

*Untersuchungen
zur deutschen
Literaturgeschichte
Band 68*

Thomas Zabka

Faust II – Das Klassische und das Romantische

Goethes ›Eingriff in die neueste Literatur‹

Max Niemeyer Verlag
Tübingen 1993



Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Zabka, Thomas: Faust II – das Klassische und das Romantische : Goethes ›Eingriff in die neueste Literatur‹ / Thomas Zabka. – Tübingen : Niemeyer, 1993

(Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte ; Bd. 68)

NE: GT

ISBN 3-484-32068-0 ISSN 0083-4564

© Max Niemeyer Verlag GmbH & Co. KG, Tübingen 1993

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen. Printed in Germany.

Druck: Weihert-Druck GmbH, Darmstadt

Einband: Hugo Nädele, Nehren

Meinen akademischen Lehrern Karl Robert Mandelkow und Ulrich Wergin danke ich für unzählige Anregungen, der Studienstiftung des deutschen Volkes und der Fazit-Stiftung für die finanzielle Unterstützung, meinen Freunden Gustav Falke und Peter Matussek für die kritische Lektüre des gesamten Manuskripts und meiner Mutter, Maria Zabka, für die sorgsame Korrektur. Hamburg, im April 1993

Inhalt

Einleitung.....	1
Gegenstand der Arbeit und Forschungskritik.....	1
Zur Methode – Intentionalismus oder Intertextualität ?.....	8
Das Klassische und das Romantische.....	13
Übersicht und Ergebnisse	16
I. Voraussetzungen: Die Krise des Klassischen.....	19
I.1. Klassisches Ideal und moderne Subjektivität – <i>Faust I</i> und <i>Helena-Fragment</i>	19
a) Selbstheit – Faust und Herder.....	20
b) Zwei Triebe – Faust und Schiller.....	26
c) Schönheit als Versöhnung – Das Kunstideal.....	32
d) Einbruch des Epischen – Unversöhntes in der Form.....	37
e) Sieg des Häßlichen – Unversöhntes im Gehalt.....	45
I.2. Klassisches Ideal und soziale Desintegration – Goethes Symbolprogramm und <i>Die natürliche Tochter</i>	51
a) Einzelnes und Allgemeines – Die nominalistische Situation.....	51
b) Symbolische Gegenstände in Natur und Gesellschaft.....	55
c) Das Ideal als Problem – Zur Objektivität des Symbols.....	61
d) Das Ideal als Ideologie – Krise des klassischen Gehalts (<i>Die natürliche Tochter</i>).....	69
e) Vom Symbol zur Allegorie – Krise der klassischen Form (<i>Die natürliche Tochter</i>).....	81
II. <i>Faust II</i> : Der klassisch-romantische Widerstreit.....	89
II.1. Himmelan steigend, vom Boden gezeugt – Klassische und romantische Poesie im 3. Akt.....	89
a) Klassik – Helena in der Antike.....	90
b) Romantik – Helena im Mittelalter.....	95
c) Romantische Klassik-Kritik – Arkadien.....	105
d) Klassische und romantische Mythologie – Euphorion.....	123
e) Klassisch-romantische Dialektik.....	135

II.2.	Das Fratzengeisterspiel der Phantasei – Kritik des romantischen Subjektivismus im 1. Akt.....	140
	a) Fausts Gang zu den Müttern als Weg nach innen	141
	b) Fausts Magie und die romantische Einbildungskraft.....	151
	c) Fausts Doppelreich und die identitätsphilosophische Ästhetik.....	158
II.3.	Wenn sich ein Heiliges lebend hält – Der Weg zum klassischen Ideal im 2. Akt	163
	a) Kritik der subjektivistischen Wissenschaft	163
	b) Polare Vorstellungsarten in Geologie und Geschichte.....	170
	c) Ausgleich der Polarität in Mythologie und Kunst	178
	d) Romantische Verfehlung des Ideals – Die Kabiren.....	183
	e) Das klassische Ideal, postnormativ – Galatea.....	192
II.4.	Befriedet in ätherischem Gewande – Der romantische Schluß des 5. Aktes	199
	a) Christliche Motive.....	199
	b) Maria als romantisches Ideal	214
	c) Schluß- und Eingangsszene – Allegorie und Symbol.....	221
II.5.	Reiche Narren, freie Knechte – Wirtschaft und Politik im 1., 4. und 5. Akt	229
	a) Spätabsolutistische Sanierungsversuche.....	230
	b) Restauration.....	246
	c) Kapitalismus, Refeudalisierung und Sozialutopie.....	251
	d) Analogie von Geschichte und Natur.....	263
	e) Analogie von Politik und Kunst	268
III.	Folgerungen: Die Modernität der klassisch-romantischen Vermittlung.....	278
III.1.	Sehnsucht und Begrenzung – Romantik und Klassik	278
III.2.	Zerfall und Ordnung – Allegorie und Symbol	283
III.3.	Die Modernität des <i>Faust II</i>	291
	Literatur	303

Einleitung

Gegenstand der Arbeit und Forschungskritik

"Daß der alte Zwiespalt zwischen Klassikern und Romantikern sich endlich versöhne", ist nach Goethes Selbstdeutung der "Hauptsinn" des Helena-Aktes im *Faust II*.¹ Eckermanns Überlieferung zufolge sagt er, daß auch in den "früheren Akten das Klassische und Romantische anklingt und zur Sprache gebracht wird, damit es, wie auf einem steigenden Terrain, zur Helena hinaufgehe, wo beide Dichtungsformen entschieden hervortreten und eine Art von Ausgleichung finden".² Die vorliegende Studie kommentiert erstmals am gesamten *Faust II* die vielen Bezüge zu klassischen und romantischen Positionen. Zugleich werden Anspielungen auf andere, vor allem politisch-ökonomische Kontroversen des damaligen Geisteslebens in ihrer Parallelität zur literarischen Auseinandersetzung untersucht.

Diese Rekonstruktion legt keinen verstaubten, nur unter musealen Gesichtspunkten interessanten Gegenstand frei. In der Literatur der Goethezeit geht es vielmehr um Probleme des Subjekts und der Gesellschaft in der bürgerlichen Welt, die bis heute aktuell sind. Die Kulturwissenschaften und die Psychologie stehen noch immer vor der Frage, ob das Individuelle in einer symbolischen Ordnung zwanglos aufgehoben werden kann. Und die Sozialwissenschaften wollen wissen, ob Gesellschaften durch gemeinsam gesetzte Ziele eine Integration erfahren können oder ob ihre geschichtliche Entwicklung unweigerlich durch eine ziellose Interaktion von Teilsystemen zustande kommt. Die Klassik wollte mit ihrem Kunstideal dem ins Unendliche strebenden Subjekt und der desintegrierten Gesellschaft das Bild einer freien Beschränkung der Einzelkräfte in einem harmonischen Ganzen entgegensetzen. Die Frühromantik verschob dieses Ideal in eine unerreichbare Ferne und

¹ 27. September 1827 an Iken; HAB 4, S.249. Zur Zitierweise vgl. die Vorbemerkung im Literaturverzeichnis.

² Eckermann, S.268 (16. Dezember 1829).

brachte so die unver söhnte Subjektivität und das Fragmentarische zur Geltung. Der *Faust II* vermittelt zwischen diesen beiden Tendenzen.

Die Versöhnung von Klassik und Romantik sollte nach der Absicht Goethes zur Werkschicht jener Bedeutungen gehören, die nicht offen zutage treten, sondern "hineingeheimnisst"³ sind: Das begonnene Werk, so schreibt er während der Arbeit am 3. Akt, "ist zwar von der Art, daß es in die neueste Literatur eingreift, daß aber auch niemand, wer es auch sei, eine Ahnung davon haben durfte. Ich hoffte, da es zur Schlichtung eines Streites gedacht ist, große Verwirrung dadurch hervorgebracht zu sehen".⁴ Wenn Klaus F. Gille die Vermittlung von Klassik und Romantik im *Faust II* eine "vom deutschen Publikum weitgehend verweigerte Autorintention" nennt,⁵ so trifft er den Sachverhalt nicht vollständig: Goethe hat jene Rezeptionsverweigerung, die "Verwirrung" über den "Hauptsinn", selbst gewollt. Diese eigenartige Intention wird im Schlußabschnitt der vorliegenden Untersuchung gedeutet.

Wie tief die "Verwirrung" in der Faustforschung der letzten fünfzig Jahre noch sitzt, zeigen gerade die wenigen Arbeiten, in denen literarische Bezüge erörtert werden. Zum einen gelingt es der Einflußforschung nicht, ihre Ergebnisse mit dem Hauptstrom der Forschung, der Sinninterpretation, zu verbinden. So nennt Horst Rüdiger den *Faust II* in geradezu eschatologischem Duktus eine "'Wiederbringung aller Dinge' im Weltprozeß der Literatur", doch die postulierte "innige Durchdringung von Angeeignetem und Ureigenem" kann er nicht aufzeigen.⁶ Zum anderen schreibt die Einflußforschung einen Dualismus von Geschichts- und Gegenwartsbezügen fest, weil sie den auktorial verbürgten Eingriff in die *neueste* Literatur zugunsten der Allusionen an die Weltliteratur vom Altertum bis zur Renaissance ignoriert. Das zeigt sich etwa in Horst Römers Spezialuntersuchung zur Idyllik im *Faust II*, wo neben dem Traditionszitat auch die Zerstörung der idyllischen Verhältnisse durch die frühkapitalistische Landgewinnung im 5. Akt kommentiert wird. Römer konstatiert einen Kontrast von Geschichte und Gegenwart, ohne ihn jedoch befriedigend zu deuten. Daß "Goethe in seinem Werk so ausführlich das Ende der Idylle nachweist, um sich dann der Idyllik zur Konstitution desselben Werkes wie selbstverständlich zu bedienen", liege daran, daß der Autor sich die Gegenwart durch den Geschichtsbezug

³ 27. Juli 1828 an Zelter; HAB 4, S.292.

⁴ 3. Juni 1826 an Zelter; HAB 4, S.193.

⁵ Gille (1985), S.253.

⁶ Rüdiger (1964), S.194. Zur "Wiederbringung" vgl. Apostelgeschichte 3, 21.

"erträglich" gemacht habe.⁷ Dieser psychologische Erklärungsversuch ist keine Interpretation des Werkes. Vernachlässigt wird der textuelle Zusammenhang von Traditionszitat und Gegenwartsdarstellung. Er besteht darin, daß die Zerstörung der realen Idylle und die Rückbesinnung auf die Idylle als Dichtungsart zwei Seiten derselben Medaille sind: Symptome der modernen Welt. Dem Interpreten bleibt dies verborgen, weil er übersieht, daß die Idyllik im Helena-Akt ein Rekurs zweiter Potenz ist. Der *Faust II* bezieht sich nicht unmittelbar auf Antike und Mittelalter, sondern auf deren Erweckung durch die Klassiker und Romantiker der zeitgenössischen Literatur und Ästhetik.⁸ Nur wenn man die literarischen Rekurse selbst als Darstellungen des Zeitgeistes versteht, kann der Dualismus von Geschichtsbezug und Zeitkritik überwunden werden.

So wie die Einflußforschung in ihrer Fixierung auf partielle Bezüge nicht den Weg zu einem einheitlichen Sinn findet, bleiben umgekehrt für die immanente Interpretation die literarischen Bezüge akzidentiell. Wilhelm Emrichs 1943 erschienene Studie *Die Symbolik von Faust II* überragt die meisten der älteren Sinninterpretationen darin, daß sie den Text nicht in außerliterarische Gedanken übersetzt. Emrich nahm die Idee ästhetischer Autonomie ernst und las den *Faust II* als einen "dichterrische[n] Daseinsentwurf",⁹ der "nicht durch einen 'Punkt außerhalb' [...] geprägt und chiffriert" ist, sondern sich als "immanente, produktive Symbolik" entfaltet.¹⁰ Zwar benennt die *Symbolik von Faust II* wie keine zweite Studie die – so heißt es im Untertitel – "Vorformen" der ein-

⁷ Römer (1976), S.162.

⁸ Zehn Jahre nach Römers Untersuchung erschien 1986 Buschendorfs Studie zu Rekursen auf die Traditionen von Idyllik und Melancholiedarstellung in den *Wahlverwandtschaften*. In dieser Studie wird die "Projektion von Bildern" vergangener Zeiten (S.34) ebenfalls als psychische "Schutzvorrichtung" des Autors "gegen die Übermacht der unerschlossenen, bedrohlich oder furchterregend wirkenden Realität" bezeichnet (S.42). Auch hier gilt jene Projektion als Abwendung von der zeitgeschichtlichen Realität, nicht etwa als deren literarische Reflexion. Wegen seiner Fixierung auf die übermächtige Vergangenheit bleibt Buschendorf in Goethes Roman die Sedimentierung der modernen Welt ebenso unerschlossen wie das problematische Verhältnis dieser Welt zur Tradition.

⁹ Emrich (1964), S.419.

¹⁰ A.a.O., S.19. Emrich faßt keineswegs alle Stellen des Textes als Symbole auf, sondern meint mit "Symbolik" die Erhebung des Einzelnen in einen höheren Sinn des Ganzen. "Manchmal sind es Allegorien", sagt er gerade über Figuren, die er für zentral hält, etwa den Knaben Lenker. "Aber selbst die Prägung der Allegorie mit dem Signum des Begriffs entzieht sie noch nicht dem Geheimnis des Höheren", begründet Emrich seine Symbolinterpretation von Allegorien (S.89). Bereits im *Faust*-Buch ist die Symbolik also ein "Oberbegriff" für Symbol *und* Allegorie, wie Emrich später schreibt (1960, S.55). Die Kritik von Schlaffer (1981), Emrich konzediere Allegorien lediglich, "um gewisse Schwächen des Werks zu erklären und zu entschuldigen" (S.8f.), ist gegenstandslos.

zelen Passagen und Figuren, doch all diese Prätexte stammen wiederum nur von Goethe selbst. Emrich zielt auf die Rekonstruktion einer geradezu privatsprachlichen "Symbolwelt, die sich im Laufe einer jahrzehntelangen dichterischen Entfaltung Goethes herausgebildet hat",¹¹ und nicht auf das Verständnis des Werkes im Kontext jener "neuesten Literatur", in dem Goethe selbst es sieht. Emrich unterstellt dem späten Goethe literarische Autarkie, eine Art geistige Selbstversorgung. Wie falsch das ist, zeigt eine von Frédéric Soret überlieferte Äußerung aus Goethes letztem Lebensjahr:

Alles, was ich gesehen, gehört und beobachtet, habe ich gesammelt und ausgenutzt. Meine Werke sind von unzähligen verschiedenen Individuen genährt worden, von Ignoranten und Weisen, Leuten von Geist und von Dummköpfen [...]; ich habe oft geerntet, was andere gesät haben, mein Werk ist das eines Kollektivwesens, das den Namen Goethe trägt.¹²

Emrichs Beschränkung auf auktorial Verwurzeltes geht am kollektiven Charakter der literarischen Bezüge vorbei. Weil die "Vorformen" goetheanisiert werden, kann auch – wie sich im einzelnen zeigen wird – der aus ihnen destillierte "Sinn" nicht den Einzelbedeutungen angemessen sein.

Mit der Überschreitung der werkimmanenten Interpretationsmethode wurde nach 1970 auch Emrichs Deutung für ungenügend erklärt, weil sie die Immanenz des *Faust II* nur in Richtung auf eine Immanenz des goetheschen Gesamtwerks überschreitet. Einige Interpreten sahen nun in der Sozial- und Wirtschaftsgeschichte das Substrat des Werksinns.¹³ Allerdings schütteten sie das Kind mit dem Bade aus, indem sie den von Emrich gewonnenen Begriff literarischer Autonomie wieder preisgaben und weniger nach den eigentümlichen Gesetzen und Strukturen der Weltgestaltung im Werk fragten als nach der dargestellten Welt selbst sowie nach theoretischen Erklärungsmodellen, die Goethe literarisch vorweggenommen habe. So zählt Thomas Metscher in seinem Essay *Faust und die Ökonomie* wirtschaftliche, politische und gesellschaftliche Wirklichkeits- und Theoriefragmente auf, die der *Faust II* angeblich widerspiegelt.¹⁴ Die bei Metscher gänzlich fehlende Kategorie ästhetischer Vermittlung will Heinz Schlaffer in seiner Arbeit *Faust zweiter Teil. Die Allegorie des 19. Jahrhunderts* zurückgewinnen. Auch er sucht nach der Sedimentierung der modernen Ökonomie im Werk und findet sie in der

¹¹ Emrich (1964), S.19f.

¹² Soret, S.146 (17. Februar 1832).

¹³ An dieser Stelle werden nur Gesamtdeutungen des *Faust II*, also keine Spezialuntersuchungen einzelner Szenen erwähnt.

¹⁴ Metscher (1976).

"Mummenschanz" des 1. Aktes. Dort seien "allegorische Verhältnisse" gestaltet,¹⁵ so wie Karl Marx sie in der Theorie der Tauschwertabstraktion beschreibt: In "einer künstlichen Sinnlichkeit" dienen "die Figuren [...] der Illusion von Abstrakta"; so seien "die Gärtnerinnen [...] ein Attribut der Waren geworden, die sie verkaufen sollen". Das von ihnen dargestellte Abstraktum sei der unsinnliche Tauschwert.¹⁶ Mit dieser Argumentation unterläuft Schlaffer jedoch die gesuchte poetische Vermittlung: Er rechnet die ästhetische Form, die Allegorie, der vermeintlich dargestellten Wirklichkeit zu. Die literarischen Allegorien des *Faust II* spiegeln bei Schlaffer die Allegorien der Wirklichkeit bloß wider. Diesen Mangel an poetischer Vermittlung versucht Schlaffer dadurch zu kompensieren, daß er den Begriff des allegorischen Gegenstands um einen Begriff der allegorischen Kunstform ergänzt. Er greift auf Goethes Verständnis der Allegorie als bildliche Darstellung des Begriffs zurück und behauptet, der Autor habe sein vorthoretisches Wissen über die moderne Ökonomie literarisch versinnbildlicht. Dadurch erhält die Allegorie eine doppelte Funktion: Einerseits spiegelt sie reale Allegorien wider, andererseits vermittelt sie ökonomisches Wissen. Mit der zweiten Wendung unterstellt Schlaffer Goethe einen Marxismus avant la lettre. Zudem restauriert er das von Emrich überwundene Deutungsparadigma veranschaulichter Gedanken und bezeichnet sämtliche Figuren des Dramas als Sinnbilder disparater Begriffe, etwa das Mütterreich als "Allegorie der Geschichte".¹⁷ Mit der allegorischen Wirklichkeit der Moderne hat dies nun gar nichts mehr zu tun. Die Allegorie als Form des Werkes steht der Allegorie als Eigenschaft des Sujets unvermittelt gegenüber.¹⁸

Jochen Hörisch hat diesen Dualismus von Form und Inhalt bemerkt und vorgeschlagen, im *Faust II* nicht unmittelbar nach allegorischen Wa-

¹⁵ Schlaffer (1981), S.79.

¹⁶ A.a.O., S.72f. Zur Kritik von Schlaffers ökonomischer Argumentation vgl. u. Kapitel II.5, Abschnitt a).

¹⁷ A.a.O., S.104.

¹⁸ A.a.O., S.168. Vgl. MuR 1112. Daß die poetische Allegorie neben dem allegorischen Gegenstand nur herläuft, ihn aber nicht ästhetisch vermittelt, scheint Schlaffer selbst Unbehagen zu bereiten. Deshalb vollzieht er im vorletzten Kapitel eine plötzliche Kehrtwendung: Der *Faust II* stelle die "Erfahrung von Allegorie" dar, reproduziere poetisch aber "nicht die Allegorie selbst", heißt es dort. In Klammern denkt Schlaffer weiter: "Zu erwägen wäre, ob sich nicht deshalb die Goethesche Allegorie 'symbolisch' auffassen ließe: wird, wie in der Moderne, die Wirklichkeit vom Begriff regiert [...], so muß ein poetisches Verfahren, das von der Wirklichkeit ausgeht – wie es die 'symbolische' Kunst ja soll – [...] zur Allegorie greifen" (S.169). Diese zur Nebenbemerkung depotenzierte Überlegung konvergieret genau mit Emrichs Beobachtung der symbolisch behandelten Allegorien. Vgl. Emrich (1964), S.89.

renformen zu suchen, sondern nach allegorischen Denkformen.¹⁹ Diese Kritik überwindet zum einen Schlaffers unverhältnismäßig starke Akzentuierung ökonomischer Motive, zum anderen seine Annahme einer auktorialen Begriffs-Allegorese, denn die allegorischen Denkformen müssen ja nicht Goethes Kopf entstammen. Auch Jens Kruse wendet in seiner strukturalistischen *Faust II*-Deutung gegen Schläffer ein, man brauche nicht die Ebene vermeintlich bezeichneter ökonomischer Sujets (die Signifikate) zu untersuchen, um in dem bezeichnenden Text (den Signifikanten) Strukturen der Tauschwertabstraktion zu finden. Vielmehr solle die "Genese" der ökonomischen "Wertform" an den "Zeichenverhältnissen" selbst aufgezeigt werden.²⁰ Kruses Nachweis einer "Struktur-analogie" von "ästhetischem Diskurs" und Ökonomie im *Faust II*²¹ krankt allerdings an einem Gebrechen des klassischen Strukturalismus: die Struktur ist aus der sprach- und literaturgeschichtlichen Bewegung herausgerissen; das in einem bestimmten historischen Augenblick eingespielte Verhältnis der Zeichen zueinander wird hypostasiert und dann, wie Christine Bierbach in ihrer Saussure-Kritik zeigt, einem szientistischen Wissenschaftsmodell einverleibt.²² So untersucht Kruse weder am Gegenstand der Ökonomie noch dem der Kunst die historischen Denk- und Sprachzusammenhänge, in denen der *Faust II* steht; davon losgelöst betrachtet er allein die geronnenen Strukturen. Diese ungeschichtliche Hypostase ermöglicht in einem zweiten Schritt die szientistische Behandlung, nämlich die Induktion eines allgemeinen Gesetzes. Kruse zeigt, daß die Schönheit Helenas im 3. Akt die Entfaltung des Häßlichen zur Bedingung hat, von dem sie dann abstrahiert. Dasselbe Verhältnis bestehe im 5. Akt zwischen Schuld und religiöser Verklärung sowie im ersten Akt zwischen dem Tauschwert und dem Fetischcharakter von Waren und Personen: diese verbergen das rationale ökonomische Kalkül in einer künstlichen Sinnlichkeit. Helena und Maria ähneln der Warenform darin, daß sie "Fetischbild einer von Häßlichkeit und Gewalt gekennzeichneten Gesellschaftsordnung" sind.²³ Daß in den ökonomischen, künstlerischen und religiösen Idealbildern von deren konträren Bedingungen – vom Profit, vom Häßlichen und von der Schuld – abstrahiert wird, sei das Strukturgesetz des *Faust II*. Dieses allgemeine Gesetz

¹⁹ Schläffer habe es sich erspart, auf die "These vom konstitutiven Zusammenhang zwischen Tausch- und Denkabstraktion", die nach Sohn-Rethel eine "Pointe" der Marxschen Warenanalyse sei, "näher einzugehen". Hörisch (1982), S.358.

²⁰ Kruse (1982), S.129.

²¹ A.a.O., S.263.

²² Bierbach (1978), S.161,167ff.

²³ Kruse (1982), S.434.

führt Kruse nun einseitig auf die Ökonomie zurück; diese generiere auch die anderen Abstraktionen.²⁴ Die Arbeit schwankt zwischen dem Erkenntnisprimat der sprachlichen Struktur und deren apriorischer Einbindung in ein marxistisches Basis-Überbau-Modell, das Kruse zu verwerfen vorgibt.²⁵ In beiden Fällen wird die Selbständigkeit der Sujet-Bereiche nicht ernstgenommen. Das Verhältnis von Häßlichem und Schönem, von Schuld und Verklärung hat in Ästhetik und Religion seine eigene Geschichte und läßt sich weder mit der modernen Ökonomie unmittelbar analogisieren noch auf sie zurückführen. Untersucht werden muß der Eigensinn aller Bereiche.²⁶

Einflußforschung, Symbolinterpretation und sozialhistorische Auslegung lassen in ihren unterschiedlichen Mängeln ein gemeinsames Desiderat erkennen: eine Untersuchung von Anspielungen auf zeitgenössische Texte – vor allem aus dem Bereich Kunst, Literatur und Ästhetik, aber auch aus dem Bereich Wirtschaft und Gesellschaft. Diesem Desiderat will die vorliegende Arbeit abhelfen. Mit dem Kommentar textueller Zeitbezüge wird ein neues Paradigma gewählt, das nicht von der früheren Forschung isoliert ist, sondern hilft, die anderen Paradigmen sinnvoller weiterzuverfolgen. Nämlich erstens, die Anklänge an ältere Kunst und Literatur im zeitgeschichtlichen Kontext zu sehen, zweitens, den Zusammenhang zwischen ästhetischen und politisch-ökonomischen Motiven durch werkexterne Textbezüge zu erhellen, und drittens, die literarische Form des Werkes aus Struktur und Bedeutung der verschiedenen Anspielungen und Zitate heraus zu verstehen. Das Ziel dieser Arbeit ist eine Gesamtdeutung des *Faust II*.²⁷

²⁴ Bei dem künstlerischen Versuch, die Schönheit "den ökonomischen Verhältnissen" entrinnen zu lassen (a.a.O., S.262), sei sie dem Fetischcharakter der Ware anverwandelt worden; analog sei in der Schlußszene "der Versuch, den Kapitalismus himmlisch zu transzendieren, noch von dessen Gewalt gekennzeichnet" (S.431). Kruse leitet die poetische Struktur aus der ökonomischen ab, und zwar aufgrund der Annahme, auch die Figuren aus Kunst und Religion bezögen sich inhaltlich insgeheim auf die wirtschaftliche Realität.

²⁵ A.a.O., S.47.

²⁶ Unbefriedigend bleibt in diesem Zusammenhang der Versuch von Wieland (1992), im Vergleich mit Hegels *Ästhetik* eine ästhetische Theorie aus dem *Faust II* zu extrahieren. Gerade Hegels Vorlesungen beziehen sich bei der Bestimmung der klassischen und romantischen Kunstform ähnlich eng wie Goethes Altersdrama auf die entsprechende zeitgenössische Diskussion. Anstatt den unterschiedlichen Reflex auf diese Diskussion in beiden Werken zu untersuchen, vergleicht Wieland nur die jeweiligen Resultate, nämlich die ästhetischen Grundideen beider Autoren und reaktiviert dabei im Fall Goethes das Deutungsparadigma einer versifizierten Kunstweisheit.

²⁷ Dies scheint allerdings nicht die Forderung des Tages zu sein. Die *Faust*-Forscher des letzten Jahrzehnts beschränken sich auf Spezialuntersuchungen und Werkkommentare. Programmatisch schreibt Breuer (1980/81), in der *Faust*-Forschung

Zur Methode – Intentionalismus oder Intertextualität ?

Die eingangs zitierte Äußerung Goethes über den "Hauptsinn" könnte einer autorintentionalen Interpretation zugrunde gelegt werden. Der intendierte Sinn wäre dabei als Vorannahme im hermeneutischen Prozeß zu formulieren.²⁸ Die Versöhnung von Klassik und Romantik sowie das poetische Verbergen dieser Vermittlung mit dem Effekt einer Verwirrung der Rezipienten müßte als das Allgemeine an den einzelnen Textstellen identifiziert oder gegebenenfalls in zirkulärer Rückkehr zum Allgemeinen modifiziert werden. Aus zwei Gründen sei aber schon bei der Formulierung einer Vorannahme bedacht, daß die Autorintention nicht mit dem Allgemeinen, dem Sinn des Textes identisch sein kann.

Erstens vermag kein Autor alle Bedeutungen, die seinem Text innewohnen, zu intendieren. Jedes historisch gewachsene Ausdrucksmedium enthält kollektive semantische Potentiale, über die möglichst weitgehend zu verfügen das Ziel, nicht aber der Anfang der Textkonstitution sein kann. Auch wenn Autoren ihre Texte willentlich vereindeutigen, ist im Moment der Veröffentlichung und Rezeption das über die Intention hinausgehende kollektive Potential der Bedeutungen wiederhergestellt. Der Intentionalismus kann diesen Einwand abwehren, indem er das genannte Phänomen als eine Differenz "zwischen der vom Autor intendierten und der vom Autor [...] verwirklichten Bedeutung" bezeichnet.²⁹ Wenn jedoch das Bedeutungskonzept des Autors selbst den Gedanken enthält, daß ein bestimmter eindeutiger Sinn nicht das Ziel der literarischen Produktion sein kann, so werden die bestimmten Intentionen, die der Autor formuliert und in denen der Intentionalismus das Fundament der Deutung sieht, untergraben. Genauso verhält es sich im Falle des *Faust II*. Goethe relativiert seine Formulierung des "Hauptsinns", indem er zu Eckermann sagt, das Werk sei "als Ganzes immer inkommensurabel", da es, "gleich einem unaufgelösten Problem, die Menschen zu wie-

seien "weiterführende Gesamtkonzepte vorerst wohl nicht zu erwarten, wären auch voreilig. Wenn neue Akzente gesetzt werden können, dann am ehesten von bisher meist überlesenen Leitworten und Einzelversen her" (S.23). Diese kaum aus der Sache herrührende Indisposition zur Gesamtinterpretation erhebt mit einem gewissen Recht den Anspruch auf intersubjektive Gültigkeit: Ein Teil der Forschungsgemeinschaft scheint sich derzeit emphatisch auf pure Philologie zu beschränken und dem offenen Gedanken abzuschwören, der größere Zusammenhänge sucht.

²⁸ Hirsch (1972), S.318f. Zur Kontroverse um die autorintentionale Methode vgl. den Forschungsbericht von Danneberg/Müller (1983).

²⁹ Danneberg/Müller (1983), S.124.

derholter Betrachtung immer wieder anlockt".³⁰ Diese Äußerung widerspricht der Rede vom Hauptsinn. Um den Widerspruch zu deuten, muß man den Horizont des Intentionalismus überschreiten.

Zweitens unterstellt der Intentionalismus, der Autor sei "völlig frei in dem, was er intendiert".³¹ Dieser Begriff völliger Willensfreiheit ist in den Philosophien Heideggers und Adornos, aber auch im symbolischen Interaktionismus George Herbert Meads und seiner Nachfolger kritisiert worden. Auf das Problem der Autorintention lassen sich die kritischen Positionen folgendermaßen fokussieren: Die Intention eines Sprechakts entsteht und existiert nicht in der Autonomie des Subjekts, sondern innerhalb der sprachlichen Interaktion – hier: im Prozeß der literarischen Wechselwirkung –, also in der Semiose selbst. Der Wille ist nicht das Erste und kann auch nie vollständig zum Privileg des subjektiven Verständnisses werden. Der Willensbegriff des Intentionalismus impliziert, daß die transsubjektiven Bedingungen von Sprechen und Handeln im Moment der Entscheidung ihre determinierende Kraft zugunsten der eigenen Kraft des Subjekts verlieren; das Subjekt wird nach dem Bild des Schöpfers vorgestellt. Jenseits der Subjektphilosophie wird Willensfreiheit als keine absolute mehr gedacht, sondern – in Adornos *Negativer Dialektik* – als eine "bestimmte Negation"³² einzelner Determinanten, die nicht durch die apriorische Autonomie des Subjekts möglich ist, sondern dadurch, daß es im Kraftfeld verschiedener Determinanten und Handlungsmöglichkeiten steht. Freiheit, nämlich Freiheit von kausaler Determination, entsteht nach Heidegger durch eine Öffnung für die Vielheit der Möglichkeiten.³³ Auch die Autorintention bildet sich in der Auseinandersetzung mit den verschiedenen Bedingungen und Möglichkeiten der Textkonstitution. In der Struktur des literarischen Textes, nämlich in der bestimmten Vermittlung von literarischen Einflüssen, zeigt sich die Offenheit des Autors für die Vielfalt der Bedingungen, d.h. seine Freiheit von bloßer literaturgeschichtlicher Determination. Es zeigt sich mit anderen Worten der poetische Wille oder die Intention. Sie tritt selbst erst in der detaillierten Textinterpretation zutage. Die auktorialen Deutungen der eigenen Intention können nach diesen Überlegungen zwar in die Vorannahme der Autorintention einfließen, aber nur als eine wichtige Deutung neben anderen. Der metho-

³⁰ Eckermann, S.339 (13. Februar 1831).

³¹ Danneberg/Müller (1983), S.124.

³² Adorno (1970ff.), Bd.6, S.230.

³³ "Freiheit ist die Unverborgenheit der Möglichkeiten selbst und hat an dieser ihr Maß", kommentiert Hagedstedt (1993) Heideggers Freiheitsbegriff (S.290).

dische Wert intentionaler Selbstinterpretationen ist ein heuristischer: der Autor kann zur Formulierung einer hermeneutischen Vorannahme seiner Intention hinleiten, er ist unter Umständen – und im Fall Goethes wird sich das bestätigen – "a good guide".³⁴

Die Intention zeigt sich also erst am Verhältnis eines Werks zu seinen Determinanten. Weil diese Determinanten andere Texte und Gedanken sind, eignet sich das Konzept der Intertextualität, der 'Interaktion' von Texten, als Beschreibungsmodell. Von den unterschiedlichen intertextualistischen Modellen ist hier der Ansatz Julia Kristevas besonders interessant, weil diese Autorin zum einen nach der sozialhistorischen Bedeutung intertextueller Bezüge fragt, zum anderen vom empirischen Autor nicht einfach abstrahiert, sondern seine methodologische Überschätzung durch die intentionalistisch verfahrenende Literaturwissenschaft historisch zu erklären versucht. Aus einem kurzen Referat sollen methodische Schlußfolgerungen für die Untersuchung des *Faust II* gezogen werden.

Nach Kristeva "verbirgt" und "verhüllt" der bürgerliche Schriftsteller die "diskursiven Ursprünge des literarischen Faktums", nämlich dessen Verwurzelung in der sozialen Kommunikation. Ähnlich wie – nach der Marxschen Analyse – in der Ware alle Spuren ihrer Herstellung verborgen sind, tilge der Autor als Produzent die Eigengestalt der textlichen Einflüsse, seines Arbeitsmaterials. Schon am Beginn der bürgerlichen Literatur schließe der "gesellschaftliche Text [...] von seinem Forum jede Produktion aus, um sie durch das Produkt [...] zu ersetzen; so ist die Herrschaft der *Literatur* die Herrschaft des *Marktwerts*".³⁵ Damit gehe die Fiktion einher, alle textuellen Einflüsse würden "zusammengehalten durch das (schreibende) *Subjekt*, welches ein der Expression vorangehendes Signifikat ausdrückt, und zugleich durch das Prinzip dieser *Expression*, die das Zeichen selbst stiftet".³⁶ In Wahrheit finde der Autor jedoch Zeichen und Texte vor und arbeite mit ihnen, ohne sie seiner Aussage restlos anverwandeln zu können. Schreiben sei keine *creatio ex nihilo*; und weil der "Dynamismus"³⁷ der verschiedenen Prätexte im

³⁴ So formuliert William K. Wimsatt; zit. nach Danneberg/Müller (1983), S.380.

³⁵ Kristeva (1971), S.494. Mit dem "gesellschaftlichen Text" ist nicht die Gesamtheit der Texte gemeint, sondern die Gesamtheit einer historischen Gesellschaft, die für uns immer die Form von Texten hat.

³⁶ A.a.O., S.497.

³⁷ Ebd.

Werk nie stillstehe, sondern stets "Werden" und "Prozeß" bleibe,³⁸ sei der "Eindruck" des "Abschlusses des Werkes ein trügerischer".³⁹

Wird an einem Werk nur die immanente Abgeschlossenheit, die fixe Struktur betrachtet, so folgt die Analyse nach Kristevas Kritik selbst dem Paradigma der identischen und Identität stiftenden Autorsubjektivität. Um die "höhere", nämlich die "soziale" und "ästhetische" Ebene "einer textuellen Struktur" zu erfassen, müsse die Interpretation untersuchen, "wie ein Text die Geschichte 'liest' und sich in sie hineinstellt." Genau dieses Verwertungsverhältnis zu früheren Texten, "dieses textuelle Zusammenspiel, das innerhalb eines einzigen Textes abläuft", heißt "Intertextualität".⁴⁰ Das "neue Ganze" eines Textes "setzt sich den Ausgangsganzheiten entgegen. Es hat eine Funktion, die es an andere diskursive Manifestationen der Epoche bindet; und diese Funktion bewirkt, daß das Zeitalter [...] eine mehr oder weniger festgelegte diskursive Einheit hat, die sie von der vorhergehenden Epoche unterscheidet".⁴¹ Das Verhältnis des neuen Textes zu den Prätexten ist nicht so zu verstehen, als würden die "Ausgangs-Ganzheiten" mimetisch-objektivierend dargestellt. Texte beziehen sich auf Prätexte, die sie selbst herstellen. Das meint Kristeva mit dem "Zusammenspiel, das innerhalb eines einzigen Textes abläuft". Untersuchungsgegenstand sind deshalb immer die Prätexte als Momente und Konstituentien des Textes selber.⁴² Auch das wörtliche Zitat ist eine Form des im Text hergestellten Prätextes. Rohstoffe sind im Produkt keine Rohstoffe mehr, sondern Bestandteile des Produkts, auch dann, wenn ihre ursprüngliche Beschaffenheit noch erkennbar ist.

Ein solcher methodischer Stellenwert wird den Prätexten auch in dieser *Faust*-Studie zugeschrieben. Klassisches und Romantisches gelten, auch wo es sich um Zitate handelt, als Momente des Werkes selbst. Die Gegenüberstellung entsprechender Passagen mit früheren Texten der Goethezeit, solchen Schillers oder der Frühromantiker etwa, hat in erster Linie Belegfunktion: Die Passagen sollen als klassische oder romantische ausgewiesen werden. Die textuellen Außenbezüge können neben Zitaten auch direkte Anspielungen oder bloß zufällige Ähnlichkeiten sein, die

³⁸ A.a.O., S.490.

³⁹ A.a.O., S.505.

⁴⁰ A.a.O., S.500.

⁴¹ A.a.O., S.501f.

⁴² Für Culler (1981) ist es die Aufgabe der Intertextualität, "to look at the specific presuppositions of a given text, the way in which it produces a pre-text, an intertextual space whose occupants may or may not correspond to other actual texts" (S.111). Die Unterstellung solcher Korrespondenzen ist jedoch heuristisch unverzichtbar, soll die Intertextualität in literarhistorischen Begriffen bestimmt werden.

z.B. dadurch entstanden, daß Goethe bei der Gestaltung des Romanischen auf ähnliche Quellen zurückgriff wie die Romantiker selbst. Daß es sich um bestimmte Formen des Fremdbezugs wie Zitat oder Allusion handelt, wird in dieser Untersuchung häufig behauptet. Der Nachweis solch hoher intertextueller "Selektivität" und "Referentialität"⁴³ ist jedoch für die *Bezeichnung* der internen Prätexte als klassische bzw. romantische allein nicht erforderlich; er dient vielmehr der *Interpretation* der Intertextualität als negative Abgrenzung, positive Anerkennung usw.

Die Bezeichnung der Prätexte als klassische oder romantische ergibt sich allerdings nicht aus dem bloßen Textvergleich, sondern erfordert selbst schon interpretatorische Vorannahmen. In diesem Punkt gilt es, den semiotischen Ansatz der Kristeva-Schule hermeneutisch zu überschreiten. Innerhalb jenes Modells führen semantische Bestimmungen in einen unendlichen Regreß: Statt die Bedeutung der Prätexte und den Sinn des intertextuellen Bezugs zu identifizieren, soll die Lektüre, wie Renate Lachmann schreibt, "den Text auf einen Abgrund" oder "Ungrund von Prätexten" zutreiben.⁴⁴ Denn die Semantik der Prätexte konstituiert sich ihrerseits in einem intertextuellen Verweisungszusammenhang, der zur Intertextualität des späteren Textes hinzugehört. Wer allerdings nicht nur jenen Abgrund beschreiben, sondern die Texte auch deuten will, muß an irgendeiner Stelle den Sinn der Prätexte fixieren und aus der Kette von Rückverweisen lösen. Genau das lehnt Kristeva ab: Die "sprachliche Seinsweise" des Zeichens dürfe nicht aus dem intertextuellen Zusammenhang genommen, auf ein unabhängig davon existierendes Signifikat zurückgeführt und als "ideologische Seinsweise erläutert" werden. Eine solche Fixierung ist aber unvermeidlich: So muß Kristeva in ihrer eigenen Untersuchung nolens volens den vorbürgerlichen Charakter des Mittelalters voraussetzen, um Texten der Renaissance eine frühe bürgerliche Struktur ablesen zu können.⁴⁵ Man kann sogar noch einen Schritt weitergehen und anmerken, daß der unterstellte Sinn von Prätexten unweigerlich zu Sinnunterstellungen bezüglich des Textes selber führt. Denn in dem Theoriezusammenhang, dem die erste Vorannahme ent-

⁴³ Nach Pfister (1985), geht es bei der "Selektivität" darum, "wie pointiert ein bestimmtes Element aus einem Prätext als Bezugsfolie ausgewählt und hervorgehoben wird" und "auf welchem Abstraktionsniveau" der Prätext "sich konstituiert" (S.28). Bei der "Referentialität" wird unterschieden, ob sich die Texte "vorgegebener Texte oder Diskurstypen entweder einfach bedienen oder aber auf sie referieren" (S.26).

⁴⁴ Lachmann (1990), S.49.

⁴⁵ Ebd.

stammt, findet sich meist auch die nächste. Mit Kristevas Deutungsfolie verhält es sich nicht anders. Ihr Nachweis der bürgerlichen Produktionsweise in literarischen Texten geht über die behauptete rein "semiologische Einstellung"⁴⁶ weit hinaus, denn sie entlehnt der Marxschen Theorie die Vorannahmen für beide Epochen. Auch die Untersuchung der klassisch-romantischen Intertextualität im *Faust II* enthält zwangsläufig Vorannahmen über die Bedeutung des Klassischen und des Romantischen, die es zu formulieren gilt.

In einem weiteren Punkt muß über Kristeva hinausgegangen werden. Ihre These, "die Funktion der Schrift als Arbeit" an den Prätexten sei in der gesamten bürgerlichen Literatur "zerstört, latent, nicht verstanden, nicht ausgesprochen",⁴⁷ steht im Widerspruch zu Goethes Aussage, daß sein Werk "in die neueste Literatur eingreift". Auch innerhalb der Kristeva-Schule wird die Verdrängungs-These kritisiert. So unterscheidet Renate Lachmann zwischen "latente[r]" und "intendierte[r] Intertextualität", je nachdem, ob sie sich unterhalb der vom Autor organisierten "Textoberfläche" oder auf dieser selbst manifestiert.⁴⁸ Der späte Goethe zählt zu den wissentlich und willentlich verfahrenen "intertextualistischen Autoren".⁴⁹ Seine Äußerungen über den Eingriff in die neueste Literatur mit dem Ziel einer klassisch-romantischen Versöhnung leiten hin zu der Vorannahme einer vom Autor intendierten Intertextualität des *Faust II*. Die weiteren Vorannahmen über die Bedeutung der klassischen und romantischen Prätexte sollen nun umrissen werden.

Das Klassische und das Romantische

Die Idee Goethes und Schillers zur Zeit der Weimarer Klassik war es, im Kunstwerk eine Ordnung zu gestalten, in der sich das Einzelne aus innerem Impuls und ohne künstlerischen Zwang zum Ganzen fügt. Damit sollte das Werk nicht nur ein Bild der idealen Gesellschaft geben, sondern auch eines der idealen Persönlichkeit, die sich frei in eine sittliche Gemeinschaft einfügen kann, weil ihre unterschiedlichen Momente wie Pflicht und Neigung bzw. Vernunft und Sinnlichkeit ebenfalls zwanglos verbunden sind. Die Klassiker wollten mit der Kunst einem Zustand der modernen Gesellschaft entgegenwirken, in dem die einzelnen ihre jewei-

⁴⁶ A.a.O., S.502.

⁴⁷ Kristeva (1971), S.494.

⁴⁸ Lachmann (1990), S.57.

⁴⁹ A.a.O., S.73.

ligen Interessen verabsolutieren. Eine zwanglose Vermittlung des divergierenden Partikularen ist das gesellschaftliche und künstlerische Ideal. Die Werke sollen ein Bild der hergestellten Vermittlung geben. In diesem Sinne muß der klassische Symbolbegriff verstanden werden. Weil in den Symbolen die zwanglose Fügung der Einzelheiten auf eine harmonische Ordnung des Ganzen verweist, schließen sie, wie Goethe schreibt, "Totalität in sich".⁵⁰ Symbolisch sind im Kunstwerk einzelne Inhalte, nämlich Gegenstände, Personen, Handlungsabläufe und Sprachfiguren; symbolisch ist zugleich die formale Ordnung, in der die unterschiedliche Semantik und Expressivität der Momente aufgehoben sein soll. Das Urbild des Weimarer Kunstideals ist die griechische Götterstatue: Sie ist zum einen als Kunstwerk in sich harmonisch, zum anderen verbindet sie die Darstellung der einzelnen menschlichen Gestalt mit der Darstellung der Totalität, nämlich der Götterwelt. In diesem Sinne eines Urbilds, nicht eines konventionell verbindlichen Vorbilds ist die Weimarer Klassik klassizistisch.

Die klassische Idee wird in den Werken des mittleren Goethe exponiert und bereits in Frage gestellt: Die Realisierbarkeit erscheint als ein offenes Problem, wie der erste Teil dieser Studie zeigen wird. Die Romantik radikalisiert die bei Goethe immanent angelegte Klassik-Kritik zu einem programmatischen Gegenkonzept. Friedrich Schlegel bezeichnet alle strengen klassischen Formen als lächerlich. Während das klassische Symbol das Ganze in sich schließen sollte, depotenziert die romantische Poesie durch Kritik und Ironie jeden Idealisierungsversuch zu einem unvollkommenen und bloß allegorischen Hinweis auf das transzendente, unerreichbare Ideal der Darstellung. Die "progressive Universalpoesie" soll all die begrenzten Kunstformen verbinden und die "Aussicht auf eine ständig wachsende Klassizität" eröffnen, die aber nie mit dem Klassischen konvergieren kann.⁵¹ In der Hochromantik wird dann zunehmend die christliche, speziell die mittelalterliche Kunst zum Paradigma erhoben. Denn dort findet sich die formale Intention der Frühromantik auf inhaltlicher Ebene wieder: das Urbild der Romantik ist die Christusfigur, die – ähnlich der antiken Götterstatue – den einzelnen Menschen und Gott zugleich darstellt, die aber als Mensch vergänglich ist und in der Rückkehr zu Gott auf das transzendente Ideal verweist. Weil Autoren wie die Brüder Schlegel mit "romantischer" Kunst die Kunst des Mittelalters meinen, kann man die Hochromantik,

⁵⁰ 16. August 1797 an Schiller; HAB 2, S.279.

⁵¹ Vgl. vor allem das 116. und 238. Athenäumsfragment sowie das 60. Lyceumsfragment; KA II, S.182f., 204 u.154.

die in der historischen Romantik ihr Urbild sucht, analog zum Klassizismus als Romantizismus bezeichnen.⁵²

Auch wenn Goethe die harmonische Ordnung des Symbols künstlerisch reflektiert und in Frage stellt und wenn umgekehrt die romantischen Autoren die Idee der vollendeten Kunstgestalt nicht wirklich preisgeben, läßt sich doch eine Differenz der beiden Richtungen in den weltbildlich verankerten Darstellungszielen bestimmen: Das Bemühen um eine Aufhebung von subjektiver Idee und willkürlicher Phantasie im objektiven, mit der Realität vermittelten Werk kann man klassisch nennen, das Negieren oder unendliche Verzögern einer solchen Aufhebung romantisch. Diese Differenz gehört zum Selbstverständnis der Goethezeit. So sagt Schelling in den Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums von 1803: "Es möchte sich beweisen lassen, daß, soweit die historische Kenntnis nur immer zurückgeht, schon zwei bestimmt verschiedene Ströme von Religion und Poesie unterscheidbar sind." Der eine "hat, nachdem er durch den gesamten Orient geflossen, im Christentum sein bleibendes Bett gefunden [...]; der andere in der griechischen Mythologie [...] die höchste Schönheit geboren." Während in der antiken "Naturreligion" die Idee vollkommen in der Natur erscheint, schaut das Christentum "Gott in der Geschichte" an.⁵³ Die Anschauung zeigt zum einen am Gegenstand der Leidensgeschichte, daß Gott in der vergänglichen Natur nicht vollkommen bei sich selber sein kann; zum andern zeigt die Ausrichtung auf das kommende Reich Gottes, daß die Geschichte noch nicht vollendet ist. Entsprechendes gilt für die poetischen Formen: Während die Klassik auf die reale Gestalt des Ideals zielt, betont die Romantik die Unvollkommenheit und Progressivität der Gestaltungen. Im Rekurs auf diese weltbildliche Differenz ist eine idealtypische Unterscheidung der beiden Richtungen nach wie vor sinnvoll, obwohl – wie schon Ernst Robert Curtius sagte – die Literatur der Goethezeit in ihrer empirischen Fülle "durch den Divisor Klassik-Romantik nicht teilbar" ist.⁵⁴

Schelling fügt seiner Typisierung der beiden Ströme die Bemerkung hinzu, daß "in dieser Beziehung keine absoluten Gegensätze existieren".⁵⁵ Die auch "bei beiden Schlegel auf Vermittlung angelegte Konstruktion des geschichtlichen Gegensatzes von klassischer und romantischer Poe-

⁵² In diesem Sinne spricht Goethe von "Klassizismus und Romantizismus". – MuR 346, ebenso zu Eckermann, S.309 (21. März 1830).

⁵³ SW I,5, S.298f.

⁵⁴ Curtius (1969), S.274.

⁵⁵ SW I,5, S.298.

sie⁵⁶ nimmt im Faust II die Gestalt einer "Dialektik von Klassik und Romantik" an.⁵⁷ Dabei werden das unendliche Streben und die Sehnsucht des Subjekts an das endliche Ideal und die Impulse der Desintegration an die Vorstellung einer zwanglosen Ordnung rückvermittelt.

Übersicht und Ergebnisse

Kapitel I.1. zeigt die Krise des Klassischen in den ab 1797 entstandenen *Faust I*-Passagen einschließlich des *Helena-Fragments*. Schiller klagt das Klassische am Faust ein. Er glaubt, mit der Einführung der idealen Person Helena und des antiken Tragödienverses könne auch das ganze Drama zu einer harmonischen Ordnung kommen. In Goethes Arbeit zeigt sich hingegen die Undurchführbarkeit des klassischen Modells. Die formalen Gestaltungsprobleme hängen inhaltlich zusammen mit dem Charakter des Protagonisten, der weder einen inneren Ausgleich sucht, noch sich zu einem Teil des Ganzen machen möchte, sondern der seine Partikularität zum Ganzen der Menschheit "erweitern" will und doch weiß, daß dieses Ziel nie vollkommen erreichbar ist. Fausts unendliches Streben und seine "Selbstheit" widersprechen dem klassischen Ideal. Formal führt dieser Widerspruch zu einer Vermischung epischer und dramatischer Elemente. Auch in Kapitel I.2. geht es um die Exposition und immanente Kritik des Weimarer Kunstideals. Gegenstand ist hier nicht Schillers, sondern Goethes eigene Programmatik, nämlich seine Begriffe "Stil" und "Symbol". Die Krise des klassischen Modells zeigt sich besonders deutlich in dem formal strengsten der Weimarer Dramen, der *Natürlichen Tochter* von 1803: Die einheitstiftende symbolische Figur, die natürliche Tochter Eugenie, belehnt eine vollends desintegrierte Gesellschaft mit dem falschen Schein der Harmonie. Wegen dieser Trennung vom wirklichen Wesen der Gesellschaft wird die symbolische Figur zur Allegorie. In Kapitel I.1. liegt der Akzent stärker auf der subjekttheoretischen, in Kapitel I.2. stärker auf der sozialhistorischen Bedeutung des Klassischen und seiner Krise. Die doppelte Annäherung an diesen Zusammenhang ist Voraussetzung für die Interpretation des nachklassischen Hauptwerks.

⁵⁶ Malsch (1977), S.387.

⁵⁷ Dieses Diktum bezieht Ernst Behler (1972) etwas vage auf die gesamte Goethezeit (S.18).

Im zweiten Teil der Arbeit, in dem es um das Verhältnis von Klassischem und Romantischem im *Faust II* geht, werden zunächst die Textpassagen, deren Sujet Kunst und Literatur sind, der Reihenfolge ihrer Entstehung nach interpretiert. Die Betrachtung des Helena-Aktes in Kapitel II.1. führt schon zu einem zentralen Ergebnis der Arbeit: Während das klassische Ideal untergeht, weil in seiner Darstellung eben jene subjektive Willkür ausgegrenzt ist, auf der es selbst beruht, sind die romantische Kunst und die romantische Mythologie, die diesen Untergang zu ihrer Sache machen und von der Jenseitigkeit des Ideals ausgehen, doch auf dessen endliche Darstellung angewiesen. Kapitel II.2. untersucht Fausts Gang zu den Müttern und die Erscheinung der Helena im 1. Akt. Diese Passage erweist sich als eine Satire auf den poetischen Subjektivismus, den Goethe an der Frühromantik kritisiert. Kapitel II.3. interpretiert den 2. Akt. Die Mängel der subjektivistischen Poetik werden dort überwunden, indem sich das Subjekt den in der Mythologie objektivierten menschlichen Geist aneignet. Aber auch am Ende der "Klassischen Walpurgisnacht" kann die Sehnsucht des romantischen Subjekts nicht befriedigt werden. Erst die Schlußszene des 5. Aktes – Gegenstand von Kapitel II.4. – bringt mit der ganz ins Jenseits verlegten Marienfigur ein Ideal, in dem die romantische Sehnsucht nach dem Unendlichen aufgehoben ist. Allerdings bleibt Maria von Ironie nicht verschont: in der Schlußszene wird die ästhetische Unvollkommenheit des romantischen Ideals ausgesprochen. Kapitel II.5. untersucht die ökonomischen und gesellschaftspolitischen Motive im *Faust II*. Die Dialektik von Klassik und Romantik wird in diesem Sujetbereich gespiegelt: Die Versuche, das alte Gemeinwesen zu sanieren oder ein neues zu gründen, sind ebenfalls gegen die Verselbständigung der Einzelkräfte gerichtet. Doch auch diese Versuche basieren auf partikularen Interessen, während die vermeintlich auf eine Auflösung der Gesellschaft zielenden Kräfte ihrerseits ordnende Momente enthalten.

Der dritte Teil bezieht die Ergebnisse der *Faust-II*-Interpretation wieder auf die im ersten Teil dargestellten Voraussetzungen. Kapitel III.1. erörtert die Konsequenz der Dialektik von Klassischem und Romantischem für die Problematik des Subjekts, dessen unendliches Streben vom Ideal positiv beschränkt werden sollte, sowie für die dramatische Struktur des *Faust II*. Kapitel III.2. kommt auf den Zusammenhang von sozialer Desintegration und Ordnung sowie auf das Verhältnis von Symbol und Allegorie zurück. Das Bild einer idealen Gesellschaft kann der *Faust II* nicht mehr entwerfen, denn im Detail ist nichts anderes als das Verfehlen aller Ideale sein Thema. Auch hier siegt

die Allegorie über das Symbol. Gleichwohl verweisen die einzelnen Allegorien auf ein Allgemeines, nämlich auf das Verhältnis von Idealsetzung und Ideal-Zerstörung, das in den verschiedenen Bereichen wie Kunst, Naturphilosophie und Politik wiederkehrt. Goethes letztes Drama gibt ein Bild der geistigen bzw. sprachlichen Situation der Zeit: Es spiegelt und verbindet die verschiedenen eigenständigen Wertsphären der modernen Welt, die entkoppelten Diskurse der bürgerlichen Öffentlichkeit wie Kunst und Ökonomie. Dadurch werden die einzelnen Formen, die in bezug auf das Ideal Allegorien sind, zu Symbolen des Geisteslebens: Sie machen ein Allgemeines der Epoche anschaulich. Der Schlußabschnitt reflektiert die literarische Modernität des *Faust II*: Eine unterschwellige, fast kryptische Verweisungsstruktur zwischen einzelnen Stellen, ohne die der Zusammenhang des Ganzen nicht faßbar ist, und eine Fülle von Anspielungen und Zitaten, ohne deren Kenntnis die Bedeutung des Einzelnen kaum verständlich wird, weisen auf den literarischen Modernismus des 20. Jahrhunderts voraus. Die Phänomene literarischer Modernität im *Faust II* reflektieren das drohende Scheitern eines gesellschaftlich-kulturellen Projekts der Moderne, dem die Klassik mit ihrer Idee einer zwanglosen Ordnung verpflichtet ist.

I. Voraussetzungen: Die Krise des Klassischen

I.1. Klassisches Ideal und moderne Subjektivität – *Faust I* und *Helena-Fragment*

Daß die Faust-Figur im ersten Teil des Dramas ein "nichtklassischer" Charakter ist, hat Werner Keller überzeugend dargelegt: "In seinem 'Winckelmann'-Aufsatz bestimmte Goethe den griechisch-klassischen Menschen durch drei Wesensmerkmale: heitere Diesseitigkeit, Einssein mit der Natur und geistig-sinnliche Totalität. Fausts Existenzform ist dessen gerades Gegenteil: Er ist melancholisch-weltflüchtig, unendlichkeitssüchtig und in sich gespalten".¹ In dem nichtklassischen Charakter des Protagonisten sieht Keller die Gründe für die formale Disparatheit des Dramas: Die 1790 am Ende der frühklassischen Phase als "Fragment" herausgegebenen Szenen habe Goethe auch in der programmatischen Phase der Weimarer Klassik nicht abzurunden und mit der 1800 entstandenen ersten Helena-Szene zu koppeln vermocht: "Die 'Urhelena', im hohen Stil der alten Tragödie täuschend ähnlich dargestellt, konnte in die vorliegenden Partien nicht integriert werden, und die von Schiller erhoffte 'Synthese des Edlen mit dem Barbarischen' wollte nicht glücken".² Keller schließt daraus, "daß Goethe den ersten Teil nur weiterführte und zu einem notdürftigen Abschluß brachte, um den zweiten Teil des Dramas schreiben zu können" – und zwar als Neubeginn, der nur ans klassizistische *Helena-Fragment* anknüpft, nicht an den nordisch-chaotischen *Faust I*.³ Leuchtet Kellers Wort von der nichtklassischen Faust-Figur auch ein, so können doch seine Aussagen über die mangelnde Einheit des Dramas nicht bestätigt werden. In diesem Kapitel wird sich zum einen zeigen, daß die nach 1797 geschriebenen *Faust I*-Passagen – gemessen an der klassischen Poetik – keine notdürftige Einheit herstellen, sondern eine avancierte Weiterführung und Überwindung

¹ Keller (1978), S.26.

² A.a.O., S.15. Das Schillerzitat stammt aus dem Brief vom 23. September 1800 an Goethe; GA 20, S.820.

³ Keller (1978), S.26.

der Goethe-Schillerschen Gattungsbestimmungen enthalten, und daß zum anderen das *Helena-Fragment* nicht wirklich klassizistisch konzipiert, sondern auf eine Negation des Klassizismus angelegt ist. Der klassische Goethe bleibt nach 1797 nicht, wie Keller meint, hinter den eigenen poetologischen Forderungen zurück, sondern nimmt den nichtklassischen Gehalt seines *Faust* zum Anlaß, die Probleme des Klassischen auszugestalten.

Fausts angestrebte Selbsterweiterung zur schaffenden Natur und zur "ganzen Menschheit" kann zunächst im Kontext einer Subjektivismus-Kritik verstanden werden, die schon in der Sturm-und-Drang-Zeit virulent ist und die in Herders Kritik der "Selbstheit" auf den Begriff gebracht wird (a). Schillers dualistisches Menschenbild gibt dem Autor des *Faust* ab 1797 einen Anstoß, das Motiv der Selbsterweiterung wiederaufzugreifen (b) und es neu zu perspektivieren: Schillers Theorie der ästhetischen Versöhnung der menschlichen "Duplizität" (c) dient Goethe als Folie einiger Passagen des *Faust I* (d) und des *Helena-Fragments* (e). In beiden Fällen mißlingt die ästhetische Versöhnung; das Ideal der vollständigen und gattungsreinen Durchgestaltung wird aufgegeben zugunsten eines neuen dramatischen Gesamtentwurfs, der epische und dramatische Formen verbindet. Im *Helena-Fragment* ist bereits der zentrale Inhalt des Helena-Aktes im *Faust II* angelegt: die Vermittlung zwischen dem klassischen Schönheitsideal und seiner Negation durch das Häßliche.

a) Selbstheit – Faust und Herder

Der *Urfaust* und das *Faust-Fragment* zeigen die Spuren einer Moraldiskussion, die vorwiegend in pietistischen Kreisen geführt wurde. Ihr Anlaß ist die voranschreitende Entkopplung des einzelnen aus dem gemeinschaftlichen Handlungsgefüge und die Verabsolutierung des jeweiligen Ichs. Die pietistische Hochschätzung des Gemeindegedankens und die Kultur wechselseitiger Gefühlsbekundungen begünstigen eine frühe Kritik am bürgerlichen Subjekt, das seine isolierten Interessen kalkülarartig verfolgt, und bewirken – wie Max Weber sagt – "eine Schwächung jener 'Hemmungen', welche die rationale Persönlichkeit des Calvinisten gegenüber den Affekten schützte".⁴ So wendet sich Herder in seiner 1788 erschienenen Schrift *Liebe und Selbstheit* gegen die neuzeitliche Selbstverabsolutierung und entwickelt die Idee einer einschränkenden und zu-

⁴ M. Weber (1965), S.133.

gleich identitätsbildenden Wirkung der Liebe⁵ zu Menschen und Gegenständen:

Die Natur hat schmale Grenzen um jedes *Einzelne* gezogen; und es ist der gefährlichste Traum, sich unumschränkt zu denken, wenn man eingeschränkt ist; sich Despot des Weltalls zu glauben, wenn man von nichts als einzelnen Almosen lebet. [...] Die allgemeinsten Cosmopoliten sind meist die dürftigsten Bettler: sie, die das ganze Weltall mit Liebe umfassen, lieben meistens nichts, als ihr enges Selbst.⁶

Herders Text ist eine Antwort auf die 1770 erschienene *Lettre sur les désirs* des François Hemsterhuis.⁷ Der Grundgedanke des niederländischen Neuplatonikers ist, daß nur eine Liebesvereinigung mit Gott der menschlichen Seele wahrhaft angemessen wäre. Im Bereich der Materie scheitere die "völlige Vereinigung" mit den geliebten Gegenständen und Menschen, nach der die Seele strebe, an der Angewiesenheit auf die körperlichen "Organe". Jeder "Genuß" führe deshalb zu "Überdruß". Einzig "in der geistigen Anschauung des höchsten Wesens dürfte eigentlich kein Überdruß entstehen, weil wir uns da in keiner absoluten Unmöglichkeit finden, uns mit ihm vollkommen zu vereinigen. Die Gleichheit scheint hier vollkommen".⁸ Weil aber eine solche Verschmelzung, die "Gleichsetzung des Schaffenden und Erhaltenden mit dem Geschaffenen und Erhaltenden" bzw. die "Identifizierung Gottes" mit seinen "Objekten", eine "Unmöglichkeit" ist, kann "die Seele in ihrem Verlangen" nach Vereinigung nur "eine fortwährende Annäherung" in Form einer "Hyperbel" erreichen.⁹ Hemsterhuis ist der Überzeugung, "daß das ganze sichtbare oder sinnliche Universum sich gegenwärtig in einem erzwungenen Zustand befindet, in welchem es ewig nach Vereinigung strebt und doch immer aus isolierten Einzelheiten zusammengesetzt bleibt", und er nennt deshalb die Vorstellung "einer Kette eng verbundener Wesen" einen trügerischen "schönen Schein".¹⁰

Herder weist die Vorstellung zurück, Gott sei das einzig adäquate Liebesobjekt der Seele. Er sieht darin den Ausdruck einer gefährlichen Neigung der einzelnen, aus dem universellen Zusammenhang ausscheren und die Position des Ganzen selbst einnehmen zu wollen. Darum kritisiert Herder die Ambition, "Despot des Weltalls" zu sein, und wertet nicht nur die leibliche Individuation zum angemessenen Ort der Seele

⁵ Timm (1974) verweist in diesem Zusammenhang auf den Liebesbegriff des Johannes-Evangeliums, der in der Goethezeit eine starke Aufwertung erfuhr (S.9f.).

⁶ Herder, *Sämtliche Werke*, Bd.15, S.323.

⁷ Vgl. die Darstellung von Herders Hemsterhuis-Kritik bei Timm (1974), S.291-299.

⁸ Hemsterhuis, *Philosophische Schriften* Bd.1, S.51ff.

⁹ A.a.O., S.69f.

¹⁰ A.a.O., S.66.

auf, sondern auch die partikulare Menschenliebe zu der einzig möglichen Verschmelzung mit Gott. Das Streben von einem Genuß zum nächsten – nach Hemsterhuis eine defizient bleibende Annäherung an die Wesensvereinigung mit Gott – faßt der Spinozist Herder positiv, weil ihm die raumzeitliche Beschränkung selbst als Manifestation der Gott-Natur gilt:

Wie gut hat es also die Vorsehung gemacht, daß sie das Saitenspiel unserer Empfindungen nur nach und nach, in sehr verschiedenen Klängen und Arten wecket, daß sie unsere Sehnsucht jetzt auffordert, jetzt einschränkt [...], überall aber, auch nach dem süßesten Genuß, auf unser armes Ich zurückwirft, sagend gleichsam: "Du bist doch ein eingeschränktes, einzelnes Geschöpf! Du dürstest nach Vollkommenheit, aber du hast sie nicht! Verschmache nicht am Brunnen dieses einzelnen Genusses, sondern raffte dich auf und strebe weiter!"¹¹

Die Beschränkung der einzelnen Seele durch andere Wesen ist kein Mangel, sondern die Bedingung ihrer Existenz: "Selbst wenn ich mich, wie der Mystizismus will, in Gott verlöre, und ich verlöre mich in ihm, ohne weiteres Gefühl und Bewußtsein *meiner*, so genösse Ich nicht mehr, die Gottheit hätte mich verschlungen, und genösse statt meiner." Die Begrenzung erst konstituiert die Seele, nur im einzelnen unvollkommenen Genuß findet sie ihre Identität.¹²

In dieser von der Spinoza-Lektüre um 1784 beeinflussten Position sieht Hermann Timm eine Vermittlung zwischen dem "anthropologischen Polaritätsdenken" der Aufklärung, für das "die Welt [...] im heillosen Widerstreit" endet, und dem "Einheitsglauben des Sturm-und-Drang".¹³ Bereits in der Erdgeist-Erscheinung des 1775/76 entstandenen *Urfaust* bekundet sich sowohl der Einheitsglaube des Sturm-und-Drang als auch die Kluft zwischen der "Gottheit" und dem "Geist, den du begreifst" (512ff.):¹⁴ Der Wunsch, unmittelbare Identität mit der Allheit zu finden, schlägt in die Erfahrung der Dualität um. Faust fühlt sich zunächst ganz dem Erdgeist "hingegen" (480) und nennt sich vor ihm "deinesgleichen" (500). Der Erdgeist reagiert auf diesen Versuch, die raumzeitlichen Begrenzungen abzustreifen und sich als "Despot des Weltalls" (Herder) zu vergotten, mit dem Hinweis auf die Schranken der Erfahrung: "Du gleichst dem Geist, den du begreifst,/ Nicht mir" (512f). In diesem Umschlag ist bereits die Kritik am "Mystizismus" enthalten: Faust kann in der gesuchten Vereinigung mit dem Erdgeist

¹¹ Herder, *Sämtliche Werke*, Bd.15, S.321.

¹² Ebd.

¹³ Timm (1974), S.277.

¹⁴ Der *Faust* wird nach Bd. 3 der Hamburger Ausgabe zitiert; alle Versangaben in Klammern ohne die Abkürzung V. beziehen sich auf den *Faust*.

keine Identität finden, er stürzt zusammen (vor 514). Die Verzweiflung am Stoff der Welterfahrung und der Dualismus zwischen erfülltem Unendlichem und schlechtem Endlichem sind nur die Konsequenzen aus einem ursprünglichen Mystizismus der Allheits-Unmittelbarkeit. Im Aufweis dieses Zusammenhangs nimmt der Urfaust Herders Hemsterhuis-Kritik vorweg. Der dramatische Entwurf zeigt also genau den Bedarf an einem Konzept auf, das – wie die Idee der positiven Beschränkung – zwischen der Dualitätserfahrung und dem Einheitsstreben vermittelt.

Das 1790 veröffentlichte *Faust-Fragment* greift dieses mittlerweile gefundene Konzept auf, allerdings nicht im ausschließlich positiven Sinne. Faust macht zwar die Erfahrung positiver Beschränkung, nimmt aber zuletzt doch eine Hemsterhuissche Haltung ein.¹⁵ Bloß vorübergehend wird der Protagonist zum Adepten des Herderschen Liebesbegriffs, wenn er in "Wald und Höhle" seinesgleichen nicht mehr im göttlichen Erdgeist sieht, sondern in den Gegenständen der Natur. Die Selbstintegration in die "Reihe der Lebendigen" läßt ihn in die "tiefe Brust" der Natur "Wie in den Busen eines Freundes" schauen und lehrt ihn seine "Brüder/ Im stillen Busch, in Luft und Wasser kennen" (3223ff.). Nur in der beschränkenden Reihe ist die Identität des einzelnen gesichert und erfahrbar: "Und wenn der Sturm im Walde braust und knarrt/ Die Riesenfichte stürzend Nachbaräste/ Und Nachbarstämme quetschend niederstreift/ Und ihrem Sturz dumpf hohl der Hügel donnert,/ Dann führst du mich zur sichren Höhle, zeigst/ Mich dann mir selbst, und meiner eignen Brust/ Geheime tiefe Wunder öffnen sich" (3228ff.). Faust findet in der Naturmetaphorik eine Sprache, um die Gefahr der Selbstheit zu reflektieren: Der stürzende Fichtenstamm gehört, als ein Bild des – wörtlich – zerscheiternden einzelnen, in den Kreis der Natur, die vor diesem Scheitern zugleich Schutz gewährt. Entscheidend ist aber, daß der vor seiner isolierten Selbstheit in Sicherheit gebrachte Faust von den beschränkenden Gegenständen wieder zu sich "selbst" und den Wundern seiner "eigenen Brust" zurückkehrt, ohne in der menschlichen Gemeinschaft wirklich zu einer positiven Selbstbeschränkung durch Liebe zu gelangen. Er flieht vor der Verantwortung, die er mit dem Verhältnis zu Margarethe auf sich genommen hat, in die Natur. Dort kann er eine Brüderschaft mit den anderen Wesen einsam und folgenlos imaginieren. Weil Faust sein Selbst nicht wirklich mit den anderen vermittelt, erweist sich für ihn die "Reihe der Lebendigen", wie die "Kette eng verbundener Wesen"

¹⁵ Goethe hatte "alle Werke des Hemsterhuis" schon Ende 1784 gelesen (11. November an Knebel, HAB 1, S.495) und war natürlich auch mit Herders Position vertraut.

bei Hemsterhuis, als falscher "Schein": Als Mephisto ihn an die unglückliche Geliebte erinnert, verwandelt sich für Faust die "Wonne" der Naturerfahrung "In Nichts" (3241/45). Die Einsicht, "daß dem Menschen nichts Vollkommenes wird" (3240), ist nicht positiv, sondern negativ: Wie in der *lettre sur les désirs* ist die Welt nun wieder "aus absolut isolierten Individuen zusammengesetzt", die mit der Unvollkommenheit ihrer ersehnten Verschmelzung nicht glücklich werden, sondern nur gemeinsam daran "zugrunde gehn" können (3363).

Wenn Faust erkennt, "daß dem Menschen nichts Vollkommenes wird", so folgt dieses Diktum nicht Herders positiver Wertung der Begrenztheit, sondern Hemsterhuis' Abwertung des einzelnen Genusses vom Standpunkt der Unendlichkeitssehnsucht aus. Die Verse "So taumel' ich von Begierde zu Genuß,/ Und im Genuß verschmacht' ich nach Begierde" (3249) entsprechen einer Stelle aus Hemsterhuis' Dialog *Aristaios*. "DIOKLES. [...] bist du, wenn du den Gegenstand deines Verlangens erstickt, verschlungen hast, zufrieden, oder wolltest du ihn wieder aufleben machen? ARISTAIOS. Sicherlich wollte ich das. DIOKLES. Aber, mein lieber Aristaios, beweist dies nicht, daß der Genuß nur vorübergehend und unvollständig gewesen ist?"¹⁶ Schon im Genuß wird dessen Unvollkommenheit spürbar, und dieser Verdruß weckt das Bedürfnis, erneut zu begehren. Fausts Taumel zwischen Begierde und Genuß folgt – trotz der Erfahrung der Schranken – Hemsterhuis' Auffassung, daß die irdischen Genüsse nie das eigentliche Begehren nach Wesensverschmelzung befriedigen können. Als Goethe später für den *Faust I* die große Lücke zwischen Fausts Dialogen mit Wagner und Mephisto schließt, greift er das Hemsterhuis-Motiv des rastlosen Wechsels zwischen Begierde und Genuß wieder auf. In dem Bewußtsein, daß kein Objekt "eines Menschen Geist, in seinem hohen Streben" (1676) angemessen sein kann, verlangt Faust nach "Speise, die nicht sättigt" (1678); im "Rollen der Begebenheit" sollen "Schmerz und Genuß, Gelingen und Verdruß/ Miteinander wechseln wie es kann" (1755ff.). Die beiden Seiten fallen im Taumel ihres Wechsels zum Oxymoron zusammen: "Dem Taumel weih' ich mich, dem schmerzlichsten Genuß,/ Verliebtem Haß, erquickendem Verdruß" (1766f.). Schon der Faust des *Fragments* will die weltlichen Genüsse durchstreben, um sich an sein altes Ziel, die Erweiterung zum Ganzen, anzunähern – wohl wissend, daß die endgültige Verschmelzung unmöglich ist:

¹⁶ Hemsterhuis, Philosophische Schriften, Bd.2, S.98.