter brauen, etwa nach dem Rezept der Lustigen Person, die damit freilich nicht nur das Publikum, sondern auch die Theaterdichter kritisiert:

In bunten Bildern wenig Klarheit,
 Viel Irrtum und ein Fünkchen Wahrheit,
 So wird der beste Trank gebraut,
 Der alle Welt erquickt und auferbaut. (V. 170-173)

Setzt man sich hinweg über das klassizistische Credo, wonach die Teile eines Dramas wie in der antiken Tragödie oder in Schillers Dramaturgie eng miteinander verzahnt sein müssen – man denke etwa an die bis in Kleinigkeiten durchdachte Exposition in *Wallensteins Lager* – und lässt man gelten, dass ganz andere Formen des Dramas, genauer vielleicht: des Theaters, möglich und legitim sind, wird man dem »Vorspiel«, wie auch anderen Teilen von *Faust* eine relative Selbständigkeit attestieren, wie sie Eckermann, Goethes eigenen *Faust*-Kommentar ergänzend, unübertroffen klar formuliert hat: Die einzelnen Szenen seien »für sich bestehende kleine Weltenkreise, die in sich abgeschlossen, wohl auf einander wirken, aber doch einander

wenig angehen.«⁵⁰ In diesem Sinne lässt sich auch das »Vorspiel auf dem Theater« als ein weitgehend für sich bestehendes Spiel mit literarischen und biblischen Zitaten oder Verweisen verstehen, in das auch eine Prise Selbstironie eingemischt sein mag.

Aber das »Vorspiel« ist nicht *nur* Publikumsbeschimpfung, und es ist nicht *nur* für sich bestehend, sondern mit der folgenden Tragödie durchaus und in bemerkenswerter Weise verbunden; insofern ist im hier gegebenen Zusammenhang Eckermanns Hinweis auf die gegenseitige Wirkung der Teile stärker zu betonen als deren Unabhängigkeit. Im »Vorspiel auf dem Theater« wird, wie bereits erwähnt, der tradierte Werkbegriff abgelehnt und, nicht ohne Ironie, das formale, nämlich antikklassische, anti-aristotelische Programm des Dramas – wenn man so will: die ihm zu Grunde liegende Poetologie – vorgetragen. Denn von nichts Geringerem ist die Rede als von der Freiheit gegenüber klassischen Formgesetzen und von der Selbständigkeit der Teile: Der Theaterdirektor, der nicht etwa für Klarheit in der Darstellung plädiert, sondern die Zuschauer mit visuell reizvollem (V. 89-94) und mit Verwirrendem (V. 131) unterhalten will, und der die Forderung nach Ganzheit mit Nachdruck zurückweist (V. 102f.), setzt sich gegenüber dem teils empfindsam, teils klassizistisch argumentierenden Dichter durch. Dieser hat mit Nachdruck für den »Einklang« in der Dichtung votiert und damit sein poetologisches Konzept auf einen Begriff gebracht, der nach Johann Georg Sulzers *Theorie der schönen Künste* »die vollkommenste Harmonie« bezeichnet.⁵¹ Aber gegeben wird ein »Ragout«, ein Stück »in Stücken« (V. 99f.). »Himmel«, »Welt« und »Hölle« kommen dabei durchaus ins Spiel, aber die abschließenden Worte des Theaterdirektors gelten nicht, wie man unterstellt hat, dem Handlungsverlauf oder gar Fausts Werdegang – weshalb auch sollten sie dies tun? –, sondern machen deutlich, was aufgeboten werden soll, um sein Revue-Rezept zu realisieren. Nicht an die Zuschauenden wendet er sich, sondern an den Dichter und an die Lustige Person: Sie

50 FA II, 12, S. 403, (13. Februar 1831).

51 J. G. Sulzer: *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, 2. vermehrte Aufl., Leipzig 1792, Nachdruck Hildesheim 1970, S. 31.

sollen von den Möglichkeiten des Theaters, die er mächtig ausholend beschrieben hat, extensiv Gebrauch machen und insofern den »ganzen Kreis der Schöpfung« ausschreiten. Und eben dies geschieht in den folgenden rund zwölftausend Versen.

Polyfokal

Die Geschichte der Faust-Rezeption, die schon häufig dargestellt wurde und gut dokumentiert ist,⁵² soll hier nicht ein weiteres Mal aufgerollt werden. Aber festzuhalten ist, dass in der Moderne und in der Postmoderne – um es plakativ zu sagen: nach Brecht und Heiner Müller – das Verständnis für eine Episierung des Dramas, für offene Strukturen und für das Spiel mit der Heterogenität, also für nicht-klassizistische oder anticlassizistische Formen, gewachsen ist. So beschreibt beispielsweise Stefan Matuschek, dessen Beiträge den Wandel des *Faust*-Verständnisses wesentlich gefördert haben, die Tragödie als »ein Aggregat«, womit ein »aus Verschiedenartigem inkonsequent entstandene[r] Zusammenhang« bezeichnet werde.⁵³ Auch andere haben in der Komplexität des Werks, Germaine de Staël folgend, eine bahnbrechende Leistung und in der Sprengung »alle[r] Formen des Theatralischen«⁵⁴ eine Vorwegnahme der Moderne gesehen.⁵⁵

52 Vgl. Anm. 46.

53 S. Matuschek: Weltgedicht und Weltliteratur. Über Goethe, Dante und literarische Statusfragen, in: Klaus Manger (Hg.): Goethe und die Weltliteratur. Heidelberg 2003, S. 391-402, hier S. 393, 401.

54 Hermann Broch: Joice und die Gegenwart, in: Ders.: Schriften zur Literatur I., Kritik, Kommentierte Werkausgabe, hg. von Paul Michael Lützel, Bd. IX/I, S. 63-91, hier S. 64, 87. Broch sieht in *Faust* ein »Totalitätskunstwerk«.

55 Siehe dazu insbesondere den Beitrag von Eckard Goebel: »Den lieb' ich, der Unmögliches begehrt.« Auf wenigen Seiten bringt er in seltener Klarheit wesentliche Aspekte überzeugend zur Darstellung. In: Gerhard Schuster, Caroline Gille (Hg.): Wiederholte Spiegelungen. Weimarer Klassik 1759-1832. Ständige Ausstellung des Goethe-Nationalmuseums,

Dass *Faust* von erstaunlicher Modernität sei, ja, dass das Werk der Postmoderne zugerechnet werden sollte,⁵⁶ lässt sich vielfach und gut begründen. So können zahlreiche Begriffe, die für das so genannte postdramatische Theater reklamiert werden, problemlos mit Beispielen aus *Faust* illustriert werden: das Tableau, die szenische Montage, die Bildung von heterogenen Räumen, das Spiel mit Zeitschichten und ganz besonders auch das Konzept von Theater als »Gedächtnisraum«.⁵⁷ Aber bloße Etikettierungen wie ›modern‹, ›postmodern‹ oder ›postdramatisch‹ reduzieren die Lektüre auf ein Resultat, das die Lektüre-*Erfahrung* nicht zu spiegeln vermag; der Gewinn der Einordnung ist gering, und zu viel geht dabei verloren: Das Erstaunen wird aufgefangen, und beseitigt wird »die Hauptsache«, das, was das Werk beim Lesen oder im Theater »aufregt«.⁵⁸

Der Kunsthistoriker Werner Hofmann diagnostiziert in der Kunst der Goethezeit eine »Desintegration der monofokalen Einstimmigkeit«⁵⁹ zu Gunsten einer neuen bzw. erneuerten Polyfokalität. Es werde die Einheit der Handlung der Multirealität geopfert, der Desintegration stehe eine Montage gegenüber, die Polyfokalität verstoße bewusst gegen die Regel des alleinigen Standpunkts und gegen das Verbot der Realitätsmischung.⁶⁰ Sie manifestiere sich, so Hofmanns ausführliche Demonstration, auf sehr unterschiedliche Weise, als »Kohabitation

München, Wien 1999, S. 731-741. Zur Positionierung der neueren *Faust*-Forschung siehe Stefan Matuschek: *Weltgedicht und Weltliteratur* (wie Anm. 53).

56 Siehe dazu z.B. Michael Hofmann: Vorschläge zu einer postmodernen Lesart des *Faust II*, in: Bernhard Beutler, Anke Bosse (Hg.): *Spuren, Signaturen, Spiegelungen. Zur Goethe-Rezeption in Europa*, Köln u.a. 2000, S. 549-561.

57 Vgl. zu diesen Begriffen Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main 1999, hier insbesondere S. 8, 346.

58 »[W]as ein Buch sei bekümmert mich immer weniger, was es mir bringt, was es in mir aufregt das ist die Hauptsache.« Goethe an Zelter am 20. Februar 1828, MA 20/2, S. 1096.

59 Hofmann: *Das entzweite Jahrhundert* (wie Anm. 45), S. 21.

60 Ebd., S. 8, 11, 22.

verschiedener Realitätsebenen« wie bei David, Runge oder Blake, »mittels überraschender Proportions sprünge« wie bei Füssli, im Nebeneinander von »realen« oder »natürlichen« und allegorischen Wesen oder als dialogisches Spiel zwischen Bild und Rahmenfeldern.⁶¹ Auch durch Zitat oder Anspielung könne »dem Inhalt eine zweite Ebene gegeben« werden,⁶² und zur Polyfokalität zählt Hofmann überdies die Stilmischung, wie sie vor allem, aber nicht nur, in der Architektur dieser Zeit zu beobachten ist.⁶³ Wenngleich es sich bei den von Hofmann angeführten Beispielen meist um überschaubare Werke handelt, wird deutlich, dass die Polyfokalität ein sukzessives Wahrnehmen, ein gestaffeltes Hinsehen erzwingt – Hofmann spricht vom »wandernden Blick« und vom »sukzessiv ablesenden Auge«⁶⁴ – und dabei oft Erstaunen oder Erschrecken auslöst oder auch eine komische Wirkung erzeugt.

Die von Hofmann erwähnten Manifestationen von Polyfokalität lassen sich unschwer auch in *Faust* nachweisen: Verschiedene Realitätsebenen werden schon gleich in der ersten Szene »Nacht« ineinander geschoben; im Nebeneinander sehr unterschiedlich gewichteter Szenen und im Umgang mit Raum und Zeit sind Proportions sprünge zu beobachten; allegorische Figuren, die sich in das Leben »natürlicher« Personen einmischen, werden im Drama mehrfach und explizit als solche eingeführt; für die spannungsvolle Beziehung von Rahmen und Mittelfeld, die Hofmann unter anderem an Caspar David Friedrichs so genanntem Tetschener Altar illustriert, kann auf das Mit- und Gegeneinander von »Vorspiel«, »Prolog« und Hauptteil, aber auch auf die Einfügung der Walpurgisnächte und des Helena-Akts verwiesen werden; die für *Faust* charakteristische Stilmischung ist, vor allem unter dem Gesichtspunkt der rhythmischen Gestaltung, vielfach beschrieben worden, und durch die intertextuellen und intermedialen Vernetzungen werden auch in *Faust* zusätzliche Ebenen geschaffen.

61 Ebd., S. 19-29.

62 Ebd., S. 233.

63 Ebd., S. 112-183.

64 Ebd., S. 8, 67.

Eher als kulturgeschichtliche Etikettierungen ermöglicht der Begriff der Polyfokalität eine Annäherung an das, was das Werk »aufregt«. Er erweist sich als besonders hilfreich, insofern ihm ein sukzessives Wahrnehmen zugeordnet wird; das erleichtert seine Übertragung auf das Drama, das sich wesentlich als Sukzession darbietet, im Fall von *Faust* als eine Sukzession, die das bereits Bekannte und vermeintlich Erkannte in neuer Beleuchtung erscheinen lässt.

Hofmann erweitert seine kunstgeschichtliche Analyse selbst durch Hinweise auf literarische Werke, und was *Faust* betrifft, so illustriert er die »komplementären Gegensätze« im Drama und Goethes Begriff des »Doppel-Lebens«⁶⁵, der sich in seiner Argumentation aufdrängt, mit dem Verhältnis von Faust und Mephisto.⁶⁶ Das ist gewiss nicht abwegig, aber nicht nur das Nebeneinander »komplementärer« Figuren oder das Nacheinander einer heterogenen Szenenfolge lassen sich als polyfokal begreifen; in ihrer Heterogenität sind manche Szenen auch für sich genommen polyfokal konzipiert, und mehrfach geschieht es, dass eine Szene, dass der Auftritt oder die Aussagen einer Figur im Nachhinein anders erscheinen als im Augenblick ihrer ersten Gegenwärtigkeit – vergleichbar vielleicht mit jenen im 19. und noch im 20. Jahrhundert verbreiteten religiösen oder patriotischen Bildern, die, wenn man an ihnen vorüberging, unterschiedliche Motive zur Erscheinung brachten;⁶⁷ vergleichbar vielleicht auch mit den Werken des Schweizer Künstlers Markus Raetz, in dessen Skulpturen je nach Standort des Betrachters Verschiedenes zu erkennen ist, beispielsweise von einer Seite das Profil eines menschlichen Gesichts, aus einer andern Perspektive dagegen eine Tiergestalt. Ähnlich überraschende Ansichten und Einsichten können sich »dem sukzessiv ableisenden Auge« bei der Lektüre oder einer Aufführung von *Faust* darbieten. Erst rückblickend erkennt man im Vorspiel das poetologische

65 FA I, 21, S. 367, (*Julius Cäsars Triumphzug, gemalt von Mantegna*).

66 Hofmann: Das entzweite Jahrhundert (wie Anm. 45), S. 26f.

67 Man erblickte darauf beispielsweise bei der Annäherung von links die Darstellung der Verkündigung, stand man unmittelbar vor dem Bild, so zeigte dieses Maria mit dem Kind, und wenn man daran vorbeiging und zurückblickte, war es eine Darstellung von Marias Himmelfahrt.

Programm; das einleitende Schöpfungslob der Erzengel liest sich anders, wenn man Fausts Erfolg vor Augen hat; aus der Kenntnis des zweiten Teils nimmt man Aspekte des ersten Teils als bedeutend wahr, die unscheinbar bleiben, solange man sich auf die so genannte Gretchentragödie konzentriert; im Rückblick erkennt man, dass schon der Faust des ersten Teils in seiner Geschichtlichkeit nicht nur als Individuum, sondern auch als Repräsentant verstanden werden kann und dass Mephistos wechselnde Erscheinungen Teil eines geschichtlichen Spiels sind, Teil eines Spiels mit Geschichte.

Geschichtlich

Das Konzept polyfokaler Präsentation ist in *Faust* eng verbunden mit der Art und Weise, in der Geschichte zur Darstellung kommt. Dass die Tragödie auch als ›Geschichtsdrama‹ verstanden werden kann oder verstanden werden muss, kann aufmerksamen Lesenden oder Zuschauenden nicht entgehen. *Faust* ist jedoch – wengleich Goethe auf Überliefertes zurückgreift – nicht jenen Geschichtsdramen zuzuordnen, die, wie etwa Schillers *Wallenstein*, einen historischen Stoff behandeln, und so sind die Figuren denn auch, anders als die Personen in den Dramen Schillers, nicht psychologisch zu erfassen oder als Charaktere zu beschreiben, was freilich nicht ausschließt, dass einzelne Passagen psychologisch verstanden oder als Ausdruck eines Charakters gedeutet werden können. Auch zeigt die Tragödie nicht einen kontinuierlichen Gang durch die Jahrhunderte oder gar eine mehr oder weniger stringente ›Entwicklung‹ des Protagonisten in aufeinanderfolgenden geschichtlichen Phasen, wie sie etwa in den Geschichtsmodellen von Lessing, Herder und Schiller postuliert wurden. Eher ließe sich von Goethes Geschichtsdarstellung eine Brücke zur Geschichtsauffassung Michel Foucaults schlagen, der in der Geschichte, die ›keinen Sinn‹ habe, nicht ein Fortschritts-, wohl aber ein Machtgeschehen erblickt.⁶⁸ Jedenfalls

68 M. Foucault: Dispositive der Macht: über Sexualität, Wissen und Wahrheit, Berlin 1978, S. 29-31.

wird sein Statement, die Geschichte sei »zum Unumgänglichen unseres Denkens geworden«⁶⁹ – aus seinem Kontext herausgelöst, könnte es sich auch auf das alttestamentliche ›Geschichtsbewusstsein‹ oder auf die antike Geschichtsschreibung beziehen –, in *Faust* in radikaler Weise bestätigt, in einer Radikalität, wie sie Foucault vorgeschwebt haben mag, als er damit die Goethezeit charakterisieren wollte: Immer wieder, gewissermaßen auf Schritt und Tritt, und in wechselnden Konstellationen von oft nur locker miteinander verbundenen Szenen oder Szenerien, lässt Goethe Altes und Neues, Vergangenes und Gegenwärtiges – je nach Standort könnte man auch sagen: Gegenwärtiges und Künftiges – aufeinanderprallen. Die Kollisionen sind zuweilen harmlos – Faust, der spätmittelalterliche Teufelsbeschwörer, ergeht sich bei einem Spaziergang vor dem Tore, wie es im 18. Jahrhundert üblich wird, – oder komisch: der mittelalterliche Teufel in der Hexenküche weiß, dass er aus der Mode gekommen ist. Sie sind bald ergreifend, ja, wenn man Goethes Wortgebrauch übernehmen will, tragisch⁷⁰ – Helena lässt sich nicht halten –, bald katastrophal: Philemon und Baucis haben in der neuen Welt Fausts keinen Platz. Dann und wann geraten einzelne Gestalten – insbesondere Mephisto und Helena – »out of focus«⁷¹, ihr Bild beginnt gewissermaßen zu flimmern, wenn sie nämlich durch ihr Verhalten und ihr Reden in *einem* Auftritt als unterschiedlichen Zeiten zugehörig erfahren werden. Wo immer das Aufeinanderprallen von Altem und Neuem als Konflikt sichtbar wird, zeigt sich, dass tradierte, ordnende und homogenisierende Strukturen ihre Gültigkeit verloren haben. Auch das nur bruchstückhafte, zuweilen überraschende Aufscheinen einer Zeitwende macht jeweils ein Nicht-mehr zur Erfahrung – zu einer Erfahrung übrigen,

69 M. Foucault: Die Ordnung der Dinge (wie Anm. 14), S. 271.

70 »Das Grundmotiv aber aller tragischen Situationen ist das Abscheiden«, schreibt Goethe im Aufsatz *Wilhelm Tischbeins Idyllen*, der 1822 in *Über Kunst und Alterthum* erschien. FA I, 21, S. 262. Vgl. dazu Peter Szondi: Versuch über das Tragische, Frankfurt am Main 1964, S. 32.

71 Siehe dazu Woody Allens *Deconstructing Harry* von 1997.

die zwar Mephisto mit seinem Autor teilt, nicht aber der »vergessliche« Faust.⁷²

Die Polyfokalität, die problematischen Verkettungen und die Werkgrenzen sprengenden intertextuellen und intermedialen Verzweigungen dienen aber nicht nur der *Darstellung* von geschichtlichem Wandel – besser wäre wohl: nicht nur der *Darstellung* eines geschichtlichen *Umbruchs* –, sondern machen das Drama auch zum *Zeugnis*, zum Dokument einer Zeit, die Goethe schon um 1800 als eine »Zeit der Zerstreuung und des Verlusts«⁷³ charakterisiert hat und deren Geschichtsbewusstsein, wie das unsere, wesentlich durch befreiende und schmerzliche Erfahrungen des Nicht-mehr bestimmt ist.

72 Siehe dazu Harald Weinrich: *Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens*, München 1997, S. 154-160.

73 So schon 1798 in der »Einleitung« zu den »Propyläen«, FA I, 18, S. 457-475, hier S. 475.