

Viola Hildebrand-Schat (Frankfurt am Main)

Karl Eibl: Das monumentale Ich – Weg zu Goethes ‚Faust‘¹

Einer lange Jahre geläufigen Auffassung der Faust-Forschung zufolge wurde die zentrale Gestalt des Goethe'schen Dramas – Faust – lange unter den Kriterien des unaufhalt-samen Aufstiegs gesehen.²

Ein solch linearer Aufstieg wird nun von dem ausgewiesenen Faust-kenner und Herausgeber der Goethe-Ausgabe aus dem Deutschen Klassiker Verlag Karl Eibl in seinem Buch „*Das monumentale Ich – Wege zu Goethes ‚Faust‘*“ gründlich in Frage gestellt.

Das ist an und für sich nichts voll-kommen Neues, berücksichtigt man, daß bereits 1933 Wilhelm Böhme in seinem Buch *Faust der Nichtfausti-sche* Faust seiner Perfektibilität ent-hoben hatte, ja daß Goethe selbst in einer Ankündigung des Helena-Ak-tes in „Kunst und Altertum“³ deutlich macht, daß Faust sich seiner irdi-schen Beschränktheit zunehmend be-wußt und damit immer „unglückli-cher“ wird.

Neu hingegen ist Eibls Ansatz an-hand Beobachtungen der poetischen Arbeit der im 18. Jahrhundert entste-henden modernen Individualitätspro-blematik gerecht zu werden. Hier spielt die neue Funktion der Poesie hinein, die als Mittel der Verarbei-tung von Problemsituationen die Probleme formuliert, die in unmittel-barem Zusammenhang mit der Indi-vidualitätsproblematik stehen.

Faust verkörpert gemäß des Luh-manschen Individualitätsmodells⁴ eine moderne Individualität, d. h. Indi-vidualität durch Exklusion, ein Subjekt, dem als Entsprechung nicht mehr nur die Gesellschaft sondern die ganze Welt gegenübersteht.

Daran schließt sich die Frage nach der Bestimmung des Einzelmen-schen, dem individuellen Ich in seiner Eigenart, deren Antwort in der Per-fektibilität liegen könnte, doch wird gerade diese in der hier erfolgten Neuinterpretation der Person Fausts dekonstruiert. Der neue Individua-

¹ Frankfurt 2000.

² Vgl. hierzu auch: Jochen Schmidt: *Goethes Faust. Erster und Zweiter Teil. Grund-lagen – Werk – Wirkung*, München 1999, S. 306-322. Schmidt geht hier der Ge-schichte der Faustfigur nach und zeigt vor dem Hintergrund der deutschen Ge-schichte, wie seit ihrer Vereinnahmung durch die Romantiker, Faust wechselweise zu einer Identifikationsfigur des tätigen Menschen stilisiert, aber ebenso auch kriti-siert wurde.

³ Über Kunst und Altertum VI/1, 1827.

⁴ Niklas Luhmann: *Individuum, Individualität, Individualismus*, in: ders.: *Gesell-schaftsstruktur und Semantik*, Bd. 3, Frankfurt am Main 1989, S. 149-258.

litätsbegriff verwirft die noch 1748 von J. J. Spalding vertretene These, daß das Fleisch der Reinheit der Seele abträglich sei, weshalb die Vervollkommnung nur in der Ablösung von der Körperlichkeit erfolgen kann. Er tendiert hingegen dazu, Leib und Seele als Einheit zu begreifen. Die moderne Individualität kann in ihrer Einmaligkeit und Unauswechselbarkeit nur die Ewigkeit in Betracht ziehen. Doch ergeben sich daraus einige Probleme: erstens ist die Bestimmung des Menschen so nur über einen Glaubensakt herzustellen, der Vorstellung vom Fortleben der Seele, ihrer prinzipiellen Unsterblichkeit. Zweitens erweist sich Ewigkeit als zu wenig konkret für den sinnlichen Menschen. Goethe versucht diese Spannung, die sich zwischen Sinnlichkeit und Ewigkeit auftut, mittels des Symbolbegriffs zu überbrücken. Das Symbol strukturiert bereits die Wahrnehmung der Welt. (S. 61/62)

Indem Eibl Szene für Szene die beiden Teile des Dramas durchpflügt und die Rolle, die Faust in den einzelnen Handlungszusammenhängen spielt, hinterfragt, entwickelt er das Bild einer Person, die als ‚unbehaustes‘ modernes Individuum versucht, ihrem Leben einen Sinn zu geben. Faust ist ideologisch heimatlos geworden und hat damit die Funktion eines faustischen Menschen eingeübt. So kann auch das Drama nicht mehr in dem Sinne als Menschheitsdrama gelesen werden, als es ein exemplarisches Abbild des Lebens eines Menschen vorgibt.

Faust durchläuft nacheinander drei Sinngebungsebenen mit seiner

Liebe zu Gretchen im ersten Teil, der Hingabe an Helenas Schönheit und schließlich der im tätigen Handeln produktiven Phase am Schluß des Dramas.

In einer nach der anderen scheitert er. Das Liebeserlebnis endet mit der Tragödie von Gretchens Hinrichtung, die Faust, selbst mit Hilfe Mephistopheles, nicht auffangen kann.

Die Schönheit Helenas kann er nicht für sich gewinnen, da Helena nach dem Sturz ihres gemeinsamen Sohnes Euphorion sich in seinen Armen förmlich auflöst und so sich ihm entzieht.

Und selbst die produktive Tätigkeit Fausts, die in der Gewinnung von Neuland gipfelt, ist nur Schein, da die wirklichen Fortschritte hierin nachts durch magische Kräfte vollzogen werden und mitnichten Fausts Werk sind. Fausts verbaler Tatwille, der bereits im ersten Teil sich Geltung verschaffte, überläßt sich auch hier bedenkenlos der Ausführung durch die schwarze Magie.⁵ Das Trügerische und Wahnhaftige, das in Faust Kolonisierungsarbeit hervortritt, wurde in der Faust-Interpretation häufig übersehen.

An zentraler Stelle steht die Unendlichkeitsthematik, die in der Rahmenwette, der Wette, die Gott mit Mephisto über das Wesen des Menschen abschließt, ihren Ausgang nimmt, sich aber durch das ganze Drama zieht. Eibl zeigt, daß schon im Liebesdrama Gretchens Hingabe an Faust auf einer von beiden unterschiedlich aufgefaßten Terminologie von ‚Liebe‘ und ‚ewig‘ beruht und so das Gefühl von Unendlichkeit, an ei-

⁵ Vergl. Werner Keller: Goethes literarisches Spätwerk, in: Neues Handbuch der Literaturwissenschaft, Bd. 14, Wiesbaden 1982, S. 456.

ne konkrete Person oder einen Gegenstand gebunden, doppeldeutig wird.

Bereits mit dem Prolog im Himmel wird das Spannungsfeld, dem Faust als Individuum ausgesetzt ist, angesprochen. Hier wird mit der Sinnhaftigkeit, die dem Menschen zukommt, die Vollkommenheit der göttlichen Schöpfung in Frage gestellt, was in einer Wette zwischen Mephisto und Gott, die an Faust ausgetragen werden wird, entschieden werden soll. Damit ist auch Faust seiner Funktion als der Repräsentant des Menschengeschlechts enthoben. Aus dem Schutze des Herrn entlassen, muß er sich selbst auf die Suche nach seiner Bestimmung begeben.

Der Eingangsmonolog, den Faust in seiner Studierstube führt, zeigt einen ratlosen, wenn nicht verzweifelten Menschen, der bereit ist, sich den Freitod zu geben, dann aber, zurückgehalten durch Erinnerungen an seine Kindheit, ins Freie hinausdrängt, um der Enge des Raumes, vor allem aber dem Bewußtsein seiner menschlichen Beschränktheit, zu entkommen. Es sind der „fremde Stoff“, der Trödel, der ihn umgibt, die seine Integrität als selbstbestimmte Person bedrohen. Faust sucht die Totalität. Alles was dazwischen liegt, wie die Welt der Dinge, kann er nur als Bedrohung seiner Integrität empfinden.

Die zahlreichen Inkonsistenzen, die sich über die Person Fausts hinaus im Drama auftun, stellt Eibl, ausgehend von der Entstehungs- und Sozialgeschichte, in einen neuen Deutungszusammenhang, um so die brüchig gewordene Logik für den Leser wieder herzustellen.

Der seit spätestens dem 16. Jahrhundert durch Volksbücher und mündliche Tradierung im Volk bekannte Fauststoff erleidet bei der Übernahme in die „gepflegte“ Literatur Einbußen, und bestimmte Figuren, wie beispielsweise die des Teufels, verlieren ihre Abbildungsqualität und werden zu Symbolen, was zur Folge hat, daß auch die Motivationsstrukturen umgestellt werden müssen.

Brüche, die sich bereits im ersten Teil des Dramas auftun, wie fehlende Charakterkonstanz der Hauptfigur, die Schwierigkeit, den Geist, den Faust in der Szene „Wald, freies Feld“ anruft, näher zu bestimmen und die Bedeutung der Walpurgisnachtszene innerhalb des Dramenverlaufs erklärt Eibl mit der langen Entstehungszeit des Dramas, den verschiedenen Bearbeitungsstufen und der Integration von Elementen, die aus volkstümlichen Faustdarstellungen übernommen wurden, aber in dem neuen Zusammenhang, in den Goethe den Stoff gestellt hat, ihre ursprüngliche Funktion verloren haben. Anhand anderer Faust-Stoffbearbeitungen des 19. Jahrhunderts macht er die zentralen Strukturen deutlich, wie das Zwei-Frauen-Schema, aber auch die Verdammung der Faust-Figur, die allerdings bei Goethe nicht stattfindet. Im Gegenteil: hier wird Faust erlöst, obwohl er es nicht verdient hat. Das ist eine von zahlreichen Fragen, die zum Verständnis des zweiten Teils nicht gerade beitragen. Neben zahlreichen Anspielungen und Zweideutigkeiten fehlt es bei der Darstellung von Handlungen oft an sinnigen Widerspielen, an Zielwille oder Widerstand, der ihnen entgegengesetzt werden könnte. Für die Aufführungs-

praxis kommt mit den fehlenden Regieanweisungen eine technische Erschwernis hinzu. Diese Kargheit an Regie verlangt dem Leser ein hohes Maß an Phantasie ab, um die Zusammenhänge wahrzunehmen. Ohnehin setzen sich die einzelnen Szenen kühn über alle Theaterkonventionen hinweg. Der zweite Teil ist zwar arm an Handlungen, aber reich an Vorgängen (S. 164).

Anhand von Parallelstellen zwischen zweitem und erstem Teil zeigt Eibl, daß Faust in seiner Entwicklung nicht wirklich weiter gekommen ist. Wie der erste so beginnt auch der zweite Teil mit einer inneren Unruhe, die ihn bedrängt, wieder ist Hintergrund der Szene die Enge einer gotischen Stube. Das Liebesabenteuer des ersten Teils liegt hinter ihm, hat ihm aber keine Befriedigung gegeben. Auch nachdem er im zweiten Teil die Schönheit, verkörpert in Helena, für sich gewonnen hat, muß er erkennen, daß sie sich nicht problemlos ins Leben integrieren läßt, widerspricht Fausts Absicht doch der von Kant geforderten Interesselosigkeit als Grundbedeutung des Schönen.

Nachdem Faust Helena durch Zaubermacht, oder vielmehr einen technischen Trick, die sogenannte Phantasmagorie, als schönen Schein heraufbeschworen hat, begibt er sich im weiteren Verlauf des Dramas auf die Suche nach ihr. Zentrale Frage der gesamten Helena-Thematik ist die nach der Integration des Schönen in den Lebensvollzug (S. 214). In

den Paralipomena, die sich für manche Sinnzusammenhänge als wertvolle Quelle erweisen, findet sich ein Hinweis auf eine Szene, in der Faust als ein zweiter Orpheus in die Unterwelt hinabsteigt, um Helena loszubitten.⁶ Im fertigen Drama tritt sie „einfach so“ in Erscheinung. Wie schon im Spiegelbild der Hexenküche des ersten Teils entzieht sich auch hier der Moment der Zeugung von Schönheit der Wahrnehmung.

Der Helena-Akt, von Goethe selbst als „klassisch-romantische Phantasmagorie“⁷ bezeichnet, vereint gegensätzliche Komponenten, die mit Faust und Ritterburg in romantischen, mit Helena in klassischen Elementen gipfeln. In diesem Zusammenhang prägt Goethe den Begriff der „Weltliteratur“, der den Gedanken bezeichnet, „daß hinter allem Historischen und Kontingenten ein gemeinsames Allgemeines und Notwendiges liegt.“ (S. 239)

Die klare Untergliederung des Buches in Kapitel und Unterkapitel erleichtert den Nachvollzug des Dramenverlaufs unter den durch die Kapitelüberschriften vorgegebenen Gesichtspunkten. Im Anhang sind neben verständnisfördernden Hinweisen zur Versemantik im ‚Faust‘, einem Überblick über die Entstehungsgeschichte und einem Abdruck der Paralipomena I eine Konkordanz von Urfaust, Faust-Fragment und ‚Faust‘ I sowie eine Zusammenstellung von Textausgaben und Kommentaren versammelt.

⁶ Antecedenzien-Paralipomenon, Dez. 1826. Transkription und ausführlicher Kommentar bei Anne Bohnenkamp: „... das Hauptgeschäft nicht aus den Augen lassend“. Die Paralipomena zu Goethes ‚Faust‘, Frankfurt am Main, 1994.

⁷ Frankfurter Ausgabe, hrsg. von Albrecht Schöne, II 10, S. 421.