

Fausts Erkenntnis im Kontext der Platonischen Ideenlehre und der Schopenhauer'schen Willensmetaphysik

Ján Čakanek

„Die Matrix ist allgegenwärtig. Sie umgibt uns. Selbst hier ist sie, in diesem Zimmer. Es ist eine Scheinwelt, die man dir vorgaukelt, um dich von der Wahrheit abzulenken.“

(Morpheus zu Neo, Matrix, 1999)

0 Einleitung

Im Buch *Arthur Schopenhauer als Interpret des Göthe'schen Faust* (Leipzig 1859) erhebt David Asher den ersten Teil des Dramas zum Prüfstein der Schopenhauer'schen Philosophie. Zugleich aber sieht er den „überwiegenden philosophischen Charakter“ (S. 6) der Dichtung nicht der idealen Dialektik Hegels, sondern dem voluntativen Irrationalismus dessen Antipoden Schopenhauer entwachsen. Diese Einsicht kam einem Paradigmenwechsel gleich, bedenkt man, dass der Gedankenaustausch zwischen Schopenhauer und Goethe mit einem pseudoödüpalen Fiasko endete.

Andererseits eröffnet Asher mit seinem Interpretationsansatz einen Weg zu jungianischen (psychoanalytischen), steinerianischen (gnostischen, anthropo- und theosophischen) und wittgensteinischen (phänomenologischen) *Faust*-Deutungen späterer Zeiten. Nebst längst Bekanntem (Faust wird als Genie, Wagner als trockener Pedant präsentiert), fördert er auch originelle Entdeckungen zutage: Mephistopheles vertrete die üppige, zur Begierde aufstachelnde Fantasie (S. 39 f.) und der Erdgeist den die Welt im Innersten zusammenhaltenden metaphysischen Willen (vgl. S. 25, 49). Dies ist der aufschlussreichste Befund, der von mir in der Monografie *Goetheho Faust ako výraz Schopenhauerovej filozofie* (Nitra 2016) und im Aufsatz *Spuren der Schopenhauer'schen Philosophie in Goethes Faust* (Nitra 2018) ausgearbeitet wurde.

Asher wechselt literaturtheoretische Blickpunkte mit rezeptionsästhetischen und psychologischen ab, geht auf jüdisch-kabbalistische Mythologie zurück und nimmt theologische Kernfragen wie die der Schuld und Sühne vorweg. Doch liegt das eigentliche Problem nicht darin, dass er dem wissenschaftsmethodologischen Gesetz der Homogenität und dem der Spezifikation nicht gleichmäßig Genüge leistet, wie es Kant fordert (vgl. WWV I: 102), sondern in der mangelnden thematischen Kohärenz, die sich im Wechselspiel des Subjektiven mit dem Objektiven in der holistischen Anschauung der Welt als Wille und Vorstellung spiegelt. Daher die reservierte Haltung Schopenhauers gegenüber Asher: Sein Buch enthalte „eine Menge Parallel-Stellen aus dem Faust und meinen Werken, wiewohl viele erzwungen und unpassend sind“ (vgl. ABG 1997: 69). Selbst bei der Fokussierung auf das Voluntative ist der Vorstellungs-Gegenpol, mithin der Intellekt als deren Verbindungselement, miteinzubeziehen.

In diesem Lichte bleibt Aschers Buch nur halb überzeugend. Richtig diagnostiziert er Fausts Anfachen vom Erdgeist und die Umwandlung vom asketischen Intellektuellen zum voluntativen Genießer. Gleiches gilt für den in Gretchen sich zuspitzenden Widerstreit des Willens mit sich selbst und das Erlösungsprinzip durch die selbstempfundenen Leiden. Vernachlässigt aber wird immerhin die vermittelnde Rolle der Erkenntnis: bei Gretchen einer abnehmenden, in verstellten Vorstellungen sich lösenden; bei Faust einer zunehmenden, in der erlösenden Ideenschau vollendenden. Allerdings bleibt sowohl die erkenntniskonstituierende Funktion des Willens, als

auch das eigentlich Prozessuale der Ideenerkenntnis innerhalb der ästhetischen Anschauung außer Acht, wenngleich Asher unterweilen den grundlegenden Antagonismus zwischen dem Willen und dem Intellekt anklingen lässt.

Nicht anders ist es um Wolfgang von Löhneysens Abhandlung *Arthur Schopenhauers Kommentar zu Goethes 'Faust'* (Berlin 1999) bestellt. Vor allem die Methodologie ist anders: Auch den zweiten Teil in Betracht ziehend repetiert Löhneysen alle *Faust*-Erwähnungen Schopenhauers systematisch der Szenenfolge nach. Das rückt einige Interpretationsversuche Ashers ins neue Licht. So wird nicht nur der Erdgeist, sondern auch Mephistopheles als das welterschaffende und -bewahrende Willensprinzip bloßgestellt: „Denn die Anschauung der realen Welt lasse ein Unbekanntes außer acht, ein X, das »sich als Wille entschleiert – dem Mephistopheles zu vergleichen, wenn er zufolge gelehrter Angriffe aus dem kolossal gewordenen Pudel, dessen Kern er war, hervortritt«“ (S. 31). Ähnlich gehen andere Protagonisten des Dramas über simplifizierte Deutungen Ashers hinaus. Dabei setzt sich Löhneysen mit Schopenhauer kritisch auseinander, indem er auf seine philosophischen Umdeutungen (S. 17), philosophiegeschichtlichen Umstellungen (S. 23), Fehlinterpretationen (S. 40) oder hinterzogene Paraphrasen (S. 41) hinweist.

Hiermit ist Löhneysen zwar ein höherer Grad an wissenschaftlicher Objektivität als Asher zu attestieren. Doch auch seine Erörterungen schleichen über das physisch Vorzustellende in das Willensmetaphysische hinweg: Nicht das Erkenntnis-, sondern das Willensbedingte ist das Hauptthema. Löhneysen führt zwar an, dass für Schopenhauer die Idee als einzig adäquate Vorstellung nur in einer genialen Stimmung, nämlich „durch Verneinung des Willens“ (S. 60), erreichbar ist. Er zeigt aber nicht, wie Faust diese Verneinung vorführt. Nicht einmal die Szene *Finstere Galerie*, in der das Ideelle markant zum Ausdruck kommt, zieht er heran. Im Zentrum steht die Bakkalaureus-Szene mit den ideengeschichtlichen Überlappungen.

Unvermeidlich zu erwähnen ist noch die Abhandlung Barbara Neymeyrs *Das »Labyrinth des Lebens« im Spiegel der Literatur. Zur exemplarischen Funktion der Faust-Tragödie und anderer Werke Goethes in Schopenhauers Ästhetik und Willensmetaphysik*¹, deren Intention im fünften Kapitel *Affinitäten zwischen Goethes Faust I und Schopenhauers Willensphilosophie* präzisiert wird. Entscheidend für die Überlegungen finde ich neben der Transzendentalphilosophie Kants die Heranziehung der platonischen Ideenlehre. Doch konzentriert sich die Autorin auf die Steigerung der ästhetikimmanenten Plausibilität der Werke Schopenhauers durch Exemplifikationen im *Faust I* zuungunsten der erkenntnistheoretischen. Man erfährt zwar, ähnlich wie bei Löhneysen, dass die Ideenerkenntnis „sich der autonomen Aktivität des vom Willensdienst vorübergehend befreiten, mithin interesselosen Intellekts verdankt“ (S. 302); nirgends aber, wie dies Faust tut. Auch die bei Schopenhauer präsente Täuschung durch den ›Schleier der Maja‹ assoziiert Neymeyr eher mit den illusionären Glückshoffnungen als mit der Art und Weise der höchsten Erkenntnis. Obschon sie im Unterschied zu ihren Vorgängern weit über explizite *Faust*-Referenzen Schopenhauers auf implizite Analogien hinausgreift und sporadisch auch die „essentiellen Dimensionen“ (S. 300) der vorgestellten Welt in Betracht zieht (vgl. S. 321), bleibt der Fokus im Grunde auf dem Voluntativen in seiner lebensaktiven, nicht kontemplativen oder sich aufhebenden Form liegen.

Die vorliegende Studie setzt sich zum Ziel, diesen Stand hinsichtlich der werkimmanenten und in der Fachliteratur wenig Resonanz findenden literarisch-philosophischen Korrespondenzen zu revidieren. Zum Leitfaden wird mir das Subjekt-Objekt-Bedingtsein, obwohl allermeist diese transzendentalidealistische Typizität zum Stein des Anstoßes zwischen Goethe und Schopenhauer wurde: Der Dichter schrieb den äußeren Objekten eigene Realität zu, während der Philosoph sie unbeirrt für subjektabhängig hielt. In diesem Sinne muss man auch Goethes

¹ In: D. Schubbe, S. R. Fauth (Hgg.): *Schopenhauer und Goethe. Biographische und philosophische Perspektiven*. 299–335. Hamburg: Meiner.

Ideenbegriff verstehen: Die ursprünglich statischen (da außerhalb Zeit-, Orts- und Kausalrelationen sich erstreckenden) ewigen Ideen Platons erhebt er zur beseelenden Immanenz sämtlicher Naturerscheinungen. Eben diese hautnah vertraute Immanenz (der Mensch ist Objekt und Subjekt, Erscheinung und Ding an sich, Vorstellung und Wille *zugleich*) scheint bei Schopenhauer mit dem Begriff des Willens, hingegen bei Goethe mit dem des Urphänomens abgedeckt zu sein. Vor diesem Hintergrund werde ich die für den Grad der Erkenntnis maßgebliche antagonistische Relation von Willen und Intellekt unter Rekurs auf die platonische Ideenlehre untersuchen, von dessen Gleichnissen mir das tiefsinnigste, nämlich das Höhlengleichnis, zum methodischen Wendepunkt wird.

Dieser Methodenansatz erzeugt bei dem fachübergreifenden (Literatur, Naturphilosophie, Erkenntnistheorie, nicht zuletzt Ästhetik einschließenden) Thema einen inhaltlichen, aus den zehn stichwortartig gewählten Kapiteltiteln ersichtlichen Facettenreichtum. Die Gedankenführung ist eher hegelianisch-koodinativ als kantisch-subordinativ, insofern sie vielmehr neue Zusammenhänge herauszufinden, als das Bekannte neu zu klassifizieren intendiert. Ein offener Schluss wird vorausgesetzt – nicht feste Schlussfolgerungen zu ziehen, sondern Anregungen zur weiteren, womöglich projektgestützten Forschung zu bieten ist ein Desiderat.

1 Distanz

In einem Essay von 1782, der in früherer Zeit irrtümlicherweise Goethe zugeschrieben wurde, lobpreist Georg Christoph Tobler, wir seien von der Natur „umgeben und umschlungen – unvermögend aus ihr herauszutreten, und unvermögend tiefer in sie hineinzukommen. Ungebeten und ungewarnt nimmt sie uns in den Kreislauf ihres Tanzes auf und treibt sich mit uns fort, bis wir ermüdet sind und ihrem Arme entfallen“.² Goethe bekannte später, völlig mit dieser pantheistischen Weltanschauung übereinzustimmen. Für ihn war das Leben eine Gottheit, die der Natur innewohnt, ihr aber nicht abzupressen ist: ein „offenbares Geheimnis“ also, „weil wir es wahrnehmen, aber nicht erklären können“ (FDK II: 209). Zutiefst mit dem Leben verwoben verlieren wir eine für die wahre Naturerkenntnis unabdingbare *Distanz* von demselben³. Zeitlich hingerissen, räumlich zerstückelt und stofflich belastet sehen wir als Sklaven ewiger Kausalabfolge den Wald (und ganze Wälder) vor lauter Bäumen nicht. In diesem Leben ist eine absolute Erkenntnis, nach der Faust vornehmlich im Gelehrtendrama strebte, „aufgrund der kreatürlichen Beschränkung des Menschen nicht erreichbar“ (ebd.: 114 f.). Darauf beruhen Fausts Entgrenzungsversuche, als er etwa die Ampulle an den Mund legt: Die wahre Erkenntnis muss außerhalb der empirischen Grenzen liegen, in einer übersinnlichen oder intelligiblen Welt. Wenn sie „wahr“ sein soll, muss sie auf ein wahres Dasein zurückführbar werden – auf das Seiende, nicht das werdende.

Eben diese Differenz macht Platon in seinem berühmten Höhlengleichnis plausibel, und zwar mit allen erkenntnistheoretischen Nuancen. Das wahr Seiende wird mit Geräten und Statuen versinnbildlicht, die einer Mauer entlang über diese hinausragend hinter Gefesselten von freien Menschen vorbeigetragen werden. Dies seien die ewigen Ideen. Vom Feuer beleuchtet werfen sie über den Gefesselten Schattenbilder an die Felsenwand, die sie fälschlich für wahre Dinge halten (vgl. St: 288). Die epistemische Schlussfolgerung dieses Gleichnisses ist erschüt-

² <http://www.gah.vs.bw.schule.de/leb1800/natur.htm>

³ Die von Goethe bevorzugte Bibelstelle „Denn in ihm leben, weben und sind wir“ findet in der hymnischen Vorstellungsrede des Erdgeists Ausdruck: „So schaff ich am sausenden Webstuhl der Zeit, / Und wirke der Gottheit lebendiges Kleid“ (V. 508 f.). In diesem Sinne ist die Erdgeist-Erscheinung eine Offenbarung der der Natur, mithin dem Leben immanenten Gottheit.

ternd: Mit Faust können wir „nichts wissen“ (V. 364), weil sowohl die zu erkennenden Objekte als auch die erkennenden Subjekte nur Schatten sind: Körper für Körper.

Das wesentliche Attribut dieser matrixhaften Welt ist die fortwährende Bewegung im eng begrenzten Zeitraum: das ewig *Werdende*. Dies übt entscheidenden Einfluss auf Fausts Wette mit Mephistopheles aus, indem er sich nach erlebter Wissenskrise auferlegt, „keinen Augenblick mehr stillzustehen, keinen Moment mehr zur Ruhe und zur Reflexion kommen zu können“, mithin „zur pausenlosen Flucht vor dem gegenwärtigen Sein in die Zukunft“ (Jaeger 2010: 66) zu sein. Dies wird v.a. durch die fatale Formel „Verweile doch! du bist so schön!“ (V. 1700) zum Ausdruck gebracht. Mit ihr wendet sich Faust vom ewig Seienden zum ewig Werdenden, vom Ideellen zum Voluntativen, vom Statischen zum Dynamischen – von der *vita contemplativa* zur *vita activa*.

Aus dieser Sicht begeht Platon einen logischen Fehler. Die ewigen Ideen können keineswegs „vorbeigetragen werden“, wie er (St: 288) irreführenderweise vorgibt. Der Idee kommt weder Vielheit noch Wechsel zu: Sie bleibt, nicht dem Satze vom Grunde unterliegend, in einer zeit-, raum- und kausallosen (immateriellen) Welt „unverändert als die eine und selbe stehn“ (WWV I: 221). Wie ein Tor zum Jenseits ist sie zwischen dem erkennenden Subjekt (das zugleich Objekt ist) und dem kantischen Ding an sich; zwischen der empirischen Schattenwelt der physischen Objekte und dem urbewegenden metaphysischen Willen gesperrt. Dieser wird durch das Feuer metaphorisiert, ohne dass es Schopenhauer selbst gewahr geworden wäre. Allein das Feuer projiziert die Ideen in Form von bewegten Schattenbildern an die Felsenwand. Der zweite logische Fehler ergibt sich aus der Tatsache, dass in der intelligiblen Welt nicht einmal die Flammenbewegungen zulässig sind. Sie stellen ein bewegendes Prinzip dar, ohne sich selber bewegen zu können: *prima causa*, den ersten unbewegten Bewegten. Das Flackern ist als pures Sinnbild des Dynamisch-Voluntaristischen zu verstehen, sowie die vorbeibewegten Statuen als Sinnbild des Statisch-Vorzustellenden. Poetologisch sind diese Metaphern besonders aussagekräftig, logisch kaum.

Die Schattenbilder sind Objekte der Erfahrung und Wissenschaft, obgleich sie nur eine relative Realität haben. Die wahre kommt den Ideen zu, die Objekte der Kunst sind, deshalb nur dem Genie zugänglich, indem es vermag, sich von den Kausalketten zu befreien (vgl. ebd., ff.). Dieser Prozess zieht das Notwendige mit sich: die zeitweilige Aufhebung der eigenen Individualität. Nicht etwa durch Selbstmord (Fausts Suizidversuche), sondern intellektuell, weil „die vollkommenste Erkenntnis, also die rein objektive, d. h. die geniale Auffassung der Welt, bedingt ist durch ein so tiefes Schweigen des Willens, daß, so lange sie anhält, sogar die Individualität aus dem Bewußtseyn verschwindet und der Mensch als *r e i n e s S u b j e k t d e s E r k e n n e n s*, welches das Korrelat der Idee ist, übrig bleibt“ (WWV II: 255). Nur dem Genie ist es zu eigen, sich von Willensreizen loszumachen, um deindividualisiert mit dem angeschauten Objekt Eins zu werden: „wie das Objekt auch hier nichts als die Vorstellung des Subjekts ist, so ist auch das Subjekt, indem es im angeschauten Gegenstand ganz aufgeht, dieser Gegenstand selbst geworden“ (WWV I: 233). Die für *reine* Erkenntnis unvermeidliche *Lebensdistanz* ist einzig auf diesem Wege möglich – der aufzuhebende Wille tendiert nämlich immer zum Leben, so sehr es auch relativ und scheinhaft ist.

2 Lyrizität

1910 veröffentlichte Margarete Susman ein schmales Buch mit dem Titel: *Das Wesen der modernen deutschen Lyrik*. Hier überträgt sie das Einswerden des Subjekts mit dem Objekt auf die Dichtkunst:

„Symbole werden geschaffen, indem ein Subjekt in ein Objekt eingeht und, sich darin als ein Selbständiges vernichtend, mit ihm in ein neues objektives Gebilde verschmilzt. Einzig durch diese Verwandlung und Auflösung des Subjektes in ihm erhält ein Objekt, eine Einzelercheinung, die Kraft, die es zum Repräsentanten einer Welt steigert. Das lyrische Ich, als das *Objekt* [Kursivdruck J. Č.] des Kunstwerks, in welchem das empirische Ich sich vernichtet hat, ist das umfassendste Symbol, das nach sich die ganze Welt der Symbole, die das lyrische Kunstwerk bilden, bestimmt.“ (Susman 1910: 20)

Schopenhauers *reines Subjekt des Erkennens* ist mit Susmans *lyrischem Ich* identisch; die *Idee* dementsprechend im Augenblick der rein intelligiblen Anschauung mit dem *Symbol*. Ein Individuum, um ewige Ideen erkennend und in ihnen aufgehend Symbole bilden oder andere dechiffrieren zu können, muss rein und lyrisch zugleich sein – Reinheit und Lyrizität sind vollständige Synonyme. Nur ein lyrisches Subjekt, ein Genie, ein „klares Weltauge“ (WWV I: 240) vermag das „An Sich“ der Dinge, ihr wahres Wesen in *Nunc stans* einzusehen, während wissenschaftlich bloß dazwischen wirkende Relationen beschrieben werden können. Das Universale oder, mit Susman gesprochen, „Umfassendste“ bei der symbolbildenden Ideenanschauung ergibt sich wohl aus der reziproken, ja transzendentalidealistischen Subjekt-Objekt-Bedingtheit bei deren Einswerden. Wie das entindividualisierte Subjekt der Erkenntnis in einem Einzelgegenstand oder einer Naturerscheinung, möge es ein Ameisen- oder ein Galaxienhaufen sein, verlorengel, so geht *vice versa* jede einzelne Kunst- oder Naturerscheinung, möge es ein Gemälde mit versinkendem Schiff auf hochgehendem Meer oder ein am eigenen Leib erlebter Seesturm sein, in jenem Subjekt verloren:

„Wer nun besagtermaßen sich in die Anschauung der Natur so weit vertieft und verloren hat, daß er nur noch als rein erkennendes Subjekt da ist, wird eben dadurch unmittelbar inne, daß er als solches die Bedingung, also der Träger, der Welt und alles objektiven Daseyns ist, da dieses nunmehr als von dem seinigen abhängig sich darstellt. Er zieht also die Natur in sich hinein, so daß er sie nur noch als ein Accidenz seines Wesens empfindet. [...] Wie aber sollte, wer dieses fühlt, sich selbst, im Gegensatz der unvergänglichen Natur, für absolut vergänglich halten?“ (WWV I: 234 f.)

Doch wenn Faust den Mut empfindet, sich *in die Welt zu wagen*, / *Der Erde Weh, der Erde Glück zu tragen*, / *Mit Stürmen [s]ich herumzuschlagen* / *Und in des Schiffbruchs Knirschen nicht zu zagen* (V. 464 f.), ist seine Intention anders. Nicht sollen die Stürme von Faust, sondern Faust von den Stürmen verschlungen werden. Nicht er ist Bedingung und Träger der Welt, sondern die Welt Bedingung und Träger von ihm. Nicht durch Askese, sondern durch Aktion will er sie bewältigen. Da aber jede Aktion nur als Willensakt denkbar ist, gerät er damit in einen paradoxen Zwischenzustand: Er geht in der Menschheit verloren, ohne sich dabei selbst zu vergessen. Also: Nicht zu erwartende Schwächung, sondern Stärkung seines Individuationsprinzips wird vollzogen, weil dieser Vorgang eben auf das Willenshafte, *physisch Handelnde*, gerichtet ist. Nur alle äußeren Willensreize außer Acht lassend sollte Faust zur Läuterung seines innersten Wesens hinlangen können, um als „klares Weltauge“ die Welt inklusive ihrer geschichtlichen oder aktuellen Ereignisse rein objektiv, mithin selbst als *Objekt* zu betrachten.

Dennoch ist Fausts Bereitschaft, das sinkende Schiff zu besteigen, zugleich ein unverkennbares Signum seiner Deindividualisierung, indem sie auf das Allgemeine, Ideelle zurückgeht:

Mein Busen, der vom Wissensdrang geheilt ist,
Soll keinen Schmerzen künftig sich verschließen,
Und was der ganzen Menschheit zugeteilt ist,
Will ich in meinem innern Selbst genießen,
Mit meinem Geist das Höchste' und Tiefste greifen,
Ihr Wohl und Weh auf meinen Busen häufen,
Und so mein eigen Selbst zu ihrem Selbst erweitern,
Und, wie sie selbst, am End' auch ich zerscheitern. (V. 1768 ff.)

Während Schopenhauer bei der Seefahrtsmetaphorik, die seit der Antike „mit existentieller Bedeutung aufgeladen und in der Kulturgeschichte facettenreich ausgestaltet wurde“ (Neymeyr 2016: 320), misanthropisch das *factum brutum* des Schiffbruchs, also die Unglücksmomente der Schifffahrt auf dem Meer „voller Klippen und Strudel“ (WWV I: 391) betont, bei der das „Schicksal, die τύχη, die ›secunda aut adversa fortuna‹“, die „Rolle des Windes“ (PP I: 557) einnimmt, bis man schließlich „schiffbrüchig und entmastet in den Hafen“ (PP II: 309) – gemeint ist der Tod – einläuft, verbindet Faust sein Glück mit Zusammengehörigkeitsgefühl. Am Ende will er *auf freiem Grund mit freiem Volke stehen* (V. 11580), obgleich *von Gefahr umrungen* (V. 11577). Damit spricht er die fatale Formel über den verweilenden Augenblick aus und sinkt tot zurück. Dieses Zurücksinken ist die Rückkehr von der Schatten- in die Ideenwelt. Der „größte“, „totale“, „unvermeidliche“, „unheilbare“, eo ipso tödliche Schiffbruch (vgl. WWV I: 391), findet bei Faust nicht statt. Stattdessen entführen *Faustens Unsterbliches* (Kommentar nach V. 11824) die Engel gen Himmel empor, ganz der Überzeugung Goethes entsprechend, dass die Natur verpflichtet sei, ihm „eine andere Form des Daseins anzuweisen, wenn die jetzige [s]einem Geist nicht ferner auszuhalten vermag (GG: 265). Die einzige Voraussetzung dafür ist die rastlose Tätigkeit bis ans Ende (ebd.), also das anhaltend Voluntative. Dies ist das A und O des Unterschieds zwischen Fausts und Schopenhauers platonisch geprägter Erkenntnisweise: Faust will durch reine Tätigkeit zur wahren Erkenntnis kommen, nicht durch reine Anschauung; nicht durch Aufhebung, sondern Verstärkung der eigenen Individualität – obschon unter anderen starken Individualitäten verloren gehend, sich in der Masse auflösend. Darin besteht Fausts oxymorisch anmutende voluntative Ideenintention: voluntativ ist sie in Bezug auf die eigene Individualität, ideell auf das Allmenschliche. Im Grunde vertritt Faust das mit Goethes Lebensphilosophie des Öffnens, des bejahenden Lebensstils affine Prinzip des metamorphischen Werdens: „Erkenntnis ist im Entstehen begriffen, ist Wandlungen, einer gewissen freien Dynamik, und das heißt nicht zuletzt auch: Ziellosigkeit und Unabgeschlossenheit ausgesetzt. [...] Erkenntnis ist etwas, das mich betrifft, das unmittelbar mit meinem Leben verknüpft ist, Erkenntnis ist – im philosophischen Sinne – etwas *Persönliches*“ (Roth 2016: 211). Eben dieses *Persönliche*, Individuelle, setzt Faust nun aufs Spiel. Nicht vom Willen befreiter Intellekt, sondern vom Intellekt befreiter Wille soll ihn zur wahren Erkenntnis führen.⁴ Diese ist mehr individuell und dynamisch, empirisch und handlungsbezogen (realistisch), als objektiv und statisch, genial und kunstbezogen (idealistisch). Und, indem sie in letzter Konsequenz zur Lebensmeisterung beiträgt, mehr e p i s c h und d r a m a t i s c h als lyrisch.

⁴ Eine hegelianisch verstandene, „absolute“, rein begriffliche, sich außer Zeit und Raum erstreckende und aller Empirie widerstrebende Erkenntnis war für Goethe, und daher auch für Faust, absurd. Zeugnis davon legt Mephistopheles ab, als er im zweiten Teil gegenüber dem Baccalaureus, der mit seinem *Lockenkopf* und *Spitzenkragen* (V. 6731) starke Parallelen zu Schopenhauer aufweist, den Wunsch äußert: *Ganz resolut und wacker seht ihr aus, / Kommt nur nicht absolut nach Haus* (V. 6735 f.). *Absolut* bezeichnet hier nämlich, „als Zentralbegriff ‘idealistischer’ Systeme zu Goethes Zeit, die vom *Erfahrungswesen* unabhängige Erkenntnis“ (FK: 500 f.). Doch Goethes mephistophelisch-parodistische Behandlung von Baccalaureus Schopenhauer scheint vor allem auf seine idealistische Weltauffassung abzielen, laut der die zu erforschende Welt nur eine durch subjektives Wahrnehmen bedingte Vorstellung ist: „Die Welt als Vorstellung [...] hebt allerdings erst an mit dem Aufschlagen des ersten Auges, ohne welches Medium der Erkenntniß sie nicht seyn kann, also auch nicht vorher war“ (WWV I: 62). Als Schopenhauer dann auch in Bezug auf die „unantastbare“ Farbenlehre Goethes, diesem „so ganz *Realist[en]*, daß es ihm durchaus nicht zu Sinne wollte, daß die *Objekte* als solche nur da seien, insofern sie von dem erkennenden Subjekt *vorgestellt* werden“ (Ge: 31, Kursivdruck im Original), resolut auf den Punkt brachte, dass selbst das Licht nicht wäre, wenn es das Auge nicht sähe, blickte dieser ihn groß mit seinen Jupiteraugen an und sagte entrüstet: „Nein, *Sie* wären nicht, wenn das Licht *Sie* nicht sähe!“ (zit. nach Meyer-Abich 1997: 113).

3 Regungen

Zum Durchbruch kommt es in *Finstere Galerie*, als Faust aufgefordert wird, zum Vergnügen des kaiserlichen Hofes aus der längst vergangenen antiken Welt Paris und Helena als *Musterbild der Männer, so der Frauen* (V. 6185), hervorzurufen. Zu Hilfe wird Mephistopheles gezogen. Da aber seine Macht auf die christliche Hölle beschränkt und der Zutritt in die Hölle voller *Heidenvolk* (V. 6209) verboten ist, muss diese Aufgabe Faust selbst erfüllen. Eigentümlicherweise soll er zu sogenannten *Müttern* hinabsteigen, und zwar allein: *Göttinnen thronen hehr in Einsamkeit, / Um sie kein Ort noch weniger eine Zeit, / Von ihnen sprechen ist Verlegenheit* (V. 6213 f.). Dieselbe Verlegenheit übermannt einen bei der Lektüre der ewigen Ideen Platons, welche, „als das hauptsächliche, aber zugleich dunkelste und paradoxeste Dogma seiner Lehre anerkannt, ein Gegenstand des Nachdenkens, des Streites, des Spottes und der Verehrung so vieler und verschieden gesinnter Köpfe in einer Reihe von Jahrhunderten gewesen sind“ (WWV I: 222).

Einen expliziten Beweis für Affinität zwischen den göttlichen Müttern und den Ideen liefert Mephistopheles. Auch die Mütter kontemplieren in einem zeit- und raumlosen Reich, in dem Bewegung unterbunden ist: Es führt *Kein Weg! Ins Unbetretene, / Nicht zu Betretende* (V. 6222 f.). Der einzige Weg sich ihrer anzunähern ist sich selber in einen zeit- und raumlosen Zustand zu versetzen und im Angeschauten aufzugehen: *Nach ihrer Wohnung magst ins Tiefste schürfen* (V. 6220). Es ist das Tiefste der Materie, ein unendlich großer Raum einer unendlich kleinen, dimensions-, erscheinungs- und ereignislosen Welt, in der physikalische Gesetze außer Kraft treten: *Nichts wirst du sehn in ewig leerer Ferne, / Den Schritt nicht hören den du tust, / Nichts Festes finden wo du ruhst* (V. 6246 f.) – als ob sich die wundersame Quantenwelt vor dem inneren Auge geöffnet hätte. Doch Faust gibt seine naturwissenschaftliche Ambition keinesfalls auf: *Nur immer zu! wir wollen es ergründen, / In Deinem Nichts hoff ich das All zu finden* (V. 6255 f.), sogar die verwirrende Ermunterung Mephistopheles schreckt ihn nicht ab: *Versinke denn! Ich könnt auch sagen: steige! / 'S ist einerlei* (V. 6275 f.), denn „in diesem Reich kommt es nicht darauf an, in physischem Sinne das Hinab und Hinauf voneinander zu unterscheiden“ (Steiner 1981: 177). Unmöglich ist es, weil es sich nicht um ein körperliches Betreten des tiefsten Orts, sondern um eine geistige Herbeiführung des höchsten Erkenntniszustandes handelt.

Weiterhin charakterisiert Mephistopheles die Mütter so:

Die einen sitzen, andre stehn und gehn,
Wie's eben kommt. Gestaltung, Umgestaltung,
Des ewigen Sinnes ewige Unterhaltung,
Umschwebt von Bildern aller Kreatur.
Sie sehn dich nicht, denn Schemen sehn sie nur. (V. 6286 f.)

Hier scheint Goethe dieselbe Abweichung von der schopenhauerisch verstandenen Ideenlehre, wie Platon selbst mit den „vorübergeführten“ Figuren, zu begehen. Goethe dynamisiert die an sich statischen Ideen im Sinne seiner Metamorphosenlehre, indem sie sitzen, stehen und gehen. Diese Dreierheit ihrer Gebärden bezeichnet Dorothea Lohmeyer (1975: 128) als „das Prinzip des Seins, das in den drei Bereichen der Natur: dem mineralischen (Sitzen), dem pflanzlichen (Stehen), dem tierischen (Gehen) gleichermaßen gesetzlich bildend wirksam ist“ (zit. nach FK: 470 f.). Allerdings das wahre Sein im Platonischen Sinne schließt eben die zeit- und raumbundenen Gebärden aus. Regungen sind nur dem *Schein* – den feuerbewegten Schattenbildern – eigen. Demnach ist die Beschreibung der Mütter kaum auf ewige Ideen im Sinne des strikten Transzendentalidealismus zurückzuführen, sondern lediglich auf ihre vermehrten materiellen Erscheinungen der empirischen Welt. Ihre Bewegungen, Metamorphosen qua *Gestaltung, Umgestaltung* und *ewige[n] Unterhaltung* sind durch das schattenwerfende Licht des Feuers

verursacht, aus dessen Glut nun Faust *wie jene Katze Kastanien kratze[n]* (vgl. V. 6253 f.) muss. Die Ideen sind die Kastanien, wenngleich nicht direkt im Feuer brennend, sondern ihm mit gewissem Abstand ausgesetzt. Das, was die Ideen umschwebt, sind nur *Bilder aller Kreatur*, unter denen das menschliche Individuum die schattenreichste ist. Es wird nur als *Schema*, ergo als Silhouette, als trügerisches Traumbild angesehen, wie alle seine irdischen Unternehmungen: „Jedes Individuum, jedes Menschengesicht und dessen Lebenslauf ist nur ein kurzer Traum mehr des unendlichen Naturgeistes, des beharrlichen Willens zum Leben, ist nur ein flüchtiges Gebilde mehr, das er spielend hinzeichnet auf sein unendliches Blatt, Raum und Zeit, und eine gegen diese verschwindend kleine Weile bestehn läßt, dann auslöscht, neuen Platz zu machen“ (WWV I: 402 f.).

Ähnlich intentioniert wird Fausts erste Reflexion des Reichs der Mütter im *Rittersaal*:

In eurem Namen, Mütter, die ihr thront
 Im Grenzenlosen, ewig einsam wohnt,
 Und doch gesellig. Euer Haupt umschweben
 Des Lebens Bilder, regsam, ohne Leben.
 Was einmal war, in allem Glanz und Schein,
 Es regt sich dort; denn es will ewig sein. (V. 6427 f.)

Die lebendigen Bilder ohne Leben sind die an die Wand projizierten Schattenbilder des Höhlengleichnisses. Diese vertreten nicht etwa »Entelechien«, »Monaden«, »Urbilder«, »Urformen« oder »Urphänomene« der Natur, sondern das in Erscheinung Tretende, das Körperliche des Menschen nicht ausgenommen. Die Ideen unbeachtet ihrer ideengeschichtlichen Benennung sind allein durch die Mütter personifiziert. Menschen sind bloß ihre hin und her schwebenden Gedanken, „objektive Korrelat[e] des geschichtlichen Denkens“ (FK: 467), sich geometrisch vermehrende, wieder- und überholende Vorstellungen des Willens zweiten Grades, da die des ersten die Ideen selbst sind.

Die Regsamkeit der Bilder als Personifizierungen der materiellen Objektivationen rückt dieselben in ein nichtplatonisches Licht, sobald man sie in die Nähe der Mütter als Personifizierungen der Ideen stellt und nicht strikt der empirisch nachprüfaren Welt in ihrem *Glanz und Schein* (V. 6431) zuordnet. Nicht im Jenseits, sondern im Diesseits regt es sich. Die Regungen sind weder an die Ideen (durch die Statuen allegorisiert), noch an den Willen (durch das Feuer allegorisiert) gebunden, sondern alleinig an die mit Kausalität gleichzusetzende Materie: „Die Materie existirt, d. i. wirkt, nach allen Dimensionen des Raumes und durch die ganze Länge der Zeit, wodurch sie Beide vereinigt und dadurch erfüllt: hierin besteht ihr Wesen: sie ist also durch und durch Kausalität“ (WWV II: 61). Noch plausibler: „Das Wesen der Materie besteht im Wirken: sie ist das Wirken selbst, *in abstracto*, also das Wirken überhaupt“ (ebd.: 66). Die Metamorphosen sind mit diesem Wirken identisch, indem sie sich unweigerlich auf eine zeit- und raumbedingte Wahrnehmung materieller Erscheinungen beziehen.

4 Stofflichkeit

Eine gewisse Disparität zwischen Stofflichem (Materialität der schattenhaft-werdenden Vorstellungen), Substanziellem (Idealität der wahrhaft-seienden Vorstellungen) und Essentiellem (dem Willen als dem Ding an sich) ist in Jacob Böhmes Buch *Von der Menschwerdung Jesu Christi* (erstmalig 1682) ablesbar, aus dem Friedrich Christoph Oetinger (1858: 12) komprimierend zitiert:

„Gott als der ursprüngliche Schöpfer hat in sich sieben Mütter, daraus die *prima materia* entsteht; alle sieben sind ein einzig Wesen; keine ist die erste, keine die letzte; sie haben keinen andern Anfang, als die *Eröffnung des ewigen Willens* (Kursivdruck J.Č.). [...] so geschieht diß durch Imaginirung in sich selbst, (nicht nur durch spiegelhafte Repräsentation) dadurch findet er in sich die sieben Mütter oder besser die sieben Gestalten, da keine die andere, auch keine ohne die andere ist; jede gebiert die andere, wir aber müssen sie getheilt betrachten in der Zahl Sieben.“ (zit. nach FDK I: 640)

Für eine ideenbezogene Erschließung der *Faust*-Dichtung ist dieses Zitat sehr aufschlussreich. Es erlaubt die Ideen mit den sieben Müttern zu identifizieren. Außer dass sich auffällige Parallelen zu den sieben Spektralfarben zeigen, kommen vorerst die sieben himmlischen Tugenden in Frage, und zwar umso mehr, dass sich das Reich der Mütter wohl als ein mythisches denken lässt. In den Mythen treten Individualitäten bloß als erdichtete Personifikationen von Tugenden auf. So werden im *Faust* Helena und Paris als Ideen jeweils der weiblichen und männlichen Schönheit ins Leben gerufen. Die Sieben als Zahl der Vollkommenheit will eine unerschöpfliche Potenz des sich ewig öffnenden und waltenden Willens symbolisieren. Allein die Ideen werden hier als adäquate Vorstellungen des Willens präsentiert. Ihre Zahl ist nur gleichnishaft auf sieben begrenzt. Nicht umsonst hat Platon gelehrt, „daß es soviele Ideen gibt wie Naturdinge“ (WWV I: 270). Als „prima“ konnte man sie berechtigt nur in Anknüpfung an die primäre Quelle bezeichnen. Allerdings Materialität (Existenz) kann man ihnen nicht zumuten. Substantialität (Essenz) schon, solange man sie als **W e s e n t l i c h s e i n** der existierenden Dinge versteht.

Für die Erkenntnis dieses Wesentlichseins entdeckte Schopenhauer, sich streng an die Subjekt-Objekt-Bedingtheit haltend, die grundlegendste Erkenntnisform des „Objektseyns für ein Subjekt“ (ebd.: 228). Den Weg dahin nannte Susman „Auflösung des Subjekts [im Objekt]“, was immerhin an Böhmes „Imaginirung in sich selbst“ erinnert. Diese erinnert schließlich an den Kurationsakt des Schöpfers, dessen Potenz zwar dem Willenshaften entspringt, doch gleichfalls das Künstlerische, Dichterische schöpft: Er „erfaßt die nicht realisierten Möglichkeiten von Welt und Menschen und verschafft ihnen virtuelle Realität“ (FDK I: 646). Diese „Möglichkeiten“ sind die schon potenzierten, aber noch nicht erkannten platonischen Ideen, die sich nicht „durch spiegelhafte Repräsentation“, also durch bloßes Kopieren der zeit-, raum- und kausalgeordneten Scheinwelt einzelner Dinge zum Ausdruck bringen lassen, sondern nur kraft einer außerordentlichen innerlichen Imagination, „vermöge welcher das Subjekt, sofern es eine Idee erkennt, nicht mehr Individuum ist“ (WWV I: 229).

Zwecks dieser geniehaften Entindividualisierung gibt Mephistopheles Faust einen *Schlüssel* (V. 6259): ein poetisches Zeichen für „die geistige Kraft, die einen Einblick in das gewöhnlich verborgene Reich der [Natur-] Gesetze gewährt“ (Lohmeyer 1940: 83) – allegorisch in das Reich der *Mütter*. Diese von Albrecht Schöne (FK: 470) mit leicht ironisierendem Ausrufezeichen versehene Ansicht führt Arthur Schopenhauer mit ähnlichem Duktus wie Dorothea Lohmeyer auf das rechte Maß zurück: „Was man das Regewerden des Genius, die Stunde der Weihe, den Augenblick der Begeisterung nennt, ist nichts Anderes, als das Freiwerden des Intellekts, wann dieser, seines Dienstes unter dem Willen einstweilen enthoben, jetzt nicht in Unthätigkeit oder Abspannung versinkt, sondern, auf eine kurze Weile, ganz allein, aus freien Stücken, thätig ist“ (WWV II: 450). Goethe hat diesen genie- und weihhaften Erkenntnisaugenblick *aperçu* genannt, nämlich als „das Gewahrwerden einer großen Maxime, welches immer eine genialische Geistesoperation ist; man kommt durch Anschauen dazu, weder durch Nachdenken noch durch Lehre oder Überlieferung. [...] Ein solches *aperçu* [...] bedarf keiner Zeitfolge zur Überzeugung, es entspringt ganz und vollendet im Augenblick“ (DW: 732 f.). Ausschließlich in diesem günstigen Augenblick kommt es zur Aufhebung des individuellen Willens durch Übermaß des Intellekts; die Zeit-, Raum- und Kausalbeziehungen verschwinden und das im angeschauten Gegenstand sich völlig verlorene Individuum wird zum reinen Subjekt der Erkenntnis:

„Es ist der Augenblick, in dem ein noch geistiges Lebenszentrum in die Stofflichkeit eingeht – wir nennen ihn Geburt –, in dem sich der Übergang aus einer ausgelebten in eine neue Existenz vollzieht – wir nennen ihn Tod, [...] in dem ein Kunstwerk entsteht. [...] Weil in einer Verwandlung der Hiatus überbrückt werden muß, der gewöhnlich zwischen Idee und Erscheinung, Geist und Stoff, Tod und Leben, Vergangenheit und Gegenwart klafft, zwei gewöhnlich getrennte Wirklichkeiten miteinander verbunden werden, deshalb bedarf es dazu eines glücklichen Augenblicks. Die Verwandlung ist ein Ereignis, das, an eine besonders günstige Konstellation gebunden, einem Wunder vergleichbar ist.“ (Lohmeyer 1940: 70 f.)

Tod und Geburt sind gegenseitig bedingte Entitäten: Um in die „Stofflichkeit“ einzugehen, bedarf es des Todes des Individuums. Allein dadurch wird die Idee gezeugt und geboren, allein dadurch kommt es zur wahren Erkenntnis. Dies gilt sowohl für Geburt eines Kunstwerks wie auch eines Einzelindividuums. Es ist ein doppelstufiger Verstofflichungsprozess, dessen mystifizierte Visualisierung bei Plutarch zu finden ist. Er spricht von 183 Welten, die auf den Seiten eines gleichschenkligen kosmischen Dreiecks aufgereiht sind: „Die innerhalb des Dreiecks befindliche Fläche sei der gemeinschaftliche Herd aller Welten und heiße das Feld der Wahrheit, in dem die Begriffe, die Ideen und die Urbilder alles dessen, was geworden sei und was werden werde, unbeweglich ruhten, und um sie sei die Ewigkeit, und die Zeit, gleichsam ein Ausfluß der Ewigkeit, bewege sich zu den Welten hin“ (zit. nach FDK I: 646). Ein Zusammenhang mit dem Höhlengleichnis liegt klar auf der Hand. Der Herd mystifiziert den Willen (das Feuer), die reglosen Urbilder die Ideen (die Gegenstände) und die Welten die materialisierten Erscheinungen (die Schattenbilder). Die innere Fläche des Dreiecks wird „das Feld der Wahrheit“ genannt, weil nur der lodernde Herd inmitten mit den um ihn herum ruhenden Ideen eine wahre Realität besitzt. Das Feuer erweist unerschöpfliche Zeugungskraft, indem es das Ideell-Ewige unzählig ins Materiell-Vergängliche verwandelt, einschließlich des menschlichen Körpers. In ihm potenziert sich der metaphysische „Vater“ Wille als Wärme, die „Mutter“ Idee dagegen als ihn zum Bewusstsein bringendes Licht. Vermöge des Intellekts reflektiert das Individuum, wie in ihm das väterlicherseits vererbte Feuer transzendent, bewusst zwar, aber unaufhaltbar, weiterwirkt: „Alles Streben, Wünschen, Fliehen, Hoffen, Fürchten, Lieben, Hassen, kurz, Alles was das eigene Wohl und Weh, Lust und Unlust, unmittelbar ausmacht, ist offenbar nur Affektion des Willens“ (WWV II: 235).

Nicht einmal der Tod des Individuums kann das blinde Wollen stoppen: Der Wille hat den Drang, sich fortzuobjektivieren, um weiter wirken zu können. Das äußere Zeichen dieses stürmischen Objektivierungsdrangs beim Individuum ist das Zeugungsorgan als „der eigentliche Brennpunkt des Willens“ (WWV I: 412). In diesem Sinne kann der glühende Dreifuß wohl als Symbol des weiblichen Schoßes und der *die rechte Stelle wittern[de]* (V. 6263) Schlüssel demnach als Phallussymbol interpretiert werden. Diese Symbolik wird schon in der *Abend*-Szene angedeutet, als Mephistopheles dem Schmuckkästchen für Gretchen einen Schlüssel beilegt: *Da hängt ein Schlüsselchen am Band, / Ich denke wohl ich mach' es auf!* (V. 2788 f.). Dort wo der Schlüssel in das Kästchen passt, erschließt sich der metaphysische Wille zur physischen Erscheinung. Mephistos Kommentar gegenüber dem auf das Kästchen hypnotisiert starrenden Faust *Und ihr seht drein, / Als solltet ihr in den Hörsaal hinein, / Als stünden grau leibhaftig vor euch da / Physik und Metaphysika!* (V. 2748 f.) ist ein ironisches Paradebeispiel dieses Wunderwandels, wenn aus dem metaphysischen Nichts das physische Alles entsteht. Hiermit repräsentieren der Dreifuß mit dem Schlüssel Ursprung aller Erkenntnis: Beide sind Werkzeuge, kraft deren die Ideen – Charakterzüge als unveränderliche Eigenschaften der Eltern – in Erscheinung treten.

5 Absterben

Mit der Geburt des Individuums schlägt der prograde Weg von der Idee zur objektiven Erscheinung ein. Als retrograd lässt sich die geniale Auffassung der Welt bezeichnen. Um in das Reich der Ideen einzusehen, muss das empirische Ich der Scheinwelt absterben. Der sich aus empirisch wahrnehmbaren Kausalrelationen abwickelnde wissenschaftliche „Denkens Faden“ (V. 1748) muss zerrissen, um Kunst, nicht bloße Nachahmung, schaffen zu können: „Das empirische gegebene Ich der Person hat am lyrischen Kunstwerk genau soviel Anteil wie die Puppe am Schmetterling, der Keim an der Blüte“ (Susman 1910: 19 f.). Ohne dass sich die Raupe häutet und verpuppt, ohne Abbau, Umformung und Umbildung ihrer Organe findet die Metamorphose zum Schmetterling nicht statt.⁵ Nach außen wirkt das Werk bombastisch, doch innerlich ist es tot – *ein Kehrriechtfaß und eine Rumpelkammer, / und höchstens eine Haupt- und Staatsaktion* (V. 582 f.). Die Nichtlebendigkeit der Protagonisten geht Hand in Hand mit begrifflicher Duplizierung bloßer Relationen: „Alle Nachahmer, alle Manieristen fassen das Wesen fremder musterhafter Leistungen im Begriffe auf; aber Begriffe können nie einem Werke inneres Leben ertheilen“ (WWV I: 298). Solche „*imitatores, servum pecus* [Nachäffer, sklavisches Gesindel]“ (ebd.) leiden Mangel an intuitiver, oft kindlich-naiver Anschaulichkeit, an reiner Einsicht, deren Platz nun die abstrakt-staubtrockene Reflexion einnimmt, die aber über das Einzel-Begriffliche zum Allgemein-Ideellen nicht hinauskommt.

Um dies doch zu erreichen, soll sich Faust des magischen Schlüssels bedienen, der *das Getreibe [...] vom Leibe* (V. 6279 f.) zu halten vermag. Dieses Getreibe – ein Ur- und Abbild der alltäglichen Hast – schlingt sich im Reich der Mütter *wie Wolkenzüge* (ebd.): „Wann die Wolken ziehn, sind die Figuren, welche sie bilden, ihnen nicht wesentlich, sind für sie gleichgültig: aber daß sie als elastischer Dunst, vom Stoß des Windes zusammengepreßt, weggetrieben, ausgedehnt, zerrissen werden; dies ist ihre Natur, ist das Wesen der Kräfte, die sich in ihnen objektiviren, ist die Idee“ (WWV I: 235 f.). Der Schlüssel soll Faust befähigen, gegenüber dem Unwesentlichen, äußerlich Erscheinenden der Menschen ebenso gleichgültig zu bleiben wie die Wolken gegenüber ihren Figuren, damit sich umso mehr das Essenzielle, Wesentliche, dunsthaft Geistige in ihnen erschließe. Die primäre Bedeutung des Schlüssels lautet also: Sterbe dir selbst ab! Breche Kontakte mit anderen Individuen ab, befreie deinen Willen von Relationen jeglicher Art und versinke tief in dein Innerstes, wo du nicht einmal dir selbst begegnen wirst. Einzig auf diesem Wege, sich selber vergessend und in allem verlorengehend, kannst du zum Wesentlichen emporsteigen. Hiermit ist der Schlüssel kein wissenschaftliches Instrument, mithilfe dessen die Hoffnung bestünde, Geheimnisse der Natur zu erschließen. Vielmehr ist er ein Symbol innerlicher Verwandlung, die jedweder zur wahren Erkenntnis führenden Einsicht zugrunde liegt.

In diesem Kontext verwundert wenig, warum Goethe wissenschaftlich eine lebenslange Aversion gegen technische Errungenschaften wie Teleskop oder Mikroskop pflegte. Dort, wo er mit Faust hineinwollte, gibt es keine Riegel, die weggeschoben, und keine Schlösser, die geöffnet werden könnten – dessen ungeachtet, wie sophistiziert die Instrumente sind und ob der Renomé-Bart ihrer reich betitelten wagnerisch dünnen akademischen Erfinder bis zum Boden

⁵ Ironisch angehaucht ist dieses Metamorphosen-Sinnbild bei Mephistopheles, als er dem sich aus dem strebsamen Schüler des ersten Teils entpuppenden Baccalaureus sagt: *Die Raupe schon, die Chrysalide deutet / Den künftigen bunten Schmetterling* (V. 6729 f.). Damit hält er ihn nach wie vor nur für ein in Fausts Pelz gepflanztes und nun ausgeflogenes Ungeziefer (vgl. FDK I: 696). Aber auch ohne diesen sarkastischen Unterton wäre diese Metapher primär als eine nach außen (empirisch) abgezielte Umwandlung von Unvollkommenem in das Vollkommene bzw. von Unedlem in das Edle zu verstehen, und nicht im Sinne der von Susman postulierten und nach innen (künstlerisch) gerichteten Verwandlung des Individuums in das reine Subjekt der Erkenntnis.

reicht oder eben hautglatt rasiert wurde (V. 668 f.). Nun bestätigt Mephistopheles Fausts anfängliche Skepsis fast wortwörtlich: *Nicht Schlösser sind, nicht Riegel wegzuschieben* (V. 6225). Das Reich der Mütter ist ein geistiges, ideelles, metaphysisches und dementsprechend hat dort nur das Geistige, Ideelle, Metaphysische Zutritt: "Die Physik nämlich, also Naturwissenschaft überhaupt, muß, indem sie ihre eigenen Wege verfolgt, in allen ihren Zweigen, zuletzt auf einen Punkt kommen, bei dem ihre Erklärungen zu Ende sind: dieser eben ist das *Metaphysische*, welches sie nur als ihre Grenze, darüber sie nicht hinaus kann, wahrnimmt, dabei stehn bleibt und nunmehr ihren Gegenstand der Metaphysik überläßt" (WN: 36 f.).

Die von Schopenhauer erwähnte Grenze ist das *Tor*, vor dem Faust stand, aber keinen Schlüssel fand. Es ist die Trennungslinie zwischen dem Willen und dessen Erscheinungen – es ist die Idee selbst. Mit materialistischen Mitteln als bloßen Vernunft-Produkten kann man in das Ideelle, Entmaterialisierte, nicht vordringen. Dieses Ziel zu verfolgen wäre, als wolle man dem allerletzten subatomaren Teilchen des Schattens auf den Kern kommen, ohne sich der lichtspendenden Sonne zuzuwenden oder den schattenwerfenden Gegenstand und die beschattete Fläche selbst zu berücksichtigen: Was keine wahre Realität besitzt, kann keine wahre Erkenntnis bringen. Der Schatten, der als materiell und daher erforschbar vorgetäuscht wird, ist nur ein Schleier der Maja, dessen sich die Natur, *geheimnisvoll am lichten Tag* (V. 672 f.), nicht berauben lässt. Faust, dies ahnend, versucht von Anfang an, das Verschleierte *durch Geistes Kraft und Mund* (V. 378 f.) zu erkunden, allerdings durch sich auf *ä u ß e r e* Zaubersformel und *ä u ß e r e* Gegenstände stützende Magie. Mephistos resolutes *Kein Weg!* (V. 6222) zielt aber eben auf diese Fehl tendenz und ermahnt: Nicht von außen, sondern ausschließlich von *i n n e n* sind die metaphysischen Geheimnisse zu erschließen.

In letzter Konsequenz also symbolisiert der Dreifuß „als Werkzeug magischer Beschwörung und als Träger der Hellseherkugel“ (vgl. GWB⁶) das durch den Schlüssel erworbene innere Sehvermögen Fausts, das ihn bis an die metaphysische Grenze führt: *Ein glühender Dreifuß tut dir endlich kund / Du seist im tiefsten, allertiefsten Grund* (V. 6283 f.). Hinsichtlich der Platonischen Ideenlehre und der Schopenhauer'schen Erscheinungsmetaphysik ist dieser *tiefste, allertiefste Grund* von entscheidender Bedeutung. Er lässt sich nämlich wohl im Rahmen der Schopenhauer'schen Schrift *Ueber die vierfache Wurzel des Satzes vom zureichenden Grunde* (1813) interpretieren, laut deren die erscheinende Welt in vierfachen Kausalbeziehungen⁷ wurzelt, sich äußerlich als Wirkung, Schluss, Folge und Handlung manifestierend. Der von Faust zu ergründende Grund aller Dinge entspricht keiner diesen Kausalitäten⁸ – er selber liegt den vier kausalbezogenen Gründen zugrunde, deswegen ist er *allertiefst* und allein *zureichend*. Dieser Grund ist nichts anderes als das kausal-, ergo zeit- und raumlose „Objektseyn[...] für ein Subjekt“ (WWV I: 228); eine Art erkenntniskonstituierender „Nullform“. Ohne sie bliebe das Allertiefste – nämlich das, *was die Welt / im Innersten zusammenhält* (V. 382 f.) – gründlich im Grunde unergründlich. Schließlich wäre damit auch Goethes rhetorische Frage *Ob nicht Natur zuletzt sich doch ergründe?* aus dem dem Staatsminister von Voigt gewidmeten Gedicht *Zur Feier des 27. Septembers 1816*, die Schopenhauer als Motto dem ganzen ersten Band seines Hauptwerks voranstellte, schlicht zu verneinen.

⁶ http://www.woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=GWB&lemid=JD02177

⁷ 1. zwischen Ursache und Wirkung (Grund des Werdens); 2. zwischen Prämisse und Schluss (Grund des Erkennens); 3. zwischen Lage und Folge (Grund des Seins); 4. zwischen Motiv und Handlung (Grund des Handelns).

⁸ Nur scheinbar hängt dieser Grund mit dem zweiten, dem des Erkennens, zusammen, da er sich lediglich auf abstraktes, begriffliches Denken bezieht, das in letzter Instanz auch vom Willen gelenkt ist (vgl. WWV II: 437), während Ideen immer nur anschaulich, intuitiv und willenlos erkannt werden können.

6 Magie

Fausts kathartische Verwandlung vom trüben Individuum zum reinen Subjekt der Erkenntnis beruhte somit auf einer temporären Entwurzelung des vierfachverwurzelten Satzes vom zureichenden Grunde. Dem entsprechen seine drei Entgrenzungsversuche: die Makrokosmos-Schau, die Erdgeist-Beschwörung und die Suizidabsicht. Alle drei sind in einem Fiasko geendet, weil er nicht zu wenig, sondern zu sehr wollte. Er scheiterte sozusagen am Wollen selbst, an seinem ungezähmten Willen, dessen Aufhebung doch die unvermeidliche Bedingung für das Erlangen der wahren Erkenntnis ist. *Du mußt! du mußt! und kostet' es mein Leben!* (V. 481), beschwört er wie von Sinnen den Erdgeist, damit er erscheine. Als aber sein Wunsch in Erfüllung geht, fühlt er weder Befriedigung noch Ruhe, weil seine Individualität dadurch anstatt gemildert, verstärkt wurde: *Ich bin's, bin Faust, bin deines gleichen!* (V. 500), brüstet er sich wie nervenschwach. Indem er sich aber den zeit- und ortsgebundenen Kausalrelationen langsam entzieht, der metaphysische Wille in ihm jedoch ständig an Intensität gewinnt, gerät er in einen Trancezustand, in dem er die Welt als Wille und Vorstellung zugleich sieht. Mehr noch: Er selbst wird zur Verkörperung dieser Zwiespältigkeit, angeschlagen zwischen der Skylla der einen und der Charybdis der anderen Welt, und damit beide, ganz göttergleich, verknüpfend. Er wird zum bewusstlosen Medium der Erkenntnis, zur Idee der Welt und Menschheit in ihrer Totalität. Dies spiegelt sich in seinen ekstatischen Ausbrüchen wider: *Bin ich ein Gott? Mir wird so licht!* (V. 439); *Ich, Ebenbild der Gottheit, das sich schon / Ganz nah gedünkt dem Spiegel ew'ger Wahrheit!* (V. 614 f.); *Ich, mehr als Cherub!* (V. 618). Der Höhepunkt dieser phantasmagorischen Visionen-Reihe ist das Erblicken des Feuerwagens, der auf leichten Schwingen an ihn heranschwebt (vgl. V. 702 f.). Dieses Bild ist Anspielung auf die Himmelfahrt des Elia, der nach biblischer Überlieferung als einziger Mensch lebendig in den Himmel gelangte (vgl. 2. Könige, 2, 11). Wie auch immer sich Faust allumfassend und in Allem zerfließend findet, bleibt die Nabelschnur zur eigenen Individualität, zu seinem empirisch gegebenen Ich, nach wie vor undurchschnitten. Statt zum reinen Subjekt der Erkenntnis, wird er zum reinen Subjekt des Willens. Metaphorisch ausgedrückt: Er springt über die Ideen hinaus direkt ins Feuer. Ein undenkbares Vorgehen, das nur auf eine einzige Weise durchführbar ist: kraft Magie.

Ihr ergibt sich nun Faust, voller Hoffnung, dass

„die Scheidewände der Individuation und Sonderung, so fest sie auch seien, doch gelegentlich eine Kommunikation [...] zulassen könnten; und daß, wie es, im somnambulen Hellsehn, eine Aufhebung der individuellen Isolation der *Erkenntnis* gibt, es auch eine Aufhebung der individuellen Isolation des *Willens* geben könne. [...] Der Ursprung dieses [...] unverteilbaren Gedanken [ist] sehr tief zu suchen, nämlich in dem innern Gefühl der Allmacht des Willens an sich, jenes Willens, welcher das innere Wesen des Menschen und zugleich der ganzen Natur ist, und in der sich daran knüpfenden Voraussetzung, daß jene Allmacht wohl ein Mal, auf irgend eine Weise, auch vom Individuo aus geltend gemacht werden könnte.“ (WN: 135 f.)

Wenn nun Faust, nachdem er das Zeichen des Erdgeistes erblickt hat, vernehmen lässt: *Wie anders wirkt dies Zeichen auf mich ein!* (V. 460), ist in dieser „anderen Einwirkung“ der Hauptgedanke der eben zitierten Ausführung Schopenhauers präsent und vorausgeahnt – nämlich dass eine Wirkung, die nicht auf dem Kausalnexus, d.h. auf keiner der vier in der Schrift *Über die vierfache Wurzel des Satzes vom zureichenden Grunde* erörterten Kausalbindungen beruht, möglich ist. Das Erdgeist-Signum hat nur eine vermittelnde Funktion. Es dient zwar als Medium zur „Aufhebung der individuellen Isolation des *Willens*“, d.h. zu einer gewissen Zusammenschließung des individuellen Willens Fausts mit dem metaphysischen Willen. Diesen aber versinnbildlicht der Erdgeist selbst. Deshalb muss auch die »Erde« in seinem Namen nicht ganz „irdisch“ verstanden werden: „Bei dieser »Erde« handelt es sich nicht um den Planeten

Erde und nicht um das Element Erde, sondern um die von den Pansophen und Alchimisten angenommene Urmaterie, aus der z. B. Gott den ersten Menschen gemacht hat.“ (FDK I: 132)

Diese Urmaterie hat wenig mit dem Stoff – sei er im festen, flüssigen oder gasförmigen Zustand – zu tun. Vielmehr mit Entitäten wie Wärme und Licht. Deswegen wird zum äußeren Indikator des metaphysischen Willens während der Erdgeist-Erscheinung nicht *terra* (Erde), sondern *flamma* (Feuer). Die von seinem Gesicht ausstrahlende und beinahe zur Flamme sich verwandelnde Glut, drückt das Primäre, Subjektive, Tiefe und Dunkle, Ungebändigte und Bewegende, kurzum das „Sein“, das kantische „Ding an sich“ aus. Der Erdgeist, sich als *glühend Leben* (V. 507) vorstellend, erscheint, so der Regiekommentar vor dem Vers 482, *in einer Flamme* genau wie Gott vor Mose im brennenden Dornbusch (Ex 3, 2), und fragt nur: *Wer ruft mir?* (V. 482). Aber so wie Mose sein Gesicht verhüllen musste; *denn er fürchtete sich, Gott anzuschauen* (Ex, 3, 6), musste sich auch Faust von dem Gesicht des Erdgeistes abwenden und in demselben Atemzug aufschreien: *Schreckliches Gesicht!* (V. 482). Und dann noch: *Weh! Ich ertrag' dich nicht!* (V. 485). Der Erdgeist rückt ihn nämlich als *Übermenschen* (V. 490) und *furchtsam weggekrümmte[n] Wurm* (V. 498) ins wahre Licht seiner erbärmlichen Existenz voller voluntativ bedingter Leiden. Er lässt ihn spüren, dass das rein Subjektive, im diametralen Gegensatz zum rein Objektiven, schmerzt. In der *Flammenbildung* (V. 499) erblickt sich Faust selber als ein vergängliches, im Käfig der vier Kausalbindungen, ja des eigenen Körpers gefangenes Schattenbild der wahren Realität, chancenlos sich freizumachen. Das von der Glut des Erdgeistes erzeugte und Fausts Studienzimmer überflutende Licht ist gnostischen Ursprungs und kommt als Metapher in variablen religiösen Erzählungen vor. Hier wie dort aber ist der Erleuchtete innerlich tiefst erschüttert: Das Licht führt ihn von Irrwegen zur einschneidenden Selbsterkenntnis und folglich zur Bekehrung (vgl. Just 2014: 130).

Solche Beruhigungszustände erlebt Faust erst in *Wald und Höhle*, wo er plötzlich den Erdgeist einen *erhabnen Geist* nennt und ihm somit „jetzt auch die kontemplativ zu fassenden Ordnungsfunktionen des Makrokosmos zuschreibt (V. 3224 – 27), während er ihm auf der anderen Seite das abspricht, was ihm beim Erdgeist »Mut [...] Mit Stürmen mich herumzuschlagen« eingeflößt hat“ (FDK I: 395). Hier ist es Faust zum ersten Mal vergönnt, in das *Königreich* (V. 3220) der Natur-Ideen *Wie in den Busen eines Freund's zu schauen* (V. 3224). Zum ersten Mal wird er hier, sein Individuum aufhebend, zum reinen Subjekt der Erkenntnis: *Erhabner Geist, du gabst mir, gabst mir Alles, [...] Du führst die Reihe der Lebendigen / Vor mir vorbei, und lehrst mich meine Brüder / Im stillen Busch, in Luft und Wasser kennen* (V. 3217 ff.). Faust redet hier mit der Natur als einem lebendigen Wesen, „indem sich seine imaginative Welt verbindet mit dem, was als Maja oder Illusion vorliegt“ (Steiner 1981: 49). Diese „imaginative Welt“ ist die der Kunst, bei der die Vorstellungskraft eine unvertretbare Rolle spielt: „Man hat als einen wesentlichen Bestandtheil der Genialität die Phantasie erkannt, [...] um in den Dingen nicht Das zu sehn, was die Natur wirklich gebildet hat, sondern was sie zu bilden sich bemühte, aber, wegen des [...] Kampfes ihrer Formen unter einander, nicht zu Stande brachte“ (WWV I: 241). Bereits hier erweist sich Faust als zu dem fähig, was er im zweiten Teil auf die illusorische Spitze getrieben hat, als er mithilfe des Dreifußes und des Schlüssels als Werkzeuge der substanziellen Magie coram publico die Kluft zwischen Sein und Schein, Wahren und Maske, Eigentlichem und Abglanz schloss.

7 Abglanz

Der Abglanz fesselt Fausts Aufmerksamkeit schon in der prologartigen *Anmutige[n] Gegend*, als er seinen Blick vom blendenden Licht der aufgehenden Sonne dem sich über einen Wasserfall gewölbten Regenbogen mit dem Credo *Am farbigen Abglanz haben wir das Leben* (V.

4727) zuwendet. Der siebenfarbige Regenbogen kann als Abglanz der Herrlichkeit Gottes und der Himmelskräfte, die der Quelle allen Lebens entspringen, betrachtet werden: „den Menschen als Geschöpfen ist das Leben gegeben als göttliche Kräfte (Sephilot, Abglänze), deren Verbindung in Gott unauflöslich ist (sie sind in ihm ein Leben, ein weißes Licht)“ (FDK I: 571 f.). Die sieben Regenbogenfarben erinnern an die sieben Mütter, die als *ein einzig Wesen* – hier die ewige Idee der Menschheit an sich – *den ewigen Willen eröffnen* (siehe oben). Der hellseherische Einblick in diesen Eröffnungsprozess ist nur möglich, wenn man völlig den eigenen Willen aufhebt und den Natur- und Geschichtsablauf teilnahms- und daher schmerzlos wie ein klares Weltauge an anderen Individuen beobachtet. Nur dann kann die ewige Idee der ganzen Menschheit zutage treten.

Dies ist der Fall, als sich Faust nun, *geblendet* und vom *Augenschmerz durchdrungen* (V. 4702 f.), von dem *Flammen-Übermaß* (V. 4708) der Sonne, deren Wärme auch in seinem eigenen Innern als Wille tätig ist, *mit wachsendem Entzücken* (V. 4717) dem Wasserfall, dessen Ströme den in aller sich von Geschlecht zu Geschlecht fortpflanzenden und die ganze Erde überflutenden Menschheit arbeitenden Willen widerspiegelt, zuwendet, da er (dieser allmenschliche Wille, im Gegensatz zum augenblicklich willenlos gewordenen Faust) „an sich selbst ein so wilder, ungestümer Drang ist, wie die Kraft, die im herabstürzenden Wasserfall erscheint“ (WWV II: 248). Hiermit unterscheidet sich Fausts Situation erheblich von der anfänglichen, als er *wie von neuem Wein* (V. 463) glühend *in des Schiffbruchs Knirschen* (V. 467) nicht zagte, also sich direkt in den Wasserfall, *in das Rauschen der Zeit, / Ins Rollen der Begebenheit* (V. 1754 ff.), stürzen wollte, denn *Nur rastlos betätigt sich der Mann* (V. 1759). Anfänglich wollte er sich der trocknen Wissenschaft entziehen, um die Welt an eigenem Leib zu erfahren (abhängig vom Satze des Grundes) – jetzt allerdings, um sie als praxisentzogener genialer Künstler, ein Taugenichts (unabhängig vom Satze des Grundes) anschauen zu können. Die Farben des Regenbogens, mit dem der alttestamentarische Gott den neuen Bund mit Noah besiegelte, erschließen sich nun vor ihm als Idee der ganzen Menschheit.

Die Differenz zwischen diesen zwei Betrachtungsarten – der empirisch-vernünftigen und der kontemplativ-intuitiven – erläutert anhand des erweiterten Beispiels der Wasserfalls- und Regenbogenmetapher Schopenhauer selbst:

„Die erstere [Betrachtungsart] gleicht dem gewaltigen Sturm, der ohne Anfang und Ziel dahinfährt, Alles beugt, bewegt, mit sich fortreißt; die zweite dem ruhigen Sonnenstrahl, der den Weg dieses Sturmes durchschneidet, von ihm ganz unbewegt. Die erstere gleicht den unzähligen, gewaltsam bewegten Tropfen des Wasserfalls, die stets wechselnd, keinen Augenblick rasten: die zweite dem auf diesem tobenden Gewühl stille ruhenden Regenbogen. – Nur durch die [...] im Objekt ganz aufgehende, reine Kontemplation werden Ideen aufgefaßt.“ (WWV I: 240)

Diese Metapher wird dann im zweiten Teil der *Welt als Wille und Vorstellung* innerhalb der Erläuterungen über die Unzerstörbarkeit des menschlichen Wesens durch den Tod auch auf die Idee der Gattung generell, der Mensch mit eingeschlossen, übertragen:

„Wie die zerstäubenden Tropfen des tobenden Wasserfalls mit Blitzesschnelle wechseln, während der Regenbogen, dessen Träger sie sind, in unbeweglicher Ruhe fest steht, ganz unberührt von jenem rastlosen Wechsel; so bleibt jede *Idee*, d.i. jede *Gattung* lebender Wesen, ganz unberührt vom fortwährenden Wechsel ihrer Individuen. Die *Idee* aber, oder die Gattung, ist es, darin der Wille zum Leben eigentlich wurzelt und sich manifestiert: daher auch ist an ihrem Bestand allein ihm wahrhaft gelegen.“ (WWV II: 566)

Der Regenbogen steht allerdings nicht nur als Idee der menschlichen Gattung über dem Wasserfall. Eine tiefergreifende Bedeutung ist der Aussage Goethes zu entnehmen: „Das Wahre, mit dem Göttlichen identisch, läßt sich niemals von uns direkt erkennen, wir schauen es nur im Abglanz, im Beispiel, Symbol, in einzelnen und verwandten Erscheinungen“ (HA 13: 305).

Diese „einzelnen und verwandten Erscheinungen“ sind Individuen aus Fleisch und Blut, die erst die Ideen der Menschheit oder Gottheit spiegeln. Während sich also in der ersten Bedeutung der Regenbogen als Symbol für Gegebenheit zur Erkenntnis der Wahrheit (Ideen) interpretieren lässt, wird er in der zweiten Bedeutung zum Gegebenen als auflösliches Leben an die Kreatur (Erscheinungen). Im ersten Fall liegt der Akzent auf dem „haben“: Am farbigen Abglanz h a b e n (d.h. sehen, erkennen) wir das Leben; im zweiten Fall auf dem „wir“: Am farbigen Abglanz haben w i r (als einzelne Individuen) das Leben. In dieser zweiten Bedeutung sind, wie bunt sie auch erscheinen mögen, die Farben des Regenbogens nur trübe Erscheinungen des unerträglich grellen, total „weißen“ Lichts der Sonne, die mit ihrer unvorstellbar hohen Temperatur (im Sonnenkern knapp 16 Millionen Grad Celsius) den metaphysischen Willen, ja das Göttliche selbst verkörpert. Die sieben Regenbogenfarben sind, wie der Mensch selbst inmitten der sichtbaren Welt, nur getrübe Zeichen der wahren Realität.

Dieser Trübheit, Falschheit aller Dinge war sich Faust von Anfang an wohl bewusst. Beim Beschauen der sich magisch bewegenden Zeichen des Makrokosmos ruft er ernüchert aus: *Welch Schauspiel! aber ach! ein Schauspiel nur!* (V. 454). Als ihm dann nach der Konfrontation mit dem Erdgeist deutlich wurde, dass auch die Gegenstände seiner Forschungsbestrebungen an sich fiktiv und daher unergründlich sind, verfällt er fast in eine abgrundtiefe Depression: *So fluch' ich allem was die Seele / Mit Lock- und Gaukelwerk umspannt, / Und sie in diese Trauerhöhle / Mit Blend- und Schmeichelkräften bann!* (V. 1587 f.), bis er schließlich nochmals aufs Klarste das Blenden der Erscheinung, */ Die sich an unsre Sinne drängt!* (V. 1593 f.) verflucht. Die Trauerhöhle, die Faust beklagt, ist wohl nicht nur mit seinem *verfluchte[n] dumpfe[n] Mauerloch* (V. 399), sondern auch mit der finsternen Höhle aus Platons Höhlengleichnis vergleichbar. Alle schmeichelnden Gaukel- und Blenderscheinungen erinnern ganz im Sinne der idealistischen Erscheinungsmetaphysik Schopenhauers an Dinge dieser Welt, die für real gehalten werden, aber tatsächlich nur Schattenbilder, „nur Schaum und Dunst sind, gleich dem Weine, welchen Mephistopheles in Auerbachs Keller kredenzt: nämlich nach jedem sinnlichen Genuß sagen auch wir: »Mir dünkte doch als tränk' ich Wein« [*Faust I*, 2334]“ (WWV II: 586). Wem aber Siebel reinen Wein einschenkt, muss mit ihm, ein halbleeres Glas verdorbenen Wassers in der Hand erblickend, eingestehen, dass alles nur *Lug und Schein* (V. 2333) war.

In Bezug auf die Regenbogenmetapher fällt aber diese matrixoid vorgegaukelte Theaterlügenwelt am signifikantesten in Fausts Mauerloch ins Auge, *Wo selbst das liebe Himmelslicht / Trüb' durch gemalte Scheiben bricht!* (V. 400 f.) Das, was als Göttliches zu ihm herabsteigt, ist durch den Schleier der Maja, durch bunt bemalte, trübe Glasscheiben filtrierte, damit es eben nicht nur *lieb*, ästhetisch wirke, sondern auch ohne Augenschädigungen beobachtbar wäre. Die dazu bedürftige Verhüllung des unerträglich hellen Lichts, wird biblisch „Herrlichkeit des Herrn“ genannt. Z.B. auf dem Berg Sinai, wo Gott in einer Wolke verhüllt zu Mose sprechen muss (vgl. 2. Mose 27, 17). Nicht also das Licht selbst, sondern erst sein sich *bald rein gezeichnet[er], bald in Luft zerfließend[er]* (V. 4723) Abglanz im siebenfarbigen Regenbogen, seine Sichtbarkeit also, die sichtbar gewordene Idee, wird als „Herrlichkeit Gottes“ bezeichnet. Allein die Ideen sind schön, erträglich und erkennbar, im krassen Gegensatz zum metaphysischen Willen, der sie erzeugt.

8 Licht

Erst wenn man die physischen Eigenschaften der Sonne als kosmologische Versinnbildlichung des metaphysischen Willens und dessen scheinhaften Erscheinungen in Erwägung zieht, tritt der Unterschied zwischen Erkennbarem und Unerkennbarem, mehr aber noch zwischen Erkennendem und Unerkennendem angesichts des Subjekts zutage: Die Sonne scheint, weil sie warm ist,

nicht etwa umgekehrt. Das Licht ist bloß ein Produkt der Wärme so wie der Intellekt bloß ein Werkzeug des Willens ist: „der Wille ist die Wärme, der Intellekt das Licht“ (WWV II: 234). Deshalb lässt sich aller Logik zuwider der Wille nicht nur als das Primäre, sondern auch als das Dunkle bezeichnen, das ohne Unterlass das sekundäre Licht – „das Korrelat und die Bedingung der vollkommensten anschaulichen Erkenntnißweise“ (ebd.: 256) und „de[n] größte[n] Demant in der Krone der Schönheit“ (WWV I: 260) – erzeugt.⁹ Die Deutlichkeit, mit welcher die Idee des angeschauten Gegenstands erkannt wird und die ihn folglich als mehr oder weniger schön erscheinen lässt, ist von der Quantität sowie von der Qualität des ihn beleuchtenden Lichts abhängig. Hiermit erweist sich das Licht als ein für das „klare Weltauge“ geschaffenes Medium der Ideen-Erscheinung. Dabei kann das Schöne ohne das Hässliche nicht in Erscheinung treten – es handelt sich um zwei komplementäre Bestandteile der Erkenntnis wie Wärme und Licht oder Wille und Intellekt. Selbst der Beobachter bedarf, um kontemplierend das Schöne, die Idee der Menschheit im Regenbogen zu erblicken, des Furchtsam-Stürmischen, ja Schreckenerregenden – nämlich des Wasserfalls, der im tiefsten Grunde, *das Felsenriff durchbrausend* (V. 4716), *von Sturz zu Sturzen wälz[en]* (V. 4718), *in tausend / Dann abertausend Strömen sich ergießend, / Hoch in die Lüfte Schaum an Schäume sausend* (V. 4718 ff.), mit dem metaphysischen Willen identisch ist.

Die in den Regenbogen hineingeschriebene Idee hat eine Trübungs- oder Milderungsfunktion in Bezug auf den metaphysischen Willen, indem in ihr das göttlich weiße, ansonsten unerträgliche Licht der Sonne (Lux) in Spektralfarben (Lumen) zerlegt ist – und eine epistemische bzw. ästhetische Funktion in Bezug auf die als Realität erscheinende Welt, die ohne Farben schlechthin durchsichtig und daher visuell unfassbar wäre.¹⁰ Diese Doppelfunktion der Idee wird auch doppelt bewirkt: Einerseits von der Sonne, andererseits vom Wasserfall als zweier Gegenstände der schon ersichtlichen Welt. Freilich übernimmt der Wasserfall die Funktion des Prismas und die Strahlen des Lichts (Lumen) eine erzeugende Funktion: Durch ihre Kooperation wird die Idee (der Regenbogen) sichtbar. Wenn aber das Substanzielle, das „An sich“ dieser Dinge, nämlich das Wasser und das Lux, ins Auge gefasst wird, dann gewinnt das Gleichnis eine potenzierte metaphysische Aussagekraft: Durch den Willen selbst, der sich im Wasser des Wasserfalls und *zugleich* im Lux der Sonne manifestiert, werden die Ideen gezeugt, d.h. in materielle Erscheinungen als „Lumen-Verkörperungen“ dieser Welt verwandelt.¹¹ Der

⁹ Das Primat des Willens gegenüber dem sekundären, als nur zusätzlich erzeugten Intellekt im Prozess der Welterschöpfung betont auch Mephistopheles, indem er innerhalb seiner Selbstcharakteristik die Finsternis und das Licht folgendermaßen hierarchisiert: *Ich bin ein Teil des Teils, der Anfangs alles war, / Ein Teil der Finsternis, die sich das Licht gebar* (V. 1349 f.). Somit erscheint das Dunkle, Finstre als etwas Substanzielles, nicht als bloße Abwesenheit des Lichts.

¹⁰ Unter dem Begriff „durchsichtig“ verstehe ich erkenntnistheoretisch etwas anderes als Ludwig Wittgenstein (vgl. 1989: 18 f.). Vollkommen durchsichtig ist ein Gegenstand, der keine Spuren von Farben trägt, die ihn erkennbar machen würden. Ein „grünes durchsichtiges Glas“ bleibt immer grün und durchsichtig nur in dem Maße, dass hinter ihm Umrisse anderer Gegenstände zu sehen sind. Vollkommen durchsichtig wäre das Glas, wenn man es wegen Mangel an Farben nicht sehen könnte – es wäre eigentlich unsichtbar. Diese Unsichtbarkeit ist, so meine Annahme, nichts anderes als eine totale Abwesenheit von Farben. Solch ein Gegenstand oder Substanz ist nicht einmal in Umrissen zu sehen. Daher muss eine sichtbare, d.h. visuell erkennbare Welt notwendig farbig, trüb, luminös, und nicht (auch im übertragenen Sinne des Wortes) luxuriös sein.

¹¹ Astrophysikalisch betrachtet gleicht diese Verwandlung des Metaphysischen ins Physische, dieses „Sich-Zeigen-Wollen“ des Willens der Umwandlung (Fusion) von Wasserstoff zu Helium im Sonnenkern, da eben dadurch die Wärme (die erwähnten 16 Mio. Grad Celsius) als Voraussetzung des Lichtes entsteht. Der Wasserstoff und das Helium im Prozess der „Luminisierung“ (der Materialisation) und Illuminierung (des Sichtbarwerdens) der Welt erfüllen eine ähnliche Funktion wie der Wasserfall und die Sonnenstrahlen bei Erscheinung der Idee. Sogar das Kompositum *Feuermeer* (V. 4710) deutet metaphorisch auf das substanzielle Doppelwesen des metaphysischen Willens hin.

Wille als Lux und Wasser tritt folglich in Form des Spektrallichts in Erscheinung – er objektiviert, materialisiert, verkörpert sich. Besagtermaßen ist das Licht an sich doppelwesenhaft: als *L u x* ist es unkörperlich (quantenmechanisch eine „Welle“), als *L u m e n* aber körperlich (quantenmechanisch ein Teilchen). Bereits Robert Grosseteste hielt das Licht für eine „zwischen Geist und Materie stehende Substanz, [...] die mit der gestaltlosen *materia prima* zusammen erst die Körper konstituiert“ (zit. nach FDK I: 223). Die körperkonstituierende Funktion des Lichts wird, obwohl mit verbitterter Ironie, von Mephistopheles selbst indiziert, indem er sagt, dass es *Verhaftet an den Körpern klebt. / Von Körpern strömt's, die Körper macht es schön, / Ein Körper hemmt's auf seinem Gange* (V. 1354 ff). Und als er dann die Hoffnung hegt, das Licht gehe mit Körpern zugrunde (V. 1357 f.), wird diese reversible Körper-Licht-Abhängigkeit ganz ersichtlich: der Körper (die Materie an sich) ist nur ein durch die Idee getriebenes, schattengewordenes Licht Gottes: Erlischt das Licht, verschwindet der Schatten. Den ganzen Prozess, an dessen Ende der Körper als getriebene Version des Lichts steht, veranschaulicht auch Agrippa. Nach ihm nimmt die Seele beim Herabsteigen durch die Engelhierarchien bis in ihren irdischen Körper die Natur dieser Intelligenzen an „wie das Licht die Farbe des Glases, durch welches es hindurchgeht“ (1855: 217). Noch zutreffender brachte diese Anschauung Marsilio Ficino, der Florentiner Zeitgenosse Agrippas sowie des historischen Faust zum Ausdruck: „Die intelligible Welt ist die Mitte zwischen der sichtbaren Welt und dem guten selbst, ein Bild des Guten ist sie nämlich, dabei ein Muster der körperlichen Welt, derart daß sie vom Guten abhängt, wie das Licht (*lumen*) außerhalb der Sonne vom Licht (*lux*) in der Sonne“ (Albertini 1997: 278). Diese „intelligible Welt“ ist Wohnort der Ideen; folglich ist sie über die intellektuelle Anschauung, nicht über die empirische Sinneswahrnehmung fassbar.

Die vom weißen Licht (das unkörperliche Lux) durchdrungene Idee ist die Zeugung der materiellen Welt (das körperliche Lumen). Dabei spielt eben der sich aus dem Lumen ergießende *G l a n z* auf der Achse *Lux* → *Idee* → *Lumen* → *Glanz* die entscheidende Rolle: „so wie das Licht (*lumen*) aus sich Glanz hervorbringt, [...] so der Glanz durch die Wärme Körperliches erzeugt“ (ebd.). Die Wärme ist an sich dunkel wie die Schatten – dies ist der vererbte erzeugend-triebhafter Teil des metaphysischen Willens, da „die Lux eine Flamme ist und Akt des Durchsichtigen [eines zwar diaphanen, doch aber ganz finsternen Körpers; J.Č.], das für sich genommen dunkel ist, von ihr jedoch erhellt wird“ (ebd.: 275). Das Licht (*Lumen*) bleibt nach wie vor sekundär, ephemer, objektiv und steril, weil nur für den Intellekt beschaffen; die Wärme dagegen primär, fest, subjektiv und potent wie „der starke Blinde, der den sehenden Gelähmten auf den Schultern trägt“ (WWV II: 243) – nämlich der bewusste Wille, denn er, „als solcher, erkennt gar nichts“ (PP II: 55). Was nun aber die Körperdimensionalität der als real empfundenen Schattenbilder dieser Welt ausmacht, scheint mit der Erkennungsfunktion des spektralfarbigem Lichts (*Lumen*) zusammenzuhängen: Die Gegenstände lassen sich nur dann visuell voneinander unterscheiden, wenn man unter Farbe alles, was nicht vollkommen durchsichtig, d.h. immer etwas trüb ist, versteht.

9 Projektion

Der Vorgang der Körperwerdung, der Dimensionierung des Lichts, ist auch aus der Art und Weise ersichtlich, auf welche Goethe den Erdgeist erscheinen lässt. Eine merkwürdige Analogie dieser Szene zum Platonischen Höhlengleichnis zeigt sich vor allem, wenn die Umstände der ersten Weimarer *Faust I*-Aufführung berücksichtigt werden. Hier wollte Goethe eine ganz neue Darstellungstechnik ins Spiel bringen, als er am 12. Dezember 1828 dem Maler Wilhelm Zahn in Berlin schrieb:

„Fürst Radziwill [...] ließ die Erscheinung des Geistes in der ersten Szene auf eine phantasmagorische Weise vorstellen, daß nämlich, bei verdunkeltem Theater, auf eine im Hintergrund aufgespannte Leinwand, von hinten her, ein erst kleiner, dann sich immer vergrößernder lichter Kopf geworfen wurde, welcher daher sich immer zu nähern und immer weiter hervortreten schien. Dieses Kunststück ward offenbar durch eine Art *Laterna magica* hervorgebracht. Könnten Sie baldigst erfahren: wer jenen Apparat verfertigt, ob man einen gleichen erlangen könnte, und was man allenfalls dafür entrichten müßte? Das vorzustellende Bild würde man von hier aus dem Künstler hinsenden.“ (zit. nach FK: 218)

Das vorzustellende Bild (ein Transparentbild in Form einer bemalten Glasscheibe) übernimmt da – ähnlich wie die gemalten Fensterscheiben in Fausts Studierzimmer – die mittlere Stellung der Platonschen Idee als einer unbeweglicher Musterform zwischen den schattenartigen Erscheinungen (Schein) und dem Willen (Sein). Die Leinwand im Hintergrund ist der ausgedehnte Zeitraum als die a priori gegebene Form und Bedingung der individuellen Erkenntnis. Der darauf vergrößert projizierte Kopf des Erdgeistes entspricht den Schattenbildern aus dem Höhlengleichnis. Die Lichtquelle (Kerzen oder Öllampen) steht für den alles bewegenden, im Höhlengleichnis sich als Feuer manifestierenden Willen. Der Unterschied ist lediglich, dass die „Lebendigkeit“ der Schatten in der Höhle metaphorisch durch die Beweglichkeit des Feuers selbst verursacht ist (die erste Ursache – *prima causa*), während die „Lebendigkeit“ des Erdgeistes für eine Bühnenaufführung durch Abstandsveränderungen des auf Rollen sich bewegenden Apparats hinter der Projektionsfläche bzw. durch langsames Ab- und Aufblenden des Lichts für die Transparentbilder zu erzielen ist, sodass die Spukbilder sich mal zu nähern, mal zu entfernen scheinen.

Auf ähnliche Weise erscheinen Helena und Paris im *Rittersaal* – nur noch verfeinert. Hier wird nämlich keine Projektionswand benutzt; die Lebendigkeit der zu erscheinenden Gestalten wird durch Produktion von Nebel fingiert, wie ihn Faust, *der kühne Magier* (V. 6436), mit Weihrauch aus dem Dreifuß aufsteigen lässt, indem er das Pulver mit dem glühenden Schlüssel entzündet. Die Zweideutigkeit jener Gegenstände ist an dieser Stelle besonders ersichtlich: als Werkzeuge der Poesie helfen sie, Bilder zu produzieren und zu rezipieren; als versinnbildlichte Geschlechtsorgane lassen sie aus dem Rauchpulver einen neuen Körper entstehen, der ohnehin nur *Schaum und Dust* (V. 6758), nur ein neuer, obwohl plastischer, in die drei Dimensionen versetzter Schatten ist. Immerhin aber spielt auch hier „das vorzustellende Bild“, oder, technisch genommen, das richtige Diapositiv, die Schlüsselrolle. So musste dem *Raub der Helena*, wie der Astrologe das Stück nach Fausts törichtem Entführungsversuch des Nebelgespenstes nannte (V. 6548), notwendigerweise der Raub der entsprechenden Idee der Schönheit aus dem Reich der Mütter vorausgehen.

Zwar gelang es Faust, doch genügte es ihm nicht. Nachdem er das richtige Muster für die Projektionstechnik besorgt hatte und dieses nun vor ihm auch körperhaft im Nebel als „Objektsein für ein Subjekt“ dreidimensional erscheint, muss er noch die richtige „Frequenz“ im eigenen Innern finden: die des reinen Subjekts der Erkenntnis – und dann noch den erwünschten „Signalempfang“ frei von jeglichen Willensregungen halten. Zuerst gelingt es ihm vollkommen: *Hab ich noch Augen?* (V. 6487), fragt er sich erstaunt, als das Musterbild weiblicher Schönheit endlich vor ihm steht. In diesem Moment öffnete sich in ihm der tiefste Sinn für das Ästhetische: „Fausts erste Reaktion ist nicht Besitzwunsch, sondern Hingabe; seine Erfahrung ist nicht das Sehen Helenas, sondern die sich plötzlich »tief im Sinn«, d.h. in seinem Innern, ergießende Quelle der Schönheit. Die Augen als mediale Organe des Sehens scheinen überflüssig zu werden, Schönheit außen und innen, objektiv und subjektiv, schließen sich als identisch zusammen und überspringen die Subjekt/Objekt-Grenze“ (FDK I: 658 f.). Durch Verwischung dieser Grenze werden Helena als das angeschaute Objekt und Faust als das rein anschauende Subjekt der Erkenntnis zum Symbol im Sinne Susmans und zugleich im Schopenhauerschen Sinne, weil hier das Angeschaute und das Anschauende tatsächlich ineinander verloren gehen –

sie werden Eins. Faust wird zum „klaren Weltauge“, indem er die physischen Augen nicht braucht. Ebendarum ist in diesem Augenblick seine Liebe zu Helena noch rein, platonisch, innerlich, ohne Anspruch auf ihren Leib erhebend, weil sie keinen besitzt.

Dennoch hält er diese für die wahre Erkenntnis unentbehrliche Unterscheidung zwischen Wirklichkeit und Illusion nicht lange aufrecht: Er wird eifersüchtig auf Paris. Auf einmal erblickt er in Helena die fassbare und „raubbare“ Schönheit im äußeren, körperlichen Sinne. Er will sie nicht mehr beobachten und bewundern, sondern erobern und bewachen, ja besitzen. Diese Besitzgier aber, das mitwirkende Interesse an Helenas Körper, sind Symptome des wiedererwachenden Willens, der nun erneut Fausts Benehmen regiert, sein inneres Sehvermögen zunichtemacht und ihn Mephistos Ermahnung überhören lässt: *Fallt nicht aus der Rolle!* (V. 6501). Nämlich aus der Rolle des Künstlers, denn die Ideen kann dieser nicht besitzen, sondern nur sehen bzw. versuchen, sie zum Ausdruck zu bringen. So musste das Notwendige geschehen: Nachdem er Helena mit Gewalt anfasste, folgte eine mächtige Explosion – als wenn Wirklichkeit und Traum aufeinanderprallen. Faust fällt in Ohnmacht und Mephistopheles schleppt ihn von der Bühne weg: Nur wer gelähmt, physisch paralysiert, des Willens zum Leben ganz asketisch entlastet ist, kann die ewigen Ideen in aller Ruhe auf Dauer beschauen und auf sein Innerstes wirken lassen.

10 Luna

Dies geschieht während der *Klassischen Walpurgisnacht* im antiken Griechenland, wohin sich Fausts Geist begibt, nachdem sein Körper gelähmt wurde. In diesem mythischen Geisterreich kommen ganz andere Verhaltensmuster als die manieristischen des kaiserlichen Hofes zum Vorschein. Man spricht eine Ideen-Sprache der Gedanken, eine Art Universal-Sprache. Alles ist vielmehr intellektuell- als willensbedingt und demgemäß von einer andersartigen Symbolik durchwoben als zuvor im irdischen Leben. Gegenüber dem allverbrennenden sonnenartigen Gesicht des Erdgeistes, in dem sich die große Natur selbst als Inkarnation des metaphysischen Willens abbildete, überwacht nun die nächtliche Landschaft das milde Mondantlitz: „Der Mond leuchtet, ohne zu wärmen; worin gewiß der Grund liegt, daß man ihn keusch genannt und mit der Diana identifiziert hat. – In Folge dieses ganzen wohlthätigen Eindruckes auf unser Gemüth wird der Mond allmählig der Freund unsers Busens, was hingegen die Sonne nie wird, welcher, wie einem überschwänglichen Wohlthäter, wir gar nicht ins Gesicht zu sehn vermögen“ (WWV II: 444). Bereits in der *Nacht-Szene* spricht Faust den Vollmond als einen *trübsel'ge[n] Freund* (V. 391) an, in dessen *lieb[e]n] Lichte* (V. 393) er promenieren möchte, um seine Wissensqual zu lindern. Kurz vor dem Erscheinen des Erdgeistes, der Faust ganz unfreundlich einen *furchtsam weggekrümmte[n] Wurm* (V. 498) nennt, verbirgt der Mond sein Licht (vgl. V. 469). Das Eine schließt das Andere aus wie der heiße Wille den kalten Intellekt. Die Sirenen in der *Klassischen Walpurgisnacht* ermahnen, vor dem Erdbeben dorthin zu flüchten, *wo Luna doppelt leuchtet, / Uns mit heiligem Tau befeuchtet* (V. 7513 f.). Die *Brust-erweiternde, ruhigscheinende* und *gewaltsam-innige* (V. 7906 f.) Luna wird als eine von der Nacht zur Anbetung ausgestellte Eucharistie angeschaut – dies ist die „Stunde der Weihe“, von der Schopenhauer spricht; die Stunde der Adoration im Sinne einer rein kontemplativen Anschauung, die im Lobgesang der Sirenen gipfelt:

Bleibe auf deinen Höhn,
 Holde Luna, gnädig stehn;
 Daß es nächtig verbleibe,
 Uns der Tag nicht vertreibe. (V. 8078 f.)

Die im Zenit verharrende Luna wird, „als eine Art von nächtlichem Mittag“, zum Zeichen des augenblicklich ewigen Aperçus, denn „in der Kulmination als der zeitlosen Grenze zwischen Aufgang und Niedergang kommt die Bewegung zum Stehen“ (Lohmeyer 1940: 70). Mit ihrem milden, wohlthuenden Licht gewährt Luna Einsicht in die Ideenwelt, während mit jedem grellen Sonnenstrahl immer klarer die materielle Welt, die der Schatten, auftaucht. Darin bestehen die unterschiedlichen Auswirkungen des Sonnen- und Mondlichts: „Mit seinem hellen doch blassen Schein gibt er [der Mond, J.C.] ein ungleich geistigeres Licht als die scharfen Strahlen der Sonne. Indem er die Erscheinungen nur in ihren Umrissen erleuchtet, alles Detail, alles Besondere jedoch im Dunkel läßt, wiederholt die Natur in seinem Lichte, was der Mensch in der Betrachtung des Besonderen als des Allgemeinen tut. Es ist der geistige Blick in die Welt, der in dem Mondlicht zur Naturgebärde wird. In der Mondlandschaft spiegelt sich die metaphysische Wirklichkeit dieser Welt objektiv wider“ (ebd.: 60 f.). Der Vollmond ermöglicht „im Einzelnen stets das Allgemeine zu sehn“ (WWV II: 449), wodurch der Weg ins Ewig-Ideelle erschlossen wird. Allerdings nur dem Genie, das fähig ist, seiner Individualität absterbend ins Beobachtete aufzugehen und die Natur als „klares Weltauge“ (WWV I: 240) anzuschauen. Dann erhebt sich der Mond über das Symbol direkt zum Medium der objektivsten metaphysischen Erkenntnis¹², die in der orgiastischen *Walpurgisnacht* des Ersten Teils nicht möglich war:

Wie traurig steigt die unvollkommne Scheibe
 Des roten Monds mit später Glut heran,
 Und leuchtet schlecht, daß man bei jedem Schritte
 Vor einen Baum, vor einen Felsen rennt!
 Erlaub' daß ich ein Irrlicht bitte! (V. 3851 f.)

Dem Mond werden Attribute der Sonne zugeschrieben – er scheint rot und glüht. Offenbar befindet er sich in seiner abnehmenden Phase, wodurch das Willenhafte angekündigt wird¹³. Der *Baum* und der *Fels* gewinnen schärfere Konturen, die diese Gegenstände als stofflich und daher lebensbedrohlich vors Auge rücken, während ihr wahres, ideelles Wesen, sich dem Blick entzieht, ins Unbewusste abgedämpft wird. Mit dem sich trübenden Licht des Mondes trübt sich auch das reine Subjekt der Anschauung, bis es sich ganz ins unreine, vom Willen beherrschte Individuum verwandelt. Demzufolge wird nun Faust in jedem Weibe nur das Hexenhafte, Körperlich-Triebhafte, Sexuelle sehen, des reinen Blicks unfähig. Es ist der Rückweg von der Idee zur Erscheinung, die Wiederanhftung an die Trauerhöhlenwand der Raumzeit, die Wiederannagelung ans Kreuz des Leidens, da nur ein willenloser Zustand zugleich ein schmerzloser

¹² Die erkenntnisspendende Kraft des vollgerundeten Mondes ist so groß, dass er unter günstigen Bedingungen, in der „Stunde der Weihe“, dem Eingeweihten die tiefsten Geheimnisse des Universums magisch zu offenbaren vermag – bei der totalen Sonnenfinsternis. Nur dank dieser gnädigen Mondkonstellation (*Schöne Luna, sei uns gnädig!*; V. 8043) konnte Einstein ganz geniehaft die Zeit-Raum-Krümmung durch Gravitation der Himmelskörper beweisen. Im Grunde genommen aber hat seine allgemeine Relativitätstheorie eine philosophische Voraussetzung darin, dass „die Materie (wie eben auch die Kausalität) als eine Vereinigung, wenn man will, Verschmelzung, des Raumes mit der Zeit zu betrachten ist“ (WWV II: 59). Kunst, Wissenschaft und Philosophie als „ein Mittleres von Kunst und Wissenschaft, oder vielmehr etwas das beide vereinigt“ (HN I: 482) gelangen hier zu einem merkwürdigen erkenntnismäßigen Konsens. Symbolisch betrachtet gleicht die totale Sonnenfinsternis einer vorübergehenden Aufhebung des Willens durch den Intellekt, genau wie es im reinen Subjekt der Erkenntnis bei der Ideen-Anschauung zustande kommt. Es ist ein lyrischer Prozess, der zu wissenschaftlicher Naturerkenntnis führt.

¹³ Goethes Bemerkung gegenüber Eckermann am 26. Februar 1824 – für diese Verse „bedurfte es einiger Beobachtung der Natur“ (GG: 84) – kann wohl auf eine Mondfinsternis hinweisen. Die kupferrote Verfärbung entsteht dadurch, dass das Sonnenlicht in der Erdatmosphäre gebrochen wird und nur die roten Wellen den Mond erreichen.

ist. Das Mondlicht wird durch Irrlicht ersetzt, das notwendigerweise auf Abwege führt. Diese Abwege sind die der Unkenntnis, der Körper- und Geistlähmung, der Unfähigkeit, sich zur göttlichen Welt der Ideen umzudrehen. Die Deklamation des Herrn aus dem Prolog, *Es irrt der Mensch so lang' er strebt* (V. 317), ins Gedächtnis zurückrufend, knüpft das irreführende Mondlicht eher an die konditional-konjunktive als an die temporal-adverbiale Bedeutung des *So-lang* an, das kontradiktorisch die *irrende Welt der Vorstellung* und die *strebende Welt des Willens* in Zusammenhang setzt. In Bezug auf Schopenhauers Philosophie heißt es dann: *solange (falls, insofern)* der Mensch nach dem Brocken seiner Begierde strebt, also Sklave seines Willens bleibt, irrt er, d.h., es mangelt ihm an der wahren Erkenntnis, weil er das irdische Schattenspiel um ihn herum für Realität hält – und nicht etwa das Folgende: *solange (während)* der Mensch nach dem Wahren und Klaren, Höheren, Besseren und Lebenswerteren strebt (vgl. FK: 174 f.), irrt er, tappt er im Dunkeln. Nur in dieser letztgenannten, positiven (und durchaus präferierten) Bedeutung ist das Streben „ganz ohne den Beigeschmack des heutigen ‘Strebsamen’ oder gar ‘Streberhaften’“ (ebd.) zu verstehen.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur und Nachschlagewerke

- AGB = Archiv für Geschichte des Buchwesens. 1997. Bd. 47. Historische Kommission des Börsenvereins des deutschen Buchhandels e.V. (ed.). Frankfurt am Main: Buchhändler-Vereinigung GmbH.
- DW = Goethe, Johann Wolfgang (2012): *Dichtung und Wahrheit*. (Hg. v. Walter Hettche.) Stuttgart: Reclam.
- FDK I = Gaier, Ulrich (1999): *Johann Wolfgang Goethe: Faust-Dichtungen. Kommentar I*. Stuttgart: Reclam.
- FDK II = Gaier, Ulrich (1999): *Johann Wolfgang Goethe: Faust-Dichtungen. Kommentar II*. Stuttgart: Reclam.
- FK = Schöne, Albrecht (2003): *Johann Wolfgang Goethe: Faust. Kommentare*. Frankfurt am Main: Insel.
- Ge = Schopenhauer, Arthur (1971): *Gespräche*. Stuttgart: Frommann Holzboog.
- GG = Eckermann, Johann Peter (1982). *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*. Berlin – Weimar: Aufbau.
- GWB = Goethes Wörterbuch [http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=GWB]
- HA 13 = *Hamburger Ausgabe der Werke Goethes*: Goethes Werke, Bd. 13: Naturwissenschaftliche Schriften I (zuerst *Hamburg 1948*), 11. Aufl., hg. v. Erich Trunz, München 1998.
- HN I = Schopenhauer, Arthur (1985): *Der Handschriftliche Nachlaß*. Bd. 1: Frühe Manuskripte (1804–1818). Hg. v. Arthur Hübscher. München: DTV.
- PP I = Schopenhauer, Arthur (2017): *Parerga und Paralipomena I*. Zürich: Diogenes.
- PP II = Schopenhauer, Arthur (2017): *Parerga und Paralipomena II*. Zürich: Diogenes.
- St = Platon (2017): *Der Staat*. Stuttgart: Reclam.
- WN = Schopenhauer, Arthur (1991): *Über den Willen in der Natur*. Berlin: Dietz.
- WWV I = Schopenhauer, Arthur (2017): *Die Welt als Wille und Vorstellung I*. Zürich: Diogenes.
- WWV II = Schopenhauer, Arthur (2017): *Die Welt als Wille und Vorstellung II*. Zürich: Diogenes.

Sekundärliteratur

- Agrippa v. Nettesheim, Heinrich Cornelius (1855): *Magische Werke sammt den geheimnisvollen Schriften des Petrus von Abano [...] und verschiedenen anderen*. Zum ersten Male vollständig in's Deutsche übersetzt. (Hrsg. v. Johann Scheible.) Bd 3, Tl. 7–11, Stuttgart: Verlag von J. Scheible.
- Albertini, Tamara (1997): *Marsilio Ficino. Das Problem der Vermittlung von Denken und Welt in einer Metaphysik der Einfachheit*. München: Fink.

- Asher, David (1859): Arthur Schopenhauer als Interpret des Göthe'schen Faust. Leipzig: Arnoldische Buchhandlung.
- Böhme, Jacob (1682): Von der Menschwerdung Jesu Christi. Amsterdam: J. Böhme.
- Čakanek, Ján (2016): Goetheho Faust ako výraz Schopenhauerovej filozofie. Interpretatívny náčrt v ôsmich štúdiách. Nitra: UKF.
- Čakanek, Ján (2018): Spuren der Schopenhauer'schen Philosophie in Goethes Faust. In: D. Krause, O. Wrede (Hgg.): *Synergien. 25 Jahre Germanistik und DAAD an der Philosoph Konstantin-Universität Nitra*. 75–88. Nitra: UKF.
- Jaeger, Michael (2010): Global Player Faust oder Das Verschwinden der Gegenwart. Berlin: W. J. Siedler.
- Just, Vladimír (2014): Faust jako stav zadlužení. Praha: Karolinum.
- Lohmeyer, Dorothea (1940): Faust und die Welt. Zur Deutung des zweiten Teiles der Dichtung. Potsdam: Athenaion.
- Lohmeyer, Dorothea (1975): Faust und die Welt. Der zweite Teil der Dichtung. Eine Anleitung zum Lesen des Textes (*zuerst Potsdam 1940*). München: C. H. Beck.
- Löhneysen, Wolfgang von (1999): Arthur Schopenhauers Kommentar zu Goethes 'Faust'. In: *Schopenhauer-Jahrbuch 80 (1999)*. 13–61.
- Meyer-Abich, Klaus Michael (1997): Praktische Naturphilosophie. Erinnerung an einen vergessenen Traum. München: C. H. Beck.
- Neymeyr, Barbara (2016): Das »Labyrinth des Lebens« im Spiegel der Literatur. Zur exemplarischen Funktion der *Faust*-Tragödie und anderer Werke Goethes in Schopenhauers Ästhetik und Willensmetaphysik. In: D. Schubbe, S. R. Fauth (Hgg.): *Schopenhauer und Goethe. Biographische und philosophische Perspektiven*. 299–335. Hamburg: Meiner.
- Oetinger, Friedrich Christoph (1858): Swedenborgs [und Anderer] irdische und himmlische Philosophie. Stuttgart: J. F. Steinkopf.
- Roth, Alexander (2016): Das Dynamische der Erkenntnis. Goethe, Schopenhauer und die Anfänge der Lebensphilosophie. In: D. Schubbe, S. R. Fauth (Hgg.): *Schopenhauer und Goethe. Biographische und philosophische Perspektiven*. 199–219. Hamburg: Meiner.
- Steiner, Rudolf (1981): Geisteswissenschaftliche Erläuterungen zu Goethes «Faust» I: Faust, der strebende Mensch. Dornach: Rudolf Steiner Verlag.
- Susman, Margarete (1910): Das Wesen der modernen deutschen Lyrik. Stuttgart: Strecker & Schröder.
- Wittgenstein, Ludwig (1989): Bemerkungen über die Farben. In: *Werkausgabe. Bd. 8*. 13–112. Frankfurt: Suhrkamp.

Online-Quellen

<http://www.gah.vs.bw.schule.de/leb1800/natur.htm> [8.10.2019]

Annotation

Faust's Knowledge in the Context of Plato's Theory of Ideas and Schopenhauer's Voluntaristic Metaphysics

Ján Čakanek

Previous attempts to explain Goethe's *Faust* on the basis of Schopenhauer's philosophy were basically confined to connections with voluntarism, respectively to Schopenhauer's exemplifications of his views by Goethe's metaphors. However, the connection of the qualities of the will of some literary characters with the transcendental ideality, as understood by Plato, escaped attention. The present study aims to remedy this situation at least in part. The author starts from the problematisation of the concepts "idea" in Platonic, "will" in Schopenhauer's and "Urphänomen" in Goethe's sense. His aim is to show by what internal processes Faust reaches the knowledge of eternal ideas and what role negation of will plays in this. The study extends interdisciplinarily from literature to natural philosophy and natural science and touches on a number of ontological problems such as time, space, matter, but also light or colour. This broad scope is also reflected in a methodology of interpretation that is more coordinating than subordinating and more open than closed with a desire to stimulate further research.

Keywords: Faust, knowledge, idealism, voluntarism

Mgr. Ján Čakanek, PhD.
Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre
Filozofická fakulta
Katedra germanistiky
Štefánikova 67
949 74 Nitra
Slowakische Republik
jcahanek@ukf.sk