ULRICH KITTSTEIN

GOTTGLEICHE ALLMACHT UND EWIGE DAUER?

Zur Haltung Fausts im Schlußakt von Goethes *Faust II*[1]

Doch, daß ich endlich ganz verständlich spreche,
Gefiel Dir nichts an unsrer Oberfläche?
Du übersahst, in ungemeßnen Weiten,
Die Reiche der Welt und ihre Herrlichkeiten
(*Matth. 4*)
Doch, ungenügsam wie du bist,
Empfandest du wohl kein Gelüst?
(v. 10128ff.)[2]

Diese Frage Mephistos nach Fausts Wünschen und Absichten in der Szene *Hochgebirg* zu Beginn des vierten Aktes von *Faust II* markiert einen deutlichen Einschnitt im Handlungsgang des Dramas. Das Geschehen um Helena, an das noch kurz zuvor Fausts monologische Reflexionen anknüpften, ist nun endgültig abgeschlossen; die folgende Szenensequenz wendet sich ganz anderen Themen zu und führt in Räume, die mit dem klassischen Griechenland und einem erträumten arkadischen Idyll nichts mehr zu tun haben. Ein solcher schroffer Bruch bildet keine Ausnahme im zweiten Teil der Tragödie, der sich insgesamt als eine Reihe weitgehend selbständiger, in sich geschlossener Einheiten darbietet, deren handlungstechnische Verknüpfung Goethe – in Abkehr von manchen früheren Planungen und Entwürfen – bei der Ausarbeitung bewußt vernachlässigte. Im Gespräch mit Eckermann nannte der Dichter beispielsweise den vierten Akt »eine für sich bestehende kleine Welt«, die »das Übrige nicht berührt, und nur durch einen leisen Bezug zu dem Vorhergehenden und Folgenden sich dem Gan-

[1] Der vorliegende Beitrag ist eine überarbeitete und erweiterte Fassung meines Habilitationsvortrags, der am 15. Juni 2005 vor der Philosophischen Fakultät der Universität Mannheim gehalten wurde.

[2] *Faust II* wird zitiert nach der Münchner Ausgabe: Johann Wolfgang Goethe, Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens, hrsg. v. Karl Richter u.a., Bd. 18.1: Letzte Jahre. 1827-1832/I, hrsg. v. Gisela Henckmann u. Dorothea Hölscher-Lohmeyer, München 1997.

© 2006 Ulrich Kittstein, Publikation: Wallstein Verlag
DOI https://doi.org/10.46500/83530058-004 | CC BY-NC-ND 4.0

zen anschließt.«[3] Allerdings fallen die halb-autonomen Einheiten, aus denen sich *Faust II* aufbaut, nicht immer mit den Akten zusammen. So repräsentiert schon die Szene *Anmuthige Gegend*, die das Drama eröffnet, eine solche klar umgrenzte, »für sich bestehende kleine Welt«, und die mit den oben zitierten Versen eröffnete Szenenfolge, in deren Mittelpunkt Fausts Landgewinnungsprojekt steht, überschreitet Aktgrenzen: Beginnend in *Hochgebirg*, wird sie im fünften Akt fortgesetzt und mit Fausts Tod in *Großer Vorhof des Pallasts* abgeschlossen. Vom Standpunkt dieser Sequenz aus betrachtet, stellt der größte Teil des vierten Aktes mit seinen Kriegs- und Staatsszenen lediglich ein Intermezzo mit begrenzter handlungsfunktionaler Bedeutung dar: Faust, der dem bedrängten Kaiser beigestanden hat, erhält die Meeresküste als Lehen, womit die Grundlage für die Verwirklichung seines technischen Großvorhabens geschaffen ist.

Die Szenenfolge, die Faust als ›Techniker‹, Kolonisator und Herrscher zeigt, hebt sich nicht nur durch ihre thematischen Schwerpunkte, sondern auch durch eine Reihe weiterer Besonderheiten aus dem Kontext des *Faust II* heraus. Sie kommt den konventionellen Erwartungen an die Gattung Drama weiter entgegen als jede andere Partie dieses ›inkommensurablen‹ Werkes, da der von ihr entworfene Geschehenszusammenhang bei allen Deutungsproblemen, die er im Detail aufwirft, im Prinzip doch ohne weiteres nachvollziehbar ist: Faust verfolgt ein bestimmtes Ziel und stößt dabei auf Widerstand, woraus sich Konflikte ergeben, deren Dynamik wiederum das Handeln des Protagonisten bestimmt, etc. Dabei erscheint Faust selbst als ein komplexer, von greifbaren Wünschen, Begierden und Ängsten bewegter Charakter, der einem psychologischen Verständnis grundsätzlich zugänglich ist, während er im Stück sonst meist als bloßer Funktionsträger auftritt und wechselnde, vom jeweiligen thematischen Rahmen diktierte Rollen ausfüllt. Im folgenden soll die Haltung Fausts innerhalb der genannten Szenenreihe näher analysiert werden. Insbesondere ist zu zeigen, daß ihre verschiedenen Facetten, so disparat sie auch teilweise wirken mögen, einen untergründigen Zusammenhang aufweisen. Diese immanente Logik, die sein Empfinden, Denken und Handeln steuert, wird dem Protagonisten nie vollkommen bewußt und findet sich deshalb auch nirgends explizit ausgesprochen; sie muß vom Leser erst interpretierend erschlossen werden. Eine bedeutsame Hilfestellung gibt dabei die Figurenkonstellation, denn Goethe konturiert Fausts Position, indem er ihn mit weiteren Gestalten konfrontiert, die ihrerseits ganz andersartige Einstel-

[3] Johann Peter Eckermann, Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens, hrsg. v. Heinz Schlaffer, München, Wien 1986 (Münchner Ausgabe, Bd. 19), S. 403 (13. Februar 1831).

lungen vertreten. Kontrastbeziehungen auf der Ebene der *dramatis personae*, die »gegensätzliche Weisen des Weltverhaltens und Möglichkeiten, das Leben zu bestehen«,[4] sichtbar machen, bilden also das maßgebliche Strukturprinzip der zu betrachtenden Sequenz. Unter dem soeben skizzierten Blickwinkel erschließen sich neue Aspekte jener kritischen Bestandsaufnahme der beginnenden Moderne, die von der jüngeren Forschung als das eigentliche Sujet des ganzen *Faust II* angesehen wird und als solches die übergreifende Einheit dieses heterogenen Stückes stiftet.[5]

Der mittlere Abschnitt von *Hochgebirg* (v. 10128-10233) liefert, wie schon angedeutet, in mehrfacher Hinsicht eine Exposition unseres Szenenkomplexes. Das gilt zunächst auf der Ebene der manifesten Handlung, denn indem Faust das Projekt entwickelt, durch Eindeichungen am Meeresufer Neuland zu gewinnen und sich zu eigen zu machen, steckt er den Rahmen ab, in dem sich sein Tun und Denken fortan und bis zu seinem Tod bewegt. Darüber hinaus aber etabliert diese Textpassage, wenn auch mitunter halb verdeckt, bereits einige zentrale Motivketten und Problemfelder, die im fünften Akt weiterentwickelt werden und erst dort in ihrer vollen Bedeutung hervortreten.

Mit seiner eingangs zitierten Frage agiert Mephisto ganz in der ›klassischen‹ Rolle des Verführers, wobei der Verweis »Matth. 4« sogar explizit den Bezug zum neutestamentlichen Vorbild, der Versuchung Christi durch den Satan, markiert. Die Verlockungen eines bequemen Herrscherdaseins und ungehemmter sinnlicher Genüsse, die sein Geselle anschließend farbig ausmalt, lassen Faust indes kalt. Seine Ablehnung zeugt jedoch, sehr im Gegensatz zum biblischen Muster, keineswegs von gottesfürchtiger Selbstbeschränkung. Vielmehr greifen seine Wünsche so weit aus, daß sie alle Angebote des teuflischen Versuchers übertreffen – die *vorhandenen* »Reiche der Welt und ihre Herrlichkeiten« genügen ihm nicht, weil es ihn danach verlangt, aus eigener Kraft etwas Neues zu schaffen:

> Erlange dir das köstliche Genießen
> Das herrische Meer vom Ufer auszuschließen,
> Der feuchten Breite Gränzen zu verengen
> Und, weit hinaus, sie in sich selbst zu drängen.
> (v. 10228ff.)

[4] Hans Arens, Kommentar zu Goethes Faust II, Heidelberg 1989, S. 874.

[5] Die Beiträge zur *Faust*-Forschung sind längst so zahlreich geworden, daß eine erschöpfende Diskussion ihrer Thesen und Resultate selbst bei der Beschränkung auf einen Ausschnitt des Dramas den Rahmen eines Aufsatzes sprengen würde. Daher muß ich mich damit begnügen, auf jene Arbeiten zu verweisen, von denen meine Überlegungen in erster Linie angeregt worden sind, und außerdem an wichtigen Punkten eine kritische Abgrenzung zu anderen Tendenzen der Forschung vorzunehmen. Folgende neuere Studien, die bei der Be-

An die Stelle christlicher Demut tritt hier eine besondere Form der Hybris, die Faust im letzten Akt noch entschiedener zur Schau stellen wird. Diese Dimension des Deichbauplans zeigt sich in ganzer Schärfe, sobald man ihn vor dem Hintergrund der durch Mephistos Worte in den Text eingeführten biblisch-religiösen Sinnschicht betrachtet. Wenn die Bibel die Größe und Allmacht Gottes beschwören will, verweist sie im Rückgriff auf den Schöpfungsbericht (Gen 1,9) gerne auf die Fähigkeit des Herrn, das Meer als das Urbild des Unbeherrschbaren und Gefahrdrohenden zu bändigen. So heißt es in Psalm 104,9 über die »Wasser«: »Du hast eine Grentze gesetzt | darüber komen sie nicht | Vnd müssen nicht widerumb das Erdreich bedekken.«[6] In Hiob 38,8–11 spricht Gott selbst: »Wer hat das Meer mit seinen thüren verschlossen | da es eraus brach wie aus mutterleibe. […] Da ich jm den laufft brach mit meinem Tham | vnd setzet jm riegel vnd thür | vnd sprach | Bis hie her soltu komen vnd nicht weiter | Hie sollen sich legen deine stoltzen wellen.« Desgleichen in Jeremia 5,22: »Der ich dem Meer den sand zum vfer setze | darin es allezeit bleiben mus | darüber es nicht gehen mus | Vnd obs schon wallet | so vermags doch nichts | vnd ob seine Wellen schon toben | so müssen sie doch nicht drüber faren.« Noch Fausts letzte Anordnungen und Visionen zeigen durch die Parallele zu solchen Aussprüchen, daß der Protagonist im Grunde nicht weniger als Gottgleichheit für sich reklamiert:

> Es ist die Menge, die mir fröhnet,
> Die Erde mit sich selbst versöhnet,
> Den Wellen ihre Gränze setzt,
> Das Meer mit strengem Band umzieht.
> (v. 11540ff.)

Mephisto registriert die Hybris seines Gefährten frühzeitig und reagiert ganz konsequent mit einer Anspielung auf das Vaterunser: »Geschehe denn nach Deinem Willen!« (v. 10196; vgl. Mt. 6,10). Der folgende Reim

schäftigung mit *Faust II* den Schwerpunkt auf die Kritik der Moderne legen – auch wenn dieses Thema im einzelnen durchaus unterschiedlich akzentuiert wird –, seien hier zunächst allgemein genannt: Gerhard Kaiser, Ist der Mensch zu retten? Vision und Kritik der Moderne in Goethes *Faust*, Freiburg 1994; Jochen Schmidt, Goethes Faust. Erster und Zweiter Teil. Grundlagen – Werk – Wirkung, München 1999; Richard Meier, Gesellschaftliche Modernisierung in Goethes Alterswerken *Wilhelm Meisters Wanderjahre* und *Faust II*, Freiburg 2002, S. 183-233; Michael Jaeger, Fausts Kolonie. Goethes kritische Phänomenologie der Moderne, Würzburg 2004, v.a. S. 388-452.

[6] Die Bibel wird im folgenden nach Luthers Übersetzung zitiert: D. Martin Luther, Die gantze Heilige Schrifft Deudsch, Wittenberg 1545. Letzte zu Luthers Lebzeiten erschienene Ausgabe, hrsg. v. Hans Volz unter Mitarb. v. Heinz Blanke, Textred. Friedrich Kur, 2 Bde, Herrsching o.J.

auf »Grillen« zieht die ehrfürchtige Wendung freilich umgehend ins leicht Komische, und auch diese Ironisierung von Fausts Ambitionen wird im Schlußakt wieder anzutreffen sein.

Faust konkretisiert sein Vorhaben, indem er seine Auffassung der Natur darlegt und im selben Atemzug sein Bild von sich selbst entfaltet. Die Meeresbrandung besitzt in seinen Augen zwar Dynamik und Energie, aber ihre Bewegung ist sinn- und zwecklos, da von den ans Ufer schlagenden Wellen bei allem Kraftaufwand letztlich doch »nichts geleistet« (v. 10217) wird. Ihrem ewig in sich selbst kreisenden »Spiel« (v. 10209) setzt Faust sein eigenes zweckgerichtetes und auf rationalem Kalkül beruhendes Wirken entgegen. Er hat »schnell im Geiste Plan auf Plan« gefaßt (v. 10227) und will nun daran gehen, die vorgefundenen natürlichen Gegebenheiten nach Maßgabe dieser Entwürfe umzugestalten: Mit Hilfe von Arbeit und Technik soll die äußere Wirklichkeit dem vom menschlichen »Geist« konstruierten Modell angepaßt werden. Allerdings ist Faust, wie sich spätestens im fünften Akt erweist, trotz seines emphatischen Bekenntnisses zur »That« (v. 10188) keineswegs gesonnen, eigenhändig zum Spaten zu greifen, und schon in *Hochgebirg* deutet sich zumindest an, daß er die praktische Umsetzung seiner Absichten anderen anvertrauen wird, um seine Kräfte zu potenzieren und die Reichweite seines Handelns zu erweitern. Mit dem Appell, in den seine programmatische Rede mündet, weist er Mephisto die Rolle eines ausführenden Organs zu: »Das ist mein Wunsch, den wage zu befördern« (v. 10233). Das Verhältnis des Protagonisten zu seinen ›Werkzeugen‹, seinen menschlichen oder dämonischen Helfern, und damit die Frage nach den Voraussetzungen und Schranken von *Herrschaft* stellt gleichfalls ein zentrales Problem der weiteren Szenen dar. Wie sich Faust selbst diese Beziehung denkt, offenbaren seine Bemerkungen über den idealen Herrscher, mit denen er Mephistos Bericht vom politischen Versagen des Kaisers kommentiert:

> […] Wer befehlen soll,
> Muß im Befehlen Seligkeit empfinden.
> Ihm ist die Brust von hohem Willen voll,
> Doch was er will, es darfs kein Mensch ergründen.
> Was er den Treusten in das Ohr geraunt,
> Es ist gethan und alle Welt erstaunt.
> (v. 10252ff.)

Hier zeichnet Faust die Stellung vor, die er später seinerseits als Gebieter auf dem neuen Land einzunehmen glaubt. In den »Treusten« erblickt er gefügige Instrumente ohne jeden eigenen Willen, die als verlängerte Arme ihres Herrn dessen Intentionen unverfälscht umsetzen. Diese Vorstellung

wird sich bald als äußerst fragwürdig und gefährlich realitätsfern erweisen, weil sie jegliche Dialektik der Beziehung von ›Herr‹ und ›Knechten‹ ausblendet.

Auffallend dürftig bleiben in der Szene *Hochgebirg* Fausts Angaben zu den eigentlichen Motiven seines ehrgeizigen Projekts. So ist von einem Kolonisationsvorhaben, wie es dann in der Vision des Sterbenden Gestalt annehmen wird, nicht einmal andeutungsweise die Rede. Faust läßt völlig offen, was mit dem gewonnenen Land geschehen und wem es zugute kommen soll. Auch sein Wunsch, »Herrschaft« und »Eigenthum« zu gewinnen (v. 10187), liefert keine zureichende Begründung für das aufwendige Vorhaben, da sich ein solches Ziel mit Mephistos Hilfe gewiß ebensogut ohne die Gewinnung von Neuland erreichen ließe. Ihren Ursprung scheinen Fausts Pläne vielmehr in jener diffusen Empfindung der *Angst* zu haben, die ihn beim Anblick des zwecklosen Spiels der Brandung überkommt:

> Da herrschet Well auf Welle kraftbegeistet,
> Zieht sich zurück und es ist nichts geleistet.
> Was zur Verzweiflung mich beängstigen könnte,
> Zwecklose Kraft, unbändiger Elemente!
> (v. 10216ff.)

Der Entschluß, die Natur mit technischen Mitteln zu bezwingen und umzugestalten, entspringt unmittelbar diesem Gefühl, denn gleich anschließend heißt es: »Da wagt mein Geist sich selbst zu überfliegen, | Hier möcht' ich kämpfen, dieß möcht ich besiegen« (v. 10220f.). Faust hat es also in erster Linie auf die Konfrontation mit der Naturgewalt abgesehen; das dabei entstehende neue Land ist zunächst nicht mehr als ein Nebenprodukt des siegreichen Ringens mit den Elementen, und deshalb wird auf seine mögliche Verwendung vorerst kein Gedanke verschwendet. Die planende Rationalität, auf die Faust als Waffe in diesem Kampf vertraut, rückt jedoch insofern in ein recht zweifelhaftes Licht, als sie ihre Energie aus einer hochgradig irrationalen Gestimmtheit, eben aus einer bis zur »Verzweiflung« gesteigerten Angst schöpft.[7] Es ist bezeichnend, daß Faust deren Quelle und Gegenstand nicht weiter bedenkt – die wahren Triebkräfte seines Handelns entziehen sich seiner Reflexion. *Was* er eigentlich fürchtet und durch seine künftige Tätigkeit zu überwinden hofft, wird erst die Analyse des fünften Aktes erweisen können.

[7] Daher greift es zu kurz, wenn Meier (Anm. 5, S. 204) das Landgewinnungsprojekt als »vollkommen rationales Konstrukt« einstuft. Schon in *Hochgebirg* entlarvt Goethe die glatte Identifikation der technisch-zivilisatorischen Moderne mit purer Rationalität als unzulässige Vereinfachung.

An dessen Beginn ist Fausts Vorhaben bereits in beträchtlichem Umfang realisiert und ein großes eingedeichtes Territorium gewonnen worden; man muß demnach einen Zeitsprung von mehreren Jahrzehnten annehmen. Die einleitenden Szenen *Offene Gegend* und *Pallast* etablieren sogleich den strukturbestimmenden Gegensatz zwischen Philemon und Baucis (verstärkt durch den Wanderer) auf der einen, Faust auf der anderen Seite. In der Forschung ist dieser Kontrast häufig als poetisches Abbild eines Klassenkampfes oder eines fundamentalen wirtschaftsgeschichtlichen Umbruchs gedeutet worden, doch finden solche Bemühungen keinen Halt im Text. Faust, der ja nicht als Privatmann, sondern als Landesherr agiert, läßt sich schwerlich mit dem »bürgerliche[n] Klassensubjekt«[8] identifizieren. Als historische Folie für diese Figur scheint Goethe eher den absolutistischen Fürsten verwendet zu haben. Schon Konrad Burdach bemerkte zu Fausts Regiment: »Es ist ein Bild des aufgeklärten Despotismus des Maschinenstaats Friedrichs des Großen«,[9] und in jüngerer Zeit hat Harro Segeberg die Nähe des fiktiven Landgewinnungsunternehmens zu den wasserbautechnischen Großprojekten absolutistischer Herrscher des 18. Jahrhunderts herausgearbeitet.[10] Noch in manchen Details tritt diese Parallele deutlich zutage. So werden die Methoden absolutistischer Fürsten, Arbeiter für ihre Bauvorhaben (oder auch Soldaten für ihre Heere) zusammenzubringen, in Fausts ›Richtlinien‹ für die Anwerbung von Arbeitskräften ebenso knapp wie historisch präzise nachgebildet: »Aufseher! […] Wie es auch möglich sey | Arbeiter schaffe Meng' auf Menge, | Ermuntere durch Genuß und Strenge, | Bezahle, locke, presse bey!« (v. 11551ff.). Die eingesetzten Arbeitstechniken tragen unverkennbar vorindustrielle Züge, denn statt von Dampfmaschinen ist von massenhaft eingesetzter, wohlorganisierter Handarbeit die Rede: »Ergreift das Werkzeug, Schaufel rührt und Spaten« (v. 11505).

Kaum zu überzeugen vermag auch der Versuch, in der Tragödie von Philemon und Baucis die Ablösung einer älteren durch eine neuere Form des Wirtschaftens zu sehen.[11] Weder die beiden Alten in ihrer Hütte noch

[8] So aber Thomas Metscher, Faust und die Ökonomie. Ein literarhistorischer Essay, in: Vom Faustus bis Karl Valentin. Der Bürger in Geschichte und Literatur, Berlin 1976, S. 28-155, hier: S. 83.

[9] Konrad Burdach, Faust und die Sorge, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 1, 1923, S. 1-60, hier: S. 53.

[10] Vgl. Harro Segeberg, Literarische Technik-Bilder. Studien zum Verhältnis von Technik- und Literaturgeschichte im 19. und frühen 20. Jahrhundert, Tübingen 1987, S. 13-54. Segeberg hält treffend fest: »An einen schlichten privaten Unternehmer […] erinnert in Fausts Handlungsweise nichts« (S. 39).

[11] Jens Kruse (Der Tanz der Zeichen. Poetische Struktur und Geschichte in Goethes *Faust II*, Königstein/Ts. 1985, S. 368) will hier den Gegensatz von »Feudalismus und Kapitalismus«

Faust *produzieren* irgend etwas – zumindest erfahren wir nichts davon.[12] Was die ersten Szenen des fünften Aktes gestalten, ist vielmehr ein schroffer Gegensatz zweier *Mentalitäten*, zweier Grundeinstellungen des Menschen zu sich selbst und zu seiner Lebenswelt. In den beiden ›Parteien‹ stehen sich in einer zu exemplarischer Geltung gesteigerten Form eine vormoderne und eine moderne Haltung gegenüber. Sicherlich wird ein Geschichtswissenschaftler angesichts der Vielschichtigkeit historisch konkreter Verhältnisse und Wandlungsprozesse nur mit größter Vorsicht von ›dem‹ modernen oder ›dem‹ vor-modernen Menschen sprechen. In beiden Fällen handelt es sich um Idealtypen, die durch Abstraktion und gedankliche Zuspitzung erzeugt werden und einen heuristischen Wert besitzen mögen, jedenfalls aber keine unmittelbare Entsprechung in der Realität haben. Bei der Analyse des *Faust II* liegen die Dinge freilich anders. Als poetisches Werk ist das Drama ja ein bedachtsam konstruiertes *Modell* von Wirklichkeit, nicht deren Spiegelung, und dieses Modell arbeitet, wie nun gezeigt werden soll, selbst mit idealtypischen Gestalten, um eine erkenntnisfördernde Konfrontation der beiden unterschiedlichen Geisteshaltun-

erkennen, bringt aber keine Belege für diese These vor. Ohne Begründung bleibt auch die Behauptung Hans Christoph Binswangers, Faust erblicke in der von Philemon und Baucis vertretenen Subsistenzwirtschaft »das entscheidende Hemmnis für den Fortschritt auf dem Weg der modernen Wirtschaft« (Geld und Magie. Deutung und Kritik der modernen Wirtschaft anhand von Goethes *Faust*, Stuttgart 1985, S. 140).

[12] Ohne nähere Erläuterung spricht Gerhard Kaiser (Anm. 5, S. 46) von einem »Agrarindustriegebiet«, das Faust geschaffen habe. Ob die »zwey Schiffe« (v. 11173), mit denen Mephisto in See stach, überhaupt Handelsgüter geladen hatten, möglicherweise Produkte aus Fausts neugeschaffenem Land, muß offen bleiben. In Mephistos Rapport ist jedenfalls nur von Seeraub und Kaperei die Rede. Wohin es führt, wenn *Faust II* etwa aus marxistischer Perspektive als schlichte literarische Abbildung ökonomischer Entwicklungsprozesse gedeutet wird, kann am besten ein Blick auf den Beitrag von Thomas Metscher (Anm. 8) veranschaulichen, der in Fausts Reich »Charakteristika der entwickelten kapitalistischen Gesellschaft« zu erkennen meint, jedoch einräumen muß, daß »die sozialökonomischen Konturen dieser Welt […] auffallend unpräzise« bleiben (S. 84). Statt aber seine Ausgangshypothese zu überdenken, bekennt er sich mit schöner Offenheit zur gewaltsamen Zurechtbiegung des Textes: »Die gesellschaftlichen Implikate sind häufig nicht ohne einen gewissen Zwang aus der Symbolstruktur der poetischen Bilder herauszupräparieren« (S. 85). Nach dieser Devise versteht er beispielsweise Philemon und Baucis als freie Kleinbauern, die im Zuge der Herausbildung des Kapitalismus entwurzelt und als Proletarier auf den freien Arbeitsmarkt gedrängt werden (vgl. S. 90f.). Die von Faust geplante Umsiedlung des alten Paares auf ein hübsches Landgut, wo es seine »späten Tage froh genieß[en]« soll (v. 11349), wäre indes eine höchst ungewöhnliche Form der Pauperisierung! Vgl. zu Metschers Studie auch die detaillierte Kritik bei: Rüdiger Scholz, Goethes *Faust* in der wissenschaftlichen Interpretation von Schelling und Hegel bis heute. Ein einführender Forschungsbericht, Rheinfelden 1983, S. 131-150.

gen zu inszenieren. Dieser Umstand legitimiert die Verwendung der entsprechenden Begriffe im Rahmen der Textinterpretation.[13]

Der ganz auf das Typische ausgerichtete und zugleich rigoros polarisierende Aufbau der Figurenkonstellation gestattet es, die Beziehung zwischen den Bewohnern der bescheidenen Hütte und dem Herrn des prunkvollen Palastes in einer ganzen Reihe von Gegensatzpaaren zu erfassen.[14] Während die beiden Greise sich überaus gottesfürchtig betragen und den »alten Gott« (v. 11142) regelmäßig mit Gebet und Glockengeläut ehren, verwirft Faust ausdrücklich jeden Gedanken an eine transzendente Sphäre und beschränkt sich programmatisch auf den »Erdenkreis« (v. 11441), der dem Zugriff des handelnden Menschen offensteht:

> Nach drüben ist die Aussicht uns verrannt;
> Thor! wer dorthin die Augen blinzelnd richtet,
> Sich über Wolken seines gleichen dichtet;
> Er stehe fest und sehe hier sich um;
> Dem Tüchtigen ist diese Welt nicht stumm,
> Was braucht er in die Ewigkeit zu schweifen,
> Was er erkennt läßt sich ergreifen;
>
> (v. 11442ff.)

Neben der Religion fühlt sich das Paar auf der Düne einer altehrwürdigen Tradition verpflichtet; deshalb hält es gegen Fausts Drängen an seinem angestammten Besitz fest. Die »dunkeln Linden«, die »in ihres Alters Kraft« das kleine Anwesen umgeben (v. 11043f.), sind greifbare Symbole einer solchen »[m]it Jahrhunderten« (v. 11337) buchstäblich gewachsenen Tradition. Demgegenüber ist das von Faust beherrschte Land, das er ja selber erst künstlich hervorgebracht hat, im wahrsten Sinne des Wortes traditionslos. Auch daß die Linden vom Feuer verzehrt werden, kümmert ihn wenig, weil er glaubt, sie ohne weiteres durch einen zweckmäßig konstruierten »Luginsland« (v. 11342) ersetzen zu können. Und schon die Umge-

[13] Der Begriff der Allegorie, den Heinz Schlaffer als Schlüssel für das Verständnis von *Faust II* ansieht (Faust zweiter Teil. Die Allegorie des 19. Jahrhunderts, Stuttgart 1981), scheint mir hier dagegen nicht anwendbar. Insofern die Allegorie durch eine strikte Trennung von Erscheinung und Bedeutung geprägt ist, lassen sich beispielsweise Philemon und Baucis nicht als *Allegorien* eines stilisierten vor-modernen, idyllischen Lebens begreifen. Sie führen in der dramatischen Fiktion vielmehr wirklich ein solches Leben, sie *sind* also – in exemplarischer, idealtypischer Weise – tatsächlich das, was sie ›bedeuten‹. Für das moderne Individuum Faust gilt dasselbe.

[14] Bezeichnenderweise führt das insgesamt allzu schematische Verfahren von Meier (Anm. 5), der die Struktur des *Faust II* auf eine begrenzte Anzahl von Polaritäten zurückzuführen sucht, für *diese* Szenen zu überzeugenden Resultaten.

bung seines Palasts, in der Regieanweisung mit »weiter Ziergarten, großer gradgeführter Canal« beschrieben (vor v. 11143), bildet einen augenfälligen Gegensatz zu dem idyllischen, naturwüchsigen Refugium der Nachbarn. Gerade der wohl mit Bedacht gesetzte Pleonasmus »gradgeführter Canal« hebt wirkungsvoll hervor, wie sich hier die Natur dem planvoll ordnenden Menschengeist fügen muß.[15] Gewiß ist die Natur auch für Philemon und Baucis kein bloßes Reich des Friedens und der paradiesischen Harmonie, denn sie kennen ebensowohl ihre zerstörerische, bedrohliche Seite, die den Menschen zu tatkräftiger Selbstbehauptung zwingt. Ihr Kampf gegen die Naturkräfte hat jedoch einen klaren, begrenzten und unmittelbar einsichtigen Zweck: Durch Leuchtfeuer und Glockensignale haben sie vor langer Zeit den Wanderer und seine Habe aus einem Schiffbruch errettet (vgl. v. 11071ff.). Greifen die beiden Alten nur so weit in den Bezirk des Elementaren ein, wie es zum Schutz menschlichen Lebens vor äußerer Gefahr notwendig ist, so zielt Faust aggressiv auf eine umfassende Unterwerfung der Natur unter seine Botmäßigkeit.

Philemon und Baucis finden ihr Glück in genügsamer Selbstbeschränkung; Faust, dem fast unbegrenzte Mittel und Möglichkeiten zur Verfügung stehen, fühlt sich gleichwohl stets unbefriedigt.[16] Im Dasein des greisen Paares kommen die einfachsten Strukturen menschlicher Gemeinschaft – Ehe und Gastfreundschaft – und ihre konkretesten Ausdrucksformen – Gespräch und gemeinsames Essen – zur Erscheinung, während die zwischenmenschlichen Kontakte des einsamen Machthabers Faust auf die hierarchische Beziehung zu seinen Untergebenen reduziert sind. Seine Äußerungen haben fast durchweg monologischen Charakter, denn auch im Gespräch mit Mephisto geht er nie über den bloßen Ich-Ausdruck und die Artikulation eigener Wünsche und Empfindungen hinaus, und seine letzten pathetischen Ansprachen richten sich an eine Zuhörerschaft, die nur in seiner Phantasie existiert.[17]

Zusammenfassend könnte man die Einstellung von Philemon und Baucis mit dem Begriff ›religio‹ bezeichnen, sofern man annimmt, daß sich dieses Wort von ›religare‹ (zurückbinden) herleitet. Die beiden erfahren

[15] Die Beschränkung auf typische Züge zeigt sich in dieser lakonischen Regieanweisung besonders deutlich. Der Dichter hat nicht einmal ansatzweise versucht, den Lebensraum seines Protagonisten plastisch und anschaulich auszugestalten; er reduziert ihn strikt auf einige wesentliche, nämlich bedeutungstragende Elemente.

[16] Vgl. Meier (Anm. 5, S. 198–200) zum Gegensatz zwischen der statischen vor-modernen Welt und der ruhelosen Dynamik der Moderne.

[17] Die Konfrontation mit der Sorge schließlich ist als Ringen Fausts mit einer *inneren* Gefährdung zu verstehen, weshalb auch hier nicht von einem eigentlichen Dialog gesprochen werden kann.

ihre Existenz in mehrfacher Hinsicht als ›gebunden‹, das heißt als gleichermaßen eingeschränkt wie geborgen, weil sie mit höheren Mächten und übergreifenden Zusammenhängen verknüpft ist, denen sich das Individuum demütig-verehrend zu fügen hat. Philemons Aufforderung zum Gebet, mit der die Szene *Offene Gegend* schließt, ist der prägnanteste Ausdruck einer solchen Haltung, die sich freilich, wie zu sehen war, nicht auf Religion im engeren Verstande begrenzen läßt. So dürfte auch das Attribut ›fromm‹, das der Besucher den beiden Alten gleich anfangs zuordnet (vgl. v. 11055), in dem allgemeineren Sinne der ›religio‹ zu verstehen sein: »Frommsein heißt hier: sich selbst beschränken und einordnen in eine umfassende Ordnung, die als eine gewordene und natürliche geachtet wird.«[18] Das Tun des Wanderers selbst läßt sich ebenfalls unter diesem Begriff subsumieren, denn es beruht auf der bewußten Annahme jener Verpflichtungen, die das Hineinwirken der Vergangenheit in die Gegenwart dem Menschen auferlegt: Erinnerung, Rückkehr und Dank für vormals geleistete Hilfe. Faust erkennt hingegen keinerlei Gebundenheit seiner Person und seiner Existenz an. Als ein Mensch, der sich in radikaler Weise ebenso isoliert wie selbstbestimmt sieht, ist er der Prototyp des modernen autonomen Individuums, »der radikalen Selbstverwirklichung und der Emanzipation von allen, auch moralischen Beschränkungen«.[19] Historisch betrachtet, verweist diese Figur auf jene Freisetzung des Einzelnen aus selbstverständlichen, durch das Herkommen verbürgten normativen Bindungen und Orientierungen sozialer und religiöser Art, die sich in der Neuzeit im Zuge einer langfristigen, im 18. Jahrhundert aber erheblich beschleunigten Entwicklung vollzog.[20]

Obwohl sich das Paar in vieler Hinsicht als Einheit präsentiert, beurteilen Philemon und Baucis Fausts Landgewinnungsunternehmen sehr unterschiedlich. Während Baucis es kurzweg als Teufelswerk verwirft und sogar »Menschenopfer« (v. 11127) argwöhnt, spricht ihr Mann anerken-

[18] Schmidt (Anm. 5) S. 274. Meier (Anm. 5, S. 207) spricht treffend von einer »Mentalität des Achtens«. Die eigentümliche Mischung aus antik-heidnischen und christlichen Zügen, die Philemon und Baucis auszeichnet, verdeutlicht, daß die von ihnen repräsentierte vormoderne Epoche sehr weitgefaßt zu verstehen ist. Vgl. den Kommentar von Dorothea Hölscher-Lohmeyer in der hier zitierten Münchner Ausgabe (Bd. 18.1, S. 1102): »In den beiden Alten ist eine ganze Menschheitsstufe personifiziert, die von der Antike bis zum Ende des christlichen Mittelalters reicht«.

[19] Werner Keller, Größe und Elend, Schuld und Gnade: Fausts Ende in wiederholter Spiegelung, in: Aufsätze zu Goethes *Faust II*, hrsg. v. Werner Keller, Darmstadt 1992, S. 316-344, hier: S. 328.

[20] Karl Eibl deutet in seiner vorzüglichen einführenden Gesamtdarstellung den ganzen *Faust* als eine poetische Auseinandersetzung mit dieser Entwicklung (Das monumentale Ich. Wege zu Goethes *Faust*, Frankfurt/M., Leipzig 2000). Die von mir analysierte Szenenfolge wird bei ihm allerdings nur am Rande berücksichtigt.

nend von Klugheit und Kühnheit (vgl. v. 11091) und wäre offenbar nicht einmal abgeneigt gewesen, selbst Hand anzulegen, hätte ihn sein Alter nicht gehindert (vgl. v. 11087f.).[21] Ist durch diese Beobachtungen erst einmal der Blick für geschlechtsspezifische Zuschreibungen geschärft, muß um so mehr auffallen, daß Fausts Neuland eine reine Männerdomäne darstellt. Selbst in der utopischen Vision des Sterbenden kommen Frauen nicht vor – den Lebenslauf der beglückten Bewohner seines künftigen Reiches umschreibt Faust mit den Worten: »Kindheit, Mann und Greis« (v. 11578). Die moderne Individualität, die der Protagonist modellhaft verkörpert, ist bei Goethe unzweideutig männlich konnotiert. Demgegenüber erscheint das Weibliche in den mißtrauischen Worten der alten Baucis als warnende Skepsis und am Ende des *Faust II* als erlösende, versöhnende Kraft, die sich komplementär zum unentwegten männlichen ›Streben‹ verhält. In der faustischen Sphäre selbst kann es dagegen offenbar nur die Gestalt einer unheimlichen Bedrohung annehmen, die feindlich von außen hereindringt: Mangel, Not und Schuld, vor allem aber die Sorge, die er zu verdrängen sucht, treten Faust als gespenstische ›graue Weiber‹ entgegen.

Im Denken und Reden ihrer Repräsentanten sind die kontrastierenden Bereiche von Hütte und Palast eng aufeinander bezogen: Drehen sich die Gespräche in der Hütte fast ausschließlich um den großen Nachbarn und sein unheimliches Wirken, so sind umgekehrt Fausts Gedanken von Anfang an nur auf die beiden starrsinnigen Alten gerichtet. Die Handlung wird in Gang gebracht durch Fausts Tauschangebot an Philemon und Baucis. »Schönes Gut im neuen Land« (v. 11135) hat er ihnen nach Philemons Worten in Aussicht gestellt, wenn sie bereit sind, ihre Düne zu räumen, und da er selber gegenüber Mephisto gleichfalls dieses »schöne Gütchen« (v. 11276) erwähnt, kann an der Aufrichtigkeit seiner Offerte kein Zweifel bestehen. Sie ist sogar außerordentlich generös, denn der materielle Wert eines solchen ›Gütchens‹ dürfte den der bescheidenen »Baute« (v. 11157), die Philemon und Baucis gegenwärtig bewohnen, weit übersteigen. Diese Feststellung impliziert bereits, daß dem Vorschlag Fausts keine wirtschaftlichen Erwägungen zugrunde liegen. Für seine »Gier nach dem Anwesen der Alten« gibt es keinerlei »ökonomische Motivation«;[22] der Tauschhandel

[21] Es ist allerdings bezeichnend, daß Philemon sein Vertrauen in das moderne Projekt aus der Berufung auf eine traditionale Autorität ableitet: »Kann der Kaiser sich versündgen | Der das Ufer ihm verliehn?« (v. 11115f.). Diese Bemerkung bildet die einzige explizite Verknüpfung der Anfangsszenen des fünften mit den Schlußpartien des vierten Aktes. Aus Fausts Mund hört man natürlich nichts dergleichen, da er seine Herrschaft nicht mehr durch den Bezug auf eine höhere Instanz legitimiert.

[22] So aber Kruse (Anm. 11), S. 371f.

wäre für ihn ein Verlustgeschäft, zumal eine wirtschaftlich sinnvolle Nutzung der winzigen Parzelle nicht absehbar ist. Warum er sich dennoch darauf fixiert, seinem gewaltigen Herrschaftsraum auch noch dieses Fleckchen einzugliedern, spricht Faust mit aller Deutlichkeit aus, wenn er klagt: »Des allgewaltigen Willens Kühr | Bricht sich an diesem Sande hier« (v. 11255f.). Nicht ökonomische, sondern Machtgesichtspunkte verleihen dem Problem für Faust sein existentielles Gewicht.[23] Die kunstvoll-umständliche Vermeidung des Wortes ›Willkür‹ in dem zitierten Ausspruch lenkt die Aufmerksamkeit des Rezipienten nur um so stärker auf diesen Zentralbegriff: Faust hadert damit, daß der freie Spielraum seiner Verfügungsgewalt an eine Grenze gelangt, die der ›Eigen-Sinn‹ (vgl. v. 11269) seiner Mitmenschen gezogen hat. Eine solche Beschränkung durch den unabhängigen Willen anderer stellt wiederum eine jener Bindungen menschlicher Existenz dar, die Faust in keiner Form anzuerkennen bereit ist. Hinter seinem Verhalten gegenüber Philemon und Baucis steht also nicht der Wunsch nach einer zweckmäßigen Arrondierung seines Besitzes, nach Bereicherung und Profit – die soeben mit der Flotte angelangten Schätze würdigt er keines Blickes, weil sein Denken unablässig um eine ärmliche Hütte kreist! –, sondern ein Streben nach Herrschaft und Kontrolle, das totalitäre Züge trägt, weil es nicht die kleinste autonome Enklave dulden kann. Und auch in diesem Zusammenhang eignet sich Faust Attribute Gottes und Elemente der biblischen Geschichte an, die er säkularisierend auf sich und sein Werk bezieht. Sein Unbehagen angesichts der Widersetzlichkeit der beiden Alten bringt er folgendermaßen zum Ausdruck: »Vor fremdem Schatten schaudert mir, | Ist Dorn den Augen, Dorn den Solen« (v. 11160f.). Angespielt wird damit auf das Buch Numeri, in dem Gott den Israeliten befiehlt, nach der Ankunft in Kanaan alle dort Ansässigen zu verjagen: »Werdet jr aber die Einwoner des Lands nicht vertreiben fur ewrem angesicht | So werden euch die | so jr vberbleiben lasst | zu dornen werden in ewren augen | vnd zu stachel in ewrn seiten« (Num 33,55). Wie die Israeliten das Gelobte Land, so will Faust seinen »Hochbesitz« von allen Störenfrieden befreien, um ihn endlich »rein« und uneingeschränkt seinem Herrscherwillen zu unterwerfen (v. 11156). Im Gegensatz zum biblischen Gott scheint es ihm freilich nicht notwendig, die beiden Alten ganz zu entfernen, es

[23] In einem knappen, aber instruktiven Essay über *Faust* hebt Ekkehart Krippendorff zu Recht hervor, daß die Macht im Mittelpunkt von Goethes poetischer Diagnose der Moderne steht: »es ist die reine Macht, Herrschaft pur, in uneingeschränkter Totalität, in der sich die Moderne wiedererkennt und selbst anerkennt« (Goethes Faust-Kritik, in: Ekkehart Krippendorff, Goethe. Politik gegen den Zeitgeist, Frankfurt/M., Leipzig 1999, S. 145-159, hier: S. 157f.). Allerdings muß noch genauer nach den Wurzeln dieser Fixierung auf Macht und Herrschaft gefragt werden.

genügt die Aufhebung ihrer Unabhängigkeit. So findet der Umsiedlungsplan seine Erklärung: Das Paar würde fortan Grund und Boden bewohnen, den es *von Faust* und auf dem von ihm geschaffenen Land erhalten hätte. Der neue Zustand wäre das Resultat seines planenden und lenkenden Eingreifens und mithin eine Bestätigung seiner Machtvollkommenheit.

Daß Faust die regelmäßig von der Düne herübertönende Glocke als Affront empfindet, verwundert nicht, da ihm das Läuten stets aufs neue die Grenze seines Herrschaftsbereichs ins Bewußtsein ruft und ihn spüren läßt, daß sein »Hochbesitz« eben noch »nicht rein« ist. Indes speist sich seine (scheinbar) maßlos überzogene Reaktion – »Das Glöcklein läutet und ich wüthe« (v. 11258) – wohl noch aus tieferen Quellen. Als Zeichen von Andacht und Gottesverehrung, das sie sicherlich in erster Linie ist, könnte die Glocke den Verächter aller Transzendenz schwerlich in Zorn versetzen; in dieser Hinsicht wäre eher herablassende Verachtung für die Torheit der alten Leute zu erwarten. Doch der Symbolgehalt der Glocke ist komplexer. Ausgerechnet Mephisto macht darauf aufmerksam, wobei er gewissermaßen eine stark verkürzte und ironisch verzerrte Paraphrase von Schillers *Lied von der Glocke* vorträgt:

> Und das verfluchte Bim-Baum-Bimmel
> Umnebelnd heitern Abendhimmel,
> Mischt sich in jegliches Begebniß,
> Vom ersten Bad bis zum Begräbniß,
> Als wäre, zwischen Bimm und Baum,
> Das Leben ein verschollner Traum.
> (v. 11263ff.)

Mit ihrem Läuten begleitet und markiert die Glocke alle Etappen und Einschnitte des menschlichen Daseins, das auf der durch Taufe und Beisetzung abgesteckten Bahn nach einer bestimmten Ordnung abläuft. Damit hält das Geläute nicht zuletzt unablässig die äußerste Form jener ›Gebundenheit‹ des Menschen, die Faust verleugnen will, bewußt, nämlich die Endlichkeit seiner Existenz und die Unausweichlichkeit des Todes. Vor diesem Hintergrund wird auch die sonst etwas rätselhafte gequälte Äußerung des Protagonisten verständlich: »Des Glöckchens Klang, der Linden Duft | Umfängt mich wie in Kirch und Gruft« (v. 11253f.). Die – unmittelbar danach angesprochenen – Schranken seiner ›Willkür‹ mahnen Faust an die eigene Vergänglichkeit; der Glockenton belastet sein »Gemüth« (v. 11257), weil er ihm »die Grenzen des Lebens schreckhaft in Erinnerung« bringt.[24] So

[24] Wilhelm Emrich, Die Symbolik von Faust II. Sinn und Vorformen, 2. Aufl., Bonn 1957, S. 402.

drängt sich schon hier die Vermutung auf, daß sich hinter Fausts Wirken in dieser Szenenfolge und hinter seinem ins Extrem getriebenen Streben nach Macht und Autonomie letztlich ein Kampf gegen den Tod verbirgt, der das selbstherrliche Ich auszulöschen droht.

Die Geschichte des Konflikts zwischen Faust und den beiden Alten, die sich in den Szenen *Offene Gegend*, *Pallast* und *Tiefe Nacht* entfaltet, ist in ihrer Gesamtheit durch einen expliziten intertextuellen Verweis auf eine biblische Erzählung bezogen. In einer Wendung an das Publikum erinnert Mephisto an »Naboths Weinberg« (v. 11287); die exakte Quellenangabe »Regum I.21« setzte Goethe eigens hinzu. Das 21. Kapitel aus dem *Ersten Buch der Könige* erzählt von König Ahab, der unbedingt einen Weinberg neben seinem Palast erwerben möchte und in tiefe Niedergeschlagenheit versinkt, als dessen Besitzer Naboth sich widersetzt. Ohne Wissen ihres Mannes nimmt Königin Isebel die Angelegenheit in die Hand und führt durch Intrigen Naboths Tod herbei, so daß Ahab sich das begehrte Objekt doch noch aneignen kann. Angesichts der offensichtlichen Parallelen wird der bibelkundige Rezipient nach Mephistos hämischer Anspielung nicht mehr überrascht sein, wenn der Teufel und seine drei Gesellen das alte Paar tatsächlich ermorden. Doch die Verknüpfung der *Faust II*-Szenen mit der biblischen Episode reicht über solche Analogien im Handlungsgang hinaus, denn im intertextuellen Zusammenspiel beider Geschichten wird auch der Gegensatz der Mentalitäten, von dem bisher die Rede war, weiter vertieft. König Ahab unterbreitet zunächst ebenfalls ein großzügiges Tauschangebot, um mit Naboth zu einer gütlichen Einigung zu kommen: »Gib mir deinen Weinberg | Jch will mir einen Kolgarten draus machen | weil er so nahe an meinem Hause ligt | Jch wil dir einen bessern Weinberg dafür geben | Oder so dirs gefelt | wil ich dir Silber dafür geben | so viel er gilt. Aber Naboth sprach zu Ahab | das las der HERR fern von mir sein | das ich dir meiner Veter erbe solt geben« (1 Kön 21,2f.). Auch Ahab ist demnach bereit, sogar ›draufzuzahlen‹, und auch er meint es zweifellos ernst – gegenüber seiner Frau, also in einer unverdächtigen Situation, bekräftigt er seine Absicht (vgl. 21,6), so wie Faust seinen Vorschlag im Gespräch mit Mephisto wiederholt. Nicht aus dem Versuch einer Übervorteilung resultiert der zentrale Konflikt, sondern aus dem Aufeinandertreffen zweier unterschiedlicher Auffassungen vom Eigentum, die jeweils wiederum allgemeinere weltanschauliche Implikationen haben. Während der Weinberg in Ahabs Augen ein Objekt ist, das jederzeit zum Gegenstand einer rational geregelten ökonomischen Transaktion, eines Tausches, werden kann, sieht sich Naboth durch eine geheiligte Tradition an ›seiner Väter Erbe‹ gebunden und fühlt sich deshalb keineswegs berechtigt, nach Belieben über den Weinberg zu verfügen. Bezeichnenderweise versteht Ahab den in

einer solchen Haltung der ›religio‹ wurzelnden Widerstand Naboths so wenig wie Faust den »Eigensinn« der beiden alten Leute. Als der König seiner Frau den Vorfall erzählt, referiert er die abschlägige Antwort des Kontrahenten mit den Worten: »Er aber sprach | Jch wil dir meinen Weinberg nicht geben« (21,6). Diese Wiedergabe ist nicht direkt falsch, unterschlägt jedoch Wesentliches, weil Ahab offenbar nur das Faktum der Ablehnung als solches zur Kenntnis genommen hat, aber außerstande ist, die andersartige *Denkweise* Naboths nachzuvollziehen, die sich in der Ersetzung von ›Weinberg‹ durch ›meiner Veter erbe‹ ausdrückt. Im Kontext des fünften Aktes von *Faust II* korrespondiert die von Faust – in Analogie zu Ahab – unterstellte freie Verfügbarkeit der Dinge, die sie zu potentiellen Tauschobjekten werden läßt, der bereits herausgearbeiteten Isolation des autonomen *Menschen* von allen übergreifenden Bindungen, die ihn verpflichten und in seinem Handeln beschränken könnten.

Die engen Bezüge zum biblischen Prätext mögen Zweifel an der hier vorgetragenen These wecken, wonach Goethes Drama in der Konfrontation Fausts mit Philemon und Baucis ein spezifisch modernes Problem inszeniert. Mephistos spöttischer Kommentar »Auch hier geschieht was längst geschah« (v. 11286) suggeriert gleichfalls eher ein zyklisches Bild der Geschichte, in deren Verlauf sich unabänderlich dieselben Konstellationen wiederholen. Ein genauerer Blick offenbart jedoch auch gravierende Unterschiede zwischen den Handlungsabläufen in beiden Texten und zeigt, daß sich der Zusammenstoß jener gegensätzlichen menschlichen Grundhaltungen, die sich mit den Begriffen ›religio‹ und ›Autonomie‹ belegen lassen, in der beginnenden Moderne unter gänzlich veränderten Bedingungen vollzieht. Die Bibel stellt das Geschehen in einen Horizont festgefügter Normen, innerhalb dessen die ›religio‹ mit dem Richtigen und Rechten identifiziert, Ahabs Handeln aber als sündhaft gebrandmarkt wird. Kein geringerer als Gott verbürgt die Gültigkeit dieser Wertungen, und er ist überdies in der Lage, wirkungsvoll zu intervenieren, indem er den Propheten Elia beauftragt, Ahab schreckliche Strafen anzukündigen (vgl. 21,17-19). In *Faust II* fehlt eine solche ordnende, richtende und strafende Instanz. Allenfalls könnte man die ›grauen Weiber‹, die den Schuldigen heimsuchen, in diesem Sinne deuten, doch Fausts Reaktion auf deren Erscheinen macht gleich eine weitere Differenz zum Prätext augenfällig: Während Ahab sich dem von Elia verkündeten Urteil Gottes unterwirft und Reue zeigt, mithin in den Bereich der ›religio‹ zurückkehrt (vgl. 21,27-29), kann bei Faust von Einsicht und Umkehr keine Rede sein, denn sein selbstbewußtes Autonomiestreben bleibt bis zu seinem Tod ungebrochen. Im *Buch der Könige* wird die sündhafte Grenzüberschreitung als punktuelles Fehlverhalten dargestellt, dessen umgehende Sanktionierung die

gottgewollte, verpflichtende Weltordnung nur noch eindrucksvoller bestätigt. In Fausts Machtsphäre hingegen wird diese Ordnung mitsamt den Menschen, die auf sie vertrauen, mit brutaler Gewalt vernichtet.

Die Untat an Philemon und Baucis begeht Faust selbstverständlich nicht mit eigenen Händen: Der hohe Herr beauftragt seine dienstbereiten Trabanten mit der Aktion. Der indirekte, vermittelte Charakter seines Handelns, in *Hochgebirg* schon angedeutet, verstärkt sich im fünften Akt, wo sich Faust ganz auf das Entwerfen von Plänen und auf die geistige Leitung ihrer Ausführung beschränkt, die er als solche an untergeordnete ›Werkzeuge‹ delegiert. So wird der Protagonist in diesen Szenen nur noch befehlend und anordnend tätig und verändert überdies kaum mehr seinen Standort; nicht zufällig erblickt man ihn zuerst in der Pose des Sinnenden, gemessen »wandelnd« und zugleich »nachdenkend« (vor v. 11143). Die Beziehung zwischen dem Herrn und seinen Gefolgsleuten ist aber weder eindeutig noch konfliktfrei. Den Mord an dem alten Paar hat Faust zweifellos nicht gewollt, ihm schwebte ja nur ein wenn auch erzwungener, unter massivem Druck erfolgter Besitztausch vor. In diesem Auseinandertreten von Absicht und Ergebnis, durch das der Einzelne seinem eigenen Tun und dessen Folgen gleichsam entfremdet wird, manifestiert sich eine bedrohliche Verselbständigung jener personalen ›Instrumente‹, die Faust streng seinem Herrscherwillen unterworfen glaubt.[25] Die fatale Uneindeutigkeit des entscheidenden, als Waisenzeile zusätzlich herausgehobenen Befehls: »So geht und schafft sie mir zur Seite!« (v. 11275) springt förmlich ins Auge. Zwar stellt Faust mit dem Hinweis auf das »schöne Gütchen« (v. 11276) unmittelbar anschließend klar, daß er die beiden Alten lediglich umsiedeln und das ›Zur-Seite-Schaffen‹ somit ganz wörtlich, im räumlichen Sinne, verstanden wissen möchte, doch läßt die Wendung selbst durchaus auch an Mord denken. Die Doppelsinnigkeit seines Ausspruchs ist Faust gewiß nicht bewußt, aber ebensowenig darf sie als bloß zufällig

[25] Vgl. Schmidt (Anm. 5, S. 272), der hier »die zunehmende Verselbständigung des Instrumentellen, Apparativen und Technischen im Fortschreiten des Zivilisationsprozesses« erkennt: Der moderne Mensch werde »von der Eigendynamik seiner Hilfsmittel vereinnahmt«. Als Sinnbild des Technisch-Instrumentellen fungiert in *Faust II* immer wieder die Magie, die dem Protagonisten dank der Beihilfe Mephistos zur Verfügung steht. Daß der Rückgriff auf »Zaubersprüche« unausweichlich Entfremdung mit sich bringt, kommt Faust zumindest flüchtig zu Bewußtsein, als er davon träumt, die »Magie« zu »entfernen«, um wieder, »ein Mann allein«, der »Natur« gegenüberzustehen (v. 11404ff.). Die Aufhebung der vielfältigen Vermittlungen, die ihm sein großräumiges Wirken ermöglichen, wäre die Voraussetzung für ein wahrhaft menschliches, nämlich unentfremdetes Dasein. Diese ›sentimentalische‹ Anwandlung geht indes rasch vorüber – für die Ausführung seines letzten großen Projekts greift Faust gleich darauf wieder bedenkenlos auf seine ›Werkzeuge‹ zurück.

abgetan werden. Sie veranschaulicht vielmehr in konzentrierter Form den Umstand, daß auch der Mächtigste die Ergebnisse seines Tuns nie vollkommen beherrschen und im voraus kalkulieren kann. Fausts Allmachtsphantasien erweisen sich mithin schon an diesem Punkt als illusorisch. In der tiefen Ironie der Sterbeszene wird ihre Infragestellung dann einen Höhepunkt erreichen.

Zuvor baut Goethe jedoch noch eine weitere Kontrastbeziehung auf, die das spezifische Weltverhältnis des modernen Individuums Faust schärfer konturieren soll: Der Türmer Lynceus, dem die kontemplative Betrachtung in *Tiefe[r] Nacht* – so die Szenenbezeichnung – die »ewige Zier« (v. 11297) der kosmischen Ordnung offenbart, gewinnt wie das Paar auf der Düne seine Bedeutung in erster Linie aus seiner Funktion als Gegenfigur zum Protagonisten. Das Sehen, das für Lynceus Beruf und Berufung in einem darstellt, ist nach Goethes Ansicht bekanntlich kein rein rezeptiver Vorgang, kein passives ›Erleiden‹, sondern eine schöpferische Leistung des Auges, das in eine Wechselwirkung mit der äußeren Realität tritt; es ist jener Akt, in dem die produktive Vermittlung von Innen und Außen, von Subjekt und Welt stattfindet. Eine solche Vermittlung gelingt Lynceus in idealer Weise. Sein Schauen erschließt ihm eine nach Höhe und Tiefe, Nähe und Ferne vielfältig differenzierte und in dieser strukturierten Vielfalt eben ›schöne‹, harmonische Ordnung, in die er sich selbst als betrachtendes Subjekt eingebunden fühlt. Folgerichtig preist er seine »Augen«, die diesen Einklang zwischen Ich und Außenwelt herstellen, als »glücklich« (v. 11300). Das von Lynceus gesungene Lied ermöglicht wiederum dem Hörer (oder Leser) die Teilhabe an der Harmonie-Erfahrung, die sich der Dramenfigur im Schauen eröffnet, und stellt damit ein vorbildliches Kunstwerk im Sinne der Klassik dar. So kommt nun auch eine poetologische Dimension ins Spiel – als Schauender wie als Sänger ist Lynceus eine Künstlerfigur. Der Hymnus auf den scheinbar universalen kosmischen Einklang ist offenkundig keine bloße Wiedergabe des Seienden, sondern ein poetisches Gebilde, ein Konstrukt, das nur um den Preis der Ausblendung gewisser störender Bestandteile der Wirklichkeit gelingt. Das von Faust geschaffene Neuland mit seiner domestizierten Natur wird im Türmerlied auffälligerweise nicht erwähnt; von dem »Ziergarten« und dem »Canal«, die sich seinen Augen eigentlich zuallererst darbieten müßten, schweigt Lynceus.[26] Indes kann die Vision kosmischer Harmonie auch auf diesem Wege nicht mehr dauerhaft gerettet werden. Daß das von Lynceus repräsentierte Künstlertum historisch überholt ist und der Vergangenheit angehört, deutet sich schon

[26] Vgl. Arens (Anm. 4), S. 873. Keller (Anm. 19, S. 322) weist gleichfalls darauf hin, daß diese Verse »den zivilisatorischen Fortschritt bewußt unerwähnt lassen.«

in den Schlußversen seines Liedes an, die ins Präteritum übergehen und dem bisher ganz auf das Gegenwärtige ausgerichteten Gesang unvermittelt den elegischen Charakter eines Lebensrückblicks, eines Resümees, verleihen (vgl. v. 11300ff.). Dieser Wechsel der Perspektive wird im folgenden nachträglich legitimiert, wenn der Türmer voller Entsetzen den Untergang von Philemon und Baucis mit ansehen muß. Eine von einem Individuum wie Faust beherrschte und gewaltsam umgestaltete Welt läßt sich offenkundig nicht mehr in der von Lynceus vorgeführten Art und Weise künstlerisch deuten, und so ist die Rolle dieser Figur nun ausgespielt: Nachdem sie die Katastrophe beschrieben hat, verschwindet sie spurlos aus der fiktiven Realität des Stückes.

Auch Faust wünscht sich einen erhöhten Standpunkt, von dem er »weit umher zu schauen« gedenkt (v. 11243). Erst sollen es »Gerüste« sein (v. 11244), die in den Linden auf der alten Strandhöhe zu errichten wären, später, nach der Brandkatastrophe, plant Faust einen »Luginsland« (v. 11344) am selben Platz. Die Art des Sehens, die er im Sinn hat, steht aber in einem diametralen Gegensatz zu der des Lynceus. Der greise Herrscher und Kolonisator möchte »sehn was alles ich gethan« und »überschaun mit einem Blick | Des Menschengeistes Meisterstück« (v. 11246ff.), er will sich also – wie der Gott der *Genesis* – schauend seines eigenen Werkes vergewissern; der gepriesene »Menschengeist« ist natürlich sein eigener. An die Stelle der Kontemplation, deren Subjekt sich beglückt in eine allumfassende kosmische Ordnung hineingestellt sieht, tritt hier die Selbstbespiegelung des Schöpfers in seiner Schöpfung, in einer durch sein Handeln vollkommen ›angeeigneten‹ und unterworfenen Welt. Im Grunde träumt Faust von einer narzißtischen Ich-Erweiterung unbeschränkten Ausmaßes, ermöglicht durch die Objektivierung seiner selbst in seinem allumfassenden ›Werk‹ – ausdrücklich spricht er vom ersehnten Blick »ins Unendliche« (v. 11345), womit nur seine grenzenlose Herrschaftsdomäne gemeint sein kann, da Faust von transzendenten Sphären ja nichts wissen will. Schafft Lynceus im Schauen einen harmonischen Ausgleich, eine ideale Balance von Ich und Welt, so löscht Faust die äußere Wirklichkeit als selbständiges Gegenüber aus, um sich an ihre Stelle zu setzen. Seine Erblindung nach der Konfrontation mit der Sorge ist die logische Folge und zugleich das eindrucksvollste Symbol eines solchen krassen Mißverhältnisses von subjektiver Innen- und objektiver Außenwelt, weil sie Faust gänzlich in den hermetischen Bezirk seiner Innerlichkeit einschließt. Indem sie es ihm unmöglich macht, widerständige Realität überhaupt noch wahrzunehmen, beseitigt die Blindheit alle Schranken des Narzißmus und erfüllt für Faust damit letztlich dieselbe Funktion wie zuvor sein Streben nach absoluter Bemächtigung der ihn umgebenden Wirklichkeit.

Unmittelbarer Anlaß für Fausts Erblindung ist die »Verwünschung« (v. 11496) durch die Sorge. In dieser allegorischen Figur präsentiert sich eine geistig-seelische Verfassung, die ihrerseits eine krankhafte Verzerrung der Beziehung von Innen und Außen, von subjektiver Wahrnehmung und objektiver Wirklichkeit hervorruft.[27] Nicht von ungefähr spielt in den Versen, mit denen die Sorge ihr Wesen erläutert, das Sehen abermals eine gewichtige Rolle:

> Wen ich einmal mir besitze
> Dem ist alle Welt nichts nütze,
> Ewiges Düstre steigt herunter,
> Sonne geht nicht auf noch unter,
> Bey vollkommnen äußern Sinnen
> Wohnen Finsternisse drinnen.
> (v. 11453ff.)

Da der Betroffene nicht mehr sinnvoll, zielstrebig und der Situation angemessen zu handeln vermag, ist die Sorge in erster Linie eine handlungshemmende Disposition des Menschen, eine »Feindin der Tat, des schöpferischen Wirkens«.[28] Faust freilich, zu dessen Wesenskern ja das unablässige ›Streben‹ als die individuelle Erscheinungsform der modernen Dynamik gehört, weist die Sorge entschieden zurück (vgl. v. 11493f.), und tatsächlich zeigt er in der Folge keines der für den von ihr Befallenen typischen Symptome: Während er äußerlich erblindet, sich aber von einem inneren Licht erleuchtet und geleitet wähnt, bewirkt die Sorge nach ihrer eigenen eben zitierten Aussage genau das Gegenteil, und auch von einer Handlungshemmung kann angesichts der geradezu hektischen Aktivität, in die Faust unmittelbar nach seiner Erblindung verfällt, nicht die Rede sein. Die Blindheit ist demnach kein Zeichen der Sorge, sie symbolisiert vielmehr deren völliges Fehlen. Der erblindete Faust ist »radikal sorglos«[29] und in höchst problematischer Weise ohne alle Bedenken und Rücksichten. Die Sorge und Fausts absolute Sorglosigkeit repräsentieren zwei gegensätzliche Spielarten einer unheilvollen Diskrepanz von Innen und Außen, eines gestörten, aus dem Gleichgewicht geratenen Weltverhältnisses, das dem

[27] Die vieldiskutierte Gestalt der Sorge kann hier nicht annähernd erschöpfend behandelt werden. Ich begnüge mich damit, die Bedeutung ihres Auftretens im Zusammenhang meiner Thesen zu skizzieren.

[28] Burdach (Anm. 9), S. 34.

[29] So Kaiser (Anm. 5, S. 51), der Faust mit Recht eine »ideologisierte Sorglosigkeit« zuschreibt. Albrecht Schöne (Johann Wolfgang Goethe, Faust. Kommentare, Frankfurt/M. 1994 [Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche, I. Abt., Bd. 7.2], S. 734) und Schmidt (Anm. 5, S. 280f.) sehen den Zusammenhang zwischen Sorge und Blindheit ähnlich.

Menschen die rechte Abstimmung seines Verhaltens auf die objektiven äußeren Bedingungen unmöglich macht.

Vor dem Hintergrund der durch die Figur des Lynceus eröffneten poetologischen Dimension läßt sich auch die Faust-Gestalt auf einen bestimmten Künstlertypus beziehen, der seinerseits aufs engste mit der Idee des modernen, selbstmächtigen Individuums verknüpft ist. In unserer Szenenfolge tritt Faust mit der Attitüde des *Genies* auf, das dank seiner autonomen Schöpferkraft, die als »helles Licht« (v. 11500) in seinem Inneren strahlt, einen gottgleichen Rang einnimmt. Fausts diesbezügliche Selbststilisierung wird in diesem Zusammenhang um so plausibler, gehört doch das Verständnis des genialen Menschen als eines ›alter deus‹ zum Kernbestand der Genie-Ideologie seit ihren Anfängen. Indes ist nicht zu verkennen, daß der Text Fausts Haltung und seine Ansprüche – und damit auch den Genie-Gedanken schlechthin – äußerst kritisch beleuchtet. Dazu bedient sich Goethe der dramatischen Ironie, die er in potenzierter Form einsetzt: Auf mindestens drei Ebenen registriert der Rezipient des Dramas Widersprüche und Aporien, die Faust nicht wahrnimmt. Zuerst ist hier noch einmal an das Motiv der Blindheit anzuknüpfen. Faust lebt in den letzten Augenblicken vor seinem Tod in einem Zustand wahnhafter Realitätsverkennung. Während er der zügigen Umsetzung des wortreich beschworenen neuen Großprojekts beizuwohnen glaubt, wird in Wahrheit sein Grab geschaufelt. Der emphatische Glaube an das eigene Schöpfertum, an die Fähigkeit zu souveräner Umgestaltung der Wirklichkeit von innen heraus, beruht mithin auf einer Selbsttäuschung.[30] Damit aber schiebt sich an die Stelle des Genies dessen Zerrbild, der *Dilettant* – jener Künstler- und Menschentypus, dem die Objektivierung der inneren Fülle mißlingt, weil er außerstande ist, seine Gedanken, Entwürfe und Empfindungen mit der äußeren Realität produktiv zu vermitteln. Mit dem Themenkomplex Genie/Dilettant greift Goethe im Schlußakt des *Faust II* einen Problemzusammenhang auf, der ihn zeitlebens beschäftigte; schon in den Werken der Sturm und Drang-Phase stehen Genie-Figuren wie Prometheus und Dilettanten vom Schlage Werthers gleichsam als Wunsch- und

[30] Die negative Bedeutung der Erblindung Fausts und den illusionären Charakter des ›inneren Lichts‹ hat Peter Michelsen überzeugend nachgewiesen (Fausts Erblindung, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 36, 1962, S. 26-35). Fausts angemaßtes Genie-Pathos findet übrigens ein Pendant im Baccalaureus des zweiten Aktes, der ebenfalls auf sein »innerlichstes Licht« vertraut (v. 6804) und die äußere Wirklichkeit allein durch eigene Geistestätigkeit hervorzubringen meint. Diese Figur, zu der Goethe insbesondere von Fichtes Ich-Philosophie angeregt wurde, ist als Opfer einer extremen subjektivistischen Realitätsverkennung unübersehbar ironisch gezeichnet.

Schreckbilder nebeneinander.[31] Mit dem erblindeten Faust hat der Dichter noch einmal eine ins Überdimensionale erhöhte Dilettantengestalt geschaffen, die er zugleich ins Zentrum einer kritischen Zeitdiagnose rückt, da Faust ja als Prototyp des modernen Individuums fungiert. Dessen ungezügeltes Autonomiestreben, verbunden mit einer fatalen Hybris, führt in der Perspektive des Stückes zu einer ›dilettantischen‹ Weltverfehlung, die groteske Züge annimmt. In anderen Alterswerken, vornehmlich in *Wilhelm Meisters Wanderjahren*, versuchte Goethe, wenn auch nicht ohne skeptische Vorbehalte, mit dem Leitbild der Entsagung eine Alternative zu dieser Tendenz zu entwerfen: »Wer Faust angemessen beurteilen will, muß zum Vergleich, korrigierend und ergänzend, Wilhelm Meisters sozialen Weg mitbedenken.«[32]

Der zweite Aspekt jener dramatischen Ironie, die die letzten Textpassagen vor Fausts Tod beherrscht, hat mit dem Themenschwerpunkt der *Herrschaft* zu tun und bezieht sich auf das Selbstverständnis des Protagonisten als eines souveränen Lenkers gefügiger Werkzeuge, die seiner Meinung nach die Reichweite seines Tuns erweitern, ohne dessen Freiheit einzuschränken. Auch angesichts der Ermordung von Philemon und Baucis, die ihm in dieser Hinsicht die Augen öffnen könnte, zieht Faust seine Einschätzung nicht in Zweifel, im Gegenteil: Unmittelbar nach seiner Erblindung entwickelt er noch einmal in programmatischer Rede die Vorstellung von der grenzenlosen Herrschermacht des planenden Geistes und der klaren Hierarchie von ›Herr‹ und ›Knechten‹.

> Was ich gedacht ich eil es zu vollbringen;
> Des Herren Wort es giebt allein Gewicht.
> Vom Lager auf ihr Knechte! Mann für Mann!
> Laßt glücklich schauen was ich kühn ersann.
> Ergreift das Werkzeug, Schaufel rührt und Spaten
> Das Abgesteckte muß sogleich gerathen.
> Auf strenges Ordnen, raschen Fleiß,
> Erfolgt der allerschönste Preis;
> Daß sich das größte Werk vollende
> Genügt Ein Geist für tausend Hände.
>
> (v. 11501ff.)

[31] Ausführlich hat Hans Rudolf Vaget die literarische Figur Werther als Inbild des Dilettanten erörtert (Die Leiden des jungen Werthers, in: Goethes Erzählwerk. Interpretationen, hrsg. v. Paul Michael Lützeler u. James E. McLeod, Stuttgart 1985, S. 37-72). Vgl. allgemeiner zu diesem Thema die Monographie desselben Verfassers: Dilettantismus und Meisterschaft. Zum Problem des Dilettantismus bei Goethe: Praxis, Theorie, Zeitkritik, München 1971. Sie behandelt vor allem das Projekt einer umfassenden Dilettantismus-Kritik, das von Goethe und Schiller gemeinschaftlich in Angriff genommen wurde, aber nicht über Entwürfe und Skizzen hinausgelangte.

[32] Keller (Anm. 19), S. 343f.

Was der Herr denkt und ersinnt, setzen seine Untergebenen in die Tat um; er ordnet, sie sind fleißig; er ist der »Geist«, der ihre »tausend Hände« regiert. In dem abschließenden, zusammenfassenden Bild eines kollektiven Organismus, dessen Glieder unter Leitung des führenden Geistes einträchtig auf ein Ziel – »das größte Werk« – hinarbeiten, werden die »Knechte« endgültig jeglicher Individualität und Selbständigkeit beraubt.

Dieses Bild begegnet bereits im vierten Akt, allerdings in Kontexten, die nicht dazu angetan sind, großes Vertrauen in Fausts Idealvorstellung zu wecken. Zweimal wird dort der Topos vom *Staat* als lebendem Organismus mit dem Herrscher als ›Haupt‹ zitiert. Faust selbst setzt ihn als Argument ein, um den Kaiser von einem Zweikampf abzuhalten: Das »Haupt« dürfe nicht gefährdet werden, da alle »Glieder« von ihm abhängig seien (v. 10477). Diese Worte sind jedoch leicht als hohle Phrase zu durchschauen, denn der Leser weiß längst, daß der Monarch weit davon entfernt ist, ein wahres ›Oberhaupt‹ seiner Untertanen zu sein – gerade unter seiner höchst unvollkommenen Leitung »zerfiel das Reich in Anarchie« (v. 10261), die in den Bürgerkrieg mündet. Später ist es dann der geistliche Erzkanzler, der als Sprecher der Kurfürsten dem Kaiser gegenüber das nach dem Sieg neu begründete Reich mit derselben Metapher charakterisiert: »So lang das treue Blut die vollen Adern regt, | Sind wir der Körper den Dein Wille leicht bewegt« (v. 10963f.). Dieser pathetischen Versicherung folgt indes sogleich das erpresserische Manöver des Kanzlers, der dem Kaiser unter Androhung von Kirchenstrafen weitgehende Zugeständnisse an die Geistlichkeit abzwingt. Der Topos vom harmonischen Staatsorganismus stellt also nur ein ideologisches Versatzstück dar, das der Verschleierung egoistischer Partikularinteressen dient, und ist damit ein integraler Bestandteil jener Satire auf wirklichkeitsfremde restaurative Bestrebungen, als die man die gesamte ›Erzämter-Szene‹ mit ihrem anachronistischen feudalen Apparat verstehen muß.

Den Abstand zwischen Programmatik und Realität zeigen auch Fausts letzte Lebensaugenblicke überdeutlich. Mephisto und seine Lemuren kümmern sich nun überhaupt nicht mehr um den ausgesprochenen Willen ihres blinden Herrn, womit die Verselbständigung der Werkzeuge ihren Gipfel erreicht. Indem das Streben nach absoluter Unbedingtheit in ebenso absolute Unfreiheit umschlägt und sich der scheinbar Allgewaltige als gänzlich hilflos erweist, wird, aller geniehaften Selbststilisierung zum Trotz, die Kluft sichtbar, die ihn von Gott trennt. Nur letzterer vermag die Wirklichkeit tatsächlich un-mittelbar umzugestalten, nur für ihn gilt also die Devise, die Faust in grandioser Verkennung der Lage auf sich anwendet: »Des Herren Wort es giebt allein Gewicht« (v. 11502). Für den Menschen, auch für den vermeintlich autonomen Herrscher, ist der Übergang vom

Denken zum Vollbringen (vgl. v. 11501) keineswegs so unproblematisch, wie er sich in Fausts Einbildung darstellt, denn die ›Instrumente‹, die sich zwischen den Plan und seine Umsetzung schieben, können eine unkontrollierbare Eigendynamik entwickeln und ihren Lenker damit in neue Abhängigkeiten verstricken.[33]

Die dritte Erscheinungsform der dramatischen Ironie in diesen *Faust*-Passagen betrifft schließlich die Sterbevision des Protagonisten (vgl. v. 11559ff.). Auch sie läßt noch einmal Fausts Anspruch auf Gottähnlichkeit durchschimmern, geht es ihm doch um nicht weniger als um die Schaffung einer »neusten Erde« (v. 11566) und einer neuen, befreiten Menschheit. Die Verheißung eines ›neuen Himmels‹ und einer ›neuen Erde‹ am Ende der Zeiten kehrt in der Bibel mehrfach wieder. Vor allem *Jesaja* 65,16-25 scheint einen Bezugspunkt für Fausts utopischen Entwurf zu bilden. Im Vergleich zur *Offenbarung* ist diese Endzeitvision sehr viel realitätsnäher, und einige ihrer Elemente sind in der Rede der Dramenfigur wiederzuerkennen, so der Hinweis auf die Freiheit der Menschen, die nur noch für sich selbst arbeiten müssen, oder das Versprechen eines hohen Alters für jeden (»Kindheit, Mann und Greis«; v. 11578). Das von Faust skizzierte leuchtende Bild eines »thätig-frey[en]« Volkes (v. 11564) in einem »paradiesisch[en] Land« (v. 11569) steht aber in einem von ihm nicht reflektierten schroffen Widerspruch zu den Mitteln, die er für seine Verwirklichung vorsieht – Gewalt und Zwangsarbeit bilden die Basis, auf der sich das Dasein der beglückten Menschen erheben soll (vgl. v. 11551ff.). Nach den Interessen derjenigen zu fragen, deren Glück er zu stiften beabsichtigt, kommt Faust nicht in den Sinn. So erweist sich noch der Traum von einer künftigen harmonischen Gesellschaftsordnung als genuines Produkt des vereinzelten modernen Menschen, der seine aus dem Zerfall traditionaler Autoritäten und Orientierungen hervorgegangene Isolation in einer neuen, nunmehr bewußt gesetzten Bindung aufzuheben trachtet: »Solch ein Gewimmel möcht ich sehn, | Auf freyem Grund mit freyem Volke stehn« (v. 11579f.). Der Kontrast zwischen angestrebtem Zweck und eingesetzten Mitteln macht jedoch deutlich, daß dem freigesetzten Individuum diese ›Aufhebung‹ seiner selbst zwangsläufig mißlingen muß. Es ist eben immer noch der unumschränkte Gewaltherrscher Faust, der jenes »freye Volk« nach seinem eigenen Wunsch und Willen ins Leben rufen will; von Entsagung, freiwilliger Selbstbeschränkung und opferbereiter Einfügung in das Kollektiv ist bei ihm bis zum Schluß keine Spur zu entdecken.[34] Auf dem

[33] Auch Kaiser (Anm. 5, S. 39) betont, daß Faust »im Gegensatz zur göttlichen Schöpfung allein durch das Wort« für die Verwirklichung seiner Pläne Helfer, Vermittlungen benötigt.

[34] Ulrich Gaier konstatiert zu Recht: »Freiheit für das Volk würde Befreiung vom despotischen Joch Fausts und von der Schreckensherrschaft seiner Gewaltigen bedeuten.« Um seine

Weg, der Faust vorschwebt, sind die proklamierten hehren Ideale mit Sicherheit nicht zu verwirklichen.[35]

Gerade in Fausts abschließenden Versen tritt der erwähnte Widerspruch noch einmal klar zutage, denn hier enthüllt sich sein wahres Ziel als keineswegs gemeinschafts-, sondern rein ich-bezogen. Für Faust ist die Schaffung der ›neuen Welt‹ lediglich Mittel zu einem sehr persönlichen Zweck:

> Zum Augenblicke dürft' ich sagen:
> Verweile doch, Du bist so schön!
> Es kann die Spur von meinen Erdetagen
> Nicht in Aeonen untergehn. –
> Im Vorgefühl von solchem hohen Glück
> Genieß ich jetzt den höchsten Augenblick.
> (v. 11581ff.)

Der erfüllte Moment ungetrübten Glückes wäre demnach jener, in dem Faust gewiß sein könnte, sich in der »Spur«, die er mit seinem Wirken auf Erden hinterläßt, verewigt zu haben – die unbegrenzte Ausdehnung in der

Vision in die Realität zu überführen, müßte Faust demnach vor allen Dingen »sich selbst und seine schrecklichen Helfer zum Verschwinden bringen« (Johann Wolfgang Goethe, Faust-Dichtungen. Bd. 2: Kommentar I, Stuttgart 1999, S. 1032).

[35] Gottlieb C.L. Schuchard hat plausibel gemacht, daß Fausts Sterbevision Anspielungen auf den Saint-Simonismus enthält, dessen Lehren Goethe um 1830 aufmerksam studierte (Julirevolution, Saint-Simonismus und die Faustpartien von 1831, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 60, 1935, S. 240-274 und 362-384). In der Tat kreist auch die saint-simonistische Doktrin um jene paradoxe Idee einer auf autoritären Zwang gegründeten Menschheitsbeglückung, die im Mittelpunkt von Fausts Utopie steht. Gemeinsam ist beiden Konzepten überdies die zentrale Bedeutung einer vervollkommneten Beherrschung der Naturkräfte durch die solchermaßen ›befreite‹ Menschheit. Im saint-simonistischen Gedankengut mag Goethe eine äußerste Zuspitzung jener modernen Hybris erkannt haben, der er in der Faust-Figur des Schlußaktes von *Faust II* Gestalt verlieh. Bei seiner Kritik an den Jüngern Saint-Simons vermerkte er übrigens nicht zuletzt deren Tendenz zur quasi-religiösen Selbstüberhöhung. In einem Brief an Zelter vom 28. Juni 1831 spricht er von der »Sekte« Saint-Simons sowie von der »Religion Simonienne« und spottet: »Die Narren bilden sich ein die Vorsehung verständig spielen zu wollen« (Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter in den Jahren 1799 bis 1832, hrsg. v. Edith Zehm u. Sabine Schäfer. Bd. 2: Text 1828-1832. Dokumente. Register, München, Wien 1998 [Münchner Ausgabe, Bd. 20.2], S. 1496). Möglicherweise kannte Goethe auch die 1830 erschienene programmatische Broschüre *De la Religion St. Simonienne*, die mit zahlreichen Bibelanspielungen arbeitet und unter anderem die Bändigung des Meeres durch den gottgleichen Menschen verherrlicht (vgl. das Zitat bei Schuchard, S. 271). Aber weit über den Horizont zeitgeschichtlicher Anspielungen hinaus macht Fausts ironisch gebrochene Vision generell die immanente Widersprüchlichkeit moderner totalitärer Utopien sichtbar, zu deren frühesten der Saint-Simonismus zählt. Bemerkenswerterweise meinten sowohl marxistisch inspirierte Forscher als auch Parteigänger des Nationalsozialismus, Fausts letzte Rede als poetische Vorwegnahme ihrer eigenen Ideale vereinnahmen zu können, ohne die potenzierte Ironisierung dieser Passage zur Kenntnis zu nehmen. Beide Gruppen hatten in gewisser Weise mehr Recht, als ihnen selbst bewußt war.

Zeit ergänzt diejenige im Raum, auf die Fausts Wunsch verwies, »ins Unendliche« blicken zu können. Das Erlangen ›immanenter Unsterblichkeit‹ ist demnach der Fluchtpunkt seiner Bemühungen; die Sehnsucht des modernen Menschen, Endlichkeit und Begrenztheit der eigenen »Erdetage« zu überwinden, erweist sich endgültig als die geheime Triebkraft seines Handelns in der hier betrachteten Szenenfolge. Jene sonderbare Angst, die Faust in *Hochgebirg* artikulierte, als er das Spiel der elementaren Kräfte beschrieb, wäre folglich als Furcht vor einem Dasein zu deuten, das spurlos vergeht, weil es »nichts geleistet« (v. 10217) hat, was von Dauer ist. Gleichfalls in *Hochgebirg* hat Faust den »Ruhm« zugunsten der »That« verworfen (v. 10188). Dieser Haltung bleibt er bis zum Ende treu, denn es ist ja das durch die »That« Geschaffene – der Deich, die »neuste Erde«, das »freye Volk« –, das seine Fortexistenz garantieren soll;[36] ob er später noch namentlich als dessen Urheber gerühmt wird, ist für ihn augenscheinlich nicht von Belang. Die tiefgreifende Umgestaltung von Natur und Gesellschaft bietet der anvisierten äonenlangen Dauer der »Spur« eine zuverlässigere Grundlage als der von mancherlei Zufällen abhängige Ruhm.

In die vorgetragene Deutung fügt sich der Umstand, daß Fausts eruptiver Tätigkeitsdrang in den Augenblicken vor seinem Ende, seine Eile (vgl. v. 11501), das »Letzte« und »Höchsterrungene« (v. 11562) nun auch noch zustande zu bringen und damit das bisher Geleistete abzurunden, als unmittelbares Produkt seiner Ahnung des nahenden Todes begriffen werden kann. Von dem Gespräch der vier ›grauen Weiber‹ vor dem Palast hat der Greis kaum mehr als das »düstre Reimwort […] Tod« verstanden (v. 11401), und die »tiefer tief« hereindringende Dunkelheit beim Eintreten der Erblindung (v. 11499) wirkt ebenfalls wie ein Vorbote des Endes. Um so dringlicher muß es Faust erscheinen, sein Fortleben über den körperlichen Tod hinaus sicherzustellen. So ist sein Tun und Denken letztlich ein einziges Aufbäumen gegen die Tatsache des Sterben-Müssens, die selbst das autonome, selbstherrliche Individuum unerbittlich mit einer Schranke seines Seins konfrontiert. In Fausts letzten Worten feiert sein Narzißmus einen wahnhaften Triumph: Durch die Verewigung der »Spur« seiner Existenz glaubt er sogar dem Tod entgehen zu können, der bekanntlich *die* narzißtische Kränkung schlechthin darstellt.

[36] Vgl. dazu Burdach (Anm. 9), S. 24f. Dramatische Ironie waltet auch hier – nicht nur wird Fausts letzte Unternehmung, der große Entwässerungsgraben, nicht durchgeführt werden, es scheint sogar zweifelhaft, ob überhaupt irgendwelche ›Spuren‹ seines Schaffens überdauern. Mephisto ist jedenfalls überzeugt, daß gerade jene Elemente, deren sinnloses Treiben Faust bändigen will, das ganze neue Land schon bald wieder verschlingen werden (vgl. v. 11544ff.).

Jener Narzißmus, auf den Fausts Verhalten hier zurückgeführt wurde und der dessen innere Logik erklärt, gründet, im Gegensatz zu dem etwa von der Freudschen Psychoanalyse beschriebenen Phänomen, nicht im biographischen Entwicklungsgang des Einzelnen. Die narzißtische Disposition des von Faust idealtypisch repräsentierten modernen Individuums ist vielmehr durch spezifische historische Konstellationen und Tendenzen bedingt. Faust setzt sich selbst absolut, weil er sich weder durch Tradition und Herkommen noch gesellschaftlich oder religiös gebunden fühlt und somit ganz auf sein Ich als einzigen Halt zurückgeworfen ist. Daher rühren sein totalitärer Anspruch auf Herrschaft über die Natur wie über andere Menschen und seine Unduldsamkeit gegenüber allem, was seiner ›Willkür‹ nicht unterworfen ist und ihn deshalb unweigerlich an seine eigene Begrenztheit erinnert. Der Versuch, mittels der hinterlassenen Schöpfung auch noch den Tod zu überwinden, ist die äußerste Konsequenz einer solchen Haltung. Philemon und Baucis dagegen, die sich einer göttlichen Macht, einer verehrungswürdigen Tradition sowie gewissen sozialen Verpflichtungen willig unterwerfen, fühlen sich in ihrer begrenzten und statischen Sphäre heimatlich geborgen und aufgehoben. Sie sehen sich keineswegs zum schöpferischen Wirken berufen, während Faust die ihn umgebende Realität nach eigenen Entwürfen umzuformen strebt, mit seinem herrischen Blick vereinnahmt und schließlich gänzlich durch seine narzißtischen Größenphantasien verdrängt. Das Thema des von *Hochgebirg* bis zu Fausts Tod reichenden Szenenkomplexes sind die durch die Figurenkonstellation veranschaulichten Eigenarten und die mit Hilfe der dramatischen Ironie inszenierten Aporien jenes besonderen Weltverhältnisses, das ein aus allen Bindungen entlassenes Individuum aufbaut. So liefert die um das große Landgewinnungsprojekt zentrierte Partie des *Faust II*, der meine Überlegungen galten, eine zugespitzte kritische Diagnose der modernen Individualität im poetischen Modell.