CREATE 2.0 Archiv Texte 00005

http://medaes13.medienwissenschaft.uni-siegen.
de/CREATE_Commons/Matussek_Naturbildund_1992_00005.pdf

MATUSSEK, PETER [1992]:

Naturbild und Diskursgeschichte. "Faust"-Studie zur Rekonstruktion ästhetischer Theorie.

Metzler: Stuttgart 1992.

Archiviert von *Cs010* am 14.09.2016 20:34:03

Disclaimer: Diese Datei ist ausschließlich für den internen Gebrauch innerhalb definierter Forschungs- und Lehrprojekte bestimmt und darf nicht weitergegeben werden. Urheberrechtsverstöße melden Sie bitte an team@medienaesthetik.uni-siegen.de

Germanistische Abhandlungen

Naturbild und Diskursgeschichte

PETER MATUSSEK

Naturbild und Diskursgeschichte

„Faust“-Studie zur Rekonstruktion
ästhetischer Theorie

VERLAG J. B. METZLER
STUTTGART • WEIMAR

GERMANISTISCHE ABHANDLUNGEN 75

Die Deutsche Bibliothek - CIP-Einheitsaufnahme

Matussek, Peter:
Naturbild und Diskursgeschichte : eine Studie zu Goethes Faust
/ Peter Matussek. Stuttgart : Metzler, 1992
(Germanistische Abhandlungen ; 75)
ISBN 3-476-00862-2
NE: GT

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier

ISBN 3 476 00862 2

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

© 1992 J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung
und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH in Stuttgart
Druck: Druck Partner Rübelmann, Hemsbach
Printed in Germany

Verlag J.B. Metzler Stuttgart • Weimar

EIN BUCH OER SPEKTRUMFACHVERLAGEGMBH

Für Paul Matussek

Inhaltsverzeichnis

VORBEMERKUNG **10**

EINLEITUNG. FÜR EINE PHYSIOGNOMISCHE NATURÄSTHETIK **11**

ERSTERTEIL. VON DERÄSTHETISCHEN THEORIE ZUR NATURÄSTHETISCHEN HEURISTIK **27**

I Deskription **29**

A. Adornos ‚Idee der Naturgeschichte“ **29**

B. Formkategorien **32**

1. Symbol und Allegorie **32**

2. Mimesis und Konstruktion **35**

3. Zur Akzeptanz der Formkategorien **39**

C. Interpretationsebenen **44**

1. Kommentar und Kritik **44**

2. Konstellation **46**

3. Zur Akzeptabilität des Konstellationsverfahrens **47**

11. Explikation **51**

A. Das Münchhausen-Dilemma **51**

B. „Linguistic Turn" - Der Minimalkonsens des Code-Modells **54**

C. Semiologische Explikation der Formkategorien **59**

1. Symbolische Einheit und allegorische Differenz **59**

2. Mimetische Identifikation und konstruktive Konfrontation **67**

TU. Reformulierung **71**

A. Kommentar: Rekonstruktion von Diskurspositionen **71**

1. Die kommunikationstheoretische Auslegung des Code-Modells **71**

2. Reformulierung der Formkategorien auf Kommentar-Ebene **74**

3. Das Problem der theoretisierten Ästhetik **82**

B. Kritik: Dekonstruktion des Kommentars **87**

1. Die poststrukturalistische Auslegung des Code-Modells **88**

2. Reformulierung der Formkategorien auf Kritik-Ebene **93**

3. Das Problem der ästhetisierten Theorie **98**

C. Rezeptionsgeschichte: Vermittlung der Interpretationsebenen **102**

1. Eine rezeptionsästhetische Auslegung des Code-Modells **105**

2. Reformulierung der Interpretationsebenen **107**

3. Der veränderte Status ästhetischer Urteile **110**

ZWEITER TEIL. NATURBILDER IN GOETHES *FAUST*..... 113

I. Das expressive Naturbild **.....115**

A. Poiesis. Die Sachgehake der Erdgeistbeschwörung.....115
1. Der Anspruch auf unmittelbare Naturerfahrung..... 118
2. Der Anspruch auf fundamentales Naturrecht..... 143
3. Geschichte unterm Zeichen der Natur..... 162

B. Aisthesis. Rebellionen..... 165
1. Romantischer Schmerz und jungdeutsches Faustfieber (1773-1848) ..167
2. Nominalistischer Realismus (1848-1870)..... 177
3. Positivistisch-irrationalistischer Wille zur Macht (1870-1918)..... 182
4. Neukantianer und Existentialisten (1918-1933)..... 194
5. Das Erhabene und die Banalität des Bösen (1933-1945)..... 202
6. Restaurationsstörungen (1945-1968)..... 208
7. Biirgerschrecks und „Jung-Kantianer“ (1968-1990)..... 212
8. Résumé der Rezeptionsgeschichte..... 220

C. Katharsis. Die Aporie abstrakter Unmittelbarkeit..... 222
1. Das Inadäquatheits-Problem..... 224
2. Das Fundamentalismus-Problem..... 234
3. Konsequenzen aus der Aporie abstrakter Unmittelbarkeit.....250

II. Das sympathetische Naturbild**..... 257**

A. Poiesis. Die Sachgehake des Wald und Höhle-Monologs..... 257
1. Der Anspruch auf hermeneutisches Naturverstehen.....257
2. Der Anspruch auf naturgemäße Reformen..... 266
3. Geschichte im Zeichen der Natur.....270

B. Aisthesis. Rückzüge..... 272
1. Verzweifeltes Vertrauen (1790-1848)..... 272
2. Reichs-Integration (1848-1870)..... 272
3. Impressionen der Industriegesellschaft (1870-1918).....273
4. Fluchten aus Weimar (1918-1933)..... 274
5. Innere Emigration (1933-1945)..... 275
6. Innere Einkehr (1945-1968)..... 276
7. Sanfte Alternativen (1968-1990)..... 277
8. Résumé der Rezeptionsgeschichte.....278

C. Katharsis. Die Aporie des erklärten Verstehens..... 278
1. Das Problem hermeneutischer Objektivität..... 279
2. Das Problem des guten Willens..... 280
3- Konsequenzen aus der Aporie erklärten Verstehens..... 282

III. Das harmonikale Naturbild 285

A. Poiesis. Die SachgehaJte des Osterspaziergangs 285
1. Der Anspruch auf analogische Naturanschauung 285
2. Der Anspruch auf natürliche Ordnung 292
3. Natur im Zeichen der Geschichte 295

B. Aisthesis. Restaurationen 296
1. Die klassische Synthese (1806-1848) 296
2. Grüne Stellen (1848-1870) 297
3. „Naturformen des Menschenlebens“ (1870-1918) 297
4. „Warmes Behagen“ (1918-1933) 298
5. „Goethes morphologischer Auftrag“ (1933-1945) 298
6. „Hymnus auf den erlösten Menschen“ (1945-1968) 299
7. Biologie des Alltags (1968-1990) 300
8. Résumé der Rezeptionsgeschichte 301

C. Katharsis. Die Aporie erpreßter Versöhnung 302
1. Das Problem der natürlichen Erkenntnis 302
2. Das Problem der affirmativen Kultur 306
3- Konsequenzen aus der Aporie erpreßter Versöhnung 308

IV. Das konstruktivistische Naturbild 311

A. Poiesis. Die Sachgehalte des Schlußmonologs 311
1. Der Anspruch auf abstrakte Naturerkenntnis 311
2. Der Anspruch auf technische Naturbeherrschung 319
3. Natur unterm Zeichen der Geschichte 322

B. Aisthesis. Visionen 324
1. Schwierigkeiten mit der Ästhetik des Häßlichen (1832-1848) 324
2. Unverstandener Naturhaß (1848-1870) 325
3. „Faust als Gründer“ (1870-1918) 325
4. Konstruktivisten und Konstruktive (1918-1933) 326
5. „Ringen um neuen Heimatboden“ (1933-1945) 328
6. Tragik der Tat (1945-1968) 329
7. Umkehrungen (1968-1990) 331
8. Résumé der Rezeptionsgeschichte 333

C. Katharsis. Die Aporie negativer Utopik 334
1. Das Problem der immanenten Kritik 335
2. Das Problem des reflexiven Handelns 337
3. Konsequenzen aus der Aporie negativer Utopik 341

SCHLUSS. DIESSEITS DER HEURISTIK 343

LITERATURVERZEICHNIS 353

VORBEMERKUNG

Der Anlaß der vorliegenden Arbeit reicht zurück ins Jahr 1980, als das zweisemesrrige ■fttKsr-Seminar meines späteren Doktorvaters, Karl Robert Mandelkow (Hamburg), eine Faszination weckte, die mich seitdem nicht mehr losließ. Ihm und seinem damaligen Assistenten, Rudolf Brandmeyer (Duisburg), verdanke ich die grundlegende Erfahrung, daß wissenschaftliche Reflexion - entgegen dem Klischee - nicht wegführen muß von ästhetischer Lust, sondern diese steigern kann. Daß die wachsende Einsicht in die Uferlosigkeit der Forschungen zum Naturbild Goethes nicht trotzdem zum resignierten Abbruch führte, ist aber ebensosehr die „Schuld" meines anderen Betreuers, Hartmut Böhme (Hamburg). Die lebendigen Diskussionen mit ihm waren ein nachhaltiger Ansporn zum Weitermachen und haben Sinn und Sinne für die Naturästhetik bei mit wachgehalten. Für wahrhaft inspirierende Gespräche danke ich Walter Schindler (Hamburg), der mich in der Endphase trotz seines übervollen Terminkalenders unermüdlich begleitete. Daß man ein Seziermesser mit sehr viel Charme führen kann, hat mir Josef Früchtl (Frankfurt/M.) bewiesen, der die Anatomie meiner theoretischen Konstruktion sorgsam kritisierte. Ohne die profunde und akribische Kommentierung der gesamten Arbeit durch meinen Mit-Promovenden Thomas Zabka (Hamburg) schließlich hätte ich weitaus weniger deutlich sagen können, was ich sagen wollte. Mit ihnen allen habe ich aufs schönste die Erfahrung machen dürfen, daß hermeneutische Prozesse von produktiven Widersprüchen leben.

Daß ein bedenkliches Maß an Egozentrik zu einem größeren Projekt gehört, wird mir besonders klar, wenn ich mir vor Augen führe, wievielen Menschen meine Arbeit Lebenszeit gekostet hat. Dabei denke ich natürlich zuerst an die „beste aller möglichen Präsidentinnen", Uta Ehlers. Ich möchte aber auch all denen herzlich danken, die mich über das übliche Maß gegenseitiger Gefälligkeiten hinaus unterstützt haben, für ihr liebevolles Engagement und ihre manchmal geradezu frappierend ausdauernde Verständnisbereitschaft, insbesondere: Clarita und Hartwig von Bernstorff, Egon Endres, Claudia Gerdes, Klaas Jarchow, Roman Lesmeister, Matthias Matussek, Knut F. Meyer, Elisabeth Michaelis, Nicola Mumme, Brigitte Puzicha, Berthold Rünger, Wilhelm Schernus, Jörn Wegner, Dorothee Wenner.

Natürlich verursachen Promotionen nicht nur ideelle Kosten. Das weiß vor allem der Mensch, dessen Großzügigkeit von jener Güte ist, die von Verlautbarung nichts hält. In den ersten zwei Jahren erhielt ich finanzielle Unterstützung vom Hamburger Senat, der meine Arbeit durch ein Stipendium gefördert hat. Zuwendungen in vielerlei Hinsicht verdanke ich, weiß Gott nicht zuletzt, meinen Eltern.

EINLEITUNG.

FÜR EINE PHYSIOGNOMISCHE NATURÄSTHETIK

Auf den Schillertagen 1986 in Mannheim stellte Theaterregisseur Hansgünther Heyme die Gretchenfrage der Saison: Kann man nach Tschernobyl noch den *Faust* inszenieren? Natürlich fiel die Antwort positiv aus. Nicht nur für Heyme. Und - dank perennierender Umweltkatastrophen - nicht nur in der Tschernobyl-Saison. Die Spielpläne der letzten Jahre sind offenbar von der Überzeugung getragen, daß *Faust* im Zeitalter der High-Tech-Katastrophen durchaus inszeniert werden könne, ja geradezu inszeniert werden müsse.

Goethes Drama ist, wie man so sagt, aktuell. Aber was heißt das eigentlich? Wieso kann ein Stück, dessen Naturbild allenfalls von Deichbrüchen, nicht aber von Reaktorunfällen weiß, immer noch für zeitgemäß gehalten werden? Wie kann es den Wissenshorizont seiner Zeit so weit überragen, daß es immer wieder neue Deutungen evoziert?

Nur wenn wir eine recht kühne Unterstellung machen, läßt sich das erklären: die Unterstellung, daß Kunstwerke über den Lauf der Geschichte mehr wissen als der kompetenteste Diskurs. Der Ästhetik gilt sie als selbstverständlich. So schreibt Walter Benjamin im *Passagenwerk*., es sei „ja bekannt, daß die Kunst vielfach, in Bildern etwa, der wahrnehmbaren Wirklichkeit um Jahre vorausgreift." Ästhetische Gebilde, erläutert er am Beispiel der Mode, seien die „geheimen Flaggensignale der kommenden Dinge. Wer sie zu lesen verstünde, der wüßte im voraus nicht nur um neue Strömungen der Kunst, sondern um neue Gesetzbücher, Kriege und Revolutionen."[1]

Explizit gemacht wie hier, wirkt das, was wir in der Tat mit Benjamin als bekannt voraussetzen, doch gewagt. Beweisbar jedenfalls ist die Antizipationsfähigkeit der Kunst nicht. Auch dadurch nicht, daß zum Beispiel Goethes *Faust* seine Interpreten tatsächlich schon zu Zeitdiagnosen veranlaßt hat, die kommende Gesetzbücher, Kriege und Revolutionen vorhersagten.[2] Denn solche konkreten Prognosen sind immer erst dann möglich, wenn sie bereits in den Diskurshorizont der Geschichte einge-

1 Benjamin (1983), Bd. I, S. 112. [Zur Zitierweise s, die Vorbemerkung im Literaturverzeichnis.]

2 Man denke etwa an die Bemerkung Heines aus der *Romantischen Schule*, das Drama prophezeie eine deutsche Revolution [Heine (1835), S. 402]. Oder man denke an die Bedeutung, die das „Faustische" für die deutsche Ideologie von der Reichsgründung „bis in die Schützengräben des Ersten Weltkrieges, bis in die nationalen Manifeste der Weimarer Zeit und noch in die des Nationalsozialismus" [Schwerte (1962), S. 148] hinein gehabt hat. Man denke schließlich an die Warnungen vor dieser Ideologie, die z. B. Konrad Burdach oder Wilhelm Böhm lange vor dem Zweiten Weltkrieg - freilich ungehört - aus dem Stück hcrauslasen [vgl. cbd., S. 235ff.].

gangen sind. Wenn etwa Heine 1833 im *Faust* die Prophezeiung einer deutschen Revolution sieht, dann liest er natürlich seine französischen Erfahrungen in das Drama hinein. Oder wenn Wilhelm Böhm hundert Jahre später das Werk als Warnung vor dem chauvinistischen Kriegspotential interpretiert, so geschieht auch dies vor dem Hintergrund einer bereits analysierbaren Zeittendenz. Und wenn schließlich Heyme Faust als „Kopfmenschen" inszeniert, dessen Weg „zur Atombombe und Tschernobyl geführt"[1] habe, dann ist es erst recht nicht die Antizipationsfähigkeit, sondern bestenfalls die Aktualisierbarkeit des Dramas, die damit unter Beweis gestellt wird. Benjamin hingegen unterstellt, daß die Werke in geheimen Botschaften Dinge ankündigen, von denen wir noch keinen Begriff haben, daß sie sich gerade durch ihre Fremdheit als authentisch erweisen.

Die Kunst liefert keine Codiertabellen zu ihren Flaggensignalen. Eben dadurch üben sie ihre Faszination auf den Interpreten aus: „Wer sie zu lesen verstünde..." Das antizipatorische Potential der Werke hat sein Wesen in seiner Differenz zu den etablierten Codes. Diese Differenz ist nicht von der Art bloßer Gegenbildlichkeit. Wenn zum Beispiel Hans Jonas, für einen verantwortlichen Technikeinsatz werbend, den Deiche-Bauer Faust ins Visier nimmt, um festzustellen, daß sich „die Fronten verkehrt" hätten, weil wir „der Natur gefährlicher geworden" seien, „als sie es uns jemals war"[2], dann ignoriert er all die Hinweise des Stücks, die bereits die Gefahren selbstherrlicher Subjektivität artikulieren: Fausts Blindheit etwa, die ihn darüber hinwegtäuscht, daß die Arbeitsgeräusche, die vom Fortschritt seines technischen Projekts zu künden scheinen, in Wirklichkeit die eigene Grablegung vorantreiben; oder die Unterwerfung des Sprachmaterials unter Kausalitätszwänge, die Fausts Proklamationen von Gleichheit und Freiheit unglaubwürdig macht; die konfrontative Logik seiner Maximen schließlich, deren unduldsamer Maximalismus nicht nur die Verantwortungsethik des Technokraten desavouiert, sondern noch die — lediglich mit umgekehrten Fronten argumentierende - Verantwortungsethik seines Kritikers.[3] Wenn es solche Hinweise gibt (die ich hier nur als Interpretationsmöglichkeiten andeute), dann sind sie nicht in den Inhalten, sondern in der Form zu suchen. Die Form ist es, durch die der künstlerische Ausdruck diskursive Mitteilbarkeit konterkariert. Deshalb kann er ihr vorgreifen. Für die Ästhetik ist das ein Gemeinplatz - sollte man jedenfalls meinen. Aber wie kann sie dieses Wissen umsetzen? Welche Navigationshilfen hat sie dem mißlingenden Fortschritt anzubieten?

Einschlägige Auskunft erhofft man nicht erst heute, da der Mainstream instrumenteller Vernunft sozusagen biologisch umgekippt ist, vom ästhetischen Naturbegriff. Er ist zuständig für die Flaggensignale der im Rationalisierungsprozeß gestrandeten Sehnsüchte, seit das Vertrauen in die metaphysische harmonia naturae nicht mehr trägt. Mit der Renaissance beginnt das geschichtliche Denken, Natur theoretisch und

1 Nach Sucher (1987), S. 32.

2 Jonas (1987), S. 11.

3 Was ich hier nur als Behauptung aufstelle, ist im IV. Kapitel des Zweiten Teils ausführlicher behandelt. Es spricht jedoch für sich, daß Fausts Perspektive, „umrungen von Gefahr" (V.11577) zu sein, von der Jonas sich abgrenzt, in dessen eigener Diktion wiederkehtt: das „Prinzip Verantwortung" definiert sich als Aufgabe der Abwendung" [Jonas (1987), S. 11] von Risiken. Zwar haben sich „die Fronten verkehrt"; die Konfrontationslogik aber ist dieselbe.

praktisch beherrschbar zu machen. Was in seinem Diskurs nicht aufgeht, übernimmt der bildliche Ausdruck - ein ErgänzungsVerhältnis, bis der Glaube an die vernünftige Weltordnung durch das Erdbeben von Lissabon endgültig erschüttert wird. Die Unberechenbarkeit der Natur, von der die Wissenschaft sich zweckmäßig zu emanzipieren suchte, fand ihren abgespaltenen Ort in der Zwecklosigkeit der autonomen Kunst. Der ästhetische Naturbegriff entfaltete sich dabei weniger als Kompensation verlorener Geborgenheiten[1] denn als Antizipation einer diskursflüchtigen Freiheit. „Die Ansicht", schrieb Schelling, „welche der Philosoph von der Natur künstlich sich macht, ist für die Kunst die ursprüngliche und natürliche. Was wir Natur nennen, ist ein Gedicht, das in geheimer wunderbarer Schrift verschlossen liegt. Doch könnte das Räthsel sich enthüllen, würden wir die Odyssee des Geistes darin erkennen, der wunderbar getäuscht, sich selber suchend, sich selber flieht; denn durch die Sinnenwelt blickt nur wie durch Worte der Sinn, nur wie durch halbdurchsichtigen Nebel das Land der Phantasie, nach dem wir trachten."[2] Die von vornherein sentimentalische Perspektive der autonomen Ästhetik, wie sie sich hier dokumentiert, bleibt bis in die Moderne hinein bestimmend für das Verhältnis von Naturbild und Diskursgeschichte. Es ist ein Negationsverhältnis. Als solches bleibt es bis zu Adornos Diktum, das Naturschöne sei die „Spur des Nichridentischen an den Dingen im Bann universaler Identität"[3], unverändertes Strategem der Naturästhetik.

Geändert aber hat sich die Diktion. Schon die Gegenüberstellung der enthusiastischen Sprache Schellings und der zurückhaltenden, ja asketischen Adornos bestätigt offenbar Jörg Zimmermanns Diagnose von 1982, es herrsche eine „Verlegenheit der zeitgenössischen Ästhetik gegenüber dem Naturschönen"[4]. Diese Verlegenheit, fordert er in seinem Sammelband *Das Naturbild des Menschen,* sei angesichts der drängenden Umweltprobleme aufzugeben, um endlich die von Adornos Prinzip der Negativität tabuisierte „Rekonstruktion des ästhetischen Naturbegriffs"[5] in Angriff zu nehmen. Zwei Jahre zuvor bereits hatten sich die Teilnehmer des 13. Wisconsin Workshop derselben Aufgabe gestellt, indem sie sich der „literarischen Naturbewältigung ... unter der Perspektive eines erwachenden ökologischen, ja im weiteren Sinne alternativen Bewußtseins"[6] annahmen. Dennoch gibt es erst seit kurzem theoretische Konzepte einer entsprechend rekonstruierten Naturästhetik.[7] Sie zeichnen sich insbeson-

1 Dies ist die häufig generalisierend wiederholte These von Joachim Ritter, der, von Petrarca ausgehend, am künstlerischen Naturbild die kompensatorische Funktion hervorhebt, das verlorene „Naturganze und den .harmonischen Einklang im Kosmos' zu vermitteln und ästhetisch für den Menschen gegenwärtig zu halten" [Ritter, J. (1963), S. 153]. Er übergeht aber dabei die Tatsache, daß dieses Kbmpensationsbedürfnis selbst schon die Spuren seiner Defizienz trägt [vgl. zu den Paradoxien des Traditionalisme bei Ritter: Habermas (1985), S. 91], was auch in der Renaissance bereits ästhetisch zum Ausdruck kommt. [Vgl. Bredekamp (1984) und die Anmerkungen dazu von Böhme, H. (1986), S. 26lf.]

2 Schelling (1800), S. 696.

3 Adorno (1970), S. 114.

4 Zimmermann, J. (1982b), S. 118.

5 Ebd., S. 148, Anm. 3.

6 Grimm/Hcrmand (1981), S. VII.

7 Das Kapitel *Ansätzt einer Kunstphilosophie im Rahmen grüner Politik* in Maren-Grisebach (1982), S. 126—134 soll dabei nicht unterschlagen werden: es entzieht sich aber mit seinem Plädoyer für die

dere durch eine Abwendung von kognitivistischen Konzepten aus, die in Adornos Wahrheitsästhetik noch dominierten.[1] Stattdessen wird die „ausgeführte Ästhetik der Natur" entweder zum „Teil einer Ethik des guten Lebens", wie sie Martin Seel vorgelegt hat[2], oder einer Theorie sinnlich-leiblicher Wahrnehmung, wie sie Gernot und Hartmut Böhme projektieren.[3] Während Seel sich dem akuten Desiderat einer naturästhetischen Terminologie nach Adorno mit einer merkwürdig unbekümmerten Apodiktik entzieht[4], haben die Brüder Böhme die zentrale Bedeutung des Sprachproblems erkannt. Sie kritisieren Adornos Zurückhaltung gegenüber einer positiven Bestimmung ästhetischer Natur und sehen darin - wie überhaupt im Grundsatz der Ästhetik nach Kant, daß das Interesse am Schönen kein empirisches sein dürfe[5] - eine kognitivistische Abwehr verdrängter Impulse.[6] Um die „affektive Betroffenheit durch die Natur" wieder diskursfähig zu machen, fordern sie im Rekurs auf das noch nicht in Kunst und Philosophie zerfallene Weltbild der Renaissance eine „Rehabilitation der Lehre von der Sprache der Natur"[7]. Kann ein solcher Rückgriff auf vormodernes Denken die erhofften Resultate bringen?

Ich bezweifle es. Denn die monierte Verlegenheit gegenüber der schönen Natur hat ihre guten Gründe, die aus der Theoriegeschichte hervorgehen. Mochte die Renaissance noch auf eine Signaturenlehre vertrauen, die in der Zeichenschrift der Natur die Offenbarung Gottes entzifferte, so läßt schon Kants *Kritik der Urteilskraft* -As Geltungsbasis der Rede über das Ästhetische lediglich eine hypothetische Vernunft zu, den „intellectus archetypus", den man sich nur „negativ, nämlich bloß als nicht diskursiven"[8] denken dürfe. Die idealistische Ästhetik suchte dieses Negative dialektisch einzuholen, indem sie es als das Andere des naturwissenschaftlichen Naturbegriffs in der Bewegung der spekulativen Vernunft aufhob. Mit der Ablösung des philosophischen durch den szientifischen Rationalitätsbegriff wurde die Begründungsbasis dieser Vermittlung hinfällig. Der endgültige Bruch zwischen Sinnlichkeit und Idee, deren

Abschaffung ästhetischer Expertenkulturen just den Fragestellungen, deren Beantwortung ästhetisches Expertenwissen verlangt.

1 Eine Ausnahme bildet hier Schönherr (1989).

2 Seel (1991),S. 10.

3 Bislang gibt es hierzu erst Vorstudien Vgl. Böhme, G. (1989a), G. (1989b), Böhme, H. (1991), Böhme, G. (1991), Böhme, G. (1992).

4 Er schreibt: „Eigentlich ist es nur eine Begriff, der einer vorbereitenden Klärung bedarf — der Begriff der *ästhetischen Natur.* " [Seel (1991), S. 33] Die angekündigte Klärung erschöpft sich dann freilich in der Tautologie, ästhetische Natur sei „eine Abkürzung für .ästhetisch *wahrgenommene Natur*" [ebd.], die sodann in drei Wahrnehmungsweisen aufgeteilt wird: die „imaginative", die „korrespondierende" und die „kontemplative" [ebd., S. 34]. Die ästhetische Natur wird somit von vornherein dem Subjekt zugeschlagen, das überdies weder in seiner historisch-sozialen noch sprachlichen Konstituiertheit hinterfragt wird.

5 Vgl. Kant (1790), S. 231.

6 Vgl. Böhme, G. (1989), S. 44ff., der mit seiner Kritik am „Intellektualismus der bürgerlichen Äsrhetik" [ebd., S. 93] nicht allein steht: Vgl. Lyotards „Energetik" [Lyotard (1978), S. 104], die Adorno vorwirft, noch immer an einer „Passion des Sinns" festzuhalten [Lyotard (1974-84) S. 75]; vgl. Bourdieu, der ebenfalls in Abgrenzung zur kantischen Ästhetik fordert, daß „noch der raffinierteste Geschmack für erlesene Objekte wieder mit dem elementaren Schmecken von Zunge und Gaumen verknüpft wird" [Bourdieu (1979), S. 17; vgl. ebd., S. 81 ff.].

7 Böhme, G. (1989), S. 45 u. 54.

8 Kant (1790), S. 362 u. 360.

Übereinstimmung für Hegel noch das Wesen des Schönen ausmachte, war - von diesem vorgedacht[1] - vollzogen. Die Philosophie der Kunst zerfiel seit der Mitte des 19. Jahrhunderts in philologische Wissenschaft und ästhetizistische Remythologisierung. Die beiden Richtungen inhärierende Reflexionsfeindschaft, die die Natur entweder zum Topos verdinglichte oder zur Verzauberung der entzauberten Dingwelt idealisierte, wirkten auf das künstlerische Naturbild zurück. Als „Flaggensignal" in Benjamins Sinne konnte es nur dadurch überleben, daß es sich affirmativer Vereinnahmung entzog. Von Baudelaire[2] bis Beckett[3] flüchtete es sich vor seiner Degradierung zum Kompensat, indem es sich selbst als Bild der „Natur" negierte. Eine Ästhetik, die dieser Reaktionsform auf die restlose Historisierung der Natur gerecht werden und doch dem Naturschönen die Treue halten wollte, konnte dies nur durch die Tabuisierung seines Begriffs. „Schuld am Unstern über der Theorie des Naturschönen", schreibt Adorno, „ist weder die korrigierbare Schwäche der Reflexionen darüber noch die Armut des Gesuchten. Vielmehr wird es bestimmt von seiner Unbestimmtheit, einer des Objekts nicht weniger als des Begriffs."[4] Adornos „Verlegenheit" gegenüber dem Naturschönen gründet also, wie Zimmermann einräumt, „auch in begrifflichen Schwierigkeiten"[5], nämlich der Scheu vor terminologischen Vergewaltigungen.

Die „gelehrte Ungeniertheit"[6] der Postmoderne läßt diesen Vorbehalt freilich nicht mehr gelten. Gerade im Verzicht auf eine affirmative Sprache der ästhetischen Natur erkennt sie die ausgrenzende Gewalt logozentrischer Rationalität, die sie zugunsten einer neuen Empirie der Sinne durchbrechen möchte. So ist es auch zu verstehen, wenn sich Gernot Böhme in seinem Plädoyer *Für eine ökologische Naturästhetik* etwas davon verspricht, „die Frage der Naturschönheit als eine naturwissenschaftliche [zu] bearbeiten"[7]. Ich glaube allerdings, daß dieser Ansatz, den ästhetischen und diskursiven Aspekt von Natur wieder zusammenzuführen, seinen eigenen kritischen Intentionen im Weg steht. Ein leibphilosophischer Synkretismus, der die „Erfahrung von Atmosphären, wie man sie an Kunstwerken macht, ... zu artikulieren" sucht und hierfür die „Entwicklung disziplinierter und intersubjektiv verbindlicher Sprechweisen"[8] fordert, droht durch Identifikation zu destruieren, was er erfahrbar machen möchte. Gewiß ist die kantische Abspaltung des empirischen vom intellektuellen Interesse am Schönen eine Entfremdungserscheinung. Doch der Versuch, diese Entfremdungserscheinung durch eine Umkehrung der kopernikanischen Wende rückgängig zu machen, kuriert das Symptom, nicht ihre Ursache. Indem er die Differenz

1 **Vgl. Hegel (1835-38), Bd. 1, S. 498f.**

2 **„Baudelaires Absage an die .natürliche Natur', die er gelegentlich als Haß auf alles wachsende und grüne Leben stilisieren konnte, bekundet", wie Jauß hervorhebt, „noch in der Polemik die Melancholie des unwiderbringlich verlorenen natürlichen Weltverständnisses." [Jauß (1982), S. 178]**

3 „HAMM: **Die Natur hat uns vergessen.** CLOV: Es **gibt keine Natur mehr.** HAMM: **Keine Natur mehr! Du übertreibst.** CLOV: **Ringsherum.** HAMM: **Wir atmen doch, wir verändern uns! Wir verlieren unsere Haare, unsere Zaĥne! Unsere Frische! Unsere Ideale!** G.OV: **Dann hat sie uns nicht vergessen." [Beckert (1957), S. 23]**

4 **Adorno (1970), S. 113-**

5 **Zimmermann, J. (1982b), S. 118.**

6 **Foucault (1966), S. 48.**

7 **Böhme, G. (1989), S. 53.**

8 **Ebd.,S. 154.**

nivelliert zwischen Anschauung und Begriff, Bild und Diskurs, beraubt er die Kunst ihres kritischen Potentials, das auf den Kontrasteffekten dieser Gegensätze beruht.[1] Eine Naturästhetik, die sich nur auf die Brauchbarkeit des künstlerischen Naturbildes — etwa für die ökologische Stadtplanung[2] - kaprizierte, würde die oppositionelle Energie seiner „unbrauchbaren" Aspekte nicht ausschöpfen.[3] Denn die Funktion der ästhetischen Natur besteht in ihrer Disfunktionalität. Anstatt, wie es auch Zimmermann fordert, „die Aufgabe des Künstlers in einer Weise neu zu definieren, die seine Verantwortung gegenüber der Natur als ‚Zweck in sich selbst" deutlich macht"[4], sollte es der Kunst überlassen bleiben, auf ihre Weise zu artikulieren, was aus dem Naturschönen in der Welt der Zwecke geworden ist. Nur die Freiheit von derlei Rücksichten prädestiniert das künstlerische Naturbild zum „geheimen Flaggensignal". Was es über die Diskursgeschichte mitzuteilen hat, artikuliert es durch eine Physiognomie, die in ihrer Eigenart nur dadurch zu Bewußtsein kommt, daß sie als das Negative kommunikativer Mitteilung bestimmt wird.

Ich möchte deshalb für eine Naturästhetik plädieren, die die Werke im Sinne Adornos als die „ihrer selbst *unbewußte* Geschichtsschreibung"[5] zu deuten sucht. Das heißt, ich möchte anknüpfen an ein Verständnis von Ästhetik, das sich in der Moderne herausgebildet hat und demzufolge die Kunst als das andere begrifflicher Diskurse zu betrachten ist. Durch eben diese Oppositionsbestimmung nun wird eine Ästhetik, die ihre Phänomene als Negationsverhältnis der Diskur ^*geschickte* zu beschreiben sucht, zur Afat«rästhetik. Meine Definition des Kompositums, die von der derzeit gängigen abweicht, beruht also nicht auf einem topologischen, sondern auf einem modalen Kriterium: Nicht als einen Gegenstand (unter anderen möglichen) werde ich das künstlerische Bild der Natur thematisieren, sondern als eine Physiognomie, die sich durch ihr negatives Verhalten zur Diskursgeschichte als „Naturbild" qualifiziert. Daß ich gleichwohl an der doppeldeutigen und folglich mißverständlichen Vokabel festhalte, hat auch strategische Gründe. Ich möchte einem Sprachgebrauch entgegenwirken, der sich daran gewöhnt hat, von „Naturästhetik" nur dann zu sprechen, wenn „Natur" in den Werken explizit thematisch wird. Wie ich oben zu zeigen versuchte, wird damit eben jener Verdinglichungstendenz Vorschub geleistet, der die ästhetische Moderne sich zu Recht entzog. Die topologisch bestimmte Naturästhetik reduziert ihren Fokus um die Werke bzw. um diejenigen ihrer Aspekte, die das Naturschönen nicht als ein identifizierbares Sujet, sondern als Physiognomie zur

1 Vgl. auch Habermas' Kritik an der *Einebnung des Gattungsunterschiedes zwischen Philosophie und Literatur* bei Derrida [Habermas (1985), S. 219-247].

2 Vgl. Böhme, G. (1989), S. 56fif.

3 Dies scheint mir die Gefahr zu sein, in die Gernot Böhme mit seiner Forderung gerät, „die Ästhetik zu einem Teil der Ökologie zu machen" [ebd., S. 50]. Vgl. K. M. Meyer-Abichs „Erkenntnisleitende Gefühle" [(1988), S. 126-134]. Dagegen betont Harrmut Böhme ausdrücklich die spezifisch künstlerische Qualität, z. B. der Naturästhetik Goethes, in Negation zu ihren diskursiven Sachgehalten [vgl. Böhme, H. (1986) und (1988a)]. Auf die Problematik einer ökologischen Naturästhetik komme ich in den Katharsis-Abschnitten des I. u. III. Kapitel des Zweiten Teils zurück.

4 Zimmermann, J. (1982b), S. 147.

5 Adorno (1970), S. 272 [Hv. P.M.].

Darstellung bringen - und das sind die für die Frage nach dem anderen der Diskursgeschichte wesentlichen.

Zweifellos haben sich die sprachlichen Anforderungen, jene unbewußte Geschichtsschreibung als Negation der bewußten zu thematisieren, im Diskussionskontext der Postmoderne gewandelt. Das bedeutet aber nicht, daß Adornos terminologische Potentiale erschöpft seien, Naturästhetik als Diskurskritik zu betreiben. Worin sie nach wie vor bestehen und wo über sie hinausgegangen werden muß, ist der Gegenstand des *ersten Teils* der vorliegenden Arbeit. Hier muß ich mich mit Andeutungen über dessen Problemstellung begnügen.

Der doppelsinnige Titel *Ästhetische Theorie* darf ebensowenig im Sinne einer ästhetisierten Theorie[1] wie dem einer theoretisierten Ästhetik aufgefaßt werden. Adorno vermeidet es, das seit Baumgarten systematisch Unterschiedene, sinnliche und rationale Erkenntnis[2], synkretistisch zu verschmelzen, weil er gerade aus ihrer Antithetik die Illuminationen gewinnt, die über den Horizont gewöhnlicher Erfahrung hinausreichen. Diese Antithetik ist aber nach dem Wegfall der idealistischen Vernunftmetaphysik in einen unversöhnlichen Hiat auseinandergebrochen. Was die These der Konvergenz von künstlerischer und philosophischer Wahrheit[3] einzig noch trägt, ist der Wechselbezug von physiognomischer und bestimmter Negation. „Deshalb", so Adornos Konsequenz, „bedarf Kunst der Philosophie, die sie interpretiert, um zu sagen, was sie nicht sagen kann, während es doch nur von Kunst gesagt werden kann, indem sie es nicht sagt."[4] Mit dieser Paradoxie sucht Adorno sowohl einer theoretischen Gängelung der Kunst[5] als auch einer ästhetizistischen Selbstgenügsamkeit zu entgehen. Stattdessen sucht er, von Benjamin inspiriert, die ästhetischen Konfigurationen als Chiffren philosophischer Probleme zu deuten.[6] Sein Formbegriff verfügt über die hierfür nötige Ambiguitätstoleranz. Er vollzieht den terminologischen Brückenschlag zwischen ästhetischer Artikulation und philosophischer Argumentation, indem er die tradierten Formkategorien über ihren kunstgeschichtlichen Rahmen hinaus erweitert und zu Grundbegriffen einer ideologiekritischen Geschichtsphilosophie in Beziehung setzt. So führt er etwa, wiederum angeregt durch Benjamin, die Diskussion des Verhältnisses von Natur und Geschichte im Medium der Diskussion allegorischer und symbolischer Formen; deren Konfigurationen erscheinen ihm als objektivierte Physiognomien einer naturgeschichtlichen Dialektik.

1 Vgl. Bubner (1980).

2 „Die Ästhetik (als Theorie der freien Künste, als Logik der unteren Erkenntnisvermögen, als Kunst des schönen Denkens und als Kunst des intuitiven, dem rationalen Denken analogen Erkennens) ist die Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis." [Baumgarten (1750/58), § 1]

3 Erstmals wird sie formuliert in Adorno (1933), S. 370. Vgl. Adorno (1970), S. 197.

4 Adorno (1970), S. 113.

5 Diese findet sich nicht nur in der klassische Widerspiegelungstheorie, sondern auch dort, wo man z. B. der Naturlyrik nur noch einen „dokumentarischen Wert" für die Gesellschaftstheorie zutraut [Mecklenburg (1977b), S. 19] oder ihre Wirkung darin sieht, daß sie die naturwissenschaftliche „Bewußtseinsbildung ... vorantreibt" [Richter, K. (1972), S. 42]. Der spezifische Eigensinn ästhetischer Formen wird durch solche Dienstbarmachung um eben die Potentiale verkürzt, die über den Diskurshorizont der Gese 11 Schaftstheorie oder der Naturwissenschaft hinausragen.

6 Vgl. Benjamins These von der Verwandtschaft des künstlerischen Rä tse ich a rakters mit dem Ideal des philosophischen Problems [Benjamin (1924), S. 172].

Dieses Verfahren konzipiert Adorno bereits mit seiner *Idee der Naturgeschichte* von 1932, von der meine terminologische Reformulierung ihren Ausgang nimmt.[1]

Die Fruchtbarkeit wie auch die Problematik dieses Verfahrens läßt sich insbesondere an der Faustforschung zeigen. So sind zum Beispiel Wilhelm Emrichs Buch *Die Symbolik von Faust II*[2], dem nicht nur die Methodik der Faustinterpretation, sondern der Literaturwissenschaft überhaupt wichtige Impulse verdankt, und Heinz Schlaffers Gegenstück, *Faust Zweiter Teil. Die Allegorie des 20. Jahrhunderts* [3], maßgeblich von Adorno bzw. Benjamin beeinflußt.[4] Doch schon die Konfrontation dieser beiden Interpretationen läßt die terminologischen Unsicherheiten hervortreten, die einer unverkürzten methodischen Umsetzung des naturgeschichtlichen Ansatzes entgegenstehen. Während Emrichs werkzentrierte Deutung zu dem Ergebnis kommt, daß im *Faust II* ein „Umschlag von Geschichte in Natur“[5] dargestellt sei, wartet Schlaffers sozialgeschichtlich orientierte Allegorese mit dem konträren Resultat auf; Das Werk zeige, daß „die Macht der Natur vergangen“[6] und durch die der Geschichte abgelöst worden sei. Adorno hätte wohl beiden Behauptungen partiell zugestimmt, nicht aber jeder für sich. Sein dialektischer FormbegrifF, der solche Paradoxien ermöglicht, ist ein „BegrifFsjoker“[7], wie Peter Bürger sagt. Allerdings müssen sich auch Bürgers Versuche, ihn neu zu explizieren und in den Kontext der postmodernen Symbol-Allegorie-Diskussion einzuführen, den Vorwurf gefallen lassen, sie offenbarten eine „für die Adorno-Rezeption charakteristische Schwierigkeit, dessen Begriffe anders denn als in ihre Einzelbestimmungen fragmentierte zu instrumentalisieren“[8]. In der Tat sind Adornos und Benjamins Termini schwerlich aus ihren Verwendungskontexten zu lösen und methodisch zu operationaüsieren. Der Grund hierfür ist aber weniger deren definitorische Unschärfe als vielmehr ein Erkenntnisverfahren, das die Untrennbarkeit von Methode und Darstellung zu seiner Voraussetzung hat: das Verfahren der Konstellation. Durch ihre Konstellation, so die These von Adorno und Benjamin, erhalten die philosophischen Begriffe den ästhetischen Ausdruck zurück, ohne den sie ihren Anspruch, objektive Repräsentation der Wahrheit zu sein, nicht einlösen könnten. Bestimmte und physiognomische Negation, Kommentar und Kritik der Werke sind so ineinander verklammert, daß sich keine kontextunabhängigen Kriterien ästhetischer

1 S. Erster Teil, Kap. I.

2 Emrich (1943).

3 Schlaffer (1981).

4 Emrich selbst bestätigt dies - allerdings erst in einer späteren Veröffentlichung [vgl. Emrich (1981), S. 7]. „Es wäre höchst aufschlußreich“, schreibt Mandelkow deshalb, „diese geschichts- und kunsttheorctischc Konstruktion mit ähnlichen Ansätzen bei Benjamin und beim frühen Adorno zu vergleichen, die nach dem Zeugnis Emrichs einen so umwälzenden Einfluß auf den jungen Wissenschaftler gehabt haben.“ [Mandelkow (1989), S. 114] Daß Emrichs Faustbuch zugleich „grundsatztheoretische Probleme wie die Frage nach dem Verhältnis von Ästhetik und Geschichte und nach den Aufgaben und Möglichkeiten von Dichtungsinterpretation überhaupt“ [Mandelkow (1989), S. 108] aufwirft, ist m. E. selbst schon ein Beleg für die Horizonterweiterung, die durch Benjamins und Adornos naturgeschichtliche Auslegung der ästhetischen Terminologie ermöglicht wird.

5 Emrich (1943), S. 347.

6 Schlaffer (1981), S. 157.

7 Bürger, P. (1989), S. 90.

8 So die Feststellung von Andreas Kilb (1987), S. 99.

Termini extrapolieren lassen, ohne das zu verkürzen, wofür sie stehen. Die Beweislast trägt das konstellierende Subjekt.

Wollte man an diesem methodologischen Tabu festhalten, wäre eine Erweiterung der naturästhetischen Perspektive im oben genannten Sinne nicht möglich. Eine solche Erweiterung aber ist notwendig. Angesichts der Diskursivierung des spät- und postmodernen Wissens sind die Kontrasteffekte neu zu bestimmen, die die künstlerischen Formen ihr gegenüber bewirken. Die ästhetische Terminologie ist deshalb in zweierlei Hinsicht diskurstheoretisch zu reformulieren: Auf der Ebene des Kommentars zur sprachanalytischen Rekonstruktion und auf der Ebene der Kritik zur sprachkritischen Dekonstruktion. Da sie diesen Forderungen nicht mehr zu genügen scheint, stößt Adornos *Ästhetische Theorie* heute von zwei Seiten auf Ablehnung: Für die sprachanalytischen Rekonstrukteure der Frankfurter Schule „drohen ... die Konturen des Vernunftbegriffs zu verschwimmen“[1], wenn man den philosophischen Diskurs konstellativ ästhetisiert. Die Dekonstruktivisten hingegen monieren, daß Adornos Texte sich - im Unterschied etwa zu denen Dertidas - „fast niemals im Ernst auf die Zersetzung des sprachlichen Zeichens, die konkrete Subversion des fixierenden Begriffs, einlassen“[2].

ln der Tat haben beide Tendenzen mittlerweile das terminologische Repertoire der Ästhetik erweitern helfen. Voraussetzung hierfür war die Preisgabe bewußtseinstheoretischer Erkenntnismodelle — und damit auch des Konstellationsverfahrens. Denn es beruhte ebenfalls auf dem Modell eines sich Objekte vorstellenden und an ihnen sich abarbeitenden Subjekts, das freilich bei Adorno sich selbst zu negieren hatte, um in der objektiven Repräsentation der Wahrheit aufzugehen. Ein Paradigmenwechsel von der Theorie des Bewußtseins zur Sprachtheorie hingegen, den Adorno selbst nahegelegt hatte, ohne ihn aber zu vollziehen[3], versprach nun einen Ausweg aus diesem Dilemma. Durch ihn nämlich ließ sich die unausweisbare Intentionalität eines bedeutungskonstituierenden Subjekts ersetzen durch die Gegebenheit seines Sprachgebrauchs, der nun wiederum hinsichtlich seiner jeweiligen Funktionen beschreibbar wurde.

Ein linguistic turn Adornos scheint also sinnvoll, sofern daran nicht nur sprachanalytische, sondern auch strukturalistische Verfahren beteiligt sind. Denn beide haben ihre Zuständigkeiten. Habermas' Begriff einer kommunikativen Vernunft etwa erhöht die Rekonstruierbarkeit der Sachgehalte, indem er die „Gegenbewegungen“ von Kunst, Wissenschaft und Moral in den Rahmen einer universalpragmatisch fundierten Gesellschaftstheorie rückt.[4] Auf der anderen Seite wenden Foucaults Diskursarchäologie oder Derridas Grammatologie „sich dem Geraune der Welt“[5] zu und dekonstruieren die logozentrische Sprache zur Freisetzung von Spuren einer unterdrückten „Ur-Schrifi“ (écriture)[6].

1 Habermas (1981), Bd. I, S. 489.
2 Lehmann (1979), S. 669.
3 S. Erster Teil, Kap. II. B.
4 Vg|. Habermas (1981), Bd. II, S. 585.
5 Foucault (1969), S. 13.
6 Derrida (1974), S. 99.

Die Gegenläufigkeit beider Strategien provoziert natürlich erst recht die Frage, wie sie sich terminologisch aufeinander beziehen lassen. Denn erst der Wechselbezug von sprachanalytischer Rekonstruktion und (post)strukturalistischer Dekonstruktion würde einlösen, was der hier zugrundegelegte Begriff von Naturästhetik erfordert: Die physiognomische Deutung des künstlerischen Naturbildes als des Anderen der Diskursgeschichte. Die beiden Varianten des linguistic turn scheinen sich aber eher auszuschließen. Man vergleiche nur einmal etwa den Mimesis-Begriff Derridas mit demjenigen von Habermas[1], um zu ermessen, wie weit sich beide - in gegenläufiger Richtung - vom rational-irrationalen Doppelcharakter in Adornos Mimesis-Begriff entfernt haben. Das liegt vor allem an der Unterschiedlichkeit der Grundlagen: Die strukturalistische, von Saussure inaugurierte Variante des linguistic turn rekurriert auf die Differentialität der Zeichenaspekte und eignet sich insofern besonders für eine Beschreibung ästhetischer Sinndestruktionen. Die sprachanalytischen Schulen in der Nachfolge Wittgensteins hingegen haben ihre Stärke in der systematischen Beschreibung dessen, was von der ästhetischen Form subvertiert wird.[2] Beides aber sind Spezialisierungen, die sich, tel quel, eher ausschließen als gegenseitig befruchten. Dieses Dilemma von subversiver Begriffslosigkeit einerseits und systematischer Anschauungsferne andererseits gilt heute als ein Hauptproblem ästhetischer Terminologie. So schreiben die Herausgeber des im Entstehen befindlichen *Historischen Wörterbuchs ästhetischer Grundbegriffe:* „In der ästhetischen und kunsttheoretischen Diskussion wird allgemein ein Verlust an terminologischer Sicherheit, an geschichtlicher Bewußtheit, an gegenstandsspezifischer Konkretion beklagt. Die meisten ästhetischen Begriffe kursieren nur noch in einem traditionellen Restverständnis ihrer Bedeutungsdimension. Zum anderen beobachten wir Formen und Praktiken einer Hyper-Ideologisierung und -Politisierung, die - statt das Künstlerische/Ästhetische zu profilieren - es eher zu vetschlingen drohen oder ins Schlepptau der Philosophie nehmen."[3]

Freilich sind solche Mahnungen vor dem Zerfall ästhetischer Grundbegriffe in der Ästhetikgeschichte nichts Neues. Adorno konnte für das Motto seiner *Ästhetischen Theorie* schon auf Friedrich Schlegel zurückgreifen: „In dem, was man Philosophie der Kunst nennt, fehlt gewöhnlich eins von beiden; entweder die Philosophie oder die Kunst."[4] Er selbst dürfte aber den letzten ambitionierten Versuch unternommen haben, beides miteinander zu verbinden, ohne den einen Aspekt dem anderen zu subsumieren. Optimal wäre es also, den erweiterten Beschreibungsspielraum des lin-

1 Für den einen bezeichnet er eine irrationale „Selbstverdoppelung" [Derrida (1972b), S. 217], für den anderen einen rationalen „Akt der Rollenübernahme" [Habermas (1981), Bd. I, S. 523].

2 Natürlich sind das didaktische Vereinfachungen. So beansprucht etwa det generative Strukturalismus Bourdieus durchaus, Systematisierungsfragen zu lösen, indem er mit seiner *Soziologie der symbolischen Formen* [Bourdieu (1970)] „isomorphe Strukturen ... quer durch verschiedene Diskursuniversa (zum Beispiel wissenschaftliche und poetische)" [Hahn (1986), S. 605] verfolgt. Gerade Bourdieus Beispiel aber verdeutlicht auch das oben angesprochene Problem, daß die konzeptionelle Kompetenz seiner Korrespondenzanalysen unreflektiert bleibt, letztlich an die Computerstatistik abgetreten wird [vgl. Bourdieu (1979), S. 405, Anm. 2],

3 Barck/Fontius/Thierse (1987), S. 2.

4 Adorno (1970), S. 544.

guistic turn zu nutzen und gleichzeitig seine beiden auseinanderdriftenden Tendenzen miteinander kompatibel zu machen, um sie im Sinne der Grundintentionen Adornos zu vermitteln. Eine Naturästhetik allerdings, die derart *mit* Adorno über Adorno hinausgehen möchte, sieht sich in einer ähnlich prekären Lage wie Bernhard Minetti in der Berliner /warf-Inszenierung von Klaus Michael Grüber: Die Regie, auf die düsteren Zwischentöne des Dramas eingehend, wollte, daß er seinen Monolog flüstert; das Premierenpublikum aber rief unmutig „lauter!", weil es den Text nicht verstehen konnte.

Nicht weniger dilemmatisch ist die Situation einer Naturästhetik, die weder ihre Befunde den reduzierten Explikationskriterien analytischer Erkenntnis gefügig machen noch Erkenntnisansprüche überhaupt preisgeben will. Daß künstlerische Ausdrucksformen nicht diskursiv sind, gewinnt erhellende Bedeutung erst in deren Konfrontation mit gegebenen Diskurshorizonten. Die aber sind heute geprägt durch einen Informations- und Verwissenschaftlichungsdruck, der mit der zunehmenden Rationalisierung aller Lebensbereiche stetig anwächst. Viele Geisteswissenschaftler sehen sich vor diesem Hintergrund zu Nützlichkeitsnachweisen gedrängt, die nur die Alternative offenzulassen scheinen: Anpassung an die Informationsgesellschaft [1] oder kompensatorische „Dennoch-Verzauberung"[2] ihrer Defizite. Weder die zur bloßen Medienwissenschaft glattgebürstete noch die zur Zuflucht vor Diskurszwängen auratisierte Ästhetik wird aber ihrer genuin paradoxen Aufgabe gerecht, auf dem jeweils avanciertesten Reflexionsniveau zu sagen, was sich nicht sagen läßt, mit diskursiven Mitteln das antidiskursive Potential der Kunst freizulegen.

Minetti unterbrach seinen Monolog und sagte: „Ich werde es versuchen. Es wird hoffentlich nicht schlechter dadurch." Auch die Naturästhetik muß immer wieder versuchen, „lauter" zu sprechen, das Verhältnis von Naturbild und Diskursgeschichte auf der Grundlage aktueller Wissenschaftskriterien zu bestimmen. Auch sie muß aber das Gewaltsame ihres eigenen Diskurses immer wieder transparent machen, um vor diesem Hintergrund das Divergierende, um das es ihr geht, aufscheinen zu lassen.

In diesem Sinne werde ich eine linguistisch fundierte Neuformulierung der ästhetischen Terminologie Adornos versuchen, ebenfalls hoffend, daß sie nicht schlechter wird dadurch, daß ihre Resistenzkraft gegenüber dem Bescheidwissen nicht verblaßt. Entgegen einer verbreiteten Auffassung glaube ich, daß eine solche Reformulierung möglich ist[3] — und zwar dann, wenn man einen von Adorno und Benjamin selbst

1 VgJ. Gotzmann (1987).

2 Marquard (1987), S. 13.

3 So beruht z. B. Zimmermanns Behauptung der Unvereinbarkeit einer sprachanalytischen Ästhetik mit der *Ästhetischen Theorie* Adornos [vgl. Zimmermann, J. (1980), S. 96f.] m. E. auf einer doppelten Verkürzung; Zum einen klammert sie unsinnigerweise just solche Ansätze aus, an denen der Universalienanspruch der Sprachanalyse, die Bedeutung sprachlicher Äußerungen aus ihrem Gebrauch herleiten zu können, seine nichttriviale Bewährungsprobe hätte; zum anderen ignoriert sie die Tatsache, daß Adorno von vornherein einen solchen Universalienanspruch erhoben hatte GAlle philosophische Kritik ist heute möglich als Sprachkritik." [Adorno (1933), S. 370]) Anstatt also die Unterschiedlichkeit der Sprachkonzepte - die zweifellos gegeben ist - als Unvereinbarkeit fesrzuschreiben, geht es mir um die Frage, wie sie sich im Sinne einer wechselseitigen Korrektur fruchtbar machen ließe.

nahegelegten Explikationsschritt vornimmt: den der Semiotik.[1] Über ihn theoretische Instrumentarien anschließen, die sowohl das sprachanalytisc (post-)strukturalistische Potential des linguistic turn nutzbar machen. Die Bedeutung Adornos für die Zusammenführung beider Positionen wird in sion um die Wissenskonzepte der Moderne und Postmoderne zunehmend Sie kann auch ohne die subjektphilosophischen Implikationen des Konste verfahrens eingebracht werden, wenn man den Wechselbezug von Komm Kritik als hermeneutischen Perspektivenwechsel begreift und seine Erwei diskurstheoretische Rekonstruktion und diskurskritische Dekonstruktion miteinander konfrontiert - wobei der monologische Wahrheitsanspruch A allerdings zu relativieren ist.

Ziel des theoretischen Teils dieser Arbeit ist die Durchführung des hier Programms. Sie soll die terminologischen Voraussetzungen liefern für die alstudien des *zweiten Teils,* die sich den Naturbildern in Goethes *Faust* widmen stehen in einem mehr als nur exemplarischen Bezug zu den erörterten Th problemen. Denn der naturgeschichtliche Ansatz hat, wie oben erwähnt, schung nachhaltig beeinflußt. Dieser Einfluß kommt nicht von außen. Ad Benjamins ideologiekritischer Versuch, die Dialektik von Natur und Gesc Medium des Formgegensatzes von Symbol und Allegorie zu objektivieren einem expliziten Spannungsverhältnis zur Ästhetik Goethes[3]; er greift Pr die hier ihren Ursprung haben. Eine Reformulierung der ästhetischen Te Adornos bedeutet also zugleich eine Klärung der historischen Voraussetz das Naturbild Goethes zu sprechen. Ohne diese Zwischenblende würden tionskritischen *Blicke vom Ende auf den Anfang-* sich zu Recht den Vorwurf zuzieh der auf jener Tagung mit tosendem Beifall bedacht wurde: Goethe sei zu die Germanistik. Zu Recht, weil dem populären Bedürfnis nach einer affi anspruchnahme des Goetheschen Naturbildes als Alternative zur herrsch turwissenschaft mit philologischen Mitteln allein nicht begegnet werden k eine zur Rationalitätskritik erweiterte Literaturwissenschaft, die Adornos einer physiognomischen Naturästhetik weiterführt, kann zeigen, worin di Goethes tatsächlich besteht. „Goethes Erbe", schreibt Hartmut Böhme, „

1 Benjamin behandelt ausdrücklich die narurgeschichtliche Lesart von Symbol und Allegorie als ein „Gebiet der Semiotik" [Benjamin (1925), S. 342]. Und für Adorno spricht Kunst „nach dem Modell einer nicht begrifflichen, nicht dingfest signifikativen Sprache; *es* wäre die gleiche, die in dem verzeichnet ist, was dem sentimentalischen Zeitalter mit einer verschlissenen und schönen Metapher Buch der Natur hieß" [Adorno (1970), S. 105]. Indem ich die semiologische Explizierbarkeit beider Autoren aufzeige, trete ich zugleich dem Vorurteil entgegen, mit der semiotischen Terminologie werde das Ästhetische auf „Signalerkennung" reduziert [Böhme, G. (1989), S. 33]. Was auf die informationstheorerische Ästhetik von Bense (1954-60) und - schon weniger - auf die Ikonologie von Panofsky (1932/64; 1939/55) zutteffen mag, zeigt im Hinblick auf Adorno, daß cs der Gebrauch dieser Terminologie ist, der zur Disposition steht, nicht ihr Potential.

2 Vgl. Wellmer (1984), Lehmann (1984), Frücht! (1985), Brunkhorsr (1990), Menke (1992).

3 Vgl. Benjamin (1925), S. 336flf. Im seihen Jahr, in dem Adorno seinen programmatischen Vortrag *Die Idee der Naturgeschichte* hielt, erneuert Weinhandl die kanonische Maxime: „Der Gegensatz von Symbol und Allegorie ist der Schlüssel zur Goetheschen Lebensdeutung in ihrem umfassenden Sinn." [Weinhandl (1932), S. 267]

Mythos, die Alchemie, die Signaturenlehre, die Naturfrömmigkeit, sondern diese in Kunst transformiert. Kunst allein und ästhetische Erfahrung sind f möglichen Orte, an denen nichtideologisch die Idee einer erlösten Natur auf wenn auch nur negativ."[1]

Die Sachgehalte dieses Negationsverhältnisses müssen, wenn man Adorno nologie linguistisch reformuliert, nicht aus geschichtsphilosophischen Speku gewonnen werden. Ihre Kommentierung kann sich dann nämlich auf empir kursanalytische Untersuchungen stützen, die die Geschichtlichkeit des Natu in theoretische, praktische und ästhetische Aspekte auszudifferenzieren erla Unter den wissenschaftshistorischen Arbeiten zum Verhältnis von Natur un Geschichte in der Goethezeit ist neben Wolf und Dietrich von Engelhardt[3] i dere Wolf Lepenies hervorzuheben, der die Epoche als *Das Ende der Naturgeschicht* beschreibt: „Der Niedergang der Chronologie und die Abkehr von naturale stellungen kennzeichnen auch in der Wissenschaftsgeschichte den Übergang derne, d. h. den Erwerb historischer, im engeren Sinne entwicklungsgeschic Denkweisen. Foucault datiert diesen Übergang auf den Zeitraum von 1775 l ähnlich verfahren die Historiker verschiedener Einzeldisziplinen. Gegen En Jahrhunderts zeichnet sich jedenfalls ein neues Verständnis der Wissenscha wissenschaftlichen Entwicklung ab. Bereits in den zwanziger Jahren des 19. derts sieht es so aus, als ob sich die historische Betrachtungsweise in den Wi ten durchgesetzt hat."[4] Diesem Prozeß gilt das pathognostische Interesse de histoire, das in der restlosen Historisierung der Natur zugleich den Verlust stantiell gehaltvollen Geschichte erkennt. Und es dürfte kein Werk geben, d Desiderat einer naturästhetischen Diagnose dieses Prozesses mehr entgegen Goethes *Faust.* Drei Gründe möchte ich hierfür nennen: die Entstehungsgesc des Dramas, seine Thematik und seine Rezeptionsgeschichte.

Die *Entstehungsgeschichte* korreliert auf allen Stufen mit dem Ende der Naturge schichte. Im Geburtsjahr des *FausP-D\c\\ttte* erscheint der erste Teil von Buffon *Histoire Naturelle.* „Die Bände folgten jahrweise, und so begleitete das Interesse e gebildeten Gesellschaft mein Wachstum"[5], schreibt Goethe. Und zwar begle sein Wachstum als dem eines „Kollektivwesens"[6], wie der Naturforscher, P Dichter sich selbst nannte. Das dokumentiert sich panoramatisch in der sec rigen Werkgenese seines „Hauptgeschäfts"[7]. Denn die offene Konzeption de gestattete es ihm, auch die abgestreiften „Häute"[8] darin zu integrieren. Doc Beginn dieses Jahrhunderts, mit der Überwindung der reziproken Blickver

1 Böhme, H. (1986), S. 272.

2 Gedö (1986) unterscheidet *Drei Aspekte <Ur Geschichtlichkeit des Naturhegriffs:* erstens die objektive, äußere Natur, zweitens die soziale, gestaltete Natur, drittens die subjektive, innere Natur [vgl. Habermas (1985), S. 396],

3 Vgl. Engelhardt, D. v.(1979), Engelhardt, W.v. (1982).

4 Lepenies (1976), S. 16. Vgl. das Kapitel *Naturgeschichte* in Foucault (1966), S.168-173.

5 Goethe (1830/32), S. 229.

6 Soret (1905), S. 146; Gespräch v. 17.2.1832.

7 Goethe (1887-1919), Bd. 3, S. 404; Tagebucheintrag v. 18.5.1827.

8 Goethe (1962-67), Bd. 1, S. 370; Brief v. 9.10.1781 an Charlotte v. Stein.

werkimmanenrer „Stoffhuberei“ und spekulativer „Sinnhuberei“[1] — die und Diltheyschule ihre unterschiedlichen Ausprägungen gefunden hatten Bedeutung der Goetheschen Naturforschungen für das Verständnis des W erkannt.[2] Seither gibt es zwar zahlreiche Arbeiten, die diesen Korrespon gehen. Sie führen aber meist, wie Mandelkow feststellt, „zu einer harmon Ausblendung der Brüche, Dissonanzen und Widersprüche“[3] des Dramas dichterischen Gehalt nicht gerecht wird. Daher existiert für die *FawtdDzutu* wie vor das oben thematisierte Desiderat, den Wechselwirkungen von na schaftlichen und ästhetischen Prozessen im Rahmen von Formkategorien hen, die es gestatten, beide konterkarierend zueinander in Beziehung zu

Die *Thematik* des Werks spiegelt die Grundantinomie des bürgerlichen N hältnisses, das vitale Verlangen nach unreglementiertem Naturgenuß un geschichtliche Notwendigkeit von Naturbeherrschung. Fausts tragischer die Kollision zwischen beiden Tendenzen. Wie ein literarisches Experime Verarbeitungen dieses Konflikts durchläuft das Naturbild des Dramas ei von der emphatischen Naturalisierung der Geschichte in der Erdgeistbes zur positivistischen Historisierung der Natur in der Herrschervision des logs. Goethes *Faust* präsentiert sich somit als *das* Drama des Endes der Nat schichte. Aber es ist ein Drama, keine Dokumentation. Das heißt: In der Subversion der diskursiven Horizonte jenes wissenschaftsgeschichtlichen liegt sein Gehalt. Diese Tatsache kommt noch in den neuesten Faustkom kurz.[4] So wird die Chance vertan, mit den Mitteln der Dichtungsinterpr leren Alternativen zur naturbeherrschenden Vernunft nachzuspüren, als „alternativen“ Denken in den Sinn kommen, das seine Heilsbotschaften a bequemen Naturalismus herleitet.

In seiner *Rezeptionsgeschichte* schließlich entfaltet Goethes Drama seine einz Wirkungspotentialität. Es gibt kaum eine philosophische Strömung, kau sche Position, die sich nicht schon „mit Fäusten geschlagen“[5] hätte - neue oben schon angedeutet, verstärkt im Hinblick auf Fragen der Umweltzer Daß auch für die Faustrezeption die tragende Achse das Verhältnis von Geschichte ist, hat Karl Robert Mandelkow unlängst rekonstruiert. Mit der Ansicht, daß die „unterschiedliche Akzentuierung dieses zentralen P schluß geben kann über historische Bedingungen und ideologisch-politis

1 Vgl. Vischer der in seiner Faust-Parodie eine „Gesellschaft der an Goethes Faust sich zu tot erklärt habender Erklärer“ auftreten läßt, „bestehend aus Präsident Denkerke, drei Stoffhubern mit Namen Scharrer, Karrer, Brösamle, drei Sinnhubern mit namen Deuterke, Grübelwitz, HascherP [Vischer (1861), S. 135].

2 Das beginnt mit der Arbeit von Wilhelm Hertz (1913); vgl. Mandelkow (1975), S. LX1.

3 Mandelkow (1987), S. 94.

4 Gaiers *Urfaust*- Kommen tat kehrt gar die Theoriegeschichte gegen das Drama, indem er die alchemistische Tradition zur Norm erhebt und stereotyp befindet: „Faust verhält sich ... wieder falsch.“ [Gaier (1989), S. 318; vgl. Zweiter Teil, Kap. 1. B. 7.]

5 Achim von Arnim in seinem Vorwort zur 1818 erschienenen deutschen Nachdichtung von Marlowes *Faust*, zit. nach Mayer (1961), S. 8.

6 Vgl. auch Christa Wolf (1980), S. 320f., Chargaff (1984), Muschg (1985), Koslowski (1988).

Setzungen von Deutungsmöglichkeiten im Umgang mit Goethe“[1]. Mit meiner möchte ich unter anderem dazu beitragen, das ausufernde Material der Faus diesbezüglich zu strukturieren und einer Beurteilung im Lichte gegenwärtige nungsinteressen zuzufiihren. Nur im Durchgang durch die überlieferten Lesa Naturbilder im *Faust,* die als Ausdruck je spezifischer Stellungnahmen zum Geschichtslauf zu verstehen sind, gewinnt die ästhetische Kritik ihren Proble rungshorizont; nur dann entgeht sie der tautologischen Vereinnahmung des worts durch den Zeitgeist, wie sie auch und gerade die vermeintlich „immane Interpretation von Scherer bis Schadewaldt praktizierte und die auch heute beobachten ist.[2]

Damit sind die Gründe benannt, die Goethes *Faust* für eine physiognomische Deutung des Endes der Naturgeschichte prädestinieren - als Innervierung de nen Begriffshorizonte und zugleich als deren Transzendierung durch den äst Ausdruck. Ich werde Naturbilder der vier Entstehungsphasen des Dramas au drei Interpretationsebenen zu charakterisieren suchen, indem ich sie philolog kommentiere, rezeptionsgeschichtlich problematisiere und schließlich ästheti siere. Dabei kann ich mich zwar in vielen Einzelfragen auf eine reichhaltige S literatur stützen. Doch für eine Interpretation auf zeichentheoretischer Expli folie gibt es kaum Vorarbeiten innerhalb der Faustforschung.[3] Hier war Neu betreten.

Das Leitmotiv meiner Arbeit ist der Ausgang des folgenden Dialogs zwisch und Wilhelm Meister: „„Wenn ich nun aber“, versetzte jener, ‚eben diese Spa Risse als Buchstaben behandelte, sie zu entziffern suchte, sie zu Worten bilde fertig zu lesen lernte, hättest du etwas dagegen?[1] - ‚Nein, aber es scheint mir läufiges Alphabet.* - .Enger, als du denkst; man muß es nur kennen lernen w anderes auch. Die Natur hat nur *eine* Schrift, und ich brauche mich nicht mit vielen Kritzeleien herumzuschleppen. Hier darf ich nicht fürchten, wie wohl geschieht, wenn ich mich lange und liebevoll mit einem Pergament abgegeben daß ein scharfer Kritikus kommt und mir versichert, das alles sei nur unterg - Lächelnd versetzte der Freund: .Und doch wird man auch hier deine Lesart tig machen.[1]“[4]

Im Interesse der *„einen* Schrift“ ästhetischer Natur ihre vielfältigen „Lesarte machen“ - dazu möchte ich mit dem Folgenden beitragen.

1 Vgl. Mandelkow (1987), S. 69.

2 Denn zweifellos war auch Scherers Programm einer positivistischen Goethe-Philologie [Scherer (1877)] weltanschaulich geprägt — als Ausdruck der spekulationsfeindlichen Wissenschaftspolitik im Kaiserreich; ebenso wie Schadewaldts Maxime einer „Interpretation Goethes aus Goethe“ (Schadewaldt (1946/49), S. 280] Ausdruck der Verdrängungsbedütfnisse in der Restaurationsepoche wat. Wenn heute wieder die „Entdeckung“ angepriesen wird, daß sich in Goethes Dichtungen „naturgemäße Gesetze“ spiegeln [Hohoff (1989), Klappentext], dann deutet das auf einen ähnlich unkritischen Eskapismus hin.

3 Auch die semiologischcn Ansätze von Jens Kruse (1982) [vgl. die Rezension von Berghahn (1986)] und Friedrich Kittier (1985) lassen diesbezüglich zu wünschen übrig. Denn beide verzichten nicht nur darauf, ihre Terminologie auszuweisen, sondern unternehmen gar nicht erst den Versuch, sie mit der Begriffstradition — und damit der Geschichte der Faustdeutung - zu vermitteln.

4 Goethe (1821/1829), S. 34.

ERSTERTEIL.

VON DER ÄSTHETISCHEN THEORIE ZUR NATURÄSTHETISCHEN HEURISTIK

Eine Naturästhetik, die in dem einleitend definierten Sinne Naturbilder als Pl gnomien der Diskursgeschichte deuten will, muß einer doppelten terminologi Forderung gerecht werden. Ihre Kategorien müssen zugleich künstlerische F wie auch philosophische Sachgehalte betreffen. Während neuere Ästhetiken r eine Forderung zu Lasten der anderen erfüllen, besitzt Adornos ästhetische T logie eben jenen Doppelcharakter. Um ihr - deshalb zu Unrecht heute weitgel aus der akademischen Forschung verdrängtes - Potential entfalten zu können sie allerdings einer neuen theoretischen Fundierung im Rahmen gewandelter digmen. Wie eine solche Neufundierung möglich ist, soll in diesem ersten Teil werden. Und zwar in drei Schritten: Deskription, Explikation und Reformuli

Im ersten Schritt beschreibe ich Adornos ästhetische Grundbegriffe vor der tergrund ihres programmatischen Motivs, die in der phänomenologischen Di der Zwanziger Jahre aufgeworfene Frage nach dem naturhaften Moment der Geschichte zu lösen, und zeige die definitorischen Regularitäten dieser Grund auf (I).

Um das so gewonnene Kategoriengerüst als heutigen Begründungsstandard sprachanalytischen und der (post-)strukturalistischen Variante des linguistic kompatibel zu erweisen, erkläre ich es dann im Rückgang auf gemeinsame se sche Strukturmerkmale (II).

Auf dieser Grundlage formuliere ich schließlich Adornos naturgeschichtlich Ansatz neu, indem ich sowohl Elemente kommunikationstheoretischer Rekon tion wie auch poststrukturalistischer Dekonstruktion aufgreife und sie im Sin hermeneutischen Perspektivenwechsels aufeinander beziehe (III).

1 Zu dieser Unterscheidung bin ich angeregt worden durch Schnädclbach (1977). Ihm zufolge soll der *deskriptivt* **Diskurs „Sprachhandlungen als Weisen der Konstitution von Redegegenständen beschreiben: als Prozesse, in denen wir Sinn und Bedeutung dessen festlegen, was wir sagen" [ebd., S. 210]. Der** *explikative* **Diskurs wird „als ein Übersetzungsprozeß charakterisiert .... in dem ein Explikandum durch Ausdrücke des jeweiligen Explikans ersetzt" wird [ebd., S. 317]- Die** *ReformulierungschWeßVich* **nimmt die ursprünglichen theoretischen Intentionen wieder auf, indem sie sie an explikationsfähige Inhalte bindet [vgl. ebd., S. 10 u. S. 60].**

I. Deskription

An einem frühen Text Adornos, der *Idee der Naturgeschichte,* läßt sich das Konstrukt
onsprinzip seiner ästhetischen Terminologie studieren: Kunstgeschichtliche B
werden als Verkörperungen einer historisch-materialistischen Dialektik ausge
So ergibt sich virtuell ein umfassendes naturästhetisches Instrumentarium aus
Formbegriffen, das aber aufgrund seiner Ambivalenzen in der bisherigen For
allenfalls eingeschränkt zur Anwendung kam (B). Diese mangelnde Akzeptanz
einen auf Mißverständnisse, zum anderen aber auf ein grundsätzliches Akzep
tätsproblem zurückzuführen: Die programmatische Antisystematik des Konst
verfahrens verwehrt eine systematische Unterscheidung der Interpretationseb
Kommentar und Kritik, die allein imstande wäre, jene Ambivalenzen aufzulös

A. Adornos *Idee der Naturgeschichte*

Naturästhetik ist nach meiner einleitend vorgestellten Definition eine Perspek
Ästhetik, die künstlerische Formen als Ausdruck von Natur betrachtet und sie
physiognomische Negation der Diskursgeschichte zu deuten sucht. Um diesem
Anspruch gerecht zu werden, darf sie sich weder mit einer Registratur ästheti
fahrungen noch mit einer Repetition diskursiver Thesen begnügen, sondern m
des aufeinander beziehen. Dieser doppelten Forderung stellt sich Adornos Ko
genzmodell von Philosophie und Kunst.[1] [2] Wie sie realisiert werden kann, das
in einer für Adorno ungewöhnlichen programmatischen Klarheit - ein früher
zum Ausdruck: *Die Idee der Naturgeschichte.*[1] Der 1932 vor der Frankfurter Orts-
gruppe der Kant-Gesellschaft gehaltene Vortrag entwickelt Thesen, die noch f
Spätwerk Adornos maßgeblich bleiben.[3] Da sich sein Denken hier, wie Lüdke
bemerkt, „noch gleichsam im Rohzustand und in einer traditionellen Argume
tionsweise präsentiert, die sich in keiner der späteren Schriften wieder antreff
ist dieser Text für die Reformulierung seiner naturästhetischen Terminologie
gisch besonders interessant.[5]

1 Diese Konvergenzthese entwickelt er bereits in seiner Antrittsvorlesung von 1931, *Die Aktualität der Philosophie* [Adorno(1931)]; vgl. Adorno (1970), S. 197. Von großem Einfluß ist dabei Benjamins These der Verwandtschaft des Kunstwerks mit dem Ideal des philosophischen Problems [Benjamin (1924), S. 172].

2 Adorno (1932).

3 Darauf weist Adorno selbst in der *Negativen Dialektik* ausdrücklich hin: vgl. Adorno (1966b), S. 409.

4 Lüdke (1981), S. 70.

5 Mit dieser Feststellung soll nicht etwa unterschlagen werden, daß Adornos Terminologie, wie sich noch zeigen wird, maßgeblich von Walter Benjamin beeinflußt war. Die genuine Leistung Adornos jedoch, die mich veranlaßt, ihn hier in den Mittelpunkt zu stellen, sehe ich in seiner stringenten philosophischen Begründung dessen, was bei Benjamin im Vagen theologisch-metaphysischer Spekulation bleibt. Vgl. Steinhagen (1979), S. 667.

Der Problemhorizont, auf den Adornos Vortrag reagiert, ist die - du
nomenologie Husserls neu aufgeworfene - Frage, wie eine sachhaltige,
schen Vorurteilen befreite Erkenntnis möglich sei. Eine zu jener Zeit g
läre Thematisierungsform dieser Frage ist die nach dem naturhaften S
Geschichte.[1] So vor allem in der Ontologie Heideggers. Ihm hält Adorn
rationalisiere das Irrationale, indem er das prä-logische Sein, auf das e
dem Logos ableite. „Nur dort", reklamiert der Heidegger-Konkurrent,
die Wirklichkeit, die ihr gegenüberliegt, als ein ihr Fremdes, ihr Verlo
tes anerkennt, nur dort, wo sie nicht mehr unmittelbar zugänglich ist u
Wirklichkeit und ratio der Sinn nicht gemeinsam ist, nur dort kann die
dem Sinn von Sein überhaupt gestellt werden."[2] Auch Adorno erhebt d
„daß das Auseinanderfallen der Welt in ... Natur- und Geschichtesein,
gebräuchlich ist vom subjektiven Idealismus her, aufgehoben werden m
seine Stelle eine Fragestellung zu treten hat, die die konkrete Einheit v
Geschichte in sich bewirkt. Aber", so fugt er in Konkurrenz zur ontolo
windung des Idealismus hinzu, „die *konkrete* Einheit, eine die nicht orien
dem Gegensatz von möglichem Sein und wirklichem Sein, sondern eine
wird aus den Bedingungen des Seins selber."[3] Um diese Bedingungen i
bekommen, dürfen nach Adorno die kategorialen Voraussetzungen, di
len scheinen, gerade nicht eingeklammert werden. Vielmehr seien sie z
un hintergeh bar anzuerkennen. Nur mit ihrer Hilfe sei es möglich, üb
gelangen, indem sie gegen sich selbst gerichtet werden. Adorno schweb
tiv-destruktives Verfahren vor, bei dem die verwendeten Kategorien al
nicht identisch erwiesen und dadurch zum negativen Indiz ihres Ande
Von einem solchen Verfahren erwartet er, daß es ihm „gelingen könnte
Geschichte in ihren Zügen als Natur auszulegen und die Natur im Zeic
Geschichte dialektisch zu machen. Die Ausführung dieser Konzeption
die Idee der Naturgeschichte."[4] Wie damit der intendierte - hier bereit
dialektisch konzipierte - Zugang zu den individuellen Phänomenen mö
führt Adorno in drei Schritten vor.

Zunächst konstruiert er allgemeine Ausgangsdefinitionen von Natur
Geschichte. Als „Natur" bezeichnet er „das, was von je da ist, was als s
gefügtes, vorgegebenes Sein die menschliche Geschichte trägt, was sub
ihr."[5] Dieser abstrakten Bestimmung von Natur, die mit dem Begriff d
koinzidiert[6], stellt Adorno eine ebenso abstrakte Ausgangsdefinition vo
gegenüber, „die charakterisiert wird vor allem dadurch, daß in ihr qua

1 Adorno nennt neben Heidegger ausdrücklich Scheler und Dilthey. Es wäre jedoch aufschlußreich, den evidenten, abet kaum untersuchten Bezügen Adornos zu Simmel und Klages sowie denen zu Spengler und Rickert nachzufragen [vgl. Spengler (1918), insbesondere Bd. I, S. 126-130; vgl. Adorno (1950) u. (1955b) über Spengler; vgl. Rickert (1902), insbesondere das Kapitel *Natur und Geschichte*],

2 Adorno (1932), S. 347. [Wo nicht anders vermerkt, sind Hervorhebungen solche des Originals.]

3 Ebd., S. 354.

4 Ebd., S. 360.

5 Ebd., S. 346.

6 Ebd., S. 345.

scheint, daß sie eine Bewegung ist, die sich nicht abspielt in purer Identität, pu
Reproduktion von solchem, was schon immer da war, sondern in der Neues vo
kommt und die ihren wahren Charakter durch das in ihr als Neues Erscheine
gewinnt."[1]

Immergleichheit und Veränderlichkeit - die so konstruierten Ausgangsdefin
von Natur und Geschichte haben in ihrer jeweiligen Einseitigkeit die Funktion
gegenseitige Destruktion vorzubereiten. Sie sollen einsichtig machen, was es h
wenn nun Adorno in einem zweiten Schritt die Aufgabenstellung formuliert, „

geschichtliche Sein in seiner äußersten geschichtlichen Bestimmtheit, da, wo es am geschichtlichsten ist, selber als ein naturhaftes Sein zu begreifen, oder ... die Natur da, wo sie als Natur scheinbar am tiefsten in sich verharrt, zu begreifen als ein geschichtliches Sein."[2] Soweit scheint Adorno noch in der Tradition der idealistischen Dialektik stehen.

Das Besondere - und für die Naturästhetik Bemerkenswerte - an seinem Ans
aber nun der dritte Schritt, der die Frage klärt, wie jenes dialektische Ineinan
schlagen von Natur und Geschichte verifiziert werden kann: Adorno stellt die
stische Dialektik nicht einfach wie Marx auf die Füße einer materialistischen U
tung Hegels, denn so würde er dem Reduktionismus, den er Heidegger vorwa
entgehen. Zwar nennt er seine Idee der Naturgeschichte eine „Auslegung von
Grundelementen der materialistischen Dialektik"[3]. Aber das Wort „Auslegun
hier emphatisch zu verstehen. Es ist die Kunst, die Adorno als Verkörperung
naturgeschichtlichen Dialektik ansieht. Sie zu interpretieren heißt für ihn, de
duellen Physiognomien dieser Dialektik auf die Spur zu kommen: „Die Konze
der Naturgeschichte ist nicht vom Himmel gefallen, sondern sie hat ihren verb
chen Ausweis im Rahmen der geschichtsphilosophischen Arbeit an bestimmte
Material, vor allem bislang an ästhetischem."[4 5] Ausgelegt wird das Verhältnis
Natur und Geschichte also nicht am Leitfaden philosophischer Begriffe, sonde
Medium ästhetischer Formanalysen, die ihrerseits zur Geschichtsphilosophie
werden.

Inspirationsquellen Adornos für diese Erweiterung sind zwei ästhetische Sch
die aus den vormarxistischen Phasen ihrer Autoren stammen: Georg Lukács'
des Romans [5] und Walter Benjamins *Ursprung des deutschen Trauerspiels* [6]. Beide Arbei-
ten sprengen den üblichen Rahmen kunsthistorischer Abhandlungen; die Kun
geschichte ist für sie ein Gegenstand geschichtsphilosophischer Diagnostik. U
beiden wird der Begriff der Naturgeschichte aus einer Interpretation ästhetis
Konfigurationen heraus entwickelt, nämlich aus der Konfrontation symbolisc
allegorischer Formen. Hier knüpft Adorno an, um die terminologischen Vora
zungen zu klären, wie die supponierte Sachhaltigkeit der naturgeschichtliche

1 Ebd., S. 346.
2 Ebd., S. 355.
3 Ebd., S. 365.
4 Ebd., S. 355.
5 Lukics (1916).
6 Benjamin (1925).

tik aus den konkreten Phänomenen selbst herausgelesen werden kann, an
idealistischen Abstraktionen erst zu deduzieren. Seine systematische Anei
von Lukäcs und Benjamin verwendeten Termini Symbol und Allegorie er
eingehendere Betrachtung. Denn sie legt die defmitorischen Strukturen o
denen zwei weitere grundlegende Formkategorien Adornos konzipiert sin
den späteren Arbeiten auftauchen: Mimesis und Konstruktion, die zusam
erstgenannten das zentrale Kategoriengerüst einer naturästhetischen Phy
bilden.

B. Formkategorien

1. Symbol und Allegorie

Was die Ansätze von Lukäcs und Benjamin für Adorno interessant mach
sache, daß sie im Medium der Kategorien Symbol und Allegorie jeweils ei
Gestalt der Dialektik von Natur und Geschichte diagnostizieren.

So verifiziert Lukäcs das hegelsche Theorem, daß Geschichte zu einer „
Natur“[1] werden könne, anhand des kunsthistorisch beobachtbaren Verlu
scher Formen bei der Ablösung des Versepos durch den Roman. „Die zwe
der Menschengebilde“, erläutert Lukäcs die prosaisch gewordene Lebens
keine lyrische Substantialität: ihre Formen sind zu starr, um sich dem syn
fenden Augenblick anzuschmiegen; der inhaltliche Niederschlag ihrer Ge
bestimmt, um die Elemente, die in der Lyrik zu essayistischen Veranlassu
müssen, je verlassen zu können; diese Elemente leben so ausschließlich vo
der Gesetzlichkeiten, haben so gar keine von ihnen unabhängige sinnliche
Daseins, daß sie ohne sie in Nichts zerfallen müssen. Diese Natur ... ist ein
fremdgewordener, die Innerlichkeit nicht mehr erweckender Sinneskomp
eine Schädelstätte vermoderter Innerlichkeiten.“[2] Lukäcs beschreibt eine
lichen Zustand, der durch konventionelle Abstraktionen bestimmt ist und
schen deshalb als immergleicher Reproduktionszusammenhang erscheint
wie Adornos konstruierter Ausgangsdefinition zufolge „Natur“ bestimmt
poetologische Symbolkritik wird damit zur Gesellschaftskritik; sie bestäti
sche These, daß die bisherige Geschichte ihrem eigenen Begriff - dem der
lichkeit - nicht genügt, daß sie also „immer noch naturwüchsig: Vorgesch
Immergleichheit der Herrschaft sei“[3]. So konkretisiert sich die eine Seite
schichtlichen Dialektik: der Umschlag von „Geschichte“ in „Natur“.

Ihre andere Seite, den Umschlag von „Natur“ in „Geschichte“, entnimm
aus Benjamins AllegoriebegrifF. Das Trauerspielbuch charakterisiert die
nur als ein Stilmittel, sondern als Ausdruck eines historischen Gemütszus

1 Vgl. Hegel (1821), S. 375.
2 Lukäcs (1916), S. 54f.
3 Grenz (1974), S. 162.

barocken Dichter sind, Benjamin zufolge, Allegoriker aus Melancholie über d fälligkeit der Natur, die ihnen zur Chiffre wird für den verlorenen geschichtli Sinn: „Natur schwebt ihnen vor als ewige Vergängnis, in der allein der saturn Blick jener Generationen die Geschichte erkannte."[1] „Auf dem Antlitz der Na »Geschichte' in der Zeichenschrift der Vergängnis."[2] In Adornos Ausgangsde läßt sich das so formulieren: „Natur" - strukturell: das Immergleiche - nimm ihre Veränderlichkeit die Strukturbestimmung von „Geschichte" an, schlägt Gegenteil um. Der diagnostische Effekt dieser Allegorie-Interpretation verhä mit komplementär zum vorherigen; sie bezeugt, daß das, was den Menschen erscheint, in Wahrheit geschichtlicher Kontingenz unterliegt.

Lukdcs und Benjamin verifizieren also jeweils eine der beiden dialektischen schlagsweisen von Natur und Geschichte durch die Analyse allegorischer bzw mehr symbolischer Formen. Doch fur sich genommen liefern beide nur Teilm zur Beantwortung von Adornos Ausgangsfrage nach ihrer konkreten Einheit Lukdcs zwar den Verlust symbolischer Innerlichkeit als Indiz für den Verlus schichtlichen Sinns beschreiben, der nun als zweite Natur einer historisierend Bestimmung zugänglich wird. Mit seiner Verwandlung in Natur ist aber der Begriff der Geschichte verloren gegangen. Er kann aus den ästhetischen Form mehr herausgelesen werden. Nach Lukdcs wäre die zweite Natur „deshalb - w möglich wäre — nur durch den metaphysischen Akt einer Wiedererweckung schen, das sie in ihrem früheren oder sollenden Dasein erschuf oder erhielt, e bar"[3]. Dieser metaphysische Akt ist der nachidealistischen Philosophie freilic wehrt. Einen quasi empirischen Ausweg bietet aber Benjamins Allegoriebegr er sieht die Natur als dechiffrierbares Zeichen für Geschichte: „Die Geschich allem was sie Unzeitiges, Leidvolles, Verfehltes von Beginn an hat, prägt sich Antlitz - nein in einem Totenkopfe aus."[4] Während also für Lukdcs die Natur starrte Geschichte schlechterdings rätselhaft bleibt, wird sie für Benjamin zu die gedeutet werden kann.[5] Allerdings enthistorisiert Benjamin die Zeichensc Natur zu einer „Urgeschichte des Bedeutens"[6] und entzieht sie damit einer so geschichtlichen Analyse. Hier sieht Adorno die Notwendigkeit, auch über Ben hinauszugehen[7] - und zwar mit Lukdcs, der ja von Geschichte einen durchau schen Begriff hat.

In dieser systematisierenden Konfrontation der beiden Ansätze zum Aufwe plementärer Stärken und Schwächen ist von Adorno bereits die Möglichkeit zeichnet, sie zu kombinieren. Den Schlüssel hierzu sieht er in einem gemeinsa Mittelbegriff: der Kategorie der Vergänglichkeit. Durch Vergänglichkeit wan sowohl in Lukdcs' Bild der „Schädelstätte" die Geschichte in Natur als auch

1 Benjamin (1925), S. 355.
2 Ebd., S. 353.
3 Lukdcs (1916), S. 55.
4 Benjamin (1925), S. 343.
5 Vgl. Benjamin (1925), S. 360.
6 Benjamin (1925), S. 342.
7 Vgl. Adorno (1932), S. 359.

jamins Bild vom „Totenkopf“ die Natur in Geschichte. Auf der Grundla
telbegrifFs kann Adorno also beide Ansätze reziprok erweitern: „Natur
gänglich. So hat sie aber das Moment der Geschichte in sich. Wann imn
Geschichtliches auftritt, weist das Geschichtliche zurück auf das Natürl
ihm vergeht. Umgekehrt, wann immer .zweite Natur“ erscheint, jene W
vention an uns herankommt, dechiffriert sie sich dadurch, daß als Bede
wird eben ihre Vergängnis.“[1] Damit sind die theoretischen Bausteine ve
Adorno für sein Programm benötigte, „die konkrete Geschichte in ihrer
Natur auszulegen und die Natur im Zeichen der Geschichte dialektisch
Indem er mit Lukäcs die nicht mehr symbolischen Züge der konkreten
Natur auslegt und mit Benjamin die Natur im allegorischen Zeichen der
dialektisch macht, hört für Adorno nicht nur „die Allegorie auf, eine bl
schichtliche Kategorie zu sein“[2], sondern sie wird zum Schlüsselbegriff
giekritik.

Entsprechendes gilt freilich für das Symbol. Daß es in Adornos Vortr
fig bzw. negativ erwähnt wird, bedeutet keineswegs, daß es nicht ebenso
naturgeschichtlicher Physiognomien in Frage kommt.[3] [4] Die Favorisieru
rie ist aber dennoch kein Zufall. Denn Adorno sieht - ebenso wie die vor
tierten Autoren - die eigene Gegenwart als Allegoriker.[3] Das geht schon
Stellung zum idealistischen Synthesemodell von Natur und Geschichte h
unter der allegorischen Perspektive der Vergängnis vorhält, „daß da da
der Versöhnung am vollkommensten gegeben ist, wo zugleich die Welt v
‚Sinn“ am dichtesten vermauert ist“[5]. Obwohl also der Symbolbegriff a
gründen in der *Idee der Naturgeschichte* nur eine sekundäre Rolle spielt, läßt e
doch als nach denselben Erkenntnisansprüchen konzipiert erweisen.

Auch das Symbol verkörpert die Dialektik von Natur und Geschichte
mit umgekehrten Vorzeichen. War der Mittelbegriff bei der Allegorie d
so ist es beim Symbol der der Schöpfung: Lukäcs spricht vom „symbols
Augenblick“[6], Benjamin davon, daß „im Symbol ... das transfigurierte
Natur im Lichte der Erlösung flüchtig sich offenbart“[7]. In genauer Entg
zur Allegorie verwandelt sich im Symbol das naturhaft Immergleiche v
schöpferischen Dynamik in geschichtliche Veränderlichkeit, die doch w
Naturqualität angesehen werden kann. Um dieses Symbolverständnis z
chen, reichen die Belege aus der *Idee der Naturgeschichte* nicht hin. Deren Prog
tik bleibt aber auch an anderen Stellen, an denen Adorno seinen Symbo

1 Ebd., S. 359.

2 Ebd., S. 360.

3 Adorno erwähnt z. B. den psychoanalytischen Symbolbegriff, der zwischen archaischen, d. h. naturhaften, und innersubjektiv-dynamischen, d. h. geschichtlichen, Bedeutungsdimensionen oszilliert. Vgl. ebd., S. 362.

4 Vgl. Lukäcs (1957), S. 492-496, Vgl. Tiedemann in Benjamin (1972-77), Bd. 1.3, S. 879, Witte (1976), S. 133-136, Steinhagen (1979), S. 672f.

5 Adorno (1932), S. 365.

6 Lukäcs (1916), S. 54.

7 Benjamin (1925), S. 343.

tert[1], grundlegend. Ich wähle eine Passage aus der *Dialektik der Aufklärung*. „Die Lehre der Priester war symbolisch in dem Sinn, daß in ihr Zeichen und Bild z menfielen. ... Mythen wie magische Riten meinen die sich wiederholende Natu ist der Kern des Symbolischen: ein Sein oder ein Vorgang, der als ewig vorges wird, weil er im Vollzug des Symbols stets wieder Ereignis werden soll. Uners lichkeit, endlose Erneuerung, Permanenz des Bedeuteten sind nicht nur Attril Symbole, sondern ihr eigentlicher Gehalt. Die Darstellungen der Schöpfung, i die Welt aus der Urmutter, der Kuh oder dem Ei hervorgeht, sind ... symbolis dieser Charakteristik sind zunächst die beiden Ausgangsdefinitionen von „Na „Geschichte“ zu unterscheiden: erstere mit dem Strukturmerkmal des Immer in den Konnotationen „Mythen“, „ewig“ und „Perma-nenz“; letztere mit dem turmerkmai der Veränderlichkeit in den Konnotationen „Vorgang“, „Ereigni „Erneuerung“. Beide sind aber so ineinandergefügt, daß sie dialektisch Umsc und zwar vermittelt durch den Begriff des „Unerschöpflichen“, der Immergle und Veränderlichkeit in eins seat.

Obgleich die *Idee der Naturgeschichte* über programmatische Ansätze nicht hinaus geht[3], formuliert sie die implizite Methodologie der späteren Materialstudien. wird dieses Fundament zwar erweitert, dabei aber die hier beschriebene Defi struktur beibehalten. Zu den Erweiterungen gehört insbesondere das Begriffs Mimesis und Konstruktion, das zusammen mit dem von Symbol und Allegori Grundgerüst der ästhetischen Terminologie Adornos beschrieben werden kan

2. Mimesis und Konstruktion

Auch diese beiden Termini, die im Zentrum der *Ästhetischen Theorie* stehen[5], haben bei Adorno eine mehr als nur kunstgeschichtliche Funktion. Auch sie thematis bestimmte Physiognomien der naturgeschichtlichen Dialektik - allerdings auf anderen Ebene: Während Symbol und Allegorie Formen der Repräsentation

1 Eine Stellenauswahl zu Adornos Theorie des Symbols gibt Früchtl (1985), S. 279, Anm. 28.

2 Horkheimer/Adorno (1944/47), S. 19-

3 Wie ein Verfahren aussähe, das auf der Grundlage dieser Terminologie zu Interpretarionsergebnissen gelangt, davon gibt Adorno in der *Idee der Naturgeschichte* nur eine Andeutung im Rahmen einer Mythen interpretation, die allerdings schon die Grundthese der *Dialektik der Aufklärung* vorwegnimmt („Schon der Mythos ist Aufklärung, und: Aufklärung schlägt in Mythologie zurück.“ [Horkheimer/Adorno (1944/47), S. 5]) Ihr Gedankengang ist etwa folgender: Meinte der Begriff der Natur ursprünglich das Mythische, so läßt sich an den Mythen die Natur als dialektisch zeigen. Denn sie sind in sich ambivalent. Ihnen inhäriert nicht nur das tragische Motiv des Anheimfallens des Menschen an den Naturzusammenhang, sondern zugleich das transzendierende Motiv der Versöhnung, indem der Mensch gerade durch das Bewußtsein seines Naturschicksals zu sich findet und der Idee der Erlösung inne wird. So eröffnet sich in der versöhnten Natur die Idee der Geschichte. Es „zeigt sich, ... daß in allen großen Mythen ... das Moment der geschichtlichen Dynamik bereits angelegt ist.“ [Adorno (1932), S. 363] Da nun aber dieses Versöhnungsmotiv mythischen Ursprungs ist, so zeigt es umgekehrt die Geschichte als naturwüchsig gerade dort, wo in ihr der Schein der Versöhnung auftaucht [vgl. ebd., S. 362ff.].

4 Vgl. die *Editorische Nachbemerkung* von Rolf Tiedemann zu Adorno (1973), S. 383.

5 Hans-Th ies Lehmann bezeichnet die Dialektik von Mimesis und Konstruktion als Trägerin der „leitenden These der ästhetischen Theorie“ [Lehmann (1984), S. 392].

verkörpern Mimesis und Konstruktion Formen des Reagierens.[1] Beide Eb
scheiden sich also im Bereich der Kunst wie theoretische und praktische V
Bereich der Philosophie.[2] Adorno nennt denn auch die Art und Weise, wie
sche und konstruktive Aspekte sich zueinander verhalten, die „Moral der
werke“[3].

Abgesehen davon also, daß es hier um pragmatische, nicht um semantisc
geht, sind diese beiden Formkategorien nach derselben Definitionsstruktu
wie sie oben beschrieben wurde. Das heißt, auch ihnen liegen Ausgangsdef
von Natur und Geschichte zugrunde, die jeweils über einen gemeinsamen
griffineinander überführt werden.

Die Ausgangsdefinition von „Natur“ hat auch hier das Strukturmerkma
Immergleichheit. Unter pragmatischem Aspekt besteht es - nach einer For
Dialektik der Außtlärung- im „Bannkreis des Daseins“[4]. Damit ist das Mythische a
der Lebenspraxis gemeint, dasjenige, was allein dem biologischen Reprodu
lauf der Selbsterhaltung unterstellt ist, und was als vitales Bedürfnis jeder
planenden Aktion vorausliegt. Demgegenüber besteht das Strukturmerkm
gangsdefinition von „Geschichte“ - Veränderlichkeit — in der Emanzipati
Naturzwang[5] durch den rationalen Entwurf menschlicher Selbstbestimmu
Dialektik beider Reaktionstypen — des biologisch-naturhaften und des ge
rationalen — wird auf jeweils unterschiedliche Weise durch die Formtype
und Konstruktion zum Ausdruck gebracht.

Zunächst zur mimetischen Form. Adorno beobachtet an Baudelaire und
„ersten Technokraten der Kunst“, einen bestimmten Typ von Mimesis, de
dialektischen Umschlag von Geschichte in Natur indiziert: „Ihre Gebilde
sich mimetisch der Verdinglichung, ihrem Todesprinzip.“[7] Ein geschichtli
les Moment - „Verdinglichung“ — zeigt sich in dieser Form von Mimesis a
biologisch-naturhaftes: das „Todesprinzip“. Die theoretischen Grundlage
Seite der naturgeschichtlichen Dialektik finden sich bereits im Mimesis-Be
Benjamins. Dieser schreibt *Über das mimetische Vermögen,* es sei eine „Fähigkeit im
Produzieren von Ähnlichkeiten“, wie sie sich zum Beispiel an einem Kind
die Arme ausbreitet, um „Windmühle“ zu spielen.[8] Insofern entspricht es
turmerkmal von Geschichte. Denn das Kind wiederholt nicht einfach eine
zwang - niemand nötigt es, sich wie eine Windmühle zu verhalten -, sonde

1 Vgl. z. B. Adorno (1970), S. 424f.

2 Selbstverständlich handele es sich hierbei um eine analytische Unterscheidung; d. h., die beiden genannten Ebenen sind nicht schlechterdings getrennt, sondern beeinflussen sich wechselseitig. Wenn ich also hier und im folgenden Symbol und Allegorie der theoretischen Ebene, Mimesis und Konstruktion der praktischen Ebene zuordne, dann ist damit keineswegs die These verbunden, daß erstere nicht *auch* praktische Relevanz hätten, letztere nicht *auch* theoretische. Gleichwohl glaube ich, daß es angemessen und sinnvoll ist, jeweils vom Primat des einen Aspekts über den anderen auszugehen.

3 Adorno (1970), S. 281; vgl. Adorno (1970), S. 180.

4 Horkheimer/Adomo (1944/47), S. 26.

5 Ebd.,S. 15.

6 Ebd., S. 26.

7 Adorno (1970), S. 201.

8 Benjamin (1933), S. 210.

delt aus freiem Entschluß. Gleichwohl liegt der Geschichtlichkeit des mimetis
Spiels eine naturhafte Komponente zugrunde. Es wiederholt, wie Benjamin ar
gleich mit den magischen Tänzen zeigt[1], in der Ontogenese einen phylogenetis
Selbsterhaltungszweck. Entsprechend doppeldeutig beschreibt Adorno in der
tik der Aufklärung das archaische Ritual: „Der Zauberer macht sich Dämonen ähn
um sie zu erschrecken oder zu besänftigen, gebärdet er sich schreckhaft oder
Die mimetische Reaktion des Zauberers ist einerseits geschichtlich, da sie der
macht der Natur durch deren Verdoppelung zu entrinnen sucht. Sie ist eine u
liche Form von Rationalität, in der die Herrschaft des Subjekts über das Obje
bereits rudimentär angelegt ist. Andererseits gehorcht sie aber, insofern sie ei
tion der Selbsterhaltung ist, immer noch dem Naturzwang. Der erweist sich al
mächtiger, je mehr sich die subjektive Vernunft verselbständigt, den Bezug au
Anderes löst. Die ihrer Quellen unbewußte Rationalität wird zum in sich kreis
Automatismus und regrediert gerade dadurch auf den „Bannkreis des Dasein
Ratio", schreibt Adorno, „welche die Mimesis verdrängt, ist nicht bloß deren
teil. Sie ist selber Mimesis: die ans Tote. Der subjektive Geist, der die Beseelu
Natur auflöst, bewältigt die entseelte nur, indem er ihre Starrheit imitiert und
animiscisch sich selber auflöst."[4]

Die andere Seite der Dialektik des Mimesis-Begriffs, das Umschlagen von „I
in „Geschichte", basiert ebenfalls auf diesem Begriff der Selbstauflösung, der
zum Mittelbegriff zwischen beiden Varianten wird. Denn der mimetische Nat
puls zur Hingabe, der Verzicht auf planende geschichtliche Aktivität, kann na
Adorno gerade dann, wenn jene Aktivität qua Verdinglichung selbst zum Nat
geworden ist, die Idee einer echten geschichtlichen Veränderlichkeit offenhalt
Baudelaires Motiv der Unfruchtbarkeit etwa sieht er einen Versuch zur Erret
geschichtlichen Sinns, da es sich dem naturhaften „Generationszusammenhar
verhaßten Gesellschaft" entziehe.[5] So überlebt die mimetische Geste des Losla
der passivischen Verweigerung gegenüber dem Mitmachen und emanzipiert s
gerade dadurch vom Naturzwang: „Die Utopie des Ästhetizismus kündigt den
den Gesellschaftsvertrag."[6] Das Urbild dieses Typs künstlerischer Mimesis fi
Adorno in der Selbstopferung des Primitiven: „Er möchte sich retten, indem
wegwirft und zum Mund der Dinge macht."[7] Auch hier ist also zunächst von
Naturimpuls die Rede. Der *Dialektik der AufelärungmtcAge* handelt es sich um eine
„dem Lebendigen tief einwohnende Tendenz, deren Überwindung das Kennz
aller Entwicklung ist: sich an die Umgebung zu verlieren anstatt sich tätig in
durchzusetzen, den Hang, sich gehen zu lassen, zurückzusinken in Natur."[8] Z

1 Vgl. ebd., S. 211.
2 Horkheimer/Adorno (1944/47), S. 12.
3 Ebd., S. 26.
4 Ebd., S. 53.
5 Vgl. Adorno (1942), S. 281, Anm. 27.
6 Ebd., S. 282.
7 Ebd., S. 278.
8 Horkheimer/Adorno (1944/47), S. 203-

Belege führt Adorno für diese naturhafte Tendenz an: „Freud hat sie de genannt, Caillois le mimétisme.“[1] Der französische Kulturanthropologe Beispiel der Insekten einen biologischen Instinkt zur Anpassung an äuß gen, die „assimilation au milieu“[2], die aber gleichermaßen im geschichtl verhalten zu beobachten sei. Auch in Freuds Todestrieblehre verwandel Naturimpuls, ein „dem belebten Organischen innewohnender Drang zu lung eines früheren Zustandes“[3], in geschichtliche Aktivität insofern, als gibt, das über den bloßen Reproduktionsmechanismus hinausweist: Abl nung.[4] Was bei Caillois und Freud Theorie bleiben muß - das Geschicht naturhaften Sucht, sich zu verlieren[5] - sieht Adorno als ästhetisch verifi Mimetische in den Werken ist für ihn die Verkörperung des „Intentions Elementaren[7], mithin des Natürlichen, das nicht selbst gestaltend ist, so Gestaltung passiv zugrundeliegt. Durch ihre „Weichheit gegen die Ding Kunst nicht existiert“[8], zeugen solche Formen von der Freisetzung der r Impulse. Als Modell einer wahren geschichtlichen Praxis, in der das Ind ist von den — nur vorgeschichtlichen - Handlungszwängen, erinnern sie sche Moment einer regressiven Sehnsucht. So schließen sich - über den g Mittelbegriff der Hingabe - die beiden naturgeschichtlichen Umschlagst Mimesis zusammen.

Was oben am Verhältnis des Symbols zur Allegorie festgestellt wurde: naturgeschichtliche Dialektik des einen das Gegenstück zu der des ande entsprechend für die Konstruktion im Verhältnis zur Mimesis. „Stattha und Kausalität“[9] in den Kunstwerken, verkörpert die Konstruktion zun gangsdefinition von Geschichte - als Reaktionstyp, der das Merkmal der durch rationale Organisation und Koordination divergierender Einzelin siert. Da aber die Konstruktion, die „verlängerte subjektive Herrschaft“ „Synthesis des Mannigfaltigen zu Lasten der qualitativen Momente“[10] v macht sie sich schließlich selbst zu der fremden, anonymen Macht, die s wollte.[11] Der geschichtliche Aspekt von Konstruktion schlägt um in den „In nichts erinnern die Kunstwerke ans Mana sich so sehr wie in dessen

1 Ebd. Vgl. Caillois (1938), nach Josef Früchrl „die ausschlaggebende terminologische Quelle“ für Adornos Mimesis-Begriff [Früchrl (1985), S. 14].

2 Caillois (1938), S. 127.

3 Freud (1920) S. 246.

4 Vgl. ebd., S. 248.

5 Vgl. Horkheimcr/Adorno (1944/47), S. 203-

6 Adorno (1970), S. 293.

7 Vgl. ebd., z. B. S. 92.

8 Horkheimer/Adorno (1944/47), S. 203.

9 Adorno (1970), S. 91.

10 Ebd.

11 Und zwar nach derselben Logik, die Adorno am Beispiel des Odysseus demonstriert: „Die Entfremdung von der Natur, die er leistet, vollzieht sich in der Preisgabe an die Narur, mit der er in jedem Abenteuer sich mißt, und ironisch triumphiert die Unerbitdiche, der er befiehlt, indem er als Unerbittlicher nach Hause kommt.“ [Horldieimer/Adorno (1944/47), S. 46]

gensatz, der subjektiv gesetzten Konstruktion von Unausweichlichkeit."[1] Gera solche Auslieferung an den Bann aber öffnet sich die Konstruktion wiederum ursprünglichen Sinn von Geschichte: „Durch solches Verschwinden, nicht du Anbiederung an die Realität durchstößt das Kunstwerk, wenn irgendwo, die b jektive Vernunft. Das ist die Utopie von Konstruktion"[2]. Die beiden Aspekte d naturgeschichtlichen Dialektik schließen sich hier im gemeinsamen Mittelbeg Zwangs zusammen.

3. Zur Akzeptanz der Formkategorien

Somit lassen sich aus Adornos Ästhetik vier Formkategorien extrapolieren, di gen mit einem Fuß in der Kunsttheorie, mit dem anderen in der materialistisc Geschichtsphilosophie stehen. Sie bieten zu jedem strukturell denkbaren Ums moment von Natur und Geschichte ein physiognomisches Äquivalent, das sich durch seine Zugehörigkeit zu einem der vier Mittelbegriffe und einem der bei Ausdrucksmodi näher spezifizieren läßt:

Formkategorie	Umschlagstendenz	Mittelbegriff	Modus
Allegorie	Natur - Geschichte Geschichte - Natur	Vergängnis	Repräsentation (Bedeutungsaspekt)
Symbol	Natur - Geschichte Geschichte - Natur	Schöpfung	
Mimesis	Natur - Geschichte Geschichte - Natur	Hingabe	Reaktion (Handlungsaspekt)
Konstruktion	Natur - Geschichte Geschichte - Natur	Zwang	

Fig. 1 Schematisches Spektrum der Formkategorien Adornos

Wie die Tabelle veranschaulicht, ergibt sich aus dem Korrespondenzgefüge künstlerischen Formen und naturgeschichtlichen Konfigurationen ein breites Kategorienspektrum, das imstande ist, eine physiognomische Naturästhetik m grundlegenden Termini zu versorgen, ohne deren Deutungsspielraum einzue

Doch die akademische Akzeptanz der Formkategorien Adornos hält mit ihr Wirkungspotential nicht Schritt. Daß hier ein Nachholbedarf besteht, hatte ic einleitend im Hinblick auf die Faustforschung konstatiert. Warum weder Em noch Schlaffers Deutung das diagnostische Potential Adornos ausschöpfen, lä

1 Adorno (1970), S. 125.
2 Ebd., S. 92.

nun genauer erklären. Ihre konträren Verkürzungen sind das Resultat v
rungsversuchen, zu denen sie sich offenbar durch die Ambivalenz des na
lichen Symbol- und Allegoriebegriffs genötigt sehen. Sie vermeiden die d
Doppeldeutigkeit von Natur und Geschichte, indem sie das Symbol auf s
laspekt Natur und die Allegorie auf ihren Teilaspekt Geschichte reduzier
Emrich angesichts der Symbolik von *Faust II* von einer enthistorisierten „N
der Gesellschaft“[1] sprechen und Schlaffer die Allegorie für die historisie
Marxschen These der Tauschwertabstraktion belegte, Rückprojektion in
nehmen, daß „sich das *Kapital and Faust* //wechselseitig ... kommentieren“[2] w
Selbstverständlich müssen beide mit Adornos Terminologie kollidieren.

So paßt es nicht in Emrichs Symbol-Konzept einer „Urgeschichte“[3], da
Begriff bei Benjamin just die *allegorische* Natur bezeichnete. Um sich also d
Aspekt dennoch aneignen zu können, muß er Benjamins Allegoriebegriff
schen Qualitäten versehen: „Wie auch immer der Unterschied zwischen
Allegorie definiert werden mag, sinnbildliche Formen der Poesie sind be
terminologisch abgespaltenen Naturaspekt der Allegorie integriert er sei
begriff kurzerhand dadurch, daß er ihn als einen „Oberbegriff“ ausgibt,
Symbolbegriff im engeren Sinne“ - als Gegensatz zur Allegorie - „zu übe
fähig sei.[4]

Was Emrich integriert, grenzt Schlaffer aus. Er weiß sich zwar dem Be
Allegoriebegriff „verpflichtet“[5], hält es aber für notwendig, ihn von solch
len abzuschneiden, die es ermöglichen sollten, einen bestimmten Ausdru
zu charakterisieren. Für ihn ist die Allegorie schlicht das „Gegenteil“ de
jamin, argumentiert Schlaffer, stehe partiell selbst noch „auf dem Stand
klassischen bürgerlichen Ästhetik“, denn er interpretiere „die Allegorie,
eine .symbolische“ Kunst, d. h. als könne man ihren Gehalt unmittelbar
Anschauung ihrer sinnlichen Erscheinung gewinnen.“[7] Die Crux dieser A
tion ist, daß sie sich auf eben die Annahmen stützt, die sie falsifizieren wi
davon ausgeht, daß das Symbol für die Anschauung der Natur, die Alleg
historisierende Abstraktion zuständig sei, restituiert Schlaffer just die kl
Dichotomie, die Benjamin überwinden wollte.

Emrichs und Schlaffers Vereinseitigungen dienen der terminologische
zerhaltung unterschiedlicher Interpretationsstrategien. So kann Emrichs
tionale und werkimmanente *Faust*-Deutung durch die Ausblendung allego
Züge terminologische Übereinstimmung mit dem Symbolbegriff Goethes
Schlaffers sozialgeschichtlicher Ansatz hingegen gelangt zur Schlüssigke
goriethese, indem er über die symboltheoretische Programmatik Goethes

1 Emrich (1943), S. 169f.
2 Schlaffer (1981), S. 54.
3 Emrich (1943), S. 58; vgl. S. 115, 122ff„ 382-388.
4 Emrich (1952), S. 55.
5 Schlaffer (1981), S. 190.
6 Ebd., S. 160.
7 Ebd., S. 187.

mit der Immunisierungsstrategie, „historisches Verstehen gegen das Selbstmi
ständnis des Autors ins Recht zu setzen“[1]. Mit beiden Reduktionen kehrt aber
Problem zurück, das Adorno in der Synthese von Lu kies und Benjamin über
wollte: der Stillstand der naturgeschichtlichen Dialektik durch die Fixierung
Aspekte. Die undialektische Gleichsetzung der Begriffe Symbol und Allegorie
denen von Natur und Geschichte reduziert deren Bedeutungsspektrum auf ei
nungsloses Zweierlei.

Nun ließe sich allerdings die Kritik an Emrich und Schlaffer auch in eine K
Terminologie Adornos ummünzen. Denn was die beiden Faustinterpreten zu
Vereinseitigungen bewogen haben mag, dürfte nicht zuletzt auf der Einsicht b
daß ein ambivalenter Sprachgebrauch die Formulierung von Forschungsresu
verhindert.

Dieses Operationalisierungsproblem beeinträchtigt offenbar auch die Akze
beiden anderen Formkategorien. Ein unverkürzt naturgeschichtliches Verstä
Mimesis und Konstruktion ist noch viel weniger auszumachen. Vorherrschen
die platonistische Auslegung der Mimesis als Nachahmung von Erscheinunge
ein Konstruktions-Begriff, der dem des Fiktionalen gleichgesetzt bzw. geopfe
Adornos Mimesis-Begriff selbst sind zwar diverse Darstellungen gewidmet[4]; s
aber die Anwendung dieser Kategorie im Rahmen einer sozialhistorischen Di
in Frage kommt, zeigt sich jene Tendenz, ihre naturgeschichtliche Ambivalen
spalten. So zieht zum Beispiel Elisabeth Lenk aus ihrer Forderung, daß „der
der Subjektivität präzisiert werden“ müsse, wenn man an die *Dialektik der Aufkläru*
anknüpfen wolle[5], die Konsequenz eines naturalistischen, Caillois nahestehen
Mimesis-Begriffs[6], während Habermas im Gegenteil meint, Adorno vom Selb
verständis befreien zu müssen, Mimesis sei „das bare Gegenteil der Vernunft
ihren „vernünftigejn] Kern erst freilegen“[8 9] will.[3]

Ambivalenztilgung kennzeichnet auch die Versuche von Christa und Peter
Adornos Termini in den Kontext der Diskussion um das Verhältnis zwischen
Moderne und Avantgarde bzw. Postmoderne einzuführen. Typologisch durch
leuchtend, identifizieren sie erstere mit dem Begriff der Rationalität, letztere
der Mimesis, um dieses Verhältnis dann als dialektisch zu erweisen.[10] Doch si
diese Zuordnungen so, als sei „die der Kunst immanente Dialektik von Ratio

1 Ebd.,S. 15.

2 VgL das Standardwerk von Auerbach (1942-45).

3 Ersteres gilt fur Wilpert (1955), S. 372f., letzteres für Harth/vom Hofe (1982), S. 27ff. Auch das geplante *Historische Wörterbuch ästhetischer Grundbegriffe* sieht kein Stichwort „Konstruktion“ vor [vgl. Barck/Fontius/Thierse (1987), S. 40].

4 Vgl. Lypp (1980), Küche (1980), Lüdke (1981), Frücht] (1985).

5 Lenk (1983), S. 43.

6 Vgl. ebd., S. 94, Anm. 6. Vgl. zu dieser, insbesondere in Frankreich dominierenden Auslegung des Mimesis-Begriffs Ramnoux (1950).

7 Habermas (1981), Bd. I, S. 522

8 Ebd., S. 523.

9 Vg). dagegen Wegner (1989).

10 Vgl. Bürger, P. (1988), S. 256f.

und Mimesis“[1], von der Adorno spricht - und die in der Tat von der mod
postmodernen Ästhetik im Sinne der genannten Präferenzen ausgetrage
ihren außerästhetischen Entsprechungen unmittelbar kongruent. So ist
daß sie den FormbegrifF der Konstruktion durch den der Rationalität e
sind beide Begriffe bei Adorno parallelisiert, doch an seiner Aussage, da
„Konstruktion die heute einzig mögliche Gestalt des rationalen Moments
Kunstwerk“[2] sei, darf die Differenz nicht überlesen werden, daß Konstr
„Gestalt“ von Rationalität ist, nicht mit dieser identisch. Peter Bürger k
an Adorno, daß er „den mimetischen Impuls ins Werk zu bannen“ suche
dieser Werkzentriertheit der avantgardistischen Problematik nicht gere
scheinbare Erweiterung entpuppt sich aber als eine Verengung, indem si
zwischen Kunst und Realität verschwimmen läßt: Rationalität und Mim
nicht mehr in ihrer ästhetischen Spezifik betrachtet, sondern schlechthi
diskursiven Paradigmen gleichgesetzt, die nach Adorno zwar von der Fo
dadurch aber auch physiognomisch negiert werden.[4] Damit geht die Poi
die Adornos naturgeschichtliche Auslegung der Begriffe mit sich bracht
Kunst Gesellschaft anwesend sei.[5] Ästhetische Physiognomik wäre überf
die „Verhaltensweise“ der Kunst[6] eine unmittelbar gesellschaftliche - eb
überflüssig, wie es dann die Kunst selbst wäre. Sie „bedarf“, schreibt Ad
ihr Heterogenen, um es zu werden. Sonst hätte der Prozeß, der dem Geh
Kunstwerk in sich selbst ist, keinen Angriffspunkt, liefe in sich leer“[7]. K
ignoriert Adorno mit dieser These die Intentionen der avantgardistische
gegen das Autonomieprinzip. Gerade im Interesse dieser Intentionen ab
mimetischen Impulse in den Werken auf: „Ungezügelt überantworten si
Sehnsucht, daß Kunst, wider ihr Stiüsationsprinzip und dessen Verwand
dem Bildcharakter, eine Wirklichkeit sui generis werde. Eben damit pol
am schroffesten, schockhaft gegen die empirische Wirklichkeit, derengle
werden wollen.“[8] Bürgers Ausblendung des Doppelcharakters in Adorn
Formbegriffen dürfte also schwerlich damit zu rechtfertigen sein, daß er
überholt sei. Vielmehr „offenbart“ sie, wie Andreas Kilb feststellt, „eine
Adorno-Rezeption charakteristische Schwierigkeit, dessen Begriffe ande
ihre Einzelbestimmungen fragmentierte zu instrumentalisieren.“[9]

1 Adorno (1970), S. 86.

2 Ebd.. S. 91.

3 Bürger, P. (1988), S. 256.

4 Vgl. ebd., S. 256f.

5 Vgl. Adorno (1970), S. 339.

6 Adorno (1970), S. 345.

7 Adorno (1966a), S. 177.

8 Ebd., S. 191. Bürger akzeptiert diese Kritik inzwischen: vgl. Bürger, P. (1988), S. 58.

9 Kilb (1987), S. 99. Bemerkenswerterweise aber benutzt Peter Bürger dasselbe Argument gegenüber Habermas' Auslegung Benjamins: Dessen Ambivalenz sei „nicht Ausdruck eines inkonsistenten Denkens, sondern der Versuch, den Widerspruch auszuhalten, in den derjenige sich begibt, der innerhalb der Moderne an einem Begriff von Kunst festhält, der nicht in wechselseitiger Verständigung aufgeht“ [Bürger, P. (1988), S. 59, Anm. 44].

Diese Schwierigkeiten gilt es nun näher zu hinterfragen. Daß es sich lohnt, g
schon aus der Tatsache hervor, daß die von Adorno verwendeten Grundbegri
den aktuellen ästhetischen Debatten eine zentrale Rolle spielen: Symbol und A
sind insbesondere durch Paul de Man postmodern reaktualisiert worden[1], und
rida beansprucht ein neues Verständnis von Mimesis für seine Dekonstruktion
den Vordenkern der Postmoderne allerdings fehlt die Auseinandersetzung mi
und Benjamin - von einzelnen Bemerkungen Lyotards einmal abgesehen* - so
ganz. Offenbar ist ihr Akzeptanzproblem von einer anderen Art als das oben
bene. Während die vorgenannten Autoren die ambivalente Terminologie Ado
dadurch zu instrumentalisieren suchen, daß sie sie auf traditionelle Untersche
kriterien zurückstutzen, löst sich der postmoderne Sprachgebrauch von den l
Resten des bei Adorno und Benjamin noch vorhandenen Traditionsbezuges. D
dekonstruktive „In-Frage-Stellung philosophischer Kategorien", schreibt Jon
Culler, „führte zu einer Umkehrung, die aus der Allegorie eine grundlegende
nungsweise machte und aus dem ‚Symbol' einen besonderen und problematis
Fall"[4]. Daß also den einen Adornos Terminologie als zu instabil erscheint und
anderen als zu konstant, kann als Indiz daftir genommen werden, daß ein Des
besteht, in beiden Richtung kriteriologisch weiterzukommen.

Nun glaube ich zwar auch, daß es notwendig ist, über Adorno hinauszugehe
Gerade der Gegensatz der Tendenzen aber, in deren Interesse dies heute gesch
läßt es ratsam erscheinen, nicht vorschnell eine Alternativentscheidung für di
oder andere zu treffen. Weist dieser Gegensatz doch daraufhin, daß Adornos
nologie eine Mittlerfunktion zukommen kann. Anstatt also ob ihrer ambivalen
Stellung zur Begriffstradition Reduktionen vorzunehmen, die zwangsläufig u
digend wären - nämlich entweder die Reduktion auf das Moment der Kontinu
oder die auf das Moment der Diskontinuität - sollte zunächst geprüft werden,
nicht gerade in ihrer Verbundenheit Vorteile stecken, die genutzt werden kön
d. h. ob nicht beide Tendenzen auf der Grundlage Adornos gleichzeitig ausba
sind. Hierfür müßten sie sich freilich auseinanderdividieren lassen. Einen desk
onsfähigen Ansatzpunkt hierfür bietet Benjamins Unterscheidung der „zwei M
keiten der Textbetrachtung"[5], Kommentar und Kritik, die zur Aufklärung de
valenzen in Adornos Begriffsverwendung herangezogen werden können.

1 Vgl. De Man (1969a). (1969b) und (1979).

2 Vgl. Derrida (1972b); vgl. Culler (1982), S. 274ff.

3 Vgl. Lyotard (1974/84), S. 75 und Lyotard (1982b), S. 133f. Zum Verhältnis von Adorno und Lyotard vgl. Lehmann (1989), S. 760f.

4 Culler (1982), S. 206.

5 Bernd Witte (1976), S. 37.

C. Interpretationsebenen

1. Kommentar und Kritik

An dem zur wechselseitigen Erhellung bestimmten Verhältnis von Kom Kritik läßt sich zeigen, daß die naturgeschichtlichen Formkategorien A rekonstruktive als auch dekonstruktive Verfahren unterstützen. Die do rung, einerseits begriffliche Inkonsistenzen aufzulösen, andererseits die traditioneller Sinnkriterien weiterzutreiben, erweist sich als weniger dil wenn man die zwei Möglichkeiten der Textbetrachtung auseinanderhält es ein Unterscheidungskriterium: der Kommentator betrachtet den Sac Kritiker den Wahrheitsgehalt.

Eine explizite Definition beider Interpretationsebenen ist bei Adorno den.[1] Wohl aber bei Benjamin, der wiederum Ansätze von Georg Simm Daß Adorno implizit doch stark von ihren Einflüssen geprägt ist, zeigt e Benjamins *WahlverwandtschaftenjLssay*. Dort wird der Sachgehalt, den der Kom tar untersucht, bestimmt durch das historische und weltanschauliche M die Werke eingeht, ihre „Realien"[3], sowie durch die künstlerische Techn verarbeitet[4] - kurz: durch den Zuständigkeitsbereich der philologischen Wahrheitsgehalt hingegen ist dasjenige, was in den Sachgehalten nicht a mit zunehmender historischer Distanz als das innere „Leben"[5] der Wer die Form, die vom Inhalt und der Technik abgehoben wird.

Das Verhältnis von Kommentar und Kritik zueinander erläutert Benj folgenden Bild: „Will man, um eines Gleichnisses willen, das wachsende flammenden Scheiterhaufen ansehn, so steht davor der Kommentator w ker, der Kritiker gleich dem Alchimisten. Wo jenem Holz und Asche all Gegenstände seiner Analyse bleiben, bewahrt für diesen nur die Flamm Rätsel: das des Lebendigen. So fragt der Kritiker nach der Wahrheit, d Flamme fortbrennt über den schweren Scheiten des Gewesenen und der

1 Vgl. Adorno (1970), S. 289 u. S. 507.

2 Während der Begriff des Wahrheitsgehalts theologischen Ursprungs ist — Grimms Wörterbuch nennt als Quelle Ebrard: Apologetik 1,5 [Grimm/Grimm (1897), Bd. 27, Sp.9l6] —, ist Benjamins Begriff des Sachgehalts und seine methodologische Funktion als analytische Kontrafaktur der Formbetrachtung ganz offensichtlich von Georg Simmel beeinflußt. Simmel schreibt über die „analytische Richtung": „Jede historische Entwicklung setzt den Wert der Sachgehalte schon voraus, um derentwillen man sich überhaupt um ihre Geschichte kümmert." [Simmel (1916), S. XXXVII] Wie Benjamin begreift schon Simmel die Form als „Form des Werdens", in der „jeder Augenblick des Lebens das ganze Leben ist" [ebd., S. 66]. Diese Parallelen werden in der einschlägigen Adorno- und Benjamin-Literatur kaum berücksichtigt. Dazu hat gewiß Adorno selbst beigetragen, indem er sich trotz großer begrifflicher Nähe merkwürdig scharf von Simmel distanzierte [vgl. Adorno (1965), S. 558f. u. S. 564].

3 Benjamin (1924), S. 125.

4 Vgl. ebd., S. 145.

5 Ebd., S. 125.

Asche des Erlebten."[1] Dieses Gleichnis bedeutet nun keineswegs, daß der Kor mit seinem gegenständlich orientierten, die Form des Kunstwerks deshalb ve den Forschungsinteresse überflüssig sei. Der Kritiker bedarf seiner als Vorau für die Urteilsfindung: „... nun erst kann er die kritische Grundfrage stellen, Schein des Wahrheitsgehaltes dem Sachgehalt oder das Leben des Sachgehal Wahrheitsgehalt zu verdanken sei."[2] Die Einsicht in den Wahrheitsgehalt ber nicht auf einer rein spekulativen Wesensschau, sondern sie hat ihr Kriterium Überwindbarkeit der philologischen Forschung durch die philosophische Ref Die Konfrontation beider Uneilstypen läßt die produktiven Anteile der Techn Form, hervonreten.

Benjamins Deutung der *Wahlverwandtschaften* demonstriert, wie zum Beispiel ein als symbolisch kommentierter Sachgehalt unter der Perspektive des Kritiker Index eines falschen Scheins werden kann: „Im Ausdruckslosen erscheint die Gewalt des Wahren, wie es nach Gesetzen der moralischen Welt die Sprache wirklichen bestimmt. Dieses nämlich zerschlägt, was in allem schönen Schein Erbschaft des Chaos noch überdauert: die falsche, irrende Totalität - die abs Dieses erst vollendet das Werk, welches es zum Stückwerk zerschlägt, zum Fr der wahren Welt, zum Torso eines Symbols."[3] Daß ein Symbol kein Symbol i dern allegorische Züge hervortreten läßt, diese Feststellung beruht nicht auf paradoxen Vexierspiel oder einer terminologischen Inkonsistenz, die ihrer Selbstwidersprüchlichkeit überfuhrt werden müßte, sondern auf der Unterso der beiden Interpretationsebenen. Mit Feststellungen wie etwa der, daß „das Symbolische ... ins Allegorische verzerrt"[4] werde, treibt Benjamin den philol Gebrauch ästhetischer Kategorien über sich selbst hinaus und verleiht ihnen Gewicht.

Obgleich es nur wenige Stellen in der *Ästhetischen Theorie gibt,* die explizit auf Be jamins Termini rekurrieren, belegen sie doch hinlänglich den Einfluß auf Ad Schließlich entspricht Benjamins Ansatz einem Grundprinzip seiner eigenen phie, der „Genese der Wahrheit aus dem falschen Schein"[5]. So bezeichnet Ad Kommentar und Kritik als zwei „Formen des Geistes, ... durch welche jenes [der Kunstwerke] sich vollzieht"[6]. Analog zu Benjamin formuliert er: „Sie di Wahrheitsgehalt der Werke als einem diese Überschreitenden und scheiden i Aufgabe der Kritik - von den Momenten seiner Unwahrheit."[7] Auch Adornos sche Urteile formieren sich also in der Konfrontation beider Interpretationse An seiner Verwendung der Begriffe Symbol und Allegorie bzw. Mimesis und struktion läßt sich zeigen, daß er im Perspektivenwechsel zwischen Kommen

1 Ebd., S. 126.
2 Ebd., S. 125.
3 Ebd., S. 181.
4 Benjamin (1925), S. 358.
5 Grenz (1974), S. 62.
6 Adorno (1970), S. 507.
7 Ebd., S. 289.

Kritik den einen rekonstruiert, um ihn im Namen des anderen zu destruie
erklärt den ambivalenten Charakter seiner ästhetischen Formbegriffe: Ih
Changieren zwischen Immanenz und Transzendenz ist die Verschränkun
und Wahrheitsgehalts.

Der Vorteil dieser Doppelperspektive ist, daß sie philologische Werktre
losophische Reflexion, rekonstruktive und dekonstruktive Verfahren vere
anstatt das eine dem anderen zu opfern. Ohne Paradoxie ermöglicht sie ei
sche Integration beider „Formen des Geistes". Freilich ist die Trennung v
und Wahrheitsgehalt rein analytischer Art. „Dennoch", schreibt Benjami
im Sinne Adornos, „ist ihre Unterscheidung - und mit ihr die von Komme
Kritik der Werke — nicht müßig, sofern Unmittelbarkeit zu erstreben nir
worrener als hier, wo das Studium der Sache und ihrer Bestimmung wie d
ihres Gehalts einer jeden Erfahrung vorherzugehen haben"[2]. Erst auf der
der Sachgehalte kann eine Kritik an ihrem falschen Schein produktiv wer

Vermeintliche Selbstwidersprüche in der Begriffsverwendung lösen sich
wenn man die beiden Interpretationsebenen auseinanderhält. Die offenku
Schwierigkeit, Adornos Formbegriffe in der einen oder anderen Richtung
tern, liegt somit nicht in terminologischer Unentschiedenheit begründet. E
indessen einen tieferen Hinderungsgrund, der eine Adaption Adornos ver
Verschränkung beider Aspekte im Darstellungsverfahren der Konstellatio

2. Konstellation

Adornos konstruktiv-destruktives Darstellungsverfahren, fur dessen Besc
den Begriff des Essays und der „Konfiguration", insbesondere aber den d
„Konstellation" verwendet,[3] ist ebenfalls von Walter Benjamin inspiriert.[4]
hat die Unterscheidung von Kommentar und Kritik keinen transzendente
punkt in einem methodischen System, sondern ergibt sich allein aus dem V
Darstellung. Die Bezugnahme der beiden Ebenen aufeinander wird konte
gestiftet: „Die Relation der mikrologischen Verarbeitung zum Maß des bi
und des intellektuellen Ganzen spricht es aus, wie der Wahrheitsgehalt nu
genauester Versenkung in die Einzelheiten eines Sachgehaltes sich fassen
sich also das kriteriologische „Maß" erst aus dem „bildnerischen und inte
Ganzen" der Darstellung ergibt, läßt es sich nicht apriorisch festlegen. Be
begründet diesen Systematisierungsverzicht in der *Erkenntniskritischen Vorrede* d
Trauerspielbuchs. Er opponiert einem subjektivistischen Systembegriff, „
Wahrheit in einem zwischen Erkenntnissen gezogenen Spinnennetz einzuf
sucht, als käme sie von draußen herzugeflogen."[6] Gegen diesen Systembeg

1 Vgl. z. B. zur Symbolkritik im Namen der Allegorie: ebd., S. 147; zur Mimesiskritik im Namen der Konstruktion: ebd., S. 92.

2 Benjamin (1924), S. 258.

3 Vgl. etwa Adorno (1932), S.359; (1933), S. 3680; (1958a); (1966b), S. 165ff.; (1970), S. 18 u. 4610

4 Vgl. Benjamin (1925), S. 207 u. 2140

5 Ebd., S. 208.

6 Ebd., S. 207.

Benjamin das Postulat eines „philosophischen Stils", der seine Methode aus d stellung selbst entwickelt.[1] Dabei beruft er sich auf das Vorbild des scholastisc Traktats, der seine lehrhafte Autorität nicht in schlüssiger Deduktion, sonder den Umweg mosaikartig zusammengestellter Einzelbeobachtungen vertritt. In Traktatschreiber die mikrologischen Teile zu einem Ganzen arrangiert, bilde „Mitte zwischen dem Forscher und dem Künstler"[2]. Diese Doppelstellung dar der Subjektivität verhilft ihr, Benjamin zufolge, zur objektiven „Repräsentati Wahrheit. Um dieses Theorem der Konvergenz zwischen Philosophie und Ku belegen, beruft sich Benjamin auf eine ästhetisch gewendete Metaphysik der I „Indem die Rettung der Phänomene vermittels der Ideen sich vollzieht, vollzi die Darstellung der Ideen im Mittel der Empirie. Denn nicht an sich selbst, so einzig und allein in einer Zuordnung dinglicher Elemente im Begriff stellen di sich dar. Und zwar tun sie es als deren Konfiguration."[4] Die Idee ist also — al durch Versenkung in die Sachgehalte zu Deutendes - selbst deutend; sie ist die „objektive Interpretation der Phänomene"[5].

Adorno übernimmt den Grundgedanken der ästhetisch-darstellenden Entfa des Wahrheitsgehalts von Benjamin, hält aber dessen Ideen-Metaphysik für u um das Konstellationsverfahren als „Umschlag des subjektiv Gedachten und mengebrachten in Objektivität vermöge der Sprache"[6] zu erweisen. Als Beleg sich just „auf einen so positivistisch gesonnenen Gelehrten wie Max Weber"[7], ebenfalls den deduktiven Systembegriff ablehnte und ausdrücklich die Forde stellte, die soziologischen Gehalte müßten aus ihren „einzelnen der geschichtli Wirklichkeit zu entnehmenden Bestandteilen allmählich komponiert werden. endgültige begriffliche Erfassung kann daher nicht am Anfang, sondern muß Schluß der Untersuchung stehen."[8] Der Rekurs auf Max Weber, mit dem Ad szientifische Dignität des Konstellationsverfahren zu demonstrieren sucht, ist auch bei ihm, genauso wie bei Benjamin, mit dem Zugeständnis verbunden, d sich nicht in methodische Handlungsanweisungen überführen läßt. Der Wahr anspruch bleibt gebunden an die Immanenz der konstellierenden Vollzüge.

3. Zur Akzeptabilität des Konsteilationsverfahrens

Durch das Konstellationsverfahren vermeidet Adorno den Subjektivismus ei methodologischen Systematik ebenso wie den einer voluntaristischen Antisyst Der Preis hierfür ist ein Empirieverzicht in beiderlei Hinsicht. Denn die Anga textunabhängiger Kriterien für die Ausdifferenzierung beider Erkenntnisstra Adorno spätestens seit der *Dialektik der Außlärung* selbst schon für einen strukturell

1 Ebd., S. 212; vgl.ebd., S. 208.
2 Ebd., S. 212.
3 Ebd., S. 214.
4 Ebd.
5 Ebd., S. 215.
6 Adorno (1966b), S. I67f.
7 Ebd., S. 166.
8 Weber, M. (1947), S. 30; vgl. Adorno (1966b), S. 167.

Ausdruck des verdinglichten Denkens, das mit ihnen kritisiert werden sol
Konsequenterweise distanziert er sich denn auch vom Projekt der frühen
Theorie, empirische Sozialforschung zu betreiben.[2] Entsprechendes gilt a
ästhetischen Materialstudien. In sporadischen Hinweisen liefert Adorno a
Bausteine fur „jene ästhetische Geschichtsschreibung, die es", nach seine
Bekunden, „noch nicht gibt"[3] - also geben sollte, was ihm aber in systema
struierter Form nicht möglich erscheint. Denn Konstellationen müssen ih
Begriff nach unabgeschlossen und sporadisch sein, „ein Ensemble von Mo
lysen"[4]. Höchst bemerkenswerte Ansätze zu einer Sozialgeschichte des Na
bleiben somit skizzenhaft, werden nicht ausgeführt. Der Grund hierfür is
darin zu suchen, daß die *Ästhetische Theorie* unvollendet blieb. Bereits in der v
genden Form bietet sie das Optimum an Prägnanz, das der ästhetisch-the
Doppelcharkater des Konstellationsverfahrens zuläßt, ohne von der einen
anderen Seite her nachzulassen. Damit bleibt aber die von einer Kritische
der Naturästhetik zu fordernde Diagnose künstlerischer Naturbilder als
geschichtlicher Diskurse auf die Evidenz der Darstellung angewiesen. In
mulierungen wie „künstlerischer Nominalismus"[6] oder „Moral der Kunst
diese Evidenz von Adorno mehr rhetorisch suggeriert als explizit demons
geschichtliche oder wissenschaftshistorische Untersuchungen, die der Rek
ihrer Sachgehalte dienen könnten - wie etwa Lepenies' *Ende der Naturgeschichte*
sich von der Themenstellung her geradezu aufdrängt -, finden hier keine
fungsmögl ichkeit.

Das Akzeptanzproblem gegenüber Adornos ästhetischen Grundbegriffe
seine tieferen Gründe in der mangelnden Akzeptabilität ihrer Verklamm
systematischen Antisystematik.[9] Da das Konstellationsverfahren seine Mo
Darstellung selbst hat, besitzt es kein kontextunabhängiges Kriterium für
scheidung von Sach- und Wahrheitsgehalt - es sei denn das Dafürhalten d
ten. Das schmälert zwar nicht die illuminierende Kraft der Perspektivenv
als Kontrasteffekte ja durchaus wahrnehmbar sind. Aber deren Explikat
die Individualität des Subjekts gebunden. Da also eine unverkürzte Über
Terminologie Adornos unlöslich verwoben scheint mit dem paradoxen Du
Philosophierens, sehen sich neuere Ästhetiken offenbar genötigt, jene Ver
aufzulösen, um entweder die systematischen oder die antisystematischen
terzuführen. Diese unglückliche Konsequenz einer semantischen Verkürz

1 Vgl- Horkheimer/Adorno (1944/47), S. lf.

2 Vgl. Jay (1973), Jay (1983), Dubiel (1978). Dabei darf freilich nicht übersehen werden, daß Adornos Skepsis gegenüber der empirischen Forschung auf einen erweiterten Erfahrungsbegriff zielt, also keineswegs mir Praxisferne zu verwechseln ist [vgl. Adorno (1957a)].

3 Adorno (1970), S. 90.

4 Adorno (1966b), S. 39.

5 Vgl. insbesondere Adorno (1970), S. 102f.

6 Vgl. Adorno (1967b), S.502ff., Adorno (1970), S. 156 u. 296ff.

7 Vgl. Adorno (1970), S. 281.

8 Lepenies (1976).

9 Vgl. Wellmer (1989).

**Interesse methodischer Erweiterungen ist aber nur dann unausweichlich, we
Adornos Selbstverständnis folgt, daß das Konstellationsverfahren der einzig
Weg sei, den naturgeschichtlichen Ansatz zur Durchführung zu bringen. Ge
Selbstverständnis Adornos glaube ich, daß sein begriffliches Grundgerüst eb
auf relativ darstellungsunabhängige Kriterien rekurriert. Das heißt, ich halt
möglich, Adornos Terminologie aus ihren spezifischen Verwendungskontext
lösen und sie so zu explizieren, daß sie übertragbar werden auf nichtkonstell
subjektunabhängige Verfahren. Warum eine solche Explikation gerade im I
der Intentionen Adornos nötig ist, so!! nun gezeigt werden.**

II. Explikation

Adornos Konstellationsverfahren ist eine Konsequenz aus den Aporien der B seinsphilosophie - und zwar eine immanente Konsequenz: Die Untrennbarke Methode und Darstellung wird begründet aus der Untrennbarkeit von Subje Objekt (A). Die Vertreter sprachanalytischer und strukturalistischer Paradi ben, jenen Aporien entgehen zu können. Doch nur eine Kombination dieser k gegensätzlichen Strömungen des sogenannten „linguistic turn" könnte dem k tierend-kritisierenden Doppelcharakter der Terminologie Adornos gerecht v Als abstrakte Vermittlungsinstanz bietet sich der semiotische Minimalkonsen Code-Modells an (B). Auf der Grundlage dieses Minimalkonsenses lassen sic nos Formkategorien durchaus angemessen explizieren. Damit sind die Komp tätsvoraussetzungen für ihre Reformulierung in den neuen Paradigmen gege

A. Das Münchhausen-Dilemma

Das Konstellationsverfahren beruht, wie oben erläutert, auf der These der Unzertrennlichkeit von Methode und Darstellung. Diese These wiederum ist Konsequenz aus dem Versuch, die idealistische Antithese von Subjekt und O überwinden. Adorno greift damit die fundamental-ontologische Frage nach d konkreten Einheit von Geschichte und Natur auf. Wenn seine Lösungsstrate zu derjenigen Heideggers in einem Konkurrenzverhältnis steht, so teilt sie do dieser eine bestimmte philosophische Voraussetzung - eine Voraussetzung, d Henrich einmal so charakterisiert hat: „Sie akzeptiert, daß Subjektivität ihr nur aus den ihr eigenen Strukturen bestimmen kann, also nicht aus Einsicht allgemeinere Zwecksysteme. Sie glaubt aber zugleich zu erkennen, daß Subj und Vernunft selbst nur den Status von Mitteln oder Funktionen haben, die Reproduktion eines sich selbst erhaltenden, gegen Bewußtsein aber gleichgü Prozesses dienen."[1] Da die subjektive Vernunft nach Adornos, vor allem dur Nietzsche und Freud beeinflußter Überzeugung einem naturhaften Selbsterh trieb gehorcht, sind ihre Wahrheitsansprüche aporetisch: Sie erkennt die Di unter der instrumentellen Perspektive ihrer Vitalinteressen, läßt sie also nich sind. Gleichwohl ist die Erkenntnis auf Begriffe angewiesen. Einzig in der im ten Selbstkritik der instrumentellen Vernunft bestünde daher die Aussicht a tivität, die so freilich nicht positiv zu fassen ist, sondern nur als das mit den S des Subjekts nicht Identische.

1 Henrich (1976), S. 117.

Die *Negative Dialektik* ist die konsequente Durchführung dieser selbstbezügli Vernunftkritik.[1] Ihr methodischer Leitsatz ist es, „das Begriffslose mit Be tun, ohne es ihnen gleichzumachen“[2]. Jede begriffliche Konstruktion ist a einer Destruktion zu unterziehen, eine antinomische Doppelbewegung, di das Verhältnis von Kommentar und Kritik bestimmt.[3] Der Versuch, beid esse einer vereindeutigenden Begriffsklärung voneinander abzukoppeln, Adornos Erkenntnistheorie zufolge - seinen Systematisierungsvorteil dad fen, daß er die begriffliche Gewalt gegenüber den Phänomenen sanktioni sie in ihrem Vollzug immer wieder zurückzunehmen.

Daß es dennoch möglich sei, im Modus immanenter Kritik zu objektive nis zu gelangen, diese Hoffnung illustriert Adorno nicht ohne Selbstironie Münchhausen, der sich am eigenen Schopf aus dem Sumpf zieht: Unddar kommen noch die angestellten Philosophen und machen uns zum Vorwur keinen festen Standpunkt hätten.“[4] Eben dieser Vorwurf ist Adorno in de gemacht worden.[5] Dabei wäre es durchaus unangemessen, Adornos Münc Dilemma als relativistisches Programm aufzufassen. Das Gleichnis steht f *Moral des Denkens*[6], die das Vorbild ihres Gelingens in der Kunst hat. Diese intellektuelle Moral „intendiert“, so Adornos Auskunft in der *Ästhetischen Th* „Nichtidentität, wird jedoch durch Intention zum Identischen; moderne K das Münchhausenkunststück einer Identifikation des Nichtidentischen ei Philosophie, die sich dieser Übung unterzieht, muß notwendig selbst essay Züge annehmen. Dies ist der Grund, warum Adorno das Konstellationsve unverzichtbar hält.

Doch unverzichtbar ist das Konstellationsverfahren nur im Rahmen sei erkenntnistheoretischen Voraussetzungen. Adorno will mit ihm einem ge Nichtidentischen, das von den Regelzwängen der methodischen Erkenntn tität vergewaltigt würde, zum ästhetischen Ausdruck verhelfen; „er lebt“, Früchtl feststellt, „in diesem Sinne ganz offensichtlich vom intentionalisti Modell eines bedeutungskonstituierenden Subjekts.“[8] Die Bedeutungsthe Früchtl anspielt, fußt in der Tradition der Bewußtseinsphilosophie. Ihr zu die Worte Repräsentationen mentaler Objekte; sie vertreten das innersub Gemeinte, auf das also zu rekurrieren ist, um ihren Sinn - und damit ihre gemäß der aristotelischen Formel von der ‚adaequatio rei et intellectus' -

1 Zur Kritik der selbstbezüglichen Vernunftkritik bei Horkheimer und Adorno vgl. Habermas (1981), Bd. I, S. 489-534. Dieselbe Argumentationsfigur liegt Habermas' Kritik an den Theoretikern der Postmoderne zugrunde [vgl. Habermas (1985)].

2 Adorno (1966b), S. 21.

3 Vgl. Menninghaus (1980), S. 123.

4 Adorno (1951a), S. 91.

5 Wie sehr dabei der wissenschaftspolitische und -ökonomische Druck eine Rolle spielt, hat unlängst der Streit um die Leitung des Frankfurter Instituts für Sozialforschung gezeigt [vgl. Mönninger (1989)].

6 So lautet der zitierte Abschnitt der *Minima Moralin* [Adorno (1951a), S. 89ff.].

7 Adorno (1970), S. 41.

8 Früchtl (1985), S. 194; vgl. S. 271 und 312.

9 Vgl. Schnädelbach (1977), S. 187.

Freilich wird diese introspektive Reflexion, die für Descartes noch in der abs Selbstgewißheit des zweifelnden Ich gründete, mit der Historisierung der Ka der Subjektivität[1] zunehmend fragwürdig. Für Adorno ist sie schließlich, wi gezeigt wurde, nur noch im Modus einer selbstbezüglichen Vernunftkritik zu ren, die um den instrumenteilen, das Gemeinte zwangsläufig verstellenden C ihrer eigenen Vollzüge weiß. Mit der konfigurativen Sprache möchte Adorn Dilemma, wenn es sich schon nicht lösen läßt, doch als solches zur Darstellu gen. Das heißt, er geht über die Bewußtseinsphilosophie dadurch hinaus, daß Erkenntnisansprüche demonstrativ ihrer eigenen Haltlosigkeit überführt. D gestandenen „Paroxysmus der Subjektivität" hat Bernd Witte bereits am Er verfahren Benjamins hervorgehoben; aus ihm führe „kein Weg mehr weiter

Das Konstellationsverfahren repräsentiert die permanente Selbstzurückna bewußtseinstheoretischer Repräsentationen. Das Erkenntnismodell eines sic vorstehenden Subjekts kann so zwar unnaiv in seiner Haltlosigkeit demonstr aber überwunden werden. Folglich läßt sich nach Adornos Selbstverständnis Methodologie seiner FormbegrifFe nicht explizit machen. Sie bleibt an den j Darstellungskontext gebunden. Die Untrennbarkeit von Kommentar und Kr beruht auf der Ausweglosigkeit jener bewußtseinstheoretischen Aporetik.

1 Vgl. ebd., S. 45.

2 Witte (1976), S. 132.

B. „Linguistic Turn“ - Der Minimalkonsens des Code-Modells

Die von Adorno unterstellte Ausweglosigkeit des bewußtseinstheoretischen
mas wird von den neueren Sprachtheorien bestritten. Bedeutungskonstituti
von ihnen nicht mehr als Leistung eines sich Objekte vorstellenden Subjekt
sondern aus der - vom Subjekt-Objekt-Modell unabhängigen - Materialität
che selbst. Diesen „linguistic turn“[1] haben zum einen die Sprechakttheorie,
ren der Strukturalismus vollzogen. So glaubte Wittgenstein das Repräsenta
der Sprache dadurch ablösen zu können, daß er Sprache als Handlungsfun
beschreibbar machte; und Saussure entband die Sprache als System von de
ellen Rede und beanspruchte so, die von historisierenden und psychologisie
Relativismen befreite Untersuchung ihrer Kodifikationen allein anhand ihr
renzen untereinander ermöglichen zu können.[2] Beide Autoren wurden trad
dend für unterschiedlichste Bedeutungstheorien, die aber alle darin überein
daß sie eine Theorie des Bewußtseins für die Bedeutungskonstitution - unte
fung auf die Autonomie der Sprache - für entbehrlich erklären.

Mit diesem Paradigmenwechsel des linguistic turn verschiebt sich das Reflexionskriterium der Ideologie- und Metaphysikkritik von der Relation Sprache/Bewußtsein auf die Relation Sprache/Sprachgebrauch. An die Stel Supposition mentaler Objekte tritt die beschreibbare Funktionsweise von D Im Interesse einer Weiterführung des naturgeschichtlichen Ansatzes über d Münchhausen-Dilemma hinaus stellt sich also die Frage, ob sich die ästheti Grundbegriffe Adornos diskurstheoretisch reformulieren lassen oder ob sie ihren kritischen Gehalt verlieren.

Gemeinhin wird unterstellt, daß eine sprachanalytische Reformulierung tik Adornos nicht möglich sei.[4] In der Tat scheinen Adornos despektierliche kungen über Sprachphilosophie[5] solchen Versuchen schon im Ansatz zu sp unverzichtbar gilt insbesondere der bewußtseinstheoretische Begriff der Se tung. „Wollte man von ihm absehen“, so Lypp, „verlöre die Theorie ästheti Ausdrucksformen ihre Prägnanz.“[6] Eben dies tun aber die beiden heute do den Varianten der Gesellschaftskritik, die den linguistic turn beerbt haben Kommunikationstheorie und der Poststrukturalismus sehen von Adornos e

1 Ursprünglich isc damit nur die sprachanalytische Wende in der Philosophie bezeichnet wotden [vgl. Rorty (1967); vgl. Schnädelbach (1977), S. 47ff.]. Inzwischen findet er auch auf den (Post-) Strukturalismus Anwendung [vgl. Früchtl (1985), S. 180f.]. Manfred Frank bezieht ihn darüberhinaus auch auf die Hermeneutik, was allerdings m. E. wegen der Überschneidung mit bewußtseintheoretischen Implikationen die Prägnanz dieses Ausdrucks verschwimmen läßt [vgl. Frank (1983), S. 13, Frank (1984), S. 185f.].

2 Vgl. Fussel (1983), S. 15.

3 Eine luzide Rekonstruktion der Veränderungen des Reflexionsbegriffs durch den linguistic turn gibt Schnädelbach (1977), insbes. S. 47-60.

4 Vgl. Jörg Zimmermann (1980), S. 96f.

5 Vgl. Adorno (1966b), S. 61-66.

6 Lypp (1980), S. 200.

theoretischen Voraussetzungen ab - allerdings in entgegengesetzten Richtun
Während Habermas Adorno vorwirft, bei ihm drohten „die Konturen des V
begriffs zu verschwimmen“[1], monieren die Adepten Derridas und Kristevas
Gegenteil, daß er sich „fast niemals im Ernst auf die Zersetzung des Sprachz
die konkrete Subversion des fixierenden Begriffs“ eingelassen habe.[2] Schon
Polarität dieser Verabschiedungsgesten aber, mit denen rekonstruktive und
dekonstruktive Verfahren unvermittelt auseinandertreten, unterstreicht die
eines Denkens, das beide in wechselseitiger Erhellung aufeinander bezog. Ha
Lehmann befindet über die Situation ästhetischer Theorie nach dem linguist
„Auseinandergedriftet ist, was Adorno zu vereinen suchte und zu vereinen w
während in seine strenge Begrifflichkeit der Impuls lebendiger Kunsterfahru
gang fand, finden wir heute auf der einen Seite vorwiegend das von Reflexio
Kunstgegenständen losgekoppelte Philosophieren über Ästhetik, auf der and
Neigung, sich in erleichterter Regression der vorgeblich spontanen, begriffsl
Rezeption hinzugeben.“[3] Es lohnt sich daher, die gängige These von der Unv
keit der ästhetischen Grundbegriffe Adornos mit linguistischen Paradigmen
der zu prüfen, um nach Möglichkeiten zu suchen, wie sie einerseits ihr termi
sches Potential mit Hilfe dieser Paradigmen weiter entfalten und andererseit
gegenüber den auseinanderdriftenden Tendenzen von Rekonstruktion und D
struktion jenen Vermittlungsanspruch einbringen kann, den sie mit der Dial
Kommentar und Kritik erhob.

Gewiß ist jede Reformulierung - ja, schon die vermeintlich neutrale Referi
philosophischer Termini mit Eingriffen verbunden, die ihren ursprünglichen
gegehalt modifizieren. Das gilt insbesondere für Adornos Philosophie, der „i
stellung nicht gleichgültig und äußerlich ist, sondern ihrer Idee immanent“[4].
glaube ich aber, daß es eine falsch verstandene Adorno-Orthodoxie wäre, an
individuellen philosophischen Stil festzuhalten und ihn - da er sich nun einm
akademischen Kontroversen nicht integrieren läßt - in die Galerie der Meist
zu verbannen. Einem Denken, das sich stets in der Auseinandersetzung mit s
Gegenständen neu zu formieren suchte, kann man nicht gerecht werden, ind
sich an Formulierungen klammert. Es geht um die Grundintention der Kriti
Theorie, die nach einer Formulierung Horkheimers darin besteht, „nicht nu
schiedenen Tatsachen in ihrer historischen Entwicklung zu verstehen, ... son
auch den Begriff der Tatsache selbst zu durchschauen, in seiner Entwicklun
damit in seiner Relativität“[5]. Selbstverständlich gilt dies auch für die historis
tivität der terminologischen Grundlagen Adornos. Heute noch an seinen Ver
über Sprachphilosophie festzuhalten hieße, in eben jene Borniertheit zu verf
er ihr seinerzeit vorwarf. Denn zweierlei würde dabei übersehen:

1 Habermas (1981), Bd. I. S. 489.
2 Lehmann (1979), S. 669.
3 Lehmann (1984), S. 391.
4 Adorno (1966b), S. 29.
5 Horkheimer (1967), S. 83f.

Zum einen, daß Adorno selbst von Anfang an das repräsentationslogisch der Bewußtseinsphilosophie sprachkritisch zu überwinden suchte. Wenn e linguistic turn selbst nicht vollzogen hat, so steht er doch dem Diktum Wit „Alle Philosophie ist Sprachkritik“[1] nicht so fern.[2] Das zeigt schon die folg sage aus den *Thesen über die Sprache des Philosophen:* „Alle philosophische Kritik ist heute möglich als Sprachkritik. Diese Sprachkritik hat sich nicht bloß auf ‚Adäquation‘ der Worte an die Sachen zu erstrecken, sondern ebensowohl Stand der Worte bei sich selber; es ist bei den Worten zu fragen, wie weit s sind, die ihnen zugemuteten Intentionen zu tragen, wieweit ihre Kraft gesc erloschen ist, wie weit sie etwa konfigurativ bewahrt werden mag.“[3] Wenn Adorno also immer noch nach den „Intentionen“ fragt, so macht er doch z Funktion der Worte innerhalb historischer Kontexte zum Kriterium ihrer

Zum anderen darf nicht übersehen werden, daß die neueren Sprachtheo sowohl in der Nachfolge Wittgensteins als auch Saussures, ihr unkritisches längst überwunden haben. Es ist heute nicht mehr gerechtfertigt, sich etwa cuse darüber zu mokieren, daß Wittgenstein „viel Scharfsinn und Raum a lyse von ‚Mein Besen steht in der Ecke[1]“ verwendet, anstatt sich auf die „A sen“ zu konzentrieren, „was diese Sprache über die Gesellschaft mitteilt“[4]. lytische und strukturalistische Verfahren sind mittlerweile auch in der Soz bliert. Aufgrund dieser Konvergenz kann der programmatische Anspruch *ven Dialektik* - das „Lesen des Seienden als Text seines Werdens“[5] - mit den ne Instrumentarien der Text- und Sinnkritik weitergefuhrt werden, ja er verl dezu. Umgekehrt könnte just der Versuch einer linguistisch orientierten R rung der Terminologie Adornos von den Schwierigkeiten profitieren, die s gegenstellt, indem sie ihm neue Differenzierungen abverlangt. Adornos Be „gegen Wittgenstein zu sagen, was sich nicht sagen läßt“[6] ist radikaler als nelle Sprachanalyse, die den Horizont der Frage nach dem Sinnvollsein vo deren Funktionsregeln reduziert. Keineswegs setzt Adorno dabei auf eine lungsstrategie. Es genügt, zum Beispiel die Vorlesungen über *Philosophische Te logie* auf/.uschlagen, um die Feststellung von Friedemann Grenz bestätigt z gebe bei Adorno „kaum einen Begriff, ... den er nicht an einer Stelle ... gen präzise auf das Phänomen bezieht, dessen Ausdruck er sein soll“[7]. Indem Begriffe stets im Hinblick auf die explikative Funktion definierte, die sie i Kontext haben sollten, entspricht er von sich aus den Erfordernissen der S Deshalb glaube ich, daß eine entsprechende Aktualisierung der ästhetische begriffe Adornos nicht nur notwendig, sondern auch prinzipiell möglich is

1 Wittgenstein (1921), S. 33. Zu beachten ist freilich Wittgensteins Einschränkung: „(allerdings nicht im Sinne Mauthners.)“. Selbstverständlich geht es ihm um Russells Analyse der logischen Form des Satzes [vgl. ebd.].

2 Vgl. Wellmer (1989).

3 Adorno (1933), S. 370.

4 Marcuse (1964), S. 189.

5 Adorno (1966b), S. 62.

6 Ebd., S. 21; vgl. Wittgenstein (1921), S. 115.

7 Grenz (1974), S. 12.

Nun sieht sich ein solcher Reformulierungsversuch von vornherein dem bereits angedeuteten Dilemma ausgesetzt, daß die beiden Hauptströmungen des linguistic turn, die mit den Namen Wittgenstein und Saussure verknüpft sind, jeweils nur Teilmomente der Philosophie Adornos weiterzuführen vermögen. Was in ihr noch zu einer konstruktiv-destruktiven Begriffsbewegung konstelliert war, der analytische Duktus des Kommentars und der antinomische der Kritik[1], hat sich in durchaus konträren - und anscheinend unvereinbaren - Theoriesträngen verselbständigt. Eine Alternativentscheidung für den einen oder den anderen müßte aber Adornos dialektischen Ansatz zwangsläufig vereinseitigen. Im konkurrierenden Nebeneinander von sprachanalytischer Rekonstruktion und poststrukturalistischer Dekonstruktion, das sich heute in den Debatten zwischen den Vertretern der Moderne und der Postmoderne dokumentiert, drohen die KontrastefFekte verloren zu gehen, um die es Adorno zu tun war. Eine Reformulierung seiner Terminologie hätte also Elemente beider Richtungen aufzugreifen und zueinander zu vermitteln.

Aufgrund ihrer Offenheit für divergierende Erwartungshorizonte, die sie zudem als sprachlich konstituiert ansieht, liegt es nahe, jene Vermittlung auf der Grundlage der Hermeneutik zu leisten. So dürften Kommunikationstheorie und Poststrukturalismus eine Feststellung Gadamers unterschreiben, die Adornos Voraussetzungen durchaus entspricht: „Die Zwischenwelt der Sprache erweist sich gegenüber den Illusionen des Selbstbewußtseins ebenso wie gegenüber der Naivität eines positivistischen Tatsachenbegriffs als die eigentliche Dimension dessen, was gegeben ist.“[2] Daß aber mit dieser allgemeinen Feststellung noch keine Vermittlungsinstanz gefunden ist, das mußte Gadamer sowohl in den Auseinandersetzungen mit Habermas[3] als auch in der Debatte mit Derrida[4] erfahren. Denn die Hermeneutik verdankt ihre Offenheit für die auseinanderdriftenden Tendenzen des linguistic turn einem Zwischen-Standpunkt, der der einen zu vage, der anderen zu bestimmt ist: einem Verstehensbegriff, der traditionalistisch die von Habermas bestrittene Unhintergehbarkeit des Systems der Sprache proklamiert, dabei aber dennoch intentionalistische Voraussetzungen in Anspruch nimmt, nämlich den - von Derrida monierten - „guten Willen, einander zu verstehen.“[5] Um ihren Vermittlungsanspruch geltend zu machen, müßte die Hermeneutik also selbst erst ein linguistisch ausgewiesenes Vergleichbarkeitskriterium vorweisen. Daß es Vergleichbarkeit zwischen analytischen und strukturalistischen Theorieansätzen gibt, ist die zumindest implizite Unterstellung der zahlreichen Arbeiten, die sich mittlerweile um eine Verständigung zwischen modernem und postmodernem Denken bemühen.[6] Doch explizit gemacht werden kann die Inanspruchnahme eines solchen ***tertium datur***- so ein programmatischer Titel von Samuel M. Weber[7] - nur auf der Grundlage einer Theorie des sprachlichen Zeichens, die den konkurrierenden

1 Vgl. Menninghaus (1980), S. 123.
2 Gadamer (1981a), S. 33.
3 Vgl. das Gadamer-Kapitel in Habermas (1967).
4 Vgl. Forget (1984b), S. 7; vgl. die Diskussionsbeiträge von Derrida (1981) und Gadamer (1981b).
5 Gadamer (1981a), S. 38.
6 Vg). Lehmann (1984), Früchtl (1985), Bürger/Bürger (1987), Frank (1988), Menke (1988), Brunkhorst (1990).
7 Weber, S. (1980).

Auffassungen gleichermaßen inhärien, den inhaltlichen Gegensätzen also vorgeordnet ist.

Nach der Überzeugung von Manfred Frank gibt es eine solche Abstraktionsebene: den „Minimalkonsens all der Sprachauffassungen, die mit dem Code-Modell arbeiten“[1]. An einer Gegenüberstellung von Gadamer und Lacan zeigt er, daß sie sich gleichermaßen von diesem Modell abgrenzen, indem sie gegen die szientistische Verkürzung des Textverstehens als einer Dekodierung von Kodierungen das Zeichen als eine Hypothese beschreiben, die interpretiert werden muß.[2] Die negative Bezugnahme ihrer Abgrenzungen aber dokumentiert, daß sie sich, so Frank, „auf der Ebene eines immer noch verbleibenden Minimalkonsenses“ treffen.[3] Das Code-Modell bleibt auch und gerade in der Negation das vorausgesetzte Explikationsmedium, ln diesem Sinne werde ich die Probe aufs Exempe! machen: Im Durchgang durch eine semiologische Übersetzung der Terminologie Adornos soll sich erweisen, ob damit ihre Anbindung an kommunikationstheoretische und poststrukturalistische Verfahren sinnvoll möglich ist und so ihr Vermittlungsanspruch eingelöst werden kann.

1 Frank (1984), S. 186. Er meint damit freilich auch die damit verwandten Operations-Schemata [vgl.Forget (1984h), S. 22].

2 Vgl. Frank (1984). 5. 194.

3 Ebd., S. 191.

C. Semiologische Explikation der Formkategorien

Ohne die Legitimität einer der diversen Theorien des sprachlichen Zeichens zu präjudizieren, läßt sich sagen, daß sie alle in der folgenden Feststellung Übereinkommen: Durch ein Zeichen verkehrt A mit B über C. Es verkörpert also eine dreistellige Relation.[1] Karl Biihler, der sowohl von Habermas als auch von Lacan herangezogen wird[2], nennt die drei Dimensionen Ausdruck (Formung des Zeichens, das von A verwendet wird), Darstellung (A spricht über C) und Appell (A interagiert mit B).[3] In der durch Morris eingebürgerten Klassifikation lassen sich analog drei Betrachtungsweisen unterscheiden: eine syntaktische, eine semantische und eine pragmatische.[4] Die Syntax des Zeichens kann in zweierlei Hinsicht verwendet werden: semantisch durch die Bedeutungsrelation zwischen Bezeichnendem (Signifikanten) und Bezeichnetem (Signifikat), pragmatisch durch die Gebrauchs relation zwischen Sprecher und Hörer - die hier nicht im Sinne eines Transfer-Modells als ein Verhältnis von Sender und Empfänger in Betracht kommt, sondern im Sinne eines Interaktions-Modells; ich spreche daher auch synonym von einer Relation zwischen Ego und Alter.

Wenn es überhaupt eine Möglichkeit geben sollte, Adornos ästhetische Termini im Sinne des linguistic turn zu reform ulieren, dann müssen sie vor allerweiteren inhaltlichen Bestimmung zunächst diesen Minimalkonsens des Zeichenmodells erfüllen. Sie müssen - um eine Formulierung Benjamins abzuwandeln - durch die Eiswüste der semiologischen Abstraktion[5], um zu klären, was von ihnen übrig bleibt, wenn man sie unabhängig von den jeweiligen Konstellationen betrachtet, in denen sie ursprünglich stehen.

1. Symbolische Einheit und allegorische Differenz

Wie oben bereits festgestellt wurde, handelt es sich bei Adornos Begriffen von Allegorie und Symbol um unterschiedliche Modi der Repräsentation bzw. des Bedeutens, bei denen von Mimesis und Konstruktion um solche des Reagierens bzw. des Verhaltens. Mit dieser Ebenenunterscheidung ergibt sich ein erster semiologischer Abstraktionsschritt von selbst: Nimmt man die Form des Kunstwerks als seine Syntax, so verkörpern Symbol und Allegorie dessen semantische Dimension, die von Mimesis und Konstruktion seine pragmatische. Soweit ist die zeichentheoretische Explikation für die Unterscheidung beider Ebenen unmittelbar angemessen. Wie hilfreich darüberhinaus die Binnendifferenzierungen Signifikant/Signifikat und Sprecher/Hörer sind,

1 Eine Übersicht über die verschiedenen Theorien, nach denen diese Dreistelligkeit inhaltlich gefüllt wird, gibt Eco (1973), S. 30. Ein dreistelliges Zcichenmodell findet sich aber auch schon in Platons *Kratyles* [vgl. dazu Bühler (1934), S. 26ff.].

2 Vgl. Habermas (1981), Bd. I, S. 372; vgl. Lacan (1954), S. lllflf.

3 Vg). Bühler (1934), S. 28.

4 Vgl. Morris (1946).

5 Vgl. Adorno (1966b), S. 9.

um Adornos Termini in sich zu präzisieren und Mißverständnisse über deren Stellung zur Begriffstradition aufzuldären, soll im folgenden gezeigt werden.

Am Beipiel Emrichs und Schlaffers hatte ich gezeigt, daß Benjamins Verwendung der Begriffe Symbol und Allegorie nur in modifizierter Bedeutung in die Forschung Eingang gefunden hat.[1] Die Ursache hierfür sind nicht zuletzt Unklarheiten über deren kriteriologische Abgrenzung.[2] Daß Benjamins Allegoriebegriff insgeheim von symbolischen Momenten durchsetzt und deshalb inkonsistent sei, belegt Schlaffer mit dem Hinweis auf das Attribut der Anschaulichkeit.[3] Ähnlich argumentiert Peter Bürger, der die Kategorien des Geheimnisvollen und des Ausdrucks zum Indiz für einen impliziten Symbolismus Benjamins nimmt.[4] Beide berufen sich damit auf Kriterien, die Benjamin gleichermaßen dem Symbol und der Allegorie zuschreibt, womit sie freilich verwechselbar werden. Die inhaltliche Abgrenzung wird zusätzlich erschwert durch Benjamins Kritik am Klassizismus: „Die ***Einheit v***on sinnlichem und übersinnlichem Gegenstand, die Paradoxie des theologischen Symbols", schreibt Benjamin über die klassizistische Terminologie, „wird zu einer Beziehung von Erscheinung und Wesen verzerrt."[5] Ebenso vage erscheint es, wenn er davon spricht, daß „in diesem Abgrund der Allegorie die dialektische Bewegung braust"[6]. Mit seiner Berufung auf theologische Quellen und einer metaphorischen Redeweise erschwert Benjamin eine kriteriologische Überprüfung seiner Termini vor dem Hintergrund der Begriffstradition.

Diese Schwierigkeiten einer inhaltlichen Begriffsbestimmung lassen sich jedoch auflösen, wenn man die Perspektive einnimmt, die Benjamin ausdrücklich selbst für die angemessene erklärt, indem er die Behandlung der Allegorie ins „Gebiet der Semiotik"[7] verlegt. Unter zeichentheoretischen Strukturgesichtspunkten kommen nämlich die Merkmale in den Blick, die sowohl Schlaffers und Bürgers These der Inkonsistenz falsifizieren als auch den Anknüpfungspunkt zur Begriffstradition ausmachen: Einheit und Differenz (Benjamin sagt „Einheit" und „Abgrund") von Signifikant und Signifikat. Mit diesen Strukturmerkmalen läßt sich Benjamins - und Adornos -- Unterscheidung von Symbol und Allegorie als durchaus konsequent beschreiben. Bei aller inhaltlichen Spezifizierung bleiben doch die genannten Zeichenrelationen grundlegend. Ihr kriteriologisches Gewicht zeigt sich, wenn man Benjamins Symbolkritik unter dieser Perspektive noch einmal rekapituliert: „Die Einheit ... des theologischen Symbols", sagt er, „wird zu einer Beziehung von Erscheinung und Wesen verzerrt."[8] Das heißt: Benjamin kritisiert, daß die Einheit von Signifikant und Signifikat keine echte symbolische Identität verkörpere, sondern zur allegorischen Differenz tendiere, indem sie nur noch von einer „Beziehung", also

1 Vgl. oben Kap. I. B. 3.
2 Vgl. Bürger, P. (1974), S.92-97, Wirte (1976), S.107-136, Steinhagen (1979), Schlaffer (1981), S. 186-190, Bürger, P. (1988), S. 55-59.
3 Schlaffer (1981), S. 187.
4 Vgl. Bürger, P. (1989), S. 98ff.
5 Benjamin (1925), S. 336.
6 Ebd., S. 342.
7 Ebd.
8 Ebd., S. 336, Hv. P.M.

Unterschiedenem, ausgehe. Ein Parallelzitat Benjamins lautet: „Aus dem mystischen ‚Nu' wird das aktuelle Jetzt'; das Symbolische wird ins Allegorische verzerrt."[1] Auch hier ist von jener Verzerrung die Rede, nun allerdings mit inhaltlicher Füllung durch theologische Vorstellungen. Doch die semiotische Explikation vermag diesen Satz auch ohne Zuhilfenahme der Theologie — und somit unter Umgehung einer wesentlichen Akzeptanzbarriere - plausibel zu machen: Denn daß das „Zeitmaß der Symbolerfahrung"[2] von dem der allegorischen Einstellung in der genannten Weise differiert, geht schon daraus hervor, daß die symbolische Einheit von Signifikant und Signifikat jenseits aller Temporalität liegt, da sie immer schon da ist und nicht erst hergestellt werden muß. Sie tendiert aber ins Allegorische, zum chronologischen „Jetzt", wenn die Identität beider Zeichenebenen erst aus ihrer Differenz zu einer Beziehung zusammengesetzt, sozusagen aus zwei Koordinaten zu einem Zeit-Punkt materialisiert wird.

Mit dieser Explikationshilfe lassen sich nun die naturgeschichtlichen Mittelbegriffe von Symbol und Allegorie näher bestimmen: Für die Erfahrung des Schöpferischen bedarf es der Indifferenz beider Zeichenkomponenten, da nur so die überzeitliche Intensität des „symbolschaffenden Augenblicks"[3] artikulierbar ist, auf den sich Adorno mit Lukics bezieht. Der Ausdruck von Vergänglichkeit hingegen beruht auf der Differenzierung zweier Momente, einer Relation der Nachträglichkeit, die dadurch zustandekommt, daß ein allegorisches Signifikat sich stets mit einer Verzögerung, mithin als vergangener Sinn beim Signifikanten einstellt.

In ihrer genuin semiotischen Ausrichtung bei der Unterscheidung von Symbol und Allegorie schließen sich Adorno und Benjamin weitaus konsequenter an die Begriffstradition an, als inhaltsspezifische Typologien, die sich etwa am Gegensatz von Intuition und Abstraktion[4] orientieren. So hält sich Adorno durchaus an die etymologische Herkunft des Symbolbegriffs aus dem Verb CTUp.päXAeLV („zusammenwerfen"), wenn er die oben bereits erwähnte Schlüsseldefinition aus der ***Dialektik der Aufltlärung*** mit der Feststellung einleitet: „Die Lehre der Priester war symbolisch in dem Sinn, daß in ihr Zeichen und Bild zusammenfielen."[5] Dieses Zusammenfallen ist in der Tradition so vielfältig interpretiert worden, daß zum Beispiel Wolfgang Kayser vorschlug, das „nichtssagende Wort" zu vermeiden.[6] Aus einer semiologischen Perspektive läßt sich aber durchgängig - ob nun als Synekdoche, Analogie oder Metonymie umschrieben[7] - die Struktur der Einheit beider Zeichenebenen als gemeinsames Merkmal ausmachen. Eine solche Perspektive nimmt explizit Hegel ein, der das Symbol als ein „Zeichen"[8] definiert, bei dem eine „partielle Übereinstimmung zwischen Gestalt und

1 Ebd., S. 358.
2 Ebd., S. 342.
3 Luldcs (1916), S. 356.
4 Vgl. Sorensen (1963).
5 Horkheïmer/Adorno (1944/47), S. 19.
6 Kayser (1948), S.316.
7 Vgl. Sorensen (1972), S. 69f.; vgl. Kurz (1982), S. 79ff.
8 Hegel (1835-38), Bd. 1, S. 299.

Bedeutung“ bestehe[1], im Gegensatz zur Allegorie, der diese Übereinstimmung fehle.[2] Auch Goethe macht es - in einer geradezu strukturalistisch anmutenden Formulierung — zum Kriterium für echte Symbolik, daß „das Bezeichnete mit dem Bezeichnenden“ in einem hinlänglich engen „Verhältnisse zu stehen scheint“[3].

Die neueren semiotischen Symboltheorien haben inzwischen viel zur Begriffsklärung beigetragen. So hebt Bachtin an Goethes Symbolbegriff die vom klassizistischen Vorurteil seiner Selbstauslegung unberührte Tatsache hervor, daß „zwischen Realität und Symbol ... keine scharfe Grenze zu ziehen“[4] sei. Ideologische Züge erkennt Roland Barthes am „Charakter eines schlecht beseitigten Determinismus“[5], der sich dann ergibt, wenn die für das Symbol typische sinnliche Affinität zwischen Zeichengestalt und Bedeutung[6], die es in besonderer Weise „für Konnotationen offen“[7] macht, willkürlich ist. Eco arbeitet aus der unübersichtlichen Geschichte des Symbolbegriffs den „harten Kern“[8] heraus, daß bei „Symbolen ... die Korrelation zwischen Signifikant (Ausdruck) und Signifikat (Bedeutung) nicht konventionell“[9] ist: „Somit kann ein Symbol den Interpreten nicht auf eine zuvor codierte kulturelle Kompetenz zurückverweisen; es ist idiolektal, weil es nur für die Textumgebung gilt, in der es erscheint.“[10] [11] Aus dieser Einsicht leitet Ecos ***Semiotik des symbolischen Modus***[11] konsequent die Notwendigkeit hermeneutischer Verfahren ab: „Der Inhalt des Symbols ist ein Nebel möglicher Interpretationen, offen für eine semiosische Verschiebung von Interprétant zu Interprétant, das Symbol hat keinen autorisierten Interpretanten.“[12]

Vor diesem Hintergrund erscheint es mir unangemessen, wie Gerhard Kurz die Explikationsfähigkeit der Semiotik für den Symbolbegriff bestreitet:[13] „Das Symbol ist kein semiotisches, es ist ein hermeneutisches Phänomen. Bei sprachlichen Zeichen deute ich nicht den signifiant, um den signifié zu verstehen. Ein signifiant existiert nicht außerhalb seiner Relation zum signifié und umgekehrt. Zwischen signifié und signifiant herrscht eine sowohl arbiträre als auch notwendige Relation, zwischen Symbol und Symbolisiertem herrscht die durch den Textzusammenhang zu bestätigende Möglichkeit.“[14] Wie die obigen Ausführungen Ecos belegen, wird diese Entgegensetzung zwischen einer statisch am einzelnen Zeichen fixierten und einer hermeneutisch kontextorientierten Methode dem heutigen Selbstverständnis der Semiotik nicht gerecht. Die Einbeziehung hermeneutischer Verfahren - die übrigens seit längerem

1 Ebd., S. 300.
2 Ebd., S. 387.
3 Goethe (1962—67), Bd. Ill, S. 120; Brief an Zelter v. 6.3.1810.
4 Bachtin (1965), S. 286.
5 Barthes (1963), S. 38.
6 Vgl. Schiwy (1980), S. 7.
7 Ebd., S. 12.
8 Eco (1984), S. 198.
9 Ebd., S. 213.
10 Ebd., S. 238.
11 Ebd., S. 230ff.
12 Ebd., S. 237.
13 Kurz (1982), S. 79.
14 Ebd.

auch Saussure schon zugesprochen wird[1] - wird vom semiotischen Symbolbegriff geradezu herausgefordert - was Kurz übrigens unversehens mit seinen eigenen Ausführungen dokumentiert.

Allerdings kommen unter semiotischer Perspektive Zweifel auf, ob es berechtigt ist, wenn Kurz die Metapher als einen von drei „Grundtypen" dem Symbol zuordnet[2] und damit ihrer traditionellen Ableitung aus der Allegorie[3] widerspricht. Diese Tradition geht auf Aristoteles' Begriff der „epiphora" zurück, also der „Übertragung" eines Wortes aus einem Bedeutungszusammenhang auf einen anderen, ihm ursprünglich fremden.[4] Die Nähe der Metapher zur Allegorie ergibt sich also aus dem beiden gemeinsamen Strukturmerkmal der Differenz von Bezeichnendem und Bezeichnetem. Entsprechend formuliert zum Beispiel Hegel: „Die Metapher aber ist immer eine Unterbrechung des Vorstellungsganges .... da sie Bilder erweckt und zueinanderstellt, welche nicht unmittelbar zur Sache und Bedeutung gehören..."[5] Nach Kurz „ist die aristotelische Theorie nicht haltbar. Sie beruht auf einer unhaltbaren Wortsemantik. Das Wort ist danach eine Art Etikette. Jedes Ding hat einen Namen, wie eine Flasche ihr Etikett. ... Diese Wortsemantik ist eine Abstraktion. Die Bedeutung eines sprachlichen Ausdrucks existiert nicht unabhängig von seiner kommunikativen Funktion, seinem ‚Sitz im Leben'."[6]

Zu Recht also kritisiert Kurz das Repräsentationsmodell der Sprache. Daß er damit aber en passant die sogenannte „substitutionstheoretische"[7] Metapherntheorie zu widerlegen meint, scheint mir auf demselben Kurzschluß zu beruhen wie jene unangemessene Abgrenzung von Semiotik und Hermeneutik. Denn die strukturanalytische Feststellung einer semantischen Differenz wird mit der pragmatischen Sprachbetrachtung nicht hinfällig. Die Substitutionstheorie - die von ihren referenzsemantischen Unterstellungen freilich zu bereinigen wäre[8] - und die „Interaktionstheorie"[9] der Metapher schließen sich nicht aus, sondern ergänzen sich. So ginge ein wesentliches Kriterium für die Explikation der Metapher verloren, wenn man die Tatsache ignoriert, daß in ihr ein Signifikant durch einen anderen substituiert wird. Daß dadurch erst die spezifische Pragmatik der Metapher zu erfassen ist, läßt sich wiederum mit Eco demonstrieren[10], der sie folgendermaßen vom Symbol abgrenzt: „Angesichts einer Metapher muß der Interpret bei der Entdeckung, daß der metaphorische Ausdruck nicht die Wahrheit sagt, den Ausdruck metaphorisch interpretieren. Ebenso muß man

1 Vgl. Füssel (1983), S. 16f., Frank (1983), S. 48, Anm. 4, Jäger (1976). Ich vernichte hier auf eine Stellungnahme zu dieser These, da sie für meine Argumentation unerheblich ist.

2 Kurz lehnt sich hier an Browne (1971) an [vgl. Kurz (1982), S. 79, Anm. 32].

3 Ebd., S. 5.

4 So jedenfalls legt Quintilian Aristoteles aus: vgl. Wilpert (1955), S. 368.

5 Hegel (1835-38), Bd. I, S. 395.

6 Kurz (1982), S. 11.

7 Ebd., S. 7.

8 Daß sich referenzsematische Aussagen durchaus im Sinne des linguistic turn reformulieten lassen, zeige ich unten in Kap. III. A. 2.

9 Kurz (1982), S. 7.

10 So erklärt Eco ausdrücklich: „Es ist ... vielleicht möglich, eine extensionale Semantik der Metapher zu umgehen, unmöglich ist es jedoch, eine Pragmatik zu umgehen"[Eco (1984), S. 136.]

angesichts der Verletzung einer Konversationsmaxime annehmen, daß der Ausdruck etwas anderes ausdrücken soll."[1] Nur scheinbar widerspricht Roland Barthes dieser Abgrenzung, wenn er das Symbol eine „ungehemmte Metapher"[2] nennt. Denn daß die Metapher demzufolge an sich „gehemmt" ist, kennzeichnet ja gerade die von Lukäcs beobachtete Unfähigkeit, „sich dem symbolschaffenden Augenblick anzuschmiegen" - sic verfügt nicht über die vom Symbol geforderte Einheit der Zeichenebenen.

Semiotisch zu bestätigen sind hingegen zwei andere Grundtypen, die Kurz dem Symbol zuordnet: der metonymische und der synekdochische Typ.[3] So grenzt Roman Jakobsons grundlegender Aufsatz über den ***Doppelcharakter der Sprache*** Synekdochen und Metonymien gleichermaßen von den metaphorischen Formen, die er als Allegorien bezeichnet, ab.[4] Seine Unterscheidungskriterien sind „Kontiguität" für erstere und „Similarität" für letztere: „Die Bestandteile eines Kontextes stehen miteinander im ***Kontiguitätsver***hältnis (das ist in einem linearen Zusammenhang - d. Übers.), während bei dem Substitutionsverhältnis die Zeichen durch verschiedene Grade der Gleichartigkeit ... miteinander in Beziehung stehen."[5] Als Beispiel referiert er unterschiedliche Sprecherreaktionen auf das Stichwort „Hütte": Im ersten Fall, also der metonymischen Reaktion, kommen als Antworten „Strohdach", „Streu", „Armut", im zweiten, der metaphorischen Reaktion, „Palast", „Höhlenbehausung", „Erdbau"[6]. Während also bei der Metonymie assoziative Verschiebungen des Bedeutungsfeldes insgesamt stattfmden, bei denen Signifikant und Signifikat aneinander gebunden bleiben, spaltet sich bei der Metapher der Signifikant vom Signifikat, indem er zu diesem in ein Repräsentationsverhältnis tritt.[7] Selbstverständlich kann dieses Repräsentationsverhältnis auch symbolischer Art sein, und zwar dann, wenn der metaphorische Signifikant die Fähigkeit hat, als Einzelnes das Ganze zu substituieren und nicht, wie bei der Allegorie, dies nur in einem kontingenten Sinne zu tun. Dieser Typ von Metapher entspräche also der Synekdoche.

Somit teilen sich die beiden Grundtypen Metonymie und Synekdoche in eben die beiden Aspekte, die Adorno in der ***Dialektik der Aufklärung*** ■***A.m*** Symbol unterschied: „endlose Erneuerung" und „Permanenz des Bedeuteten"[8]. „Endlose Erneuerung" vollzieht die Metonymie, da ihre Verschiebungen in „Raum- und Zeitzusammenhän-

1 Ebd., S. 237.
2 Barthes/Martin (1970), S. 83.
3 Kurz (1982), S. 79.
4 Jakobson (1960), S.329f.
5 Ebd., S. 326f.
6 Ebd., S. 328.
7 Vgl. dagegen Paul De Man, der die Metapher über das Attribut der Analogie dem Symbol und die Metonymie über das Attribut der Kontiguität (verstanden als Zufälligkeit) der Allegorie parai lei isiert [De Man (1979), S.44fJ. Der Unterschied zu meiner, an Jacobson orientierten, Charakterisierung der Metonymie liegt also in einer anderen Auffassung des Begriffs der Kontiguität begründet: Ich verstehe ihn im Sinne von „Angrenzung", also gerade nicht zufälliges, sondern kombinierendes Zusammentreffen der beiden Zeichenaspekte. So unterscheidet auch Lacan „a) die Substitution eines Terms unter einen andern, wodurch der Metaphereffekt, b) die Kombination eines Terms mit einem andern, wodurch der Metonymieeffekt entsteht." [Lacan (1973), S. 212f.]
8 Horkheimer/Adorno (1944/47), S. 19.

gen“[1] erfolgen und deshalb niemals endgültig sein können; eine Signifikantenreihe, die - nach dem obigen Beispiel - mit „Strohdach“ und „Streu“ beginnt, motiviert eine virtuell infinite Fortsetzung, weil kein Term repräsentative Geltung beansprucht. „Permanenz des Bedeuteten“ hingegen kommt durch die Synekdoche zustande, da in ihr ein Teil das Ganze vertritt[2], mithin das Signifikat den Signifikanten fixiert, ihn sozusagen verewigt. Beide sind strukturell bestimmbar durch die Einheit von Signifikant und Signifikat. Doch in dem einen Fall handelt es sich um eine ***unmittelbare***, im anderen um eine ***vermittelte Einheit.*** Auf diesen Unterschied - dies sei als Ergebnis der semiotischen Symbolexplikation festgehalten — rekurriere ich, wenn ich im folgenden die Attribute ***metonymische Symbolik*** und ***synekdochische Symbolik*** verwende.

Das Umgekehrte gilt entsprechend für die Allegorie. Wenn Benjamin schreibt, daß „die Allegorie ... in den Abgrund zwischen bildlichem Sein und Bedeuten sich versenkt“[3], dann sollte vor jeder inhaltlichen (und daher mißverständlichen) Deutung berücksichtigt werden, daß Benjamin damit ein Strukturmerkmal der Differenz anspricht. Dieses Strukturmerkmal macht den Gegenstand erst zum Objekt des Grübelns für den Allegoriker; „er redet“, sagt Benjamin, „dadurch von etwas anderem“[4]. Benjamin folgt damit der Etymologie des Wortes. Denn àXAriyopeiv heißt „anders als auf dem Marktplatz, der àyopa, reden“[5]. Ob nun Quintilians Definition „Allegoria ... ostendit ... aliud verbis aliud sensu“[6], Vossius’ Formel vom „diversiloquium“[7] oder Bodmers Charakterisierung als „doppelsinnige Schreibart“[8] - die gesamte Begriffstradition sieht, wie Jauß bemerkt, in „der allegorischen ... Rede“ das Mittel, „um in der Entsprechung von Gestalt ... und Bedeutung immer auch deren Differenz offen zu halten.“[9]

So läßt sich die Differenz von Zeichen und Bezeichnetem als kleinster gemeinsamer Nenner in der Begriffsgeschichte der Allegorie festhalten, der auch für Adornos, auf Benjamin rekurrierenden, Allegoriebegriff durchgängig bindend bleibt. Daß die Korrelation zwischen Signifikant und Signifikat konventionell sei, also nicht aus der physischen Präsenz des Signifikats selbst schon hervorgeht, sondern durch willkürliche Vereinbarung gestiftet sei, behauptet nicht erst die moderne Semiotik über die „codierte Natur von Allegorien“[10]. Saussures These von der Arbitrarität des sprachlichen Zeichens wird von Benjamin geradezu herbeizitiert, wenn er schreibt, der emblematische Gegenstand liege „vor dem Allegoriker, auf Gnade und Ungnade ihm überliefert. ... an Bedeutung kommt ihm das zu, was der Allegoriker ihm verleiht.“[11]

1 Kura (1982), S. 79.
2 Vgl. Kura (1982), S. 79 u, Wilpert (1955), S. 614.
3 Benjamin (1925), S. 342.
4 Ebd., S. 359.
5 Kura (1982), S. 30.
6 Nach ebd., S. 34.
7 Nach ebd., S. 30.
8 Nach ebd.
9 Jauß (1982), S. 162.
10 Eco (1984), S. 209, vgl. S. 213.
11 Benjamin (1925), S. 359.

Und wie beim Symbol, so kann auch die naturgeschichtliche Lesart der Allegorie mit Hilfe semiotischer Strukturbegriffe in sich differenziert werden. Adorno unterschied ja zwei Typen der Allegorie. Der eine stellt sich dar als ein „die Innerlichkeit nicht mehr erweckender Sinneskomplex“[1]; er steht fiir eine zur zweiten Natur gewordene Geschichte, deren Signifikantenmaterial fremd bleibt, keinerlei Hinweis darauf gibt, daß es deutend transparent zu machen wäre. Der zweite Typ hingegen präsentiert sich explizit als lesbar, gemäß Benjamins programmatischer Formulierung aus dem Trauerspielbuch: „Allegorie - das zu erweisen dienen die folgenden Blätter - ist nicht spielerische Bildertechnik, sondern Ausdruck, so wie Sprache Ausdruck ist, ja so wie Schrift.“[2] Dieser Ausdrucksbegriffhat nichts mit dem, von Schlaffer und Bürger fälschlich zum Nachweis Benjaminscher Inkonsequenz angeführten, Kriterium der traditionellen Symboldefinition zu tun; sie übersehen, daß das „experimentum crucis“ für Benjamin gerade darin bestand, ihn aus der „Schrift“ abzuleiten, die „als konventionelles Zeichensystem“[3] aufgefaßt wird. Dieser Ausdrucksbegriff also ist genuin allegorisch, weil er auf eine konventionell gestiftete Zeichenrelation rekurriert, die aber nicht, wie bei Lukäcs, schlechterdings rätselhaft bleibt, sondern in sich bewegt ist, indem das Signifikantenmaterial den Allegoriker beständig zur Deutung auffordert: „Es wird ihm ein Schlüssel zum Bereiche verborgenen Wissens, als dessen Emblem er es verehrt.“[4] Zwar ist in beiden Aspekten der Allegorie die Relation von Signifikant und Signifikat arbiträr. Beim ersten Aspekt aber handelt es sich um eine ***intransitive Differenz,*** die keinerlei Hinweis auf ihren Verweischarakter enthält, beim zweiten hingegen um ***transitive Differenz***, die beständig dazu herausfordert, sie als „Zeichen für etwas“ zu lesen.

Diese Binnenunterscheidung des Allegoriebegriffs läßt sich nun anhand ihrer Strukturmerkmale — intransitive und transitive Differenz — zur Begriffstradition in Beziehung setzen. Denn sie entspricht Quintilians Unterscheidung von „tota allegoria“ und „permixta allegoria“[5], also von „reiner“ und „gemischter“ Allegorie. Kurz übersetzt Quintilians Grundtypen mit den Attributen „implikativ“ und „explikativ“[6]: „In der reinen Allegorie“, erläutert er, „wird die allegorische Bedeutung implizit zu verstehen gegeben, in der gemischten Allegorie wird explizit angegeben, was die allegorische Bedeutung ist.“[7] Ich halte diese Übersetzung weder im Hinblick auf Quintilian noch auf Adorno für angemessen. Denn das entscheidende ästhetische Merkmal der Allegorie ist ja nicht, ob ihre ***Bedeutung*** implizit oder explizit angegeben wird — „implikativ“ dürfte die Allegorie allemal sein -, sondern hermeneutisch relevant ist die Frage, ob die Allegorie als solche implizit bleibt oder explizit in Erscheinung tritt. So unterscheidet Benjamin, ob die „Scheinbarkeit der Allegorie“ eine „eingeständliche“[8]

1 Lukics (1916), S.55-
2 Benjamin (1925),S.339.
3 Ebd.
4 Ebd., S. 359.
5 Kurz (1982). S. 39.
6 Ebd., S. 39f.
7 Ebd., S. 39.
8 Benjamin (1939/40), S. 659-

ist, wie im Barock oder ob sie es nicht ist, wie bei Baudelaire. Deshalb werde ich im folgenden nicht von implikativer und explikativer, sondern von ***impliziter*** und ***expliziter Allegorie*** sprechen.

2. Mimetische Identifikation und konstruktive Konfrontation

Adornos Termini Mimesis und Konstruktion in Sprecher-Hörer-Relationen zu übersetzen, mag spontan Widerstände hervorrufen. Scheint doch dieser Wortgebrauch - wie erst recht das gemeinhin substitutiv gebrauchte Begriffspaar Sender-Empfänger - mit seiner nachrichtentechnischen Vorstellungswelt eher ein Beleg denn eine Erklärungshilfe für Adornos Verdinglichungskritik zu sein. Bei dieser Gelegenheit ist erneut daran zu erinnern, daß die Semiotik Strukturen beschreibt, keine Inhalte, ihren instrumentellen Charakter also ebensowenig hypostasiert, wie es Begriffe nach Adorno tun sollten. „Sprecher" und „Hörer" sind also lediglich relationale Termini zur Explikation pragmatischer Wechselbezüge im Sinne einer Interaktion von Ego und Alter. So verstanden, erweisen sie sich aber als durchaus hilfreich für eine Auflösung der Akzeptanzprobleme, die die naturgeschichtliche Lesart der beiden Formbegriffe Mimesis und Konstruktion aufwirft. Unter Strukturgesichtspunkten nämlich läßt sich erkennen, daß ihr kritisches Verhältnis zur Begriffstradition keineswegs von naturalistischen Suppositionen abhängig ist. Vielmehr sind die biologischen und psychologischen Modelle, auf die Adorno rekurriert, selbst einer strukturalen Beschreibung zugänglich.

Denn unabhängig von allen inhaltlichen Festlegungen läßt sich Mimesis bei Adorno als die Attitüde eines Sprechers erklären, der sich mit dem Hörer identifiziert, so daß beide Rollen ineinander aufgehen. Das geht zum Beispiel aus der folgenden Äußerung Adornos hervor: „Ist die Sprache der Natur stumm, so trachtet Kunst, das Stumme zum Sprechen zu bringen."[1] Die Kunst ist also qua Mimesis Sprecher der Natur, als ***ihr*** Sprecher aber ist sie zugleich ihr Hörer. Das heißt, die Mimesis ist Sprecher und Hörer ineins.

Diese Doppeldeutigkeit beruht darauf, daß die mimetische Reaktion nach Adorno, wie oben gezeigt wurde, zwei Formen annehmen kann: In ihrer ersten Variante, dem magischen Ritual, vollzieht sie sich durch eine Imitationsgeste, die darauf ausgerichtet ist, die Obergewalt des Fremden zu bannen, die also der Selbsterhaltung dient; in der zweiten Variante hingegen folgt sie dem Todestrieb, und das heißt - nach der erwähnten Passage aus der ***Dialektik der Aufklärung*** — dem „Hang, sich gehen zu lassen". Extrahiert man aus diesen kulturanthropologischen und naturalistischen Charakterisierungen wiederum die strukturellen Momente, dann läßt sich das so ausdrücken: Im ersten Fall identifiziert sich der Sprecher aktiv mit dem Hörer; indem er ihn seinen Zwecken anpaßt, nur im eigenen Interesse zu ihm spricht, hört er im Grunde auf sich selbst. Im zweiten Fall identifiziert sich der Sprecher passiv mit dem Hörer, tritt seine Stelle an ihn ab, indem er ihn - den Hörer - sprechen läßt. Kurz: das eine Mal macht der Sprecher sich ***den*** Hörer gleich, das andere Mal macht er sich ***dem*** Hörer gleich.

1 Adorno (1970), S. 121.

Mit dieser semiotischen Explikation des Mimesis-BegrifTs kann zugleich dessen Stellung zur Tradition von einer Vereinseitigung befreit werden. So wird gemeinhin unterstellt, daß das platonistische Verständnis der Mimesis als passive Nachahmung von Erscheinungen[1], das bis heute das vorherrschende ist[2], nichts mit demjenigen Adornos zu tun habe, der vielmehr in der aristotelischen Tradition stehe.[3] Dies wird in der Tat schon dadurch nahegelegt, daß der aristotelische Mimesis-Begriff ebenso wie derjenige Adornos als Verhaltensweise zu verstehen ist. Entsprechend hebt Lüdke an einer Formulierung Baeumlers hervor, die gemeinsame Antithetik von Adorno und Aristoteles gegenüber dem Platonismus bestünde darin, daß „nicht ***die*** Natur, sondern: ***der*** Natur“[4] nachgeahmt werde. Friedrich Tomberg spricht von einer ***Mimesis der Praxis***[5 6], die nach Aristoteles darin besteht, „zu vollenden, was die Natur nicht zu Ende zu bringen vermag“[5]. Das klingt zwar ähnlich wie das obige Adorno-Zitat, trifft aber nur den aktiven Aspekt: die Eigeninitiative des Sprechers. Der passive Aspekt, der dem Hörer - der Natur - den Vorrang einräumt, geht darin unter. Mit der ausschließlichen Betonung der aristotelischen gegenüber der platonischen Mimesis ergibt sich daher ein verzerrtes Begriffsverständnis. Als pragmatische Attitüden sind sie beide beschreibbar. Das macht freilich Adorno nicht zum Platoniker. Doch die einseitige Zuordnung seines Mimesis-Begriffs zum Aristotelismus wäre ebenfalls unangemessen.

Präziser im Sinne der Kriterien Adornos dürfte eine Unterscheidung sein, die aus der Sympathie-Ethik Max Schelers stammt, und deren Bedeutung für den Mimesis-Begriff Adornos Josef Früchtl hervorgehoben hat.[7] Nach Scheler gibt es nämlich bei der Identifikation „zwei polare Typen: den ***idiopathischen*** und den ***heteropathischen Typus.*** D. h. die Einsfühlung kann zustande kommen in der Richtung, daß das fremde Ich ganz durch das eigene aufgesogen wird, in es hereingenommen, in seinem Sein und Sosein für das Bewußtsein sozusagen vollständig entsetzt und entrechtet wird - und sie kann zustande kommen so, daß ‚Ich‘ (im formalen Sinne) so von dem anderen Ich (im material individuellen Sinne) konsterniert und hypnotisch gefesselt und gefangen bin, daß an meine formale Ich-Stelle ganz das fremde individuelle Ich tritt mit allen ***ihm*** wesentlichen Grundhaltungen: ich lebe dann nicht in ‚mir‘, sondern ganz in ‚ihm‘, dem andern (wie durch ihn hindurch).“[8] Scheler spricht hinsichtlich der idiopathischen Identifikation auch von einem „restlosen aktiven Ansteckungsdrang“ und unterscheidet davon eine „restlose bis auf das individuelle Ichzentrum gehende Seins- und Soseins-Angesteckt heit“ bei der heteropathischen[9], was strukturgleich ist mit Aktivität und Passivität, den beiden Mimesis-Aspekten Adornos.

So kann die Doppeldeutigkeit in Adornos Mimesis-Begriff mit den Termini Schelers geklärt werden, ohne daß damit die inhaltlichen Diskrepanzen zwischen beiden

1 Vgl. Koller (1980).
2 Vg). Auerbach (1942-45), Wilpert (1955), S. 372f„ Hatth/Gebhardt (1982), S. 27-30.
3 Diese These ist in der Forschung umstritten [vgl. Früchtl (1985), S. 287, Arm. 287].
4 Lüdke (1981), S. 54. Diese Kasus-Wahl findet sich allerdings schon hei Gottsched (1730), S. 99.
5 Vgl. Tomberg (1968).
6 Nachebd., S.6.
7 Vgl. Früchtl (1985), S. 297, Anm. 88.
8 Scheler (1912), S. 29f. Vgl. den „idiopathischen Rausch“ bei Klages (1922), S. 77ff.
9 Scheler (1912), S. 30.

Philosophen[1] ausgeblendet würden, da sie sich allein auf Strukturmerkmale beziehen. Darüberhinaus entfällt mit dem Sprecher-Hörer-Modell jene unangemessene Alternative, sich für eine naturalistische oder rationalistische Lesart des Mimesis-Begriffs Adornos entscheiden zu müssen. Ich werde also im folgenden zwischen ***idiopathischer*** und ***heteropathischer Identifikation*** unterscheiden und in diesem Sinne von ***aktiver*** und ***passiver Mimesis*** sprechen.

Der Konstruktions-Begriff Adornos hat, wie oben erwähnt, mit dem des Fiktionalen — geläufiger Gegenbegriff zur Mimesis - nichts zu tun. Adorno weist diese Gleichsetzung als ästhetisch inadäquat zurück: „Das Moment der Fiktion an den Kunstwerken wird, wie von allen Positivisten, durch die supponierte Analogie zu den Träumen maßlos überschätzt."[2] Gegen die inhaltsästhetische Unterscheidung von Nachahmung und Phantasie, geht es ihm bei der Thematisierung von Mimesis und Konstruktion um Verhaltensweisen der Form, um die „Moral der Kunstwerke"[3]. Das Sprecher-Hörer-Modell schafft hierüber Klarheit: Anders als bei der Mimesis sucht der Sprecher nicht die Identifikation, sondern die Konfrontation mit dem Hörer.

Nun hat auch der so explizierbare Konstruktions-Begriff Adornos zwei Aspekte. Er steht einerseits für „die rückhaltlose Unterwerfung nicht bloß alles von außen ihr Zukommenden, sondern aller immanenten Teilmomente; insofern ist sie die verlängerte subjektive Herrschaft". Andererseits aber „schränkt Konstruktion die ästhetische Subjektivität kritisch ein. ... Denn damit die Synthesis der Konstruktion gelinge, muß sie doch, bei aller Aversion, aus den Elementen herausgelesen werden."[4] Dieser Aspekt von Konstruktion verfügt nicht herrschaftlich über die mimetischen Impulse, sondern ist per Durchformung die „gewaltlose Integration des Divergierenden"[5]. Das läßt sich im Sprecher-Hörer-Modell so explizieren: Der Sprecher kann seine Konfrontation mit dem Hörer entweder so gestalten, daß er ihn dominiert, oder so, daß er den Hörer integriert. Die Einschränkung „bei aller Aversion" stellt klar, daß es sich bei dieser Attitüde des Einbeziehens nicht um Identifikation, wie bei der Mimesis, handelt. Es geht hier lediglich um den Unterschied zwischen ***restriktiver*** und ***integrativer***

1 An der Beeinflussung Adornos durch Schelers Naturbegriff kann kein Zweifel sein [vgl. Scheler (1926), insbes. das Kap. 2: *Erkenntnis und Arbeit*, mit Adorno (1966b), S. 193-207]. Was die Aufklärung der Verwandtschaft hinsichtlich des — auch für Adornos Mimesisdeutung zentralen — Idenrifikationsbegriffs bislang erschwerte, war deren explizite Verneinung durch Adorno: „Schelers Satz, alle Erkenntnis sei in Liebe fundiert, war Lüge, weil er unmittelbar die Liebe zum Angeschauten verlangte." [Adorno (1951a), S. 264] Abstrahiert man aber von der Materialität des Schelerschen Wertbegriffs, wie Josef Früchrl es vorschlägt, so „treten", wie er zu Recht sagt, „die Gemeinsamkeiten hervor ... Liebe richtec sich auf das dem Ich Fremde, sieht auch die Natur nicht anthropomorph" [Früchtl (1985), S. 297, Anm. **88**]. Früchtl realisiert allerdings seinen Vorschlag auf problematische Weise, indem er an die Stelle des Wertbegriffs den der Wahrheit setzt [vgl. ebd.]. Eine solche kognitivistische Umdeutung wird weder dem pragmatischen Sinn der Mimesis bei Adorno noch dem der Sympathie bei Scheler gerecht. Wie ich gezeigt habe, ist sie auch nicht erforderlich, wenn man die Abstraktion anstelle des Subjekt-Objekt-Modells, das Adorno für den Mimcsis-Begriff ausdrücklich verwirft [vgl. Adorno (1970), S. 169], durch das Sprecher-Hörer-Modell vollzieht.

2 Adorno (1970) S. 20.

3 Ebd., S. 281.

4 Ebd., S. 91.

5 Ebd., S. 283.

Konfrontation. Im Sinne dieser Explikationstypologie spreche ich im folgenden von ***exklusiver*** und ***inklusiver Konstruktion.***

Die vorstehenden Ausführungen zeigen, daß sich Adornos und Benjamins Terminologie unter semiotischem Blickwinkel bei allen Eigenwilligkeiten dennoch uneingeschränkt auf die Tradition beziehen läßt. Deshalb ist der Vorwurf begriffsgeschichtlicher Inkonsistenz unhaltbar. Der kritische Gehalt der naturgeschichtlichen Formkategorien beruht nämlich nicht auf einer totalen Abkoppelung von der Tradition; er entfaltet sich erst aufgrund der strukturellen Gemeinsamkeiten mit ihr. Es ist hier nicht der Ort, diese Begriffserläuterungen weiter zu vertiefen, die sich erst am künstlerischen Material, wie es im zweiten Hauptteil dieser Arbeit untersucht werden soll, als sinnvoll erweisen können. Schon auf der Ebene des - hiermit vollzogenen - Explikationsversuchs der Formbegriffe Adornos jedoch zeigt sich, daß die semiologische Abstraktion nicht nur mit diesen vereinbar ist, sondern auch aufschlußreich für die Klärung definitorischer Unschärfen und das Verhältnis zur Begriffstradition. Offensichtlich also lassen sich doch kontextunabhängige Kriterien für Adornos Termini finden; ihre Definitionsstruktur bleibt auch über die jeweiligen Konstellationen, in denen sie bei Adorno stehen, hinaus einsichtig und erweist sich somit als übertragbar.

Freilich entbehren die Relationsbestimmungen des Code-Modells jeglicher inhaltlichen Bestimmung. Sie liefern lediglich die strukturellen Voraussetzungen, um Bezugnahmen auf mögliche Inhalte, wie sie sich in den verschiedenen Auslegungen des linguistic turn ausgebildet haben, herstellen zu können. Ihre Reformulierung steht noch aus. Sie hätte inhaltliche Entsprechungen zu den Explikationstermini zu finden, die hier noch einmal in tabellarischer Übersicht aufgeführt sind:

Zeichen-Ebene	Struktur	Künstlerische Technik
Semantik (Signifikant - Signifikat)	unmittelbare Einheit vermittelte	metonymische Symbolik synekdochische
	intransitive Differenz transitive	implizite Allego rik explizite
Pragmatik (Sprecher - Hörer)	idiopathische Identifikation heteropathische	aktive Mimesis passive
	integrative Konfrontation restriktive	inklusive Konstruktion exklusive

Fig. 2 Explikationstermini

III. Reformulierung

Die semiotische Explikation der Terminologie Adornos hat die Voraussetzungen geschaffen, um sie im Sinne solcher Theorien zu reformulieren, die den linguistic turn beerbt haben. Dessen dichotomisch auseinandergedtiftete Strömungen erweitern dabei jeweils Teilmomente dessen, was bei Adorno zusammengedacht war: Die Kommunikationstheorie erweitert den Kommentar durch die universalpragmatische Rekonstruktion von Diskurspositionen (A). Der Poststrukturalismus erweitert die Kritik durch die Dekonstruktion der rekonstruierten Diskurse (B). Die Rezeptionsästhetik übernimmt anstelle des Konstellationsverfahrens die Vermittlungsfunktion zwischen beiden, wobei sich allerdings der emphatische Wahrheitsanspruch Adornos relativiert (C).

A. Kommentar: Rekonstruktion von Diskurspositionen

1. Die kommunikationstheoretische Auslegung des Code-Modells

In seiner ***Theorie des kommunikativen Handelns*** rekurriert Habermas auf das dreistellige Zeichenmodell Buhlers.[1] Inwiefern es als Minimalkonsens der kommunikationstheoretischen Auslegung des linguistic turn fungiert und sich ihre Inhalte somit zu der semiotischen Explikation der Grundbegriffe Adornos in eine Beziehung setzen lassen, werde ich zunächst darstellen. Erst im Anschluß daran kann der Versuch einer kommunikationstheoretischen Reformulierung unternommen werden, der zeigen soll, inwieweit sich mit ihm Adornos Intentionen weiterführen lassen.

Habermas' linguistische Wende der Kritischen Theorie geht zurück auf die analytische Sprachphilosophie des späten Wittgenstein. Die referenzsemantische Supposition der Bewußtseinstheorie, daß Begriffe sich auf Gegenstände beziehen, verkennt nach Wittgenstein, daß die Repräsentation von Objekten nur eine von virtuell unendlich vielen Möglichkeiten ist, Worte zu verwenden. Dieses „Sprachspiel"-Konzept[2] systematisiert Habermas in Entsprechung zu den drei Dimensionen des Code-Modells nach Bühler:[3] Der Aspekt der Darstellung obliegt kognitiven Sprechakten, der Aspekt des Appells regulativen — also die Koordinierung intersubjektiver Beziehungen betreffenden - Sprechakten und der Aspekt des Ausdrucks expressiven, also solchen Sprechakten, die subjektive Erlebnisse und Empfindungen thematisieren. Normativ gehaltvoll wird diese Klassifikation dadurch, daß Habermas sie - im Rahmen einer

1 Vgl. Habermas (1981), Bd. I, S. 372.
2 Vgl. Wittgenstein (1953), S. 19.
3 Vgl. Habermas (1981), Bd. I, S. 372.

Universalpragmatik[1] - als kommunikative Kompetenzen begreift, d.h. als je spezifische Fähigkeiten, zur zwanglosen Übereinkunft mit anderen, zu Konsensen, zu gelangen.[2] Dieses vernünftige Ziel der Verständigung beruht ihm zufolge nicht auf einem idealistischen guten Willen, sondern es ist ein transzendentales Faktum der Sprache: „Jedem Akt des Sprechens wohnt das Telos der Verständigung schon inne: Mit dem ersten Satz ist die Intention eines allgemeinen und ungezwungenen Konsensus unmißverständlich ausgesprochen."[3]

Mit der universalpragmatischen Klassifikation lassen sich Vernunftansprüche nicht nur in propositionalen Sätzen, wie Adornos Begriff des „Wahrheitsgehalts" zu unterstellen scheint[4], sondern auch in regulativen und expressiven nachweisen. Sie beschreibt Regularitäten der Sprachverwendung, die im Wesen der Sprache selbst enthalten sind: „Hätte Wittgenstein eine ***Theorie der Sprachspiele*** entwickelt, sie hätte die Form einer Universalpragmatik annehmen müssen."[5] Damit erweitert sich die kriteriologische Basis der Vernunft: Die Rationalität sprachlicher Äußerungen bemißt sich nicht mehr nur daran, ob Aussagen wahrheitsfähig sind, sondern ob sie, den Regularitäten des jeweiligen Sprechakttyps entsprechend, Verständigung ermöglichen. Das ist immer dann der Fall, wenn die mit der Sprache jeweils implizit erhobenen Geltungsansprüche notfalls explizit gemacht werden können.

Der Modus, in dem problematisierte Geltungsansprüche zum Thema von Argumentationen gemacht werden, sind Diskurse[6]. Diskursive Verständigung aber ist nur möglich unter der Voraussetzung einer idealen Sprechsituation, in der jeder ungezwungen und ohne raumzeitliche Limitierungen seine Argumente vortragen kann. Somit gibt es für den kommunikativen VernunfibegrifF einen - kontrafaktischen - Maßstab; er ist nicht, wie der instrumenteile, auf naturalistische Suppositionen angewiesen. Jede, sei es auch eine verunglückte oder ideologische, Sprachäußerung kann an diesem Maßstab gemessen werden: „Denn die Struktur der verzerrten Kommunikation ist kein Letztes, fundiert ist sie in der Logik unverzerrter Kommunikation."[7] An

1 Vgl. Habermas (1976a), Apel (1976).

2 „Die Universalpragmatik hat die Aufgabe, universale Bedingungen möglicher Verständigung zu identifizieren und nachzukonstruieren. In anderen Zusammenhängen spricht man auch von ‚allgemeinen Kommunikationsvoraussetzungen[1]'; ich spreche lieber von allgemeinen Voraussetzungen kommunikativen Handelns, weil ich den Typus des auf Verständigung abzielenden Handelns für fundamental halte. Ich gehe also davon aus, daß andere Formen des sozialen Handelns, z. B. Kampf, Wettbewerb, überhaupt strategisches Verhalten, Derivate des verständigungsorientierten Handelns darstellen. Da auf soziokultureller Entwicklungsstufe zudem Sprache das spezifische Medium der Verständigung isr, möchte ich noch einen Schritt weitergehen und unter den kommunikativen Handlungen explizite Sprechhandlungen auszeichnen; nichc-verbalisierte Handlungen und leibgebundene Äußerungen werde ich vernachlässigen." [Habermas (1976a), S.353]

3 Habermas (1963)» S. 24.

4 Ich behaupte nicht, daß dieser Eindruck stimmt - andernfalls hätten sich Adornos Formkategorien nicht in theoretische und praktische Aspekte ausdifferenzieren lassen. Allerdings bleibt diese Differenz bei Adorno doch implizit; er thematisiert seinen umfassend gemeinten Wahrheitsbegriff zumeist im Modell der Repräsentation, also unter dem Primat der Frage nach propositionalen Gehalten.

5 Habermas (1971b), S. 327.

6 Vgl. Habermas (1971 d).

7 Habermas (1963)» S. 23.

die Stelle der immanenten Kritik tritt die transzendente Kritik der Verständigungsverhältnisse.

Mit seinem kommunikationstheoretischen Paradigmenwechsel beansprucht Habermas, das von der frühen Kritischen Theorie intendierte, dann aber von Adornos selbstbezüglicher Vernunftkritik verabschiedete Programm einer empirischen Sozialforschung wieder aufnehmen und systematisch ausbauen zu können.[1] Den soziologischen Sachgchalt der Universalpragmatik bezieht Habermas insbesondere aus Max Webers Rationalisierungsthese, derzufolge der Entzauberungsprozeß der gesellschaftlichen Evolution zur Ausdifferenzierung der drei kulturellen Wertsphären Wissenschaft, Moral und Kunst geführt habe. Damit läßt sich in der Tat behaupten, daß die drei Dimensionen des Zeichenmodells institutionellen Objektivationen der Moderne entsprechen. Die Lebenswelt der Moderne kann nun, als genuin sprachlich strukturierte, an den diskursiven Standards der drei „kulturellen Wertsphären"[2] gemessen werden:[3] So thematisiert der ***theoretische Diskurs*** Aussagen über die ***objektive Welf,*** er fragt in der Wertsphäre der Wissenschaft nach der propositionalen Wahrheit von Erkenntnisobjekten. Der ***praktische Diskurs*** thematisiert Äußerungen, die sich auf die ***soziale Welt*** beziehen; er fragt in der Wertsphäre der Moral nach den Normen richtigen Handelns. Die Wertsphäre der Kunst erhebt ebenfalls Geltungsansprüche, nämlich auf ***Stimmigkeit.***[4] Warum sie aber nicht im Modus eines Diskurses erhoben werden können, ergibt sich aus nachstehenden Überlegungen:

Habermas will mit seiner Rekonstruktion der drei kommunikativen Kompetenzen keineswegs ihre Aufspaltung festschreiben. Vielmehr beschäftigt ihn die Frage, „ob die objektiv in ihre Momente auseinandergetretene Vernunft noch eine Einheit wahren kann. ... Gegen eine empiristische Verkürzung der Rationalitätsproblematik schützt nur die beharrliche Verfolgung jener verschlungenen Pfade, auf denen Wissenschaft, Moral und Kunst auch ***miteinander*** kommunizieren. In jeder dieser Sphären werden die Differenzierungsprozesse nämlich von ***Gegenbewegungen*** begleitet, die unter dem Primat des herrschenden Geltungsaspekts jeweils die beiden anderen, zunächst ausgeschlossenen Geltungsaspekte wieder einholen."[5] Bei dieser Aufgabe nimmt die Kunst eine Sonderstellung ein: Zwar vertritt sie Geltungsansprüche. Deren Thematisierung vollzieht sich nach Habermas aber nicht im rekonstruktiven Modus eines Diskurses, sondern in dem der Kritik. „Kritik unterscheidet sich... von Nachkonstruktionen dadurch, ... daß sie... Unbewußtes praktisch folgenreich bewußt macht und die

1 Vgl. Habermas (1981); Bd. I, S. 518.

2 Ebd., S.258.

3 Vgl. zum Folgenden: Ebd., S. 39-45.

4 In der *Theorie des kommunikativen Handelns sprach* Habermas noch von Geltungsansprüchen auf Authentizität" oder „Wahrhaftigkeit von Expressionen" [ebd., Bd. 1, S. 4lfJ, hat dies aber bald nach der Adorno-Konferenz 1983 unter dem Einfluß Wellmers [vgl. Wellmer (1983)] revidiert [vgl. Habermas (1985), S. 366]. In einem bisher noch unveröffentlichten Manuskript über den *pragmatischen, ethischen und moralischen Gebrauch der praktischen Vernunft* spricht Habermas inzwischen sogar der ästhetischen Kritik den Diskurs-Status zu, „weil auch hier die Argumentationsschritte nicht idiosynkratisch sein dürfen, sondern intersubjektiv nachvollziehbar sein müssen."

5 Habermas (1981), Bd. 2, S. 585. Auch Habermas' Ebenenunterscheidung ist also analytisch zu verstehen, nicht ontologisch - so wie ich es fur meine Deskription der Formbegriffe Adornos beanspruche [Vgl. oben, S. 10, Anm. 3]-

Determinanten eines ***falschen*** Bewußtseins verändert, während Nachkonstruktionen ein durchaus richtiges know how, also das intuitive Wissen, das mit einer Regelkompetenz erworben wird, ***ohne praktische Folgen*** explizieren."[1] Die Kritik geht nicht explikativ, sondern evaluativ vor. Aufgabe der ästhetischen Kritik ist es, Habermas zufolge, „die Wahrnehmung anzuleiten und die Authentizität eines Werkes so evident zu machen, daß diese Erfahrung selbst zum rationalen Motiv fiir die Annahme entsprechender Wertstandards werden kann."[2] Das qualifiziert sie für eine - an Stimmigkeits- bzw. Wahrhaftigkeitskriterien orientierte - Überprüfung der in theoretischen und praktischen Diskursen in Anspruch genommenen Wertstandards der Wahrheit und Richtigkeit.

Zweifellos zielt der Begriff der Authentizität in Adornos Ästhetik auf mehr. Er meint nicht nur die Überzeugungskraft einer wahrhaftigen Äußerung, sondern das Jenseits eines Erscheinenden" selbst: „das am Schein, was nicht Schein ist"[3], einen umfassenden Wahrheitsanspruch mithin, der sich nicht mit einer Kompetenzzuteilung in den kommunikativen Welten abfinden läßt. So angebracht daher eine diesbezügliche Kritik an Habermas ist, stelle ich sie doch vorerst zurück[4], um das Kind nicht vorschnell mit dem Bade auszuschütten. Denn Adornos negariv gefaßter Begriff des Wahrheitsgehalts lebt von der Differenziertheit dessen, was er negiert. Und eben dies, der Sachgehalt, läßt sich durch eine kommunikationstheoretische Reformulierung durchaus präzisieren. Die Explikation hatte bereits deutlich gemacht, was bei Adorno implizit geblieben war: daß seine Begriffspaare Symbol/Allegorie und Mimesis/Konstruktion in semantische und pragmatische Geltungsbereiche zu differenzieren sind. Die mit ihnen intendierten Bezugnahmen auf die außerkünstlerische Realität können nun mit der kommunikationstheoretischen Auslegung dieser Geltungsbereiche inhaltlich gefüllt werden. Während Adorno mit seinem Repräsentationsmodell der Sprache ungenau bleiben mußte, weil er in diesem semantisch orientierten Modell nur unzulänglich die mitgemeinte pragmatische Dimension ansprechen konnte, steigert die Ausdifferenzierung der in theoretischen und praktischen Diskursen problematisierbaren Äußerungen die Möglichkeiten einer Versprachlichung dessen, wozu die Kunst als „Gegenbewegung" betrachtet werden soll. Wie sich in diesem Sinne der physiognomische Geltungsanspruch, der in der Kommentierung künstlerischer Techniken thematisiert wird, vor dem Hintergrund kontroverser Diskurspostion rekonstruktieren läßt, möchte ich im folgenden zeigen.

2. Reformulierung der Formkategorien auf Kommentar-Ebene

Nur sporadisch nimmt Habermas auf ästhetische Fragen Bezug. Dennoch hat seine kommunikationstheoretische Wendung der Kritischen Theorie zweifellos auch die Ästhetik nach Adorno stark beeinflußt, wobei die Notwendigkeit, das von Habermas

1 Habermas (1968/79), S. 413.
2 Habermas (1981), Bd. I, S. 42.
3 Adorno (1970), S. 423.
4 S. Kap. 111. A. 3.

nur Angedachte auszuführen, zu durchaus eigenständigen Resultaten geführt hat.[1] So ist auch mein Versuch, im Sinne der Kommunikationstheorie Adornos Termini zu reformulieren, zwar von dieser inspiriert, gestattet sich aber, daraus Konsequenzen zu ziehen, die bei Habermas so nicht zu finden sind. Orthodox ist er nur insofern, als er die semantische und pragmatische Dimension der Formbegriffe Adornos, deren Unterscheidung bei ihm implizit geblieben war, hinsichtlich der Ausdifferenzierung theoretischer und praktischer Geltungsansprüche erweitert; welche Diskurspositionen aber dabei jeweils problematisiert werden können, unterliegt meiner eigenen Deutung der Formbegriffe Adornos.

Daß die Begriffe „Allegorie und Symbol als zwei Weisen von Wirklichkeitserkenntnis“[2] zu begreifen sind, ist ein Gemeinplatz der Forschung.[3] Doch welche erkenntnistheoretischen Standpunkte darin jeweils impliziert sind, das wird je nach der zugrundegelegten philosophischen Position unterschiedlich ausgelegt. Die semiotische Strukturbeschreibung entgeht zwar, wie wir gesehen haben, solchen Vereinnahmungen, bleibt aber zu formal, um inhaltliche Rückschlüsse auf bestimmte Diskurspositionen zuzulassen. Doch so, wie sich einerseits die ästhetischen Formen Symbol und Allegorie auf abstrakte Strukturen, Relationen von Signifikant und Signifikat, zurückführen ließen, so können nun umgekehrt erkenntnistheoretische Positionen, die eine ähnliche abstrakte Struktur aufweisen, mit jenen in Beziehung gesetzt werden. Das kommunikationstheoretische Drei-Welten-Schema bietet für diese Frage nach Isomorphien zwischen Kunst und Diskurs eine hilfreiche Rekonstruktionsgrundlage. Denn es differenziert den theoretischen und den praktischen Diskurs in einer Weise, die sich für Charakterisierungen anhand von Strukturmerkmalen eignet. So kennzeichnet es den theoretischen Diskurs als einen Sprechakttyp, der auf die propositionale Wahrheit von Aussagen bezogen ist. Propositionen aber sind allemal Relationen zwischen (logischem) Subjekt und Objekt, das heißt in semiotischer Terminologie: einem Signifikanten wird ein Signifikat zugesprochen. Die Grundfrage der Erkenntnis nun ist seit jeher die, ob in dieser Operation des Zusprechens Existenzurteile oder lediglich Namensvereinbarungen vollzogen werden, ob also die Signifikate durch ihre Signifikanten eine Realität zugesprochen bekommen oder ob es sich dabei um eine bloß arbiträre Benennung handelt. Identität und Differenz zwischen Signifikant und Signifikat aber war auch das Unterscheidungsmerkmal zwischen Symbol und Allegorie. Es gibt mithin unter der Perspektive einer sprechakttheoretischen Rekonstruktion eine Isomorphie zwischen diesem ästhetischen Grundgegensatz und dem Grundproblem der Erkenntnistheorie: dem Universalienstreit.

Bevor ich dies belege, habe ich dem denkbaren Einwand vorzubeugen, der Universalienstreit sei mit der Verabschiedung bewußtseinsphilosophischer oder ontologischer

1 So z. B. im Sinne der Lireratursoziologie: Hohendahl (1974) u. Mecldenburg/Müller (1974), des kantischen Begriffs ästhetischer Erfahrung: Bubner (1978), der Kritik am Kognitivismus Adornos: Wellmer (1983), Bürger, P (1974), der kommunikativen Funktion ästhetischer Erfahrung: Jauß (1977).

2 Kurz (1982). S. 53.

3 Über die erkenntnistheoretischen Implikationen des Allegoriebegriffs vgl. Hellgardr (1979). Zur Herkunft der systematischen Unterscheidung Symbol/Allegorie aus der logischen Unterscheidung von Allgemeinem und Besonderem bei Kant vg). Titzmann (1979).

Paradigmen obsolet geworden. Das ist, wie insbesondere Stegmüller gezeigt hat[1], nicht der Fall. Auch im Kontext der analytischen Philosophie bleiben Nominalismus und Realismus ***„an sich denkbare Standpunkte"***[2] und ihre Opposition der Angelpunkt der erkenntnistheoretischen Kontroversen - freilich in einer entsprechend reformulierten Terminologie: An die Stelle der Frage nach dem Verhältnis von Begriff und Sache ist nun die nach dem Verhältnis von unterschiedlichen Typen der Kennzeichnung, etwa durch Russells „Existenzquantoren"[3], getreten. Nach Quine ist „das Kriterium dafür, welche Ontologie jemand verwendet"[4], der Wertbereich seiner Variablen: „to be is to be the value of a bound variable"[5]. Entsprechend beschreibt er die nominalistische Position, die die Existenz von Universalien leugnet, als eine, die nur „Individuenvariable zuläßt, also Variable, die sich auf... konkrete Objekte beziehen; der ***Platonist*** (derjenige, welcher an die Existenz von Universalien glaubt) ist dagegen dadurch charakterisiert, daß er daneben auch Klassenvariable ... verwendet (denn Klassen, Relationen usw. sind abstrakte Gegenstände)."[6] Gleich, welche Notation jeweils verwendet wird - Hao Wang unterscheidet zwischen endlichen und unendlichen Gesamtheiten, andere, wie Goodman, zwischen Extensionalität und Intensionalität[7] - kann doch allgemein festgestellt werden: Auch die verschiedenen Richtungen der modernen Sprachlogik zeigen, daß der Universalienstreit nach wie vor zur Verständigung über grundsätzlich divergierende Standpunkte seine Gültigkeit behalten hat und dessen Tradition unter veränderten Vorzeichen weiterführt.[8] Wenn ich daher im folgenden die traditionelle Rede von „Begriff" und „Sache" beibehalte, so ist dies kein Rückfall in bewußtseinstheoretische Vorannahmen, sondern dient lediglich der Verdeutlichung der strukturellen Fragen vor dem Hintergrund der durch die Überlieferung geläufigen Nomenklatur.

So verhält sich die strukturelle Einheit von Signifikant und Signifikat im Symbol isomorph zu der realistischen Position im Universalienstreit, weil diese von der Einheit zwischen Begriff und Sache ausgeht (***univeralia sunt realid).*** Einer arbiträren Relation hingegen, wie in der Allegorie, entspricht die nominalistische Position, die davon ausgeht, daß die Allgemeinbegriffe nur flatus vocis, nachträgliche und konventionelle Bezeichnungen für die Dinge sind ***{universalia sunt nomina).***

Damit ließe sich eine Behauptung untermauern, die Harald Steinhagen - eher desultorisch als argumentativ - aufstellte, indem er zwischen der nominalistischen Behandlung der Allgemeinbegriffe und der Behandlung, die die emblematischen Materialien nach Benjamin erfahren, eine Parallele zog: „Allein als solche, als vereinzelte und entwertete Bruchstücke, Fragmente, .disiecta membra" eines nicht mehr vorhandenen Ganzen sind sie dem Aiiegoriker brauchbar. Darin bestätigt sich, daß die

1 Vgl. Stegmüller (1965), (1978) u. (1979), S. 487-493.
2 Stegmüller (1979), S. 493.
3 Vgl. ebd., S. 488.
4 Vgl. ebd., S. 491.
5 Nach ebd.
6 Ebd., S. 491.
7 Ebd., S. 492f.
8 Vgl. ebd.; vgl. Schnädelbach (1977), S. 285ff.

neueren allegorisch-emblematischen Gebilde auf nominalistischen Voraussetzungen beruhen, daß der Allegoriker radikaler Nominalist ist."[1] Das bringt auch mehr Klarheit in Adornos Rede vom „künstlerischen Nominalismus": sie erhält ihre Legitimation und wird überprüfbar anhand jener Isomorphie zur allegorischen Form.

Mit derselben Begründung läßt sich das Symbol umgekehrt als Verkörperung eines „künstlerischen Realismus" bezeichnen. Auch hierfür gibt es implizite Belege bei Adorno, die das nahelegen[2], nun aber explizit gemacht werden können.

Unter Rückbeziehung auf Habermas läßt sich also die Gegenbewegung der Kunst zum theoretischen Diskurs in Adornos Grundbegriffen präziser fassen: das Formverhältnis von Symbol und Allegorie ist der „Universalienstreit des Kunstwerks". Damit können die zuvor rein zeichentheoretisch gefaßten Formbegriffe in ihrer Stellung zur Sprachstruktur einer Lebenswelt vermöge ihrer Isomorphien zum Universalienstreit rekonstruiert werden. Und da die diversen Lösungsversuche[3] in dieser bis heute lebendigen Grundfrage der Erkenntnistheorie zugleich als theoretische Thematisierungsbedingungen für das Verhältnis von Natur und Geschichte anzusehen sind, lassen sich nun auch Adornos Begriff von Symbol und Allegorie als Isomorphien hierzu rekonstruieren.

So erzeugt die metonymische Symbolik eine fließende Einheit von Signifikant und Signifikat, die dadurch zustande kommt, daß auf eine Fixierung des Individuellen durchs Allgemeine verzichtet wird. Dies tut sie strukturell in der gleichen Weise, wie ein Realismus, der - im erkenntnistheoretischen Sinne: naiv - „die sinnliche Stufe der Erkenntnis mit dem ganzen Erkenntnisprozeß gleichsetzt, d. h. die objektive Realität als schon ***in*** der Wahrnehmung gegeben (durch die Wahrnehmung erkannt) annimmt":[4] ***universalia in rebus,*** der Standpunkt des Thomas von Aquin.[5] Die synekdochische Symbolik hingegen glaubt zwar auch an den Realitätsgehalt des Signifikanten, der aber nur durch seinen exemplarischen Bezug zu den Dingen seines Signifikats sicher sein kann. Der kritische Realismus, der sich an Platons Ideenlehre anlehnt[6], und der in neuerer Zeit insbesondere von Nicolai Hartmann vertreten wurde, hat zum Grundsatz die Formel ***universalia ante rem,*** das heißt: „Neben der realen raum-zeitlichen Welt existiert als eine zweite Seinssphäre die des idealen Seins"[7]. Ich unterscheide daher im folgenden hinsichtlich der theoretischen Isomorphien zu den beiden symbolischen Formen zwischen einem ***naiven Realismus*** und einem ***kritischen Realismus.***

1 Steinhagen (1979), S. 672.
2 Adorno (1970), S. 142.
3 Vgl. Prantl (1855-61), der 13 verschiedene Lösungsansärze des Universalienstreits aufzählt.
4 Klaus/Buhr (1964), Bd. 3, S. 914.
5 Vgl. Austeda (1979), S. 323.
6 Über die Zuordnung Platons zum kritischen Realismus mag man freilich streiten. Hoffmeister z. B. nennt Aristoteles als dessen Anreger, weil er die gemäßigte lüsung im Universalienstreit herbeigefuhrt habe [(1955), S. 511]. Ich stütze mich hingegen auf Austeda [(1979), S. 323] und insbesondere Stegmüller [(1979), S. 56], weil ich es im Hinblick auf Kant einleuchtender finde, von einer „kritischen" Philosophie dann zu sprechen, wenn zwischen phänomenaler Welt und noumenaler Welt streng geschieden wird, wie es ja bereits der Platonismus tut.
7 Stegmüller (1979), S. 56.

Entsprechendes gilt für die beiden Varianten der Allegorie: So verkörpert die implizite Allegorie, die Lukács' Begriff der zweiten Natur zugeordnet ist, denjenigen Typ einer nominalistischen Thematisierung der Naturgeschichte, der ihr skeptisch jede Seinsgarantie abspricht (***universalia post rem***). Die explizite Allegorik Benjamins hingegen glaubt. Naturgeschichtliches immerhin doch lesen zu können, entspricht daher dem Konzeptualismus, der zwar um die Arbitrarität des Signifikantenmaterials weiß, dieses aber als Interpretationshilfe akzeptiert und somit gehaltvoll macht (***universalia in mente***)[1] Bezüglich dieser Isomorphien spreche ich im folgenden vom ***skeptischen Nominalismus*** und vom ***konzeptualistischen Nominalismus.***

Das Verhältnis von Mimesis und Konstruktion, die „Moral der Kunstwerke", wäre im Sinne der Kommunikationstheorie die Gegenbewegung zum praktischen Diskurs. Habermas selbst hat zu zeigen versucht, wie der Mimesis-Begriff Adornos zu lesen wäre, wenn man ihn in sein „Paradigma ... einer umfassenderen ***kommunikativen Rationalität*** einordnet"[1 2]. Zwar kritisiert er die Ambivalenz des Begriffs bei den Autoren der ***Dialektik der Aufklärung,*** räumt aber ein: „Und wenn sie auch eine Theorie der Mimesis nicht geben können, so ruft der Name doch Assoziationen hervor, die beabsichtigt sind: Nachahmung, Imitation bezeichnen ein Verhältnis zwischen Personen, bei dem sich die eine der anderen anschmiegt, sich mit ihr identifiziert, in sie einfühlt. Angespielt wird auf eine Beziehung, in der die Entäußerung des einen an das Vorbild des anderen nicht den Verlust seiner selbst bedeutet, sondern Gewinn und Bereicherung."[3] In der Tat bezeichnet Adorno einmal „die ***Kommunikation*** zwischen allem was ist" als „die Objektivität von Mimesis"[4]. Dabei darf freilich die Differenz nicht überlesen werden, daß Adorno hier unter Kommunikation nicht nur ein Verhältnis zwischen Personen versteht. Kommunikationstheoretisch reformulierbar ist sein Mimesis-Begriff daher nur unter der Voraussetzung, die ich oben bereits genannt habe: daß Sprecher und Hörer bzw. Ego und Alter als Relationsbestimmungen, nicht als Individuen aufgefaßt werden. Unter dieser Voraussetzung nämlich macht es durchaus Sinn, mit Adorno von einer „Kommunikation zwischen allem was ist" zu reden, also zum Beispiel auch von der Kommunikation zwischen Kunst und Natur als einer identifikatorischen Beziehung zwischen Ego und Alter. Entsprechendes gilt für den Gegenbegriff der Konstruktion: Auch hier darf die Attitüde der Kommunikationslosigkeit bzw. der Konfrontation zwischen Ego und Alter, nicht konkretistisch so aufgefaßt werden, als sei sie nur zwischen Personen möglich. Gleichwohl kann eine Reformulierung jener Verhaltensweise der Kunst, von der Adorno als einem „Moment in dem Prozeß der von Max Weber so genannten Entzauberung der Welt" spricht[5], gerade um der Klärung ihrer Artikulationsunterschiede willen profitieren von einer Rekonstruktion der Isomorphien zwischen den Spaltprodukten dieser Entzauberung - hier also der Strukturparallelen zwischen den pragmatischen Aspekten der Kunst und den Handlungsmaximen, die in praktischen Diskursen thematisiert werden.

1 Vgl. ehd.
2 Habermas (1981), Bd. I, S. 523.
3 Ebd., S. 522.
4 Nach Tiedemann (1984), S. 78.
5 Adorno (1970), S. 86.

Handlungsmaximen, die dem strukturellen Grundgegensatz von Identifikation und Konfrontation zwischen Ego und Alter entsprächen, wären zum einen solche, die in gemeinsamen Überzeugungen[1] fundiert sind, zum anderen solche, die zum Erreichen eines ethischen Ziels die Kollision mit divergierenden Interessen in Kauf nehmen. Es geht also um den Unterschied zwischen verständigungsorientiertem und erfolgsorientiertem Handeln.[2] Die erste Position ist durch jenes, in der oben zitierten Mimesis-Auslegung von Habermas genannte Kriterium gekennzeichnet, daß sich die eine Seite der Ego-Alter-Relation mit der anderen „identifiziert, in sie einfühlt", weil dies für den angestrebten Konsens Voraussetzung ist. Darin besteht ihre Isomorphie zur künstlerischen Mimesis. Eine lyrische Interjektion zum Beispiel, als mimetische Nachahmung eines Naturlauts, beansprucht in vergleichbarer Weise eine Identitäts-Relation zwischen Imitierendem und Imitiertem wie das Zustandekommen eines kommunikativen Einverständnisses zwischen Ego und Alter. Umgekehrt stimmen künstlerisches Konstruktions- und erfolgsorientiertes Handlungsprinzip darin überein, daß die eine Seite jener Relation der anderen ihre Ansprüche „auferlegt"[3] - sei es nun im Interesse eines künstlerisch-technischen Telos, wie zum Beispiel der Einhaltung des Versschemas gegenüber dem Eigensinn eines Sprachlauts, oder sei es im Interesse eines ethischen Telos, wie etwa einer Geschwindigkeitsbegrenzung zum Schutz der Umwelt. Bei aller inhaltlichen Andersartigkeit besteht auch hier eine strukturelle Isomorphie.

Um nun diesen Grundgegensatz zwischen Konsens- und Erfolgsorientierung in etablierte ethische Termini zu fassen und jene „Moral der Kunstwerke" inhaltlich näher zu bestimmen, von der Adorno im Zusammenhang der Begriffe Mimesis und Konstruktion nur vage sprach, bietet sich Max Webers Antinomie von Gesinnungs- und Verantwortungsethik an. Denn auch sie rekurriert auf den Unterschied, ob die — Einvernehmlichkeit voraussetzende - Handlungsintention oder der Erfolg einer Handlung zum Moralkriterium gemacht wird. So geht Weber davon aus, „daß alles ethisch orientierte Handeln unter zw« voneinander grundverschiedenen ... Maximen stehen kann: es kann ‚gesinnungsethisch' oder .verantwortungsethisch' orientiert sein. Nicht daß Gesinnungsethik mit Verantwortungslosigkeit und Verantwortungsethik mit Gesinnungslosigkeit identisch wäre. Davon ist natürlich keine Rede. Aber es ist ein abgrundtiefer Gegensatz, ob man unter der gesinnungsethischen Maxime handelt - religiös geredet: ‚Der Christ tut recht und stellt den Erfolg Gott anheim' -, ***oder*** unter der verantwortungsethischen: daß man für die (voraussehbaren) ***Folgen*** seines Handelns aufzukommen hat."[4] Weber macht freilich keinen Hehl aus seiner Favorisierung der Verantwortungsethik. Der Verdacht, daß seine Begriflsdefinitionen daher

1 Vgl. Habermas (1981), Bd. I, S. 387.

2 Habermas (1981), Bd. I, S. 384fF. Habermas hat sich diesbezüglich zwar zugunsten der ersten Option entschieden. Daß es dennoch möglich ist, an den universalistischen Grundideen der Diskurserhik festzuhalten, ohne die von Apel und Habermas propagierte Konsenstheorie der Wahrheit zu übernehmen, mithin auch utilitaristische und situationistische Ethiken in die Kommunikationstheorie Eingang finden können, hat Wellmer (1986) gezeigt [vgl. auch Schnädelbach (1986)]. So kann auch innerhalb der Regulariräten eines praktischen Diskurses fur die zweite, erfolgsorientierte Option argumentiert werden.

3 Vgl. Habermas (1981), Bd. I, S. 387.

4 Weher, M. (1919), S.539f.

nur strategisch motiviert seien, hat deren Akzeptanz als Kennzeichnung von ethischen Idealtypen, die ja prinzipiell gleichrangig zu sein haben, bis heute erschwert. Doch er selbst macht deutlich, daß seine Stellungnahme durch historische Umstände motiviert ist, die ihm eine bestimmte, keineswegs zwingende, Anwendung seiner Kriterien nahelegen.[1] Diese Kriterien selbst nämlich seien von einer „rein formalen Art"[2]. In der Tat expliziert er seine Begriffe auf einem Abstraktionsniveau, das sich von seinen persönlichen Einstellungen ohne Substanzverlust ablösen läßt. Bereits vor Weber zeigte Max Scheler, der zwischen „Gesinnungsethik" und „Erfolgsethik" unterschied[3], daß man mit denselben Kriterien auch zu entgegengesetzten Bewertungen gelangen kann.

So gibt die Unterscheidung, ob die Absicht[4] oder der Erfolg einer Handlung bewertet werden, eine durchaus brauchbare Klassifikationshilfe für alle möglichen Ethiken.[5] Denn es ist sozusagen der Universalienstreit der Ethik, ob man zur ersten Position neigt, wie etwa Abälard und Kant, oder zur zweiten, wie zum Beispiel die utilitaristischen oder situationistischen Richtungen.[6] Beide sind - so konstatiert Habermas im Anschluß an Kohlberg - „postkonventionelle" Ethiken[7], denn beide stützen sich auf formales Recht, sind gleichermaßen rational vertretbar.[8] In dieser neutralen Fassung[9] eignen sich daher die Begriffe Gesinnungs- und Verantwortungsethik durchaus, um der Frage nach der „Moral der Kunstwerke" eine terminologische Hintergrundfolie zu geben; sie benennen Grundpositionen praktischer Diskurse, die den künstlerischen Attitüden von Mimesis und Konstruktion strukturell entsprechen. Diese Entsprechungen lassen sich nun im Rekurs auf die Explikationskriterien folgendermaßen reformulieren:

1 Ausdrücklich ist sein Votum auf die Alternative belogen, die er „jetzt in diesen Zeiten" [ebd„ S. 546] für gegeben hält: entweder eine — ohnehin wenig aussichtsreiche — Revolution auf Kosten weiterer Jahre Krieg voranzutreiben oder sich aus realpolitischer Verantwortung fair die Folgen mit dem Erreichten zufrieden zu geben [vgl. ebd., S. 540f.]. Grundsätzlich betont er: „Ob man aber als Gesinnungsethiker oder als Verantwortungsethiker handeln soll, und wann das eine und das andere, darüber kann man niemandem Vorschriften machen. ... Insofern sind Gesinnungsethik und Verantwortungsethik nicht absolute Gegensätze, sondern Ergänzungen, die zusammen erst den echten Menschen ausmachen, den, der den .Beruf zur Politik' haben kann." [ebd., S. 546f.]

2 Ebd., S. 493.

3 Vgl. Scheler (1913), Teil 111.

4 Ebd., S. 538.

5 Vgl. Reiner (1953) u. (1974), der Ansätze einer Gesinnungsethik bereits bei Platon und Aristoteles sieht und am Leitfaden der Entgegensetzung von Gesinnungsethik und Erfolgsethik die mittelalterlichen Ethiken rekonstruiert. Vgl. Austeda (1979), der diese Zuordnungen als durchaus konform mit Webers Begriffen bezeichnet [S. 218],

6 Abälard betonte, anknüpfend an eine Unterscheidung von Augustinus, „die intentio und nicht der effectus mache eine Handlung gut" [Reiner (1974), Sp. 539; vgl. Abälard: *Nos ce te ipsum* MPL 178, cap. 3.5.7.11.12.]. Zu Kants „Gesinnungsethik" vgl. Renner (1905), Scheler (1913), Werner (1974), Köhl (1986). Zur regelutilitaristischen Inanspruchnahme des Begriffs der Verantwortungsethik vgl. Loch (1986).

7 Vgl. Habermas (1981), Bd. II, S. 260.

8 Wenn dagegen Schluchter den reflexiven Prinzipiengebrauch der Verantwortungsethik dem Absolutheitsanspruch der Gesinnungsethik gegenüberstellt [vgl. Schluchter (1979), S. 68ff.] und befindet, daß nach der Entzauberung der Welt nur erstere haltbar sei [vgl. Schluchter (1971), S. 57], so ist diese Einschätzung keineswegs bindend; sie argumentiert bewußt gegen Weber [vgl. Schluchter (1979), S. 88].

9 Vgl. zur Systematisierung der Weberschen Termini auch Möller (1983) und Leister (1978).

Die künstlerische Mimesis ist durch ihr Strukturprinzip, die Identifikation zwischen Ego und Alter, einer gesinnungsethischen Position im praktischen Diskurs vergleichbar. Denn auch hier werden Identitätsansprüche erhoben: Wer die Absicht einer Handlung zum Moralkriterium macht, darf seine Maximen nicht durch äußere Bedingungen relativieren; sie sind nicht teilbar - es sei denn mit Gleichgesinnten. Weber nennt die Gesinnungsethik deshalb auch eine „absolute Ethik“[1]. Die Konstruktion hingegen entspricht durch ihr Strukturprinzip der Konfrontation von Ego und Alter einer verantwortungsethischen Position, da der Erfolg, den sie zum Maßstab macht, sich notwendig gegen divergierende Interessen durchsetzen muß.

Neben dieser Grobunterscheidung läßt die Binnendifferenzierung der Explikationskriterien von Mimesis und Konstruktion weitere Spezifizierungen von Gesinnungs- und Verantwortungsethik zu:

Die aktive Mimesis, die in der Willkür des künstlerischen Impulses zum Ausdruck kommt, entspricht einem idiopathischen Identifikationsmuster und ist dadurch strukturell einer Gesinnungsethik vergleichbar, die ihre Maximen aus dem ***eigenen Willen*** bezieht. Zu ihr neigen beispielsweise charismatische Führerfiguren, die in sich selbst das moralische Gesetz ihres Handelns finden.[2] [3] Ich spreche diesbezüglich im folgenden von einer ***egozentrischer? Gesinnungsethik.***

Die passive Mimesis, die sich dem künstlerischen Impuls unwillkürlich überläßt, entspricht einem heteropathischen Identifikationstyp und ist darin einer Gesinnungsethik isomorph, die ihre Maximen im ***fremden Willen*** erkennt. Ein typisches Beispiel hierfür ist der Pazifismus, weil er sein Prinzip der Gewaltlosigkeit aus der Identifikation mit dem anderen herleitet. Derartige Positionen lassen sich somit als Formen einer ***alterzentrischer.***r[4] ***Gesinnungsethik*** charakterisieren.

Die inklusive Konstruktion, die sich mit dem künstlerischen Material in synthetisierender Weise auseinandersetzt, also die Struktur eines integrativen Konfrontationstyps aufweist, entspricht einer Verantwortungsethik, deren Erfolgsmaxime wesentlich durch die Rücksicht auf die Angemessenheit der ***Mittel*** geprägt ist. Typische Vertreter dieser Richtung gehen davon aus, daß sich jedes Individuum durch die Gesetzgebung repräsentiert fühlen muß; sie würden stets bemüht sein, regulative Maßnahmen so zu gestalten, daß die Betroffenen in deren Befolgung ihre eigenen Interessen wiedererkennen. Ich spreche daher in solchen Fällen von einer ***modalen Verantwortungethik.***

Die exklusive Konstruktion schließlich, die den Organisationsprinzipien eines Kunstwerks den Vorrang gibt vor dem Eigensinn ästhetischer Materialien und insofern eine restriktive Konfrontationsstruktur aufweist, ist einer Verantwortungsethik isomorph, deren Erfolgsmaxime den ethischen ***Zweck*** in den Vordergrund stellt. Ein Beispiel wäre der Utilitarismus, der den moralischen Wert einer Handlung nach seiner Nützlichkeit für ein erstrebtes Ziel bestimmt. In nenne diese Unterart eine ***teleologische Verantwortungsethik.***

1 Weber, M. (1919), S. 539.
2 Vgl. Schluchter (1971), S. 58.
3 Vgl. Jansohn (1971), der zwischen „egozentrischer“ und „heterozentrischer“ Ethik unterscheidet.
4 Vgl. Früchtl, der Adornos Mimesis als „alterzentrische Angleichung“ beschreibt [(1985), S.67].

In der nachstehenden Tabelle sind die Beziehungen zwischen den künstlerischen Techniken und ihren Diskurs-Isomorphien noch einmal schematisch dargestellt.

Künstler. Technik	Diskursposition	Postulat
metonymische Symbolik synekdochische	naiver Realismus kritischer	in rebus universalia = realia ante rem
implizite Allegorik explizite	skeptischer Nominalismus konzeptualisdscher	post rem universalia = nomina in mente
akdve Mimesis passive	egozentrische Gesinnungsethik alterzentrische	d. Wollens Maxime: Gesinnung d. Geschehenlassens
inklusive Konstruktion exklusive	modale Verantwortungsethik teleologische	für d. Mittel Maxime: Verantwortung für d. Zweck

Fig. 3 Isomorphien zwischen künstlerischen Techniken und Diskurspositionen

3. Das Problem der theoretisierten Ästhetik

Mit der kommunikationstheoretischen Ausdifferenzierung der Formkategorien Adornos lassen sich rekonstruierbare Bezüge herstellen zwischen künstlerischen Formverhältnissen und kontroversen Diskurspositionen. Freilich nur um den Preis von Verkürzungen; denn ihre kritische Bedeutung schrumpft durch ihre Gleichsetzung mit Argumentationstypen auf Deskriptionen zusammen, nivelliert also den genuin nichtdiskursiven Gehalt künstlerischer Form.

Dennoch bringen die Rekonstruktionsbegriffe durchaus eine Erweiterung der Intentionen Adornos mit sich, der schließlich seine Ideologiekritik stets so vollzieht, daß er zunächst die apologetische Selbstauslegung der gesellschaftlichen Phänomene, ihren Schein, in den gegebenen Diskurshorizonten benennt, um sie dann - ausdrücklich „nach ihrem eigenen Maß“[1] - ihrer Unwahrheit zu überführen. Er rekonstruiert, bevor er destruiert. Dieser rekonstruktive Anteil der immanenten Kritik wird in der ***Dialektik der Aufklärung*** zum programmatischen Leitsatz erhoben: „Sie erkennt keine abstrakten Normen oder Ziele an, die im Gegensatz zu den geltenden praktikabel wären. Ihre Freiheit von der Suggestion des Bestehenden liegt gerade darin, daß sie die bürgerlichen Ideale, ohne ein Einsehen zu haben, akzeptiert, seien es die, welche seine Vertreter wenn auch entstellt noch verkündigen, oder die, welche als objektiver Sinn der Institutionen, technischer wie kultureller, trotz aller Manipulierung noch erkenn-

1 Adorno (1966b), $. 17.

bar sind. Sie glaubt der Arbeitsteilung, daß sie für die Menschen da ist, und dem Fortschritt, daß er zur Freiheit führt. Deshalb gerät sie leicht mit der Arbeitsteilung und dem Fortschritt in Konflikt."[1] Nur ***weil*** die Rekonstruktion der Selbstauslegung der Gesellschaft folgt, wird Kritik an ihr möglich. Um dies unter gewandelten Paradigmen zu leisten, bedarf die Kritik zunächst einer Rekonstruktion der Formbegriffe Adornos. Ihre diskursiven Isomorphien dann zu destruieren, wäre die Aufgabe einer Kritik, die sich auf die Form als Gegenbewegung zur ästhetischen Technik bezieht.

Diesbezüglich allerdings dürfte Habermas* Begriff der Kritik schwerlich den Ansprüchen Adornos genügen. Denn anders als in Adornos ästhetisch-theoretischem Konvergenzmodell von philosophischem und künstlerischem Wahrheitsgehalt stehen für Habermas diskursive und künstlerische Artikulation einander nicht gleichberechtigt gegenüber. Ästhetische Kritik bedeutet für ihn nicht Diskurskritik in dem Sinne, daß die in Diskursen als verbürgt unterstellte Gültigkeit der Argumentationsregeln negiert würde. Diskurse erheben einen transzendentalpragmatisch verbürgten Universalienanspruch, der von ästhetischer Kritik nicht entkräftet werden kann. Da Habermas also die normative Grundlage seiner Kommunikationstheorie unterminieren würde, wenn er das Verhältnis von ästhetischer Kritik und diskursiver Argumentation als ein Verhältnis von Rekonstruktion und Destruktion beschreiben würde, muß er die Ästhetik seinem Vernunftkonzept integrieren. Er beschreibt „die Kunst als die genuine Verkörperung einer kommunikativen Vernunft"[2].

Kant hatte eine ähnliche Integration geleistet, indem er zwischen diskursiver Deduktion von Verstandesurteilen und ästhetischer Induktion von regulativen Prinzipien ein Ergänzungsverhältnis konstruierte: Die teleologische Beurteilung sollte die Prinzipien abgeben, „um sie nach der ***Analogie*** mit der Kausalität nach Zwecken unter Prinzipien der Beobachtung ... zu bringen"[3]. Was Habermas an anderer Stelle an Kant kritisiert: „Kants Erkenntniskritik läßt sich einen empirischen Begriff von Wissenschaft ... vorgeben und gewinnt daraus die Kriterien möglicher Wissenschaft überhaupt"[4], das läßt sich auch an seinen eigenen wissenschaftstheoretischen Grundlagen zeigen: Das Verständigungsideal akademischer Diskurse ließe sich ebensogut als Fortsetzung des Tausches mit anderen Mitteln beschreiben, als sublimierte Zweckmoral, die im „do ut des" egoistischer Interessen nach Adorno und Horkheimer ihren Ursprung hat.[5]

Gewiß, unter strikt argumentationslogischen Voraussetzungen bleibt der Vorbehalt gültig, daß jede naturalistische Begründung der Vernunft sich in die Aporie verstrickt, erklären zu wollen, was sie ihrem eigenen Begriff nach nicht erklären kann. Nicht aber unter ästhetischen Voraussetzungen. Die Kunst argumentiert nicht; sie hintergeht mit eben den Mitteln, die einen Diskursteilnehmer disqualifizieren würden, die Diskursregeln und nimmt dennoch, als Maß ihres Gelingens, den Ausdruck absoluter Notwendigkeit an. Wenn die ästhetische Kritik daher in ihrem Namen die Angemessen-

1 Horkheimer/Adorno (1944/47), S. 218.
2 Habermas (1985), S. 62.
3 Kant (1781), S. 306.
4 Habermas (1968/79), S. 35.
5 Vgl. Horkheimer/Adorno (1944/47), S. 23.

heit von Wertstandards zu evaluieren hat, dann muß dies auch für den Wertstandard der Diskursivität selbst gelten; andernfalls würde sie ihren Gegenstand im Kern verfehlen. Habermas“ Inanspruchnahme der Kunst als Verkörperung kommunikativer Vernunft blendet das aus. Sie beruft sich fälschlich auf Schiller und Walter Benjamin:

Den zentralen Beleg bei Schiller sieht Habermas in dem folgenden Zitat aus den ästhetischen Briefen: „Mitten in dem furchtbaren Reich der Kräfte und mitten in dem heiligen Reich der Gesetze baut der ästhetische Bildungstrieb unvermerkt an einem dritten, fröhlichen Reiche des Spiels und des Scheins, worin er dem Menschen die Fesseln aller Verhältnisse abnimmt und ihn von allem, was Zwang heißt, sowohl im Physischen als im Moralischen entbindet.“[1] Zweifellos verfolgt Schillers Ästhetik eine sozial integrative Funktion. Diese wird zwar erfüllt — und davon handelt das obige Zitat - durch die Wirkung des Schönen, das einen mittleren Zustand zwischen theoretischer Erkenntnis und praktischer Pflicht ermöglicht.[2] Habermas kann also zu Recht auf Schillers Begriff des Schönen verweisen „als ein Medium, in dem sich die abgespaltenen Momente wieder zu einer ungezwungenen Totalität verbinden.“[3] Doch dieser integrative Aspekt der Kunst, der durch das Schöne repräsentiert wird, macht nach Schiller nicht ihre höhere Vernünftigkeit aus. Diese ist vielmehr im Erhabenen gegründet: „Bei dem Schönen stimmen Vernunft und Sinnlichkeit zusammen, und nur um dieser Zusammenstimmung willen hat es Reiz für uns. Durch die Schönheit allein würden wir also ewig nie erfahren, daß wir bestimmt und fähig sind, uns als reine Intelligenzen zu beweisen. Beim Erhabenen hingegen stimmen Vernunft und Sinnlichkeit ***nicht*** zusammen, und eben in diesem Widerspruch zwischen beiden liegt der Zauber, womit es unser Gemüt ergreift.“[4] Und er schließt: „ So muß das Erhabene zu dem Schönen hinzukommen, um die ***ästhetische Erziehung*** zu einem vollständigen Ganzen zu machen.“[5] Nicht die Positivität einer kommunikativen Vernunft also macht für Schiller den genuinen Kern des Ästhetischen aus, sondern die Negativität einer Vernunft, die sich als Nicht-Übereinstimmung mit den Konsensen der kommunikativen Sprache äußert: „Also hinweg mit der falsch verstandenen Schonung und dem schlaffen verzärtelten Geschmack, der über das ernste Angesicht der Notwendigkeit einen Schleier wirft, und um sich beiden Sinnen in Gunst zu setzen, eine Harmonie zwischen dem Wohlsein und Wohlverhalten ***lügt,*** wovon sich in der wirklichen Welt keine Spuren zeigen.“[6]

Eine ähnliche Beschneidung der vernunftkritischen Aspekte der Kunst vollführt Habermas in seiner Deutung der Ästhetik Benjamins. Benjamins Wort, „die Aura einer Erscheinung erfahren, heißt, sie mit dem Vermögen belehnen, den Blick aufzuschlagen“[7], interpretiert Habermas so: „Benjamins Intention zielt auf einen Zustand, in dem die esoterischen Erfahrungen des Glücks öffentlich und allgemein geworden

1 Schiller (1795a), S. 406; vgl. Habermas (1985), S. 62.
2 Vgl. Schiller (1795a), S. 373.
3 Habermas (1985), S. 64.
4 Schiller (1801), S. 220.
5 Ebd., S. 229.
6 Ebd., S. 228.
7 Benjamin (1939), S. 646f.

sind. Denn erst in einem Kommunikationszusammenhang, in den Natur geschwisterlich, aJs wäre sie wieder aufgerichtet, einbezogen ist, können auch die Subjekte ihren Blick aufschlagen."[1] Damit präokkupiert Habermas den Begriff der Aura mit einer Deutung, die dem Benjaminschen nicht entspricht. Denn nach Benjamin gehört es gerade zum Wesen der Aura, daß sie sich nicht öffentlich und allgemein machen läßt; er vergleicht sie den Funden der Proustschen „mémoire involontaire. ... Sie sind übrigens einmalig; der Erinnerung, die sie sich einzuverleiben sucht, entfallen sie"[2]. Von einer Erfahrung, die „öffentlich und allgemein" geworden sei, kann hier also kaum die Rede sein. Adorno liest denn auch das Benjamin-Zitat völlig anders. „Was Natur vergebens möchte", heißt es bei ihm, „vollbringen die Kunstwerke: sie schlagen die Augen auf."[3] Die Kunstwerke machen sich zwar auch bei ihm zu Sprechern des Sprachlosen, aber sie „sprechen vermöge der Kommunikation alles Einzelnen ***in*** ihnen. ... Die Kommunikation der Kunstwerke mit dem ***Auswendigen*** jedoch, mit der Welt, vor der sie selig oder unselig sich verschließen, geschieht durch Nicht-Kommunikation; darin eben erweisen sie sich als gebrochen."[4] Durch die Unterscheidung zwischen innerästhetischer und mitteilender Kommunikation steht Adornos Auslegung der Benjamin-Stelle konträr zu Habermas' Verständigungsideal. Erstere ist gemeint, wenn Adorno, wie oben erwähnt, von einem Zusammenhang zwischen künstlerischer Mimesis und Kommunikation spricht. Letzterer aber zu entraten ist für ihn geradezu die Bedingung jenes Augenaufschlags. Auch dort, wo das Medium der Kunst Sprache ist, ist es nach Adorno nicht die kommunikative Sprache, die ihren Kunstcharakter ausmacht, sondern diejenige, „in der jede Mitteilung getilgt ist"[5].

Nur, wenn er sich Benjamins und Adornos These anschlösse, daß die „Werke der Kommunikation absagen"[6], könnte Habermas die Aufgabe realisieren, die er selbst der ästhetischen Kritik zuspricht; Evaluation von Wertstandards zu sein. Evaluationen von Verkörperungen kommunikativer Vernunft hingegen müssen tautologisch die vorgegebenen Verständigungshorizonte der diskursiven Sprache reproduzieren.[7] So wird ästhetische Kritik assimiliert an die Regularitäten, denen sie angeblich doch - sei es als Unter- oder Überlegenheit über Diskurse — entragen soll. Sie reduziert sich damit auf den Kommentar, der sich im Rahmen eines vorgegebenen Vernunftbegriffes bewegt, anstatt ihn zu sprengen. Die Kritik hat nichts mehr zu kritisieren.

Die kommunikationstheoretische Erweiterung Adornos ist also zugleich eine Verkürzung: Sie stärkt das systematische, rekonstruktive Moment des Kommentars um den Preis des destruktiven, des ästhetisch-kritischen Konterparts zur kommunikativen Vernunft. Durch den Universalienanspruch der kommunikativen Vernunft ist das

1 Habermas (1972), S. 69.

2 Benjamin (1939), S. 647.

3 Adorno (1970), S. 104.

4 Ebd., S. 15 (Hv. P.M.). Angespielt wird hier auf die Verse „Selig, wer sich vor der Welt / Ohne Haß verschließt" aus Goethes Gedicht *An den Mond* [Goethe (1789c)].

5 Adorno (1957b).

6 Adorno (1970), S. 353.

7 Daß Habermas - im Gegensatz zu Adorno - die Frage nach diskursexternen Bedingungen der Einlösung von Geltungsansprüchen ausblendet, ist auch die Kritik von Schnädelbach (1987), S. l68ff. Vgl. Schnädelbach (1986).

Terrain der Interpretation von vornherein auf die Sachgehalte beschränkt. Die spezifische Art ästhetischer Kritik, sich auf theoretische und praktische Geltungsansprüche zu beziehen - als Frage nach den prälogischen Bedingungen ihrer Logizität -, ginge verloren. Würde die Reformulierung Adornos hier stehen bleiben, dann könnte man ihr mit Lypp zu Recht vorwerfen, eine solche „erzwungene Positivität" sei unvereinbar mit dem ästhetisch-theoretischen Programm der wechselseitigen Erhellung von Kunst und Philosophie: „Ließen sich die Verfahrensweisen der Kunst durch eine solche Wende bestimmen, dann hätten die Kunstwerke ihren Doppelcharkater verloren. Dieser ist aber das Zeichen ihrer Authentizität."[1]

Nichts jedoch - es sei denn ein mit Adornos Philosophieren völlig unvereinbarer Methodendogmatismus - hindert daran, einem Denkansatz die hilfreichen Einsichten zu entnehmen und die unzureichenden zu verwerfen. So ist Adorno stets verfahren; ob er sich nun an so konträren Denkern wie Kant und Hegel, Marx und Nietzsche, Benjamin und Weber orientierte, stets hat er sich das ihm Gemäße herausgenommen und anderes verworfen. Es ist also durchaus im Sinne seines unorthodoxen Umgangs mit heterogenen Traditionen, den rekonstruktiven Ansatz der Kommunikationstheorie zur Stützung des Kommentars heranzuziehen, den dekonstruktiven des Poststrukturalismus aber zur Erweiterung der Kritik.

1 Lypp (1980), S. 216.

B. Kritik: Dekonstruktion des Kommentars

Wenn ich nun umgekehrt den Poststrukturalismus als „Steinbruch" verwende, um darin nach Motiven zu suchen, die die kommunikationstheoretischen Verkürzungen zu konterkarieren vermögen, indem sie die diskurskritischen, destruktiven Tendenzen in Adornos Philosophie weiterführen, so tue ich auch dies in bewußter Häresie. Denn selbstverständlich ist es mit dem Anspruch der poststrukturalistischen Metaphysikkritik nicht vereinbar, nach Legitimationsgrundlagen befragt zu werden. „Es ist keine Kritik an dem, was ich mache, möglich", sagt Derrida.[1] Diese Behauptung ist jedoch ihrerseits nicht unbegründet. Sie beruht auf ähnlichen Einsichten, die schon Adorno zu der programmatischen Feststellung veranlaßten: „Philosophisches Ideal wäre, daß die Rechenschaft über das, was man tut, überflüssig wird, indem man es tut."[2] Der Irrealis bei Adorno darf freilich nicht überlesen werden; er ist nach seinem Selbstverständnis nicht desultorisch zu realisieren, sondern nur unter veränderten gesellschaftlichen Bedingungen. Das markiert die Perspektive, unter der ich im folgenden den Poststrukturalismus adaptiere: Ich unterstelle seiner Gestik reiner Selbstbezüglichkeit eine Intention gesellschaftlicher Veränderung, die er freilich als Rückfall in Humanismus abtun würde, die ihm aber dennoch, wie ich meine, implizit ist.

Der berechtigte Metaphysikverdacht gegen die Frage nach Standpunkten, nicht das Fehlen von Kompetenzkriterien, ist es, was Derrida wie Adorno sich gegen das Referieren ihrer philosophischen Verfahren[3] sträuben läßt. Und es erinnert an den Konstellationsbegriff, wenn Derrida erläutert: „Was ich .Dekonstruktion" nenne, kann natürlich Regeln, Verfahren oder Techniken eröffnen, aber im Grunde genommen ist sie keine Methode und auch keine Kritik, weil eine Methode eine Technik des Befragens oder der Lektüre ist, die ohne Rücksicht auf die idiomatischen Züge in anderen Zusammenhängen wiederholbar sein soll."[4] So ist es nur konsequent, daß Derrida sich in der Kontroverse mit Gadamer beharrlich gegen dessen Versuche zur Wehr setzte, ihn zu „verstehen":[5] Er sucht zu demonstrieren, was von Kommunikation übrig bleibt, wenn man die metaphysische Supposition des guten Willens einzieht, der zur Verständigung nötig ist (und von der auch Habermas' Diskursethik lebt). Indessen gilt für Derrida, was oben schon über die Möglichkeiten eines Anknüpfens an Adorno festgestellt wurde: Nur durch die inkonsequente Frage nach ihren Intentionen läßt sich ihrer immanenten Konsequenz gerecht werden.

Ohne die rekonstruktiv orientierten Versuche, nach den theoretischen Grundlagen postmodernen Denkens zu fragen[6], könnten diese nicht ihr polemisches Potential

1 Derrida (1986), S. 20.
2 Adorno (1966b), S. 55.
3 Vgl. ebd., S. 42ff.
4 Derrida (1986), S. 20.
5 Vgl. Derrida (1981).
6 Vgl. insbes. Honneth (1984) u. (1985), Habermas (1985), Wellmcr (1985), Bürgcr/Bürger (1987), Frank (1988).

entfalten, würden sie dem saisonalen Wechsel der Moden anheimfallen. Die poststrukturalistische Vernunftkritik verlangt es, daß man sie „gegen den Strich bürstet" und auf ihr kritisches Vernunftpotential hin befragt. Daß es sich auch lohnt, macht die Beteuerung Derridas deutlich, er intendiere „in keiner Weise eine Verwerfung der Vernunft, sondern gerade im Gegenteil ein Bewußtwerden der Verantwortlichkeit des Philosophen vor der Vernunft“[1]. Im Interesse einer Erweiterung des Kritikbegriffs werde ich daher nun nach jenen „Regeln, Verfahren oder Techniken“ der Dekonstruktion fragen.

1. Die poststrukturalistische Auslegung des Code-Modells

Die poststrukturalistische Variante des linguistic turn rekurriert ebenfalls auf das dreistellige Zeichenmodel!, verwendet es aber im Gegensatz zur Kommunikationstheorie nicht zur Rekonstruktion, sondern zur metaphysikkritischen Dekonstruktion der Vernunft. Um zu zeigen, daß dieses Verfahren ein notwendiges Gegenstück zu der kommunikationstheoretischen Füllung der Terminologie Adornos bedeutet, werde ich zunächst seine Grundlagen skizzieren. Erst vor ihrem Hintergrund wird sich zeigen, inwieweit die vernunftkritische Dimension der ästhetischen Terminologie Adornos als Dekonstruktion reformulierbar ist.

Der Poststrukturalismus rekurriert nicht auf den positiven BedeutungsbegrifFWittgensteins, sondern auf dem negativen Saussures. Saussure unterschied die Sprache als konkretes historisches Phänomen (la parole) von der Sprache als System (la langue), einer Ordnung, die allen möglichen Aktualisierungen zugrundeliegt. Aus rein methodologischen Gründen - nicht, wie vielfach unterstellt wird, aus Verkennung der pragmatischen Dimension[2] - trennt er die virtuelle Ordnung der langue, die er auch den „code“[3] nennt, von der parole. Aus ihr - nicht aus den Sprechakten der wirklichen Rede, wie Wittgenstein es tun wird - leitet Saussure die Konstitution von Bedeutung ab. Doch auch er beschreibt sie nicht als substantielle Repräsentation von Gegenständen durch ein Subjekt, sondern rein formal als Einheit zwischen zwei Strukturelementen des Zeichens - Signifikant und Signifikat -, die in einem arbiträren, durch Konvention gestifteten Verhältnis zueinander stehen. Daß diese Relation bedeutungsvoll werden kann, liegt einzig daran, daß die Zeichen sich voneinander unterscheiden. Mit dieser „Bestimmung-durch-Entgegensetzung“[4] wird Differentialität allein für Saussure zum bedeutungskonstituierenden Merkmal der Sprache. „Dans la langue“, sagt er, „il n’y a que des différences.“[5]

Im Grunde ist es nur eine konsequente Fortführung dieses Gedankens, die den Poststrukturalismus vom klassischen Strukturalismus unterscheidet.[6] Wenn nämlich die Sprache nur aus Differenzen besteht, dann muß auch die Vorstellung einer

1 Derrida (1986), S. 20.
2 Vgl. Wcllmcr (1984), S. 81; vgl. dagegen Füssel (1983), S. 16f.
3 Saussure (1906-11), S. 31.
4 Frank (1983), S. 44.
5 Saussure (1906-11), S. 166.
6 Vgl. Frank (1983), S.66f.

geschlossenen Struktur fallen gelassen werden, da sie ein organisierendes, identitätsstiftendes Zentrum der langue supponiert, das es nach ihrem eigenen Begriff nicht geben kann. Die Sprache erweist sich als eine unabgeschlossene, dezentrale Struktur[1], als ein atopisches Labyrinth - in der Diktion von Deleuze und Guattari: ein „Rhizom“[2] - in dem es weder oben noch unten, außen noch innen gibt. Somit erweist sich aber auch die Vorstellung fester Relationen zwischen Signifikanten und Signifikaten als illusionär: Es gibt nur noch eine endlose Kette von Substitutionen, in der Signifikanten auf andere Signifikanten verweisen.[3] Das Signifikat befindet sich unter dem Signifikanten in einem ständigen „Gleiten“, wie Lacan sagt.[4] Die Sprache löst sich auf in ein Spiel von Differenzen.

Diese Einsicht führt Derrida in den Kontext der Metaphysikkritik ein. Mit ihr kann er fortsetzen, was schon Nietzsche, Freud und Heidegger vor ihm versuchten: den Nachweis erbringen, daß „das Bewußtsein in seiner gesicherten Selbstgewißheit“[5] Produkt einer sprachlichen Illusion ist, daß die Vernunft mit jedem thetischen Akt die Wahrheit verstellt, um die es ihr vorgeblich geht. Für das, was die Vernunft verfehlt, hatten aber jene wiederum nur positive Fundamentalbegriffe - Nietzsche sprach vom verborgenen „Willen zur Macht“[6], Freud von der Verdrängung des Unbewußten, Heidegger von der „Vergessenheit des Unterschiedes des Seins zum Seienden“[7]. Derrida hingegen glaubt dieser Ursprungsbegrifflichkeit entgehen und gleichwohl der ontologischen Differenz positiven Ausdruck verleihen zu können, indem er sie im Sinne jener dezentralen Substitutionsbewegung der Sprache als „diffármce“[8] bezeichnet. Das „a“ des französischen Partizip Präsens deutet zugleich auf seine Herkunft aus dem Verb „différer“, bezeichnet insofern einen Ablauf, der aber substantiviert und damit vergegenständlicht wird. So vollzieht Derrida eine „Temporisation“ und „Verräumlichung“ des Saussureschen Begriffs der - rein formalen und deshalb statischen und abstrakten - „différence“. Mit ihrer „Mittelstellung zwischen Aktiv und Passiv“[9] entgeht die „difFérance“ dem Ursprungsdenken, da sie nicht unabhängig von den durch sie motivierten Differenzen existiert: Sie hat „keinen Namen in unserer Sprache“[10]. Gerade deshalb aber kann Derrida behaupten, sie sei „‚älter“ noch als das Sein“[11], denn sie hintergeht den reifizierenden Charakter dessen, was der Grammatologe den „Logozentrismus“ nennt: die „Metaphysik der phonetischen Schrift“[12]. Diese Metaphysik dekonstruiert er durch eine Umkehrung der bis zu Saussure geltenden Hierarchie von Rede und Schrift mit dem Argument, daß diese gerade als Supplement

1 Vgl. zur Dezentrierung, einem der Hauptbegriffe des Poststrukturalismus, ebd., S. 84f.
2 Vgl. Deleuze/Guattari (1976).
3 Vgl. Derrida (1968), S. 35.
4 Vgl. Lacan (1957), S. 24.
5 Derrida (1968), S. 24.
6 Nietzsche (1884-94).
7 Heidegger (1935-43), S. 335f.
8 Derrida (1968), S. 30, Hv. P.M.
9 Müller, H.J. (1975), S. 6.
10 Derrida (1968), S. 35.
11 Ebd.
12 Detrida (1974), S. 11.

jener auf deren ursprünglichen Mangel hinweist.[1] Das affiziert den Begriff der Schrift selbst; sie wird zur „écriture“, einer „Ur-Schrift“, die der Rede und der graphischen Schrift zugrundeliegt; sie wird als „Spur“ lesbar durch die Dekonstruktion der phonozentrischen Konstrukte.[2]

Die antikommunikative Tendenz der Dekonstruktion erinnert an den Destruktionsbegriff sowohl bei Benjamin als auch bei Heidegger. So schreibt Benjamin: „Der destruktive Charakter ist gar nicht daran interessiert, verstanden zu werden. Bemühungen in dieser Richtung betrachtet er als oberflächlich. Das Mißverstandenwerden kann ihm nichts anhaben. Im Gegenteil, er fordert es heraus, wie die Orakel, diese destruktiven Staatseinrichtungen, es herausgefordert haben.“[3] Doch Derridas Dekonstruktion ist nicht konzipiert als reine Negationsbewegung. Das dekonstruierende Lesen der écriture stützt sich auf das positive Verfahren einer Grammatologie, die durch Verschiebung der Signifikanten die Grenzen der Verstehbarkeit überschreitet.[4] Von hier aus ergeben sich Anknüpfungspunkte zu einer Erweiterung der ästhetischen Kritik im Sinne Adornos. So führt etwa Menke Detrida und Adorno im Sinne einer wechselseitigen Erhellung zusammen.[5] Auch Lehmann geht grundsätzlich davon aus, daß die neuere französische Texttheorie „in wesentlichen Punkten die Arbeit der Kritischen Theorie fortsetzt“[6]. Und Josef Früchtl sieht insbesondere in den Ansätzen von Lacan und Kristeva Möglichkeiten, „Adornos Intention besser explizierbar“ zu machen.[7]

Wenn sich auch die einzelnen Richtungen des Poststrukturalismus sehr unterscheiden, so läßt sich doch sagen, daß sie alle in der einen oder anderen Weise versuchen, jene Spuren zu lesen, die der Signifikantenstrom jenseits der nomothetischen Prätention von Sinn in der Sprache hinterlassen hat. Vernunftkritik vollzieht sich als Stilkritik. Das traditionelle Vorbild dieses Verfahrens ist Nietzsches Programm, „die Wissenschaft unter der Optik des Künstlers zu sehen“[8]. Was Adorno mit den Darstellungsmitteln des Essays und der Konstellation anvisierte: das Ästhetisch-Werden der Philosophie, wird hier in radikalisierter Form weitergeführt. Die stark von der Auseinandersetzung mit dem Surrealismus geprägte Zivilisationskritik Foucaults und Batailles, Lacans und Derridas „psychoanalytische Graphologie“[9], Deleuzes und Guattaris „Literarisierung der Psychiatrie“[10] verstärken in dieser Hinsicht Adornos Programm.

Zweifellos geschieht dies im Sinne einer für Adorno inakzeptablen Einseitigkeit. Ich stelle diese Tatsache vorerst zurück[11], um die Gemeinsamkeit hervorzuheben, die

1 Vgl. cbd., S. 248fF.
2 Ebd., S. 99. Vg). Derrida (1968), S. 34f.
3 Benjamin (1931b), S. 397. Vgl. dazu Bohrer (1985).
4 Vgl. Derrida (1966), S. 302.
5 Vg|. Menke (1992).
6 Lehmann (1979), S. 668; vgl. Lehmann (1984), S. 393.
7 Früchtl (1985), S. 180.
8 Nietzsche (1871), S.13f.
9 Derrida (1966), S. 350.
10 Kudszus (1980), S. 185.
11 S. Kap. III. B. 3.

darin besteht, daß künstlerische Ausdrucksformen zu Zeugen einer Subversion kommunikativer Vernunft genommen werden. Der Diskursbegriff, der von der poststrukturalistischen Ästhetisierung der Wissenschaft attackiert wird, ist demjenigen der Kommunikationstheorie diametral entgegengesetzt. Die französischen Nietzsche-Anhänger sehen den Diskurs als eine Disziplinarmacht, eine gesellschaftliche Zwangsapparatur im Namen der Vernunft[1]; das kommunikative Telos der Verständigung erscheint ihnen nur als der verkappte Wille zur Macht[2], den es zu unterlaufen gelte.

Dagegen versteht Habermas, wie oben gezeigt wurde, unter einem Diskurs die Versprachlichung und damit gerade die Entmachtung anonymer Steuerungsmächte. Er verkennt freilich nicht die Intentionen der Diskursarchäologie: „Der Schein der Gewaltlosigkeit des besseren Arguments verschwindet, sobald man sich ‚auf eine andere Ebene begibt' und die Einstellung des Archäologen einnimmt, der seinen Blick auf die verschütteten Sinnesfundamente richtet, auf die mühsam freizulegenden Infrastrukturen, die doch erst festlegen, was *innerhalb* eines Diskurses jeweils als wahr und falsch zu gelten hat."[3] Doch er hält eine solche Perspektive für uneinnehmbar, da sie ihre Bewertungen notwendig in den Verständigungshorizonten diskursiver Vernunft artikulieren müsse. Foucaults „glücklicher Positivismus"[4], der jede Orientierung an Wertmaßstäben als humanistische Selbsttäuschung über den Willen zur Macht kategorisch verneint, beziehe seine provozierende Kraft implizit eben doch aus dem zu legitimierenden Interesse an einer Aufhebung von Herrschaft, beruhe also auf einem „Kryptonormativismus"[5].

Habermas' Einwand, der unter argumentationslogischen Gesichtspunkten unbestreitbar ist, supponiert, daß die kommunikative Vernunft als Erfahrungsinstanz unhintergehbar sei. Unter der Perspektive der Diskursarchäologie oder der Grammatologie jedoch tritt eine andere Vernunft hervor, die sich aus einer ästhetischen Wahrnehmung von Sprache nährt: „Indem ich die Bedingungen unserer Rationalität analysiere", schreibt Foucault, „stelle ich auch unsere Sprache, stelle ich meine Sprache, deren Entstehung ich analysiere, in Frage."[6] Noch deutlicher wird der Verweis auf den Ereignischarakter des Subversionsverfahrens in einer Formulierung Derridas: „Die Rationalität - aber vielleicht müßte auf dieses Wort aus dem Grunde, der am Ende dieses Satzes sichtbar wird, verzichtet werden - die Rationalität, die eine derart erweiterte und radikalisierte Schrift beherrscht, stammt nicht mehr aus einem Logos. Vielmehr beginnt sie mit der Destruierung und, wenn nicht Zerschlagung, so doch Desedimentierung, Dekonstruktion aller Bedeutungen, deren Ursprung in der Bedeutung des Logos liegt."[7]

1 Vgl. Foucault (1970).
2 Vgl. Derrida (1981).
3 Habermas (1983), S., 291
4 Foucault (1970), S. 48.
5 Habermas (1985), S. 331.
6 Foucault (1974), S. 13.
7 Derrida (1974), S.23f.

Die Hereinnahme der Vernunft in den Modus der Darstellung, die an das Konstellationsverfahren erinnert, bleibt keineswegs - das unterscheidet sie von Adorno und Benjamin - in der Implikation eines intentionalistischen Meinens. Sie weist sich strukturtypologisch aus. So ist es bemerkenswert, daß Lacan durch das differentielle Verfahren zu einer Erklärung der Subjektkonstitution gelangt, die früher und damit tiefer ansetzt als die tradierte der Ich-Psychologie und gleichwohl empirisch verifizierbar ist: *Das Spiegelstadium als Bildner der Ich-Funktion.*[1]

Es kann also nicht bestritten werden, daß die poststrukturalistische Attitüde der Dekonstruktion eine Alternative zur argumentativen Rede aufweist. Sie wird dem Eigensinn künstlerischer Formen eher gerecht als eine Ästhetik, die ihre Vernunftbasis tautologisch in den Werken wiedererkennt. Und sie eröffnet einen neuen Blick in den Hiatus von Vernunft und Sinnlichkeit, wie ihn Lyotard bereits an Kants Analytik des Erhabenen ausmacht: „Kant, er nannte sie Vermögen, wußte, daß sie durch einen Abgrund voneinander geschieden sind und daß nur eine transzendentale Illusion (die Hegelsche) hoffen konnte, sie in einer wirklichen Einheit zu tolerieren. Aber er wußte auch, daß für diese Illusion der Preis des Terrors zu entrichten ist. ... Wir haben die Sehnsucht nach dem Ganzen und dem Einen, nach der Versöhnung von Begriff und Sinnlichkeit, nach transparenter und kommunizierbarer Erfahrung teuer bezahlt“[1] [2]. Jenem Terror des Diskurszwangs entgehe die Kunst, indem sie es vermag, „durch sichtbare Darstellungen auf ein Nicht-Darstellbares anzuspielen.“[3] Das kann mit gewissem Recht schon aus Kant selbst herausgelesen werden, wie Wellmer resümiert: „Kants Einsicht ... ist, daß die Erweiterung der kognitiven, perzeptiven und affektiven Vermögen nicht nur eine *Wirkung* des ästhetischen Verstehens ist, sondern zugleich dessen Bedingung: das Kunstwerk durchschlägt die Sicherungen unserer gewohnten Wahrnehmungs- und Denkweisen und eröffnet uns dadurch neuen Sinn; nur, indem es uns schockiert, ergreift, oder in Bewegung versetzt, kann es sich uns verständlich machen“[4].

Mit diesem Gedanken der Kommunikation durch Nichtkommunikation steht die postmoderne Ästhetik derjenigen Adornos nahe. Lyotard unterschlägt das nicht[5], aber kritisiert, daß bei jenem „eine Ästhetik der Passion des Sinns fortbesteht“[6], gegen die er den „Nicht-Sinn - d. h. reine Energie“[7] setzt. In der Tat gibt es eine solche Passion bei Adorno - die sich allerdings in einer derart negativ vermittelten Form äußert, daß es die *Ästhetische Theorie* unterschätzen hieße, wollte man ihr dies als naiven Kognitivismus anlasten. Im Gegenteil: Adornos Absage an den puren Mimetismus einer rei-

1 Lacan (1949). Der Vortragsrexr schildert einen Abschnitt in der frühkindlichen Entwicklung, der für die Subjektkonstitution entscheidend ist und in der jubilatorischen Annahme des eigenen Spiegelbildes kulminiert: Das Kind identifiziert sich mit dem Bild seines Körpers. Damit ist die ambivalente Tatsache verbunden, daß es sich als einen anderen erkennt. Die in der psychoanalytischen Theorie bis heute umstrittene Frage nach den Gründen der Spaltungsfähigkeit findet hier eine luzide Explikationsfolic.

2 Lyotard (1982b), S. 142.

3 Ebd., S. 139.

4 Wellmer (1984), S. 65.

5 Vgl. Lyotard (1982b), S. 133f.

6 Lyotard (1974/84), S. 75.

7 Wellmer (1984), S. 65.

nen Wirkungsästhetik will das Kunstwerk vor der falschen Positivität des identifizierenden Zugriffs bewahren. Und trotzdem leugnet er nicht den sinnlichen Anteil ästhetischer Erfahrung: „Nur Kunstwerke", sagt er, „die als Verhaltensweise zu *spüren* sind, haben ihre raison d'être."[1] Das koinzidiert mit der Feststellung Lyotards, daß „Werk und Text den Charakter eines Ereignisses"[2] hätten. Zweifellos aber ist es richtig, daß die postmoderne Ästhetik jenen Ereignischarakter stärker pointiert. Dem in der Reformulierung des Kritikbegriffs Raum zu geben, ist dadurch gerechtfertigt, daß der Begriff des Kommentars mit seiner kommunikationstheoretischen Stützung nun noch stärker das rationale Moment der Sachgehalte betont. Damit stellt sich die Frage, inwiefern die zur „Energetik"[3] ausgeweitete Ästhetik mit ihren dekonstruktiven Instrumentarien für eine - die Rekonstruktion der Sachgehalte konterkarierende — Reformulierung der ästhetischen Terminologie Adornos fruchtbar gemacht werden kann.

2. Reformulierung der Formkategorien auf Kritik-Ebene

Von der poststrukturalistischen Auslegung des Code-Modells her läßt sich nun das Verhältnis der physiognomischen Grundbegriffe Adornos zu rekonstruierbaren Diskurspositionen in seiner diskurskritischen Funktion genauer fassen. Während Habermas die ästhetische Form als Verkörperung kommunikativer Vernunft definierte und damit auf ihr Einverständnis mit den rationalen Strukturen der Moderne festlegte, kann sie in ihrer poststrukturalistischen Reformuliemng als Bruch mit diesem Einverständnis beschrieben werden und insofern die Intentionen des Kritikbegriffs bei Adorno weiterführen, der zum Beispiel feststellt: „Je mehr Kunst zum Widerstand gegen das von der Herrschaftsapparatur geprägte, standardisierte Leben genötigt wird, desto mehr mahnt sie ans Chaos: zum Unheil wird es als Vergessenes."[4] Auch Lacan nennt „Realität: das ursprüngliche Chaos"[5]. Die tatsächliche Unordnung der Welt, wie sie die Kunst zeigt, kann mit den Techniken einer diskurskritischen Subversion der durch die *Ordnung des Diskurses*[6] geprägten Alltagswahrnehmung präziser nachvollzogen werden, so daß die Freisetzung somatischer Impulse, um die es auch Adorno zu tun war[7], mit neuen Instrumentarien weitergeführt wird.

Wie oben gezeigt, beruht die illuminierende Wirkung der Kritik bei Adorno darauf, daß die Sachgehalte, die der Kommentar analysierte, antinomisiert werden. Nach dem linguistic turn beruht sie darauf, daß die kommunikationstheoretisch rekonstru-

1 Adorno (1970), S. 26. Hv. P.M.

2 Lyotard (1982b), S. 142.

3 Lyotard (1978), S. 104.

4 Adorno (1970), S. 404f.

5 Lacan (1954), S. 97.

6 Foucault (1970).

7 Freilich in vermittelter Weise, aber dies gerade im Interesse einer Steigerung ihrer Intensität: „Das Lustmoment an der Kunst, Einspruch gegen den universal vermittelten Warencharakter, ist auf seine Weise vermittelbar: wer im Kunstwerk verschwindet, wird dadurch dispensiert von der Armseligkeit eines Lebens, das immer zu wenig ist. Solche Lust vermag sich zu steigern zum Rausch; an ihn wiederum reicht der dürftige Begriff des Genusses nicht heran, der überhaupt geeignet wäre, Genießen einem abzugewöhnen." [Adorno (1970), S. 28]

iertcn Sachgehalte dekonstruiert werden. Da die Inhalte der Rekonstruktion auf den semiologisch explizierten Strukturen aufbauten, muß die Dekonstruktion ihren Erwartungsbruch bereits bei diesen Strukturen ansetzen. Das heißt, die Strukturmerkmale von Einheit und Differenz, Identifikation und Konfrontation sollen sich jeweils als anderes erweisen können als sie zu sein vorgeben. Die Resultate dieses Verfahrens, mit Strukturerwartungen zu brechen, lassen sich freilich nicht vorweg reformulieren - sie ergeben sich aus den jeweiligen Setzungen eines Textes. Aber die transzendentalen Voraussetzungen für eine solche Dekonstruktion der Formkategorien lassen sich aufzeigen: Die Bedingung ihrer Möglichkeit ist die Antinomisierbarkeit der Strukturmerkmale.

So bricht eine dekonstruktive Lesart von Symbol und Allegorie deren Strukturen als bestimmbare Relationen von Signifikant und Signifikat auf. Sie zeigt, daß Signifikanten nicht auf Signifikate, sondern auf andere Signifikanten verweisen und so fort. Wie die symbolische Intention sich gerade in den Zwischenräumen der falschen Ordnung der logozentrischen Sprache als somatisches Begehren manifestiert, das läßt sich mit Lacans Analyse der Sprachbildung beim Kleinkind demonstrieren: Ursprünglich bringt das Kleinkind seine Bedürfnisse in unartikulierter Form zum Ausdruck, es schreit. Da es aber die Erfahrung macht, daß es sich so nur bedingt der Mutter verständlich machen kann, ist es motiviert, die Erwachsenensprache zu lernen: die symbolische Ordnung der Zeichen. Es entäußert also sein Bedürfnis an den Signifikanten, der als Glied einer heteronomen Bedeutungskonvention das intendierte Signifikat gerade verfehlt. Das Begehren erfährt sich als Umweg, als Verschiebung. Der Signifikant wird so zum Bezeichnenden einer Abwesenheit[1], eines Mangels. Hans Joachim Müller resümiert: „Lacan definiert das Symbol als einen .Mörder des Dinges*, wobei dieser ‚Tod' im Subjekt die Verewigung seines Wunsches — nämlich dieses Ding zu erreichen - bewirkt."[2]

Damit könnten sich Adornos und Benjamins Intentionen der Klassizismuskritik fortführen lassen, die auf dem Nachweis des Fehlens der supponierten Korrelate zu Symbol und Allegorie, Idee und Begriff[3], beruhte: „Vollends dogmatisch" nennt Adorno im Hinblick auf die tradierte Symbolästhetik „die dem Idealismus nachgeredete Beteuerung, das Kunstwerk sei die gegenwärtige Einheit des Allgemeinen und Besonderen."[4] Gelesen als Signifikanten ohne Signifikate, entgehen die Formbegriffe dieser affirmativen Rückbindung des ästhetischen Scheins an die Realität. Die Regularitäten der ästhetischen Technik kehren ihren willkürlichen Charakter hervor. Als strukturelle Supposition, die uneingelöst bleibt, könnte so etwa ausgeführt werden, was Adorno an George und Hofmannsthal feststellt: „Die Magie krampfhafter Schönheit beherrscht den Symbolismus"[5]. Der Dekonstruktivismus macht die Kritik des Symbolischen als „falsche, irrende Totalität"[6] reformulierbar, indem er die Zwangsge-

1 **Vgl. Lacan (1957).**
2 **Müller, H.J. (1975), S. 11.**
3 **Benjamin (1925), S. 338f.**
4 **Adorno (1970), S. 147.**
5 **Adorno (1942), S. 277.**
6 **Benjamin (1924), S. 181.**

stalt des Symbolischen nicht mehr durch das subjektzentrierte Eingedenken authentischer Erfahrung entlarvt, sondern durch den strukturanalytischen Verweis auf die zum Signifikat mystifizierte Verschiebung des Signifikanten.[1]

Die damit vollzogene Antinomisierung des Symbolbegriffs läßt sich auch in dessen Binnendifferenzierungen hineintragen, so daß seine beiden Aspekte, Synekdoche und Metonymie, ineinander Umschlagen: Die Synekdoche wird metonymisch, insofern sie sich des von ihr Repräsentierten nicht anders vergewissern kann als durch „ein ständiges Springen von einem .signifiant' zum anderen“[2]. Umgekehrt wird die Metonymie synekdochisch durch ihr Auseinanderbrechen der Signifikantenkette, das eine Überrepräsentanz des Vereinzelten erzeugt und das Individuum in halluzinatorischer Materialität überwältigt.[3]

Auch hinsichtlich des für die Postmoderne zentralen Allegoriebegriffs sind beide Binnendifferenzierungen auszumachen. So ist der Schriftcharakter der Allegorie erweiterbar mit Derridas Begriff der écriture. Der Grammatologe bezieht sich auf die explizite Allegorik, wenn er die allegorische Repräsentation „leidenschaftlich“ nennt.[4] Indem sie ihren Gegenstand „re-präsentiert“ vollzieht sie eine „Verdoppelung der Sache“; sie „erschließt das Erscheinen - als Abwesenheit des Dings - ihrer Eigentlichkeit und ihrer Wahrheit.“[5] Die Hermetik der impliziten Allegorik hingegen wird gesteigert in der postmodernen Bezugnahme auf das Erhabene. Während Benjamin in Bezug auf ihre Ausdruckslosigkeit noch „die erhabene Gewalt des Wahren“ hervorhob[6], wird diese Wahrheitsorientierung mit Lyotards Deutung des Erhabenen als Nicht-Sinn vollends zerrüttet. Die Melancholie des Allegorikers, die Benjamin als „jenes enttäuschte Fallenlassen des entleerten Emblems“[7] beschrieb, läßt sich nun lesen als die Verzweiflung an der unhintergehbaren Arbitrarität des Signifikantenmaterials.

Das Antinomischwerden der Allegorie kann nun einereits beschrieben werden als Ausdruck des Ausdruckslosen: Die implizite Allegorik wird durch das Finden der Wahrheit in der Abwesenheit des Dings zur expliziten; gerade die Erfahrung seiner Abwesenheit macht aus der Allgeorie „eine grundlegende Bezeichnungsweise“[8]. Die explizite Allegorik hingegen ist als Umschlag in die implizite beschreibbar durch die Abwendung vom entleerten Signifikanten, vom Trug des eigenen Spiegelbilds. Denn der „Allegoriker haßt sein Spiegelbild in der entfremdeten Sprache wie nur je der Narziß das seine. Utopie ist aus der Immanenz des allegorischen Diskurses getilgt.“[9]

So erweitert sich mit der poststrukturalistischen Lesart von Symbol und Allegorie der Thematisierungsrahmen der ästhetischen Terminologie hinsichtlich jenes affektiven Anteils ästhetischer Erfahrung, die Benjamin mit der Melancholie oder Adorno

1 Vgl. Culler (1982), S. 206.
2 Lacan nach Müller, H. J. (1975), S. 11.
3 Dieser Kernpunkt der Wahntheorie Lacans wird prägnant beschrieben bei Jameson (1984), S. 70ff.
4 Derrida (1974), S. 500.
5 Ebd., S. 500f.
6 Benjamin (1924), S. 181.
7 Benjamin (1925), S. 361.
8 Culler (1982), S. 206.
9 Kilb (1987), S. 107.

mit der „unsäglichen Trauer“[1] des Allegorikers nur andeutete. Die Antizipation eines Zustands unreglementierter Erfahrung wird von den Suppositionen einer sich selbst negierenden Subjektivität befreit und stattdessen im Modus der Negation des Signifikats lesbar als unerfülltes *Textbegehren.*[1]

Adornos Begriffe Mimesis und Konstruktion sind in ihren kritischen Aspekten ebenfalls mit dekonstruktiven Verfahren zu erweitern. So deutet auch Derrida die Mimesis grundsätzlich als eine pragmatische Attitüde.[3] Im Gegensatz zu Habermas rekonstruiert er sie aber nicht als eine sich vertiefende Kommunikation zwischen autonomen Instanzen, sondern als eine Nachahmungsaktivität, bei der das Nachgeahmte sich selbst als Nachahmung erweist. Die Mimesis nähert sich also nicht einem unterstellten Konsensideal, sondern führt in zunehmende Verfremdung: „die Ähnlichkeit ist beunruhigend“'. Warum das so ist, erläutert Derrida in einer dekonstruktiven Platon-Lektüre. Sie zeigt einen Widerspruch auf zwischen Platons Abwertung der Mimesis als bloßer Nachahmung von Erscheinungen und dessen Anamnesis-Lehre, derzufolge ja die Erinnerung der Wahrheit selbst - als deren Repräsentation - eine Form der Nachahmung ist. Die Frage nach dem Original wird immer wieder durch eine neue Nachahmung beantwortet: „Auf diese Weise kündigt sich also eine innere Spaltung der .Mimesis' an, eine Selbstverdoppelung der Wiederholung“: die „Bewegung der Anamnese“ setzt sich fort „ad infinitum, ... denn diese Bewegung nährt ihre eigene Wucherung“[5].

Damit erweitert Derrida den destruktiven Aspekt des Mimesis-Begriffs bei Adorno, der zum Beispiel aus der Äußerung hervorgeht: „Die Anamnesis der Freiheit im Naturschönen führt irre, weil sie Freiheit im älteren Unfreien sich erhofft.“[6] Auch hier artikuliert sich bereits die Kritik der Mimesis als einer rudimentären Spaltung von Subjekt und Objekt, die deshalb nicht unmittelbar das Heilmittel ihrer Überwindung sein kann.[7] Derrida aber macht das bewußtseinsphilosophische Paradigma des Subjekt-Objekt-Dualismus entbehrlich, innerhalb dessen Adorno noch seine Kritik vortrug. Mit seinem Begriff der différance sieht er eine Möglichkeit zur „Neuinterpretation der Mimesis in ihrem vorgeblichen Gegensatz zur Physis“. Diese Neuinterpretation beruht auf dem Verfahren, diesen Gegensatz so zu beschreiben, daß jeweils „einer der Termini als différance des anderen erscheint“[8].

Das Antinomischwerden der Mimesis läßt sich also mit Derrida als Dekonstruktion ihrer «konstruktiven Strukturen beschreiben: die Unterscheidungsmerkmale der Sprecher-Hörer-Relation werden zerstört, indem sie wechselseitig ineinander

1 Adorno (1970), S. 131.

2 Gallas (1981).

3 In seinem Aufsatz *Economimesis* stellt er klar, daß der Künstler nicht die Produkte der Natur nachahmt, sondern deren Produktionen: „L'artiste n'imite pas les choses dans la nature, ou si l'on veut dans la ‚natura narurata', mais les actes de la .natura naturans', les opérations de la .physis'.“ [Derrida (1975), S. 67]

4 Derrida (1974), S. 501.

5 Derrida (1972b), S. 217.

6 Adorno (1970), S. 104.

7 Vgl. Horkheimet/Adorno (1944/47), S. 17.

8 Derrida (1968), S. 25.

Umschlagen. Erst ihre wechselseitige différence weist Sprecher und Hörer ihre jeweiligen Rollen zu. So beruht die heteropathische Identifikationsstruktur der passiven Mimesis auf einem idiopathischen Kern, weil nur ein Sprecher, der den Hörer aktiv auf sich bezieht, diesen überhaupt als Hörer anerkennen kann. Wenn etwa Scheler an der idiopathischen Einsfühlung kritisiert, daß sie eine „Entmündigung des Nebenmenschen“ sei[1], dann läßt sich dem mit Derrida entgegenhalten: „Die Identifikation mit dem anderen darf ... nicht zu unserer eigenen Zerstörung führen. Die Ökonomie des Mitleids und der Moralität muß sich immer in den Grenzen der Selbst-Liebe halten lassen, um so mehr, als nur diese uns über das Wohl des anderen aufklären kann.“[2] Daß umgekehrt die idiopathische Identifikation der aktiven Mimesis in heteropathische umschlägt, läßt sich mit Lacans Erläuterung des Spiegelstadiums verdeutlichen. Et beschreibt die bei Kleinkindern zu beobachtende jubilatorische Aufnahme des eigenen Spiegelbildes zunächst *„ab eine Identifikation* ..., kraft der das Subjekt in einer Fata Morgana die Reifung seiner Macht vorwegnimmt“[3]. Diese selbstbezügliche Bewegung, die anscheinend einer „Ordnung homomorpher Identifikation“[4] entspricht, befragt Lacan abet nun - ähnlich, wie Derrida es gegenüber Platon tat - auf das Verhältnis von Original und Nachahmung. Und er stellt fest, „daß diese Form [des Ideal-Ich] vor jeder gesellschaftlichen Determinierung die Instanz des ‚Ich‘ (moi) auf einer fiktiven Linie situiert“[5]. Denn das Spiegelbild ist allemal imaginär; die Identifikation mit sich selbst ist in Wirklichkeit die Identifikation mit dem anderen. Lacan dekonstruiert daher die homomorphe Identifikation, indem er sie - gestützt auf Caillois’ Begriff der Mimikry - als genuin „heteromorphe Identifikation“[6] ausweist.

Wie schließlich Adornos Kritik des Konstruktionsprinzips poststrukturalistisch zu reformulieren ist, geht schon aus einer Nominaldefinition des Begriffs der Dekonstruktion hervor. Denn es ist ja die Struktur dieser Formkategorie, die Konfrontation, auf die Derrida mit seiner „Strategie der Dekonstruktion“ abzielt; man habe es, schreibt er, „bei einem klassischen philosophischen Gegensatz nicht mit der friedlichen Koexistenz eines Vis-à-vis, sondern mit einer gewaltsamen Hierarchie zu tun. ... Einer der beiden Ausdrücke beherrscht (axiologisch, logisch usw.) den anderen, steht über ihm. Eine Dekonstruktion des Gegensatzes besteht zunächst darin, im gegebenen Augenblick die Hierarchie umzustürzen.“[7] [8] Dadurch will Derrida „eine *Umkehrung* des klassischen Gegensatzes «Weine generelle *Deplazierung*des Systems praktizieren. Nur unter dieser Bedingung kann die Dekonstruktion die Mittel erlangen, in das Feld der Gegensätze, die sie kritisiert, das zugleich ein Feld nicht-diskursiver Kräfte ist, *einzugreifen.*“[s] Übersetzt in die Explikationsbegriffe der Konstruktion heißt das: Die Hierarchie der Sprecher-Hörer-Konfrontation wird umgekehrt, so daß der Hörer dem

1 Scheler (1912), S, 81.
2 Derrida (1974), S. 325.
3 Lacan (1949), S. 64.
4 Ebd., S. 65.
5 Ebd., S. 64.
6 Lacan (1949), S. 66.
7 Derrida (1972c), S. 88.
8 Derrida (1972a), S. 154.

Sprecher sein Diktat auferlegt - eine logische Unmöglichkeit, die eben darum das System der Konfrontation selbst „deplaziert", das heißt seine Strukturen aufbricht. Die Struktur der integrativen Konfrontation nimmt durch diese Umkehrung den Duktus der restriktiven an und vice versa. Wenn nämlich Sprecher und Hörer ihre Plätze tauschen, dann ist die Dominaz des Hörers um so weniger herrschaftlich, je weniger er ihn einschließt. Die Ausgrenzung des Sprechers wird für diesen zur Freisetzung, weil er sein Ausdrucksbegehren nicht mehr hörbar machen, also einer fremden Verstehensordnung unterwerfen muß. Mit ihren Strukturen schlagen inklusive und exklusive Konstruktion ineinander um.

Das dekonstruktive Verfahren der Strukturzerstörung affiziert freilich auch die Diskurspositionen, die als deren Verkörperung rekonstruiert wurden. Nominalismus und Realismus, Gesinnungs- und Verantwortungsethik verlieren mit ihren Strukturbestimmungen die Identität mit sich selbst. Ihre argumentativen Regularitäten erscheinen als willkürliche Festlegungen in jenem „Feld nicht-diskursiver Kräfte" - in einer Perspektive mithin, die die Intention der ästhetischen Kritik Adornos weiterführt.

3. Das Problem der ästhetisierten Theorie

Mit der poststrukturalistischen Reformulierung der Formbegriffe werden diese aus dem affirmativen Verhältnis zur kommunikativen Vernunft gelöst, das sie per Isomorphie zu theoretischen und praktischen Diskurspositionen hatten. Das entspricht dem Anliegen der Kritik bei Adorno, der den Wahrheitsgehalt in den Kontrasteffekten aufsuchte, die durch die Antinomisierung der Sachgehalte hervortreten. Doch während diese Subversionsenergie bei Adorno als „Spur des Nichtidentischen im Bann universaler Identität"[1] nur negativ-dialektisch umstellt wurde, bietet die poststrukturalistische Dekonstruktion ein strukturanalytisches Instrumentarium an, das jene Spur differenzierter nachzeichnen läßt.

Nach poststrukturalistischem Selbstverständnis freilich ist dieses Instrumentarium nicht referierbar. Denn das Code-Modell, an dem es sich explizieren ließe, soll ja selbst als imaginär subvertiert werden — die Dekonstruktion zu beschreiben und sie zu vollziehen sind eins. Diesen Schluß, der die Hermetik poststrukturalistischer Texte erklärt, halte ich indessen für eine Selbsttäuschung über deren eigene Voraussetzungen. Daß das Signifikat eines Signifikanten nach postmoderner Lesart wiederum nur ein Signifikant sein kann[2], dieser erhellende Effekt bedarf nach wie vor der impliziten Unterstellung der Gültigkeit des Code-Modells: „die Zeichenfunktion", schreibt Eco in Anlehnung an Derrida, „existiert durch eine Dialektik von Anwesenheit und Abwesenheit, als ein gegenseitiger Austausch zwischen zwei Heterogenitäten. ... Die Natur des Zeichens ist in der ‚Wunde' oder .Öffnung' oder .Spaltung' zu finden, die es konstituiert und gleichzeitig annulliert."[3] So kritisiert Derrida zwar die Entgegensetzung als solche, weil sie Repräsentationen suggeriert, bedient sich ihrer

1 **Adorno (1970). S. 114.**
2 **Vgl. Derrida (1974), S. 17; vgl. Descombes (1979). S. 174.**
3 **Eco (1984), S. 43.**

aber selbst, um etwa den „Überschuß des Signifikanten“ über das Signifikat, seinen „supplementären Charakter“[1] zu verdeutlichen. Insofern ist es irreführend, wenn Frederic Jameson schreibt, der Poststrukturalismus verabschiede „die große semiotische Opposition von Signifikant und Signifikat“[2]. Dessen These, daß das Zeichen als Differenz die Begriffe in ein frei flottierendes Spiel von Substitutionen auflöse[3], ist ohne die Voraussetzung eben jener oppositionellen Struktur undenkbar. Eco stellt fest: *„Die Anwesenheit des einen Elementes ist notwendig für die Abwesenheit des anderen.* ... Das Argument beißt sich daher selbst in den Schwanz.“[4] Entsprechend kritisiert er auch Lacans Ansatz, das „Universum der Zeichen ... in den Diskurs als Tätigkeit auflösen“ zu lassen, aJs „ein Mißverständnis, ein Wortspiel. Nur wenn man für »Signifikant“ jedes Mal, wenn der Begriff erscheint, .Signifikat“ einsetzt, wird der Diskurs dieser Theoretiker verständlich. Das Mißverständnis entstammt der Tatsache, daß jeder Signifikant nur in einen anderen Signifikanten übersetzt werden kann und daß man nur durch diesen Prozeß der *Interpretation* das .korrespondierende Signifikat“ erfassen kann. Es muß jedoch klar sein, daß in all den verschiedenen Verschiebungs- und Verdichtungsprozessen, die von Freud beschrieben werden, ... das Zusammenspiel ... immer unmittelbar auf die Zusammenfügung der Inhaltseinheiten zurückstrahlt und in Wirklichkeit den Inhalt bestimmt.“[5] Ohne die Supposition eines Inhalts also — zum Beispiel der Kenntnis der italienischen und deutschen Wortbedeutung im Freudschen Übergang von ‚Herr-Signore“ zu .Signorelli“ - kann es keine Fehlleistung geben.[6] Eco macht damit zugleich die Grenzen des strukturalistischen Paradigmas deutlich: Die These von der Arbitrarität des Zeichens verwehrt der kontrafaktisch unterstellten Annahme einer Nichtarbitrarität die Sprache.

So bleibt die Dekonstruktion auf die vorgängige Rekonstruktion angewiesen; nur als deren Desedimentierung ist ästhetische Kritik möglich. Philippe Forget stellt fest, „daß das Pathos der Ruptur, des Schnitts (coupure), das Derrida eigen ist, nicht nur die Anerkennung dessen voraussetzt, womit gebrochen wird, sondern auch, daß dieses in der Gegnerschaft Anerkannte die Formen der Dekonstruktion gleichsam von innen her mitgestaltet“[7] Der Poststrukturalismus würde dies grundsätzlich nicht bestreiten. Indem er aber davon ausgeht, daß es unüberschaubar viele Diskurse gibt, ein wirres Durcheinander von logozentrischen Disziplinarmaschinerien, glaubt er nicht an deren Systematisierbarkeit - und sei es nur, um in einem solchen System die gesellschaftliche Vernunftmetaphysik zu treffen. Dem ist aber entgegenzuhalten, daß die Habermassche Rekonstruktion der drei kommunikativen Kompetenzen keine zufällige ist. Sie entspricht dem institutionell gewordenen Selbstverständnis der Moderne und hat insofern ein deskriptives Gewicht. An ihr hätte daher jene voraussetzende Anerkennung über das, womit zu brechen ist, ihre Kontrastfolie.

1 Derrida (1966), S.438.
2 Jameson (1984), S. 56ff.
3 Vgl. Derrida (1966), S.437f.
4 Eco (1984), S. 43.
5 Ebd., S. 44f.
6 Vgl. Ebd., S. 45.
7 Forget (1984b), S. 14.

Der Poststrulcturalismus zieht diesen Kontrast ein. Sein relativistischer Diskursbegriff erlaubt keine systematisierte Bezogenheit von Kommentar und Kritik, die Benjamin und Adorno analytisch trennten. So entsteht eine Mischform, „ein anderer Typus von Text“[1], wie Derrida sagt, der weder Literatur ist noch Philosophie. Zwar sah auch das von Adorno und Benjamin erhobene Postulat des „philosophischen Stils“[2] als „Kriterium ... wesentlich die *ästhetische* Dignität der Worte“[3]. Doch während diese aus der Opposition der kommunikativen und der ästhetischen Sprache durch Konfiguration eine in sich dialektische „neue Wahrheit“[4] hervorgehen ließen, hält es Derrida für inkonsequent, die Subversion vermeintlicher Wahrheiten, ihre Auflösung in ein Spiel von Differenzen, wiederum als Wahrheitsfrage zu behandeln: „Da uns die Bewegung der Dekonstruktion an einem bestimmten Moment dazu treibt, Fragen über die Wahrheit, die Vernunft, den Sinn ... zu stellen, ist diese Befragung der Wahrheit nicht mehr selbst der Autorität der Wahrheit unterworfen.“[5] Habermas’ Einwand gegen diese „Einebnung des Gattungsunterschiedes zwischen Philosophie und Literatur“[6] kann durchaus als konform mit der Position Adornos angesehen werden: „Die falsche Assimilation der einen Unternehmung an die andere raubt beiden ihre Substanz“[7]. Dieser Vorwurf fällt freilich auf Habermas selbst zurück, wie bereits oben festgestellt wurde. Während Habermas also den produktiven Widerspruch von Kommentar und Kritik dadurch unwirksam macht, daß er die Kunst unter den Primat der kommunikativen Vernunft stellt, ziehen die Poststrukturalisten ihn dadurch ein, daß sie den Diskurs der Vernunft nur noch unter ästhetischen Aspekten betrachten. Überspitzt formuliert: Jener reduziert die Kritik auf den Kommentar, diese tilgen den Kommentar aus der Kritik. Die konkurrierenden Auswege aus der Subjektphilosophie zeichnen sich gleichermaßen, wie Ludwig Nagl sagt, durch ein „Radikalitätsdefizit“ aus.[8]

Die spannungslose Unvermitteltheit beider Strategien scheint somit der Preis dafür zu sein, daß jede für sich weiterentwickelt werden konnte. Ihre Autonomisierung erlaubt es dem Kommentator, „ungestört“ von der intermittierenden Destruktivität radikaler Vernunftkritik die normative Angemessenheit der künstlerischen Technik zu beurteilen, und dem Kritiker, einen von der Pflicht des Argumentierens losgelösten Blick auf die Form zu werfen, der die Sachgehalte ihrer Scheinvernunft überführt. Beide entfalten ihre Tugenden nur aufgrund dieser reziproken Nichteinmischung. Eine friedliche Koexistenz von Kommentar und Kritik aber brächte die ästhetischen Grundbegriffe Adornos um ihre Pointe. Die Reformulierung mit Hilfe kommunikationstheoretischer Rekonstruktion und poststrukturalistischer Dekonstruktion muß

1 **Ebd.**
2 **Benjamin (1925), S. 212.**
3 **Adorno (1933), S. 370.**
4 **Ebd., S. 369.**
5 **Derrida (1986), S. 20.**
6 **Habermas (1985), S. 219.**
7 **Ebd.. S. 246.**
8 **Nagl (1988), S 346.**

also beide Fortführungen miteinander konfrontieren, wenn sie den Rückfall in ein entropisches Zweierlei vermeiden will.

Allerdings stellt sich mit den beiden Erweiterungen von Kommentar und Kritik die Legitimationsfrage nach ihrer Vermittlung neu. Sie kann nicht mehr im Sinne Benjamins und Adornos beantwortet werden, da mit der Verabschiedung der Subjektphilosophie der Interpret als synthetisierende Instanz seine Autorität an die der linguistisch autonomisierten Sprache abgegeben hat. Für Adorno und Benjamin war es der Kritiker, der den Wahrheitsgehalt der Werke aus seiner Versenkung in den Sachgehalt konstruierte.[1] Er war von ihnen gedacht als organisierendes Zentrum der konstellierenden Rede, das die Phänomene so zueinander arrangiert, daß sie „die Wahrheit als Einheit und Einzigkeit“[2] aufleuchten lassen. In den - von Adorno so genannten - *Geschichtsphilosophischen Thesen* konkretisiert Benjamin die Intention dieses Verfahrens: „Der historische Materialist geht an einen geschichtlichen Gegenstand einzig und allein da heran, wo er ihm als Monade entgegentritt. In dieser Struktur erkennt er das Zeichen einer messianischen Stillstellung des Geschehens, anders gesagt, einer revolutionären Chance im Kampfe für die unterdrückte Vergangenheit. Er nimmt sie wahr, um eine bestimmte Epoche aus dem homogenen Verlauf der Geschichte herauszusprengen; so sprengt er ein bestimmtes Leben aus der Epoche, so ein bestimmtes Werk aus dem Lebenswerk. Der Ertrag seines Verfahrens besteht darin, daß *im* Werk das Lebenswerk, *im* Lebenswerk die Epoche und *in* der Epoche der gesamte Geschichtsverlauf aufbewahrt ist und aufgehoben.“[3] Geschichtsphilosophie, auch in ihrer negativen Gestalt bei Adorno und Benjamin, rekurriert auf ein selbstbezügliches Subjekt, das einen geschichtlichen Sinn konstruiert.[4] Ein solches Subjekt gibt es unter sprachtheoretischen Voraussetzungen nicht. Damit zerfällt der „homogene Verlauf der Geschichte“ in eine Abfolge inhomogener und diskontinuierlicher Ereignisse, in die nur das jeweilige System öffentlicher Diskurse eine Vielfalt konkurrierender Sinnsetzungen bringt.

Der emphatische Wahrheitsanspruch des philosophischen Stils verliert mit dem linguistic turn seine Legitimation. Der Kritiker kann seine Intentionen nicht mehr durch den Verweis auf ein selbstreflexives Subjekt objektivieren. Das Meinen, das ja nach dem Münchhausen-Gleichnis wenigstens noch als paradoxe Geste der Spannung zwischen Kommentar und Kritik einen regulativen Ausdruck verlieh, ist in Standpunktdenken einerseits und Standpunktlosigkeit andererseits zerfallen. Der Interpret tritt nach dem linguistic turn entweder als Re- oder als Dekonstrukteur in Erscheinung, nicht aber als Schiedsinstanz, die zwischen beiden Rollen synthetisierend vermitteln könnte. Weder Habermas' prozedurale Vernunft noch die perennierende Dekonstruktion der Poststrukturalisten gestatten die Annahme eines der Sprache gegenüber privilegierten Zugangs der Subjektivität zu sich selbst. Wie also, wenn die Selbstreflexion des Bewußtseins als Vermittlungsinstanz mit dem linguistic turn aus-

1 Vgl. Benjamin (1925), S. 358.
2 Ebd., S. 213.
3 Benjamin (1942), S. 703.
4 Vgl. Bürger, P. (1988), S. 19-31.

fällt, kann dann jene produktive Spannung zwischen Kommentar und Kritik noch zusammengehalten werden?

Es bedarf einer dritten Erweiterung der Terminologie Adornos, um diese Frage zu beantworten - einer Erweiterung, die auf der Grundlage des Code-Modells die unterschiedlichen Perspektiven von Rekonstruktion und Dekonstruktion in einen gemeinsamen Bezugsrahmen wechselseitiger Erhellung setzt. Diese Bedingung erfüllt die rezeptionsgeschichtliche Hermeneutik, sofern sie ebenfalls im Rekurs auf das Code-Modell reformuliert wird.

C. Rezeptionsgeschichte: Vermittlung der Interpretationsebenen

Auch hier ist eine apologetische Vorbemerkung zu machen: Nur im Sinne einer Rückprojektion, wie Manfred Frank sie vornimmt, indem er den linguistic turn bereits mit Herder und Humboldt einsetzen läßt, kann das Code-Modell als Strukturbasis der Hermeneutik angesehen werden. Eine solche Rückprojektion, die den Vorteil mit sich brächte, „das heute Auseinandergebrochene noch als die zwei Seiten einer integralen und dialektischen Bewegung“[1] ohne paradigmatische Inkonsistenz zu denken, ist nicht unproblematisch. So entspricht denn auch die rezeptionsästhetische Offenheit für divergierende Interpretationsansätze zunächst weder dem Selbstverständnis einer kommunikationstheoretisch noch demjenigen einer poststrukturalistisch reformulierten Ästhetik - und zwar aus gegensätzlichen Gründen:

Die eine Position macht ihr den Vorwurf, die Werkgehalte subjektivistisch in die Beliebigkeit je individueller Standpunkte aufzulösen. Peter Bürger hat die Rezeptionsästhetik gar als ideologische „Strategie“ der „Rechten“ bezeichnet: „Insofern diese die rationale Diskussion um die Sinngehalte künstlerischer Objektivationen unterläuft, vermag sie keine Aussagen darüber mehr zu machen, welche Werke aus welchen Gründen wie angeeignet werden sollten.“[2]

Auch der Dekonstruktivismus kritisiert den hermeneutischen Verstehensbegriff als subjektivistisch - aber nicht, weil er Rationalität unterlaufe, sondern weil er dies unterläßt. Derrida möchte ihn deshalb dekonstruieren durch den radikalen Skeptizismus einer Interpretationstechnik, die allein „diskontinuierliche Umstrukturierung“ zur „Bedingung des Verstehens“[3] macht. Scharf weist Norbert W. Bolz als Vertreter der Diskursanalyse die hermeneutische Literaturwissenschaft als ungenau zurück: „Nichtverstehen, wie es die Diskursanalyse praktiziert, spottet der hermeneutischen Individualisierung eines Textes, vor dem sich ein Subjekt eines Sinns versichert, und verwebt ihn in ein symbolisches Netz, verkettet die Aussage mit einer subjektlosen signifikanten Kette.“ Das bedeutet nun dem Selbstverständnis nach nicht etwa eine Verflüssigung ins Vage, sondern eine Präzisierung: „Diskursanalyse verhält sich zum Interpretandum nicht dienend oder totalisierend, sondern schneidend. Ihre Handha-

1 **Frank (1983), S. 13.**
2 **Bürger, P. (1979), S. 783f.**
3 **Derrida (1981), S.57f.**

bung des Texts ist so poesielos wie der Eingriff der Chirurgen, ihr hermeneutisches Instrumentarium so präzise wie das Seziermesser des Anatomen.“[1]

Die Polarität beider Strategien läßt sich semiotisch so beschreiben: Die These der Kommunikationstheorie besagt, daß der Gehalt eines Werkes in der (rekonstruierbaren) Beziehung zwischen seinen Zeichen und deren Sinngehalten besteht; der Poststrukturalismus hingegen sieht ihn gerade im „Bruch des Bezuges“[2], also in der Dekonstruktion jenes Bezeichnungsgefüges. Ein pragmatisches Wechselspiel zwischen diesen semantisch orientierten Strategien kommt für beide nicht in Frage. Das Vermittlungsangebot durch die Hermeneutik wird beide Male im Namen einer objektivistischen Analyse der Werke selbst verworfen.

Einen der Hauptgründe für die Aktualität der *Ästhetischen Theorie* Adornos sehe ich, wie gesagt, darin, daß sie jenem wechselseitigen Radikalitätsdefizit der beiden konkurrierenden Richtungen des linguistic turn entgeht und daß sie einen Weg aufzeigt, wie die schlechte Alternative zwischen beiden überwunden werden kann. Dies tut sie just - so paradox das zunächst klingen mag - als werkzentrierte Rezeptionsästhetik. Meine Behauptung hat somit zwei Vorurteile zu widerlegen.

Das *erste* Vorurteil besagt, daß die Rezeptionsästhetik dem Selbstverständnis Adornos und Benjamins[3] nicht entspreche. In der Tat scheinen sie die rezeptionsästhetische Vorstellung des Werks als einer reinen Wirkungspotentialität, aus der sich erst in der jeweiligen Deutungspraxis ein konkreter Sinn manifestiert, als eine relativistische Nivellierung seines Wahrheitsgehalts zu sehen: „meist schleift die Rezeption ab, worin sie [die Kunst] bestimmte Negation der Gesellschaft war“[4], schreibt Adorno. Die Geschichtlichkeit der Werke ist seinem Selbstverständnis zufolge nicht erst durch den Rezipienten konstituiert: „Geschichte ist den Werken immanent, kein äußeres Schicksal, keine wechselnde Einschätzung.“[5] Gleichwohl aber bedarf diese Geschichtlichkeit des Interpreten, um ihr zur Sprache zu verhelfen: „Der Betrachter unterschreibt, unwillentlich und ohne Bewußtsein, einen Vertrag mit dem Werk, ihm sich zu fügen, damit es spreche.“[6] Dabei wird das konkrete, historische Subjekt der Interpretation von Adorno und Benjamin nicht unterschlagen, sondern gerade dadurch zum Verschwinden gebracht, daß es sich als solches reflektiert. Nur so kann es sich zurücknehmen. „Die spezifische Geschichtlichkeit von Kunstwerken ist“, wie Benjamin bereits 1923 in einem Brief an Rang schreibt, „eine solche, welche sich nicht in .Kunstgeschichte*, sondern nur in Interpretation erschließt.“[7] [8] Aufgabe des Kritikers ist es deshalb, „historische Sachgehalte, wie sie jedem Werk zugrundeliegen, zu philosophischen Wahrheitsgehalten zu *machen*“*. Hier wird also keineswegs geleugnet, daß

1 Bolz (1981), S. 14 u. S. 16. Vgl. zur poststrukturalistischen Kritik an der Rezeptionsästhetik auch Lehmann (1989), S. 761 f.

2 Derrida (1981), S. 58.

3 Zumindest, was dessen frühe Schriften angeht: Zur Positionsänderung Benjamins gegenüber der Rezeptionsästhetik vgl. Mandelkow (1972), S. 126.

4 Adorno (1970), S. 339.

5 Ebd., S. 285.

6 Ebd., S. 114.

7 Benjamin (1966), Brief an Fl. Chr. Rang vom 9.12.1923.

8 Benjamin (1925), S. 358; Hv. P.M.

das interpretierende Subjekt einen bedeutungskonstituierenden Anteil am Gehalt der Werke hat. Die emphatische Verteidigung der werkzentrierten Ästhetik ist nicht etwa ein Affront gegen, sondern ein Votum für die Rezeptionsgeschichte: „Denn es handelt sich ja nicht darum, die Werke des Schrifttums im Zusammenhang ihrer Zeit darzustellen, sondern in der Zeit, da sie entstanden, die Zeit, die sie erkennt - das ist die unsere — zur Darstellung zu bringen. Damit wird die Literatur ein Organon der Geschichte und sie dazu - nicht das Schrifttum zum Stoffgebiet der Historie zu machen, ist die Aufgabe der Literaturgeschichte."[1] Diese programmatische Äußerung Benjamins macht deutlich, daß die Rekonstruktion der Geschichtlichkeit der Werke nur möglich ist vermöge der Dekonstruktion ihrer historischen Relativität im Lichte der Gegenwart, beide Verfahren also ineinander greifen. Voraussetzung hierfür ist die Reflexion des Interpreten auf die historische Bedingtheit seiner Urteile. Dadurch wird, nach Adorno , „das Subjekt zum ästhetisch Objektiven."[2]

In diesem Verständnis der Rezeptionsästhetik als Emanzipation *von* der Tradition *durch* ihre Reflexion stellt Mandelkow fest: „Die erkenntnistheoretische Reflexion auf das Verhältnis von Gegenwart und Vergangenheit im Prozeß des Verstehens verbindet die hermeneutisch orientierte Literaturwissenschaft mit den geschichtsphilosophischen Ästhetikkonzeptionen von Adorno und Benjamin, die der Rezeptionstheorie wesentliche Impulse vermittelt haben."[3] Gerade mit ihnen also ließe sich zeigen, daß Rezeptionsästhetik und Werkbezogenheit im Sinne von Kommunikationstheorie und Poststrukturalimus vereinbar sind - was übrigens den Konflikt unberührt läßt, den die „werkzentrierte Moderne und die werkfeindliche Avantgarde"[4] austragen.

Das *zweite* Vorurteil besagt, daß die Fähigkeit der Ästhetik Adornos und Benjamins, zwischen Rekonstruktion und Dekonstruktion hermeneutisch zu vermitteln, auf bewußtseinstheoretischen Grundannahmen beruht. Tatsächlich unterstellt ja die Rede von der ästhetischen Objektivität des Subjekts, daß der Rezipient einen - wie auch immer selbstreflexiv erst zu erschließenden - Zugang zum Werk hat, zu dessen Sprecher er sich macht. Diesen Repräsentationsanspruch bestreitet, wie ich gezeigt habe, der linguistic turn, womit die Ausgangsfrage dieses Abschnitts wieder als ungelöst erscheint.

Doch auch dieser Eindruck ist falsch. Nicht eine der Materialstudien Adornos bezieht ihre Überzeugungskraft aus seinem Theorem der Sachhaltigkeit des Denkens, das übrigens mit Intuitionismus nichts gemein hat.[5] Ob er nun dem vermeintlichen Klassizismus der Goetheschen *Iphigenie*, der vergangenheitsseligen Eichendorff-Verehrung oder der verdrängten Heimatlosigkeit Heines opponiert[6] - stets verdankt sich die illuminierende Wirkung seiner Interpretationen der Verteidigung eines Werks gegen dessen falsche Vereinnahmung durch einen zeitspezifischen Rezeptionshorizont. Allein diese Hinweise dürften den Relativismus- ebenso wie den Dogmatismus-

1 Benjamin (1931a), S. 290.
2 Adorno (1970), S. 288.
3 Mandelkow (1989), S. 249.
4 Bürger, P. (1988), S. 253.
5 Vgl. Adorno (1966b), S. 44 sowie S. 20, 26 u. 156.
6 Vgl. Adorno (1967b), Adorno (1957c) u. Adorno (1956).

vorwurf gegenüber der Rezeptionsgeschichte entkräften - für die freilich das Ausbleiben von Wirkung ebenso konstitutiv ist wie eine faktisch nicht dokumentierte, aber dispositiv gegebene Rezeptionshaltung.

Daß Adornos und Benjamins Arbeiten mittlerweile selbst kanonisiert und zum Objekt geschichtsvergessener Identifikationshaltungen werden konnten,[1] ist indessen nicht nur einer unangemessenen Auratisierung anzulasten. Sie zehren, wenn auch nicht der Methode, so doch der Diktion nach, vom bewußtseinsphilosophischen Pathos der Evidenz. Satz für Satz ist formuliert im Duktus apodiktischer Feststellungen[2], was bisweilen die Tatsache vergessen macht, daß jeder nur im jeweiligen Perspektivierungskontext seine Bedeutung gewinnt. Schon die implizite Inanspruchnahme dieser Kontexte durch das dialektische Darstellungsverfahren entging also nicht dem ahistorischen Mißverständnis. Um so mehr ist es erforderlich, nachdem Kommentar und Kritik sprachtheoretisch auseinanderdividiert wurden, deren Einbettung in den rezeptionsgeschichtlichen Horizont explizit zu machen. Daß es auch auf der Grundlage des Code-Modells möglich ist, möchte ich nun zeigen.

1. Eine rezeptionsästhetische Auslegung des Code-Modells

Der „Anspruch der Rezeptionsästhetik“ ist nach Karl Robert Mandelkow der „Anspruch des mündigen und emanzipierten Rezipienten, aktiv einbezogen zu werden in den historischen Prozeß des sich erst in der Rezeption aktualisierenden Werkes.“[3] In dieser Aussage sind drei Dimensionen hermeneutischer Reflexion ineinander verschränkt. Die ersten beiden Dimensionen, die Frage nach der Beschaffenheit des Werks (A) und die nach seiner Bedeutung (B) sind vermittelt durch die dritte: die Frage nach dem geschichtlichen Prozeß, in den A und B eingebunden sind und durch den sie es überhaut erst miteinander zu tun bekommen (C). Wie gesagt, kann das Code-Modell nur im Sinne einer Rückprojektion als Strukturbasis der Hermeneutik angesehen werden. Daß diese Rückprojektion aber eine brauchbare Explikationshilfe gibt, zeigt sich, wenn man die genannten drei Dimensionen auf das dreistellige Zeichenmodell abbildet. Demnach wäre A die Syntax des Werks und B seine Semantik, C aber die Pragmatik, die die syntaktischen und semantischen Fragestellungen in den situativen Kontext ihrer Verwendung einbezieht.

1 Botho Strauß’ Plädoyer für eine remythologisierte *Ästhetik der Anwesenheit* [Strauß (1990)], die sich insbesondere auf George Steiner (1990) bezieht, ist die konsequente Folge dieser Haltung, zu der er sich vor rund zehn Jahren sich mit den Sätzen verstieg: „Heimat kommt auf (die doch keine Bleibe war), wenn ich in den .Minima Moralia' wieder lese. Wie gewissenhaft und prunkend gedacht wurde, noch zu meiner Zeit! ... (Ohne Dialektik denken wir auf Anhieb dümmer; aber es muß sein: ohne sie!)“ [Strauß (1981), S. 115]

2 Und zwar sehr bewußt: „Die Echternacher Sptingprozession ist nicht der Gang des Weltgeistes; Einschränkung und Zurücknahme kein Darstellungsmittel der Dialektik. Vielmehr bewegt diese sich durch die Extreme und treibt den Gedanken durch äußerste Konsequenz zum Umschlag, anstatt ihn zu qualifizieren.“ [Adorno (1951a), S. 107]

3 Mandelkow (1972), S. 121.

Was A und B betrifft, ist die Reformulierung bereits vollzogen: sie verhalten sich wie Kommentar und Kritik zueinander. Ich erinnere an das Gleichnis Benjamins, der das „wachsende Werk als den flammenden Scheiterhaufen“ ansah. Der Kommentator, dem „Holz und Asche allein die Gegenstände seiner Analyse bleiben“, denkt sozusagen syntaxorientiert; wie ein Chemiker untersucht er lediglich die stoffliche Beschaffenheit der zum Analyseobjekt mortifizierten Sachgehalte. Der Kritiker, den Benjamin ob seiner bedeutungskonstituierenden Tätigkeit einem Alchemisten vergleicht, stellt die semantisch orientierte Frage nach der „Wahrheit, deren lebendige Flamme fortbrennt über den schweren Scheitern des Gewesenen und der leichten Asche des Erlebten“. Diese Perspektivenverteilung gilt - bei aller inhaltlichen Modifikation — grundsätzlich auch für die refomulierten Begriffe von Kommentar und Kritik: Rekonstruktion und Dekonstruktion verhalten sich zueinander wie Syntaktik und Semantik.[1]

Die Pragmatik der Rezeption aber, die ihre syntaktischen und semantischen Aspekte miteinander vermittelt, um das „Wachsen“ des Werks im Prozeß der emanzipatorischen Auseinandersetzung mit seiner Aneignungsgeschichte zu deuten, bekommen weder die sprachanalytische Syntaktik noch die poststrukturalistische Semantik in den Blick, Denn was für Adorno wie für Benjamin durch das Konstellationsverfahren geleistet wurde, hat mit der Preisgabe des interpretierenden Subjekts seine Thematisierungsbasis verloren. Dadurch aber ist eine Leerstelle entstanden, die die implizite Voraussetzung beider Tendenzen des linguistic turn unexpliziert läßt: die Voraussetzung, daß beide alternierende Rezeptionsperspektiven sind, die sich gleichermaßen in einem historisch konkreten Kontext befinden und erst in der Auseinandersetzung mit ihm zu sich selbst finden könnten.

Jene Leerstelle im Sinne des Mimimalkonsenses zu füllen, so daß der von Mandelkow geltend gemachte Anspruch des mündigen Rezipienten auch nach dem linguistic turn thematisierbar bleibt, bedarf eines Begrifft von Pragmatik, der in semiotischen Strukturbestimmungen nicht aufgeht. Denn es genügt hier nicht, die Interaktion zwischen Kommentator und Kritiker als eine Relation von Sprecher und Hörer zu beschreiben. Vielmehr soll ja zum Ausdruck kommen, was diese Relation überhaupt erst stiftet. Um die Frage stellen zu können, wodurch das Bemühen um eine Interpretation veranlaßt und ein ästhetisches Urteil provoziert wird, bedarf es einer dynamischen Kategorie, die den aktiven Anteil des Rezipienten in den Rezeptionsvorgang integriert. Diese Anteilnahme liegt jenseits der Zeichenmodelle der Semiotik. Und doch hat sie ein Wort für dieses Jenseits: die Semiose. „Semiose“, schreibt Eco, „ist jenes für die Menschen typische Phänomen (und nach Ansicht einiger auch für die Engel und die Tiere), durch welches ... ein Zeichen, sein Objekt (oder Inhalt) und seine Interpretation in ein Wechselspiel treten. Semiotik ist die theoretische Reflexion über das,

1 Das tangiert selbstverständlich nicht die in der Explikation und Reformulierung der Formbegriffe zugrundegelegte Unterscheidung, derzufolge sowohl der Kommentar wie auch die Kritik das Werk in semantischer und praktischer Hinsicht thematisieren. Denn nicht um die Reformulierung der Formkategorien geht es hier, sondern um die der Rezeptionsperspektiven. Dieser Ebenenunterschied wäre, grob vereinfacht, so auszudrücken: Die Rekonstruktion betrachtet den semantischen und pragmatischen Aspekt der künstlerischen Form in einer syntaktischen Rezeptionsperspektive, die Dekonstruktion betrachtet den semantischen und pragmatischen Aspekt in einer semantischen Rezept io ns Perspektive; und was beide Perspektiven vermittelt, ist die Pragmatik des Rezeptionsvorgangs selbst.

was Semiose ist. Mithin ist Semiotiker der, der nie genau weiß, was Semiose ist, aber sein Leben darauf verwetten würde, daß es sie gibt."[1] Diese Definition, die ironisch ihre Argumentationsschwäche hervorkehrt und gerade dadurch zeigt, daß sie es ernst meint mit der Irreduzibilität hermeneutischer Erfahrung auf bloße Zeichenstrukturen, mag als Beleg genügen für die Kombinierbarkeit von Semiotik und Rezeptionsästhetik. Denn sie pragmatisiert die syntaktische Frage des Kommentars nach dem Zeichen selbst und die semantische des Kritikers nach dessen Objekt als Interpretationsmomente, die den Interpreten ins Spiel bringen, ohne ihn subjektivistisch zu hypostasieren.[2]

Um nun die drei Aspekte der Semiose rezeptionsästhetisch zu reformulieren, greife ich die klassischen Termini Poiesis, Aisthesis und Katharsis auf. Hans Robert Jauß hat mit diesen Termini Gadamers Konzept der „Einheit der drei Momente des Verstehens (intelligere), des Auslegens (interpretare) und des Anwendens (applicare)"[3] rekonstruiert und zu einer Theorie der Dreidimensionalität ästhetischer Erfahrung ausgebaut, die Ansätze der linguistischen und strukturalen Textanalyse in sich aufzunehmen vermag. Ich möchte hier anschließen, wobei ich mich allerdings nicht streng an Jauß' Sprachgebrauch halte, sondern in einer Auseinandersetzung mit diesem meine eigene Reformul ierung vornehme.

2. Reformulierung der Interpretationsebenen

„Ästhetisch genießendes Verhalten", schreibt Jauß, „kann sich in drei Funktionen vollziehen: für das produzierende Bewußtsein im Hervorbringen von Welt als seinem eigenen Werk (Poiesis), für das rezipierende Bewußtsein im Ergreifen der Möglichkeit, seine Wahrnehmung der äußeren wie der inneren Wirklichkeit zu erneuern (Aisthesis), und schließlich ... in der Beipflichtung zu einem vom Werk geforderten Urteil" (Katharsis).[4] In dieser selektiv verkürzten Form stimme ich Jauß' Charakterisierungen zu. Wo ich von ihnen abweiche, wird vor dem Hintergrund meiner These deutlich werden, die besagt, daß die Perspektiven von Kommentar und Kritik sich durch ihre Geltungsbereiche, Poiesis und Katharsis, unterscheiden und daß beide durch die Aisthesis vermittelt sind. Hierzu nun einige Ausführungen.

Faßt man Poiesis als Hervorbringen eines Werks, dann ist es evident, daß ihr Erfahrungshorizont der des Kommentars ist. Denn der Kommentar bezieht sich auf das produzierende Bewußtsein des Autors, um die philologischen Sachgehalte seines Werks, die künstlerisch-technische Verarbeitung seines lebensweltlichen Materials, zu

1 Eco (1985/87), S. 26, Anm.; Eco rekurriert hierbei auf Charles S. Peirce.

2 Eco erläutert die „Eigenschaften des Semiosischen" am Phänomen eines Zerrspiegels: „So werde ich beispielsweise ... dazu gebracht, mich selbst als den Typ eines anderen zu sehen (eines Riesen, eines Zwerges, eines monströsen Wesens): Es liegt darin etwas wie der Anfang eines Verallgemeinerungsprozesses, ein Vergessen des Referenten, um über den Inhalt zu phantasieren .... ein Anfang von kontrafaktischer Übung, ein Beginn von Semiose." [ebd., S. 49]

3 Jauß (1980), S. 813.

4 Jauß (1977), S. 88. Daß im Druck „(Katharsis)"fehlt, ist offenbar nur ein Versehen.

beschreiben. Das läßt sich im oben erläuterten Sinne als Syntaktik explizieren: Es ist sozusagen die Werkstatt-Perspektive, aus der hier geschildert wird, wie der Künstler die Rohstoffe seiner Ausdrucksmöglichkeiten zu einem Gebilde zusammenfügt. In dieser Perspektive geht es noch nicht um das ästhetische Surplus der Kunst; sie analysiert die strukturellen Isomorphien zwischen der künstlerischen Technik und dem diskursiven Bewußtsein der Zeit, um die Frage nach ihrer Differenz überhaupt erst zu ermöglichen.

Gestellt wird sie im Erfahrungshorizont des Kritikers. Das entspricht Jauß' Bestimmung der Katharsis insofern, als ja dem „vom Werk geforderten Urteil" beizupflichten in der Tat heißt, sich auf die Provokation einzulassen, daß seine Semantik nicht im Horizont der Poiesis aufgeht, sondern ein Unbewußtes ist, das nur als Kontrasteffekt zum reproduzierenden Bewußtsein erfahrbar ist. Problematisch ist es dagegen, wenn Jauß die Katharsis des weiteren als „kommunikative ästhetische Grunderfahrung"[1] bezeichnet, die durch „emotionelle Identifikation" zustandekomme.[2] Damit scheint er die Vorbehalte zu bestätigen, die Adorno gegenüber dem Begriff der Katharsis hatte. Durch ihn, so Adorno, habe die aristotelische Poetik „Kunst damit beauftragt, anstelle der leibhaftigen Befriedigung von Instinkten und Bedürfnissen des visierten Publikums den ästhetischen Schein als Ersatzbefriedigung zu instaurieren: Katharsis ist eine Reinigungsaktion gegen die Affekte, einverstanden mit Unterdrückung."[3] Die Identifikation mit dem Helden sei letztlich das Prinzip der Kulturindustrie.[4] Jauß zufolge hat Adorno damit „verkannt, daß schon die aristotelische Beschreibung der Wirkung auf den Zuschauer jene spezifische Leistung der ästhetischen Erfahrung voraussetzt, ... die sich als eine doppelte äußere und innere Freiheit beschreiben läßt. Die emotionelle Identifikation mit dem Helden der Tragödie setzt den Zuschauer einerseits von seinen praktischen Interessen und eigenen affektischen Verstrickungen frei. ... Der Zuschauer, der sich derart in die Lage des Helden versetzt, soll andererseits aber auch wieder von den reineren, d. h. den von der Tragödie erweckten Affekten .gereinigt', nämlich durch die tragische Erschütterung zu der .wünschenswerten Gefaßtheit' seines Gemüts gebracht werden."[5] Jauß versucht also den Begriff der Identifikation mit Adornos Forderung der Distanznahme vereinbar zu machen; es geht ihm um „die durch Affizierung der Affekte eingeleitete Selbsterfahrung in der Fremderfahrung"[6]. Wenn aber diese Erfahrung mehr sein soll als ein konsensuelles Einverständnis, dann ist die Attribuierung der Katharsis als „kommunikative ästhetische Grunderfahrung" irreführend. Der Affekt, der hier in Betracht kommt, bezieht sich gerade auf das Entbundensein von den Regularitäten der Kommunikation, das nur im Bruch mit Bedeutungskonventionen spürbar wird. Er hat damit — um einen Veränderungsvorschlag von Martin Seel aufzugreifen - den

1 Ebd.

2 Ebd., S. 169.

3 Adorno (1970), S. 354.

4 Vgl. ebd.

5 Jauß (1977), S. 169. Die Formulierung „wünschenswerte Gefaßtheit" bezieht sich auf Komme teil (1957), S. 201.

6 Jauß (1982), S. 155.

„Charakter einer Selbsterfahrung *als* Fremderfahrung“[1]. In diesem Sinne akzeptiert Adorno durchaus den Begriff der Katharsis: „Die Katharsis erfordert Wahrhaftigkeit des Welterlebnisses. Dann nur vermag die Dichtung das Ich in die überzeitliche Gesetzlichkeit der Menschheit überzuführen...“[2] Der Erfahrungshorizont der Katharsis wäre nach Adorno der einer Kritik, die sich als Anwalt versteht für „das leibhafte Interesse, die unterdrückten und unbefriedigten Bedürfnisse, die in ihrer ästhetischen Negation mitvibrieren“[3].

Indem nun die Termini Poiesis und Katharsis die Interpretationsebenen von Kommentar und Kritik als unterschiedliche Rezeptionshorizonte zu beschreiben erlauben, kann auch ihr Verhältnis zueinander neu formuliert werden. Was in der Gegenüberstellung von kommunikationstheoretischer Rekonstruktion und poststrukturalistischer Dekonstruktion unausgesprochen blieb, ist ihre gemeinsame Teilhabe an der Rezeptionsgeschichte. Diese Situierung wird durch Jauß' Begriff der Aisthesis ermöglicht. Denn der Erfahrungshorizont der Aisthesis bezieht sich auf das Verhältnis des Rezipienten zum Werk. Er bringt somit, um die obige Formulierung aufzugreifen, das „rezipierende Bewußtsein“ als solches zur Sprache und benennt dadurch überhaupt erst den pragmatischen Anlaß des Interpreten, seine „Wahrnehmung der äußeren wie der inneren Wirklichkeit zu erneuern“. Dieser pragmatische Anlaß ist nicht unmittelbar einsichtig. Er erschließt sich erst in der Reflexion auf die Geschichte der Versuche, ästhetische Erfahrungen mitteilbar zu machen. Die historische Vergegenständlichung von Sinn[4] durch vergangene Rezipientengenerationen ist somit das Bindeglied zwischen Kommentar und Kritik. Dem Kommentator ermöglicht sie es, die historische Bedingtheit seiner Poiesis-Perspektive zu erkennen, und den Kritiker provoziert sie, zu dieser Bedingtheit dekonstruierend Stellung zu beziehen.

Benjamins These von der Verwandtschaft zwischen dem künstlerischen Rätselcharakter und dem Ideal des philosophischen Problems, die Adorno seinem Konvergenztheorem von Kunst und Philosophie zugrundelegte, kann nun auch ohne die subjektphilosophische Supposition eines intendierten Wahrheitsgehalts reformuliert werden: Die Strukturbestimmungen der Poiesis werden in die Aisthesis hineingetragen, so daß an ihnen selbst manifest wird, welche historische Problematik sie aufwerfen, um schließlich der Katharsis die philosophischen Aporien vorzugeben, an denen sie sich dekonstruktiv abzuarbeiten hat. Kurz: die Aisthesis problematisiert die Poiesis und öffnet so den Horizont der Katharsis.[5]

1 Seel (1985). S. 172.

2 Adorno (1920), S. 610.

3 Adorno (1970), S. 25.

4 Vgl. Jauß (1977), S. 128.

5 Ähnliche Konsequenzen aus Jauß' Theorie der Dreidimensionalität ästhetischer Erfahrung zieht Martin Seel. Auch er betont das Ineinandergreifen der drei Ebenen, die er Kommentar, Konfrontation, Kritik [Seel (1985), S. 236ff.] nennt: „Der ästhetische Kommentar macht Aussagen zum ästhetischen Material auf der Basis hypothetischer Annahmen zur ästhetischen Funktion; Aussagen der ästhetischen Konfrontation treffen Feststellungen zum Wie der funktionalen Relevanz auf Grund der subjektiv-unmittelbaren Reaktion aufs ästhetische Material. Die ästhetische Kritik leistet eine zugleich aktualisierende und objektivierende Synthese aus Kommentar und Konfrontation.“ [Ebd., S. 237) Allerdings glaube ich, daß die „subjektiv-unmittelbare Reaktion aufs ästhetische Material“ nur als vermittelt durch die Rezeprionsgeschichte adäquat erfaßt werden kann. Schließlich würde ich hinsichtlich

Nun unterliegt freilich die Darstellung der Aisthesis ihrerseits den Relevanzkriterien des Kommentars und der Kritik. So trifft die Rekonstruktion der Sachgehalte Feststellungen über die poietische Syntax, die den Zugang zum Material der Rezeptionsgeschichte vorstrukturieren. Auf der anderen Seite ist es unvermeidlich, daß die Problematisierung der Aneignungsgeschichte durch den Kritiker, die ja seine Urteile erst motivieren soll, selbst schon von diesen Urteilen her beeinflußt wird. Gerade dadurch aber, daß die Aisthesis dieser doppelten Fokussierung ausgesetzt ist, wird sie zum Erprobungsfeld ihrer Vermittlung, ln der Angemessenheit der Rezeptionsgeschichtsschreibung zeigt sich, ob der Kommentar tatsächlich werkgerecht vorgegangen ist und eine authentische Kritik ermöglicht. Beide realisieren sich nur in dem Maße, wie sie sich selbst wiederum als unterschiedliche Rezeptionsperspektiven in einem gemeinsamen historischen Prozeß transparent zu machen vermögen. Kommentar und Kritik würden in einen szientistischen und einen voluntaristischen Historismus zerfallen, wenn sie nicht im Rekurs auf die Aneignungsgeschichte der Werke ihre eigene Zeit zur Anschauung brächten. Gegen das Befangensein in einem historistischen Traditionalismus sind die konkurrierenden Verfahren der Rekonstruktion und der Dekonstruktion also paradoxerweise nur insofern immun, als sie kommentierend und kritisierend zur Rezeptionsgeschichtsschreibung beitragen. Selbstverständlich muß es das Ziel einer Interpretation sein, das Werk vor den identifizierenden Zugriffen der Wirkungsgeschichte zu befreien. Gerade deshalb jedoch teile ich Mandelkows Auffassung, daß „die Befreiung von dieser Geschichte nicht im ahistorischen Handstreich erfolgen kann, sondern nur in der genauen Kenntnis ihres bisherigen Verlaufs und der Aufklärung über die unterschiedlichen Interessen und Bedingungen, denen sie — oft undurchschaut — bis heute unterworfen gewesen ist.“[1]

So vollzieht die Aisthesis den Übergang von der Analyse der künstlerischen Technik zur Kritik der Form. Damit erhalten Kommentar und Kritik jene Verschränkung zurück, die sie bei Adorno und Benjamin hatten, im Fortgang der Reformulierung aber verloren. An die Stelle sinnsetzender Subjektivität ist die strukturorientierte Beschreibung rezeptionsgeschichtlicher Semiosen getreten, die Poiesis und Katharsis zueinander vermittelt, indem sie ihnen die Dimensioniertheit ihrer Erfahrungsräume einsichtig macht.

3. Der veränderte Status ästhetischer Urteile

Die dritte Erweiterung der Terminologie Adornos ist es, die zugleich die größte Beschneidung ihres Geltungsbereichs mit sich bringt: die Anerkennung der Bedingtheit ästhetischer Urteile vor dem Hintergrund wechselnder Rezeptionshorizonte. Ihr Vorzug besteht zweifellos darin, daß sie dem Begriff der Authentizität bei Adorno jene

der Kritik nicht von einer Synthese sprechen, da dieser Begriff zu sehr an eine Harmonisierung der Widersprüche zwischen Werk und Wirkung denken läßt, während es doch gerade um deren Profilierung gehen müßte.

1 Mandelkow (1989). S. 7f.

Emphase zurückgibt, die er in der Kanonisierung seiner ästhetischen Urteile weitgehend schon eingebüßt hat. Entlastet von der nur im Modus der Selbstnegation von Subjektivität einzulösenden Anmaßung, „das fortgeschrittenste Bewußtsein der Widersprüche im Horizont ihrer möglichen Versöhnung“[1] aus den Werken zu konstruieren — entlastet also von der Suggestion einer absoluten Souveränität über die Rezeptionsgeschichte, kann sich die Kritik zur Katharsis intensivieren. Dergestalt, als affektiv motivierte Stellungnahme, kommen ihre ästhetischen Urteile der postmodernen Forderung näher, sich verstärkt auf den Ereignischarakter der Kunst einzulassen.

Gleichwohl ist mit diesem letzten Reformulierungsschritt eine erhebliche Reduzierung - nicht des Ausdruckspotentials, wie ich gezeigt zu haben hoffe, wohl aber der Geltungsansprüche des naturgeschichtlichen Ansatzes verbunden. Angesichts der Alternative zwischen einer erweiterten ästhetischen Terminologie mit relativierten Wahrheitsansprüchen und der Rettung eines hermetischen Wahrheitsbegriffs, der sich nur im Modus einer negativen Geschichtsphilosophie, also unter Verzicht auf konstruktive Eingriffe in den aktuellen Stand der ästhetischen Diskussion, artikulieren kann, habe ich mich für die erste Option entschieden. Ob diese Entscheidung mehr ist als ein resignatives Zugeständnis an die herrschende Begriffskultur und mit ihr das Anliegen der Idee der Naturgeschichte fortgeführt werden kann, muß sich freilich in der Erprobung am ästhetischen Material erweisen.

Die nachstehende Tabelle gibt einen Überblick über den Aufbau, den eine Studie zur Naturästhetik nach der hiermit vollzogenen Reformulierung haben könnte.

A. Poiesis (Rekonstruktion der Sachgehalte)
   1. Theoretische Position
      a) Zu welchem Typ von Symbol bzw. Allegorie tendiert die künstlerische Technik?
      b) Wie steht der isomorphe Typ von Realismus bzw. Nominalismus zum Diskurs der Zeit?
   2. Praktische Position
      a) Zu welchem Typ von Mimesis bzw. Konstruktion tendiert die künstlerische Technik?
      b) Wie steht der isomorphe Typ v. Gesinnungs- bzw. Verantwortungsethik z. Diskurs d. Zeit?“
   3. Charakteristik des Naturbildes als Innervierung einer naturgeschichtl. Konstellation

B. Aisthesis (Problematisierung der Rezeptionsgeschichte)
   1. Darstellung...
   ff. ...einzelner Rezeptionsphasen
   n. Résumé (Formulierung der aus der Rezeptionsgeschichte hervorgehenden Aporie)

C. Katharsis (Dekonstruktion der Aisthesis im Hinblick auf die Poiesis)
   1. Theoretischer Problemaspekt
   2. Praktischer Problemaspekt
   3. Konsequenzen aus der Aporetik des Naturbildes (Beurteilung seiner Authentizität)

Fig. 4 Formaler Aufbau einer naturästhetischen Heuristik

1 Adorno (1970), S. 285.

Aus der Einbindung der Rezeptionsästhetik folgt, daß die verwendeten Termini keine überhistorische Geltung beanspruchen können - sie wurden ja selbst aus spezifischen historischen Theoriekontexten heraus entwickelt. Allerdings beanspruchen sie durch ihren strukturellen Abstraktionshintergrund eine relative Konstanz gegenüber ihrem jeweiligen Verwendungskontext. Insofern ist ihre Historizität der Historizität des Materials übergeordnet. Das verleiht ihr den Status einer Heuristik - freilich einer dynamischen Heuristik, die zwar mit konsistenten Termini operiert, diese aber, analog zu den drei Dimensionen ästhetischer Erfahrung, in dreierlei Hinsicht verzeitlicht: im Horizont der *Poiesis* durch ihre rekonstruktive Historisierung, im Horizont der *Aisthesis* durch ihre problemgeschichtliche Aktualisierung und im Horizont der *Katharsis* durch ihre Transzendierung - als Entfaltung ihrer Aporetik.

ZWEITERTEIL.

NATURBILDER IN GOETHES *FAUST*

Als Textgrundlage habe ich vier Monologe Fausts ausgewählt, die repräsentativ sind für die dichterische Verarbeitung signifikanter Veränderungen im Prozeß des Endes der Naturgeschichte. Sie entsprechen dem von der Forschung gemeinhin unterlegten Vier-Phasen-Schema der Entwicklung Goethes und damit zugleich den vier Bauperioden des Dramas:

- ein Produkt des Sturm und Drang ist die *Erdgeistbeschwörung (y.* 101-164)[1], deren Naturbild ich als *expressiv* bezeichne (Kapitel I);
- Goethes Frühklassik zuzurcchnen ist der *Monolog .Wald und Höhle' {VA* 889-1922), dessen Naturbild ich *sympathetisch* nenne (Kapitel II);
- in der Hochklassik entstand der sogenannte *„Osterspaziergang"* (V.903-948) mit seinem *harmonikalen* Naturbild (Kapitel III);
- zu Goethes Spätwerk schließlich gehört Fausts *Schlußmonolog* (V.l 1559-11586), dessen Naturbild ich als *konstruktivistisch* etikettiere (Kapitel IV).

Da bei der Fülle des zu verarbeitenden Materials und der Vielzahl der zu berücksichtigenden Aspekte eine erschöpfende Behandlung aller vier Naturbilder den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde, mir aber andererseits der Kompromiß eines „Überflugs" unangemessen erschien, habe ich mich dafür entschieden, den quantitativen Akzent auf das erste Naturbild zu legen. Die übrigen drei Naturbilder hingegen sind zwar nach demselben Aufbauprinzip strukturiert, so daß ihre naturgeschichtliche Charakteristik nachvollziehbar bleibt. Ihre Interpretation ist aber stärker punktuell orientiert; sie versucht, die für den vorliegenden Problemzusammenhang relevanten Fragen in komprimierter Form zu behandeln, wobei sie notwendig manche Nebenaspekte unberücksichtigt lassen mußte.

1 Da ich entwicldungsgeschichtlich vorgehe, verwende ich als Textgrundlage die jeweiligen Urfassungen. Dabei zitiere ich die ersten drei Monologe nach dem Paralleldmck von Werner Keller [=Goethe (1985)] mit den entsprechenden Verszählungen, den vierten Monolog nach der Hamburger Ausgabe [=Goethe (1948-60), Bd. III], Ihre Zählweise läßt sich der des Parallcldrucks angleichen, wenn man zu den Verszahlen der Erdgeistbeschwörung 353 (ab V.122: 352) hinzuaddiert und zu denen des *Wald und Höhle*- Monologs 1328.

I. Das expressive Naturbild

Der Sturm und Drang wird von Charles Taylor durch eine Perspektive charakterisiert, die „die menschlichen Handlungen und das menschliche Leben als Ausdrucksformen betrachtet“[1]. In Anlehnung an Taylor habe ich das Naturbild dieser Arbeitsperiode Goethes „expressiv“ genannt.[2] Ich werde es - entsprechend meiner hermeneutischen Ebenenunterscheidung - zunächst philologisch kommentieren (A), dann rezeptionsgeschichtlich problematisieren (B) und zuletzt ästhetisch kritisieren (C).

A. Poiesis. Die Sachgehalte der Erdgeistbeschwörung

Die Erdgeistbeschwörung wurde wahrscheinlich schon im Winter 1772/73 konzipiert.[3] Jedenfalls war sie unter den Papieren, die Goethe 1775 mit nach Weimar brachte und die in die *Urfaust-Abschrift* eingingen.

Der Poiesis-Abschnitt hat die oben definierte Aufgabe, aus der Perspektive des Kommentars — also möglichst unter Absehung vom ästhetischen Urteil des Interpreten[4] - die Sachgehalte zu rekonstruieren. Dabei wird deren künstlerisch-technische Verarbeitung daraufhin befragt, welche theoretischen und praktischen Diskurspositionen in ihr verkörpert sind, so daß sie sich als eine physiognomische Stellungnahme zum zeitgenössischen Diskurs der Naturgeschichte darstellen läßt. Um die Voraussetzungen hierfür zu klären, sei die Problemlage dieses Diskurses zunächst kurz referiert.

Das naturgeschichtliche Denken steht zur Zeit des Sturm und Drang noch ganz im Bann einer statischen, räumlich klassifizierenden Betrachtungsweise, wie sie durch den Cartesianismus überliefen ist. Descanes, schreibt Huizinga, „schmäht und verwirft die Historie als Erkenntnisform: sie liefere nur verworrene Bilder“[5]. Dem entsprechen die Taxinomien Linnés[6] und Buffons, dessen *Histoire Naturelle* die Forderung erhebt: „L’histoire doit suivre la description“[7]. Lepenies merkt dazu an: „Das Klassifikationsraster der Naturgeschichte ist räumlich bestimmt, die Varietäten der Lebewesen werden in Form eines Tableaus dargescellt. Die Gliederungsprinzipien ... sind der

1 Taylor (1975), S. 28.

2 Isaiah Berlin nannte dieses vor allem durch Herder etablierte Denken „expressionism“ [Berlin (1965)]. Charles Taylor schlägt statrdessen „expressivism“ (im Sinne von „Ausdrucksgeschehen“) vor [Taylor (1975), S. 28, Anm. 8]. Dieser Begriff scheint auch mir genauer; überdies entgeht er der Verwechslung mit der Bewegung der Expressionisten.

3 Vgl. Fischer-Lamberg (1957).

4 Selbstverständlich enthält bereits die terminologische Fokussierung des Materials ein subjektives Urteil durch ihre Vorgabe von Relevanzkriterien. Hier geht es mir lediglich um den Unterschied der im Ersten Teil charakterisierten Rezeptionsperspektiven.

5 Huizinga (1945), S. 152.

6 Vgl. Linné (1738) und (1756). Vgl. dazu Pörksen (1986), S. 73fF. u. das Kapitel *Klassifizieren* in: Foucault (1966), S. 165-210.

7 Nach Lepenies (1976), S. 58.

Anschauung und der Alltagserfahrung entlehnt. Entwicklungsgeschichtliche Gesichtspunkte werden zunächst ... verworfen.“[1] Dieses „Ausweichen vor der Temporalisierung“[2] war, wie Lepenies erläutert, durch Gründe „religiöser und moralischer Art“[3] motiviert: Zum einen war die herrschende Vorstellung einer festgefügten „Kette der Wesen“ durch die Abgeschlossenheit des göttlichen Schöpfungsplans vorgegeben, zum anderen ist die Geltung etwa der Linnéschen Klassifikationstypen „aufs engste mit der unangetasteten Autorität der absoluten Monarchie verknüpft“[4] gewesen. Das somit aus theoretischen und praktischen Motiven enthistorisierte theophysikalische Weltbild fand mit dem Erdbeben von Lissabon 1755 seine endgültige Erschütterung.[5] Machte das Ereignis doch sinnfällig, daß die Natur nicht in den fixierten Begriffen einer sanktionierten Vernunftordnung zu berechnen und zu beherrschen war. Die Emanzipation des geschichtlichen Denkens begann und mit ihr das Ende der Naturgeschichte in der deskriptiven Bedeutung des Wortes.

Allerdings wird dieser Ablösungsprozeß von vornherein völlig unterschiedlich bewertet, wie es die entgegengesetzten Reaktionen Voltaires und Rousseaus auf das Erdbeben exemplarisch verdeutlichen: Während Voltaire in der Katastrophe einen Beleg für die Unvernunft der Natur sah und als Konsequenz eine Autonomisierung geschichtlicher Rationalität forderte[6], machte Rousseau just die Entfremdung der menschlichen Geschichte von der Natur dafür verantwortlich.[7] ln den beiden Stellungnahmen setzt sich jene Diskussion fort, die bereits mit der *Querelle* von 1687 begann. Die „Moderni“ erklärten das zyklisch-organologische Geschichtsmodelt der „Antiqui“ für überholt. Dagegen setzten sie ein lineares Fortschrittskonzept, das sich durch ein stetes Anwachsen von Erfahrungswissen legitimierte. Die Begründungsschwäche dieser relativistischen Position fand zwar in der Folgezeit Unterstützung durch den mechanistischen Ansatz der französischen Aufklärung, mit dem erstmals die Idee des Fortschritts aus Verstandesprinzipien abgeleitet werden konnte. Der Preis für diese erste Temporalisierung des Geschichtsbegriffs war aber eine Entqualifizierung seiner Substantialität, der Erfahrbarkeit der geschichtlichen Dynamik an der inneren und äußeren Natur. Huizinga macht diese Verdinglichungstendenz am zeitgenössischen Sprachgebrauch deutlich: „Wenn der Mensch des 18. Jahrhunderts von seiner Konstitution spricht, sagt er gern ‚mon mécanisme'.“[8] So hielt sich auf der einen Seite ein substantiell-gehaltvoller, aber statischer Naturbegriff cartesianischer

1 Ebd.

2 Ebd., S. 44.

3 Ebd., S. 42.

4 Ebd., S. 48. Lepenies greift hier einen Hinweis Ernst Jüngers auf.

5 Vgl. Böhme, H. (1986), S. 254.

6 Voltaire fragte sich, warum eine angeblich wohlwollende Vorsehung für dieses Blutbad die Hauptstadt eines katholischen Landes und eine Zeit (Allerheiligen, 9.40 Uhr vormittags) ausgesucht hatte, als alle frommen Menschen in der Kirche beteten. Sein Befund: die Natur sei herzlos und unmoralisch; sie müsse deshalb überwunden werden [vgl. Durant/Durant (1967), S. 183].

7 Nicht die Natur sei schuld, sondern die Menschen, die sich von ihr entfernten und infolgedessen zu hohe Häuser bauten, die im Krisenfall nicht rasch genug evakuiert werden konnten [vgl. ebd., S. 184].

8 Nach Huizinga (1945), S. 158. „On veut", sagt z. B. Fontenelle, „que l'univers ne soit en grand que ce qu'une montre est en petit“ [nach ebd., S. 158]. Zum mechanistischen Bewegungsbegriff hei Holbach, Diderot u. D'Alembert vgl. Hackenesch (1984), S. 95-181.

Provenienz, dem ein dynamischer, aber rein formaler Geschichtsbegriff unvermittelt gegenüberstand. Auch die seit 1751 begonnene Enzyklopädie Diderots und D'Alemberts sah sich genötigt, das lineare Fortschreiten der einzelnen Disziplinen in einer räumlichen Wissensanordnung - in einem „arbre de nos connaissances"[1] unterzubringen. Rousseaus „negative Historik"[2], seine Skepsis gegenüber dem naturvergessenen Geschichtsfonschritt, hatte diesen Widerspruch erneut ins Bewußtsein gerufen.

Hier setzt Goethes Mentor Herder ein mit seinem Versuch, beide Positionen der *Querelle* in einem Synthesemodell zu verbinden: „... die Menschheit bleibt immer nur Menschheit - und doch wird ein Plan des Fortstrebens sichtbar - mein großes Thema!"[3] Das normative Fundament des zyklischen Geschichtsbildes der Antike wird rehabilitiert und gleichzeitig mit dem modernen Entwicklugsgedanken in eine höhere Einheit gebracht. Voraussetzung hierfür ist zunächst eine Kritik an der cartesianischen Zwei-Substanzenlehre, wie Herder sie durch den Spinozismus vorbereitet fand. Aber Spinoza, so kritisiert er, „hat keinen Begriff vom Werden, vom Nichtgewordensein, Entstehen und Nichtentstandensein. ... Sein ist bei ihm das Erste und Letzte."[4] Er definiert deshalb Spinozas statischen Substanzbegriff um in den dynamischen einer „Kraft"[5], die er nun freilich nicht als ein mechanistisch berechenbares Geschehen konzipieren kann, wenn er nicht den Fehler der cartesianischen Tradition wiederholen will. Andererseits verfügt er noch nicht über eine dialektische Begrifflichkeit, die das von ihm intendierte Konzept eines dynamischen Monismus zu beschreiben fähig wäre. Er kann sich nur emphatisch auf einen universellen „Lebensstrom" beziehen, der als „Gang Gottes in der Natur"[6] dem diskursiven Verständnis transzendent bleibt. Die Realisierung seiner monistischen Intention erhält dadurch einen dualistischen Einschlag. Dieses Dilemma kennzeichnete bereits die aristotelische Philosophie, die die Statik der platonischen Idee nicht anders zu überwinden vermochte als durch die Annahme einer stofflosen Form, aus der die Manifestation eines unsichtbaren Wirkungsprinzips, die Materialisation der Entelechie, indirekt abgeleitet wird. Auch bei Herder verbindet sich eine nominalistische Skepsis gegenüber dem invarianten Begriff mit der Supposition, daß es eine unsichtbare Produktivität gebe, die sich in den Produkten manifestiert: „Alle Dinge", schreibt er, „sind ... Ausdrücke der göttlichen Kraft."[7] Auch er kann dieses Ausdrucksgeschehen nur dadurch bezeugen, daß er auf den mimetischen Akt schöpferischen Nachvollzugs verweist. So lautet seine Maxime für die Wahrnehmung des substantiellen Gehalts der Geschichte: „Fühle dich in alles hinein."[8] In dieser rousseauistisch eingefärbten Formulierung drückt sich allerdings auch schon die entscheidende Differenz gegenüber der aristotelischen Tradition aus: Während diese die Realisierung der Entelechie in einem an der äußeren Gestalt offen-

1 D'Alembert (1763), S. 62. Vgl. Dierse (1977).
2 Weigind (1935), S. LVIff.
3 Herder (1774a), S. 87.
4 Brief Herders an Jacobi vom 6.6.1785; zit. nach Hamm (1975), S. 42.
5 Vgl. zu diesem Zentraibcgriff Herders: Hamm (1975), S. 43.
6 Ebd.,S. 101.
7 Herder (1787), S. 457.
8 Herder (1774a), S. 81.

tierten Ordnungsstreben aufsuchte, ist sie bei Herder in die Innerlichkeit einer sich selbst entfaltenden Subjektivität verlegt, die sich gerade im emotionalen Widerstand gegen die Fixierungen der erscheinenden Welt erfährt.[1] Damit erhält die „negative Historik" Rousseaus ihre positive Verankerung in einer Theorie des subjektiven Selbstausdrucks, die als emotivistische freilich zu den Ansprüchen einer rational konstruierten Geschichtsphilosophie in einem prinzipiellen Spannungsverhältnis steht.[2]

Im Kontext dieser naturgeschichtlichen Problemkonstellation ist die Erdgeistbeschwörung - nach Wilhelm Emrich „das Mythologem des Sturm und Drang"[3] - zu sehen, die ich nun kommentieren werde. Dabei sind zunächst die Sachgchalte der Szene hinsichtlich der in ihr verkörperten Diskurspositionen zu rekonstruieren. Ich werde zeigen, daß die künstlerische Technik der Erdgeistbeschwörung einen theoretischen Anspruch auf unmittelbare Naturerfahrung (1) und einen praktischen Anspruch auf fundamentales Naturrecht (2) verkörpert. Die ästhetische Konfiguration, aus der diese beiden Diskurspositionen rekonstruiert wurden, läßt sich als eine naturgeschichtliche Physiognomie lesen, die Geschichte unter dem Zeichen einer transitorischen Natur indirekt aufscheinen läßt (3).

1. Der Anspruch auf unmittelbare Naturerfahrung

Die Vergleichung ästhetischer mit diskursiven Termini vollziehe ich nach dem oben entwickelten semiologischen Isomorphie-Schema. Das heißt, ich gehe davon aus, daß sich grundsätzlich jedes Naturbild annäherungsweise einem bestimmten Typ von Symbol oder Allegorie bzw. Mimesis oder Konstruktion zuordnen läßt und daß diesen Zuordnungen jeweils theoretische und praktische Diskurspositionen entsprechen.

Die theoretische Diskursposition eines Werks geht nach diesem heuristischen Schema hervor aus einer Isomorphie-Beziehung zum Verhältnis symbolischer und allegorischer Darstellungsmittel. Diesem Verhältnis ist daher zunächst nachzufragen.

Folgt man der kanonischen Unterscheidung von Allegorie und Symbol hinsichtlich der Merkmale „diskursiv" und „intuitiv", kann es sich beim sinnlich „erfühlten" (vgl. V.122), ja leibhaftig „eratmeten" (vgl. V. 134) Erdgeist nur um letzteres handeln. Ich werde im folgenden zeigen, daß die symbolische Lesart der Szene, die von den meisten Faust-Kommentatoren tatsächlich zugrundegeigt wird, deren innere poetische Struktur und, in Konsequenz, deren theoretische Implikationen verfehlt. Die vermeintlich symbolische Homogenität von Signifikant und Signifikat weist bei näherer Untersuchung allegorische Brüche auf, die einen transitiven, ihre Arbitrarität explizit hervorkehrenden, Charakter haben (a). Sie verkörpern einen konzeptualistischen Nominalismus, der einen Anspruch auf unmittelbare Naturerfahrung vertritt, indem er durch die ostentativ willkürliche Verwendung begrifflicher Abstraktionen auf deren vorbegriffliche Gehalte hindeutet (b).

1 **Vgl. Taylor (1975), S. 30.**

2 **Deshalb nennt Herder seine Schrift** *Auch eine Philosophie der Geschichte...* **[Herder (1774a); Hv. P.M.].**

3 **Emrich (1979), S. 76.**

a) Explizite Allegorik

Enttäuscht vom bloßen „Schauspiel“ (V.101) des Makrokosmoszeichens, wie schon zuvor vom „Wissensqualm“ (V.43) der herrschenden Schulwissenschaft, sucht Faust die „unendliche Natur“ (V. 102) in einer leidenschaftlichen Beschwörungsgeste zu „fassen“ (vgl. V.102). Offenbar ist er damit seinem Ziel näher gekommen: Die Natur erscheint ihm in der leibhaftigen Verkörperung des Erdgeistes.

Mit dieser Gestaltwerdung einer Idee scheint sich die poetologische Grundfrage, ob hier eine symbolische oder allegorische Technik vorliegt, von selbst zu beantworten. Es gehört zu den Allgemeinplätzen der Forschung, daß sich die *Urfaust-\dee,* „die dann zur Erdgeist-Szene führte“ - so Max Kommereil - einer „symbolfindenden Eingebung“[1] verdankt. Entsprechend erscheint der Erdgeist seinen Interpreten: Korff als „Symbol des Faustischen Gottes“[2], Hildebrandt als ein „Symbol der dämonischen Naturkraft“[3] und Danckert als ein „Symbol organischer Produktivität“[4]; nach Böhm ist er ein „personifiziertes Symbol der Einheit polarischer Gegensätze“[5] und nach Scholz eines für die nur ihren eigenen Gesetzmäßigkeiten gehorchende Natur[6].

Offensichtlich sind die meisten Faust-Kommentatoren von der Symbolkraft der Erdgeistfigur, d.h. von der Fähigkeit dieses besonderen Signifikanten, ein allgemeines Signifikat aus sich heraus zu repräsentieren, überzeugt. Indessen gibt schon der Wortlaut der Szene Anlaß zum Zweifel an dieser Repräsentationsfähigkeit. Er deutet auf den Erdgeist zunächst über ein bloßes „Zeichen“ (nach V.107), das — anders als das Makrokosmoszeichen - ohne anschauliche Qualität ist; Faust spricht es „geheimnisvoll aus“ (nach V.129). Zwar kommt es daraufhin zu einer Manifestation, aber auch sie bleibt eigentümlich indifferent und abstrakt. Die Regieanweisung sagt nur: „DER GEIST erscheint in der Flamme, in wiederlicher Gestallt“ (nach V.129). Sie läßt den Bühnenbildnern völlige Assoziationsfreiheit, was allein schon für ein arbiträres, mithin allegorisches Signifikantenmaterial spricht. Um etwa - wie Ulrich Gaiers Kommtentar es tut - von der Jupiterzeichnung in der Weimarer Aufführung von 1829 auszugehen, von dort auf Agrippas Begeisterungslehre zu schließen und mit dieser dann den Erdgeist zu charakterisieren[7], bedarf es doch einiger Abstraktionsschritte, die mit einer symbolischen Lesart kaum vereinbar sind.

Ebensowenig ist es die historische Stoffschicht des Dramas. Denn zweifellos stützt sie sich - wie Requadt explizit feststellt - auf „poetische Allegorien aus der pansophischen Tradition“[8] [9]. Eine konkrete Vorlage, die allen Merkmalen des Erdgeistes entspräche, konnte zwar nicht gefunden werden. Doch gibt es zahlreiche Belege dafür, daß das Bildmaterial der Szene insgesamt hermetischer Herkunft ist.[3] Schon Anton

1 Kommcrell (1937), S. 122.
2 Korff, H. A (1923), S. 285.
3 Hildebrandt (1941), S. 100.
4 Danckert (1951), S. 473-
5 Böhm (1949), S. 22.
6 Scholz, G. (1967), S. 45.
7 Vgl. Gaier (1989), S. 315.
8 Vgl. Requadt (1972), S. 69.
9 So stellt Ibel fest, daß „die Zentralworte des Faustschen Bemühens, ‚Schau alle Würkungskrafft und Saamen' (V.31), den Schriften des Paracelsus entnommen sind“ [Ibel (1965), S. 21].

Reichl hatte dem Drama größte Historientreue attestiert, indem er Entsprechungen zwischen der Magie im *Faust* und der Magia Naturalis der Renaissancezeit - insbesondere des Agrippa von Nettesheim - aufzeigte.[1] Das ist nicht verwunderlich, denn Goethe lernte während seiner Frankfurter Krankheitsperiode den seinerzeit reaktualisierten Neuplatonismus gründlich kennen.[2] Die wundersame Heilung durch ein alchemistisches Salz[3] mußte Goethes Interesse an dieser Geheimwissenschaft verstärken. Und nachweislich fällt just in diese Periode der Keimentschluß zu einem *Faust*-Drama.[4] So liegt es auf der Hand, daß Goethe neben seiner frühen Faszination für den Faust-Stoff auch inhaltliche Anleihen bei der Literatur dieser Zeit machte. Wenn es also für die Erdgeistfigur zwar keine unmittelbar anschaulichen Vorbilder gibt, wie für das Makrokosmoszeichen[5], so ist doch unbestreitbar, daß sie sich in hohem Maße den genannten Einflüssen verdankt. Morris und Witkowski verweisen auf Swedenborg, um verständlich zu machen, daß der Erdgeist in einer Flamme erscheint und eine Sphäre hat, die von Menschen angesaugt werden kann[6]; Trunz macht Reminiszenzen an Paracelsus' „Archeus terrae" und Giordano Brunos „Anima terrae" geltend[7]; Grumach bezieht die Tatsache, daß der Erdgeist „eratmet" wird (vgl. V. 134), auf den Luftgeist Georg von Wellings[8]; Wachsmuth sieht Parallelen zu Johann Conrad Dippel[9] und Gaier - hier schließt sich der Kreis eines Jahrhunderts Quellenforschung - zu Agrippa.[10] Widerspricht also die Herkunft dieser Vorlagen aus einer allegorischen Tradition nicht einer symbolischen Lektüre?

Nicht, wenn man sich den Standpunkt Masons und vieler anderer Kommentatoren zu eigen macht, daß Goethe das historische Bildmaterial der Szene nur deshalb gewählt habe, weil es „sich zum symbolischen Ausdruck des eigenen pantheistischen Lebensgefühls so gut eignete"[11]. Demnach darf die hermetische Tradition gar nicht als die Signifikantenebene des Dramas angesehen werden; diese sei vielmehr in der erleb-

1 Vgl. Reichl (1897); vgl. Bartscherer (1911), S.21.

2 So ist u. a. die Lektüre der folgenden Autoren belegt: Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim: *De incertitudine et vanitate omnium scientiarum etartium* **(1531); Basilius Valentinus: [wahrscheinlich]** *Chymische Schriften* **(1625); Franciscus Metcurius van Helmont:** *Paradoxal Discourse* **(1691); Gottfried Arnold:** *Große Kirchen- und Ketzerhistorie* **(1729) [durch sie lernte Goethe Paracelsus (1493-1541) kennen]; Anton Joseph Kirchweger:** *Aurea catena Homeri* **(1730); Georg von Welling:** *Opus mago-cahhalisticum* **(1760).**

3 Vgl. Goethe (1948-1960), Bd. 9, S. 341. Friedenthal allerdings kann plausibel machen, daß es sich um einfaches Glaubersalz handelte [(1963), S.67].

4 Daß die Konzeption des Faust schon in die Frankfurter Krankheitsperiode fällt, wird durch den Brief vom 1. Juni 1831 an Zelter nahegelegt, in dem es heißt: „Es ist keine Kleinigkeit, das was man im zwanzigsten Jahre konzipiert hat, im 82. außer sich darzustellen." [Goethe (1962-1967), Bd. 4, S. 425] Vgl. Bartscherer (1911), S.7.

5 Zwar ist eine Beschreibung des Makrokosmos-Zeichens, die alle Elemente enthält, die Faust sieht, bisher nicht gefunden worden, dafür aber Anreger. Nach Jantz [(1951), S. 63f.] ist es vor allem der englische Paracelsist Robert Fludd (1574-1637).

6 Vgl. Morris (1902) u. Witkowski (1907).

7 Vgl. Trunz (1949), S. 498.

8 Vgl. Grumach (1952/53). Goethe selbst hat im 8. Buch v. *Dichtung und Wahrheit* **den Erdgeist mit Welling in Verbindung gebracht.**

9 Vgl. Wachsmuth (1966), S. 36ff.

10 Gaier (1989), S. 315ff. Vgl. Reichl (1897).

11 Mason (1963), S. 25.

ten Gegenwart des Dichters zu suchen. In der Tat deutet das zentrale Vokabular der Erdgeistbeschwörung - Gefühl (V.109,111,122,126,128,158), Herz/Brust (V.103, 105, 125, 128, 139), Leben (V.103,129,145,149,154,156), Kraft (V.109,143) - nicht auf das 16., sondern auf das 18. Jahrhundert. Eine ganze Phalanx von Faustforschern ist sich in dieser „Originalitätsthese“[1] einig. Die Faszination für Magie und Alchemie während der Frankfurter Krankheitsperiode sei nur ein biographisches „Intermezzo“[2] gewesen, das für die inhaltliche Interpretation der Szene keine Bedeutung habe. So nimmt Kuno Fischer die „Magie des goetheschen Faust“ symbolisch als „die Zauberkraft des Genies, die Macht tiefster Naturempfindung, unmittelbarer Naturoffenbarung“[3] und nennt den seiner Ansicht nach entscheidenden Anreger: „Wie eine neue Botschaft war der Glaube an die Natur von Rousseaus feuriger Zunge ausgegangen und hatte auf die ganze damalige Welt eine wahrhaft magische Wirkung geübt“[4]. Als Goethes Vermittler dieser säkularisierten Naturmagie wäre demnach auf Herder, den „Paten“ des Sturm und Drang[5], zu rekurrieren. Minor befindet gar: „Faust ist Goethe und Herder in einer Person.“[6] Das ließe sich mit Heinz Hamm dahingehend differenzieren, daß erst Herders Einfluß, insbesondere dessen Einführung in die Schriften Spinozas, die Attribuierung des Irdischen als göttlich erkläre, die sich darin ausdrücke, daß Faust sich vom Makrokosmoszeichen ab- und dem Erdgeist zuwendet.[7] In der Tat legte Goethe seine Esoterik-Faszination in der Straßburger Zeit rasch ab. Dies könnte als die biographische Folie für jenen Ablösungsprozeß genommen werden, den Faust im Drama vollzieht: vom allegorischen „Schauspiel“ (V.101) der pansophischen Lehren zur Übernahme der symbolischen Gefühlssprache der Gegenwart Goethes. Das Signifikantenmaterial der Erdgeistbeschwörung wäre demnach kein Zitat der Renaissance, sondern eine originäre Schöpfung des Sturm und Drang. Mason belegt seine These, daß Goethes Erdgeistvorstellung „zutiefst eine eigene und moderne“ sei, durch deren Inkompatibilität mit der Werteordnung der kabbalistischen Tradition: Ihr zufolge sei die Erde - anders als in den Augen Fausts - das niedrigste der vier Elemente.[8] So lassen die Vertreter der Originalitätsthese Bildelemente des 16. Jahrhunderts in der Erdgeistbeschwörung höchstens als äußere Zutat gelten: Nach Trunz ist es Fausts moderne „Sehnsucht, ... die den Geist herbeiruft ..., doch wird außerdem auch nach Art alter Sage die Beschwörungsformel ausgesprochen“[9]. Ähnlich sieht es Arens, der die Frage nach historischen Vorbildern mit der Bemerkung abtut, daß eine solche philologische „Ahnenforschung[1] zu keinem besseren Texrverständnis“ führe.[10]

1 Bartscherer (1911), S. 34. Zu dieser These, die sie heftig bekämpft, rechnet Bartscherer v. a. Kuno Fischer, Collin, Victor Hehn, Baumgart, Niejahr, Erich Schmidt und Minor [vgl. ebd., S.34f.].

2 Conrady (1982/85), Bd. 1, S.83.

3 Fischer, K. (1895-1913), Bd. 2, S. 204.

4 Ebd., S. 198f.

5 Wuthenow (1978), S. 17.

6 Minor (1901), Bd. 1, S. 3.

7 Vgl. Hamm (1978), S. 18ff.

8 Mason (1963), S. 55.

9 Trum (1949), S.498.

10 Arens (1982), S. 90. Ähnlich schon Staiger (1952), S. 209.

Auch für ihn ist der Einfluß Herders maßgeblich fur Goethes Gestaltung
stes.[1]

Doch gerade *weil* der Hinweis berechtigt ist, daß eine angemessene Anal
dem .Buchstaben", sondern dem .Geist" des Dramas folgen sollte, verdie
historischen Quellen größere Aufmerksamkeit. Denn sie erschöpfen sich
in Requisiten. Faust ist nicht nur äußerlich, sondern auch seiner inneren
nach ein Zeitgenosse der Renaissance, die mit Hilfe alchimistischer und
Praktiken beginnt, sich gegen scholastische Lehrmeinungen durchzusetz
empirisch-experimentellen Zugang zur Natur zu suchen.[2] Über den histo
selbst war freilich zur Goethezeit kaum authentisches Material bekannt.[3]
jedoch einiges dafür, daß Goethe seinen Helden mit vergleichbaren Char
ausgestattet hat - insbesondere des Paracelsus, den Sigwart porträtiert al
originellsten und eindrucksvollsten Gestalten jener gährenden Zeit, in de
energischen und strebsamen Köpfe Kampf gegen die unfruchtbar gewor
tionen der Schule, Erneuerung des geistigen Lebens auf allen Gebieten, Z
rung des religiösen Glaubens wie der Wissenschaft auf die echte und urs
Quelle die übereinstimmende Losung war."[4] Die Parallele zwischen Para
Goethes Faust reicht bis ins Biographische hinein: Faust ist ein Arzt, der
scholastischen Fakultäten studiert hat (V.l-3) und gegen die Verteufelung
durch die theologische Dogmatik opponiert. Er ergibt sich der von der K
tenen Magie, da er „nicht mehr in Worten kramen" (V.32), sondern sinn
erkennen will, „was die Welt im innersten zusammenhält" (V.29f). Diese
führt ihn über die theoretische Magie des Makrokosmoszeichens hinaus
schen der Erdgeistbeschwörung.[5] All das deckt sich weitgehend mit dem
Bekenntnis des Paracelsus - ebenfalls eines Mediziners mit praktischen E
interessen: „Nun muß ich aber auch anzeigen, ... daß ich am ersten den a
schrifften gewaltig glauben geben hab und sie gleich dem Evangelio geha
zugeben, daß sie besser zumachen seyn. Habe aber nit verstanden, daß d
auf ein Sandt gestellt ist worden. Da ich nun der alten Geschrifft nachge
habe ich wol mit der Zeit befunden, daß kein Arzt unter denselbigen ver
das Podagram zu heilen. Ich fiel ab und in ein größer Erfahrnuß lendet i
Erfahrnuß beweists, daß nicht Kelten das Podagram heylet, noch heylen
noch Hitze, ... noch kiene Nessi noch Trückni: Sondern das arcanum virt
das arcanum und seine virtutes lernet Magica erkennen, die im Liecht de
Doctrix ist... Do verließ ich der alten Scribenten Bücher und Schriften m
ihrem Geschwetz, das da pflegen die von den Hohenschulen."[6]

1 Vg|. Arens (1982), S. 91. Er belegt dies durch ein Parallelzitat (das allerdings erst rund 10 Jahre später niedergeschrieben wurde): „Großer, lebendiger Geist der Erde ... Licht ist dein Leib und die Lüfte sind dein Gewand." [Herder (1784-91), S. 254]

2 Vgl. Bartscherer (1911), S. 8.

3 Vgl. Mahal (1980).

4 Nach Bartscherer (1911), S. 33.

5 Vgl. zu dieser Unterscheidung, auf die ich zurückkommen werde: Henrichs (1968).

6 Paracelsus (1618), T. I, S. 633 [=Vorrede].

Der Originalitätsthese läßt sich mithin eine Historizitätsthese entgegenhalte
Deren radikalste Vertreterin, Agnes Bartscherer, glaubt sogar, wenn man sic
Quellen halte, sei es „möglich, Faust als den echten Sohn seiner Zeit zu fassen
mit Niejahr zu behaupten, Goethe habe seinen Stoff ganz mit modernem Geis
ihm den quälenden Drang nach Naturerkenntnis geliehen, der dem deutschen
und Drang eigen war."[2] Ihr Fazit: „Ich wage aufgrund meiner Untersuchunge
haupten, daß Goethe seinen Faust so, wie wir ihn kennen, geschaffen haben k
auch wenn er von Rousseau, Hamann, Herder nie eine Silbe gehört ... auf nic
anderes gestützt als auf seine eigenen, durch seine Briefe bezeugten Erfahrun
Leipzig und auf das Studium der Schriften des Paracelsus und der Paracelsis
darauf folgenden Frankfurter Zeit."[3]

Nun *hat* aber Goethe - und zwar mehr als nur „eine Silbe" - von Rousseau,
Hamann und Herder gehört. Sollte dies wirklich keine Rolle spielen? Und ha
nicht seine eigenen Lebenserfahrungen erst die Identifikationsbereitschaft ge
ihn zur vertieften Beschäftigung mit der hermetischen Tradition motivierte?
weniger als mit der zitierten Paracelsus-Stelle koinzidiert der Eingangsmonol
der Klage des Leipziger Studenten über den Lehrbetrieb an den deutschen U
ten: „Die guten Studia die ich studiere machen mich auch manchmal dumm.
ist mir's auch mit den Instituten mit der Hist Juris gegangen, die Narren schv
im ersten Buche einem zum Eckel die Ohren voll und die letzten da wissen sie
das macht weil die Herren vorn herein ihren Autorem etwas ausgearbeitet ha
nicht sonderlich weitgekommen sind. ... Da kannst du dir eine Vorstellung vo
einem Studioso Juris machen, was der vollständiges Wissen kann."[4] Die Chara
rung Fausts, der sich den „Docktors, Professors, Schreiber und Pfaffen" (V.3
überlegen fühlt, sich selbst aber gleichfalls abspricht, „was rechts zu wissen"
kann also durchaus schon auf Erlebnisse Goethes zurückgeführt werden, die
Beschäftigung mit alchemistischen Autoren vorausgegangen sind und die sich
Tat auch ohne das Frankfurter „Zwischenspiel" an die Straßburger Einflüsse
ßen lassen.

Schon diese erste Andeutung der Parallelen zwischen beiden Zeitschichten
Dramas dürfte deutlich machen, daß sowohl die Historizitätsthese wie auch d
ginalitätsthese in ihrer jeweiligen Verabsolutierung unhaltbar sind. Beide Sig
onsebenen sind offenbar gleichermaßen relevant. Das Problem ist also wenig
sehen, rf^/fSachgehalte beider Zeitebenen in die Erdgeistbeschwörung eingin
dern zu verstehen, *wodurch* beide korrespondieren. Erst von einer eingehendere
Analyse dieser Korrespondenz wäre Aufschluß darüber zu erlangen, inwiefer

1 Diese aus der Blütezeit der Faustphilologie stammende These [vgl. Reichl (1897) u. Bartscherer (1911) - die sich auch auf Gusrav von Loeper, Wilhelm Schroer u. Calvin Thomas stützt] scheint heute wiederzukehren mit Gaier (1989).

2 Bartscherer (1911), S. 20f.

3 Ebd., S. 37.

4 Brief v. 14.10.1767 an Cornelia [Goethe (1962-67), Bd. 1, S. 34]. Vgl. Mandelkows Kommentar zu dieser Reaktion Goethes auf die Welt der Aufklärung, die ihm hier in Gestalt Gellerts und Gottscheds gegenübertritt [ebd., S. 521]; vgl. Hartmann (1979), S. 63f.

allegorische Tradition sich „zum symbolischen Ausdruck des eigenen pan
Lebensgefühls“[1] eignen kann - bzw. inwiefern nicht.

Beginnen wir mit der historischen Zeitebene. Fausts Beschäftigung mit
sich in zwei Varianten: der Makrokosmosvision und der Erdgeistbeschwö
bert Henrichs unterscheidet sie auf der Grundlage der aristotelischen Hab
Während der kontemplative ‚habitus acquisitus“ nur eine Schau der Mac
Kräfteverhältnisse im Bereich der Natur ermögliche, schreibt Henrichs, h
beim ‚habitus infusus' um die Anwendung dieser Kräfte, um Naturbeherr
durch das Bündnis mit dämonischen Mächten.[2] Dieser Traditionsbezug lä
weiter spezifizieren: Die praktische Magie der Erdgeistbeschwörung entsp
Einzelheiten der alchemistischen Suche nach dem „Stein des Weisen“.[3] Hie
geht es nicht bloß um die Kontemplation der Natur, sondern um das Erle
Teilhabe an ihrer Produktivität. Die alchemistische Goldsynthese verfolgt
dem profanen Zweck der Bereicherung vor allem den spirituellen, sich zu
der Zeit“ zu machen, indem der Gebärvorgang der Natur, der die Minera
bringt, verkürzt wiederholt, sozusagen im Zeitraffer nacherlebt wird.[4] Da
im Reagenzglas ist also nur die exoterische Seite eines esoterischen Transf
prozesses, den geheime Initiationsriten einleiten — in der Weise, wie sie d
beschreibt: Faust „erblickt das Zeichen des Erdgeistes“ (nach V.106) und
„würckt ... ein“ (V.107), d. h. es steigert die eigenen naturhaften „Kräffte“
zum ekstatischen Rausch (vgl. V.110). Genauso, wie die chemischen Stoffe
Energie erst entfalten, nachdem sie sich in eine „massa confusa“, die „pri
aufgelöst haben, so muß auch der Alchemist sein personales Selbst auflöse
zu werden mit der „Erdmatrix“[6]; er stirbt den „kleinen Tod“[7]. Faust ist d
„Ich fühle ganz mein Herz dir hingegeben ... Und kostet es mein Leben“ (
Weil nun nach alchemistischcr Überzeugung die Natur als physis mit dem
chen Leib in Verbindung steht, wiederholt sich der Gebärvorgang der Na
Alchemisten; seine Bereitschaft zur Selbstpreisgabe erschließt ihm das M
„Rebirthing“[8], der Transformation des eigenen Lebens in Korrespondenz
tenzeugung. Faust „spricht das Zeichen des Geists geheimnisvoll aus. Es z
röthliche Flamme, DER GEIST erscheint in der Flamme“ (nach V.129). S
der Naturprozeß des Sterbens und Werdens unter der Regie des Experim
erneut vollzogen. Faust behauptet deshalb, der beschworenen Naturkraft

1 Mason (1963), S.25.

2 Vgl. Henrichs (1968), S. 609ff.

3 Vgl. zur alchemistischen *Faust-Deutung:* Graffunder (1891); C. G. Jung (1946), bes. S. 104ff., Gray (1952), Hartlaub (1954), Jantz (1962), Raphael (1968), Mesh-hadi (1979), Binswanger (1985), Steinacker (1987).

4 Vgl. F.liade (1956), S. 10ff.; vgl. Böhme, H. (1988d), S. 88ff. Zum Zeitbegriff der Renaissance vgl. auch Heller (1964/65), S.190-219.

5 Vgl. Goethe (1811), Bd. 9, S. 344 u. die Anmerkungen von Trunz dazu [ebd., S.723]-

6 Vgl. Böhme, H.(19S8d),S. 93.

7 Vgl. Duerr (1978).

8 Vgl. Böhme, H. (1988d), S. 96.

„gleichen“ (V.148), die in „Geburt und Grab“ (V.152) ihr „wechselnd ... Leb (V.153E) hat.

Das materielle Substrat, über das sich diese leibhaftige Teilhabe des Mensc Schöpfungsprozeß der Natur herstellt, ist nach hermetischer Tradition das L ment.[1] Der hellenistische Offenbarungsgott Hermes hat ihr zufolge „als pneu nous Windbedeutung“[2]. Die Luft ist somit die sinnlich erfahrbare Trägersub Seele und Geist. Deshalb kann Faust an der „Sphäre“ des Erdgeistes „sauger V132), ihn schließlich „erathmend ... schauen“ (V.134). Schon Aristoteles ref über Demokrits Seelentheorie: „... in der Luft befindet sich eine große Anzah Atomen, die er Geist und Seele nennt. Wenn der Mensch nun einatmet und d die Luft in seinen Körper eintritt, kämen diese Atome mit dieser zusammen i menschlichen Körper hinein. ... Daher beruhe auf der Ein- und Ausatmung L und Sterben.“[3] Goethe, der dieses Motiv auch in *Wandrers Sturmlied* verwendet[4], kannte die Vorstellungswelt der „ionischen Schule“ mit ihrem auf der Simila Sinnlichem und Übersinnlichem beruhenden Erkenntnismodus.[5]

Was bedeutet das nun für unsere Ausgangsfrage nach den symbolischen od gorischen Zügen der Szene? Sind mit jener Ähnlichkeitslehre nicht die prinz semiotischen Voraussetzungen gegeben, um die Hermetik in symbolisierende aufzugreifen?

Wenn dem so wäre, dann handelte es sich bei der Hermetik nicht um ein A wissen. Noch Swedenborgs Rede von „Luftgeistern“[6,7] aber hat Geheimlehren und zwar deshalb, weil auch hier die physiologische Erklärung der Partizipa den exoterischen Aspekt ausmacht. Entscheidend ist aber der esoterische Asp sich darin dokumentiert, daß die Luft das unsichtbare Element ist. Als solche für eine Erfahrung, die ihren Kern jenseits der sinnlich wahrnehmbaren Rea „Gott, der Unsichtbare, ist der alleroffenbarste“, heißt es im *Poimandres*, dem K stück des *Corpus Hermeticum?* Er kann deshalb nicht symbolisch, in einem dem Signifikat sinnlich adäquaten Signifikanten, sondern nur allegorisch, in einer schen Notation für Eingeweihte, angesprochen werden, die die Differenz zwis Wort und Gehalt offenhält. Daher ist es verständlich, wenn Luther als Gegne Transsubstantiationslehre schreibt: „Die Wissenschaft von der Alchemie erfr sehr: ... nicht nur wegen der zahlreichen Anwendungsmöglichkeiten ..., sonde auch wegen der Allegorien und geheimen Bezeichnungen“[8]. „Geheimnisvoll“ daß das Publikum den Wonlaut erfährt, spricht auch Faust das „Zeichen des aus (nach V. 129). Der Sinn seiner Worte liegt nicht in ihrer buchstäblichen B tung. Wie in der alchemistischen Metaphorik, die die Metalle als „Embryone

1 Zum Naturbegriff der Hermetik vgl. Kroll (1914), S. 130ff.
2 Jung (1936), S. 213.
3 Aristoteles: *Von dir AtmungAAlX* b 30ff [= 68 A 106]; zît. nach Capelle (1935), S. 424.
4 Vgl. dort die „Sturmarmende Gottheit“ [Goethe (1810a), S. 35].
5 Vgl. Goethe (1805-10), S. 324.
6 In der *arcana coelestia* vgl. Morris (1902).
7 Nach Schmalzriedt (1965), S. 2189.
8 Luther (1566), Bd. I,s.ll49. Über Luthers Verhältnis zur Allegorie vgl. Wernle (I960).

Erdleibs“ oder die Goldentstehung als einen „Geburtsvorgang“ der „M
schreibt, so handelt es sich hier um eine Zeichenrelation, bei der - nach
Definition - „sensus“ und „verbum“ zweierlei sind.[2] Die Einheit beider A
das theophysikalische Weltbild auszeichnete, hat sich in dieser Metapho
ten. In der „üppigen Allegorik der Alchymie“, schreibt Bloch, haben „d
Götter ... als Metallzeichen, Metallseelen ihr Leben ausgehaucht“[3]. Es h
dabei um einen arbiträren, durch Konvention gestifteten Bezug zwische
Bezeichnetem, den nur der in diese Konvention Eingeweihte versteht. S
auch hinter der vermeintlich konkreten Sprache der Erdgeistszene als d
Bedeutungsschicht die aristotelische Elementenlehre zum Vorschein: Fe
118, 129f., 147, 154), Luft (V.113, 119, 131, 144, 149), Wasser (V.103, 10
114, 149, 150, 153) und Erde (V.104, 106f., 108, 112) mischen sich gleich
alchemistischen Reagenzglas zu einer Natur, die in ihrer Buchstäblichk
geht.

Allerdings gehört es zur Praxis magischer Riten, daß ihre Ideogramm
phern mit emphatischem Ausdruck vorgetragen werden. Hier kommt ei
sche Komponente in den Allegoriebegriff hinein, die sich allerdings auch
Quintilians Definition findet, wenn er von einer „translatio continuata“[4]
Zugehörigkeit des in der Erdgeistbeschwörung verwendeten Typs von M
Allegorik ergibt sich aus diesem Merkmal der inneren Bewegung, der „i
borum“[5], die bei den Metaphern vom Typ der synekdochischen Symbol
liegt, da ihre einheitliche Zeichenrelation keinen Anlaß zu solchen Vers
gibt.[6] Ein Symbolbegriff, der in der Intuition das unterscheidende Merk
über der Allegorie sieht, muß hier freilich zu Verwechslungen neigen: D
abstrakt sei - so wird oft behauptet[7] - könne sie keinen Ausdruckscharak
men. Das ist in eben dem Sinne falsch, den Benjamin meinte, als er über
Allegorien schrieb: „Allegorie ... ist nicht spielerische Bildertechnik, son
druck, so wie Sprache Ausdruck ist, ja so wie Schrift“[8]. Auch die herme
wird ausdrucksvoll erst als Schrift; sie besteht nicht allein in den Bildko
solchen, sondern in dem Aufforderungscharakter, den diese in ihrer Rä

1 Vgl. Böhme, H. (1986), S. 268.

2 „Allegoria ... ostendir ... aliud verbis aliud sensu“ [nach Kura (1982), S. 34]. Freilich ist der Sprachgebrauch der Hermetik hinsichtlich der Begriffe Symbol und Allegorie - wie überhaupt bis zu Kant - sehr uneinheitlich. So schreibt etwa Agrippa: „Durch solche und ähnliche symbolische Sprüche und Hymnen, welche die Zeichen göttlicher Kräfte sind, ließen sich die Dämonen bisweilen zum Dienste der Menschen bewegen.“ [nach Gaier (1989), S. 324] Doch auch hier handelt es sich um Allegorie im eingangs definierten Sinne, denn Agrippa spricht von einem Geheimcode, mit dem die Geister herbeigerufen werden, einem konventionellen Zeichensystem mithin, das nicht schon substantieller Träger der herbeigerufenen Dämonen ist. Ich komme auf das Problem des Sprachgebrauchs später noch einmal im Zusammenhang mit der Poetik Herders zurück.

3 Bloch (1959), Bd. 2, S. 752.

4 Nach Kurz (1982), S. 33.

5 Vgl. Dmx (1979), S.39.

6 Vgl. Erster Teil, Kap. II. C. 1.

7 Vgl. z. B. Sßrensen (1963), Schlaffer (1981), Bürger, P. (1989).

8 Benjamin (1925), S. 339.

mit sich bringen. In diesem Sinne wirkt das Zeichen des Erdgeistes auf Faust sich veranlaßt, vom „neuen Wein“ (V. 110), von „Stürmen“ (V. 113) und von „Schiffbruch“ (V.114) zu reden - ohne doch damit das Gemeinte, die Teilhab Naturkraft, direkt aussprechen zu können. Während Metaphern vom symbo Typ voraussetzen, daß der von ihnen verkörperte Ausdruck, wie Kurz erläut ersetzbar[1] ist, ist der Verweis auf Ersetzbarkeit just das Mittel, mit dem in F Monolog artikuliert wird, was sich nicht sagen läßt. Indem er durch Begriffs lation auf die Arbitrarität des ihm verfügbaren Signifikantenmaterials verwe bewahrt er das Geheimnis des unaussprechlichen Signifikats. Auch die „Flam welcher der Erdgeist Faust erscheint, ist ja nicht für sich bedeutend, sondern exoterische Gestalt eines esoterischen Gehalts.[2] Das entspricht durchaus der a schen Substitutionstheorie, derzufolge man noch „im 18. Jahrhundert ... Alle und Metapher auch synonym gebrauchen“ konnte.[3] Allerdings ist das Verhäl der Zeichenebenen *transitiv,* die Differenz hat Ausdruckscharakter. Deshalb mu im Sinne meiner terminologischen Heuristik von einer *expliziten* Allegorik gesp werden, d.h. von einer Allegorik, die ihren eigenen Substitutionscharakter al hervorhebt und dadurch expressiv macht.

Da die Szene also explizite poetische Allegorien verwendet, ist zu fragen, w meisten Faustkommentatoren dennoch die Meinung vertreten können, daß s ausgerechnet für einen *symbolischen* Ausdruck des Lebensgefühls im Sturm und eigne. Die Diskrepanz ist unübersehbar. „Vieles in Fausts Sprache“, konstati „klingt ganz nach dem 16. und 17. Jahrhundert; und doch zugleich völlig an denn diese Sprache der Innerlichkeit war jener Zeit noch nicht gegeben“[4]. O so Dahnke, „mischen sich Elemente des 16. Jahrhunderts, der Lebenszeit des schen, später legendär gewordenen Doktor Faust, mit solchen des 18. Jahrhu des Erfahrungsraumes für den Faust-Dichter“[5] [6]. Diese Mischung wäre aber, Symbolthese stimmt, poetologisch inhomogen. Wenn Goethe in der Bildlichk ausgehenden Mittelalters seine Gegenwart zu symbolisieren vermochte, wenn Bildungseinflüsse der Krankheitsperiode zur sinnbildlichen Folie für die der ger Zeit nehmen konnte, dann müßte man schon zur Paradoxie einer *Symbolik d Allegorischen* [6] greifen, um hier noch von einer einheitlichen Zeichenrelation zu s chen. Wie aber sollte eine monistische Idee sich in einem dualistischen Signif tenmaterial verkörpern können, ohne selbst dualistische Züge anzunehmen? nicht vielmehr die Koexistenz von Elementen der Hermetik und der Geniebe zu der Annahme, daß beide Ebenen auch zueinander in einem allegorischen sungszusammenhang stehen? Ist also die Gefühlssprache des Sturm und Dra

1 Kura (1982), S. 8.

2 Zur Licht- und Feuermetaphorik der Alchemie vgl. Bloch (1959), Bd. 2, S. 729ff.

3 Kura (1982), S. 35.

4 Trunz (1949), S.495.

5 Dahnke (1978), S. 12.

6 Zabka (1985), der diese Konstruktion freilich nicht auf den *Urfaust* bezieht, sondern auf den *Faust II.* Ähnlich Conrady (1982/85), Bd. II, S. 522. Gegen eine solche Annahme ließen sich prinzipielle Einwände geltend machen, auf die ich aber erst später eingehen werde. Hier genügen philologische Hinweise zu ihrer Falsifikation.

sie in der Erdgeistbeschwörung verwendet wird, vielleicht selbst allegor
da es offenbar möglich ist, sie mit allegorischen Motiven zu mischen?

Diese Fragestellung, die durch die strukturale Auslegung der ästhetisc
begriffe erst veranlaßt wird und insofern vielleicht aufgesetzt erscheine
ihren heuristischen Wert, wenn man der von ihr nahegelegten Vermutu
versuchsweise nachgeht. Dann nämlich zeigt sich, daß auch diejenigen S
mente, die offenbar dem 18. Jahrhundert angehören, in sich allegorisch
sind. So ist nicht nur fur den Alchemisten, sondern auch für das Genie
„Natur" keine konkrete Erscheinung; — ihr eigentliches Wesen bleibt d
lute Kluft von ihren Signifikanten getrennt. Schon die Tatsache, daß de
sche Ruf „Flieh! Auf hinaus in's weite Land!" (V.65) unbefolgt bleibt, m
lich skeptisch stimmen. Anstatt die „irrdsche Brust im Morgenroth" ein
leibbetonten Existenzform zu „baden" (V.92f.), bleibt Faust in seiner Bi
ihren Kodierungen; er sucht die „Brüste" und „Quellen alles Lebens" (V
denen er „schmachtet" (V.106), nicht in Sinnesobjekten, sondern in fort
türe: „er schlägt unwillig das Buch um" (nach V.106) und ist sogleich fa
Zeichen des Erdgeistes. Reines Emblem zunächst, führt es ihn, den vom
der Makrokosmosvision Enttäuschten, nicht in die Welt realer Sinnesob
sondern in eine neue Fiktionalität, die keinerlei Gegenstandsbezug hat.
Naturerscheinungen werden zwar genannt, aber sie haben nur Gleichni
Was Faust „tränkt" (V.106), sind nicht die „Quellen" (V.103) der konkr
sondern Wirkungen jenseits des so Bezeichneten. Ohne leibhaftig konsu
haben, „glüht" Faust *„wie* vom neuen Wein" (V.110, Hv. P.M.); ohne situ
Anlaß fühlt er den „Mut", sich mit „Stürmen" herumschlagen (V. 113)
Gefahren des „Schiffbruchs" (V.114) auszusetzen. Das diskreditiert selb
nicht die Glaubwürdigkeit seiner Gefühle; im Gegenteil, denn Faust bri
durch das Anführen solcher Vergleiche zum Ausdruck, daß seine Erleb
das Maß des Sagbaren überschreitet. Aber festzuhalten bleibt, daß die S
seines Selbstausdrucks zu ihren Signifikaten nicht in der vom Symbol g
Einheitsrelation stehen. Während die von Faust verwendeten Metapher
zur Goethezeit durchaus konventionellen Redeweise sind[1], liegt dasjenig
ihnen artikuliert werden soll, auf einer völlig anderen Ebene. Es handel
die allegorische Verkleidung einer verborgenen Energie. Deren Manifes
lich, der „Geist der Erde" (V.108), wird aufs deutlichste als arbiträres S
führt - als personifizierte Abstraktion, Stereotyp der Allegorie schlechth
deutung des Erdgeistes geht nicht unmittelbar aus seiner Erscheinung h
bedarf der Allegorese, die in den Versen 149-156 von ihm selbst geliefer
Selbstcharakteristik, die auf die Metapher vom „sausenden Webstul de
rekurriert, verträgt sich schon deshalb nicht mit den Anforderungen ei
bolik, da sie zur Bezeichnung einer organischen Idee ein mechanisches

1 Zur Tradition der Schiffahrts-Allegorie vgl. Drux (1979). Auch Herders Reisejournal verwendet die im 18. Jh. gebräuchliche Rede-Konvention des „Lebensschiffs" [Herder (1769), S. 11]. Und Goerhe schreibt, daß er aus Leipzig „gleichsam als ein Schiffbrüchiger zurückkehrte" (Goethe (1811), Bd. 9, S. 337]. Ich komme auf die Konventionalität des Bildmaterials noch zurück.

det, beide Zeichenebenen mithin eklatant differieren. Daß die Webstuhl-Meta die Goethe besonders im Alter häufig verwendet[1], „besonderen Symbolcharak habe, wie zum Beispiel Trunz meint[2], halte ich angesichts dieser Inkongruenz fehlt. Sie dient insbesondere dem jungen Goethe zur Kennzeichnung der Unzu lichkeit aller bildlichen Vorstellungen über die Natur. Just mit ihr kritisiert er mechanistischen Naturbegriff der französischen Spataufklärung: „Wenn wir Enzyklopädisten reden hörten, oder einen Band ihres ungeheuren Werks aufs so war es uns zu Mute, als wenn man zwischen den unzähligen bewegten Spul Weberstühlen einer großen Fabrik hingeht“[3]. Goethes Sturm und Drang verv also die Webstuhl-Metapher in einem ambivalenten Sinne: für das eigene Nat das zweifellos in der Rede des Erdgeistes zum Ausdruck kommen soll, ebenso Kennzeichnung dessen, wovon es sich abgrenzt. Wie erklärt sich diese Ambiv Warum nimmt Goethe nicht ein organischeres Bild, eine Metapher symbolisc

Zur Beantwortung dieser Frage ist auf die Poetik des Sturm und Drang zu r ren, die maßgeblich durch Herder beeinflußt war. Der aber empfielt unter Be nahme auf die alten Griechen: „Lernet von ihnen die Kunst zu allegorisiren.“[4] freilich der Sprachgebrauch hinsichtlich der Begriffe Symbol und Allegorie in Jahrhundert noch recht uneinheitlich, ja er kehrt bisweilen die durch die Kla kanonisierten Definitionen um.[5] So verfolgt Herder zweifellos eine „symbolisc Intention, wenn er etwa schreibt: „Jedermann sieht das Hauptgesetz der Alle ihr spreche Geist durch Körper; wo möglich nicht symbolisch, sondern natür Die pejorative Attribuierung des Symbols als „unnatürlich“ scheint Sorensen zu bestätigen, Herder verwende die Begriffe Symbol und Allegorie jeweils rez den heute üblichen Bestimmungen.[7] Auch diese Erklärung indessen macht es s einfach. Schon die mit ihr implizierte Unterstellung, daß Herder die Etymolog Worte in ihr genaues Gegenteil verkehrt haben sollte, ist abwegig. Durch die von crup.ßdXXeiu („zusammenwerfen“) und àXXT|yopeiv („anders reden“) immerhin eine gewisse begriffliche Konsistenz gegeben, die sich nicht schlech umkehren läßt. Daß auch Herder durchaus an dem Minimalkriterium der Di beider Zeichenaspekte festhält, zeigt sich zum Beispiel, wenn er über die Trad barocker Allegorik befindet: sie „mahlt Abstrakte Begriffe sinnlich“[8]. Seine *B*

1 Vgl. Goethe (1821/29), S.347; (1907), S. 519 [Nr.1103]; (1820), S.32; Brief an Humboldt vom 17.3.1832 [Goethe (1962-67), Bd. 4, S. 480], Ich sehe in diesen späten Äußerungen weniger Belege für eine symbolische Verwendung der Webstuhl-Metapher als vielmehr für die Tatsache, daß Goethe sich im Alter allegorischen Darstellungsformen wieder annähert (vgl. Kap. IV). Gerade darin liegt m. E. die Verbindung zur Jugendproduktion. Wenn also etwa Ruchwald daraufhinweist, daß Herder in seinem Reisetagebuch von einem „webenden Geist" in einer Weise spricht, die durchaus auf die Charakteristik des Erdgeistes paßt [Buchwald (1941), S.448f.], so dokumentiert das just die Vorherrschaft des Allegorischen in der Poetik des Sturm und Drang, auf die ich nun zu sprechen komme.

2 In seinen Anmerkungen zu Goethe (1948-60), Bd. 12, S.725.

3 Ebd., Bd. 9, S.487.

4 Herder (1766/68), S. 443.

5 Dies hat schon Curt Müller (1937) gezeigt. Vgl. Sarensen (1963), S. 57; vgl. Kurz (1982), S. 37.

6 Herder (1877-1913), Bd. 23, S. 314.

7 Sorensen (1963), S. 57-

8 Herder (1766/68), S. 429.

der Allegorie aber ist in der Tat zweideutig — so zweideutig wie Goethes der Webstuhl-Metapher. Sorensen ist zu sehr um den „Nachweis dieses Symbolismus in der Kunstauffassung und Kunsttheorie der Goethezeit“[1] daß er der historisierenden Erörterung Raum ließe, ob die Poetik des St Drang sich nicht zu der ambivalenten Lösung genötigt gesehen haben kö „symbolische“ Intention in einem „allegorischen“ Bildmaterial zu artiku

Die von Sorensen versäumte Historisierung hat Manfred Frank anhan Herders Auseinandersetzung mit Klotz nachgeholt.[3] Frank stellt zunächs Herder sich terminologisch in völliger Übereinstimmung mit dem poetol Kontrahenten befindet, wenn er die Allegorie als ein Verfahren beschrei Wahrheit in Bilder zu hüllen“[4]. Und Herder verteidigt dieses - seinerzeit Verfahren! Frank erläutert: „Mit dieser Grundüberzeugung bleibt er [H dem rationalistischen Diskurs verhaftet, und es ist überhaupt - hermene interessant zu beobachten, wie sich in diesem frühen Essay ein innovativ mit dem abkämpft, was Sartre ‚les moyens du bord‘, also die von der Ep Hand gegebene Begrifflichkeit, nennt, ohne daß es dem Gedanken schon Schale zu durchbrechen“[6]. Die von der Epoche an die Hand gegebene Be - das ist hier die konventionelle Bestimmung der Allegorie als Bebilderu Abstraktionen; und der Gedanke, mit dem sie sich abkämpft — das ist d ein noch nicht so genannter „symbolischer“ Gehalt mit diesen Mitteln de realisieren sei. Herders Antwort ist nicht die Abschaffung, sondern die R der mythologischen Allegorien gegen Klotz’ Verdikt, daß sie bloß ornan dungszierrat ohne innere Wahrheit seien.[7] Zwar teilt er dessen Meinung Wahrheit entgegen sind“, läßt dies aber nicht als Einwand gelten, denn wegen gebrauche ich sie auch nicht; aber ihrer Poetischen Bestandheit: personificierte Dinge sind, der sinnlichen Anschauung wegen“[8]. Ganz ex Herder für eine Notlösung aus dem Dilemma seiner Zeit, zwar eine emp nicht aber eine angemessene Sprache für das eigentliche Wesen der Nat „Dies ist so wahr, daß es sogar Schwärmern und Entzückten nicht mögl

1 Sarensen (1963), S. 15.

2 Das klingt freilich zunächst nicht weniger paradox als die oben von mir verworfene These einer Symbolik des Allegorischen, ist es aber nicht: Während ein uneinheitliches Signifikat schlechterdings nicht durch einen einheitlichen Signifikanten dargesrellt werden kann, ohne daß dieser selbst entzweit wird (wie 2. B. in der brüchigen Totalität, die Benjamin an der Symbolik der Wahlverwandtschaften hervorhebt [vgl. Benjamin (1924), S. 181]), ist es im umgekehrten Fall durchaus möglich, eine Einheit durch eine Differenz zum Ausdruck zu bringen, indem nämlich die Differenz sich als solche transparent macht und zurücknimmt.

3 Vgl. Frank (1982), S. 125flf.

4 Herder (1766/68), S. 443.

5 Vgl. Winckelmann (1755), der vom Maler verlangt:„Er soll mehr zu denken hinterlassen, als was er dem Auge gezeiget und dieses wird der Künstler erhalten, wenn er seine Gedanken in Allegorien nicht zu *verstecken*, sondern *einzukleiden* gelernet hat.“ [S. 55]

6 Frank (1982), S. 125f.

7 Vgl. ebd.

8 Herder (1766/68), S. 427.

9 Vgl. zu diesem Dilemma auch Conrady (1982/85), Bd. 1, S.l 18.

neue Geheimnisse aus der Natur, aus Himmel und Hölle anders als durch Bild sinnliche Vorstellungen zu charakterisieren. Swedenborg konnte seine Engel u ster nicht anders als aus allen Sinnen zusammenwittern und der erhabne Klop jenem die größeste Antithese! seinen Himmel und Hölle nicht anders als aus s chen Materialien bauen."[1] Erklärtes Ziel Herders ist ein neuer Bildervorrat, de gemäßer wäre als derjenige der antiken Mythologie. Doch für den historische Augenblick muß er feststellen, daß eine solche „neue Mythologie"[2], die diese s sche Intention einlösen würde, noch nicht existiert. So bleibt es zunächst das „leichtere und sichrere, die Mythologie der Alten zu brauchen, die schon ein g nes Baugerüst der Dichtkunst ist"[3]. Von ihr einen - die Wortwahl ist bemerke - „heuristischen Gebrauch"[4] zu machen, sei der richtige Weg für die Zeitgenos sich in ihrer „ganz verschiednen Sphäre eben so einen Schatz von Bildern ver können"[5].

Die - explizit als vorläufig und heuristisch charakterisierte - Nötigung zum k ventionellen Bild ist das poetologische Programm Herders[6], das den jungen G beeinflußte. Aus ihm erklärt sich die „personiflcierte" Darstellung der Naturk der Erdgeistfigur ebenso wie die Verwendung einer mechanistischen Metaphe organisches Geschehen. Das Bild vom Weben eines Kleides ist Teil der von He empfohlenen „Mythologie der Alten", das sich bereits in der Orphik findet.[7] F Spätaufklärung wird es zur Substitutionsmetapher, die das Gemeinte, den Ge einer organischen Entwicklung, durch vernunftgemäße Vorstellungen zum Au bringen möchte, hierfür aber auf eine andere Anschauungssphäre ausweichen die Natur als Maschinerie.[8] Selbst Rousseau sah sich genötigt, die Belebtheit de Natur im zeittypischen Bild einer Uhr auszudrücken, die sich selbst aufzieht.[9]

Ein weiteres Beispiel für die Nötigung einer symbolischen Intention zur Alle aufgrund begrifflicher Defizite ist die Metapher von den „Quellen alles Leben (V.103). Den dialektischen Begriff substantiellen Werdens, auf den sie vorausw gab es zur Zeit des jungen Goethe nicht. Das zeitgenössische Denken stand vo Alternative der zwar qualitativen, aber statischen „Substanz" Spinozas und d

1 Herder (1770), S. 71.

2 Herder (1766/68), S. 444.

3 Ebd., S. 449.

4 Ebd., S. 447.

5 Ebd., S. 443.

6 Schon der Herder-Anreger William Warburton vertrat die Ansicht, daß „Metaphern der Unausgebildetheit des begrifflichen Denkens" entsprungen seien: „Die ersten primitiven Jahrhunderte des Menschen ... konnten ihre lohen Begriffe abstrakter Ideen und der reflexiven Tätigkeiten des Geistes nur durch Bilder von Gegenständen ausdrücken, die durch diese Anwendung zu Metaphern wurden." [Warburton (1738/41), S.205]

7 So schreibt der Orphiker Pherekydes: „Zeus machte ein großes und schönes Gewand und stickte darein die Erde und den Okeanos und das Haus des Okeanos." [Nach Gaier (1989), S. 327; dort auch weitere Belege]

8 Vgl. z. B. das *Gespräch zwischen d'Alembert und Diderot* [Diderot (1769)], in dem der aristotelische Entelechiegedanke durch diverse mechanische Bilder rational expliziert wird - freilich immer mit dem Zusatz, nicht „alles zu wörtlich" zu nehmen [ebd., S.128],

9 Vgl. Hackenesch (1984), S. 104.

dynamischen, aber rein quantitativen „Bewegung“ der mechanistischen
Zweifellos will Goethe mit dem Wort „Quellen“ beides zugleich, eine dy
Naturqualität, ansprechen, trennt aber durch diese Metaphorisierung z
Bild- von der Sinnebene, den Signifikanten vom Signifikat. Er kann mit
ken aus Quellen nur gleichnishaft den philosophischen Gedanken einer
Subjekts am Naturprozeß andeuten. Eine Symbolsprache, die iw verwe
den sinnlichen und intelligiblen Aspekt einer bewegten Substantialität g
ausspräche — wie zum Beispiel „Bildung“ beim klassischen Goethe - ga
nicht.[1] Der junge Goethe vermeidet es, zu einem Neologismus zu greifen,
Jakob Böhme tat, der dasselbe Dilemma dadurch zu überwinden suchte,
„Quallität“ sprach, um den abstrakten Begriff der „Qualität“ durch die
rung mit „Quellen“ zu versinnlichen.[2]. Gemäß Herders Anregung artik
symbolische Intention stattdessen indirekt in einem Signifikantenmateri
Heterogenität seiner Aspekte nicht verleugnet, sondern als solche kennt
werden etwa in den Komposita „Lebensfluthen“ und „Thatensturm“ (V
ein Abstraktum und eine sinnliche Erscheinung zusammengefügt, ohne
schmelzen. Um ihren vorläufigen, heuristischen Gebrauch transparent z
bleiben solche Prägungen bewußt im Rahmen konventioneller Allegorik
Beispiel der „Sphaera activitatis“ Swedenborgs.[3]

Von maßgeblicher Bedeutung für diese sich selbst als Symbol-Surroga
rende Allegorik ist die Pindarische Odentradition. Jochen Schmidt hat g
vor allem sie als „eine - immer schon durchschaute! - Stilisierung“[4] in die
Geniebewegung eingegangen ist. Er verweist unter anderem auf die zwe
der *Litteraturfragmente* Herders, wo es über Pindar heißt: „Die Schöpfung sei
Worte ... ist doch wahrlich! nicht das Werk wilder Phrenesie, sondern al
viel Wahl und vortreffliche Kunst voraus, daß, wie die Lyrische Sprache
unter allen Gedichtarten vielleicht die künstlichste seyn sollte, mir unter
chen Pindar auf der höchsten Stuffe der Poetischen Kunst erscheint.“[5] So
darauf aufmerksam, daß Herder „über die sonst doch angeblich elemen
form der Lyrik ... als eigene Meinung adaptiert, was er bei den Odenthe
fand: eine Darstellung von lauter rhetorischen Begriffen“[6]. In der Tat b
offenbar ohne jeden Originalitätsanspruch: „Aus diesen Begriffen kann
Regeln herleiten, wo die Ode anfangen und schließen muß.“[7] Daß auch G
in seiner vermeintlich spontanen Bildlichkeit ganz bewußt an die stereot

1 Selbstverständlich existierte der Bildungsbegriff, aber erst Kants „Intellektuelle Anschauung“ vermochte ihm den Wortsinn zu verleihen, den Goethe etwa in seinem Aufsatz *Bildung und Umbildung organischer Naturen* verwendet: „Daher unsere Sprache das Wort Bildung sowohl von dem Hervorgebrachten als von dem Herborgebrachtwerdenden gehörig genug zu brauchen pflegt.“ [Goethe (1817a)]

2 Vgl. Oetinger (1858), S. 233.

3 Vgl. ebd., S. 347.

4 Schmidt, J. (1985), Bd. I, S. 188.

5 Nach ebd., S. 188f.

6 Ebd., S. 189.

7 Herder (1766/68), S. 464.

Vorbilderhält, hat Jochen Schmidt, insbesondere an *Wanderers Sturmlied,* dargelegt Auch bei der Erdgeistszene handelt es sich um ein „artifizielles Gebilde“[2], das nahezu vollständig im Rahmen der vorgegebenen Bildkonvention bewegt, wie Blick auf das rhetorische Repertoire der Odentheorie des 18. Jahrhunderts ze ihm gehört in erster Linie das Feuer der Leidenschaft - Herder spricht diesbe vom „Odenfeuer“[3]. Ferner gehört zu diesem Repertoire ein bestimmtes Arsen bener Topoi: Nacht und Dunkelheit, Meeresfluten, Seefahrt und Sturme, Erle von Gefahr, Einsamkeit, Trunkenheit und Kraft.[4] Die Favorisierung der pinda gegenüber der anakreontischen Ode erhält eine allgemeine ästhetische Füllun die zeitgenössische Debatte über das Erhabene und Schöne, die ihren ersten H punkt in Edmund Burkes Schrift *A Philosophical enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* von 1757 erreichte und die unter anderem auch von Kant i seiner 1764 erschienenen Schrift *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen undErhabenen* weitergeführt wurde. Sie steht in einem engen Zusammenhang mit der R litierung des Allegorischen, denn auch das Erhabene zeichnet sich ja aus durc radikale Unangemessenheit von Signifikant und Signifikat“[5].

Es läßt sich unschwer erkennen, daß die oben aufgelisteten Topoi des Erhab nahezu komplett in die Erdgeistszene eingegangen sind. Auch hier ist die Red Glut und Feuer (V. 110, 118, 129f, 147, 154), von Dunkelheit (V. 116f.), von de Gefahren der Seefahrt (V.113f.), von Einsamkeit (V. 106), Trunkenheit (V.110) Kraft (V. 109, 143). Konträr zum gängigen Sturm-und-Drang-Klischee ließe s sagen, daß der junge Goethe eine Zitation von Gleichnissen und Metaphern p ziert, die Gottscheds Forderung nach einem „poeta doctus“[6], d.h. einem Kenn Bild-Kanons, geradezu beflissen nachkommt. Das widerspricht aber hier kein der rousseausistischen Rückkehr zur Natur — auch und gerade sie setzt ja, w gand anmerkt, „subtile Kennerschaft voraus, denn nur mit dieser bildet sich d für das Unechte des Künstlichen aus.“[7] Wenn also Goethe einerseits noch „in d gelehrten Tradition“[8] steht, so macht er doch andererseits einen innovativen G brauch von ihr: Er verwendet sie im Sinne der Herderischen Inanspruchnahm Pindars für eine „Logik des Affekts“[9]. Denn sie bleibt nicht ausdruckslos, ver nicht in sich selbst wie die implizite Allegorik[10], sondern das konventionelle B terial wird explizit so arrangiert, daß es über sich hinausweist und eine expres Qualität annimmt: Faust spricht zwar von seinem „Mut“, sich „in die Welt zu (V. 111), mit „Stürmen“ sich „herumzuschlagen“ (V. 113) und so weiter, aber

1 Vgl. Schmidt, J. (1985), Bd. I, S. 199-281.

2 Ebd., S. 203

3 Herder (1765), S. 78.

4 Um die Anmerkungen nicht unnötig aufzublähen, habe ich hier auf Einzel belege verzichtet. Detaillierte Quellenangaben finden sich bei Schmidt, S. 182—239.

5 Lehmann (1989), S. 756.

6 Gottsched (1730), S.351.

7 Weigand (1955), S. XII.

8 Schmidt, J. (1985), Bd. I, S. 249.

9 Herder (1877-1913), Bd. 32, S. 73.

10 Vgl. Erster Teil, Kap. II. C. 1.

nur kumulative Verweise auf das, was sich nicht sagen läßt. Berücksich
die prosodische Form, den Haufenreim, der den Versen 111-114 Aufzäh
ter verleiht, so wird deutlich, daß Goethe ganz bewußt einen inflationär
der traditionellen Bilder macht, ihr Signifikantenmaterial also abwertet
Folge, daß deren Signifikat, das Gefühl unmittelbarer Naturerfahrung,
wird. Auch der Erdgeist erscheint nur als eine Exemplifizierung, als Per
eines verborgenen Sinns, nämlich der Urkraft der Natur, die sich ihrers
nicht anders beschreiben kann als durch ein mechanistisches Bild, das g
seine klare Beschränktheit den Sinn für das Unbeschränkte öffnet. Dies
Schmidt zufolge, für alle Genieproduktionen Goethes: „Die Darstellung
der Pindarischen Ode im Sinne des Naturhaft-Genialischen ist ... eine F
Scheincharakter immer bewußt bleibt“[1]. „Gerade weil das Genie als un
schöpferisch vorgestellt wird, muß es alles konkret von ihm selbst Gesch
Begrenztes übersteigen und letztlich negieren.“[2]

Damit ist die zentrale Frage der Szene, warum die Beschwörung schei
sätzlich bereits beantwortet. Denn es entspricht der immanenten Logik
Drang-Poetik, daß die Adäquation von Signifikant und Signifikat nicht
und nicht gelingen darf. Goethe rebelliert *mit* den Mitteln der gelehrten
gegen ihre Beschränkungen; er gebraucht Metaphern ostentativ als Sub
die Verzweiflung am traditionellen Inventar des Darstellbaren auszudrü
Inflation konventionell-erhabener Topoi läßt ihren bloß scheinhaften, tr
Charakter hervortreten. Auf diese Weise kann das Erhabene, das mit d
samkeit bereits zur Inszenierung wohliger Schauer nivelliert war, noch
reaktiviert werden als Artikulation des Leidens an der unüberbrückbar
schen dem Bezeichnenden und dem Bezeichneten. Für die Erdgeistbesch
in besonderem Maße, was Schmidt generell über die Geniehymnen Goe
miert: „Das Genie und sein ... genialisches Treiben ist alles andere als sp
naiv. Im Gegenteil, es scheint eher das Produkt einer dialektisch umsch
Gelehrsamkeit zu sein, die sich selbst zu entkommen sucht.“[3] Schmidt se
extremste Ausprägung dieses Umschlagens in der „Erdgeistszene des *Ur*
Elementare als das Unmittelbare grundsätzlich jenseits der auf Vermitt
senen menschlichen Möglichkeiten liegt: Faust vermag dem in Flammen
erscheinenden Erdgeist nicht standzuhalten.“[4] Daß er ihn nicht „begreife
V.159) kann, heißt, daß sein Bild vom Erdgeist nicht angemessen war. D
Wesen der Natur verbirgt sich hinter ihren Erscheinungen. Auch der Er
„schafft“ ja nur *„am* sausenden Webstuhl der Zeit“ (V.155, Hv. P.M.) - e
nur „der Gottheit ... *Kleid*“ (V.156, Hv. P.M.), die allegorische Hülle eines
absconditus. Die Verkörperung der reinen Lebensintensität verweist au
Unzulänglichkeit. Daß die Beschwörung scheitert, bestätigt also ihre the
Voraussetzungen. Für die symbolische Intention einer neuen Mythologi

1 Schmidt, J. (1985), Bd.I, S. 189.
2 Ebd., S. 277.
3 Ebd., S. 189f.
4 Ebd., S. 251.

keine symbolische Sprache, die sie überzeugend hätte repräsentieren können
nicht einfach aufgrund der Hybris Fausts, kann das Leitmotiv der Erdgeistsz
Requadt in einer „Inadäquatheitsformel“[1] gesehen werden. Eine nominalistis
sis verbindet die Sprache der Geniebewegung mit der hermetischen Tradition
gleichermaßen explizit-allegorische Expression des Abstands zwischen Sagen
Meinen. Damit komme ich zu der Frage nach dem theoretischen Pendant der
ten Allegorik.

b) Konzeptualistischer Nominalismus

Gerhard Scholz nannte die Erdgeistszene „das neue, zentrale, eigentlich erke
theoretische Stück“ des Dramas: „Den ‚Geist“, dem Faust individuell mit sein
‚Innern“ und mit Hilfe magischer Beschwörungen sich zu nähern sucht, muß
geist entlarven als Fausts eigenen Geist.“[2] Scholz rückt damit die Szene zu Rec
Nähe zur nominalistischen Position im Universalienstreit, was aber mit der S
bolthese, der er selbst anhängt, unvereinbar ist. Denn nur, wenn die theoretis
Position der Erdgeistbeschwörung aus der Spezifik ihrer poetischen Verkörp
Allegorie, heraus rekonstruiert wird, kann sie auch in ihrer Eigentümlichkeit
sen beschrieben werden.

So wie dem Allegoriker das Signifikantenmaterial arbiträr ist, so erkennt d
nalist, daß Begriffe nur willkürliche Zeichen sind, denen keine Realität entsp
Dieser begriffskritische Impetus ist das Gemeinsame der Allegorien in der He
und im Sturm und Drang. Beide opponieren gegen den Realitätsanspruch vo
versalien. Das macht beide Zeitebenen des Dramas, Renaissance und Spätauf
vergleichbar. Sehen wir uns also zunächst diese gemeinsame Frontstellung de
näher an, um herauszufinden, welche ideengeschichtlichen Implikationen sic
ihrer Physiognomie ableiten lassen.

Auf der historischen Ebene des Dramas begegnet uns die mittelalterliche Sc
mit ihren vier Fakultäten als verschulte Wortgelehrsamkeit, mit ihren Insign
mechanistischer Naturforschung (V.54) als Mortifikation, die von der lebend
Natur lediglich „Tiergerippt und Todtenbein“ (V.64) übrig läßt. Cassirer ken
den mittelalterlichen Naturbegriff als „das durch die Grenzen der menschlich
nunft abgesteckte Wissen. Das ‚Reich der Natur“ ist ... durch Urteile und Sch
Verstandesgebrauch zugänglich und kann dadurch beherrscht werden. Der V
typ der mittelalterlichen Scholastik ist die klassische Mechanik“[3]. Dieser Wis
beruht auf einer „platonistischen“ Aristoteles-Rezeption, bei der Aristoteles a
Philosoph der Ruhe interpretiert wird.[4] Der „Objektivismus des spätmittelalt
Schularistotelismus“[5], so Kurt Flasch, beruhte im Wesentlichen auf dem Pos
Ewigkeit der Welt, um den Wirklichkeitsgehalt „bleibender Wesensdefinitio

1 Requadt (1972), S. 76.
2 Scholz, G. (1967), S. 54 u. 56.
3 Cassirer (1932), S. 50f.
4 Vgl. Flasch (1986), S. 484f.
5 Ebd., S. 498.

sichern.[1] „das aristotelische Wissenschaftskonzept war nicht so sehr auf N
deckung empirischer Tatsachen, als auf die Einordnung von Tatsachen in
definitorische Schemata angelegt."[2] Diesen Begriffsrealismus tut Faust als
„Wissensqualm" (V.43) ab. Das scheint auf eine radikal nominalistische P
zuweisen, wie sie historisch mit Wilhelm von Occams Formel „universalia
den Ausgang des Mittelalters einleitete. Denn Faust gibt sich auch mit der
„Schauspiel" des Makrokosmoszeichens nicht zufrieden. Sein Verlangen
tigem „Erfassen" (vgl.V.102) der Natur vertritt bereits, wie wir gesehen h
praktisch-experimentellen Erkenntnisanspruch der Renaissance-Alchemi
Dornen „Natur ist nicht mehr, wie für den das Mittelalter beherrschende
realismus, das Nichtige, das nur vermöge seiner Teilhabe an den als einzig
keit hypostasierten Begriffen (Ideen) existiert, sondern ist nun die Realitä
erkennen gilt. ... Der Weg zur empirischen Wissenschaft geht über Magie
Mystik, beides Versuche, über die dogmatische Hierarchie von Begriffen
kommen. Sie tauchen gleichzeitig mit dem Nominalismus auf, der die Beg
‚Flatus vocis', als konventionelle, durch Abstraktion gewonnene Zeichen,
Realität entsprechen muß, denunziert."[3]

Die Parallele zur Aufklärungskritik des Sturm und Drang ist auffällig.
Zuge der Aufklärung hatte sich ein neuer Begriffsrealismus etabliert, der
Verdinglichung ihres ursprünglich lebenspraktischen Vernunftbegriffs er
war.[4] So ist Fausts Kritik an der scholastischen Wortgelehrsamkeit und ih
xierenden Instrumentarien zugleich die Kritik des jungen Goethe am Leh
Leibniz-Wolffischen Schulphilosophie[5] und den mechanistischen Natursy
französischen Materialismus. Holbachs *Systeme de la nature* wurde angelesen u
worfen, „denn wir fanden uns in der Erwartung getäuscht, in der wir es a
hatten. System der Natur ward angekündigt, und wir hofften also wirklic
der Natur, unserer Abgöttin, zu erfahren. ... Allein wie hohl und leer war
dieser tristen atheistischen Halbnacht zu Mute, in welcher die Erde mit a
Gebilden ... verschwand."[6] Gegen den Realismusanspruch dieser Philosop
statt eines lebendigen Ergreifens der Phänomene nur „einige allgemeine
gepfahlt"[7] hatte, richtete sich auch die Sprachschrift Herders, die Goethe
skript las. Sie ist motiviert von der Einsicht in die begriffliche Unzulängli
zur Scholastik geronnenen Aufklärung: „Man weiß, wie oft Scholastiker
ker nicht einmal mit Worten ihrer Sprache streiten konnten."[8] Für Herde
den spätmittelalterlichen Nominalismus sind Worte deshalb nur flatus vo
Zeichen! Evidenz und Gewißheit muß also in den Sachen liegen, oder sie

1 Ebd., S. 397.
2 Ebd., S. 289.
3 Dorner (1976), S. 58.
4 Vgl. Siegrist (1978), S. 5.
5 Vgl. Petsch (1908), S.95.
6 Goethe (1811), Bd. 9, S. 491.
7 Ebd.
8 Herder (1770), S. 71.

gends! Worte sind abgesonderte, willkührliche, wenigstens zertheilende, unve kommne Zeichen: sie muß also im ganzen, unzerstückten, tiefen Gefühl der S liegen, oder sie liegt nirgends“[1]. „Mattes, halbes Schattenbild vom Worte!“, h an anderer Stelle, „man müßte ... ein Wort finden, in seiner Fülle sich alles de oder man lieset - ein Wort.“[2] Soweit erscheint der Nominalismus des Sturm un Drang ebenso wie derjenige der Renaissance-Magie als schroffe Antithese zu blierten Begriffssystemen der Zeit. Gegen deren kognitiven Universalienansp wird der Universalienanspruch des Gefühls gesetzt - die Lemmata „all“ bzw. (vgl. V.103, 112, 112, 127, 128) und „fühl“ (vgl. V.109, 111, 122, 126, 128) sind denn auch die häufigsten Lexeme des Beschwörungsmonologs. So befindet Witkowski: „Mit derselben Kühnheit, wie einst die Naturphilosophie des 16. Jahrhunderts sich gegen die Scholastik aufgelehnt hatte, erhob sich nun der beginnende Sturm und Drang gegen die herrschende Aufklärung.“[3]

Doch wie wir gesehen haben, bleibt Goethes Sprache noch im Ausdrucksbe der Unmittelbarkeit innerhalb der „gelehrten Tradition“. Sie benutzt Elemer selbst schon hypostasierten Notation - die hermetische und aufklärerische Al um über sie hinauszugelangen. Die schöpferische Dynamik der Natur wird hi derselben mechanistischen Metapher bezeichnet, die Goethe auch den Natur der Enzyklopädisten zugedacht hatte. Und als Faust vom Erdgeist zurückgev wird, protestiert er im Namen des scholastischen Lehrsatzes von der durch d schen Logos verbürgten Gottesebenbildlichkeit (vgl. V.163). Diese Eigentüml der expliziten Allegorik, dem verdinglichten Darstellungsinventar selbst die I abzugewinnen, die es überwinden sollen, deutet auf einen anderen Typ von N lismus, als denjenigen, der durch Wilhelm von Occams Standpunkt charakte Indem Fausts Monolog den individuellen Selbstausdruck indirekt aus einem benen Allgemeinen ableitet, steht er eher für eine gemäßigte variante des Nor mus: den Konzeptualismus. Diese Position besagt, daß die Universalien zwar seinsmäßiges Korrelat in der Wirklichkeit sind, aber gleichwohl im Bewußtse stieren („universalia in mente“).[4] Analog stellt die explizite Allegorik die konv len Bezeichnungen zwar als scheinhaft und transitorisch dar, nimmt aber gle den existierenden Bilderkanon als vorgegeben hin. Ihr Strukturtyp der trans Differenz findet seine Entsprechung in einem *konzeptualistischen Nominalismus.* Diese Isomorphie zwischen Kunst und Diskurs läßt sich wiederum auf beiden Zeite des Dramas verfolgen.

Als Renaissance-Alchemist verkörpert Faust die Epoche der Entdeckung d duums.[5] Indem sich aber die Alchemie einer hermetischen Ausdruckssprache die konventionelle Zeichen verwendet, ohne diese als identisch mit dem indiv Erleben zu setzen, steht sie zum Universalienrealismus der Thomistik nicht s terdings konträr. Sondern sie klagt ein, was einer ihrer Grundsätze war: ind

1 Herder (1774b), S.270.
2 Herder (1774a), S. 81.
3 Witkowski (1907), Bd.II.S. 60f.
4 Stegmüller (1979), S. 56.
5 Vgl. Heller (1964/65), S.22.

est ineffabile.[1] Nun hatte sich aber der Thomismus selbst zu einer Lehrdo
wickelt, derzufolge das Individuum zwar „nicht definierbar, wohl aber er
zu kennzeichnen“ sei.[2] Das Einzelne fällt in diesem Begriffs real is mus vo
das Allgemeine, es geht in der Formel „universalia in rebus“ auf — bzw.
Einklagen des Individuellen im spätmittelalterlichen Nominalismus ist ab
eine Innovation als eine Rückerinnerung an die nominalistischen Ursprü
thomistischen Realismus. Denn es war eine nominafistische Position, mit
scholastische Methode durch Abälard in ihren Grundzügen bereits entwi
wurde.[3] Der Frühscholastiker wiederum steht in der Tradition der Herm
Grundsatz, daß wir uns des Leibes entledigen müssen um gonähnlich zu
wendig eine dualistische Erkenntnistheorie mit sich bringt: Seine konzep
Lösung des Universalienstreits sieht die Universalien als „imagines confu
scharfe Vorstellungen, die nicht das Wesen der Dinge ausmachen.[5] Gleich
erkennt Abälard ihre erkenntnisleitende Funktion an. So können seine *H*
Calamitatum oder der Briefwechsel mit *Heloisa* bereits als Zeugnisse jener „dia
umschlagenden Gelehrsamkeit“ angesehen werden, die den individuellen
druck nicht unmittelbar ausspricht, sondern durch die Differenz zu einer
tualisierung transparent gemachten Begriffsrealismus in seiner unsagbar
keit artikuliert.[6]

Die Parallele zum geistigen Umfeld des Sturm und Drang ergibt sich so
Abälard-Rezeption Rousseaus, die in der *Nouvelle Héloïse* ihren Niederschlag
Auch hier entsteht „sprachliche Ausdruckskraft“, wie Günter Karcher b
Kontrasteffekte: „lyrisches Pathos in den Briefen der Liebenden, ruhige
den Mitteilungen der anderen“[7]. Und seinen *Emile* führt Rousseau an die
der Natur just dadurch heran, daß er sie ihn durch den Abstand der Abs
wahrnehmen läßt; „erst aus diesem Abstand heraus“, so erläutert Hartm
„mag er dann sehnsüchtig und empfindsam die *Natur* wiederentdecken.“[8]

Diese konzeptualistische Verwendung von Abstraktionen kennzeichnet
Sprachtheorie Herders. Ihr Individualitätsanspruch bleibt vermittelt du

1 So jedenfalls ordnet Mandelkow [in Goethe (1962-67), Bd. I, S. 694] das Zitat ein, von dem Goethe sagt, daß er daraus „eine Welt ableite“ [ebd., S.325, Brief vom ca. 20.9.1780 an Lavater]. Ein Beleg füt das Zitat konnte allerdings bisher nicht gefunden wetden. Ludger Oeing-HanhofFisr deshalb der Ansicht, daß es „nicht als scholastisches Lehrgut angeführt werden“ könne, „da nach der scholastischen Philosophie das I[ndividuum] für uns zwar .nicht definierbar, wohl aber erkennbar und zu kennzeichnen' sei“ [Oeing-Hanhoff (1976), Sp. 309]. Annemarie Pieper dagegen sieht eine Verbindung zum Thomismus [Pieper (1974), S. 729], was sie aber nur dadurch belegen kann, daß sie diesem ein pragmatisches Begriffsverständnis unterstellt [vgl. ebd., S. 734], das m. E. erst später wieder aufkam. Meine eigene Ansicht vermittelt zwischen beiden Thesen, wie aus dem folgenden hervorgeht.

2 „Non definibilis tarnen cognoscibilis et notificabilis.“ [= Bonaventura, nach Oeing-Hanhoff (1976), Sp. 309]

3 Klaus/Buhr (1964), S. 1087.

4 Vgl. Deitz (1988).

5 Klaus/Buhr (1964), S. 257.

6 Vgl. Hübner, G. (1967) u. Alliney (1964).

7 Karcher (1968), S. 5623.

8 Böhme/Böhme (1983), S. 27.

These, daß die Wörter unter dem Einfluß von Konventionen entstehen.[1] Desh
für Herder die „Eigenheit eines Menschen“ eine „unaussprechliche Sache“[2], u
wäre ihm zufolge eine illusorische Schwärmerei, subjektive Gefühlsevidenz a
zu wollen, ohne Abstraktionen als mentale Objektrepräsentanzen vorauszuse
„Der Schwärmer, der Abstraktionen haßt, haßt die edelste Gottesgabe; nur d
straktion, d.i. durch allgemeine Begriffe wird Menschheit, was sie ist, Schöpfe
Erde.“[3 4] Gegen das irrationalistische Herder-Klischee wendet Proß zurecht ei
hier der „Versuch einer Überwindung der Aufklärung *mit* Mitteln der Aufklär
folgt, also „ohne ... deren Interpretationsschemata aufzugeben“[3]. Herders
Sprachtheorie bleibe konventionalistisch, sei nicht Gegenentwurf, sondern Er
zum Cartesianismus - durch den Aufweis seiner eigenen nominalistischen Wu
Auch die aufklärerische Sprachtheorie von Hobbes bis Condillac war ja, wie
hervorgehoben hat, eine „bis zur äußersten Konsequenz gehende und kompr
Erweiterung des mittelalterlichen Nominalismus“[5]. Andererseits durchläuft a
ursprünglich sprachkritischc Hinterfragung der scholastischen Dogmatik in
sance und Frühaufklärung eine Entwicklung, die in der Folgezeit zunehmend
dogmatische Züge annimmt. In Descartes findet sie einen Kulminationspunkt
radikale Sprachkritik zur strukturellen Metaphysik und damit zum Begriffsr
wird: Die Methode des konsequenten Zweifels liefert die Grundlagen für den
Gottes. Die Hochaufklärung schließlich in Gestalt der Leibniz-WolfFischen S
losophie reifiziert die Synthese zwischen „einer Philosophie der kosmischen O
und der radikalen Aufklärung“[6].Herders Rückgriff auf den Konventionalism
dorfs verhält sich somit zur Hochaufklärung wie der Rückgriff der spätmitte
chen Nominalisten auf den Konzeptualismus Abälards zur Hochscholastik: In
Fällen wird eine realistische Doktrin mit ihren eigenen Waffen geschlagen.

Der Sturm und Drang richtet seine Polemik also nicht gegen Aufklärung
schlechthin, sondern gegen deren Erstarrung zum toten System, zur Mathem
Dabei kann er sich auf die Hermetik rückbeziehen, die - entgegen einer verbr
These[7] - in einem engen inneren Zusammenhang mit der Frühaufklärung ste
zwar durch ihren Eklektizismus, der mit mystischen Elementen konstitutiv v
war. „Mystik und Popularphilosophie“, resümiert Rolf Christian Zimmerma
einschlägige Untersuchung, „treten schon in der Wurzel der Aufklärungszeit
nebeneinander.“[8] Neuere Quellenforschungen zum historischen Faust belegen
dieser Popularisierung des elitären Schulwissens seiner Zeit, im Explizitmach

1 Vgl. Pufendorf (1698), S.188.

2 Herder (1770), S. 80f.

3 Herder (1776), S. 497. Vgl. dazu Petsch (1908), S.94.

4 Proß (1978), S. 140. Die Gegenposition, von der Proß sich hier abgrenzt, sieht er insbesondere durch Fritz Martini verkörpert [vgl. ebd., S. 146; vgl. Martini (1952)].

5 Taylor (1975), S. 29.

6 Ebd., S. 26.

7 Zur Forschung über das Verhältnis von Sturm und Drang und Aufklärung vgl. Hinck (1978), S. VIII f. u. Siegrist (1978).

8 Zimmermann, R. C. (1969), S. 19.

Esoterik, „sein Ruhm bei den einfachen Leuten“ begründet lag.[1] So rage Alchemie mit ihrem Anspruch auf unmittelbare, praktische Naturerfahr Aufklärung - und zwar weniger als deren subkultureller Gegen- als vielr Unterstrom. Im 16. Jh. gab es sogar einen öffentlichen Lehrstuhl für Ma Universität Krakau.[2] Und alchemistische Grundlagen lassen sich sowohl us' Forderung nach einer „Philosophia eclectica“[3], in Leibniz' Begriff de auch noch in den spätempiristischen Newton-Adaptionen (Holbach, Her Batteux) nachweisen. Schließlich ist der Begriff der „Aufklärung“ selbst alchemistischer Herkunft.[5]

Gegen die dogmatisch erstarrte Systematik der zweiten Generation de Aufklärung macht nun die dritte, der Sturm und Drang, ein vergessenes ersten wieder verstärkt geltend: das in der Frühaufklärung erhobene Po „eigenen Einsicht“ und damit die „Handgreiflichkeit des Wahren und G Wunsch, die Natur zu „fassen“ (vgl. V.102), die er dann doch nicht „begre V.l 59), ist in diesem Wortsinne zu verstehen.[7] Seine Hinwendung zur Ma okkultistische Abkehr von der Aufklärung, sondern eine Rückbesinnung Ursprung, auf die Forderung nach lebendigem, subjektergreifendem Wi einer herrschenden Ratio den Aberglauben entgegenzustellen, entlarvt e abergläubisch. Die thomistische Scholastik, wie er sie sieht, produziert s „Wissensqualm“ (V.43), den er begriffskritisch auflöst. Wenn also der ju seinen aktualisierten Helden gegen die neue Scholastik der Aufklärung r Mitteln der Renaissance-Alchemie opponieren läßt, dann darf das nicht taque gegen die Aufklärung begriffen werden, sondern als einer ihrer A Subjekt als denkendes, aber vor allem auch empfindendes Wesen zum G hat“[9]. Die Vergleichbarkeit der beiden Zeitebenen des Dramas besteht d gleichermaßen an dieses Erbe kritisch appellieren: Wie einst die Naturp 16. Jahrhunderts die Scholastik, entlarvt der Sturm und Drang die herr Aufklärung als Verdinglichung einer Konzeption und erneuert dadurch Intentionen.

1 Mahal (1980), S. 353.

2 Vgl. Mann (1947), S. 608.

3 In seiner Introductio ad philosophiam aulicam (1688). „Sie bedeutete, daß man nicht länget auf das System eines einzigen Meistere schwört, sondern die Wahrheit nimmt, wo immer Wahrheit sich findet.“ [Zimmermann, R. C. (1969), S. 19]

4 Leibniz selbst führte den Begriff auf den ihm befreundeten Hel mont und auf Giordano Bruno zurück [vgl. Zimmermann, R. C. (1969), S. 32].

5 Vgl. Bloch (1959), Bd. 2, S. 742. Bloch zeigt, wie eng der Zusammenhang ist, der „zwischen etwas so Abergläubischem besteht wie der Alchymie und etwas so sonnenhaftem. Sonnenklarem wie der — Aufklärung, diesem Lichtkampf gegen den Aberglauben. Denn das Lichtpathos selber, als die .Geburt“, als der fortschreitende .Prozeß“ des Lichts (Golds), kommt aus der Alchymie her.“ [Ebd.]

6 Zimmermann, R. C. (1969), S. 20.

7 Vgl. zur ursprünglich mystischen Bedeutung des Wortes „Begreifen“ in Fausts Monolog: Grumach (1952/53), S. 318.

8 So wird die *Aurea Catena Homeri*, die Goethe in seiner damaligen Lektüre erwähnt, noch 1781, in dem Jahr, in dem die *Kritik der reinen Vernunft* erscheint, „von einer Gesellschaft: ächter Naturforscher“ neu herausgegeben.[vgl. Friedenthal (1963), S. 77.

9 Lepenies (1969), S.76ff„ der sich hier kritisch mit Ricke (1983) auseinandersetzt.

Die explizite Allegorik der Erdgeistszene zeigt sich also mit ihrem inflation
dergebrauch unter dem Gesichtspunkt ihrer theoretischen Isomorphie, dem
tualistischen Nominalismus, als Verkörperung einer erkenntniskritischen Str
Die scholastisch-aufklärerischen Universalien werden im Namen einer präko
Gefühlsevidenz verworfen, die sich aber ihrerseits nur dadurch Geltung vers
daß sie die verworfenen Zeichen aufgreift und an ihre Grenzen führt. Schlieſ
Faust erkennen, daß auch der Erdgeist nur ein - mit mechanistischen Zügen
stattetes - Konzept ist. Daß er von diesem abgewiesen wird, falsifiziert nicht
nen Anspruch auf unmittelbare Naturerfahrung, sondern bestätigt die Logik
er beruht. Der Widerspruch zwischen Konzept und Realität wird auf die Spi
getrieben und so zum performativen Widerspruch, der gerade in der Erfahru
Unlösbarkeit die dynamischen Qualitäten hervortreten läßt, die ihn überwin
könnten. Um der Dynamisierung der Erkenntnis willen müssen alle Bezeichn
muß letztlich auch die Erdgeistbeschwörung selbst scheitern.

Wie also auf der poetischen Ebene die explizite Allegorik ihre symbolische
tion durch die expressive Differenz zwischen Bezeichnendem und Bezeichnet
kuliert, so sucht Goethe auf erkenntnistheoretischem Gebiet eine realistische
nominalistisch einzulösen. Schon während seiner Frankfurter Krankheitsper
konstruierte er sich unter dem Einfluß der hermetischen Schriften einen Sch
mythos, demzufolge ein unbedingter „Produktionstrieb“ sich notwendig dur
Widerspruch zum Bedingten realisiert.[1] In diese Konstellation stellt er dann s
Faust, ein begrenztes Individuum, das dem Unbegrenztem entgegentritt: „W
dich, *unendliche* Natur?“ (V.102, Hv. P.M.). Die „Kräfifte“ (V. 109 u. 143), die d
frei werden, verdanken sich jenem performativen Widerspruch. Herder war
ihre mystische Bedeutung in die Erkenntnistheorie reintroduzierte und so de
schen Mechanik Newtons entgegenhielt: „Ist’s nun besser .... lauter leblose R
einer ... hölzernen, gedankenlosen Maschine hervorzubringen oder Kräfte zu
ken?“[2] Ähnlich wie Faust, der im Modus einer Contradictio in adjecto die
„unendliche“ Natur „fassen“ möchte, bringt Herder durch die Verwendung
stischer Abstraktionen zum Ausdruck, daß der reale „Gegenstand ... viel zu g
Er schreibt eine Geschichtsphilosophie im Eingedenken ihrer Unmöglichkeit
„Niemand in der Welt fühlt die Schwäche des allgemeinen Charakterisierens
ich. Man malet ein ganzes Volk, Zeitalter, Erdstrich - wen hat man gemalt?..
hat das schillernde Wort getroffen? - Endlich, man faßt sie doch in nichts als
gemeines Wort zusammen, wo jeder vielleicht denkt und fühlt, was er will - u
kommenes Mittel der Schilderung! wie kann man mißverstanden werden![4] O
Herder einen qualitativen Begriff der Geschichte hätte[5], kann er durch diese
lungsverfahren der Überzeugung Ausdruck geben, daß es einen Fortschritt g
„wenn wir gleich nicht die letzte Absicht sehen sollten, Schauplatz der Gotth

1 Vgl. Goethe (1811), Bd. 9, S. 351.
2 Herder (1774a), S. 90.
3 Herder (1770), S. 71.
4 Herder (1774a), S. 80f.
5 Vgl. Petsch (1908), S. 102.

wenngleich nur durch Öffnungen und Trümmern einzelner Szenen“[1]. D
Unaussprechliche, die Dynamik der Natur, zeigt sich in der expliziten D
schen Meinen und Sagen, als Bewegung der Semiose. „Die Basis der Me
also“, resümiert die Sprachschrift, „wenn wir von willkürlicher Sprache
sprechlich. Aber“ - und hier öffnet sich die Perspektive von der deskript
pragmatischen Dimension der Sprache - „ist denn die Basis die ganze Fi
sieht in der Sprache nicht mehr nur die Beschreibung der Welt. In Fortf
sen, was die Popularphilosophie mit ihrer Resensualisierung des Worts
begann, assoziiert er „Begriff und Ausdruck, Urbegriff und erste Würk
nung auf diesen pragmatischen Aspekt der Rede läßt es ihm möglich ers
der Mensch eine neue Sprache erzeugt: „Lasset ihm den freien Gebrauc
lenkräfte. Da der Mittelpunkt ihres Gebrauchs auf Besonnenheit fällt, m
ohne Sprache ist, so wird mit jedem leichtern, gebildetem Gebrauch der
ihm Sprache mehr gebildet. Folglich wird die Fortbildung der Sprache
so natürlich als seine Natur selbst.“[4]

Schon Pufendorf hatte neben der konventionellen „Hauptbedeutung“
„auch eine andere, zusätzliche“ angenommen, „durch die wir gleichzeiti
oder unsere innere Einstellung und Wertschätzung abgeben.“ Fast wie e
Sprachpragmatiker differenziert er diese Nebenbedeutungen „je nachde
um eine Belehrung, eine Schmeichelei oder um einen Tadel handelt.“[5] Di
matischen Ansatz übernimmt Herder in seiner Theorie des Ausdrucks.[6]
das Unsagbare dadurch zu sagen, daß das Sagen an seine Grenzen gefüh
geht es weniger um das *Was als* um das *Wie;* nicht die Inhalte stehen im Mit
sondern die Geste. So setzt Herders Ausdruckstheorie der Sprache zwar
Sein wieder in eine engere, realistische Verbindung — das Bewußtsein a
in der Sprache -, sie bleibt aber nominalistisch, weil diese Verbindung ni
Repräsentationsverhältnis gedacht wird.[7]

Die explizit unzulängliche Substitutionsmetaphorik der Erdgeistbesch
ihr Scheitern vorwegnimmt, steht für die konzeptualistische Relativieru
scher Universalien - eine nominalistische Erschütterung, die deren prag
Kern freilegt. So neu dieser Gedanke in seiner begrifflichen Formulieru
und seiner künstlerischen Ausgestaltung bei Goethe ist, geht er letztlich
stotelische Ursprünge zurück, aber nicht im Sinne jenes statischen, „pla
Aristotelismus der Scholastik, sondern dem des Entelechiegedankens. So
stoteles die Metapher zwar eine kognitive Funktion, aber nicht als Abbil
der Wesensgehalte, sondern als Prozeß, in dem, wie Eco schreibt, „die ei
Dynamik der Semiose durchscheint“; „Metaphorisches Wissen ist also d

1 Herder (1774a), S.87f.
2 Herder (1770), S. 85.
3 Herder (1884), S. 320; aus *Johannes* (1773/74).
4 Herder (1770), S. 86.
5 Pufendorf (1698), S. 190.
6 Taylor (1975), S. 36.
7 Ebd., S. 34.

die Dynamik des Wirklichen.“ Wenn nun nach Eco Aristoteles „die strahlend Bestätigung der kognitiven Funktion der Metapher“ liefert, so deshalb, weil .mimesis' assoziiert“[1].Was Mimesis im aristotelischen Kontext heißt und inw diese Begriffstradition im Sturm und Drang reaktualisiert wird, ergibt sich a Rekonstruktion der pragmatischen Aspekte der Erdgeistbeschwörung.

2. Der Anspruch auf fundamentales Naturrecht

Nicht minder ungewöhnlich als die allegorische Lesart des *Urfaust* ist es, wenn ihn mit dem Mimesis-Begriff assoziiert. Wird doch die Genieästhetik gemein „Wendung gegen die Mimesis“ bezeichnet.[2] Ich werde im folgenden zeigen, d Charakterisierung auf einer verengten Terminologie beruht, die zu sachliche Fehleinschätzungen führt. Sie verdeckt die Tatsache, daß der Bruch mit der ahmungspoetik der Aufklärung gerade im Durchbrechen ihres konstruierten mimetischen Charakters besteht, und daß die Geniebewegung dagegen eine Mimesis setzen will, die poetische Regularitäten des Konstruktionsprinzips z einer Freisetzung individueller Impulse unterläuft. Statt in heteropathischer Identifikation *die* Natur nachzuahmen, ahmt der Erdgeistbeschwörer *der* Natu es handelt sich also nicht um passive, sondern um aktive Mimesis (a). Ihrer p Struktur isomorph ist eine egozentrische Gesinnungsethik, die die Hinnahme vorgegebener Organisationsformen fundamentalistisch verweigert (b).

a) Aktive Mimesis

Der konzeptualistische Nominalismus durchbricht mit Hilfe von Abstraktion Herrschaft der Abstraktion. Indem das Ungenügen an der Arbitrarität des Z sich zur Geste macht, wird es ausdrucksvoll, ohne auf den Trug realistischer sentation zurückzufallen. Dieser gestische Effekt der expliziten Allegorik, au konventionelles mit konventionellen Bildern anzuspielen, verschiebt die Bea tung der Frage nach der Möglichkeit unmittelbarer Naturerfahrung von der auf die Praxis: Was auf der theoretischen Ebene nicht gesagt werden kann, v sich auf praktischer dennoch zu artikulieren. Fausts Anspruch, die Natur zu soll sich nicht in der Kognition, sondern im Handeln realisieren. Dieses Hand ist schöpferisch: Statt „hinaus“ zu fliehen und die empirische Natur rezeptiv ßen, greift der Alchemist zur Retortenzeugung einer Kunstnatur und erfährt dadurch selbst als Schöpfer. Der Erdgeist erscheint ihm als Resultat eines Ex ments, mit dem Faust „eine Welt in sich erschuf“ (V.139).

Nach einem literaturwissenschaftlichen Stereotyp müßte also hier davon ge chen werden, daß Faust - als Repräsentant der Geniebewegung — die Natur mung zugunsten der Fiktion überwindet. So ist in einschlägigen Handbücher Poetik zu lesen, daß „der Mimesisbegriff (und dessen Korrelate) in den Konz Genie- und Produktionsästhetik ... zugunsten der - für den Fiktionsbegriff st

1 Eco (1984), S. 154.

2 Schmidt, J. (1985), Bd. I, S. 244.

- Kategorie schöpferischer Produktivität verdrängt wurde“[1]. Diese Thes
Abwendung von der Mimesis wird durch die bekannten Polemiken gege
ahmungspoetik gestützt, wie etwa der folgenden Äußerung Hamanns: „
lügnerische Philosophie hat die Natur aus dem Wege geräumt, und wart
ihr, daß wir dieselbe nachahmen sollen? - Damit ihr das Vergnügen ern
an den Schülern der Natur auch Mörder zu werden“[2]. Aufgabe der Kun
gen, fährt Hamann fort, „die ausgestorbene Sprache der Natur wiederzu

Just an diesem Zitat indessen läßt sich ablesen, daß die Entgegensetzu
Begriffe Mimesis und Fiktion für die Geniebewegung unangemessen ist.
Hamann die aufklärerische Naturnachahmung ablehnt, so meint er dan
ahmung einer begrifflich mortifizierten Natur. Er selbst spricht dagegen
von „Schülern der Natur“, also durchaus im Namen einer Nachahmung
lerdings als *produktive* Naturnachahmung versteht. Und wenn er das schöp
Potential der Kunst hierfür in Anspruch nimmt, so steht eine solche akt
nicht im Widerspruch zur Aufwertung der Fiktion, da gerade sie sich q
tät getreuer an das lebendige Original hält als die falsche Nachahmung
rungspoetik mit ihrer falschen Fiktion von Natur. In positiver wie negat
gehören die vermeintlich oppositionellen Begriffe zusammen. So lehnt a
„Wissensqualm“ der Scholastik und das „Schauspiel“ der Makrokosmo
tive Nachahmung ab, während er den Erdgeist im Gestus einer welt-sch
Fiktion beschwört (vgl. V.139) und gerade dadurch das Original nachzu
sprucht (vgl. V.148) - genauer: *dem* Original nachzuahmen, wohingegen
„Schauspiel“ der Makrokosmosvision darin bestand, daß *die* Natur, im S
falschen Fiktion, nachgeahmt wurde.

Die Intentionen der Genieästhetik sind also nicht durch die Abgrenzu
Nachahmungsbegriff angemessen zu beschreiben, sondern durch dessen
renzierung. Diese Binnendifferenzierung ergibt sich aus einem Vergleic
schen und der aristotelischen Auffassung von Mimesis.

Nach platonischem Verständnis ist Mimesis Nachahmung von Erscheinungen, entspricht das Makrokosmoszeichen, ein schematisiertes Abbild, dessen Urgestalt ein ideales, harmonisches Urbild nur sekundär[4] andeuten kann: „... diesen reinen Zügen / Die winkende Natur vor meiner Seele liegen“ (V.8 *Urfaust* tatsächlich „winkende“, nicht „würckende“ steht, ist nach Werne Schreibversehen[5], könnte aber auch durchaus absichtsvoll auf jenen pla Abglanz anspielen. Nach aristotelischem Verständnis hingegen ist Mime mung der Natur im praktischen Mitvollzug ihrer entelechischen Aktivit die Erdgeistbeschwörung intendiert. Im ersten Fall ist Faust ein passive im anderen ist er selbst Akteur. Seine Magie entspricht dem ‚habitus in

1 Ebd. Vgl. Harth/vom Hofe (1982), S. 28.
2 Hamann (1762), S.l 13.
3 Ebd., S. 119.
4 Genaugenommen nur tertiär, der *Politeia* zufolge: vgl. Koller (1980).
5 Vgl. Goethe (1985), Bd. II, S.629.
6 Vgl. Tomberg (1968); vgl. Lüdke (1981), S. 53’, vgl. Gatzemeier (1984).

stotelischen Habitus-Lehre, der - als Anwendung der Naturkräfte im Bündni dämonischen Mächten (£{iç TtpaKTlKT)) dem kontemplativen ‚habitus acquisitus' (êÇlÇ l3eiopr|Tllcf|) entgegengesetzt ist; an die Stelle der Magie als Scientia tritt Magi als Ars.[1] Das Verhältnis von Makrokosmos- und Erdgeistzeichen allegorisiert Übergang von der theoretischen zur praktischen Naturnachahmung, den die bewegung gegenüber der Aufklärungspoetik vollzieht. Indem Faust vermöge Einbildungskraft *der* Natur kongenial nachahmt, hebt sich der Widerspruch z Mimesis und Fiktion in einer höheren Synthese auf; Der geniehafte Mensch s selbst als produktive Natur. Sein Ausdruck ist, wie Taylor klarstellt, durchau „naturgetreu ... - allerdings nicht im Sinne einer Nachahmung, vielmehr als l und vollständigster Ausdruck der Wirkungsmöglichkeiten der Natur“[2]. Die poetik ist also mimetisch *qua* Fiktion - eine Fiktion, die mit Hartmut Böhme a „Mimesis des Schöpferischen in der Natur“[3] bezeichnet werden kann.

Die aristotelische Pragmatisierung des Mimesis-BegrifFs allein ist allerding kein hinreichendes Merkmal für die Abgrenzung der Geniepoetik von der N ahmungsdoktrin der Aufklärung. Schon bei Gottsched findet sich ja das akti Moment der Nachahmung durch den Künstler, wenn er etwa - mit der für d telischen Mimesis-BegrifF charakteristischen Kasus-Wahl - sagt, der Dichter „dieses zu einer Haupteigenschaft, daß er der Natur nachahmet“[4]. Entsprech der fiktionale Charakter der Literatur bei Gottsched keineswegs schlechthin Die Fabel ist ihm zufolge die „Erzählung einer unter gewissen Umständen m aber nicht wirklich vorgefallencn Begebenheit“[5]. Der entscheidende Untersch Geniepoetik ist jedoch, daß diese den Begriff des Möglichen von seiner theor Bevormundung emanzipiert. So kritisiert der junge Goethe an dem Aufkläru Ästhetiker Sulzer, „daß er sich durch alle Theorie den Weg zum wahren Ge sperrt“[6]. Anstatt die Natur „in einen Palast einzuschließen“[7], solle der Künst „seinem natürlichen Feuer Luft machen“[8]. Dies ist auch die Position Fausts. hat sich von der harmonikalen Theorie der Natur in der Makrokosmosvision wandt und erfährt im alchemistischen Experiment die schöpferische Naturk Praxis, durchs eigene T un.

Erst diese Emanzipation von einer teleologischen Vorbestimmung des Mög wie sie dem aristotelischen Mimesis-Begriff noch anhaftete, kennzeichnet der tümlichen Charakter der Faustschen Identifikationshaltung. Sie ist nicht het thisch, sondern durchaus idiopathisch. Der Erdgeist ist ein Produkt von Fau eigenem Geist (vgl. V. 159f.); seine Eigenproduktivität ist es, an die Faust „si drängt“ (V.105), der er sich „näher“ (V. 108) zu kommen bemüht. Zwar sagt

1 Vg|. Henrichs (1968), S.609ff.
2 Taylor (1975), S. 37.
3 Böhme, H. (1986), S. 271.
4 Gottsched (1730), S. 99.
5 Ebd., S. 150.
6 Goethe (1772), S. 16.
7 Ebd., S. 18.
8 Ebd., S. 20.

„fühle ganz“ sich dem Beschworenen „hingegeben“ (V.128), doch diese Hi
Wirklichkeit ein bedingungsloses Nehmen: „Du musst! du musst! Und kos
Leben“ (V. 129). Der genialische Schöpfer identifiziert sich mit Natur, ind
sich ausgeht: „Ich bin’s, bin Faust, bin deines gleichen“ (V.148). Die Gestil
ven Mimesis realisiert damit den Unmittelbarkeitsanspruch, den die expliz
rik nur indirekt andeuten konnte.

Um nun die Funktionsweise der idiopathischen Identifikation Fausts mi
geist näher zu bestimmen, ist auf die poetische Form zu rekurrieren. Aktiv
artikuliert sich hier zunächst als Rebellion sprachlicher Impulse gegen das
onsprinzip, und zwar durch die Akzentuierung des Lauts gegenüber dem
Gefüge. Sie zeigt, daß der emphatische Selbstausdruck keine Einschränku
das Andere der poetischen Formgesetze duldet: Das beherrschte Redegefü
Madrigals, das den Anblick des Makrokosmoszeichens durchzog, wird zw
weitergefuhrt, dabei aber in kontinuierlicher Steigerung von innen her au
bis es sich völlig auflöst. Dieser Prozeß vollzieht sich in drei Stufen, die de
ständen Fausts entsprechen - und zwar als Abnahme prosodischer Kontin
zunehmendem Sprechtondruck:

1. Die enttäuschte Abwendung vom Makrokosmoszeichen in V.101-106 l
noch im Gefüge des Schweifreims mit überwiegend fünfhebigen Versen, d
bereits einen unruhigeren Rhythmus annehmen. Die Pointierung des Part
geschieht durch Wortwiederholungen, zum Beispiel als Diaphora („Welch
aber ach ein *Schauspiel* nur“ - V.101, Hv. P.M.), Kyklos *(„Wo* fass ich dich ... l
Brüste *wo*!“ - V.102L, Hv. P.M.) und Tautologie („Ihr quellt, ihr tränkt ...“ -
V.106).

2. Beim Einwirken des Erdgeist-Zeichens (V. 107-114) überwiegen bereits d
heber, die nun anaphorisch akzentuiert werden („Schon ... / Schon“ — V.1
... all - V.112). Der inflationäre Gebrauch traditioneller Topoi des Erhabe
die oben beschriebene Funktion hat, auf dem zu insistieren, was sich nicht
— dieser negative Gestus findet seinen positiven klanglichen Ausdruck in
drücklichen Monotonie des Haufenreims (V.lll-114) mit seinen dreisilbige
endungen („zu wagen,... zu tragen, ... zu schlagen, ... zu zagen“ —). Dabei
viert sich der Sprechtondruck zunehmend von weichen, stimmhaften zu s
stimmlosen Konsonanten („w“, „t“, „sch“, „z“).

3. Als sich das Nahen des Erdgeistes durch eine Diffusion der Lichtverhä
ankündigt (V.l 15-121), ist das Reimgefüge völlig durchbrochen. Die Madr
lösen sich auf in freie Rhythmen, die Taktfüllung schwankt extrem zwisch
zwei Hebungen („Ich fühls du schwebst um mich / Erflehter Geist“ - V.12
zu drei Senkungen („Ein Schauer vom Gewölb herab“ — V.120), der ohn
Rhythmus tritt nun gänzlich aus dem Metrum heraus, und der Zeilenstil g
Hakenstil über (V.l 18ff.). Aber nicht nur das prosodische Gefüge, sonder
Semantik wird im Klanggeschehen über das konventionelle Maß hinausge
(„Die Lampe schwindet!“-V.l 17, „All meine Sinne sich erwühlen“ - V.127
Moment schließlich, als Faust die Präsenz des Erdgeistes spürt (122E), läß
lion der mimetischen Impulse gegen das Konstruktionsprinzip nach, das s

vom verschränkten zum paarigen Reim und im kontinuierlichen Wachsen d
Hebungen von drei auf fünf wieder formiert (V.126-129). Der kräftige anapl
Jambus („Du musst! du musst!..." - V.129) unterstreicht ein letztes Mal den
den Charakter in Fausts Rede, die durch ihre wiedererlangte metrische Reg
davon zeugt, daß die idiopathische Identifikation hergestellt ist: Sie hat sich
nes Konstruktionsprinzip geschaffen.

Ulrich Gaier erklärt diese stufenartige Affektsteigerung durch die „drei B
rungs-Arten Agrippas"[1]. Das erscheint mir wenig stichhaltig, zumal Gaier d
keit seiner These nur dadurch legitimieren kann, daß er Faust beständig vor
sich immer „wieder falsch" zu verhalten[2]. Die „Ausdrucksform" des Sturm
beruht aber gerade, wie Trunz zu Recht anmerkt, auf der „Freiheit vom Reg
Allerdings kommt diese Freiheit nicht durch schiere Willkür zustande, sond
wir gesehen haben, durch einen höchst artifiziellen Gebrauch prosodischer S
So ist es schon naheliegender, wenn man mit Jochen Schmidt die Genieprod
Goethes im Lichte der pindarischen Odentradition betrachtet, zumal ein tria
Aufbau für die Erdgeistbeschwörung durchaus gegeben ist: Die erste Phase,
täuschte Abwendung vom Makrokosmoszeichen, würde dann die Strophe bi
der sich in deutlicher Kontrafaktur das Einwirken des Erdgeistzeichens als
abhebt; aus dieser intensivierenden Entgegensetzung von Enttäuschung und
rung ergäbe sich die Epode, die das Erlebnis des nahenden Erdgeistes besch
Schmidt verweist darauf, daß man sich schon seit dem 17. Jahrhundert nich
streng an das pindarische Vorbild gehalten habe[4], so daß die ungleiche Vers
metrische Abweichungen nicht gegen einen pindarischen Einfluß sprechen

Wichtiger als solche formalistischen Parallelen ist indessen das dithyramb
Grundprinzip, mit dem sich in Fausts Rede die pindarische Odentradition g
macht: die Parataxis.[6] Rudolf Haller beschreibt die pindarische Parataxis als
Fügung"[7]. An Goethes Genieoden hebt er hervor: „Der Satzbau ordnet die
nicht nach grammatischer Regel, sondern folgt den im Geiste nacheinander
henden Vorstellungen. ... Die Satzpassage will entgegen den Sprachregeln de
gang unmittelbar wiedergeben."[8] Adorno sieht deshalb in der Parataxis das
chen des Konstruktionsprinzips durch mimetische Sprachimpulse: „Das erz
Moment der Sprache entzieht von sich aus sich der Subsumtion unter den G
je treuer episch die Darstellung, desto mehr lockert sich die Synthesis angesi
Pragmata, die sie nicht ungeschmälert beherrscht"[9]. Die „Pragmata", das si

1 Gaier (1989), S. 317. Gaier nimmr dabei allerdings eine andere Phasenaufteilung vor. 1. Stufe (Dionysos-Begeisterung): V.108-110; 2. Stufe (appollinische Begeisterung): 111-114, 3. Stufe (Venus-Begeisterung): V. 125-128 [ebd., S. 317flf.].

2 Ebd., S. 318.

3 Trunz (1949), S. 485.

4 Schmidt, J. (1985), Bd.I, S. 206.

5 Vgl. ebd., S. 199-254.

6 Vgl. Friedrich/Scheithauer (1973), S. 171.

7 Haller (1967), S. 300.

8 Ebd., S. 34 lf.

9 Adorno (1964a), S. 474.

Beschwörungsrede Fausts die inneren Erlebnisse; je näher er sich dem Er
desto mehr wird das prosodische und grammatische Gefüge aufgebroche

Der impulsive Ausdruck aktiver Mimesis verdankt sich also zunächst e
tionsbewegung. Es handelt sich auch hier, wie Jochen Schmidt an Herder
thes Verwendung pindarischer Motive gezeigt hat, um „eine bewußt chao
legte Syntax“[1]. Aktive Mimesis steht dadurch in einem genau reflektierte
zur aufklärerischen Nachahmungsdoktrin. Der Künstler, der dasselbe er
wie die Natur, kann dies nur, indem er auf willkürliche Weise produktiv
gegen Konventionen und Rcgularitäten die selbständige, autonome Subje
Shakespeares Bruch mit den drei Einheiten war für den jungen Goethe V
solchen Natürlichkeit, die den Ausdruck genialischer Subjektivität freiset

Fausts Worte „Soll ich dir Flammenbildung weichen! / Ich bin’s, bin Fa
deines gleichen“ (V.l47f.) sind der inhaltliche Niederschlag der durch For
bedingten Impulsivität aktiver Mimesis. Protagonist dieses negativen Asp
thischer Identifikation ist Prometheus, der durch Shaftesburys berühmte
zum Inbegriff des Genies wurde: „Such a poet is indeed a second Maker,
metheus under Jove. Like that sovereign artist or universal plastic nature
whole“[3]. Goethes *Prometheus-Hym*ne hat dieses Motiv aufgegriffen. Allerdings
schieben sich in ihr ebenso wie in Fausts Erdgeistbeschwörung die Akzen
Shaftesburys Prometheus noch „*like* that universal plastic nature“, so hat
sche als trotziger Selbsthelfer „alles selbst vollendet“[4]. „Ich! Der ich mir a
ich alles nur durch mich kenne!“ heißt es in Goethes Rede *Zum Shakespeares-T*

Die Destruktionsbewegung der aktiven Mimesis ist, wie wir gesehen ha
schlechthin negativ, sondern besetzt die von ihr hinterlassenen Trümmer
Konstruktion durch eine „innere Form“, die - so Hanna Fischer-Lamber
mit Händen gegriffen, die gefühlt sein will“[6]. Die Dissemination der Deno
den Konnotaten einer sich selbst überlassenen Lautgestaltung zu. Befreit
Bezeichnungsfunktion, kehrt die Sprache zurück zum Naturlaut. Er artik
Fausts Interjektionen („Aber ach!“ ~ V.101, „ Ha!“ - V.125) und Ausrufen (d
Urfaust-Abschrift verzeichnet 15 Ausrufezeichen in 17 Sätzen!) sowie in den
gen Alliterationen (z. B. „Muth mich in die Welt zu wagen“ - V.l 11). Die Se
der Worte, denen nominalistisch das Vertrauen entzogen ist, hat in der P
Klanggeschehens ihr gestisches Substitut. So ist für den Ausdruck des Fa
bens weniger das Dargestellte - zum Beipiel die imaginierte Havarie - ent
als vielmehr das spannungsvolle Geräusch, wenn er von seinem Mut spri
Stürmen mich herumzuschlagen / Und in des Schiffbruchs Knirschen nic
(V.ll4f.). Solche onomatopoetischen Wendungen durchziehen den ganzen
und vertreten so durch mimetische Aktivität das allegorisch explizit Ung

1 Schmidt, J. (1985), Bd. I, S. 217; vgl. ebd., S. 239.
2 Goethe (1771), S. 226.
3 Shaftesbury (1749), S.135f.
4 Goethe (1785), S. 45.
5 Goethe (1771), S. 224.
6 Nach Schröder (1978), S. 193.

Fausts Monolog benennt selbst die ideengeschichtlichen Wurzeln dieser Fa rung des Ausdrucksmoments gegenüber dem kommunikativen Aspekt der S Sein Anspruch auf Gottebenbildlichkeit wendet die Kategorie, die ihn traditi verbürgt, den biblischen Logos, in dem Sinne an, wie es die Hermetik tat: nic den „Worten“ (V.32) beruht seine Identität mit dem Prinzip der Schöpfung - die verworfene Lehre der Scholastik -, auch nicht auf der Kontemplation des - Grundbegriff der enttäuschenden Makrokosmosvision (vgl. V.78 und 91) -, dern die „Kraft“ (vgl. V.109 und 144) seiner Rede ist es, die ihn dem „Thater (V.149) des Erdgeistes gleichsetzt. „Wort“, „Sinn“, „Kraft“, „Tat“ - diese Stu die später anhand der Bibelübersetzung Fausts die Entgrenzungsvetsuche de *Nacht* resümiert[1], steht für die Ablösung vom orthodoxen Logos-Begriff, die zu des historischen Faust begann.

Als wichtige Quelle ist hier insbesondere auf Agrippa zu verweisen, der die lung von der bewegenden Kraft des Logos vertrat: Durch die „Sprüche und welche die Zeichen göttlicher Kräfte sind, ließen sich die Dämonen bisweilen Dienste der Menschen bewegen, nicht als ob sie gewissermaßen dazu genothi den wären, sondern durch die Bitten der sie Rufenden gerührt kamen sie fre Auch für Jakob Böhme beruhte die Gottähnlichkeit des Menschen nicht auf tativen, sondern der tätigen Sprache[3]: Gegen die Schrift, „das Signum des Bö setzt er die Idee einer expressiven Lautsprache.[5]

Diese Idee wird in der Spätaufklärung reaktualisiert. Rousseaus *Essay über der Ursprung der Sprachen, worin auch über Melodie und musikalische Nachahmung gesprochen wird* geht von der Beobachtung aus, daß „sichtbare Zeichen zwar genauer len, daß Anteilnahme aber mehr durch Töne erregt wird“[6]. Gegenüber der d den Sprache rehabilitiert er eine ursprüngliche Natursprache[7], deren Organ Auge ist, sondern das Ohr. Goethe dramatisiert diesen Rückbezug von der k Optik zur expressiven Akustik in Fausts Übergang von der Makrokosmosvis Erdgeistbeschwörung. Kennengelernt hat er dieses rousseauistische Motiv du Herders Forschungen über den Ursprung der Sprache. Deren Konzeptualism pensiert seine Begriffs- und Bildskepsis durch die Annahme eines ursprüngli Ausdrucksbegehrens, das der späteren Aufspaltung des Zeichens in Bezeichn

1 S. *Faust*/(V.1224-1237). Vgl. dazu Wilkinson (1971) u. Kitder (1985), S.14ff.

2 Nach Gaier (1989), S. 324.

3 Vgl. Kayser (1930),S. 562.

4 Vgl. Störig (1950), S. 315.

5 Vgl. zur Signaturenlehre Jakob Böhmes: Böhme, G. (1989), S. 121-140. Problematisch finde ich hier allerdings sei ne Einschätzung, „daß bei Jakob Böhme die Natursprachenlehre alles andere als bloße Metapher oder Allegorie ist, sondern in einem fundamental anderen, nämlich kommunikativen Naturbegriff ihre Basis hat* [ebd., S. 122]. Denn wenn Jakob Böhme den göttlichen 1-ogos als Schall deutet [vgl. ebd. S. 131], dann rückt er ja dadurch ab vom äußeren, kommunikativ mitteilbaren Charakter der Sprache. Daß hingegen gerade die Allegorie - in Kombination mit aktiver Mimesis — den klanglichen, expressiven Anteil der Sprache hervortreiben kann, glaube ich an Fausts Monolog gezeigt zu haben. Auf die Reaktualisierung der Idee einer physiognomischen Lautsprache im Sturm und Drang komme ich im folgenden zu sprechen.

6 Rousseau (1781), S. 102.

7 Vgl. Weigand (1955), S.LII.

Bezeichnetes vorausgeht: „Noch existiert ... kein Wort, sondern nur Töne einer Empfindung“. Diesen eigentlich sachhaltigen Urmaterialien, von de zivilisierten Hochsprachen nur noch Spuren aufweisen, gilt Herders Inter ihren Interjektionen, in den Wurzeln ihrer Nominum und Verborum wie fangene Reste dieser Töne!“ Sie seien „voll von Ausrufen... Heul- und Kla ... Freudengeschrei“[1]. So stößt die nominalistische Sprachkritik im Bestre dem Wort das Gefühl freizulegen, auf ein Ursediment mimetischer Impul zeß zunehmender Konventionalisierung der Sprache ist nach Herder zwa aber selbst in der denotativen Sprache lassen sich noch deren Ursprünge akustisch-mimetische Qualität dieser Ursprünge verdeutlicht er am Beisp Benennung eines Schafs: „Ha! du bist das Blökende!' ... Der Schall des Bl einer menschlichen Seele als Kennzeichen des Schafs wahrgenommen, wa ser Besinnung, Name des Schafs, und wenn ihn nie seine Zunge zu stamm hätte. ... Käme er also auch nie in den Fall, einem anderen Geschöpf dies geben, und also dies Merkmal der Besinnung ihm mit seinen Lippen vorb wollen oder zu können, seine Seele hat gleichsam in ihrem Inwendigen ge Herder liefert die sprachtheoretische Fundierung für das Zustandekomm geistbeschwörung, wenn er resümiert: „Ton der Empfindung soll das sym Geschöpf in denselben Ton versetzen!“[3] Das optisch orientierte Nachahmu der Aufklärung wird akustisch pragmatisiert zur „Nachahmung der töne delnden, sich regenden Natur!“[4]

War der negative Aspekt aktiver Mimesis insbesondere durch die *Promet* Goethes repräsentiert, so findet der positive vor allem in der *Ganymed-Ode* se Mythifizierung. Hier ist es der „Ruf“ der Nachtigall[5], der das „sympathe Geschöpf in denselben Ton“ der Empfindung versetzt und der es sich sch der Hingabe an die Allnatur auflösen läßt. Äquivok ist es in der Erdgeist „der Seele Ruf' (V.138), Fausts „Stimme“, die dem Erdgeist „erklang“ (V mit der sich Faust ihm „ganz ... hingegeben“ (V.128) hatte. Somit scheint Szene neben dem idiopathischen Identifikationstyp doch zugleich ein het scher vorzuliegen; die Aktivität des Selbsthelfers ist offensichtlich gepaar bedingungslosen Passivität, die sich selbst preiszugeben bereit ist (vgl. V. paßt beides zusammen?

Nach einem Stereotyp der Forschung stehen die beiden Geniehymnen i Gegensatz zueinander - einem Gegensatz, der meist mit Goethes klassisch tätskonzeption erklärt wird. So schreibt Wolfdietrich Rasch über den *Ga* sich hier ausspricht, ist viel bleibender wirksam, vielmehr ein beständige Goetheschen Weltverhaltens als jenes trotzige Aufbegehren eines überste Selbstgefühls, das die Prometheus-Ode ausspricht, so gewiß das Verselbs

1 Herder (1770), S. 9.
2 Ebd., S. 33f.
3 Ebd., S. 16.
4 Ebd., S. 50.
5 Vgl. Goethe (1789e), S. 46f.

wendige Gegenbewegung zur Entselbstigung des Ganymed bedeutet“[1]. Wie a
Jochen Schmidt zu Recht eingewendet hat, wäre „dieses Deutungsschema nu
anwendbar, wenn die beiden Gedichte den gleichen GottesbegrifF enthielten.
Gottesvorstellungen sind aber diametral entgegengesetzt. Die Prometheus-O
verneint die alte Gottesvorstellung, die Ganymed-Ode bejaht eine neue. Der
begrifF der Prometheus-Ode ist strikt transzendent - und als solcher wird er
abgelehnt. Dagegen verkörpert der .alliebende Vater' der Ganymed-Ode als
ffühlingshaft schöpferische Allnatur die pantheistisch beseelte Immanenz, in
der einzelne aufzugehen vermag, weil er sie in der Begeisterung als identisch
eigenen Ich erfährt.“[2] Insofern sind sie nicht kontradiktorisch, sondern stehen
Kontinuität idiopathischer Identifikation; Ganymed geht es ebenso wie Prom
um den absoluten Selbstgenuß. Entsprechendes gilt für die Erdgeistbeschwö
destruiert das äußerliche Nachahmungsprinzip der Aufklärung mit ihren se
schen und poetologischen Konsistenzforderungen und eröffnet damit die neu
Dimension einer inneren Nachahmung, die auf Konnotationen berühr. Nur v
der Parataxis kann der spontane Naturklang sich entfalten; beide Aspekte si
Grunde identisch. Denn Fausts Ausrufe und Interjektionen sind ja selbst Ele
des Parataktischen. So sind sie zugleich willkürlich und unwillkürlich. Der A
von Passivität in V. 128 etwa steht im Kontinuum einer durchgängigen Aktiv
jambische Anapher „Du musst! du musst!“, mit der Faust schließlich seine B
zur Selbstpreisgabe ausdrückt (V. 129), nimmt das „Du“ sozusagen nur als
rhythmisches Sprungbrett für die Artikulation des eigenen Wollens. Der
Identifikationstyp der Erdgeistbeschwörung bleibt idiopathisch.

Anders als in der *Prometheus*- und der *Ganymed-OAe* allerdings gelingt in der Beschwörungsszene weder die Ich-Behauptung noch die Verschmelzung mit anderen. „Der du die weite Welt umschweiffst / Geschäfftgcr Geist wie nah fu mich dir“, sagt Faust, wird aber abgewiesen: „Du gleichst dem Geist den du / Nicht mir!“ (V. 157-159). Bemerkenswert ist hier, daß klangliche Annäheru einer Entfremdung cinhergeht: „mich dir ... Nicht mir!“ - der Gleichklang is Verneinung. Wie beide Aspekte aktiver Mimesis hier ineinandergreifen, läßt am (unreinen) Binnenreim „umschweiffst / ... Geist“ ablesen, der vom Erdgei dreifacht wird zu: „gleichst ... Geist ... begreiffst“. Gerade durch das Aufgrei Zurückspiegeln des mimetischcn Klangs drückt sich das Scheitern aus - eine die zu deuten den Horizont des Kommentars überschreitet und auf die ich im Katharsis-Kapitel zurückkommen werde. Hier bleibt immerhin festzustellen, phonetische - und übrigens auch metrische - Gleichklang mit der Peripethie geistbeschwörung zusammenfällt. Einerseits dient er dem Ausdruck von Erle intensität, wie es die Natursprachenlehre Herders verlangt. Die moderne Rei spricht diesbezüglich von „psychischer Präsenzzeit“: Das kurz zuvor Gehört nachklingend bewußt und schließt sich mit dem hinzukommenden Gleichlau einem Erlebnis zeitlicher Intensität zusammen.[3] Andererseits steht der Reim

1 Rasch (1954), S. 35.

2 Schmidt, J. (1985), Bd. I, S. 278.

3 Vgl. Austeda (1979), S. 339.

für das Konstruktionsprinzip. Die Klangsymmetrie verkörpert also zugleic
Gegenwart und Entfremdung. Nächste Nähe und größte Ferne, Impulsivitä
Befangensein sind eigentümlich ambivalent ineinander verwoben.

Diese Ambivalenz ist charakteristisch für die meisten Strum-und-Drang-
tionen Goethes. So zum Beipiel im *Werther-Briei* vom 10. Mai, der nicht, wie es
getan wird, erst mit dem vom 18. August verglichen werden muß, um jenes
der-Umschlagen von höchster Emphase in tiefste Verzweiflung zu offenbar
ich", so Werthers Brief, „die unzähligen, unergründlichen Gestalten ... näh
nem Herzen fühle, und fühle die Gegenwart des Allmächtigen, der uns nac
Bilde schuf, ... dann sehne ich mich oft und denke: Ach könntest du das wi
drücken, könntest du dem Papiere das einhauchen, was so voll, so warm in
daß es würde der Spiegel deiner Seele, wie deine Seele der Spiegel ist des ev
tes! - Mein Freund! - Aber ich gehe darüber zugrunde, ich erliege unter de
der Herrlichkeit dieser Erscheinungen."[1] Wie Werther so unterliegt auch F
„Ebenbild der Gottheit" (V.163), der Gewalt des Spiegels seiner Seele, dem

Die ambivalente ästhetische Physiognomie aktiver Mimesis läßt einen Wi
hervortreten, der nicht zufällig sein kann. Sie verweist auf einen Widerspru
von ihr verkörperten Diskursposition.

b) Egozentrische Gesinnungsethik

Mimesis überbrückt die Kluft zwischen Zeichen und Bezeichnetem, die die
Allegorik aufgetan hatte. Jenseits der denotativen Sprache, die der nomina
Kritik verfiel, wird ein präkognitives Lautgeschehen vernehmbar; die Sign
mit dem äußeren Sinn der Darstellung nicht erreichbar waren, werden du
inneren Sinn des Klangs affiziert: Es ist „der Seele Ruf" (V. 1$_{38}$), der den E
anzieht. So findet die von Faust reklamierte Gefühlsevidenz jenseits aller V
sichtbaren Zeichen ihren Ausdruck. Nicht *was* er sagt, sondern *wie* er es tut,
scheidend. Dabei geht, wie wir gesehen haben, die Ausdrucksaktivität von
d. h. semiotisch: vom Sprecher - aus; die Gleichheit mit dem anderen ist be
der selbstbezüglichen, der idiopathischen Identifikation mit dem Hörer: „I
bin Faust, bin deines gleichen" (V.148).

Die moralphilosophische Position, die sich darin verkörpert, ist die einer
schen Gesinnungsethik. Auch für den Gesinnungsethiker ist es, im Gegens
Verantwortungsethikcr, entscheidend, *wie,* in welcher Absicht gehandelt wi
ger, was die Resultate sind. Und das Kriterium dieser Absicht findet der eg
Gesinnungsethiker im Gegensatz zum alterzentrischen im eigenen Wollen
sich selbst das Gesetz. So auch Faust, der genialische Selbsthelfer. Was er z
weiß er nicht durch eine Orientierung an äußeren Maßstäben, sondern aus
aus.[2] So kann er Nominalist sein und sich gleichwohl auf Verbindliches, sei
gefühl, beziehen. Schon Abälard hatte seine nominalistische Lösung des Un

1 Goethe (1774), S.9.

2 Eben deshalb ist es auch philologisch unangemessen, wenn Gaier Fausts Verhalten an der Norm der Bcgeisterungslehre Agrippas mißt und ftir „falsch" befindet [Gaier (1989), S. 318].

problems ethisch abgestützt durch die Forderung, nicht den ‚effectus\ sonder
‚intentio' zum Maßstab zu machen[1], also nicht die sichtbaren Erfolge mensch
Tuns, sondern dessen innere Haltung. „Als das Entscheidende gilt auch ihm"
Prantl, „die Gesinnung, in welcher die Dialektik praktisch ausgeübt wird"[2]. I
tion ist demnach die Orientierungsinstanz, die es ermöglicht, einen richtigen
Gebrauch von Abstraktionen zu machen, die sonst - da sie nach konzeptualis
Überzeugung bloße Bewußtseinsinhalte sind - keine normative Basis hätten.

Dieser egozentrisch-gesinnungsethische Ausweg ist es, den auch der Sturm
Drang wählt, um die Leerstelle zu füllen, die die Begriffssksepsis des von ihm
ten Nominalismus hinterlassen hatte, nachdem die realistische Position, daß
gemeinbegriffe wirklich seien, auch für den Bereich der Gesellschaftstheorie
geworden war: Die Universalien Adel und Kirche sind in den Augen der bürg
Intelligenz nur noch Kulissen; deren Repräsentationsansprüche aber nötigen
position, sich auf das eigene moralische Gefühl, die individuelle Gesinnung, z
zuziehen. „Legalität und Moralität stehen sich", wie Kimpel feststellt, „reson
gegenüber. ... Die weitgehende Trennung von Politik und Moral, Staatsräson
Gewissensentscheid führt zur Entfremdung von Einzelnem und Allgemeinem
lich zur Konfrontation beider. Der Staatsbürger ... kommt nicht umhin, polit
Instanzen nach moralischen Maßstäben zu beurteilen. ... Der individuell auto
Gesinnung als vermeintlichen Ursache von Willkür und Gewissenschaos antw
Rechtfertigungsideologie des aufgeklärten Absolutismus, der zum Zwecke de
denssicherung nach innen und außen die legitime Handlungsgewalt beanspru
Mit der so gerechtfertigten Handlungsvollmacht übernimmt die Staatsräson
antwortlichkeit für das Gemeinwohl, während die Verantwortlichkeit der Bü
eine räsonierende Innerlichkeit ausweicht."[3] Diese räsonierende Innerlichkeit
ihre Moralkriterien aus dem Prinzip der *Legitimität*, das die im Universalienans
der bestehenden Ordnung begriffsrealistisch verankerte *Legalität* unterläuft. Ih
Rechtfertigungsinstanz ist die „Natur", wie Faust sie jenseits des bloßen Wor
scholastischer Aufklärung und jenseits der zwar empfindsamen, aber rein
kontemplativen Schau des Makrokosmoszeichens anruft: als fundamentale
schöpferische „Kraft", die sich gegen jede gesetzte Ordnung Bahn bricht. Die
parataktische Auflösung sprachlicher Regularitäten in Fausts Monolog steht
Auflehnung gegen den Zivilisationszwang; das Lautgeschehen, das sich dabei
durchsetzt, ist die Stimme elementarer Urkräfte. Daß der Erdgeist Faust in d
Flamme erscheint, kann als Chiffre hierfür genommen werden. Denn das Fe
ment ist zerstörerisch und schöpferisch zugleich; dieselbe Energie vernichtet
Bestehende und setzt die unterdrückten Impulse frei. Die Legitimationsinsta
„Uebermenschen" (V. 138) Faust ist dasselbe „glühend Leben" (V. 154), das a
Erdgeist bewegt und das jenseits menschlicher Begrenzungen existiert: „Geb
Grab / Ein ewges Meer" (V.153). Insofern beruht seine Moral gerade auf der
ralität der anarchischen Naturkraft - sein Recht ist ein fundamentales Natur

1 Vgl. Reiner (1974), Sp. 539; Vgl. Abälard: *Nosce u* MPL 178, cap. 3.5.7.11.12.

2 Prantl (1855-61), S. 165.

3 Kimpel (1980), S. 102.

Dessen ideengeschichtliche Wurzeln finden sich bereits im englischen S
mus. Shaftesbury erhebt die Forderung, daß nicht die Religion, sondern
rene sittliche Empfinden den moralischen Maßstab abgeben müsse. Er le
„Versuch ab, das Sittliche von außerhalb des Einzelmenschen her, aus äu
Gesetz, gesellschaftlichem Zusammenleben, Mode oder öffentlicher Mein
auch aus der bloßen Vernunft abzuleiten. Shaftesbury findet die Wurzel
in der unzerstörbaren Menschennatur“[1]. Die unmittelbare Inspirationsq
Naturrechtsvorstellungen des Sturm und Drang aber ist Rousseau. Desse
nach einer Rückkehr zur Natur beruhte auf der Einsicht, daß echte Kult
bindung der Leidenschaften erforderte: „Gerade durch ihre Aktivität ve
sich unser Verstand. Wir suchen nur zu erkennen, weil wir zu genießen v
Im Vertrauen auf die emanzipatorische Kraft unreglementierter Affekte
nun das natürliche Landleben zum Ideal. Daß die Realität der bäuerliche
Wallfahrtsziel für die Geniebewegung, mit ihrem atavistisch-patriarchali
diesem Ideal nicht unbedingt entspricht, ist dabei völlig irrelevant. Auf d
zur höfischen Zivilisation kommt es an. So sieht etwa Johannes von Müll
gabe wie Tacitus darin, der Gegenwart die Vergangenheit mahnend vor
ten, indem er die alten naturhaften Zustände verherrlicht.[3] In dieser Funk
Justus Mosers Mittelalter-Abhandlung *Von dem Faustrecht,* zu sehen, die Goet
Götz inspiriert: als Gegenbild zur verkünstelten Empfindsamkeit des Rok
Tabu vor der schönen Natur wird als zivilisatorisches Trugbild entlarvt.[4]
entlarvt auch Faust die Sphärenharmonie des Makrokosmoszeichens. In
Begrenztheit dieser falschen Fiktion hinter sich lassenden - Frage „Wo fa
unendliche Natur?“ (V.102) wird die Zivilisationskritik aufgegriffen, die
seiner Shakespeare-Rede ähnlich fragen läßt: „Wo sollten wir sie her ken
von Jugend auf alles geschnürt und geziert an uns fühlen und an anderen

Die Antwort ist, bewußt provokativ, ein amoralisches und antizivilisato
Naturbild, das für die Gesinnungen der Geniebewegung mit ihrem Anspr
ungehemmte Selbstentfaltung des Individuums zum Schibboleth werden
„Natur! Natur! nichts so Natur als Shakespeares Menschen.“[6] So ist es nu
paradox, wenn der Sturm und Drang sein naturrechtliches Emanzipation
atavistischen Vorbildern ableitet. Gerade in dieser Form kann es zur Fol
lität werden, die sich der sanktionierten Legalität widersetzt. Nur im oste
ralischen Tun - wie zum Beispiel auch Fausts Zuwendung zu der von der
botenen Magie - kann sich jene unbedingte moralische Absicht äußern, d
begriffliche Unterscheidung von Recht und Unrecht nominalistisch in Zv

1 Störig (1950), Bd. 2, S. 28.

2 Rousseau (1755), S. 135.

3 Vgl. Kaiser (1976), S. 182. Auch Pufcndorfs *De iure naturae et gentium* (1672) war kaum historisch orientiert, mehr dagegen Herder: vgl. Proß (1978), S. I47f.

4 Vgl. Baioni (1980), S.246ff.

5 Goethe (1771), S. 227.

6 F.bd., S. 226.

„Das, ... was wir bös nennen, ist nur die andre Seite vom Guten“[1], sagt Goeth
Figuren Shakespeares naturrechtlich legitimierend.

Da aber nun die egozentrische Gesinnung ihre ethische Rechtfertigung nur
eigenen, inneren Natur schöpfen kann, muß sie auf jede Unterstützung von a
etwa im Rahmen politischer Institutionen - verzichten. Wie Prometheus und
auch Faust ein Selbsthelfer. „Der Selbsthelfer“, so charakterisiert Huyssen d
totyp der Geniebewegung, „bewältigt das Leben im Einklang mit der (Rousse
Natur gegen gesellschaftlich-zivilisatorische Konvention. Die Kritik an der au
schen Naturbeherrschung beruhte auf der Einsicht, daß die Herrschaft über
äußere Natur die Herrschaft über Menschen einschloß“[2]. Anders jedoch als b
metheus und Götz kann von einer derart sozialen Orientierung bei Faust nur
bedingt die Rede sein. Während Prometheus eine neue Menschheit schafft un
für ein freies Rittertum kämpft, bleibt das politisch-gesellschaftliche Motiv d
geistbeschwörers im Dunklen seiner Gelehrtenstube. Auch der Rückgriff auf
len ergibt ein eher zwielichtiges Bild. Walter Dietze hält Faust für einen
„Aufschneider“, aus dem erst „soziale und politische Hoffnungen und Sehnsü
Unterdrückten ... einen Riesen und Ehrenmann“ gemacht hätten[3]. Gerhard S
wiederum gibt zu bedenken, daß nur eine heroische Persönlichkeit es dazu br
konnte, daß sich „viele heimliche Hoffnungen der Unterdrückten“ seiner Zei
orientierten.[4] Und Hans Henning bewundert Faust als jemanden, der „ohne s
gemäße Vorteile und Reichtümer zu besitzen, aus der Enge und Gebundenhe
mittelalterlichen Daseins herauswächst“[5]. In ihrer Schwammigkeit belegen d
ßerungen nur, daß es offenbar schwierig ist, die gesellschaftspolitische Bedeu
historischen Faust zu bestimmen. Just die Tatsache, die Günther Mahal als p
Merkmal hervorhebt: daß er im Gegensatz zu den „elitären Humanisten sein
einer gewesen sei, „der sich nicht im Studierzimmer verschanzte“[7] - just das k
Goethes Porträt des durch und durch elitären Erdgeistbeschwörers nicht gel
gemacht werden. Hier bleibt nur die allgemeine Feststellung, daß Fausts Bes
gung mit Magie und Alchemie wenigstens insofern als soziales Engagement z
ten sei als es in ihr „um die Befreiung des Denkens von auferlegten Fesseln u

1 Ebd.

2 Huyssen (1980a), S. 74f.

3 Dietze (1971),S.274. Das Zitat ist eine Replik auf Fried tich Engels, der in seiner *Dialektik der Natur* das Zeitalter Fausts so kennzeichnete: „Die Schranken des alten Orbis terrarum wurden durchbrochen, die Erde wurde eigentlich jetzt erst entdeckt und der Grund gelegt zum späteren Welthandel und zum Übergang des Handwerks in die Manufaktur, die wieder den Ausgangspunkt bildete für die moderne große Industrie. Die geistige Diktatur der Kirche wurde gebrochen ... Es war die größte progressive Umwälzung, die die Menschheit bis dahin erlebt hatte, eine Zeit, die Riesen brauchte und Riesen zeugte... Die Männer, die die moderne Herrschaft der Bourgeoisie begründeten, waren alles, nur nicht bürgerlich beschränkt.“ [Engels (1927), S. 52] Vgl. zu diesem, wohl auch vom offiziellen DDR-Marxismus oktroyierten Streit: Hartmann (1979), S.13ff.]

4 Scholz, G. (1967), S.82.

5 Henning (1959), S.138.

6 Mahal (1980), S. 359.

7 Ebd..S. 353.

die Beseitigung menschlicher Begrenztheit[1] ging. Der alchemistische „Go
war, wie Bloch schreibt, „außer der Metallurgie, in die er technisch verst
eine Art Befreiungsmythologie zugleich“[2].

Die sozialgeschichtliche Spezifikation dieser Befreiungsmythologie im *U*
ergibt sich erst aus der besonderen Art und Weise, wie Goethe die herme
tion zur Darstellung bringt. Der exoterische Aspekt der Alchemie, die Go
nung, taucht in der Erdgeistszene gar nicht erst auf. Offensichtlich geht e
schließlich um den esoterischen Aspekt: die Überwindung der Zeit und d
Befreiung von äußeren Existenzbedingungen im Einswerden mit der schö
Aktivität der Natur. Faust geht es nicht um den Erwerb manifester Quali
dern um Produktivität schlechthin - so wie ja auch der Erdgeist seine Erf
hat, „am sausenden Webstuhl der Zeit“ (V.155) zu *schaffen,* nicht Resultate
Wenn der Erdgeist sagt, er „würke der Gottheit lebendiges Kleid“ (V.156
Akzent auf der Produktivität, nicht auf den Produkten, die unbestimmt „
und „hin und her“ (V.150f) wechseln. Binswanger sieht daher in Fausts A
bereits das Grundprinzip des Kapitalismus ausgesprochen, die Immateria
Mehrwerts. Fausts alchemistische Quintessenz, die „Natur“, bestehe in ei
gedanklichen Illusion: „Er kann nur etwas schaffen, das im Denken des M
seinen Ursprung hat und daher auch vom Menschen begriffen werden ka
che vom Menschen geschaffene .Materie“ aber ist - das Geld. Durch die R
der Welt auf die Quintessenz des Geldes wird die Welt vermehrbar.“[3] Ist d
pretation überzogen?

Daß Faust seine Selbstverwirklichung in der Schaffung einer Materie fi
Wesen abgelöst ist von der Dingwelt, verbindet seine Alchemie in der Tat
Grundprinzip der kapitalistischen Ökonomie; beide begreifen Produktivi
zweck. Schon zur Zeit des historischen Faust entwickelt sich daraus das k
Arbeitsethos. Luther hatte die Arbeit als tätige Liebe begriffen und sie mi
Weihe des Berufs ausgezeichnet. Die protestantische Ethik Calvins ging e
weiter. Sie sah im individuellen Erwerbsstreben eine Haltung, die Gottes
spricht und sanktionierte damit die Mehrwertproduktion jenseits vorgeg
serzungen als Wert an sich. Kimpel erläutert: „Indem er von dem Gedan
destination aus die Resultate der Arbeitsleistung und Lebensführung mit
denstand des Menschen verbindet, legt er .eine an Gottes Willen orientier
Gestaltung des ganzen Daseins“ zum Zweck der materiellen und immater
cherung nahe, in der das individuelle Glück und die allgemeine Wohlfahr
manifest sein sollen.“[4] Dieser gesinnungsethische Arbeitsbegriff wurde, wi
Weber gezeigt hat[5], zum geistigen Fundament des Kapitalismus. Nicht in
ten, sondern in der - somit zwangsläufig asketischen - Gesinnung findet d

1 Hartmann (1971), S. 300f.
2 Bloch (1959). S. 753.
3 Binswanger (1985). S. 60.
4 Kimpel (1980). S. 103.
5 Vgl. Weber, M. (1904/05).

list seine zweckdienliche Motivation: Überschüsse kann er nur erwirtschaften auf den Genuß der angehäuften Reichtümer verzichtet.

Voraussetzung für eine unbeschränkte unternehmerische Entfaltungsmögli allerdings der freie Zugriff auf die Rohstoffe. Fausts Rückkehr zu den „Quell (V.103), die sich poetisch im unreglementierten Naturlaut artikuliert, hat ihr tes sozialgeschichtliches Pendant im Laissez-Faire-Prinzip der Physiokraten. Gournay und sein Schüler Tourgot beriefen sich sozusagen auf den „Geist de auf die natürlichen Ressourcen des Bodens, die man nur sich entfalten lassen um wirtschaftlichen Reichtum zu erzeugen.[1] Zwar sind es dann im Zuge der i ellen Revolution, die um 1765 einsetzt[2], weniger die natürlichen Ressourcen d Landwirtschaft als vielmehr die künstlichen der industriellen Fabrikation, di Charakter der kapitalistischen Ökonomie prägen. Der Wirtschaftsliberalismu Adam Smith hat aber im Laissez-Faire-Prinzip der Physiokraten seinen Vorl Grundsätzlich geht es auch ihm um die freie Entfaltung der Produktivkräfte Selbstzweck. Das verbindet die kapitalistische Ethik strukturell mit der egoze Gesinnungsethik des Sturm und Drang. „Das Wesentliche unseres Lebens", s Herder, „ist nie Genuß, sondern immer Progression...“[4] So wenig die aktive M sich von äußeren Vorgaben anleiten läßt, so wenig läßt sich die kapitalistische nomie von heteronomen Zwecksetzungen regulieren, wie es der Merkantilism der Kameralismus der Zeit versuchten.

Es ist also sozialhistorisch durchaus angemessen, Fausts Identifikation mit Erdgeist auch als Votum für die Freihandelslehre zu interpretieren. Und wen sagt: „Der du die weite Welt umschweiffst / Geschäftiger Geist wie nah fühl ic dir“ (V.157f), so ist es auch sprachgeschichtlich gerechtfertigt, darin bereits A an den unternehmerischen „Geschäftsgeist“ zu erkennen. Zwar bezeichnen d „Geschäftigkeit“ und „Geschäftsgeist“ zur Goethezeit in erster Linie ein allge Tätigsein[5], doch auch die gewerbliche Betriebsamkeit um ihrer selbst willen i bereits etablierter Wortsinn.[6] Insofern verträgt sich Fausts Äußerung mit den handelsgrundsatz von Adam Smith: „Der Unternehmer muß bei der riskante seines Geschäftes vollkommene Unabhängigkeit und Bewegungsfreiheit genie darf durch keine äußere Einmischung in seiner Tätigkeit behindert, durch ke lichen Maßnahmen seinen Konkurrenten gegenüber benachteiligt werden.“[7]

Welche Relevanz dieser Grundsatz auch für das unmittelbare Erleben des D dichters hatte, zeigt schon ein Blick auf die ökonomische Lage der Stürmer u Dränger, die sich meist als Hauslehrer oder niedere Staatsbeamte durchschla

1 Vgl. Immler (1985). Zum Verhältnis von Physiokratie und Sturm und Drang vgl. Siegrist (1978), S. 9 u. Durant/Durant (1967), S. 90ff.

2 Nach Hauser (1953), S. 570ff.

3 „Mit dem Prinzip des ‚laissez-faire' beginnt erst die moderne Wirtschaft, und die Idee der individuellen Freiheit setzt sich erst als die Ideologie dieses wirtschafdichen Liberalismus durch.“ [ebd., S. 574]

4 Herder (1770), S. 84.

5 Noch in seinem 1824 erschienenen Artikel *Die Lepaden* spricht Goethe von der „Geschäftigkeit der Natur" [Goethe (1824), S. 205] und meint damit ihre immanente Dynamis.

6 Vgl. Grimm/Grimm (1897), Sp. 3821-3824.

7 Hauser (1953), S. 570.

mußten. Erst die Herausbildung der kapitalistischen Wirtschaftsform ern
literarischen Markt und damit, wie Haferkorn gezeigt hat, „die berufsmäß
des freien Schriftstellers. ... Mit der kapitalistischen Freisetzung des Gelde
Sachgütermarkt korrelierte also die Freisetzung des geistigen Kapitals der
auf dem literarischen Markt."[1]

Doch diese Korrelation ist realgeschichtlich weniger synchron verlaufen
korn suggeriert: Die umwälzende Wirkung des Sturm und Drang im Gebi
ratur hat keine Parallele auf wirtschaftlichem Gebiet. Im Gegenteil: der P
dort steht eine Regression hier gegenüber. Seit dem 16. Jh. erlebte das deu
gertum einen Niedergang durch den Verfall der Städte als Wirtschaftszen
Niederschlagung der Bauernaufstände hatte sich die Adelsherrschaft stab
westfälische Friede befestigte den Partikularismus und den Kleinstaat-Des
So erlebte die deutsche Feudalherrschaft im Gegensatz zur französischen
schen seit 1720 „eher einen Aufschwung als eine Krise"[2]. Eine aufgeblähte
lige Bürokratie verhinderte ökonomische Eigeninitiativen. Die merkantile
kontrollierten die Verteilung wirtschaftlicher Konzessionen und Privilegie
verzerrten eine geburtsständige Zunftorganisation, Gilden und Geschlech
den freien Wettbewerb.[3] So konnte sich weder die Industrie- noch die Han
ungehindert ausbreiten. Der Kameralismus, die deutsche Variante des Me
mus[4], förderte nur halbherzig private Unternehmerinitiativen, suchte den
tral zu steuern. Progressive ökonomische Ansätze wie die Anlage von Man
die Förderung privatwirtschaftlicher Produktion, die Steigerung des Expo
physiokratische Rationalisierung der Landwirtschaft[5] blieben unter staatl
So wie Faust seine Vorstellung unbeschränkter Produktivität in der Gesta
geistes zwar entwerfen, nicht aber selbst realisieren kann, so konnten sich
pationsforderungen der Zeit zwar unüberhörbar artikulieren, nicht aber

Da die Erdgeistszene dieses Mißverhältnis auf prinzipieller Ebene thema
bleibt der sozialhistorische Bezug auf die frühkapitalistische Ökonomie ih
schen Gehalt gegenüber äußerlich. Die alchemistische Befreiungsmytholog
liert sich hier weniger in bestimmten politischen Standpunkten oder Maxi
vielmehr im Gestus einer grundsätzlichen Rebellion gegen Formzwänge üb
Der Selbsthelfer Faust opponiert nicht einzelnen ökonomisch-sozialen Mis
der Renaissance oder des aufgeklärten Absolutismus, sondern dem Zivilis
schlechthin - und das heißt: der Disziplinierung der inneren Natur. Für di
Disziplinierung macht Faust explizit die Signifikationssysteme verantwort
denen er es als Gelehrter zu tun hat: das scholastische Wortwissen und de
tismus der theoretischen Magie. So muß man, um die politische Tendenz d
geistszene zu verstehen, den Blick durch die Inhalte hindurch auf das Spra
hen selbst richten: Die parataktisch-dithyrambische Auflehnung gegen da

1 Haferkorn (1974), S. 196.
2 Huysscn (1980a), S. 46.
3 Dorner (1976), S. 31-
4 Vgl. Kimpel (1980), S. 103.
5 Vgl. Huyssen (1980a), S. 31.

der Sprache ist es, die dem „esprit géométrique“[1] der Zeit opponiert. Hier, in poetischen Freiheit vom Regelzwang, artikuliert und realisiert sich die Befre Zwangscharakter der gesellschaftlichen Institutionen. Der Sturm und Drang wie Goethe später sagt, eine „literarische Revolution“[2], keine politisch-ökond

Das eigenartige Mißverhältnis zwischen der rebellischen Vehemenz der Ge gung und ihrer politischen Folgenlosigkeit gehört denn auch zu den meistdis Fragen der Forschung. Dabei lassen sich grob eine Kompensations- und eine formitätsthese unterscheiden.

Der Kompensationsthese zufolge bedingen sich die Ausdrucksintensität des und Drang und seine gesellschaftliche Ohnmacht wechselseitig. In der Tat ni Fausts Sprache in dem Maße an Leidenschaftlichkeit zu, in dem die Enttäus über den „Wissensqualm“ der Scholastik, das „Schauspiel“ des Makrokosm und schließlich die „Flammenbildung“ des Erdgeistes sich vertieft. Jedesmal Faust mit einer Oberhebung seines Ich über das zunächst bewunderte Identi objekt. So kompensiert er auch die gescheiterte Gleichsetzung mit dem Erdg mit den Worten: „Ich Ebenbild der Gottheit! / Und nicht ein mal dir!“ (V.16 Daraus ließe sich der Schluß ziehen, daß genialisches Schöpfertum durch Er keit geradezu provoziert werde. Gerade weil es keine Realisierungs- und Ent möglichkeiten für die deutsche literarische Intelligenz gab - so die These[3] - m ihre rebellischen Phantasien auf dem Papier auslcben. Andreas Huyssen bez denn auch den „Widerspruch zwischen Intention und Realität“ als Ursache f Kreativität der Geniebewegung und nennt als Beispiel den „genialen Herder Weltentwurf im Journal meiner Reise“, wo jede Seite Tatendrang atmet und ständige Klage über die bloß gelehrte Schriftstellerei dann doch wieder in ei sierbares pädagogisches Reformprogramm einmündet.“ Huyssen zufolge ble „utopische Zentrum der Geniekonzeption ... von diesen realen Widersprüche unberührt. Es resultiert geradezu aus ihnen“[4]. In der Geniedichtung, schreib anderer Stelle, habe der Naturbegriff „jenen utopischen Überschuß aufbewa in der gesellschaftlichen Realität des aufgeklärten Absolutismus ... nicht eing werden konnte“[5].

Die Konformitätsthese dagegen erklärt die politische Folgenlosigkeit des St Drang daraus, daß eine revolutionäre Zielsetzung objektiv gar nicht vorlag. verhält sich die Geniebewegung systemkonform, indem sie die spärlichen ins neil vorgegebenen Möglichkeiten ausnutzt, die ihr gegeben waren: die Markt einer als literarische Rebellion verbrämten Resignation.[6] Hans Gerth zufolge geringen Erwerbschancen bürgerlicher Intellektueller „den Universitätsbesu weichstelle des sozialen Drucks erscheinen,... der zu einer Überproduktion v Intellektuellen führte. Der wachsenden Anwärterschaft entsprach kein prop

1 Le Brun inseinen *Réflexions sur le génie de l'Ode* (1756), nach Schmidt, J. (1985). Bd. I, S. 210.
2 Goethe (1811), Bd. 9, S. 490.
3 Vgl. insbesondere Scherpe (1970).
4 Huyssen (1980a), S. 68. Vg). die Melancholie-These von Mattenldott (1968), S. 47.
5 Huyssen (1980b), S. 3.
6 Vgl. Stein (1973).

wachsendes Stellenangebot."[1] Das löste nach Dorner „auf dem sich kapita
literarischen Markt heftige Konkurrenz aus. ... Doch ist dieser Markt nu
aufnahmebereit, da vom gewerbetreibenden Kleinbürger wenig Interess
blematik der freischwebenden Intellektuellen zu erwarten ist, die ihre Fe
nomischen und politischen Leben durch ihren Kult des Originalgenies he
ren."[2] Anstatt also die Rebellion nach außen zu tragen - so die Regression
trieben sich die Genies gegenseitig in einen marktkonformen Individualis
erster Linie nicht konkrete politische Emanzpationsforderungen zum Inh
sondern allein den Zweck verfolgte, die erlebte Misere möglichst publiku
auszugestalten. Demnach verdankt sich die literarische Innovationskraft
und Drang nicht dem verzweifelten Engagement für eine Veränderung d
Lebensbedingungen, sondern einem politisch indifferenten Originalitäts
auch da, wo es um politische Orientierungen ging, ordneten sich, dieser A
tion zufolge, die Inhalte dem unsolidarischen Wunsch unter, neu und an
als die Konkurrenz.

Weder die Kompensations- noch die Konformitätsthese vermag die pol
genlosigkeit des Sturm und Drang hinlänglich plausibel zu machen. Beid
gen einen Aspekt egozentrischer Gesinnungsethik; jene den negativen de
gegen Formzwänge, diese den positiven emphatischer Sprachgestaltung.
formaler Ebene am Ineinandergreifen von Parataxis und Onomatopoesie
war, gehören beide zusammen: So ambivalent wie diese beiden Aspekte a
Mimesis ist die egozentrische Gesinnungsethik; sie schwankt zwischen re
Selbstüberhöhung (vgl. V.148) und regressiver Selbstpreisgabe (vgl. V.12
ist es Fausts Ichbezug, der, wie Kurt Weigand richtig bemerkt, den „Um
Bildungsstolz in Bildungsenttäuschung" bedingt: „In die Verzweiflung, „
nichts wissen können", mischt sich eine Stimmung erhabener Blasiertheit
Gesinnung darf keine Kompromisse dulden, denn jeder Kompromiß wär
ständnis an die Existenz äußerer Maßstäbe, die ihm sein Nominalismus v
kann nur von sich selbst - semiotisch ausgedrückt: von seiner Existenz al
ausgehen. Daraus folgen hinsichtlich seiner idiopathischen Identifikation
Hörer nur zwei extreme Möglichkeiten: entweder er macht sich zum abs
jekt - und kompensiert damit den Mangel einer Begegnung mit dem Geg
oder er läßt sich auf diesen Mangel vollständig ein, indem er regressiv sic
löst. In Deiden Fällen muß natürlich ein Hörer - hier: der Erdgeist - unb
ben; Faust gleicht dem Geist, den er begreift (vgl. V.159f) - nämlich seine
Die von Huyssen bemerkte Ambivalenz der Selbsthelferfiguren zwischen
und Selbstüberschätzung" auf der einen Seite und „Schwermut und Entf
der Realität"[4] auf der anderen Seite sind strukturell verbunden im Solips
idiopathischen Identifikation. Sie kann ihrem Anspruch auf absoluten Se

1 Gerth (1933), S.30.
2 Dorner (1976), S.33.
3 In Rousseau (1955). S. XII.
4 Huyssen (1980a), S. 76.

nur dadurch treu bleiben, daß sie die äußere Realität unbehelligt läßt. Die Rel
ist die Regression.

Wie wenig die soziale Realität und die Literatur des Sturm und Drang mitei
zu tun hatten, zeigt sich insbesondere an Goethe, der seit 1771 Advokat ist, ab
und mehr die Geschäfte seinem Vater überläßt und - ohne daß ein ökonomisc
Druck vorlag - die Existenzform des Dichtergenies wählt. Das bedeutet nicht e
daß seine Entscheidung unpolitisch war; sie erfolgte aber unabhängig von alle
tutionellen Faktoren, da die oben beschriebene Logik egozentrischer Gesinnu
realpolitische Perspektiven nicht anerkennt. Wie Fausts Sprache just in der ä
mimetischen Klangverdichtung ins Konstruktionsprinzip zurückfällt, der Mo
nächsten Nähe zum Erdgeist zugleich derjenige größter Entfremdung ist, so n
zivilisationskritische Fundamentalopposition gerade um der Absolutheit ihrer
Ansprüche willen absolut vermittlungslos bleiben. Nicht zu scheitern, hieße di
mische Funktion dessen einzubüßen, was aus nominalistischer Begriffsnot der
henden Ordnung in konterkarierender Absicht entgegengehalten wird. Als re
würden die Gegenbilder sanktionieren, was sie subvertieren sollen: das herme
Arkanwissen den sprachlichen Elitarismus, das natürliche Landleben den pat
schen Atavismus[1] und das genialische Selbsthelfertum die Konkurrenzgesellsc
Weil das nicht intendiert war, mußten diese kontrafaktischen Entwürfe *als schei*
inszeniert werden. „Selbsthilfe wird dort notwendig, wo kollektive Hilfe ausbl
schreibt Huyssen. Eben dieses Ausbleiben von kollektiver Hilfe aber ist das äs
Ferment des Sturm und Drang. Seine Genies sind notwendig Außenseiter, so w
Beispiel Faust ein Außenseiter der Wissenschaft ist.[3] Daß seine Forderungen u
bar sind, steht von vornherein fest. Ironisch kommentiert das der Erdgeist, w
Faust als „Uebermenschen“ (V. 138) tituliert - nicht etwa eine genialische Wo
fung Goethes[4], sondern eine bereits zur Zeit des historischen Faust bekannte
mit der zum Beispiel der Reformeifer der Protestanten karikiert wurde.[5]

Nur als unrealisierte und unrealisierbare Haltung kann der Sturm und Dra
kulieren, was im gesellschaftlichen Rahmen keine institutioneile Grundlage ha
Anspruch des Originalgenies, so ungehemmt sich auszuleben, wie die von ihm
Norm erhobene amoralische und ungegängelte Natur. Ebenso wie aktive Mim
als subversiver Ton positiv vernehmbar ist, so die egozentrische Gesinnungse
als verzweifelnde Geste, die sich jedem erfolgsorientierten Versuch sozialer R
als Prinzipienverrat verweigern muß. Nur im Sinne einer solchen „Verantwor
losigkeit“ kann sie glaubhaft machen, daß sie dem individuellen Impuls absolu

1 So vertritt Möser bei aller Kritik am Machtmißbrauch des Adels tatsächlich die Rechtmäßigkeit der bäuerlichen Leibeigenschaft. Vgl. Kaiser (1966), S. 181.

2 Huyssen (1980a), S. 76.

3 Vgl. Mahal (1980), S.353.

4 Was Jochen Schmidt [(1985), S. 311] versehentlich annimmt.

5 „Die ältesten Belege für .Übermensch' werden aus der theologischen Prosa (16. und 17.Jahrhundert) nachgewiesen: ‚Sie (die Anhänger Luthers) wandeln allein im Geist und sind Übermenschen und übermenschliche Engel vielleicht oder englisch und ganz Geist geworden, daß sie menschliche Werke nicht mehr üben dürfen* (Brief des Dominikanerprovinzials H. Rab 1527).“ [Grimm/Grimm (1897), Bd. 23, Sp. 417]

Vorrang gibt gegenüber allgemeinen Gesetzen, der Spontaneität gegenü
Reglement.

3. Geschichte unterm Zeichen der Natur

Die Herausarbeitung der Isomorphien zwischen der allegorisch-mimetis
tungstechnik der Erdgeistbeschwörung und einer nominalistisch-gesinnu
Diskursposition erlaubt es, das expressive Naturbild als Physiognomie ei
spezifischen Konstellation von Natur und Geschichte zu lesen.

Wie ich zu Beginn dieses Kapitels gezeigt habe, sind die zeitgenössische
zur Temporalisierung der Naturgeschichte durch eine Polarisierung ihre
Momente gekennzeichnet. Paradigmatisch hierfür sind Rousseaus und V
Reaktionen auf das Erdbeben von Lissabon: Der eine möchte die Geschi
zurückbinden an ein normatives Natürlichkeitsideal, der andere sieht im
am Naturzustand eine Behinderung geschichtlich-zivilisatorischen Forts
Reaktionen sind Weiterführungen von Grundpositionen der .Querelle'.
sympathisiert Herder mehr mit der Position Rousseaus. Auch er kritisie
schrittsoptimismus der Moderni als eine Selbsttäuschung: „Wer's bisher
men, den Fortgang der Jahrhunderte zu entwickeln, hat meistens die Lie
der Fahrt: Fortgang zu mehrerer Tugend und Glückseligkeit einzelner M
und so hat man ‚von der allgemein fortgehenden Verbesserung der Welt
gemacht — die keiner glaubte, wenigstens nicht der wahre Schüler der G
des menschlichen Herzens."[1] Andererseits aber lehnt Herder ebenso den
mus der Antiqui ab, der sein Natürlichkeitsideal aus fixierten Vorbilder
kritisiert er zum Beispiel, daß der Altertumsforscher Winckelmann „nur
schem Maßstabe geurteilt" habe.[2] Worum es Herder geht, ist die Verbind
naturhaft-substantiellen mit dem geschichtlich-dynamischen Moment. E
monistischen SubstanzbegrifFSpinozas so temporalisieren, daß „doch ...
Fortstrebens sichtbar" werde. Diese Konzeption, die er sein „großes The
stößt aber auf die Schwierigkeit, daß die Begrifflichkeit seiner Zeit die Id
schritts nur in mechanistischen Kategorien, also abstrakt, zu fassen imst
sein naturalistisch konzipierter Kraftbegriff also, wie Hamm sagt, „nicht
stoffliche Wirkkraft auskommen kann"[4], kann er ihn nur indirekt, durc
zerstörerischen Dualismus artikulieren.

Diese Problematik innerviert die Erdgeistszene. Faust negiert sowohl d
stischen, aber statischen Naturbegriff der Scholastik als auch das zwar d
aber doch nur abstrakt vorgestellte Naturgeschehen der theoretischen M
Beschwörung zielt auf die Erfahrung einer substantiellen Bewegung, ein
Zeitlichkeit. Das Erlebnis innerer Kräfte, das im begrifflichen Diskurs u
bleiben muß, dokumentiert sich in der poetischen Form. Die explizite Al

1 Herder (1774a), S. 87.
2 Ebd., S. 73.
3 Ebd., S. 87.
4 Hamm (1975), S.44.

die Unzulänglichkeit und Arbitrarität der Bezeichnungen als solche zum Ausd
bringt, zeugt ästhetisch von der Möglichkeit, nominalistische Begriffsskepsis m
emphatischer Expressivität zu verbinden. Sie stellt sich auf künstlerische Weis
Einsicht, daß jeder Versuch, geschichtliches Werden - sei es im Begriff oder in
zu fixieren, eine Entqualifizierung mit sich bringen muß. Indem sie aber deran
Fixierungen in ihrem das Substantielle verfehlenden Charakter explizit macht
weist sie indirekt auf eine unmittelbare Dynamik jenseits der Bezeichnungen.
erklärt sich das Kuriosum, daß Goethes Sturm und Drang die Allkraft der Na
eben jenem Bild versieht, das er zur Diskreditierung des denaturierten, mecha
schen Bewegungsbegriffs der Enzyklopädisten verwendet hatte: der Webstuhl
pher. Sie steht für eine konzeptualistische Kritik am mechanistischen Fortschr
begriff, indem sie zeigt, daß eine qualitative Fortschrittsidee sich erst aus der
bloße Konzeptualisierung durchschauten - Verwendung von Abstraktionen er

Der transitorische Dualismus bestimmt insofern das Zeitmaß der expliziten
rik. Ihre Bewegung findet statt im „Abgrund zwischen bildlichem Sein und Be
ten", in dem, wie Benjamin schreibt, „die dialektische Bewegung braust"[1]. An
ken Trauerspiel hatte Benjamin gezeigt, daß die Allegorisierung der Naturges
einen bestimmten Typ der Verzeitlichung artikuliert: „Auf dem Antlitz der N
steht .Geschichte" in der Zeichenschrift der Vergängnis."[2] Die Erdgeistbeschw
beerbt dieses verfallsgeschichtliche Motiv. Vom „Wissensqualm" der Scholast
das „Schauspiel" der theoretischen Magie bis in die zum Exemplarischen entv
Bilder des Erhabenen, die schließlich in der Erfahrung kulminieren, den Erdg
nicht „begreifen" zu können, durchläuft Faust Stationen eines semiotischen V
dessen Dynamik aus der Destruktion des Realitätsanspruchs des jeweiligen Si
ten resultiert. Auch an anderen Stellen hat Goethes Sturm und Drang diese A
Zeiterfahrung immer wieder beschrieben. So heißt es in der Sulzer-Rezension
wir von Natur sehn, ist Kraft, die Kraft verschlingt, nichts gegenwärtig, alles v
gehend, tausend Keime zertreten, jeden Augenblick tausend geboren, groß un
tend, mannigfaltig ins Unendliche..."[3]. Das Lebensgefühl dieser Generation er
er im autobiographischen Rückblick als einen Überdruß am Kontinuum der Z
Verzweiflung an der Tatsache, daß das „Leben ... auf eine regelmäßige Wiede
der äußeren Dinge gegründet"[4] sei. Der Verlust des Gefühls für dieses Regelma
der „nicht selten in den Selbstmord ausläuft"[5], wie er es im *Werther* zur Darstell
gebracht hat. Auch in Fausts Bereitschaft zur Preisgabe seines Lebens, die im
des Dramas konkretisiert wird, ist dieses Motiv behandelt. Dabei geht es aber
um die Psychopathologie des Suizids als vielmehr um die philosophische Prob
einer substantiellen Zeiterfahrung in den transitorischen Aspekten der Natur.

ie zeitgenössische Naturgeschichte vor der Temporalisierung noch aus-
ie an der Vorstellung von der „Kette der Wesen" innerhalb eines abge-

1 Benjamin (1925), S. 342.
2 Ebd., S. 353.
3 Goethe (1772), S. 18.
4 Goethe (1811), Bd. 9, S. 578.
5 Ebd.

schlossenen Panoramas der göttlichen Weltordnung festhält,[1] wird sie vor Geschichtsphilosophie philosophisch antizipiert und von Goethes Dichtur realisiert - als inneres Erlebnisgeschehen.

Dieses Erlebnisgeschehen verfällt zwar seiner Semantik nach durch alle Darstellung der nominalistischen Unaussprechlichkeitsthese. Es wird abe Pragmatik beglaubigt durch die mimetische Gestaltung. Die parataktisch gegen die Universalien des Konstruktionsprinzips, die den klanglichen, ve lungsfunktionen entlasteten Aspekt der Sprache freisetzt, artikuliert die i tive Erfahrung als Naturlaut. Sie ermöglicht die Darstellung einer idiopat Identifikationshaltung, d.h. eines Selbstausdrucks, der ohne Fremdbestim durch ein Gegenüber auskommt. Ihre Isomorphie, die egozentrische Gesi ethik, vertritt die Moralität eines sich jedem äußeren Maßstab entziehend schen Naturrechts. Daß der Selbsthelfer Faust scheitert, widerlegt ihn nic bestätigt seine Ungebundenheit durch raumzeitliche Bedingungen als Nat Der Erdgeist, Faust als „Uebermenschen“ (V. 138) karikierend, der doch „furchtsam weggekrümmter Wurm“ (V.146) sei, spricht aus, was in der e schen Zeiterfahrung jenseits historischer Bezugnahmen zusammengehört tion und Resignation. Es sind die beiden Aspekte jener Einfühlung, die H Maxime seiner Geschichtsphilosophie gemacht hatte.[2] Die Erhabenheit de wird erfahren im Mut zur Selbstauslieferung: „Alles ist großes Schicksal! schen unüberdacht, ungehofft, unbewürkt — siehst du Ameise nicht, daß großen Rade des Verhängnisses nur kriechest?“[3]

Auch Faust gibt sich nach der Abweisung durch den Erdgeist nicht als erteilt dem hinzukommenden Famulus Wagner geschichtsphilosophische feunterricht (vgl. V.181-244), in dem er die normativen Ansprüche der m Historik[4] nominalistisch abwehrt („Wer darf das Kind beym rechten Nah nen?“ - V.236) und im Sinne Herders zur Bedingung einer authentischen graphie das Erleben der eigenen Natur macht: „Wenn ihrs nicht fühlt ihr nicht erjagen“ (V.181).

Mit eben diesem Faust-Zitat reagierte einmal Konrad Lorenz in einem auf die Frage nach seinem Kriterium für das Auf und Ab der kulturellen gen.[5] Offenbar sind die Sachgehalte der Erdgeistszene bis in unsere Gegen dig geblieben. In welcher Weise jeweils, das soll nun im folgenden Abschn Rezeptionsgeschichte des expressiven Naturbildes untersucht und proble werden.

1 Vgl. Lepenies (1976), S. 41—44.

2 Vgl. Herder (1774a), S. 81.

3 Ebd., S. 100.

4 So entsprechen die Verse 217-220 der Position des sich seit Anfang des Jahrhunderts mit Perrault und Fontenelle durchsetzenden modernen Geschichtsdenkens. Petsch sieht darin vor allem eine Anspielung auf Pierre Bayles *Dictionnaire historique et critique,* das die Geschichte nach dem Maßstab des eigenen Zeitalters beurteilte. [Vgl. Petsch (1908), S.101.]

5 Lorenz (1988), S. 253.

B. Aisthesis. Rebellionen

Aisthesis hatte ich im theoretischen Teil definiert als historisch bedingte Fixier ästhetischer Erfahrung.[1] Die Aisthesis eines Werks ist deshalb zunächst mit Be als dessen „Mortifikation"[2] anzusehen: Sind die künstlerischen Physiognomien einmal dem Diskurs einer Zeit anverwandelt, verlieren sie ihren Rätselcharak damit ihr „Leben".

Gerade weil aber die Rezeptionsgeschichte eine Geschichte relativer Urteile sie im Interesse einer werkgerechten Interpretation unverzichtbar. Denn sie s den Blick für die Historizität der eigenen ästhetischen Erfahrung, die erst in d Maße an Kontur gewinnt, wie sie sich von der überlieferten Aneignungspraxis Stellungnahme provozieren läßt. Erst in der Reflexion auf die Aisthesis wird d der Sachgehalte überschritten. Was an ihnen überlebt - nach Benjamin die Fo Unterschied zur Technik - ist zunächst im Modus bestimmter Negation aus de Rezeptionsgeschichte zu entwickeln. Indem sie den Kommentar historisiert, p matisiert sie ihn und öffnet ihn der Kritik. Aisthesis ist also nicht nur Geschic schreibung im Medium der Werkexegese, sondern zugleich auch Werkexegese Medium der Geschichtsschreibung.

Beides wirft spezifische Probleme auf. Woran z.B. erkennt man die „typisch Rezeptionshaltung einer Epoche? Ist die Publikationsgeschichte nicht ein irref der Indikator? Wie läßt sich Willkür bei der Akzentuierung des Materials dur in den hermeneutischen Kontext seiner erkenntnisleitenden Interessen eingeb - Rezeptionshistoriker vermeiden? Und wie kann er dennoch sein berechtigtes Gegenwartsinteresse kritisch einbringen?

Die Schwierigkeit besteht zum einen in der Darstellung auch solcher Rezept haltungen, die faktisch nicht überliefert, dispositiv aber gleichwohl „gegeben" und zum anderen besteht sie in der Fokussierung der historischen Perspektive auf die jeweils für den gegebenen Fraghorizont „wesentliche". Beides unterlie jektiver Evaluation. So unvermeidlich dies ist, so wenig ist Willkür die notwen Folge — und zwar dann nicht, wenn die subjektive Evaluation nach intersubj nachvollziehbaren Kriterien geschieht.

Eben diesen Zweck erfüllt die im ersten Teil reformulierte Terminologie. Mi Hilfe konnten die Sachgehalte zu Strukturmerkmalen der Poiesis verallgemein den, die nun das Raster für die Auswahl der Rezeptionsdokumente vorgeben. hohe Abstraktionsniveau ermöglicht Vergleichbarkeit auch mit solchen Texte nicht unmittelbar auf die Inhalte des behandelten Werks zu sprechen kommen gleichwohl aber — sei es als philosophische, politische oder ästhetische Affinit dessen Grundstruktur isomorph sind.[3] Die Kriterien dieser Abstraktion sind d

1 S. dort, Kap. III. C. 2.

2 Benjamin (1966), Brief an Fl. Chr. Rang vom 9.12.1923.

3 Derartige Analogisierungen mögen willkürlich und unhistorisch anmuten. Es sei daher noch einmal an die heuristische Funktion meiner Terminologie erinnert, die keinen ontologischen, sondern einen

Frageinteresse der vorliegenden Arbeit gegeben: Es richtet sich nicht alle Faustmonologe als solche, sondern auf die Naturbilder, die sie verkörpern

Das Aufdecken von Strukturparallelen zwischen der Poiesis der hier zu den Naturbildern[1] und ihrer Aisthesis verwendet die Supposition überhisto terien freilich nicht, um geschichtliche Unterschiede zu nivellieren, sonde im Gegenteil als kritisierbare - sozusagen durchsichtige - Folie, um das hi Charakteristische in seiner jeweiligen Eigenart durchscheinen zu lassen. strukturell bestimmten Hintergrund des formal Ähnlichen kommt ja das Differierende als solches zur Geltung, wird das Verhältnis von Komment Rezeptionsgeschichtsschreibung antinomisch und damit zum Anlaß der

Wenn ich also im folgenden die Aisthesis der Erdgeistbeschwörung disk geschieht dies im Generalisierungsrahmen der Strukturmerkmale, die fü sive Naturbild kennzeichnend sind: einer explizit-allegorischen und aktiv mimetischen künstlerischen Technik, die eine konzeptualistisch-nominali Position im Universalienstreit und eine egozentrisch-gesinnungsethische verkörpert. Wie im Poiesis-Abschnitt gezeigt wurde, steht diese Struktur Spannungsverhältnis zum beginnenden Ende der Naturgeschichte; sie ha der Temporalisierung der Natur, sucht diese aber zu resubstantialisieren Erdgeistszene in Goethes *Urfaust* gestaltet diese Resubstantialisierung als v schichtliches Naturschicksal: Die bewußt stilisierte Rebellion der mimetis Impulse gegen die Formzwänge des Konstruktionsprinzips läßt die Hinfä allegorischen Signifikantenmaterials hervortreten und verleiht einer amo Dynamik jenseits der Erscheinungen Ausdruck, ohne sie zu benennen - G steht „unterm“ Zeichen der Natur.

Die Blickfelderweiterung von den spezifischen Inhalten der Erdgeistbes auf die Strukturen des expressiven Naturbildes macht es möglich, die neu sion über das Erhabene in die Aisthesis hineinzucragen. Denn zweifellos i Grundstruktur der Erdgeistbeschwörung jene Tendenzen, die etwa Hans mann in aktualisierender Absicht an der Erfahrung des Erhabenen im 18 hervorhebt: als nominalistisches Motiv die „analytische Introspektion in neren AfFektströme“ und als gesinnungsethisches die „philosophische Af moralischer Freiheit“. „Freilich:“ - so Lehmann — „beide Erkundungen mehr oder anderes zutage, als man gewünscht haben mochte — in den ab Seelenlabyrinthen ganz unten die amoralische Natur des Gefühls, in der Helligkeit der aufklärenden Kritik die Grenzen der hohen Vernunft. Am Lichtsuche standen Kant «»^Sade. ... In dieser Ambivalenz von hochgesti Aufschwung und Zurückschrecken angesichts ungeahnter Abgründe form die Theorien des Erhabenen.“[2] Das eigentümliche Oszillieren zwischen An

differentiellen Status hat: Über die Zuordnung eines Terminus entscheidet die größere Stimmigkeit in Relation zu seiner jeweiligen Alternative.

1 Aus Abgrenzungsgründen sind in der folgenden Erörterung der Aisthesis des expressiven Naturbildes Vorgriffe auf die anderen drei Naturbilder erforderlich. Deren Kurzcharakterisitka sind der Tabelle am Schluß dieser Arbeit zu entnehmen.

2 Lehmann (1989), S. 751.

Affekt, bzw. Rebellion und Affirmation zieht sich, wie ich im folgenden zeigen werde[1], durch die gesamte Rezeptionsgeschichte des expressiven Naturbildes - in unterschiedlichster Ausprägung.

1. Romantischer Schmerz und jungdeutsches Faustfieber (1775-1848)

Die „literarische Revolution" des Sturm und Drang blieb, wie oben gezeigt wu ohne nennenswerten Einfluß auf die politische Situation in Deutschland. So er reich sie auf ästhetischem Gebiet gegen Formzwänge rebellierte, so unberühr die bestehenden Mächte. Nach einer geläufigen These ist die Ursache hierfür ökonomischen und institutioneilen Rückständigkeit des Bürgertums zu suche Fehlen eines hinreichend organisierten revolutionären Subjekts also, das die l schende Feudalordnung ernsthaft hätte gefährden können. Aber gab es überh solche Zielorientierung? Erforderte die Erhabenheit der Geniepoetik nicht se schon ein Festhalten an dem, wogegen sie rebellierte? Kant hatte später das E als eine „negative Lust" beschrieben, „eine Lust, welche nur indirecte entspri lich so, daß sie durch das Gefühl einer augenblicklichen Hemmung der Leben und darauf sogleich folgenden desto stärkern Ergießung derselben erzeugt wi also nicht auch im Gesellschaftlichen die Affirmation einer Hemmung Voraus für die Intensität der rebellischen Affekte? Und stand nicht schon der gesinnu sche Duktus der Geniebewegung selbst der — für ein realpolitisches Emanzip streben nötigen - Bereitschaft zur Übernahme sozialer Verantwortung im We

So jedenfalls lautete rückblickend die selbstkritische Diagnose der meisten gen Stürmer und Dränger nach der Französischen Revolution. Nicht, daß sie heren Position politische Wirksamkeit schlechthin abgesprochen hätten: Zu d Entwicklungen in Frankreich hatten offensichtlich rousseauistische Einflüsse gen. Aber der Verlauf der Revolution zeigte, daß das Aufsprengen des histori Kontinuums - symptomatisch hierfür ist die Einführung eines neuen Kalende se nicht zu der erhofften Freiheit führte. Die nominalistisch-gesinnungsethisch Ansprüche auf Unmittelbarkeit und Naturrecht offenbarten mit neuer Gewal Unterdrückung ihre barbarische Kehrseite, drängten die deutsche literarisch genz in begriffsrealistisch-verantwortungsethische Neuorientierungen.

Ihren paradigmatischen Ausdruck findet diese Positionsumkehrung bei Go selbst. So kann eine Arbeitsskizze des Faustdichters zur Neukonzeption des D als repräsentativ für die Rezeptionshaltung der Jahrhundertwende herangezo werden. Die Erdgeistbeschwörung wird nun folgendermaßen charakterisiert: Streben nach Einwirken und Einfühlen in die ganze Natur. / Erscheinung des als Welt und Thaten Genius. / Streit zwischen Form und Formlosen. / Vorzug

1 Die rezeptionsgeschichtlichen Abschnitte dieser Arbeit verdanken ihre Kenntnisse vorwiegend den einschlägigen Dokumentationen von Katl Robert Mandelkow [(1975), (1977), (1979), (1980), (1984), (1987) u. (1989)]. Zur Geschichte der Faustrezeption vgl. auch Schwerte (1962) u. (1983), Scholz, R. (1983), Dabezies (1967), Lützeier (1975) u. Ulrich (1985).

2 Kant (1790), S. 165.

3 Vgl. dazu Benjamin (1942), S. 701.

formlosen Gehalt / Vor der leeren Form."[1] Unverkennbar ist Goethes Be
vom Pathos seiner Sturm-und-Drang-Phase zu distanzieren. In philosop
abgeklärter Diktion wird Fausts leidenschaftlicher Ausbruch nun als „i
bezeichnet, die vehemente Rebellion des Gefühls gegen das bloße „Schau
Makrokosmos-Schemas wird sachlich relativiert zum „Vorzug" des „Ge
gegenüber der „Form", als ginge es nicht um Fausts Existenz, sondern e
Präferenz. Nach der Regieanweisung zum *Faust I* erscheint denn auch der
nicht mehr „in wiederlicher Gestallt" (nach V.129f.) wie im *Urfaust* — der
Attributivsatz ist gestrichen. Goethes Fortsetzung des Paralipomenons f
dieser Harmonisierung die theoretische Grundlage: „Gehalt bringt die F
Form ist nie ohne Gehalt."[2]

Mit dieser Dialektik nennt Goethe das Leitmotiv der klassisch-romant
Kunsttheorie, deren Programmschriften das Ziel verfolgen, den Gegens
und Form, Sinnlichkeit und Vernunft, Natur und Geschichte aufzuhebe
expressiven Naturbild mit seiner antinomischen, unversöhnten Grundst
vorerst keine Ansteckung mehr auszugehen.

Dessen neuerliche Aufwertung aber ist in jenen Programmschriften se
latent angelegt. Zwar sehen sie in Goethes „Naivität"[3] und „Objektivität"
einer künstlerischen Synthese realisiert, doch dieses Ideal wird seinersei
renzbestimmungen, mithin einem Strukturtyp des expressiven Naturbil
So entspricht es durchaus einer inneren Konsequenz, wenn die ursprün
sterung der Romantiker für den klassischen Goethe zunehmend in einen
gegen ihn und eine Reaktualisierung der Geniebewegung einmündet. Di
läßt sich in Grundzügen bereits an der *Faust-Rezeption* Schellings ablesen. D
sterte Aufnahme des Dramas, das er einen „ewig frischen Quell der Wis
nennt[5], gilt dem Fragment von 1790, und zwar vorwiegend seinen Genie
Zwar ist auch für Schelling wie für Schiller und Schlegel zunächst das h
Versöhnungsmodell von Natur und Geschichte normativer Orientierung
wie ihn die antike Mythologie vorgibt: „Insofern diese erste wechselseiti
gung der beiden Einheiten - der Natur mit der Geschichte und der Gesc
der Natur - in dem Epos geschieht, insofern wird das Epos, der Homeros
wörtlichen Sinn der Einigende, die Identität), welcher dort das Erste ist,
Letzte seyn und die ganze Bestimmung der neuen Kunst erfüllen."[6] Diese
Mythologieverständnis entspricht nach Schelling in neuerer Zeit vor alle

1 Nach Binder (1968), S.117.

2 Nach ebd., S. 118.

3 Vgl. Schiller (1795b).

4 Vgl. Schlegel (1797).

5 Schelling (1802/03), S. 561. Ähnlich formuliert er in den *Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums* (1803), wobei er allerdings das Wort „Wissenschaft" nun durch „Begeisterung" ersetzt [S. 348]. Die Bezugnahmen späterer Interpreten auf Schelling zitieren meist die zweite Quelle [s. unten].

6 Ebd., S. 285.

Faust.' Nun ist aber nach Überzeugung der klassisch-romantischen Kunsttheor antike Versöhnungsideal in der Moderne nicht mehr unmittelbar gegeben, so nur als Fluchtpunkt einer überwundenen Entzweiung. Eben diese, auf eine h Einheit hin angelegte, Entzweiung darzustellen, macht für Schelling die beson Qualität des Goetheschen Dramas aus: „Die aufgehobene Harmonie kann sic nach zwei Seiten ausdrücken, und der Streit einen gedoppelten Ausweg suche Ausgangspunkt ist der unbefriedigte Durst, das Innere der Dinge zu schauen Subjekt zu genießen, und die erste Richtung die, die unersättliche Begier auß Ziel und Maß der Vernunft durch Schwärmerei zu stillen." Schelling zitiert a für diese erste Richtung Mephistos Rede von „Blend- und Zauberwerken" (V mitgemeint ist aber das „Schauspiel" des Makrokosmoszeichens, da Schelling die Gegenrichtung die Erdgeistbeschwörung anführt: „Der andere Ausweg d unbefriedigten Strebens des Geistes ist der, sich in die Welt zu stürzen, der E der Erde Glück zu tragen."[1 2]

Indem sie die Erdgeistbeschwörung zum Teilmoment eines dialektischen W spruchs macht, befindet sich Schellings *Philosophie der Kunst* noch durchaus in Übe einstimmung mit Goethes klassischer Faustkonzeption. Doch in der Art, wie s Widerspruch löst, kündigt sich bereits die Rückwendung zum expressiven Na an: Die beiden von Schelling genannten Richtungen werden nicht etwa im Sin eines vermittelnden Kontinuitätsdenkens aufgehoben, sondern er sieht sie vor herein als „unmittelbar vereinigt, so daß aus der einen zugleich die andere en springt"[3 4]. Die Einheit der Gegensätze kommt spontan zustande - ihr künstle Garant ist die genialische Subjektivität: „*Dieser ewige Begriff des Menschen in Gott als der unmittelbaren Ursache seiner Produktionen ist das, was man G e n i e ,* gleichsam den Genius, das inwohnende Göttliche des Menschen *nennt.*"* Das Genie erfäh Identität von Stoff und Form, Natur und Geschichte, nicht als dialektische Be gung, sondern als unmittelbar gegeben: „Ich bin, weil Ich bin, das ergreift jed plötzlich."[5] Die Einheit des Individuellen und des Absoluten bedarf also gar ni jener ersten Richtung. Die idiopathische Identifikation des Erdgeistbeschwör se zugleich Teilhabe an der Produktivität der Natur. So hat die Faustforschu auch seit je die besondere Affinität der Philosophie Schellings gerade zu diese hervorgehoben.[6]

Bei aller strukturellen Parallelität darf freilich nicht übersehen werden, da GeniebegrifF Schellings gegenüber demjenigen des Sturm und Drang eine in Wandlung durchmacht. Zwar zielen beide auf einen „Zustand der Unmittelb jenseits des Denkens und Sprechens"[7]. Bei Schelling jedoch ergibt er sich nich

1 „Stoff und Form geschaffen aus dem, was die ganze Zeit in sich schloß, und selbst dem, womit sie schwanger war oder noch ist. Daher ist es ein wahrhaft mythologisches Gedicht zu nennen." [Ebd., S. 274]

2 Ebd., S. 559f. [Versangabe nach der Zählung des Fragments.]

3 Ebd., S. 560.

4 Ebd., S. 288.

5 Schelling (1795), S. 58.

6 Vgl.Düntzer (1850), S. 184; vgl. Vischer (1875), S. 264f.; vgl. Beutler (1941), S.252.

7 Schmidt, J. (1985), Bd. I,S. 393.

einer indirekt exprimierten Leiblichkeitserfahrung, sondern aus der inte
Anschauung. Der emphatische Subjektivismus der Geniebewegung hat s
seine Überführung in ein philosophisches System zur Erkenntnis vergeis
Grundsätzlich bleibt aber festzuhalten, daß schon bei Schelling, also noc
einer einheitlichen klassisch-romantischen Kunsttheorie, sich jene latent
vom harmonikalen Naturbild zugunsten des expressiven vollzieht, die da
tischen Protest gegen den klassischen Goethe und einer entsprechenden
des jungen offensiv zum Ausdruck kommt.

Manifest wird diese Trendwende zur Rehabilitierung des „formlosen G
gegenüber der „leeren Form" bei Friedrich Schlegel. Schon dessen *Meister*
beruhte ja - wie die privaten Aufzeichnungen belegen - keineswegs auf v
Zustimmung[1], sondern verfolgte von vornherein das Ziel, „nachzuweisen
formloseste Form den strengsten ästhetischen Formbestimmungen Genü
Schlegel lobt folgerichtig am *Götz,* daß darin „die Formlosigkeit, die denn
Teil eben dadurch wieder Form wird, bis zum Übermut durchgesetzt ist"
dere der nichtteleologische Zeitbegriff ist es, der den Romantiker mit der
gung verbindet und auf deren künstlerische Technik zurückgreifen läßt:
ganzes Philosophieren", befindet Manfred Frank, „versteht sich ... als Al
zwar — so läßt sich präzisierend hinzufügen — als explizite Allegorie, di
tualistischen Nominalismus vertritt. Das geht aus der folgenden Äußerun
hervor: „Die Philosophie lehrte uns, daß alles Göttliche sich nur andeute
Wahrscheinlichkeit voraussetzen lasse, und daß wir daher die Offenbaru
höchste Wahrheit annehmen müssen. Die Offenbarung aber ist eigentlich
den sinnlichen Menschen zu erhabene Erkenntnis, und so tritt die Kunst
Mittel, um durch sichtbare Darstellung und Deutlichkeit dem Menschen
stände der Offenbarung vor Augen zu stellen"[5]. Ebenso wie in der Erdge
rung hat hier die Allegorie die konzeptualistische Funktion, das Göttlich
mit ihr „angespielte Unendliche"[6] auszudrücken: „Von dem Verhältnis d
zur Natur gibt es nur eine *bildliche allegorische* Erkenntnis."[7] Die Erkenntnis d
Absoluten kommt also, schreibt Frank, „nicht in der symbolischen Präse
Form zustande; aber sie kündigt sich durch die Selbstaufhebung der fixi
negativ an."[8] Das Verhältnis von Natur und Geschichte präsentiert sich n
positiven Homogenität von Bezeichnendem und Bezeichnetem, sondern i
„ekstatischen Verweis"[9] der allegorischen Differenz. Nur im Ausdruck de

1 Vgl. Mandelkow (1980), S. 51.
2 Ebd., unter Verweis auf das 116. Athenäumsfragment.
3 Mandelkow (1980), S. 195.
4 Frank (1972), S. 30.
5 Schlegel (1804/05), Bd. 13, S. 174.
6 Schlegel (1958ff.), Bd. 18, S. 416, Nr. 1140. Aus der Zeit der Vorlesung 1800-1801.
7 Schlegel (1804/05), Bd. 12, S. 209-
8 Frank (1972), S. 397.
9 Ebd., S. 398. Manfred Frank zeigt an diesem Motiv innerhalb der Romantik auf, was ich oben die Realisierung einer symbolischen Intention mit allegorischen Mitteln nannte [vgl. oben, Kap. A.l.a.]: „Fr. Schlegel ... hat diesen ekstatischen Verweis auf Einheit als das Wesen der romantischen Allegorie

des Verfalls der äußeren Form ist nach romantischer Einsicht das Wesen der schichte als Zeitlichkeit zu erfahren.

Novalis legt diesen verfallsgeschichtlichen Zeitbegriff in derselben Weise au der junge Goethe auf Anregung Herders: „Überall wird eine *Kraft* oder ACTI (quod idem est) transitorisch sichtbar."[1] Sie ist nur „transitorisch sichtbar", d als das Jenseitige mechanischer Diesseitigkeit zu artikulieren ist. In der Erdgeistcharakteristik leistete das die Webstuhl-Metapher. Und auch die not Ergänzung dieses Verfahrens, die Gestik aktiver Mimesis, wird von Novalis r tualisiert mit der Forderung, den klassischen Goethe „an Gehalt und Kraft"[2] ubertrefFen - durch idiopathische Identifikation: „Selbstheit ist der Grund al *Erkenntniß*."[3]

Allerdings ist auch hier der Unterschied zu berücksichtigen, daß die mimet Züge des Sturm und Drang auf einem bewußt stilisierten Argumentationsver beruhten, während sie nun philosophisch rationalisiert werden. Kants transz Subjekt wird durch Fichte und Schelling identitätsphilosophisch erweitert zu luten Ich. Die so legitimierte Willkür des Subjekts über den künstlerischen G stand ist das Wesen der romantischen Ironie. Subjektivität, die sich im *Urfaust* hybrides Übermenschentum äußerte, das notwendig scheitern muß, verliert r transzendentalen Absicherung ihren tragischen Ernst. Das führt zu groteske quenzen, wie z. B. in Tiecks *Zerbino-*, Der alte König „spielt Schicksal"[4], indem durch willkürliches Abzählen jeden fünfzehnten seiner Soldaten zum Tode b Idiopathische Identifikation vollzieht sich hier nur noch als ironische Gleichs des Subjekts mit der „blinden Willkür der Welt-Ordnung".[5]

Diese erste, romantisch gefärbte Renaissance des expressiven Naturbildes b aber nicht allein auf immanent-philosophischen Entwicklungen. Sie ist motiv durch ein Lebensgefühl, das deutliche Parallelen zu dem der Stürmer und Dr aufweist. August Wilhelm Schlegel beschreibt diese Parallele so: „Wie Goeth zuerst auftrat, und seine Zeitgenossen ... ihre ganze Zuversicht auf Darstellun Leidenschaften setzten, ... so, meine ich, haben die Dichter der letzten Epoche Phantasie, und zwar die bloß spielende, müßige, träumerische Phantasie, allz zum herrschenden Bestandteil ihrer Dichtungen gemacht. Anfangs mochte di heilsam und richtig sein, wegen der vorhergegangenen Nüchternheit und Ers heit dieser Seelenkraft. Am Ende aber fordert das Herz seine Rechte wieder, der Kunst wie im Leben ist doch das Einfältigste und Nächste wieder das Hö Warum fühlen wir die romantische Poesie inniger und geheimnisvoller als die sche? Weil die Griechen nur die Poetik der Freude ersonnen hatten. Der Schr

bestimme. Diese bedeutete Einheit ist als das Sein der Wirklichkeit zugleich das, was nicht selbst wirklich ist. Kein wirklich Seiendes ist die seiende Einheit. Darum ist nur das .Alles" der unerreichbare Grenzwert einer Approximation, in welcher die Allegorie dem Symbol sich nähen." [Ebd.J

1 Novalis (1802-1960), S. 423; aus dem *Allgemeinen Brouillon* (1798/99).

2 Novalis (1846), S. 642; aus *Über Goethe* (1798).

3 Novalis (1802-1960), S. 430; aus dem *Allgemeinen Brouillon* (1798/99).

4 Tieck (1799), S.54.

5 Frank (1972), S. 356.

aber poetischer als das Vergnügen, und der Ernst als der Leichtsinn.“[1] Sch
wertung des romantischen Schmerzes gegenüber dem klassischen schöner
erinnert an die Leidenschaft, die der junge Goethe und seine Zeitgenossen
der verkünstelten Aufklärungspoetik geltend gemacht hatten. Von dieser
hatte sich Goethe freilich inzwischen distanziert. Seine eigenen Jugendpro
diagnostiziert er nun als Symptome einer Werther-„Krankheit“[2] und befi
sichtlich ihrer zeitgenössischen Rehabilitierung entsprechend: „Klassisch
Gesunde, romantisch das Kranke.“[3] Politische Relevanz spricht er der Ro
ebenso ab wie dem eigenen Sturm und Drang; er gesteht jener wie diesem
eine entwicklungspsychologische Bedeutung zu: „Die sogenannte romanti
zieht besonders die jungen Leute an, weil sie der Willkür, der Sinnlichkei
Hange nach Ungebundenheit, kurz der Neigung der Jugend schmeichelt.“[4]

Die pauschalisierende Attitüde, mit der sich Goethe in dieser Phase glei
von der Romantik wie vom Sturm und Drang, insbesondere ihrer Verher
deutschen Mittelalters, distanziert, hat selbst dazu beigetragen, die Tatsa
decken, daß beide Strömungen bei allen strukturellen Parallelen doch völ
ten sozialgeschichtlichen Voraussetzungen unterliegen. So trug der Gefüh
Geniebewegung durchaus Sozialrevolutionäre Züge; sein Eintreten für na
tität nach mittelalterlichem Vorbild opponierte der Fremdbestimmung du
Bürokratismus im ständisch und territorial partikularisierten Deutschlan
schen Umfeld der Befreiungskriege jedoch werden solche atavistischen Re
- wie Mandelkow feststellt - zum „Ausdruck eines gegenrevolutionären Be
seins“[5]. Die napoleonische Besatzung hatte im Namen des Code Civil eine
neile Integration geschaffen, die gegenüber den vorherigen politischen Zu
einen relativen politischen Fortschritt bedeutete. Indem die Romantik, so
weiter, Goethes Klassizismus und seinem „republikanischen Ideal der ant
das Ideal des hierarchisch gegliederten feudalen Mittelalters als Gegenbil
stellte“[6], deckte sich ihr Patriotismus nun objektiv mit den Interessen der
tion. Dieselbe Ordnung, die der Sturm und Drang mit seinem Anspruch a
telbarkeit attackierte, wird nun rehabilitiert — sei es als Rückzug in ein k
Leben oder als Kampf für die „Befreiung“ des Vaterlandes.[7] Was einst zu
der ambivalenten Schwebe blieb, der Appell an regressive Gesinnungen,
jetzt der Gegenaufklärung dienlich.[8] Symptomatischer Ausdruck hierfür

1 Brief an Friedrich de la Motte-Fouqué vom 12.3.1806 [nach Mandelkow (1980), S. 58f.].

2 Goethe (1811), Bd. 9, 578.

3 Goethe (1907), S. 487, Nr. 863; aus dem Nachlaß.

4 Riemer(1841),S.295f.; 28.8.1808.

5 Mandelkow (1980), S. 58.

6 Ebd.

7 Wie beide Tendenzen, trotz ihrer äußeren Gegensätzlichkeit, doch gleichgerichtet sind, zeigt das Beispiel Eichendorffs: Während Friedrich, der Held von *Ahnung und Gegenwart*, ins Kloster geht, läßt sich sein Autor als freiwilliger Jäger im Regiment Lützows anwerben. Vgl. Eichendorff (1815).

8 Selbstverständlich sind von dieser Grundtendenz, die ich hier zur Kennzeichnung der Unterschiede zwangsläufig pauschalisieren muß, Ausnahmen zu machen. Daß z. B. der romanrische Konservatismus gerade Eichendorffs von seiner Lyrik in einer Weise überragt wird, die auf das Rauschhafte Baudelaires vorausweist, hat prägnant Adorno gezeigt. Vgl. Adorno (1957c).

Bücherverbrennung der Burschenschaftler auf dem Wartburgfest. Wenn Goe
den beteiligten Jenaer Professoren kritisierte, daß sie „Gesinnungen, nicht Wi
schaft überlieferten, mit revolutionärem Geiste ailes nivellierten“[1], so verteidig
gerade mit dieser vermeintlich konservativen Stellungnahme den revolutionär
der aus Frankreich gewaltsam importierten Revolution gegen ihre Abschaffun
den deutschtümelnden Patriotismus. „Unendlich weh tut es einem“, schreibt W
von Humboldt, „daß Goethe nicht wegen des fremden Einflusses, sondern weg
inneren Unwesens an allem literarischen Heil in Deutschland verzweifelt. Jede
er, will für sich stehen, jeder drängt sich mit seinem Individuum hervor, keine
sich an eine Form, eine Technik anschließen, alle verlieren sich im Vagen. ... E
sichert darum, ... der beste Rat, der zu geben sei, sei die Deutschen, wie die Jud
alle Welt zu zerstreuen, nur auswärts seien sie noch erträglich.“ [2]

So zeigt sich an der ersten Renaissance des expressiven Naturbildes, daß sein
Grundmotiv, die Rebellion gegen Formzwänge, in eine Affirmation objektiver
Zwänge Umschlägen kann. Kritisch reflektiert wird dieses Indifferentismus-P
Hegels *Phänomenologie des Geistes.* Hier findet sich eine Interpretation der Erdgeist-
szene, die den Enthusiasmus der Schellingschen relativiert. Während diese in
Genialität den Widerspruch zwischen der Endlichkeit des individuellen und d
Unendlichkeit des absoluten Subjekts als unmittelbar aufgehoben denkt, ist sie
Hegels Interpretation nur Durchgangsstufe bei der Entfaltung des absoluten G
In das Selbstbewußtsein, schreibt Hegel unter Bezugnahme auf die Ea«rr-Stel
„statt des himmlisch scheinenden Geistes der Allgemeinheit des Wissens und T
worin die Empfindung und der Genuß der Einzelheit schweigt, der Erdgeist ge
dem das Sein nur, welches die Wirklichkeit des einzelnen Bewußtseins ist, als e
wahre Wirklichkeit gilt. ... Es stürzt also ins Leben und bringt die reine Indivi
tät, in welcher es auftritt, zur Ausführung.“[3] Hegel setzt damit Fausts Makroko
Vision und die Erdgeistbeschwörung in eine dialektische Spannung, die vom
„himmlisch scheinenden“ Geist der Allgemeinheit zur leibhaftigen Erfahrung
dueller Wirklichkeit führt. Das Selbstbewußtsein gelangt so auf die Stufe seine
sichseins. Doch es vollzieht diesen Akt sozusagen gedankenlos. Es ist ein Selbst
bewußtsein, in das „der Erdgeist“ - wie Hegel, auf diese Gedankenlosigkeit ans
lend, formuliert - „gefahren“ sei. Sein Realitätsbezug bleibt äußerlich: Es „stü
ins Leben“, ohne dieses doch zu begreifen. Das kann es erst, wenn es den „Wa
des Eigendünkels“[4] durch Bildung[5] überwunden hat.

Das Fürsichsein genialischer Subjektivität ist nach Hegel nur ein ansichseien
Moment in der umfassenderen Dialektik der „Verwirklichung des vernünftige
Selbstbewußtseins“[6]. In aller Schärfe polemisiert er gegen das Stehenbleiben d
Gefühlsphilosophie auf der Stufe der unmittelbaren Anschauung, womit insbe

1 Briefkonzept an Weiden vom 17.7.1819 [Goethe (1962-67), Bd.3, S. 664.
2 Brief vom 19.11.1808 an seine Frau [Caroline [nach Mandelkow (1980), S. 59f] -
3 Hegel (1806), S. 208.
4 Ebd., S.211.
5 Vgl.Ebd., S. 277fF.
6 Vg). Ebd., S. 202-247.

Schelling gemeint ist: „Indem jener sich auf das Gefühl, sein inwendiges G ruft, ist er gegen den, der nicht übereinstimmt, fertig; er muß erklären, da weiter nichts zu sagen habe, der nicht dasselbe in sich finde und fühle; - m Worten, er tritt die Wurzel der Humanität mit Füßen. Denn die Natur die die Übereinkunft mit andern zu dringen. ... Das Widermenschliche, das T besteht darin, im Gefühle stehen zu bleiben und nur durch dieses sich mit können."[1] Gegen die „mißverstandene Ekstase", „den Eigendünkel von Ge dert Hegel die zielgerichtete „Arbeit des Begriffs"[2].

Der Unterschied zwischen der *Faust*-Deutung Schellings und derjenigen H für die weitere Rezeptionsgeschichte von fundamentaler und keineswegs, w Scholz meint, nur „von untergeordneter Bedeutung"[3]. Denn je nachdem, o sentistische Zeitbegriff Schellings oder der teleologische Hegels favorisiert steigt oder sinkt die Konjunktur des expressiven Naturbildes.

Zunächst behält die Philosophie Hegels die Vorherrschaft. Ihr Grundein gegen den expressivistischen Anspruch auf Unmittelbarkeit ist, daß er sein Konkretionsforderungen zuwiderläuft. Die emphatische Gefühlsoffenbaru argumentiert Hegel gegen Schelling, sei in ihrer Anschauungsgewißheit eb abstrakt, wie ihr vermeintlicher Gegensatz, das reine Denken[4], repräsenti kantische Philosophie. Denn beiden fehle gleichermaßen die vermittelnde der Reflexion; beide huldigten demselben unbeweglichen Tatsachenglaub „Meinung, daß das Wahre in einem Satze, der ein festes Resultat oder auc unmittelbar gewußt wird, bestehe"[5]: die „Begeisterung, die wie aus der Pi dem absoluten Wissen unmittelbar anfängt"[6], ebenso wie „das Formelle d tischen Evidenz"[7].

Die abstrakte Unmittelbarkeit Schellings und Kants, die Komplementar intuitiver Innerlichkeit und formaler Äußerlichkeit, ist nach Hegel auch d chen der romantischen Kunstform. Er beschreibt sie als Ablösung von der Kunst. Diese war, nach den berühmten Sätzen aus den *Vorlesungen zur Ästhetik*, begriffsgemäße Darstellung des Ideals, die Vollendung des Reichs der Sch Schöneres kann nicht sein und werden. ... Dennoch gibt es Höheres als die Erscheinung des Geistes in seiner unmittelbaren - wenn auch vom Geist a adäquat erschaffenen - Gestalt. ... Die einfache, gediegene Totalität des Id sich auf und zerfällt in die gedoppelte Totalität des in sich selber seienden und der äußeren Erscheinung, um den Geist durch dessen Trennung die t söhnung in seinem eigenen Elemente des Inneren erreichen zu lassen."[8] Ind

1 Ebd., S. 50.

2 Ebd., S. 51.

3 Scholz, R. (1983), S. 12.

4 „Die Unmittelbarkeit ist überhaupt abstrakte Beziehung-auf-sich und somit zugleich abstrakte Identität, abstrakte Allgemeinheit. ... Abstraktes Denken ... und abstraktes Anschauert ... sind ein und dasselbe." [Hegel (1830), Bd. !, S.164]

5 Hegel (1806), S. 33.

6 Ebd., S. 26.

7 Ebd., S. 35.

8 Hegel (1835-38), Bd. 1, S. 498f.

die beiden Aspekte der Romantik — subjektive Innerlichkeit und transsubje
Äußerlichkeit - im Integrationsrahmen eines geschichtsphilosophischen Kont
beschreibt, relativiert er deren Dualismus, der nun als Moment im Prozeß de
verwirklichung des Geistes aufgehoben ist. Damit gibt Hegels Philosophie der
des expressiven Naturbildes im Namen des harmonikalen eine wirksame Arg
onshilfe.

Sie wird erneut virulent in den politischen Auseinandersetzungen des Vorm
jungdeutsche Ästhetik nimmt Goethes Sturm und Drang nun zum Vorbild ei
Tendenzkunst, die das quietisierende Autonomie-Ideal der vom hochklassisch
Goethe repräsentierten „Kunstperiode“[1] subvertiert. Zumal in den *Urfaust-Wlotw*
findet sie Identifikationsangebote. So breitet sich unter der Jugend des Vorm
regelrechtes „Faustfieber“ aus.[2] Sie fühlt sich den Motiven verwandt, die Fau
Erdgeistbeschwörung veranlaßt hatten; nach Mandelkow sind es unter ande
Protest gegen die .mittelalterlichen' Formen des Universitätswesens“, „die W
schaft-Leben-Problematik, die zum Kernbestand auch der jungdeutschen Pr
tik gehörte“ und „die ethische Zielvorstellung eines unendlichen, durch keine
.prosaischen' Zwecke eingeschränkten Strebens“[3].

Nur vor dem historischen Hintergrund der Tatsache, daß ein romantischer
fühlsprotest schon einmal in politische Reaktion umgeschlagen war, ist es zu
hen, warum Heine, der selbst einen *Faust* geschrieben hat, sich vom Faustfiebe
Generation energisch distanziert. Den Begriff „Erdgeist“ verwendet der Linl
ner synonym mit Konterrevolution, Mystizismus und reaktionärer „Deutsch
Was er an Goethes Drama positiv hervorhebt, ist die Form-Gehalt-Dialektik
sischen Konzeption, das heißt, im Gegensatz zur Schellingschen Unmittelbar
begeisterung, die Hegelsche - freilich nun mit sensualistischem Telos versehe
Arbeit des Begriffs, mit der Faust „durch den Geist die Usurpationen des Ge
sieht, und die Rechte des Fleisches vindiziert“[5]. Im jungdeutschen Faustfiebe
eine Naturemphase, die sich subjektiv rebellisch gebärdet, objektiv aber in A
mündet: Der „Ungestüm, der dabei zum Vorschein kam“, spottet Heine, „wa
sam nur eine dichterlingsche Reaktion gegen die frühere abstrakte Geistesph
Wie freigelassene Schulknaben, die den ganzen Tag in engen Sälen unter der
Vokabeln und Chiffern geseufzt, so stürmten die Schüler des Herrn Schelling

1 Die Prägung stamme von Schlegel, wird dann kritisch von Heine aufgegriffen [vgl. Mandelkow (1980), S. 77].

2 Vgl. ebd., S. 241.

3 Ebd., S. 241 f.

4 So schreibt Heine über den deutschen Idealismus: „Unter seinem konsequenten Tritte erseufzten die geheimen Blumen, die von der kantischen Guillotine noch verschont geblieben oder seitdem unbemerkt hervorgeblüht waren, die unterdrückten Erdgeister regten sich, der Boden zitterte, die Contrcrevolution brach aus, und unter Schelling erhielt die Vergangenheit mit ihren traditionellen Interessen wieder Anerkenntnis, sogar Entschädigung, und in der neuen Restauration, in der Naturphilosophie, wirtschafteten wieder die grauen Emigranten, die gegen die Herrschaft der Vernunft und der Idee beständig intrigiert, der Mystzismus, der Pietismus, der Jesuitismus, die Legitimität, die Romantik, die Deutschtümelei, die Gemütlichkeit - Bis Hegel, der Orleans der Philosophie, ein neues Regiment begründete.“ [Heine (1831), S. 656; vgl. Heine (1835/55), S. 647]

5 Heine (1835a), S. 402.

in die Natur, in das duftende, sonnige Reale, und jauchzten und schlugen
bäume und machten einen großen Spektakel."[1] Der genialische Unmittelb
anspruch ist Heine verdächtig: gleich Hegel sieht er in ihm lediglich das k
rische Äquivalent einer lebens- und praxisfeindlichen Abstraktheit. Der j
Opposition des Gefühls gegen die vermeintlich zerstörerische Wissenscha
warnendes Exempel ihre Übereinstimmung mit dem reaktionären Katho
Romantiker entgegen, zu dessen Apologeten inzwischen auch Schelling ge
klagt mit seiner alternativen Faustinterpretation die konkrete Umsetzung
tik von Vernunft und Sinnlichkeit ein: „Aber nein, das Wissen, die Erken
Dinge durch die Vernunft, die Wissenschaft, gibt uns endlich die Genüsse
uns der Glaube, das katholische Christentum, so lange geprellt hat."[2]

Auch Gervinus sieht im jungdeutschen Faustfieber eine Verflachung, w
fundamentalistisch auf den »Gegensatz schlichter Natur gegen das mecha
und die tote Wissenschaft, gegen die profane Amtswelt und gegen die Las
ventionen«[3] versteife. So bestärke das Werk die Jugend „in dem Wechsel
dem Vollkommenheitssinn, dem Gottähnlichkeitsstreben und der erdekri
Natur des Menschen: sie lehrte sie seltener Leben, Staat, Amt und Sitte zu
und zu veredeln, als zu verachten und niederzutreten; weniger die Wisse
fruchtbar anzubauen und vom tönenden Worte zu befreien, als dilettanti
bröckeln und mit hohler Rhetorik zu untergraben; die Kunst minder auf
ten Höhe des Ebenmaßes und der Ordnung zu halten, als aufs neue der Z
preis ... zu geben."[4] Gervinus ist ebenso wie Heine überzeugt, daß das expr
Naturbild mit seinen diskontinuierlichen Zügen eine zielgerichtete politis
wissenschaftliche Umgestaltung der Realität unterminiert. Er hält es dah
das Faustfieber durch eine hegelianische Arbeitstherapie zu kurieren: „B
hältnissen ist es, nach unserer Überzeugung, viel richtiger, daß wir mit al
streben, diese leidigen Hindernisse unserer nationalen Fortbildung zu br
wir jene faustischen Probleme immer wiederholen, die wie ein Geier an d
unserer Jugend nagen."[5]

Bei allen politischen Unterschieden zwischen Gervinus und Heine verb
die Abwehr des expressiven Naturbildes auf der normativen Grundlage d
Geschichtsteleologie Hegels. Beide übernahmen Hegels These vom „Ende
Kunst"[6], mit der das harmonikale Naturbild der Goetheschen Klassik zu
bietbaren ästhetischen Ideal kanonisiert wurde.[7] Erst so nämlich konnte d
tung der geschichtlichen Realität von ästhetischen Einsprüchen entbunde

1 Heine (1835b). S. 629f.

2 Heine (1835a), S. 401.

3 Gervinus (1852), S.l 1 lf [nach Mandelkow (1980), S. 242].

4 Ebd., S. 112.

5 Ebd.,S. 113.

6 Vgl. Heine (1828); vgl. Gervinus (1833).

7 Bei Heine zwar weniger unter Ausschluß einer innovativen Kunstpraxis als bei Gervinus [vgl. Mandelkow (1980), S. 122] und mit stärkerer Orientierung am Spätwerk. Übereinstimmung aber besteht insofern, als auch Heine einen strikten Unterschied, ja Gegensatz behauptet zwischen ästhetischer Qualität und politischer Tendenz. Vgl. z.B. Heine (1835a), S. 393ff.

Mandelkow erläutert: „Diese politisch motivierte Suspension des Ästhetische sten der Forderung des Tages, der klassischen Poesie der Deutschen eine klas Politik folgen zu lassen, ist die Bedingung der erst durch Gervinus vollzogene Kanonisierung Goethes und Schillers zum Dioskurenpaar einer deutschen K

So läßt sich hinsichtlich der ersten Rezeptionsphase des expressiven Naturb dessen unterschiedliche Bewertung in den konkurrierenden Erdgeistdeutung lings und Hegels ihren paradigmatischen Ausdruck fand, eine politische Ten umkehrung gegenüber dem Sturm und Drang feststellen: Zweifellos stand Se Verabsolutierung genialischer Unmittelbarkeit den Grundzügen des expressi Naturbildes näher, wie sie von den romantischen und jungdeutschen Protestl gungen reklamiert wurden. Dagegen wirkte Hegels Orientierung am harmon Naturbild des klassischen Goethe eher konservativ. Dennoch blieb er damit c konsequenter den Sozialrevolutionären Zielen des Sturm und Drang verpflic Argument abstrakter Unmittelbarkeit verhalf gerade den progressiven gesell chen Kräften dazu, den affirmativen Charakter emotivistischer Rebellionen ken. Der Radikalismus der Opposition gegen den klassischen Goethe setzte s berechtigten Verdacht aus, Behinderung, nicht etwa Ermöglichung emanzipa Politik zu sein. Zwischen den Postulaten des expressiven Naturbildes und ihr schen Tendenz offenbarte sich eine eigentümliche Diskrepanz.

2. Nominalistischer Realismus (1848-1870)

Dem Scheitern der bürgerlich-demokratischen Revolution folgt ein Erstarke konservativen, opportunistischen Kräfte in Deutschland. Die Rezeptionsbedi für das expressive Naturbild sind entsprechend ungünstig. Interessenausglei Rebellion gilt nun als das Gebot der Stunde. Der Versuch des in seinen revol Hoffnungen enttäuschten Bürgertums, sich mit dem Bestehenden pragmatist zusöhnen, fördert in der Ästhetik einen unverbindlichen Realismus, was, wie kow feststellt, „zur Ausklammerung wesentlicher Bereiche der modernen frü stischen Wirklichkeit (Großstadt, industrielle Arbeit, Proletarier usw.)“[2] führ propagiert einer der bedeutendsten Programmatiker dieses poetischen Reali Friedrich Theodor Vischer - nach Gonfried Keller der „Repetent deutscher I für alles Schöne und Gute, Rechte und Wahre“[3] — die Suche nach „grünen S mitten in der eingetretenen Prosa“[4].

Das zeittypische Bemühen um Harmonisierung noch der eklatantesten Brü kommt denn auch deutlich zum Ausdruck in Vischers Deutung der Erdgeists „Die lang und prächtig ausklingenden zwei Schlußzeilen in den herrlichen V worin der Erdgeist sein wogendes Leben ausspricht, bekunden ... klar die Re worin der Dichter schon bei dem ersten Plane den Erdgeist von aller Wildhei

1 Mandelkow (1980), S. 122.
2 Mandelkow (1974), S. 390.
3 Nach Austeda (1979), S.]48.
4 Nach Mandelkow (1974), S. 390; vgl. Vischer (1846-58), Bd. 2, S. 288ff.

Menschenlebens wollte gehalten wissen."[1] Daß Vischer selbst den Inbegriff chischen Naturkonzepts der Geniebewegung noch als zivilisatorisches Cred dokumentiert, wie bemüht man zu jener Zeit ist, die Ansteckungskraft des Naturbildes herunterzuspielen. So scheint der Verdacht der vormärzlichen Opposition gegenüber der restaurativen Funktion einer Abwertung der Ge sich nachträglich doch zu bewahrheiten. Denn offenbar will Vischer deren merkmal, die explizite Allegorik, nicht anerkennen, sondern im Sinne der S des klassischen Goethe umdeuten. Schon der epochale Selbstverständigung „Realismus" deutet ja auf eine Verwandtschaft mit dem harmonikalen Nat

Mag diese Einschätzung im großen ganzen auch berechtigt sein, so spiege nur höchst ungenau die tatsächlichen Rezeptionsbedingungen der Zeit. Eig weise geht das Scheitern der Deutschen Revolution zunächst nicht etwa mit , sondern einer Abwertung des klassischen Goethe einher. Die Jubiläumsfei hundertsten Geburtstag des Dichters ist für „die bürgerliche Goetheforschu Mandelkow feststellt, „der eigentliche Tiefpunkt der Wirkungsgeschichte G Deutschland gewesen"[2]. Warum das harmonikale Naturbild für das Bemüh poetischen Realismus um ästhetische Verklärung des Bestehenden vorerst v Anknüpfungsmöglichkeiten bietet, wird verständlicher, wenn man den Blic Inhalten auf die Tiefenstruktur und die in ihr verkörperten Diskursposition lenkt: Der poetische Realismus hat mit der gleichnamigen Position im Univ streit so gut wie nichts zu tun. Denn er verzichtet programmatisch auf die „ allgemeiner Deutungsschemata", was zur Folge hat, daß er „sich im Rückg Konkrete einem reflexionslosen Empirismus und Pragmatismus anvertraue bloßen dezisionistischen Setzungen ... Zuflucht nehmen" muß.[3] Insofern ste erkenntnistheoretisch dem Nominalismus des expressiven Naturbildes weit als dem Realismus des harmonikalen, der Goethes Hochklassik zugrundelie praktischer Hinsicht vertritt seine Ästhetik - ebenfalls konträr zu seinem Se ständnis - weniger eine verantwortungsethische als eine egozentrisch-gesinn sche Position. Wie Mandelkow hervorhebt, wird das Allgemeine im poetisch Realismus oft „nur noch durch die individuelle Überzeugung des Verfasser siert"[4]. Um eine solche individuelle Autorisierung handelt es sich auch, wen die absichtsvolle Behauptung aufstellt, der Erdgeist repräsentiere die „Rein „von aller Wildheit des Menschenlebens" bereinigten Daseins.

Das Selbstverständnis des poetischen Realismus - die symbolische Darstel Wirklichen am einzelnen Fall und die verantwortungsethische Integration r scher Impulse - wird also unterschwellig von entgegengesetzten, nämlich ex Strukturen gestützt. Sie sind es, die den status quo von kritischen Reflexion entbinden, ihn vorurteilslos - und das heißt: vorbehaltlos - gelten lassen. Ob Geniegedanke mittlerweile vollends zur Epigonalität nivelliert ist[5], kontinu

1 Vischer (1875), S. 264f.
2 Mandelkow (1980), S. I45ff.
3 Mandelkow (1974), S. 390f.
4 Ebd., S. 391.
5 Vgl. Schmidt,J. (1985), Bd. II, S. 83ff.

doch seine Grundlage: ein konkretistischer Erfahrungsbegriff. Paradigmatis
entsprechende Affirmation des expressiven Naturbildes ist, wie oben gezeigt,
Favorisierung Schellings gegenüber Hegel. Und tatsächlich sympathisiert Vi
aller Zurückhaltung doch mehr mit dem ersteren. „Nicht umsonst", schreibt
ner weiteren Interpretation der Erdgeistszene, „begrüßt Schelling in der off
Stelle das Gedicht als einen ewig frischen Quell der Begeisterung, der zureic
den Hauch eines neuen Lebens über die Wissenschaft zu verbreiten; Göthes
ja der klare Vorläufer seines und des Hegelschen Pantheismus, - mehr natür
ersteren, als des zweiten, denn jener ist in seinen Mängeln und seinem Vorzü
Geiste dieses Dramas verwandter; in seinen Mängeln, denn die Verachtung
Faust alle Methode, alle Formen der wissenschaftlichen Vermittlung wegstöß
Verzweiflungs-Versuch, die Wahrheit zu erstürmen durch Beschwörung des
stes, erinnert sogleich an den Genialitäts- und Gewalt-Act der Eroberung des
ten durch die intellectuelle Anschauung; in seinem Vorzüge, denn bei Schelli
es eine Natur, bei Hegel eigentlich keine."[1] Obgleich Vischer hier durchaus d
gewaltsame Unmittelbarkeit der intellektuellen Anschauung kritisiert, so ist
keineswegs die spekulative „Arbeit des Begriffs" im Sinne Hegels, die er ihr
entgegenhält. Entscheidend ist für ihn Schellings Konkretismus, demzufolge
immerhin eine Natur „gibt". In diese Grundgewißheit möchte der Interpret
einbringen, „was nach der Philosophie die moderne Naturwissenschaft zum
ständnis des Faust Willkommenes errungen hat. Die Reihe von Reductionen,
welche die Physik und Chemie,was besonderer Stoff, besondere Kraft schien
das andere zurückgeführt hat, die Entdeckung der Stoffgleichheit der Weltk
durch die Spectral-Analyse im Dienste der Astronomie, endlich und vor Alle
Theorie der Entwicklung im Gebiete des organischen Lebens: alle diese gewa
Schritte sind ebensoviele Bestätigungen für die Wahrheit des Kerns im Sehn
nach Erkenntniß einer wahren Identität aller Wesen."[2]

Die Tatsache, daß der Hegelianer Vischer die „Theorie der Entwicklung in
Gebiete des organischen Lebens" nicht aus dem teleologischen Denken Hege
vorgehen läßt, sondern aus einer Verbindung der Spontaneität Schellings mi
modernen Naturwissenschaft mutet inkonsequent an. Sie ist aber symptoma
eine wissenschaffshistorische Weichenstellung, die deshalb einer ausführliche
terung bedarf.

Wiederum muß hier zwischen harmonikalen Aussagen und expressiven Hi
grundstrukturen unterschieden werden. Explizit spricht Vischer im Sinne de
realistischen Kontinuitätsdenkens und hat dabei zweifellos auch die Metamo
lehre Goethes im Auge. An ihrer Rezeption läßt sich die genannte Weichenst
gut beobachten. So ist die Metamorphosenlehre zunächst eine Bildungstheor
verträgt sich als solche durchaus mit Hegels *Phänomenologie des Geistes.* Vischer abe
schlägt einen anderen Weg ein. Er legt den Begriff der „Entwicklung" nicht
aus, sondern so, wie es „nach der Philosophie die moderne Naturwissenschaf
h. empiristisch. Dieser Empirisierungstendenz unterstehen die zeitgenössisch

1 Vischer (1875). S. 261. Angespielt wird auf die oben erwähnte Passage aus Schelling (1803), S. 348.

2 Vischer (1875), S. 262.

che, Goethes Metamorphosenlehre zu adaptieren. Darwin bezeichnet Goet
einen seiner Vorläufer.[1] Haeckel läßt später beider Abstammungslehren au
Grundlage ihrer „durch und durch *einheitlichen* Naturanschauung“[2] ganz zus
menfallen. Das von Vischer mit vorbereitete Rezeptionsmuster überdeckt
Tatsache, daß die Verwissenschaftlichung des Entwicklungsgedankens zwa
nominalistischen Konsequenzen führt: Das technische Erkenntnisinteresse
modernen Naturwissenschaft muß die Methode vom Gegenstand ablösen,
verfügbar zu machen. Mit diesem Dualismus kommt implizit eine Spaltung
explizit propagierte harmonikale Naturbild.

Mit ihrer Aufspaltung in Begriff und Sache rückt die Verwissenschaftlich
Entwicklungsgedankens strukturell in eine größere Nähe zur allegorischen
identität von Bezeichnendem und Bezeichnetem, wie sie im expressiven Na
vorliegt. Die proklamierte Naturteleologie verwandelt sich unter der empir
Absage an das idealistische Reflexionsmodell in eine diskontinuierliche Zei
Das läßt sich schon an Darwin festmachen, dessen Abstammungslehre - na
These Monods[3] - auf sprunghafte Auslesefaktoren und nicht auf kontinuier
Anpassungsprozesse zurückzuführen ist. Aber ob nun intendiert oder nich
Abwendung vom Hegelschen Synthesemodell zerfällt der Entwicklungsged
zwangsläufig in die ursprünglichen, kantischen Dualismen von Begriff und
ung bzw. Verstand und Sinnlichkeit und wird, bar einer dialektisch-spekul
Vermittlung, richtungslos. Schnädelbach erläutert die wissenschaftshistori
wendigkeit dieser Rückkehr zu Kant so: „Das allgemeine Bewußtsein des 1
hunderts emanzipierte sich vom Idealismus im Namen der Wissenschaft u
Geschichte. Damit dies möglich war, mußten .Wissenschaft' und .Geschich
Bedeutungsveränderung durchgemacht haben, die diese Begriffe in einen
zu dem brachten, was sie z. B. bei Hegel bedeuteten; schlagwortartig formu
es jetzt: .Wissenschaft *statt* philosophisches System', .Geschichtswissenschaf
Schichtsphilosophie'.“[4]

Auch die positivistische Goethe-Philologie konnte erst mit dieser Spaltun
ihren Aufschwung nehmen. Und nicht zufällig geht sie einher mit einer lat
wertung des Erhabenen gegenüber dem Schönen - zerfallen doch Idee und
keit nun in jene für die Erfahrung des Erhabenen signifikante Ambivalenz
lyse und Affekt, die Kant als „negative Lust“ umschrieben hatte. Wie eng
vermeintlich konträren Aspekte korrelieren, zeigt bereits der Faustkomme
rich Düntzers von 1850. Enthusiastisch äußert sich der Autor - nach Mand
„‚Goethe-Ausleger' kat’ exochen in diesem Zeitraum, der zum vielzitierten
verlästerten Vertreter eines dichtungsfremden Kommentargewerbes gewo
zur Erdgeistbeschwörung: „Der ergreifende Ausdruck gibt dieser ganzen S
frische Naturwahrheit, daß wir, in der tiefsten Seele erschüttert, uns in die

1 Nach Wickler (1982), S. 66.
2 Haeckel (1882), S. 95.
3 Vgl. Monod (1971), S. 110.
4 Schnädelbach (1983), S. 49.
5 Mandelkow (1980), S. 157.

hineingebannt und von der Gegenständlichkeit dieser Erscheinungen durchd
fühlen; diese Verzweiflung Faust's, diese Versuche, sich aus dem Munde der
die vollste Einsicht und Erkenntniß der Natur zu ertrotzen, treten uns nicht
Fremdes entgegen, sondern sie werden ein Theil unseres Innern, in welchem
ahnungsvolle Sehnsucht nach dieser dem Menschen verwehrten Erkenntniß
fen. Auf diese Szene besonders scheint sich die begeisterte Erhebung zu bezie
welcher der Schöpfer der neuern Naturphilosophie von Goethe's Faust als ei
frischen Quell der Begeisterung' gesprochen hat, der ‚allein zureichend gewe
Wissenschaft zu verjüngen und den Hauch eines neuen Lebens über sie zu ve
ten'."[1] Wiederum also ist es Schelling, der als philosophische Legitimationsin
eine affirmative Erdgeistkommentierung herangezogen wird. Dabei liefert D
merkwürdige Kombination von affektivem Überschwang und trockener Phil
diktion einen weiteren Beleg für Hegels Vorwurf abstrakter Unmittelbarkeit
Schellings Namen amalgamiert er irrationalistische Emphase und positivistis
sachenerkenntnis. So etwa, indem er den Vers: „Wenn ihrs nicht fühlt ihr we
nicht erjagen" (V. 181) mit den schulmeisterlichen Worten erklärt: „Faust fü
mit epigrammatischer Schärfe den alten Satz aus, *daß nur das Herz beredt macht.*"[2]
Oder, indem er sich über Wagners „todten Pedantismus"[3] ausläßt und - nach
in extenso die Aufgaben eines Famulus beschrieben hat - mindestens ebenso
tisch bemängelt, daß Wagner nicht pflichtgemäß „dieselben Studien treibt, w
Professor"[4].

Derartige Widersprüche offenbaren freilich, daß Düntzers Kommentar nic
dingt die Abgründe der Erdgeistbeschwörung auslotet. So liegt die hämische
kung nahe, daß der schwärmerische Philologe sich unfreiwillig selbst als der
Schwärmer" (vgl. V.168) erweist, den er im Geiste Fausts zu kritisieren mein
Tat reduziert er den leidenschaftlichen Beschwörungsversuch auf eine „ahnu
Sehnsucht" nach „Einsicht und Erkenntniß"[5 6] - eine ähnliche Trivialisierung
der Bildungsphilister Wagner vornimmt. Derlei Mokanz indessen würde an
scheidenden Frage Vorbeigehen, ob nicht eine Identifikation mit Fausts Natu
emphase epigonal sein *muß*. Ist es überhaupt möglich, seinen Anspruch auf un
bare Erfahrung anders als in verflachender Rede zu thematisieren? Schließli
Faust selbst ob der Ohnmacht seiner überschwenglichen Worte vom Erdgeis
siert (vgl. V.137-146). Und offenbar hat Goethe seiner Sprachgestik etwas üb
Theatralisches verleihen wollen, wenn er Wagner den Beschwörungsversuch
Deklamation eines griechischen Trauerspiels mißdeuten läßt (vgl. V. 169f.)[s] D

1 Düntzer (1850), S. 184. Das Zitat im Zitat ist wiederum aus Schelling (1803), S. 348.

2 Düntzer (1850), S. 185. Vgl. die Formulierung Wagners: „Allein die Welt! des Menschen Herz und Geist! / Mögt ieglicher doch was davon erkennen" (V.233f.).

3 Ebd., S. 184.

4 Ebd., S. 185.

5 Ebd., S. 184.

6 Übrigens befindet sich Düntzer durchaus in guter Gesellschaft. Benedetto Croce widmet in seinem Goethebuch (1918) ein ganzes Kapitel dem *Schulfachs Wagner [S.* 24-33], in dem er bekennt, „daß ich für Wagner, den .Famulus' Doktor Fausts, eine gewisse Zärtlichkeit empfinde" [S. 24].

Erhabene sich auch hier mit dem Lächerlichen berührt, gehört zu seiner sp
chen Natur, mithin auch zur Struktur des expressiven Naturbildes.

Freilich gab es in diesem Zeitraum leidenschaftlichere Reminiszenzen an
Geniebewegung als diejenigen Vischers und Düntzers. Sie kamen aber bezc
derweise nicht aus Deutschland, sondern aus Frankreich, wo die politische
stärker polarisiert war und infolgedessen die expressive Vernunft- und Ziv
kritik deutlich radikaler ausfiel. Auf Baudelaire insbesondere ist es zurück
daß „Rausch und Rauschgift ein Kennwort der dekadenten .Genies'"[1] wur
Verwendung allegorischer Techniken diente der indirekten Darstellung de
intensität von Grenzüberschreitungen.[2] Die Leitmotivik einer ausschweifer
am Schmerz und des entsprechenden Hasses auf eine idyllisierte Natur setz
pointierter Form gleichgeartete Ansätze des Sturm und Drang und der Ro
Die französische Variante des expressiven Naturbildes hat Konjunktur bis
baud, der sich - ähnlich wie der junge Goethe - mit Alchemie beschäftigt, d
ein Mittel sieht, die Verstandeskontrolle und damit das Kontinuum der Ze
durchbrechen.[3] In Deutschland dagegen bedurfte es zu einer solchen Ewigk
erst eines gewonnenen Krieges.

3. Positivistisch-irrationalistischer Wille zur Macht (1870-1918)

War das expressive Naturbild in der Restaurationsphase nach 1848 unter d
nisch scheinenden Oberfläche ausgeblendeter Widersprüche nur in latente
strukturen registrierbar, so tritt es mit dem neu geschaffenen Nationalstolz
Sieg von 1870/71 offen zutage. Im Gegensatz zur lasziven Kultur des „Erbf
allerdings berauscht sich das Kaiserreich weniger an masochistischen Selb
als an sadistischen Eroberungsphantasien. Fausts Erdgeistbeschwörung bi
offenbar beiden Tendenzen an. Für einen Gymnasialdirektor namens Stut
dazu geschaffen, die Triebkräfte seiner Abiturienten in die rechten Bisma
zu lenken: „Nein, nicht schelten, sondern du mußt den Mut fassen und den
behalten, dich in die Welt zu wagen, ‚der Erde Weh, der Erde Glück zu tra

Der Reflexionsverzicht, den der poetische Realismus zumindest noch ver
wird nun zur offiziellen Ideologie. Die klassisch-humanistische Bildungside

1 Schmidt, J. (1985), Bd. II, S. 265.

2 Da hier nicht der Ort ist, dieses Thema ausführlicher zu behandeln, muß der Hinweis auf Benjamins *Baudelaire-Studien* (1939/40) genügen. Mag man über die dort vorgenommene Herieitung der Allegorie aus dem marxistischen Theorem einer „Entwertung det Dingwelt" [ebd., S. 660] auch geteilter Meinung sein, so macht Benjamin doch den in unserem Zusammenhang entscheidenden Sachverhalt deutlich, daß es der Abgrund zwischen Zeichen und Bezeichnetem, das „Herausreißen der Dinge aus den ihnen geläufigen Zusammenhängen" [ebd., S. 670] ist, was Baudelaire zum Allegoriker qualifiziert. Daran knüpfen sich alle übrigen Charakterisierungen, die ebenso mit dem expressiven Natutbild übereinstimmen: das Desultorische [ebd., S. 658], das Heroische [ebd., S. 671], das Katastrophisch-Diskontinuierliche [ebd., S. 660],

3 E. Starkie paraph rasiert Rimbauds *Une saison en enfer* folgendermaßen: „.Everything is good that breaks down the control of reason- — alcohol, drugs, sexual licence — .everything that can lift the human soul out of its mortal shell and plunge it into eternity¹." [Nach Gray (1952), S.252]

4 Stutzer (1903), S. 319.

gegenüber dem wilhelminischen Ziel einer forcierten Industrialisierung Deu
vollends ihre legitimatorische Brauchbarkeit eingebüßt.[1] Wie Heydorn an de
schen Schulkonferenzen gezeigt hat, bestimmen nun explizit pragmatische V
tungsintercssen das Bildungswesen.[2] Diese Tendenz äußert sich in zwei unter
chen Varianten der Anknüpfung an Kants formale Ethik: gesinnungsethisch
der Innerlichkeit und verantwortungsethische Sachlichkeit der Pflichterfüllu
sprechend wird von den dominierenden geistigen Strömungen des Kaiserreic
weder das expressive oder das konstruktivistische Naturbild favorisiert. Beid
zen manifestieren sich deutlich in der Faustrezeption. „Das Faustische" wird
Hans Schwerte gezeigt hat, in dieser Phase zum ideologischen LeitbegrifF de
schen Chauvinismus und Imperialismus.[4] Es „entwickelte sich zu einem Prop
wort, zum .mythischen[1] Kennwort für eine bestimmte .Weltanschauung[1], un
hieß alsbald: für eine erwünschte politische Verhaltensweise"[5].

Protagonist der verantwortungsethischen Variante ist Gustav von Loeper.
antiheroische *Faust-Dcu.tu.ng*[6] orientiert sich denn auch vorzugsweise an den spä
Passagen des Dramas. Mit ihrer utilitaristischen Moral, die den Disziplinieru
anforderungen der offiziellen Politik entsprach, bildet sie zweifellos die Reze
dominante.

Von erheblichem Einfluß aber ist auch die gesinnungsethische Variante. Ih
ismus ist es vor allem, der die faustische Ideologie, wie Schwerte schreibt, „z
der (romantischen) oppositionellen Sinnzeichen gegen die übrige, sogenannte
.westliche[1] Welt gemacht"[7] hat. Kuno Fischer, ein Vorläufer des Neukantian
der bedeutendste Repräsentant dieser Variante. Er sieht sich mit der Erdgei
der entscheidenden Stelle der ursprünglichen Faustdichtung; hier ist der gev
Ausbruch der deutschen Sturm- und Drangzeit, der fordernden Epoche, wie
sie nannte". Das Pathos, mit dem er die *„Erde,* den Genius alles irdischen Dase
mythifiziert, beruht auf jenem Irrationalismus, der sich mit den radikal posi
Tendenzen der Zeit so eigentümlich gut verträgt. Fausts Magie enthält ihm z
„nichts von Zauberkram: es ist die natürliche Magie des Menschen, welche v
alles Große in der Welt bewirkt hat, die unwiderstehliche Macht des Willens

1 Das steht m. E. nicht im Widerspruch zu dem von Mandelkow herausgearbeiteten Zusammenhang zwischen Klassikerkult und nationalliberalem Einschwenken auf Bismarcks Politik [vgl. Mandelkow (1980), S. 206fF.], wie aus dem folgenden hervorgeht.

2 Vgl. Heydorn (1973), S.185ff.

3 Die Kritik an der Kantischen Pflichtethik changiert denn auch zwischen beiden Aspekten, wenn sie „die vermeintlich alle anderen Vernunftkräfte ausschaltende Rationalität, die möglicherweise die Individualität vergewaltigende Allgemeingultigkeit, die angeblich zu Gehorsam und Inaktivität verleitende Gesetzesform der Kantischen Ethik erwähnt, so auch wenn die Unbedingtheit der sittlichen Forderung, die Innerlichkeit der Gesinnungserhik und die befürchtete asketische Grausamkeit zur Sprache kommen" [Jansohn (1971), S.413].

4 „Kein Wunder", schreibt er angesichts des imperialistischen Legitimationsbedarfs, „daß die Bogenhöhe, strahlend in ‚Reichs'-Optimismus, genau zwischen 1871 und 1914 etreichr wurde" [Schwerte (1962), S.8],

5 Ebd., S. 90.

6 Vgl Mandelkow (1980), S.250ff.

7 Schwerte (1962), S. 10.

8 Fischer, K. (1895-1913), Bd. 3, S. 205f.

kein Widerspruch, sondern bestätigt nur die erhabene Komplementaritä
und Affekt, daß Fischer einerseits gründliche Forschungsarbeit zur ent-
stehungsgeschichtlichen Faustphilologie geleistet hat[1], sich aber anderers
enthalten kann, fernab vom Text der Szene zu behaupten, der Erdgeistbe
„der Held und Staatsmann, der Reiche erobern, Staaten umgestalten soll
dem Interpreten ankommt, ist allemal die rechte Gesinnung. Fausts „Wi
zwingend“[3], weil er aus emphatischer Innerlichkeit geboren ist: „Das ist
die in jedem gewaltigen Menschen redet, der berufen ist zu einer großen
Im Unterschied zu Loeper betont Fischer nicht die pflichtethischen, sond
ischen Motive des Dramas, die für ihn vor allem im Kontrast zum Famul
Sichtbarwerden: „... dem genialen Denker gegenüber erscheint die perso
natur, die gelehrte, selbstzufriedene, vom Bücherstaub als ihrem Labsal
Fausts Verhältnis zu ihr sei das von *„Urnaturgegen Unnatu*r“[6].

Mit diesen erhabenen Tönen ist die Latenzphase des expressiven Natur
deutig überwunden. War das historistische Auseinandertreten von Signif
Signifikat bei Düntzer noch ein eher unterschwelliges Phänomen, so kon
Klima des Imperialismus, eine Faust-Philologie gedeihen, die nicht mehr
sche „Sinnhuberei“ betrieb, sondern eine exzessive „Stoflhuberei“[7].

Die neuerliche Bevorzugung des Stoffs vor der Form äußert sich ebens
vistischen wie irrationalistischen Deutungsansätzen - zwei Richtungen, di
Kaiserreich extrem polarisieren, dabei aber strukturell eigentümlich koi
Nicht zufällig hegen beide, der radikale Szientismus ebenso wie die radik
muskritik, eine Vorliebe für das expressive Naturbild.

Repräsentativ für die erste Richtung ist die Faustrezeption des Physike
von Helmholtz. Unter dem Titel *Goethe's Vorahnungen kommender naturwissen-
schaftlicher Ideen* kommt er auf eine, wie er sie abweichend von der gängigen
interpretation nennt, *„allegorische* Figur Goethes, nämlich den Erdgeist im ,
sprechen. Auf den ersten Blick mag es erstaunen, daß ausgerechnet ein T
Kritik am mechanistischen Weltbild von einem seiner Vertreter in Anspr
genommen wird. Die Erklärung für diese Identifikationsmöglichkeit lieg
Ambivalenz, die dem allegorischen Verfahren des Goetheschen Sturm un

1 Das eben wird, wie Mandelkow am Beispiel Schwertes dargelegt hat, in den meisten idcologiekriti-
schen Arbeiten zur Rczepcionsgeschichte vernachlässigt, weil sie aus didaktischen Gründen die philologi-
sche Bedeutung eines Rezipienten zugunsten seiner politischen Einschätzung — im seltensten Fall geht
beides konform — vernachlässigen müssen [vgl. Mandelkow (1980), S. 247f.]. Ich versuche diesem
Dilemma durch meine Ebenenunterscheidung zu entgehen, d. h. dadurch, daß ich in den Poicsis-
Abschnitten die Faust-Rezipienten als Kommentatoren heranziehe, in den Aisthesis-Abschnitten als Ver-
treter weltanschaulicher Positionen (und in den Katharsis-Abschnitten ggf. als Anreger für das eigene
ästhetische Urteil).

2 Fischer, K. (1895-1913), Bd. 3, S. 206f.

3 Ebd., S. 207.

4 Ebd., S. 206.

5 Ebd., S. 21 Of.

6 Ebd., S. 213.

7 Vgl. Vischer (1861), S. 135ff.

8 Helmholtz (1892), S. 244. Hv. P.M.

inhärierte. Daß sie dort eingebunden ist in eine Gestik der Begriffsdestruktio sich leicht überlesen, da diese nicht wiederum selbst auf den Begriff gebracht kann. So kommt es, daß Helmholtz von der Erdgeistcharakteristik - er zitiert die Verse 149-156 - sagt, sie passe „so vollständig auf eine andre neueste Kon der Naturwissenschaft, daß man sich schwer von dem Gedanken losreißen ka sei gemeint“[1]. Gemeint ist nach Helmholtz das Gesetz von der Konstanz der E das nun zum Inbegriff der modernen, experimentell-induktiven Methode gev ist.[2] Wie fundiert Helmhotz' allegorische Lesart gegenüber der symbolischen verdeutlicht seine Auseinandersetzung mit der Hypothese, „daß der Erdgeist des organischen Lebens auf der Erde sein solle“[3]. Gegen diese Hypothese, die einen monistischen Wirklichkeitsbegriff rekurriert, wendet er ein, sie vertrag nicht mit den Worten „Ein glühend Leben“ (V. 154).[4] Er verfehlt damit zwar Funktion, nicht aber die Struktur dieser poetischen Metapher. Denn zweifell Lebensglut des Erdgeistes philologisch auf das pindarische „Odenfeuer“ zurü führen, einen erhabenen Topos mithin, der auf ein die sinnliche Wahrnehmu überschreitendes Wirkungsprinzip anspielt, wie es in Herders Begriff der „K Ausdruck kam. Diese dualistische Metaphorik ist mit dem modernen, Untersuchungsmethode und Phänomen trennenden, Energiebegriff weitaus angemessener gedeutet als mit dem organologischen, Wesen und Erscheinung synthetisierenden, Lebensbegriff. Ebenso wie das „glühend Leben“ des Erdg (hier als allegorische Person) fixierte Außenseite und eine dynamische Innens so beruht nach physikalischer Einsicht die Konstanz der Energie auf einem f renden Zustandswechsel. Das scheinbare Kontinuum der Zeit erweist sich als einer unsichtbaren - und daher nur allegorisch darstellbaren - Struktur der Diskontinuität.[5] Obwohl es sich also beim Erdgeist um eine positivismuskritis gemeinte Figur handelt, kann deren positivistische Inanspruchnahme durch Helmholtz doch nicht als unbegründet bezeichnet werden.

1 Ebd.

2 „Das erkenntnis-theoretische Gegenbild dieser Szene liegt nun darin, daß die Bemühungen der philosophischen Schulen die Überzeugung von der Existenz der Wirklichkeit zu begründen, erfolglos bleiben mußten, solange sie nur vom passiven Beobachten der Außenwelt ausgingen. ... Wir haben gesehen, unsere Sinneseindrücke sind nur eine Zeichensprache, die uns von der Außenwelt berichtet. Wir Menschen müssen erst lernen, dieses Zeichensystem zu verstehen, und das geschieht, indem wir den Erfolg unserer Handlungen beobachten und dadurch unterscheiden lernen, welche Änderungen in unseren Sinneseindrücken unseren Willensakten folgen, welche andere unabhängig vom Willen eintreten.“ [Ebd., S. 243f]

3 Ebd., S. 245- Implizit greift er hier einen Einwand auf, den insbesondere Rudolf Steiner, Zuhörer in Helmholtz* Vortrag, gemacht hat: „Die .Auflösung' der sinnlich wahrnehmbaren Vorgänge in unwahrnehmbare mechanische Bewegungen ist den modernen Physikern so sehr zur Gewohnheit geworden, daß sie gar keine Ahnung davon zu haben scheinen, daß sie ein Abstraktum an die Stelle der Wirklichkeit setzen ... Goethe bleibt innerhalb der Erscheinungswelt stehen; die modernen Physiker lesen einige Fetzen aus der Erscheinungswelt auf und versetzen diese hinter die Phänomene, um dann von diesen hypothetischen Realitäten die Phänomene der wirklich wahrnehmbaren Erfahrung abzuleiten.“ [Steiner (1883-97), S. 225] Für Steiner ist die Selbstcharakteristik des Erdgeistes dagegen der organologische „Ausdruck der umfassenden Natutanschauung ... Goethes“ [Steiner (1902), S. 15].

4 Vgl. Helmholtz (1892), S. 245-

5 Vgl. das Kapitel *Die zeitliche Struktur des Kosmos* in Weizsäcker (1948), S. 36ff.

Selbst der Erzpositivist Emil Du Bois-Reymond, der Fausts „Hang zur ... Spekulation, deren zu stark geschwellter Luftball leicht im Steigen platzt", im Namen der „auf sicherem Grunde weilenden Empirie"[1] scharf verurteilt, nimmt ausgerechnet die Erdgeistbeschwörung von seinem Pauschalverdikt gegen das Werk aus. Just hier sieht er die klare Bestätigung für das ***„Ignorabimus"[2]***, der Grundmaxime des positivistischen Wissenschaftsethos. Sein Tadel gilt einzig der Tatsache, daß Faust die nominalistische Lektion seines Experiments nicht beherzigt und in einem anschließenden Suizidversuch eben doch dazu übergeht, die transzendentale Grenze zum Ding an sich zu überschreiten: Für den Agnostiker ist es von einer „ethischen Ungeheuerlichkeit, daß ein um die Wahrheit redlich bemühter Mann, welcher für den Dualismus so greifbare Beweise in Händen hat, wie die Erscheinung des Erdgeistes ... so handeln solle wie Faust. Keine halbe Stunde nach der Unterhaltung mit dem Erdgeist legt er Hand an sich, um die Pforten aufzureißen, an denen jeder gern vorüberschleicht. Wie unnatürlich erscheint diese von ihm eingestandene Vermessenheit, auch wenn man ihm gestattet, auf seinem Standpunkte noch an der Unsterblichkeit der Seele zu zweifeln; um wieviel näher läge der Versuch, nochmals mit jenem mächtigen Wesen anzubinden, es durch erneute Beschwörung wieder zu zitieren, und seinen zweiten Besuch besser auszunutzen."[3]

Daß diese Belehrung nicht gerade im Sinne der Gelehrtentragödie ist, bedarf keiner Erwähnung. Um so erstaunlicher aber sind die strukturellen Parallelen zwischen Faust und seinem Kritiker. Sie bestehen nicht nur in der nominalistischen Erkenntnistheorie beider. Sondern es ist auch und vor allem der gesinnungsethische Fundamentalismus, der sie verbindet. Ob nun Faust sich wie ein Betrogener vom himmlischen „Schauspiel" der Makrokosmos-Vision abwendet, um von einem anderen, nicht im geringsten weniger artifiziellen „Zeichen" desultorisch zu behaupten, es sei ihm „näher" (V.108), oder ob Du Bois-Reymond mit vergleichbarem Zorn gegen den trügerischen Idealismus verkündet, Freiheit bestehe einzig im Bemühen, „auf diese Welt sich zu beschränken"[4] - beide argumentieren nicht. Stattdessen beziehen sie die Überzeugungskraft ihrer Hypothesen aus der Emphase, mit der sie sie aufstellen. Das Diskursvakuum, das der jeweilige Begründungsmangel hinterläßt, wird durch Gesinnungsfestigkeit kompensiert - eine Entschiedenheit, sich „in die Welt zu wagen", ohne nach Sinn und Ziel zu fragen. Die Inhalte sind austauschbar: Goethes Faust ging es um „die Natur", Du Bois-Reymond geht es - zeittypisch - um „die Nation": „Der Student als solcher soll so wenig politisieren, wie dozieren oder praktizieren. So gut es ihm steht, für das Vaterland zu glühen, für welches er zu sterben berufen sein kann, den Parteiungen des Tages bleibe er fern. Dem widerspricht nicht, daß die deutsche Einheit, die Herrlichkeit des wiedererstandenen Reiches Deutscher Nation zum Teil aus den Köpfen und Herzen der deutschen Studenten hervorgingen: denn damals

1 Du Bois-Reymond (1882), S. 111.
2 Ebd., S. 107 u. 108.
3 Ebd., S. 108.
4 Ebd., S. 104. Er fügt hinzu: „Im Vertrauen auf das Innehalten dieser Schranke wurzelt unsere kostbare akademische Freiheit." [Ebd.]

waren sie theoretisches Ideal.“[1] Der Idealismus hat seine Schuldigkeit getan - an seine Stelle tritt ein irrational legitimierter Positivismus.

An der Charakteristik der szientistischen Rezeptionsvariante zeigt sich, daß die weltanschauliche Konkurrenz, die radikale Szientismuskritik, ihr nicht so fern steht, wie es den äußeren Fehden nach scheint. Was sich als Opposition gibt, erweist sich letztlich als Pendant: mit dem irrationalen Positivismus koinzidiert - übrigens mit derselben chauvinistischen Einfärbung - ein positivistischer Irrationalismus.

Prototypisch für diesen ist der Schriftsteller und Kulturkritiker Julius Langbehn. In seinem einflußreichen Buch ***Rembrandt als Erzieher*** polemisiert er gegen die ***Faust***-Deutung Dubois-Reymonds: „Tüchtig und sogar ausgezeichnet als Spezialist, in dem von ihm bearbeiteten Einzelfach der Naturwissenschaft, stolpert und strauchelt er in bedenklicher Weise, sowie er sich in höhere Regionen wagt. Sein vor einigen Jahren gehaltener Vortrag über ‚Faust*, worin er zugunsten einer überaus platten und trivialen Weltauffassung Goethe selbst zu korrigieren versucht, muß im schlimmsten Sinne als Vortrag des - Famulus Wagner über den Dr. Faust bezeichnet werden.“[2] Dasselbe Argument bringt Langbehn auch gegen Helmholtz vor,[3] Sieht man sich allerdings seine Einwände gegen die positivistische AtfKrr-Deutung näher an, so fällt auf, daß sie denselben Begründungsnormen folgt. Offenbar ist es nicht bloß ein rhetorisches Manöver, wenn er - wie im obigen Zitat - die „Tüchtigkeit“ und Exaktheit seiner Gegner lobt. Im Gegenteil, sie geht ihm nicht weit genug: „Hat man vorgeschlagen, die Theologen in den Naturwissenschaften zu prüfen, so könnte man vielleicht mit demselben Rechte vorschlagen, die Naturwissenschaftler in der, recht verstandenen, Theologie zu prüfen. Wer das Göttliche in der Natur nicht erkennt, erkennt auch die Natur nicht richtig. Jedenfalls sieht man, wohin es führt, wenn solche Leute mit ihrer sogenannten hochmodernen Bildung einmal aus dem engen Kreise der Fachtätigkeit heraus- und wirklich bedeutenden Äußerungen des menschlichen Geistes gegenübertreten; sie fällen dann ebenso unbescheidene wie unbegründete Urteile.“[4] Langbehn rehabilitiert also nicht etwa den Glauben gegenüber der Wissenschaft, sondern er macht der Wissenschaft zum Vorwurf, daß sie sich vom Glauben noch gar nicht emanzipiert habe: „Ein .Professor* glaubt in der Regel an nichts; unter Umständen freilich auch an alles“[5], z. B. die „außerordentlich oberflächliche und durch die neuere Geschichtsschreibung längst verurteilte Phrase von dem ‚in Nacht und Finsternis versunkenen Mittelalter*“[6]. Langbehns Argumentation folgt demselben Exaktheitseifer wie die von ihm kritisierten Autoren, ja versucht diese zu übertrefFen: „Der Romane versteht den Germanen nur selten; jener fühlt romanisch und romantisch; dieser denkt deutsch und deutlich.“[7] Ausdrücklich wehrt er sich gegen die These, Rembrandts Bilder seien „mystisch“ und betont deren „Gesetzmäßigkeiten“; allerdings

1 Ebd.
2 Langbehn (1890a), S. 127.
3 Auch er urteile „als Spezialist“ [ebd., S. 163].
4 Ebd., S. 127.
5 Ebd., S. 128.
6 Ebd., S. 127.
7 Ebd., S. 325f.

handle es sich dabei um eine „eigene Mathematik für sich: es ist ***eine Mathematik der Schatten“***[1]. In diesem Sinne lobt er auch die Jugenddichtungen Goethes als „poetisch formlos, wie Rembrandt malerisch formlos ist; wo die deutsche Volksseele ganz unbefangen auftritt, strebt sie nach mehr Rhythmus als nach Symmetrie.“[2] Hier wie dort leitet er die deutsche Seele aus dem Geist der Erde ab: „Zuweilen scheint es bei Rembrandt, daß der Geist Gottes aus dem Kot aufsteige; aber es ist nicht Kot, sondern niederdeutsche Erde, aus der er aufsteigt. [Absatz] Je natürlicher und simpler ein Volk in seinen Gesinnungen wie seinem Auftreten ist, eine desto weitere geschichtliche Arena eröffnet sich ihm.“[3] So verschieden die Diktion Langbehns von derjenigen Du Bois-Reymonds ist, verbindet doch beide dieselbe Gesinnung einer Abwehr spekulativer Idealismen zugunsten bescheidener Diesseitigkeit. Beide bemühen sich, ihre Wertsetzungen als wissenschaftlich und exakt zu erweisen. Mit geradezu cartesianischen Tugenden stattet Langbehn die Autorität des Volksdeutschen aus: „Im Gegensatz zu der auf Mystik fußenden und daher die Dunkelheit liebenden griechischen hätte die deutsche Spruchbehörde - welche den Volksanschauungen parallel, aber ihnen vorauseilend urteilen soll - in ihren Mitteln, Zielen wie Äußerungen sich einer unbedingten und fast mathematischen Klarheit zu befleißigen.“[4] Reflexion auf die Bedingungen solcher Klarheit fehlt bei den Antipoden - Langbehn freilich hat weniger Scheu, diesen Reflexionsverzicht populistisch zu legitimieren: „Verständigkeit ist auch der Grundzug im Charakter der Bewohner der heutigen deutschen Hauptstadt; nämlich der wirklichen und eingeborenen Berliner; und ganz besonders in den niederen, von falscher Bildungstünche noch weniger angegriffenen Volksschichten. Diese sind schlicht und klar wie ihr Weißbier.“[5]

Das bornierte Festhalten an einer reflexionslosen Unmittelbarkeit zeichnet die positivistische wie die irrationalistische Adaption des expressiven Naturbildes gleichermaßen aus. Die nominalistische Abspaltung der Signifikate in ein kognitiv nicht erreichbares Jenseits macht die Frage nach der Wahrheit zur Frage der „richtigen“ Gesinnung. Die konkurrierenden Ideologien des Kaiserreichs entlehnen diesen elitären Zug aus der Geniebewegung, um die jeweils vermeinte Gewißheit - ihr chauvinistisches Glaubensbekenntnis - als absolut zu setzen.[6] Dabei verbindet sich nun in der populisitschen Besetzung dieser Gesinnungsevidenz der erhabene Aristokratismus mit einem dumpfen Spießertum. So etwa, wenn Langbehn voller Bewunderung schreibt: „Genial ist z. B. die Bemerkung Bismarcks: Daß der Kleinkaufmann sich seinen Käufern gegenüber stets im Vorteil befinde, weil der den reellen Werth seiner Waren besser kenne, als sie.“[7] - „Das ‚Genie“, resümiert Jochen Schmidt, „ist nur noch der Kleinbürgenraum von Größe.“[8]

1 Ebd., S. 330f.
2 Ebd., S. 282.
3 Ebd., S. 203.
4 Langbehn (1890b), S. 197.
5 Ebd., S. 334.
6 „Eine Ahnenprobe“, betont Langbehn, „zwar nicht auf deutsches Blut, aber auf rein deutsche *Gesinnungen* angestellt, wäre so übel nicht“ [ebd., S. 183]-
7 Langbehn (1890a), S. 327.
8 Schmidt, J. (1985), Bd. II, S. 190.

Eine aggressivere Fortsetzung dessen, was sich bei Langbehn ankündigt, ist Houston Stewart Chamberlains Goethe-Rezeption. Am ***Faust\obt*** der Antisemit das „Durchbrechen und Überwinden des Formprinzips“[1], und sieht darin „den unverkennbaren Charakter des deutschen Menschen“[2], die spezifisch „deutsche Gesinnung“[3].

Helmholtz und Du Bois-Reymond auf der einen sowie Langbehn und Chamberlain auf der anderen Seite sind sich gerade in ihrer Gegensätzlichkeit verwandt. Die Aufspaltung von Analyse und Affekt, gegen die Hegel zunächst erfolgreich polemisierte[4], begünstigt sowohl die Entfaltung der Naturwissenschaften wie auch die Enthemmung der Vernunftkritik. Doch die damit einhergehende Liquidierung des dialektisch-spekulativen Wechselbezugs zwischen beiden Aspekten hinterläßt eine normative Leerstelle, die nun durch einen unreflektierten Fundamentalismus ausgefüllt wird. Die Orientierungslosigkeit, die die positivistische ebenso wie die irrationalistische Absage an das geschichtliche Kontinuitätsdenken des Idealismus jeweils hinterlassen hatte, fand beide Male im Vaterlandskult einen Ersatzmythos.

Gerade ob der Unvermitteltheit aber, mit welcher der Nationalismus des Kaiserreichs sein normatives Vakuum ausfüllt, ist er auch nicht an eine bestimmte politische Richtung gebunden. Daß er nicht unbedingt von „rechts“ kommen muß, zeigt sich sowohl an der positivistischen Scherer-Schule wie auch an der naturalistischen Ästhetik. Wiederum stimmen hier zwei methodisch konträre Richtungen in der Vorliebe für das expressive Naturbild überein.[5]

Scherer sieht im jungen Goethe den Protagonisten eines auf eine „Theorie der Genialität“[6] gegründeten Geschichtsverständnisses, das ohne den Hegelschen BegrifFsrealismus auskommt[7]; er macht ihn zum „Ahnherrn der ‚historischen Schule“[8], die die „Geschichte zu einer exakten Wissenschaft ... erheben“[9] möchte - und dadurch relativistisch auflöst. Fausts genialische Erdgeistbeschwörung wird vor diesem Hintergrund merkwürdigerweise zum Vorläufer seiner rein faktenorientierten Philologie, die sich denn auch ausführlich der Entstehungsgeschichte des Monologs widmet.[10] Auch an Scherer ist der Selbstwiderspruch eines Positivisten zu bemerken, der sich zwar gegen jede spekulative Willkür der Interpretation ausspricht[11], dagegen aber ein um so willkürlicheres Zivilisations-Credo setzt: „Und da hilft nichts - ich bin fest überzeugt

1 Chamberlain (1912), S. 412.
2 Ebd., S. 408.
3 Ebd., S. 407.
4 Vgl. Schnädelbach (1983), S. 49.
5 Vgl. zur gemeinsamen Vorliebe Scherers und der Naturalisten für den jungen Goethe: Mandelkow (1979), S. XXX. Heinrich und Julius Hart, die sich diesbezüglich positiv über Scherer äußern [vgl. Hart/Hart (1882), S. 119], waren zunächst allerdings Verfechter des Spätwerks [v|J. Mandelkow (1979), S. 504],
6 Scherer (1877), S. 84.
7 Ebd., S. 83.
8 Ebd., S. 85.
9 Ebd., S. 84.
10 Vgl. Scherer (1885), S. 309-326.
11 Vgl. Scherer (1882).

davon - als was dem einzelnen Menschen hilft gegen seine bösen Neigungen: Zucht und zielbewußte Strenge; Zwang und überlegene Herrschaft der Vernunft."[1]

Heinrich und Julius Hart, die maßgeblich zur Popularität des Naturalismus in Deutschland beigetragen haben, wissen sich mit der Scherer-Schule in der Favorisierung des jungen Goethe einig, obgleich sie im affektiven Gegensatz zu deren analytischer Nüchternheit stehen: „Was nun, fragten die Armen (die Deutschen, P.M.), als Lessing mit eisernem Kehraus die Unfehlbarkeit Voltaires zerfegte, als Herder das Volkslied entdeckte, was nun? Goethe gab ihnen die Antwort in den Liedern aus Sesenheim, im ‚Werther', im ‚Faust'; da quälte sich nicht mehr der Herren eigner Geist, da jauchzte die entfesselte Seele des Volkes."[2] Die idealistische Geschichtsteleologie, die die Brüder Hart hier unter Anspielung auf Fausts Historiengespräch mit Wagner (vgl. V.225) abwehren, wird auch bei ihnen kompensiert durch den Mythos der deutschen Nation. „Reißen wir", schreiben sie, „die jungen Geister los aus dem Banne, der sie umfangt, machen wir ihnen Luft und Mut, sagen wir ihnen, daß das Heil nicht aus Ägypten und Hellas kommt, sondern daß sie schaffen müssen aus der germanischen Volksseele heraus, daß wir einer echt nationalen Dichtung bedürfen, nicht dem Stoffe nach, sondern dem Geiste, daß es wieder anzuknüpfen gilt an den jungen Goethe und seine Zeit und daß wir keine weitere Formenglätte brauchen, sondern mehr Tiefe, mehr Glut, mehr Größe."[3] Trotz des chauvinistischen Beiklangs dieser Äußerung wird man den Naturalisten Ressentiments nicht unterstellen können. Gerade in ihrer emanzipatorisch gemeinten Idolisierung nationalen Deutschtums zeigt sich aber erneut das Problem abstrakter Unmittelbarkeit. Wie sehr es zum willkürlichen Platzhalter des nominalistischen Reflexionsverzichts geworden war, verdeutlicht eine Passage aus Gerhart Hauptmanns ***Emanuel Quint*** „Was bei dem einen diesen, dem anderen jenen Namen hatte, war im Grunde aus der gleichen Kraft und Sehnsucht der Seele nach Erlösung, Reinheit, Befreiung, Glück und überhaupt nach Vollkommenheit hervorgegangen: das gleiche nannten diese Sozialstaat, andere Freiheit, wieder andere Paradies, Tausendjähriges Reich oder Himmelreich."[4]

Den Indifferenzpunkt der positivistisch-irrationalistischen Koinzidenz in dieser Rezeptionsphase des expressiven Naturbildes und damit gleichzeitig dessen Überwindung bildet die Goethe-Rezeption Nietzsches. Beide Tendenzen seines Zeitalters finden hier ihren radikalisierten Ausdruck in einem Goethe-Bild, das an dem Dichter einen „freudigen und vertrauenden Fatalismus" und „eine Ehrfurcht vor allem Tatsächlichen"[5] hervorhebt. Den Charakterisierungen liegt eine Philosophie zugrunde, die Thomas Mann einmal prägnant als „Lebenspositivismus"[6] bezeichnet hat. Mit diesem Lebenspositivismus steht Nietzsche der Erdgeistbeschwörung zweifellos nahe: So verkündet auch sein Zarathustra wie Faust das Ideal des Selbsthelfers, der das Leben heroisch bejaht, er ist, wie Faust in der Szene ***Nacht,*** der „dämonische

1 Scherer (1877), S. 82.
2 Hart/Harr (1882), S. 117.
3 Ebd., S. 120.
4 Hauptmann (1910), S. 463f.
5 Nietzsche (1888), S. 471.
6 Mann (1932), S. 151.

Genius des Umsturzes“[1]. Nietzsches ethische Position gründet, wie diejenige des jungen Goethe, in einer „Naturgeschichte der Moral“[2]. ***Jenseits von Gut und Böse,*** also jenseits verantwortungsethischer Rücksichtnahmen im Sinne christlicher Nächstenliebe, macht sie die Egozentrik der Fernstenliebe zur normativen Richtschnur, einer Gesinnung also, die allein im Dienste der Erhaltung und des Genusses eines idealen Selbst steht.[3]

Die These von der Affinität Nietzsches zu den Genie-Motiven der Urfaustdichtung, die vor allem auf Hermann Hesse[4] und Thomas Mann[5] zurückgeht, wird denn auch bis heute vertreten. Mason schreibt über das Verhältnis von Makrokosmos- und Erdgeistzeichen: „Es scheint hier ein ähnlicher Gegensatz vorzuliegen wie jener, den ... Nietzsche zwischen dem Apollinischen und dem Dionysischen ... konstatiert.“[6] Fausts Übergang zur Beschwörung nehme mit ihrem ***Pathos des Irdischen*** „einiges von Nietzsches Angriffen auf die ‚Hinterweltler‘ vorweg“[7], fährt Mason fort, indem er auf die ***Zarathustra-SteUe*** verweist: „Einen neuen Stolz lehrte mich mein Ich, den lehre ich die Menschen: nicht den Kopf in den Sand der himmlischen Dinge zu stecken, sondern frei ihn zu tragen, einen Erden-Kopf, der der Erde Sinn schafft!“[8] Und Jochen Schmidt schreibt im Hinblick auf die Erdgeistszene: „Als Beispiel für die spezifische Modernität des Faustschen Urproblems und zugleich als Zeugnis seiner Verschärfung sei nur an Nietzsche erinnert. Hundert Jahre nach dem Urfaust beginnt die analoge, aber noch schärfere Reaktion Nietzsches gegen die alles analysierende und logifizierende Wissenschaft und nicht zuletzt gegen eine antiquarisch verstaubende Geschichtswissenschaft - gegen all das, was Faust den ‚Urväterhausrat‘ nennt. Nietzsches Kritik gilt den anthropologischen Folgen der Verwissenschaftlichung: der Lebensentfremdung, besonders der Schwächung der Persönlichkeit und ihrer schöpferischen Energien. Auch ihm wird das ‚Genie' zum erträumten positiven Gegenbild. Es steigert sich bis zur Vision des Übermenschen. Mit der Hoffnung auf den Übermenschen schließt er direkt an Faustens ersten Auftritt an, in dem Goethe zum ersten Mal der deutschen Sprache das Wort .Übermensch[1] gegeben hat. Es ist eine reaktive Projektion. Nicht zufällig beschwört Nietzsche in seiner ganz auf den Kult einer elementaren Lebenskraft und eines neuen schöpferischen Menschen abgestellten Zivilisationskritik Goethes .Faust'.“[9] Abgesehen von der irrtümlichen Behauptung, daß das

1 Nietzsche (1874), S. 19.
2 Nietzsche (1885), S.89.
3 Vgl. Schmidt, J. (1985), Bd. II, S.321.
4 Vgl. Hesse (1909).
5 Vgl. Mann (1947).
6 Mason (1963), S.32.
7 Ebd., S. 56.
8 Nietzsche (1883-85), S.32.
9 Schmidt, J. (1985), **Bd.** 11, S. 31 lf. Schmidt belegt die Nähe Nietzsches zum *Urfaust* mit einem Zitat aus *Die Geburt der Tragödie* (1871). Dort wird Faust — freilich pejorativ — gedeutet als der „moderne Kulturmensch“. Dieser sei, sagt Nietzsche, „der durch alle Fakultäten unbefriedigt stürmende, aus Wissenstrieb der Magie und dem Teufel ergebene Faust, den wir nur zur Vergleichung neben Sokrates zu stellen haben, um zu erkennen, daß der moderne Mensch die Grenzen jener sokratischen Erkenntnislust zu ahnen beginnt und aus dem weiten wüsten Wissensmeere nach einer Küste verlangt“ [Nietzsche (1871), Bd. I, S.100; vgl. Schmidt, J. (1985), Bd. II, S. 153].

Wort „Übermensch“ zum ersten Mal bei Goethe auftauche[1], scheint diese Parallelisierung der Sachgehalte stimmig zu sein.

Doch so naheliegend die Affinitätsthese auch ist - sie steht in einem eklatanten Widerspruch zur tatsächlichen ***Urfaust***-Rezeption Nietzsches. Darauf hat insbesondere Karl Robert Mandelkow mit zahlreichen Textbelegen hingewiesen. So kritisiert der Verfasser der ***Dionysos-Dithyramben*** am jungen Goethe just „die Formlosigkeit seines ‚Faust‘“[2]; in anti-expressivistischer Argumentation mokiert ersieh über das „zufällige und zeitliche, und wenig notwendige und dauerhafte Problem! Eine Entartung des Erkennenden, ein Kranker, - nichts mehr! Keineswegs die Tragödie des Erkennenden selber!“[3]. Nietzsches Äußerungen über den ***Urfaust,*** resümiert Mandelkow, „umreißen in einer Zeit, die noch ganz im Bann und in der Faszination durch den Sturm-und-Drang-Dichter stand, kongenial das Bild des alten Goethe, indem sie Stilbezüge benennen, die erst das Spätwerk ... zur Grundlage haben.“[4] Mandelkow benennt aber auch die Gründe, die das eigentümliche Paradox der impliziten Nähe und expliziten Ferne zum ***Urfaust*** zu erklären vermögen; Es handle sich bei Nietzsches Äußerungen um eine ganz bewußte Trivialisierung des Dramas, die dem wilhelminischen Kult des „Faustischen“ entgegengesetzt sei.[5]

In der Tat kann nur jemand, der ein Werk gegen dessen angebliche Liebhaber verteidigen will[6], sich so ambivalent äußern wie Nietzsche, wenn er z. B. schreibt: „***Faust*** - das ist für den, der den Erdgeruch der deutschen Sprache aus Instinkt kennt, für den Dichter des Zarathustra, ein Genuß ohnegleichen: er ist es ***nicht*** für den Artisten, der ich bin, dem mit dem .Faust' Stückwerk über Stückwerk in die Hand gegeben wurde, er ist es noch weniger für den Philosophen, dem das vollkommen Arbiträre und Zufällige - nämlich durch Kultur-Zufälle Bedingte in allen Typen und Problemen des Goetheschen Werks widerstrebt.“[7]. Festzuhalten ist also, daß der „Dichter des Zarathustra“ eine ausdrückliche Affinität zum ***Urfaust,*** insbesondere zum Motiv der Erde, empfindet. Daß er sie als „Artist“ und „Philosoph“ verurteilt, muß daher als ***immanente*** Kritik verstanden werden: der Geltendmachung der Motive gegen ihre Realisierung - wobei hier unter Realisierung nicht das Goethesche Werk selbst zu verstehen ist, sondern das, was eine bildungsphiliströse Rezeption aus ihm gemacht hatte. Gegen sie, nicht gegen die ursprünglichen Intentionen des Sturm und Drang, richtet sich die Polemik Nietzsches.[8]. Gerade in der Selbstüberwindung, wie Goethe sie vorexerziert habe, sind ihm zufolge die Impulse der Geniebewegung aufgehoben: „***Goethe***

1 S. oben, S. 161, Anm. 5.

2 Nietzsche (1878), S. 23.

3 Nietzsche (1884-88), S. 137.

4 Mandelkow (1979), S. XXXIV.

5 Vgl. ebd., S. XLVf.

6 Ein Argumentationstyp übrigens, den der von Nietzsche inspirierte Adorno fast durchgängig in seinen ästhetischen Studien verwendet — explizit in Adorno (1951b).

7 Nietzsche (1884-88), S. 140.

8 So, im Sinne immanenter Kritik, müssen auch Nietzsches Urteile über Rousseau aufgefaßt werden, wenn et etwa schreibt: „Auch ich rede von .Rückkehr zur Natur', obwohl es eigentlich nicht ein Zurückgehn, sondern ein Hinaufkommen ist — hinauf in die hohe, freie, selbst furchtbare Natur und Natürlichkeit, eine solche, die mit großen Aufgaben spielt, spielen darf.“ [Nietzsche (1888), S. 469] Das ließe sich auch von den Intentionen Fausts in der Erdgeistbeschwörung sagen.

— ein großartiger Versuch, das achtzehnte Jahrhundert zu überwinden durch eine Rückkehr zur Natur, durch ein ***Hinauf***kommen zur Natürlichkeit der Renaissance, eine Art Selbstüberwindung von seiten dieses Jahrhunderts. - Er trug dessen stärkste Instinkte in sich: die Gefühlsamkeit, die Natur-Idolatrie, das Antihistorische, das Idealistische, das Unreale und Revolutionäre."[1] All das sind ***Urfaust***-Motive. Goethes Spätwerk, das nach Nietzsches Lesart diese Motive in sich aufgenommen und überwunden hat, verkörpert für ihn daher nicht eine abgehobene Klassizität, sondern bringt einen „verwegnen Realismus, eine Ehrfurcht vor allem Tatsächlichen" hervor - bewahrt mithin eine expressive Radikalität, der gegenüber die Vorliebe der wilhelminischen Ära für das achtzehnte Jahrhundert als epigonal erscheint: „Wie kommt es," fragt Nietzsche, die Tendenzen des 19.Jahrhunderts gegen ihre Praxis einklagend, „daß das Gesamt-Erlebnis kein Goethe, sondern ein Chaos ist, ein nihilistisches Seufzen, ein Nicht-wissen-wo-aus-noch-ein, ein Instinkt von Ermüdung, der ***in praxi*** fortwährend dazu treibt, ***zum achtzehnten Jahrhundert zurückzugreifen?*** (- zum Beispiel als Gefühls-Romantik, als Altruismus und Hyper-Sentimentalität, als Feminismus im Geschmack, als Sozialismus in der Politik). Ist nicht das neunzehnte Jahrhundert, zumal in seinem Ausgange, bloß ein verstärktes ***verrohtes*** achtzehntes Jahrhunden, das heißt ein ***décadence***-Jahrhundert?"[2]

Wie Goethe das 18., so überwindet Nietzsche das 19. Jahrhundert, indem er den kompensatorischen Gebrauch offenlegt, den es vom expressiven Naturbild macht. Er bleibt ihm treu, indem er es gegen die „bloße Gefühls-Geschwätzigkeit"[3] seiner Adepten verteidigt: „eine bloße Zucht von Gefühlen und Gedanken ist beinahe Null (- hier liegt das große Mißverständnis der deutschen Bildung, die ganz illusorisch ist): man muß den ***Leib*** zuerst überreden."[4] Seine Romantikkritik steht also zweifellos selbst in größter Nähe zur Romantik, wie auch Wilhelm Emrich betont: „Das Merkwürdige ist nun aber dies, daß gerade die schärfsten, hellsichtigsten Kritiker in einem sonderbaren Sinne selber von der Romantik nicht loskommen, sondern in ihrer Kritik noch von romantischem Geist getragen sind, ja sogar mit romantischen Waffen die Romantik bekämpfen."[5]

Die Ambivalenz in Nietzsches immanent-kritischer Aneignung des expressiven Naturbildes ist der Grund dafür, daß er für die präfaschistische Ideologie wie auch für deren Gegner ein bevorzugter Ideenlieferant werden konnte. Da sie mit der vom Zeitgeist geforderten Verabschiedung normativer Orientierungsmaßstäbe Ernst macht, setzte sie sich ihrerseits allen möglichen Vereinnahmungen aus. Das Motiv des aristokratisch-unerbittlichen Herrenmenschen konnte zu Endlösungs- und Ausrottungsphantasien ebenso anregen wie auch zur Aufklärung über deren unbewußte Motive.[6] Der ***Wille zur Macht*** war nihilistisches Programm und ideologiekritische Diagnose zugleich. Wie ***Zarathustra*** konnte ***Faust*** einerseits als geistiges Rüstzeug des deutschen

1 Ebd.
2 Ebd., S. 471.
3 Ebd., S. 473.
4 Ebd., S. 469.
5 Emrich (1964a), S. 240.
6 Vgl. Taureck (1989).

Wehrmachtssoldaten' und Kraftnahrung lebenshungriger Intellektueller[2] konsumiert, andererseits als ästhetisch-philosophische Simulation einer Epoche zivilisatorischer Dekadenz kritisch gelesen werden, deren akkumulierte Destruktionspotentiale sich nun in einem planetarischen Krieg entluden - einem Krieg freilich, der nicht von „Übermenschen", sondern von der im Kaiserreich hochgezüchteten Technik entschieden wurde.

4. Neukantianer und Existentialisten (1918-1933)

Die Fragilität der sich nach Krieg und Revolutionsunruhen nur mühsam konstituierenden Republik ließ in den Augen ihrer offiziellen Vertreter das expressive Naturbild als eine gefährliche Verführung zu Anarchie und Chaos erscheinen. Das Bemühen um soziale Integration bedurfte verantwortungsethischer Orientierungen: der des harmonikalen und des konstruktivistischen Naturbildes - und zwar der letzteren im Gewände der ersten. So mahnt Reichspräsident Friedrich Ebert: „Die alten Grundlagen der deutschen Machtstellung sind für immer zerbrochen. ... Wie der 9. November 1918 angeknüpft hat an den 18. März 1848, so müssen wir hier in Weimar die Wandlung vollziehen, vom Imperialismus zum Idealismus, von der Weltmacht zur geistigen Größe. ... Jetzt muß der Geist von Weimar, der Geist der großen Philosophen und Dichter, wieder unser Leben erfüllen. Wir müssen die großen Gesellschaftsprobleme in dem Geist behandeln, in dem Goethe sie im zweiten Teil des Faust und in Wilhelm Meisters Wanderjahren erfaßt hat: Nicht ins Unendliche schweifen und sich nicht im Theoretischen verlieren ... sondern mit klarem Blick und fester Hand ins praktische Leben hineingreifen!"[3] Eberts Anspielung auf den vermeintlichen Idealismus von 1848 verklärt auch jetzt den Pragmatismus, der schon damals latentes Programm war. Schließlich will er mit seinem Verweis auf Goethes Spätwerke nicht an deren Rezeptionsaffinität zum Perfektibilismus des Kaiserreichs erinnern. Bei den ***Wanderjahren*** denkt er weniger an Goethes Warnungen vor dem Destruktionspotential des „Maschinenwesens"[4], das sich in den jüngst erlebten Materialschlachten entfaltet hatte; beim ***Faust II*** denkt er nicht an den Eroberungsrausch, mit dem die vorausgegangene Epoche das Werk, vornehmlich die Landgewinnungsszene, rezipiert hatte. Sondern er denkt - nach einem Titel von Gustav Radbruch - an eine ***sozial-politische* Auslegung*** dieser Werke. [1] [2] [3] [4] [5]

1 Rudolf Wustmann schreibt: „In manchen Schützengraben kehrte Faust mit ein, und ... bei Fausts Selbstgesprächen dachten wir unserer Feinde: ‚So etwas habt ihr doch nicht.'" [Wustmann (1915), S.431fJ

2 Peter Gast wendet sich in seiner *Einfiihrungin den Gedankenkreis von ‚Also sprach Zarathustra*'gegen das „Fortschrittsgeschwärz" mit den Worten: „Das ganze technisch-wissenschaftliche Produzieren von heute, die ganze Detail Wissenschaft der Sammler und Spezialisten, die ganze Mitleidsarbeit zur Erhaltung alles Kranken, Invaliden, Gichtbrüchigen und Verpestenden - wiegt jene Kraft nicht auf, die sich in Einen Menschen sammelte, um als ... Goethescher Faust in die Erscheinung zu treten und der Menschheit zu beweisen, was sie ohne solche Werke nicht wissen konnte: zu welchen Höhen sich ihr Gefühl, ihr Geist in und mit einzelnen Gewaltigen erheben könne." [Gast (1930), S. 395]

3 Nach Mandelkow (1989), S. 9.

4 Vgl. Goethe (1821/29), insbes. S. 289, 341, 429ff.

5 Vgl. Mandelkow (1989), S. 286, Anm. 3.

Die neuerliche Idealisierung pragmatischer Ziele im Namen des gereiften Goethe mußte skeptisch stimmen. Doch anders als nach der 48er-Revolution, als das harmonikale Naturbild zur restaurativen Beschwichtigung vorhandener Interessengegensätze bemüht wurde, äußert sich der expressivistische Protest diesmal offen und ungedämpft. Gegen das oktroyierte Goethe-Bild polemisiert die politische Rechte und Linke gleichermaßen - und zwar in radikalisierter Fortführung der Tendenzen, die sich während der wilhelminischen Ära herausgebildet hatten. Selbst dort, wo die Weimarer Klassik noch die Rezeptionsdominante bildete - so in den allesamt lapidar ***Goethe*** betitelten Werken von Chamberlain, Simmel und Gundolf[1] - machte sich die schon bei Nietzsche beobachtete Tendenz geltend, sie expressivistisch auszulegen. Als Beleg mögen hier Gundolfs Leitbegriffe „Leben", „Instinkt", „Schicksal", „Natur", „Vitalität", „Produktivität"[2] genügen, die sich zu einem heroischen Subjektivismus zusammenschließen.

„Im Zeichen des Lebens", so schildert Schnädelbach das geistige Klima der Zeit, „geht es gegen das Tote und Erstarrte, gegen eine intellektualistische, lebensfeindlich gewordene Zivilisation, gegen in Konventionen gefesselte, lebensfremde Bildung, für ein neues Lebensgefühl, um .echte Erlebnisse', überhaupt um das .Echte': um Dynamik, Kreativität, Unmittelbarkeit, Jugend."[3] Damit sind zentrale Motive des expressiven Naturbildes benannt, die denn auch das oppositionelle, am Jugendwerk orientierte Goethebild in der Weimarer Republik bestimmen. Sie bilden das gemeinsame Rezeptionsfundament der ansonsten so heterogenen Intellektuellenszene, das vom Neukantianismus und der Lebensphilosophie über die Psychoanalyse bis zu Existentialismus und Expressionismus reicht. Die jeweiligen Spezifika in der Bezugnahme auf die Erdgeistbeschwörung seien hier nur kaleidoskopartig Umrissen.

Neukantianismus und Lebensphilosophie greifen das durch Nietzsche inaugurierte Programm einer Umwertung aller Werte auf und machen den Wertbegriff im Rekurs auf Kant zum Grundbegriff der Philosophie.[4] [5] Die Annahme zeitlos unbedingter Wertprinzipien führt Heinrich Rickert, den Systematiker der Südwestdeutschen Schule des Neukantianismus, zur Formulierung einer Fundamental-Differenz zwischen zwei Arten, sie geltend zu machen: generalisierende und individualisierende Begriffsbildung. Sie werden zur Grundlage einer neuen Verhältnisbestimmung von ***Naturwissenschaft und Geschichtswissenschaft*** So ist es nicht nur Philologeneifer, wenn sich Rickert in einer geradezu scholastisch-spitzfindigen Argumentationsführung um den Nachweis bemüht, daß das Verhältnis von Makrokosmosvision und Erdgeistfigur in einer übergeordneten Einheit gründet: der „Doppelnatur" des Faustschen Charakters.[6] Analog zu seiner Unterscheidung der generalisierenden von der individualisierenden Herangehensweise charakterisiert er Fausts Einstellungen: die zum Makrokosmoszeichen als Attitüde theoretischen Erkennens, die zur Erdgeistbeschwörung als

1 Vgl. Mandelkow (1980), S.267ff.
2 Gundolf (1916), S. 434.
3 Schnädelbach (1983), S. 172.
4 Vgl. zu Ricken: cbd., S. 197, zu Dilthey: ebd., S. 211.
5 Ricken (1902), S. 258ff.
6 Ricken (1925), S. 96.

Hoffnung auf tätiges Leben.[1] Das Mißlingen des Beschwörungsversuchs führt er auf die Unvereinbarkeit beider Haltungen zurück: „Zunächst vermag der in seiner Studierstube weltfremd, d.h. erdfremd gewordene Gelehrte die ***Nähe*** der irdischen Wirklichkeit in ihrer Unmittelbarkeit, wie sie sich im Geist der Erde konzentriert, nicht auszuhalten. So sehr ihn das Makrokosmoszeichen entzückt hat, — diesen Anblick erträgt er nicht, weil es eben keine Erkenntnis ist, die ihm hier zuteil wird."[2] Faust steht hier vor den ***Grenzen der naturwissenschaftlichen Begriffsbildung.*** Übereinstimmend mit den Grundpositionen des expressiven Naturbildes, postuliert Rickert zum einen die nominalistische „Kluft, die zwischen der Wirklichkeit und der Naturwissenschaft besteht"[4], und zum anderen eine Gesinnungsethik, die dem „Sinn des individuellen persönlichen Lebens"[5] absoluten Vorrang gibt vor der sozialen Verantwortung. Gegen jedweden universalgeschichtlichen Begriffsrealismus wird die Unmittelbarkeit der Intuition gesetzt. Gleichwohl distanziert sich Rickert von der Lebensphilosophie, mit der er dieses Gtundmotiv teilt, durch die Maxime: „Intuitives würdigen kann die Wissenschaft nicht dadurch, daß sie selbst intuitiv zu werden versucht."[6] An der „positivistischen ***Terminologie***"[1] hält Rickert daher fest. Daß er gleichwohl mit der Lebensphilosophie, insbesondere hinsichtlich Bergsons, „eine weitgehende Übereinstimmung"[8] feststellt, macht deutlich, daß die Differenzen methodischer, nicht metaphysischer Art sind.

Auch die lebensphilosophische Werttheorie unterscheidet die beiden Welten des individuellen Verstehens und des allgemeinen Erklärens. Symptomatisch hierfür ist Hermann August Korff, der in Fausts Gelehrtentragödie den „Kampf des individuellen Lebens gegen die Tyrannei eines generellen Gesetzes" sieht; der Statik wissenschaftlicher Rationalität wird eine diffuse Dynamik des Irrationalen entgegengehalten: „Faust kämpft für sie alle, die ... irgendwie im Namen des beweglichen Lebens die Starrheit der Gesetze übertreten haben."[9] Im Unterschied zu Rickert bestimmt Korff dieses Jenseitige der begrifflichen Erkenntnis positiv, als neue Mythologie: „Faust beschwört den Erdgeist! Aber das heißt nichts anderes als: Faust beschwört den neuen Gott! Dies ist der Gott der Natur, der Welt- und Tatengenius."[10] Korffs überschwengliche Identifikation mit den Inhalten der Szene könnte übrigens der Anlaß dafür sein, daß er die Form des Erdgeistes unpräzise nicht als Allegorie, sondern als ein ***„Symbol des Faustischen Gottes"*** bezeichnet; denn grundsätzlich geht auch er von der nominalistischen Annahme aus, daß der Signifikant arbiträr ist, den Faust hier verwendet für einen Zeichengehalt, den er „zwar anfangs Erdgeist nennt, für den er

1 Ebd., S. 102.
2 Ebd., S. 103.
3 Ricken (1902).
4 Ebd., S. XIII.
5 Ebd., S. 710.
6 Ebd., S. 609.
7 Rickert (1925), S. XX.
8 Rickert (1925), S.X1II.
9 Korff, HA (1923), S. 279.
10 Ebd., S. 281.

aber schon vor Gretchen keinen Namen mehr hat“[1]. Und Korff zieht daraus den expressivistischen Schluß eines fundamentalen Naturrechts: „Der von seinem Gotte wahrhaft erfüllte Faust hat darum durchaus den richtigen Instinkt, daß er in dem Drange nach der vollkommenen Auswirkung seines Gotteslebens zugleich mit dem Drange hinauf nach der höchsten Höhe des Geistes den Drang in die tieferen Tiefen des Lebens, d.h. den Drang nach dem hat, was die sittliche Weltordnung das Böse nennt.“[2] Faust wird mythifiziert zum ahistorisch-amoralischen „Seelenmenschen, der das Auf und Ab des Lebens in seiner ganzen Intensität an sich erfährt“[3 4]. „Instinkt“ und „Seele“ - das kennzeichnet nun, nach einem Aufsatztitel Korffs, ***Das faustische Lebensgefühl ***.**

Dessen renommiertester Prophet ist Oswald Spengler. Sein ***Untergang des Abendlandes*** liest das Drama als Verfallsgeschichte[5], in der sich Faust, mit dem Übergang vom ersten Teil zum zweiten, vom Repräsentanten einer autochtonen Kultur zum Vollstrecker zivilisatorischer Dekadenz wandelt. Spenglers Begriff der Kraft, der ihm zufolge „nur in der Naturauffassung faustischer Menschen“[6 7] vorkommt, nimmt die energetische Wortbedeutung auf, die er beim jungen Goethe und Herder hatte. Vermeintlich gegen den ersten Hauptsatz der Thermodynamik, tatsächlich aber durchaus in dessen Sinne, betont er, daß diese Kraft nicht in Zahlen meßbar, sondern nur als „Energie***differenz***“[7] feststellbar sei. Wie nahe er den Sachgehalten der Erdgeistszene steht, offenbart seine Erinnerung an Abälards „Ethik der Tat“[8], an der er das idiopathische Identifikationsmuster hervorhebt: „Jedes Wesen erlebt das andre und dessen Schicksale ***nur in bezug auf sich selbst“[9]***. Auch Ludwig Klages, dessen Chtonismus ebenfalls als lebensphilosophische Aktualisierung des expressiven Naturbildes gelesen werden muß, betont, daß jeder „Ekstase nicht sowohl pathische als vielmehr idiopathische Züge“ zugrundeliegen.[10 11 12] Bei ihm schlägt freilich die zivilisationskritische Antithetik des Dramas - theoretisches Wissen versus sinnliches Erfassen — vollends in Gegenaufklärung um, wenn er den ***Geist ab Widersacher der Seele*** [11] diskriminiert.

So benennen vor allem die lebensphilosophischen Adaptionen des expressiven Naturbildes Motive, die im Faschismus später propagandawirksam werden. Hat aber deshalb schon Georg Lukics Recht, wenn er die Lebensphilosophie für die ***Zerstörung der Vernunft***[12] verantwortlich macht, die dann in die Barbarei geführt habe? Diese Retrospektive ist allzu einseitig. Die Ambivalenz des expressiven Naturbildes erweist

1 Ebd., S. 285.
2 Ebd., S. 282.
3 Ebd., S. 289.
4 KorfF, H. A (1928b).
5 Bereits Adam Müller batre das Faust-Fragment als „das Gemälde vom Untergänge der germanischen Zeit“ bezeichnet [Müller (1806), S. 2301.
6 Spengler (1918), Bd. I, S. 528.
7 Ebd., S. 529.
8 Ebd., S. 439.
9 Ebd., Bd. II, S. 29.
10 Klages (1922), S. 76. .Aber auch echte Dichter - samt und sonders ... verspätete Jünger des Gottes Dionysos“ - sind als Dichter allemal Idiopathen.“ [Ebd., S.77]
11 Klages (1929).
12 Lukics (1955).

sich eben auch in ihrer lebensphilosophischen Adaption darin, daß sie neben Regressionstendenzen zugleich auch kritisches Denken befördert hat - vom frühen Lukics selbst[1] bis in die Kritische Theorie hinein. So spielt eine zur präfaschistischen Ideologie kontradiktorische Rolle die von Horkheimer ausdrücklich gewürdigte und auch von Adorno zumindest nicht ohne Sympathie kritisierte Zeitmetaphysik Bergsons.[2] Ihr zufolge ist der „élan vital", ein präsentistisch aufgefaßter Lebensdrang, der der bloß äußerlichen, rational faßlichen „temps" entgegensetzt ist, das eigentliche Wesen der Zeit. Nur vermöge der Intuition vermag der Mensch dieses irrationale Wesen zu erfahren: als eine nicht-teleonome Dynamik, die ***Évolution créatrice?*** Daß Bergsons IntuitionsbegrifFgleichwohl gebrochen ist durch die Kontrastwirkung zum abstrakten Denken, wie es etwa seine Theorie des Lachens[4] dokumentiert, zeigt darüber hinaus, wie verfehlt die Behauptung ist, Lebensphilosophie und kritisches Denken schlössen sich aus.

Das gilt auch für die Weiterführung lebensphilosophischer Motive im Existentialismus. An seinen beiden zeitgenössischen Protagonisten, Jaspers und dem frühen Heidegger, zeigt sich abermals die in der Struktur des expressiven Naturbildes angelegte Problematik, daß seine Motive zu politisch konträren Konsequenzen führen können. Analog zur Erdgeistszene siedelt der Existentialismus das „Sein" des Menschen in einem Bereich an, der sich hinter den sichtbaren Erscheinungen der Geschichte verbirgt. Es kann nur durch die egozentrische Gesinnung bezeugt werden: „Die irrationale Existenz ist also etwas, worin der Mensch selbst ‚steht', nicht ein Objekt, das er von außen her betrachten könnte, sondern sein Allerpersönlichstes und Subjektivstes."[5] Dieses Geniemotiv kommt beim Heidegger von ***Sein und Zeit*** als verfallsgeschichtliches „Sein zum Tode" zum Ausdruck: theoretisch im Aufweis der ontologischen Differenz des Seins zum Seienden, praktisch in der ***„Stimme des Gewissens"***[6], im „Gewissen-haben-wollen ... als Sich-verstehen im eigensten Seinkönnen"[7]. Nach Heidegger ist der Mensch wesentlich „Entwurf"[8 9]. Er fordert daher eine „heroische Haltung"[3], die „in der Unbedingtheit der freien Entscheidung und persönlichen Verantwortung, in der .ewigen Gegenwart' des Augenblicks" ihre Erfüllung findet. So liest es sich wie eine philosophische Erläuterung des Zustandekommens der Erdgeistbeschwörung, wenn Heidegger davon spricht, daß erst „eine ursprüngliche Zeitigungsweise der ekstatischen Zeitlichkeit selbst den ekstatischen Entwurf von Sein überhaupt ermöglichen" könne.[10] Daß Fausts Erdgeistbeschwörung scheitert, bedeutet auch nach dieser Philosophie nicht ein Mißlingen, sondern einen

1 Vgl. Schnädelbach (1983), S. 173f.
2 Vgl. Horkheimer (1934); vgl. Adorno (1966), S. 20f„ 57, 64, 327f.
3 Bergson (1907); vgl. Bergson (1888).
4 Vgl. Bergson (1900).
5 Austeda (1979), S. 207.
6 Heidegger (1927), S.268.
7 Ebd., S. 295.
8 Heidegger (1927), S.268.
9 Ebd., S. 208.
10 Ebd., S. 207 u. S. 437.

Durchbruch zur Existenzerfahrung. „Im Scheitern", schreibt analog Jaspers, „wird die nie gegebene Transzendenz wirklich."[1]

Eine dezidiert aufklärerisch motivierte Begegnung mit dem Irrationalen sucht Freuds Psychologie des Unbewußten. Seiner ***Selbstdarstellung*** zufolge war es das in der Gedankenwelt des jungen Goethe verfaßte Tobler-Fragment ***Die Natur,*** das ihn zu der Entscheidung inspirierte, Medizin zu studieren.[2] Das Begleitschreiben zur Verleihung des Goethepreises würdigt denn auch in Bezugnahme auf Freuds Vorliebe für diesen Text, daß der durch die psychoanalytische „Forschungsweise geförderte, gleichsam mephistophelische Zug zum schonungslosen Zerreißen aller Schleier der unzertrennliche Begleiter der Faustischen Unersättlichkeit und Ehrfurcht vor den im Unbewußten schlummernden bildnerisch-schöpferischen Gewalten" sei.[3] Die expressive Rezeptionshaltung gegenüber Goethes ***Faust*** kommt allerdings weniger beim Aufklärer Freud, als bei den intuitionistisch und vitalistisch orientierten „Häretikern" C. G. Jung und Georg Groddeck zum Ausdruck - wiederum also zwei dem Nationalsozialismus gegenüber konträr eingestellten Autoren.

Die Archetypenlehre C. G. Jungs hat der alchemistischen Deutung[4] den entscheidenden Anstoß gegeben.[5] Jungs Affinität zum expressiven Naturbild zeigt sich besonders in seinem „Archetypus ‚Wotan'..., der als autonomer seelischer Faktor kollektive Wirkungen erzeugt und dadurch ein Bild seiner eigenen Natur entwirft."[6] „Wotan", so Jung, sei „eine Grundeigenschaft der deutschen Seele, ein seelischer .Faktor' irrationaler Natur, eine Zyklone, welche den kulturellen Hochdruck abbaut und wegreißt."[7] Er sei ein „Tribut an die germanische Sturm- und Drangzeit"[8]. Dieser Archetyp geht auf Hermes zurück, „der als pneuma und nous Windbedeutung hat"[9] und der nun, 1936, aus seiner latenten „Epilepsie" erwacht sei: „Wenn der Wind bläst, so wackelt alles, was äußerlich oder innerlich unsicher ist."[10] Ein weiterer Archetypus, der auf die „Flammenbildung" des Erdgeistes paßt, ist der des „Feuermanns"[11], einer Personifizierung der psychischen Elementarkräfte „Ekstase und Wandlung"[12]. Die Jungianerin Anita v. Raffay schreibt: „Der .Feuermann' ... ist eine innere Figur, die Tod und Leben in ***einer*** Gestalt darstellt." Er ist „die dunkle Seite von Eros ... in einer furchterregenden gewaltsamen Gestalt"[13]. Ebenso erschien Faust der Erdgeist. Daß ihm die Beschwörung letztlich mißlingt, erklärt sich nach der jungianischen Psychoanalyse daraus, daß er diesen Archetyp bekämpft, anstatt ihn zu integrieren.

1 Nach Austeda (1979), S. 207.
2 Vgl. Mandelkow (1984), S. 501.
3 Nach ebd.
4 Vgl. die Lireraturhinweise S. 124, Anm. 3.
5 Mit der These, das Werk sei „ein alchemistisches Drama von Anfang bis Ende" [Jung (1946), S.104].
6 Jung (1936), S. 212.
7 Ebd., S. 210.
8 Ebd., S. 211.
9 Ebd., S. 213.
10 Ebd., S. 212.
11 Raffay (1986), S. 109: vgl. Rieß (1986).
12 Raffay (1986), S. 109.
13 Ebd., S. 110.

Georg Groddeck reiht Goethes *Faust* ein in die *Lehrbücher der Psychoanalyse*.* Besondere Beachtung findet darin die Gestalt des Erdgeistes, da sie die Amoralität des Unbewußten illustriert: „Geburt und Grab, es ist ein und dasselbe."[1] [2] Gegen die pädagogisierende Verklärung des Faustischen Strebens im Sinne des *„Geistes von* Weimar" polemisiert der Begründer der Psychosomatik: „Faustisches Streben gibt es nicht, denn Faust strebt nicht. Sein Übermenschentum ist nichts andres als Menschentum. Der Erdgeist lächelt darüber, ein Beweis, daß er Fausten ebensowenig versteht wie Faust ihn, beide sind inkommensurabel, da der eine zu bestimmten Zwecken, ewig und an seine Arbeit gefesselt, der Gottheit lebendiges Kleid wirken muß, während der andre aus der Dumpfheit des Unbewußten heraus ohne klares Ziel und ohne erkennbares Resultat rastlos tätig ist, da der eine Geist, der andre Mensch ist, kindlicher Mensch."[3] Hier führt die psychoanalytische Interpretation des expressiven Naturbildes nicht zur identifikatorischen Remythologisierung, sondern zur aufklärerischen Kritik des ‚Faustischen" als einem kulturellen Pubertätssymptom.

Daß die Aufklärungs- und Mechanismuskritik der zwanziger Jahre eine bis dato nicht gekannte Nähe zum expressiven Natutbild erreicht, zeigt sich schließlich in der Kunst der Zeit, insbesondere in Expressionismus und Dadaismus. Die Übereinstimmungen sind offenkundig: Die explizite Hervorkehrung der Arbitrarität des Zeichens, die eine Rückbindung der Kunst an Leib und Leben[4] intendiert, die Ablehnung einer bloß äußerlichen Naturnachahmung im Sinne einer aktiven Mimesis sowie die damit einhergehende egozentrisch-gesinnungsethische Rebellion gegen Konstruktionszwänge. Mit diesen Stilmerkmalen „setzt der Expressionismus", wie Adorno schreibt, „das Ich absolut, fordert den reinen Ausschrei. ... Kräfte ausschleudernd gegen ungezählte Widerstände, findet er nie Richtung ins Selbst, richtet das Selbst wider die Welt. Beschaulichkeit, Selbstbesinnung sind ihm fremd."[5] Das führe dazu, daß das „Sedimentierte, der ausgedrückte Sinn, abermals sinnlos ist, Naturgeschichte, über die nichts hinausgeleitet ..."[6] Im Dadaismus des „Sturm"-Kreises schließlich wird die parataktische Auflösung syntaktischer Logizität im Interesse einer Spontaneität des Zufälligen proklamiert: „Die Dadaisten aber sahen gerade im Zufall die eigentliche Macht des Daseins und entdeckten das unauflösliche Rätsel des Konkreten, das nicht durch das Netz allgemeiner Gesetze, in das es gleichsam eingesponnen wird, aufgelöst werden kann."[7] Dada ist „désordre, ... willentlich betriebene Provokation"[8]. Hans Werner Richter erklärt: „Seit Descartes hat sich der Aberglaube von der All-Erklärbarkeit der Welt durch den Verstand etabliert. Dieser Aberglaube mußte durch eine notwendige Umkehrung ausgeglichen werden. ... Der offizielle Glaube an die Unfehlbarkeit der Vernunft, der Logik und der Kausalität erschien uns sinnlos."[9] Die

1 G roddeck (1927), S. 120.
2 Ebd., S. 145.
3 Ebd., S. 165.
4 Vgl. Philipp (1980), S. 13 u. 220ff.
5 Adorno (1920), S. 609.
6 Adorno (1970), S. 171.
7 Philipp (1980), S. 64.
8 Philipp (1980), S. 48.
9 Richter, H.W. (1964), S.65f.

„Beschwörung eines mythischen Naturerlebens, das ... explosiv hervorbricht“[1], resümiert Kurt Hübner, sei das verbindende Merkmal einer Traditionslinie, die von Rousseaus „Zurück zur Natur“ bis in den Expressionismus und Dadaismus reicht.[2] In der Tat weisen z. B. das „Stottern“ Hamanns[3] oder der — von Friedenthal so genannte - „pietistische Dadaismus“[4] der Schriften, die Goethe während der Frankfurter Krankheitsperiode las, auf die genannten Kunstströmungen voraus.

Das artikuliert sich auch in der konkreten Identifikation mit ***Urfaust***-Motiven: Hermann Bahr parai!elisiert in seinem Aufsatz ***Expressionismus und Goethe*** das Ungestüm der eigenen Generation mit demjenigen des Faustdichters, als dieser die ersten Szenen des Dramas schrieb.[5] Es ist allerdings bemerkenswert, daß der politisch linke Flügel des Expressionismus sich eher durch eine ***Faust***-Abstinenz auszeichnete.[6] Anders der chauvinistisch gefärbte rechte Flügel. Oskar Walzel gewinnt im ersten Weltkrieg die „Herzen der deutschen Kameraden“[7] mit einem Vortrag, in dem er für die „jungen Künstler und Dichter von heute“ wirbt: „Sie bereiten die kommende, die idealistische Weltanschauung vor. Sie werden mitzuentscheiden haben, ob die Zukunft Deutschlands ein verzichtendes Zurückschrauben oder ein mutig vorwärtsdringendes Umgestalten des vorhandenen Besitzes sein wird. ... Aber schon die Forderung einer neuen durchgeistigten Weltanschauung rückt sie näher heran an Faustens grollendes ‚Und sehe, daß wir nichts wissen können', läßt sie das kühle Jgnorabimus' des naturwissenschaftlichen Skeptizismus überholen. Denn sie bezeugt, daß ein faustisches Streben nach einem faustischen Begriff des Wissens zu neuem Leben erwacht.“[8 9] Gottfried Benns Beitrag zum Goethe-Jahr 1932 bekämpft homolog die im „schlichten Schafspelz des Ignorabimus“ vorrückende Machtübernahme - durch die mechanistische Naturwissenschaft; fälschlich erkenne sie sich in Faust wieder, „weil sein Held ein Magister und Doktor, ein Gelehrter war, ein Kollege“[3], ln Konkurrenz zu Helmholtz' Identifizierung der Erdgeistfigur mit dem Gesetz von der Erhaltung der Kraft setzt Benn das vitalistische Erfassen der „Erde, der chthonischen Macht“[10]. Unter Beibehaltung des dualistischen Weltbildes, das er also durchaus mit den attackierten Positivisten teilt, betont er „Goethes ... Spannung der Anschauung gegenüber der Analyse, der Idee gegenüber der Erfahrung, der Größe gegenüber dem Beweis“[11] und wertet damit - am Vorabend der nationalsozialistischen Machtergreifung - den affektiven Aspekt des Erhabenen gegenüber dem analytischen auf.

Die Expressionismusdebatte, die durch Gottfried Benns Parteinahme für den **NS**-Staat ausgelöst wurde, stellte seine Schriftstellerkollegen vor eigenartig schwierige

1 Hübner (1986), S. 65.
2 Vgl. auch Hinck (1978), S. Xf.
3 Kaiser (1976), S. 185.
4 Friedenthal (1963), S. 78.
5 Vgl. Dabezies (1967), S. 224.
6 Vgl. ebd.
7 Nach Mandelkow (1979), S. 554.
8 Walzel (1917), S. 460.
9 Benn (1932), **S.** 115.
10 Ebd., S. 114.
11 Ebd., S. 116.

Abgrenzungsprobleme.[1] An ihnen zeigte sich einmal mehr die prekäre Ambivalenz des Erhabenen.

5. Das Erhabene und die Banalität des Bösen (1933-1945)

Gerade heute wieder ist die Frage virulent, ob es eine spezifische Affinität gibt zwischen dem Topos des Erhabenen und der faschistischen Ideologie.[2] In der Tat erscheint der Nationalsozialismus als eine konsequente Fortschreibung des Grundmotivs der Rebellion gegen Formzwänge. In antithetischer Konfrontation des jungen und des klassischen Goethe schrieb bereits Josef Nadler: „Über uns, das Geschlecht eines strudelnden Chaos, ist es verhängt, nicht überkommene Formen zu pflegen, sondern formlos, formfrei, formenbefreit zu sein im Dienste der schaffenden und zeugenden Gedanken."[3] „Was leben und zeugen soll, muß ungeformter, freier Gedanke sein."[4] Diese Wendung zum jungen Goethe ist signifikant fiir die Rezeptionshaltung der folgenden Zeit. Fraglos konzentriert sie sich auf den ***Faust*** - mit einer besonderen Vorliebe für die Erdgeistszene. Kurt Hildebrandt thematisiert sie unter der Überschrift ***Die titanische Seinsart***[5] und erläutert das Scheitern des Beschwörungsversuchs so: „Das zerrissene deutsche Reich und Volk bot noch nicht die Möglichkeit dieser gewaltigen Zusammenfassung der quellenden Kräfte ... Das von Frankreich beherrschte Straßburg mußte ihm bitter zu Bewußtsein bringen, wie vergeblich die Rufe des Vorgängers Leibniz an die deutsche Nation für den Kampf um diese Stadt geblieben waren. ... Aber der Dichter läßt sich nicht wie sein Faust durch den Pedanten Wagner aus der seligen Verzweiflung reißen: er tritt im Geiste mit der Gottheit selbst in die Schranken ... und sein Bekenntnis zur Entstehung des ***Prometheus,*** das Wort ‚Ich trete die Kelter allein', spricht die Entbehrung der großen Volksgemeinschaft mit aus."[6] Diese Goethe-Interpretation folgt einer Maxime, die Hildebrandt „fiir die beste Deutung seiner Werke" hält: „Das Erhabene stammt aus Nacht und Dämmerung der Frühzeit und wird vom Tage der wachsenden Bildung vernichtet werden."[7] Diese angebliche Befürchtung Goethes traf freilich vorerst nicht zu. Das Erhabene hatte Hochkonjunktur. Hat es also per se schon Anteil an der faschistischen Propaganda?

Gegen die These von der Affinität expressivistischer Tendenzen zum Faschismus lassen sich durchaus, wie oben schon angedeutet, Gegenbelege anführen. Trotz Gottfried Benn paßte ja der Expressionismus, zu dessen Vertretern z. B. auch Brecht und Bloch gehörten, den Nazis gerade nicht ins Konzept und wurde bald zur „entarteten Kunst" gerechnet. Andererseits ist es doch auffällig, daß viele Vertreter der völkischen Ideologie sich in Grundmotiven des expressiven Naturbildes wiedererkannten bzw.

1 Vg). Schmitt (1973).
2 Vgl. Bohrer (1989a).
3 Nadler (1924/25), S. 14.
4 Ebd., S. 10.
5 Hildebrandt (1941), S. 97ff.
6 Ebd., S. 109.
7 Ebd., S. 560.

geneigt waren, diese entsprechend auszulegen. So zum Beipiel Heidegger, der noch 1942, in seinem Aufsatz über ***Hölderlins Hymne ‚Der Ister,‘*** Argumente gegen den Kriegsgegner formuliert, die sich von den offiziellen Aufrufen zur Mobilmachung kaum unterscheiden: „Wir wissen heute, daß die angelsächsische Welt des Amerikanismus entschlossen ist, Europa, und d. h. die Heimat, und d.h. den Anfang des Abendländischen, zu vernichten. Anfängliches ist unzerstörbar. Der Eintritt Amerikas in diesen planetarischen Krieg ist nicht der Eintritt in die Geschichte, sondern ist bereits schon der letzte amerikanische Akt der amerikanischen Geschichtslosigkeit und Selbstverwüstung. Denn dieser Akt ist die Absage an das Anfängliche und die Entscheidung für das Anfanglose.“[1] Gegen die noch in ***Sein und Zeit*** abstrakt gedachte „Geschichtlichkeit des Daseins“ setzt Heidegger nun auf das konkrete „Ergreifen des .deutschen Schicksals' im Nationalsozialismus“[2]. Und er erweckt den Anschein, als ginge diese Aufforderung konsequent aus einer Interpretation der Hölderlinschen Erhabenheitssprache hervor.[3] Selbstverständlich ist - wenn auch wörtliche Anlehnungen an Hölderlins Vaterlandspathos dies nahelegen - eine solche Konsequenz keineswegs darin vorgezeichnet. Sie trotzdem zu ziehen, setzt eine „entsprechende weltanschauliche Disponiertheit voraus“, wie Alfred Schmidt zu Recht betont und auf alternative Schlußfolgerungen verweist: „Derselbe Gedanke .wesentlicher Geschichtlichkeit', den Heidegger in politischer Hinsicht im Führerprinzip wirklich werden sah, habe Marcuse zu einer materialistisch gewendeten Daseinsanalyse motiviert, welche die geschichtlichen Möglichkeiten marxistisch interpretierte.“'[4]

Wenn also nicht den ästhetischen und philosophischen Traditionen des Expressivismus per se eine Affinität zum Faschismus anzulasten ist, so muß doch zumindest eine auffällige Adaptierbarkeit konstatiert werden. Noch in den jüngsten, durch den Postmodernismus ausgelösten Diskussionen über das Erhabene zeigt sich diese beunruhigende Schwierigkeit, zwischen der faschistischen Ideologie und den Grundpositionen des expressiven Naturbildes kriteriologisch zu differenzieren, so daß man „hierzulande“, wie Karl Heinz Bohrer feststcllt, „kaum unbefangen über die seltsame Renaissance dieses Begriffs sprechen können“[5] wird. Und gewiß ist Claus E. Bärsch

1 Heidegger (1984), S. 68; geschrieben 1942. Wenn Heidegger hier die „amerikanische Geschichtslosigkeit“ attackiert, so darf dies nicht darüber hinwegtäuschen, daß Heideggers eigener Geschichtsbegriff im Kern geschichtslos ist, gerade weil er ins Überhistorisch-Substantielle verlegt wird. Für ihn gilt, was Schnädelbach über die Geschichtsphilosophie der historischen Schule in Bezug auf ihre Rede von der „Einheit und Lebendigkeit des ‚Volkskörpers‘“ feststellt; „Das Individualitätsprinzip, das diesem Konzept vom objektiven Allgemeinen in der Geschichte gleichwohl zugrunde liegt, begründet auch die prinzipielle Ablehnung des Kosmopolitismus und die Skepsis gegen eine universalisrische, die Individualität der .sittlichen Mächte* übergteifende Moral; genau dadurch aber bereitet die Historische Schule dem historischen Relativismus ... den Weg, und zwar gegen seine eigenen ursprünglichen Intentionen.“ [Schnädelbach (1983), S. 65] Auch für Heidegger also steht - wie cs für das expressive Naturbild kennzeichnend ist — Geschichte *unter* dem Zeichen der Natur.

2 So Hans Ebeling auf dem Marburger Symposion über Heidegger und die Politik [nach Jung, M. (1989), S. 37].

3 Vgl. Bohrer (1989b).

4 Alfred Schmidt nach Jung, M. (1989), S. 37.

5 Bohrer (1989a), S. 735.

zuzustimmen: „Von der »Ästhetik des Ebenbildes des Herrn' zum Verbrechen war es nur ein kleiner Schritt."[1] Aber worin bestand jener Schritt?

Die „Deutsche Bewegung", die als der „völkische, erdverwurzelte Lebensstil"[2] in Rosenbergs Rassenlehre Eingang fand, war zunächst eine unbefangene Etikettierung des Sturm und Drang durch den Dilthey-Schüler Hermann Nohl.[3] Beginnt aber nicht doch hier schon, mit der lebensphilosophischen und neukantianischen Goethe-Rezeption eine Verschiebung der Akzente? Georg Lukäcs ist dieser Ansicht: „Von Nietzsche über Gundolf bis zu Spengler und Klages, Chamberlain und Rosenberg hat ein jeder aus Goethe den Begründer der herrschenden entwicklungsfeindlichen, fortschrittsfeindlichen, irrationalistischen Weltanschauung gemacht."[4] Rüdiger Scholz nennt zwei weitere Verantwortliche: „Kuno Fischer mit seinem Herrenmensch- und Kampf-ums-Dasein-Begriff und Diltheys totale Enthistorisierung der Geschichte im Begriff des Lebens sind die beiden Hauptlinien, auf denen die präfaschistischen ***Faust***- Interpretationen verlaufen."[5] Und nach Jochen Schmidt bilden Langbehn und Spengler „die am meisten begangene ideologische Brücke zu dem sich auswachsenden Kult des gewalttätigen Genies in Gestalt des .Führers'"[6].

Problematisch an den zitierten Urteilen ist, daß sie politisch ambivalente Begriffe - wie Fortschrittsfeindschaft, Leben, Führertum - in Kenntnis des Geschichtslaufs nachträglich vereindeutigen. Aus der Sicht der Zeitgenossen aber gab es eine solche Eindeutigkeit zunächst nicht. Vor 1933 war die Inanspruchnahme des expressiven Naturbildes auch hinsichtlich politischer Tendenzen ambivalent. In seinem Namen bekämpften Nationalsozialisten ***und*** Kommunisten die Integrationsbemühungen der wankenden Hindenburg-Brüning-Regierung, die im phrasenhaft anmutenden Bekenntnis zum klassischen Goethe ideologischen Rückhalt suchte und mit verkitschten Feiern zum Goethejahr 1932 ein letztes Mal den „Geist von Weimar"[7] beschwor. Der Begriff des „Führers" war hier noch durch das harmonikale Naturbild geprägt. In diesem Sinne nannte der Präsident der Goethegesellschaft, Julius Petersen, in seinem Festvortrag Weimar ein „werbendes Sinnbild unzerreißbaren Zusammenhaltes. Im Anblick Goethes kann uns niemand verwehren, uns als ***sein*** Volk und damit als ***ein*** Volk zu fühlen."[8] ***Der Dichter ab Führer in der deutschen Klassik***, wie ihn auch Max Kommereil sah, verkörperte die Weltanschauung der Elite vor 1933, war also eher eine Kontrafaktur zum Führerbild der Nazis, die sich hier noch in der Opposition befanden. Erst die spezifische Art und Weise, wie der klassische Goethe als Führerfigur abgesetzt wird, macht verständlich, wie es zur faschistischen Wende in der „Deutschen Bewegung" kommt. Mit der Machtübernahme werden nämlich die antiautoritären und individualistischen Züge des expressiven Naturbildes nicht etwa

1 Bäisch(1989), S. 790.
2 Rosenberg (1930), S. 501.
3 Vgl. Hinck (1978), S. VIII.
4 Lukäcs (1947), S. 287.
5 Scholz, R. (1983), S.38.
6 Schmidt,]. (1985), Bd. II,S. 192.
7 Vg). Mandelkow (1989), S. 76.
8 Petersen (1932b), S. 12f.

zurückgenommen, um einer neuen Unterwerfung den Weg zu ebnen, sondern sie werden verstärkt - und doch ist es derselbe Affekt, der die Individuen zum hörigen Kollektiv zusammenschweißt. Diese Paradoxie einer herrschaftskonformen Revolte ist es, die das weltanschaulich ambivalente Potential des expressiven Naturbildes in eine einseitige ideologische Richtung kanalisiert.

Petersen, der Festredner von 1932, formuliert drei Jahre später ebenso feierlich wie seine einstige Fürsprache nun die im Namen des Völkischen verordnete „Absage an den falschen Geist von Weimar"; diese bedeute aber „nicht einen Abfall von Goethe, der vielmehr als reinste Verkörperung deutscher Art, als der größte ‚Hüter und Bewahrer unserer Anlage', wie ihn Alfred Rosenberg nennt, in Ehren blieb, auch wenn er nicht als Führer im Kampfe voranzog" *. Petersen verbindet also - und das ist das Charakteristische an der nationalsozialistischen Goethe-Umwertung - den antiautoritären Impuls einer Kritik an der klassischen Führerfigur mit dem Vorwurf, daß diese Führerfigur nicht autoritär ***genugwa.!.*** Denn trotz der Bemühungen einer nationalsozialistischen Germanistik, Goethes kosmopolitisches Griechentum einzudeutschen[1 2 3] und einer irrationalistischen ***Deutschen Physik[i],*** die Morphologie Goethes in ein antisemitisches Wissenschaftsprogramm umzudeuten[4], blieb sein klassisches Werk durch die humanistische Rezeption in der Weimarer Republik doch allzusehr „vorbelastet" und mit den Interessen der Nazis entsprechend unvereinbar.[5] War das Erhabene zur Zeit der Weimarer Republik Ausdruck des Protestes gegen eine herrschende Ideologie, die im Namen des Schönen auftrat, so haben sich die Verhältnisse nun umgekehrt. Die symbolischen Naturbilder befinden sich fortan in der Opposition[6], während die allegorischen Naturbilder, das expressive des Goetheschen Frühwerks und das konstruktivistische des Spätwerks, tonangebend werden.[7]

Bevorzugt natürlich im Namen des „Faustischen". Ohnehin ist der ***Faust*** das Kultbuch der Zeit. Reichsjugendführer Baldur von Schirach hämmert 1200 HJ-Führern ein: „Nenne mir, Deutscher, ***das*** deutsche Buch schlechthin, es ist der ***Faust.***"[8 9] Dabei beschränkt sich aber die Zitatausbeute, wie gesagt, im wesentlichen auf Motive der frühen und späten Partien des Dramas.[5] Letzteres leuchtet auf Anhieb ein, da sich die Landgewinnungsszene den Interessen der Mobilmachung geradezu anbietet. In der Tat wird Fausts Herrschervision vom „freien Volk auf freiem Grund" denn auch zur vielzitierten Durchhalteparole, besonders in der Phase des „Endsiegs"[10]. Dennoch überwiegt, v. a. in der enthusiastischen Anfangsphase des Führerkults, die Berufung auf die ***Faust***-Passagen der Geniezeit. Nicht zu unterschätzen ist dabei die Tatsache,

1 Petetsen (1935), S. 173.
2 Vgl. Mandclkow (1989), S. 9Hˆt.
3 Lenard (1936/37)
4 Vgl. Mandelkow (1989), S. 96.
5 Vgl. ebd., S. 91 f.
6 Das sympathetische wurde mehr von der inneren Emigration [s.Kap. II. B. 5] bevorzugt, das harmonikalc mehr von den Exilanten [s. Kap. III. B. 5].
7 Vgl. Kindermann (1935), Hildebrandt (1941) u. die Aufsätze in Fricke (1941), Bd 4 u. 5.
8 Schirach (1937), S. 179.
9 Vgl. Mahal (1975).
10 Vgl. insbesondere Engelbrecht (1933) [s. Kap.IV. B. 5].

daß das Spätwerk Goethes schon ob seines höheren Anspruchsniveaus weniger propagandafreundlich war. „Ich trage nur ein Buch in der Tasche," bekennt Goebbels, „den ***Faust.*** Den ersten Teil lese ich. Für den zweiten bin ich zu dumm."[1] Das offensive Eingeständnis der eigenen Primitivität ist freilich nicht Ausdruck von Bescheidenheit, sondern einer aggressiven Besinnungslosigkeit. Nicht das Kontemplieren, sondern „credere, ubidire, combattere" waren die von Mussolini in Umlauf gebrachten Postulate des Faschismus.[2] Das Ausschalten des unreglementierten Gedankens, leicht gemacht in populistischer Anbiederung[3], war Voraussetzung für das enthemmte Losschlagen. Das Reichspropaganda-Ministerium macht für das Goethe-Jubiläum zum 28. August 1939 die entsprechenden Themenvorgaben: „Der Wille als höchstes Mittel im Kampf gegen innere und äußere Zersetzung, eine gemeinsame Forderung Goethes und Hitlers" und: „Goethes aktivistische Ethik in der Weltanschauung der Gegenwart"[4]. Auch an sich moderate Goethe-Forscher bemühen sich um die Erfüllung solcher Forderungen. Im Sinne der völkischen Tatethik behandelt Ernst Beutler in einem programmatischen Aufsatz ***Goethes Faust, ein deutsches Gedicht.*** Unter Anspielung auf Goethes Holbach-Kritik aus ***Dichtung und Wahrheit*** fragt er: „Ist es uns nicht, wenn wir diese Worte lesen, als sähen wir den Erdgeist aufsteigen als den großen, urgewaltigen Gegenspieler solcher Aufklärungsflachheiten, als hörten wir drohend den wogenden Rhythmus seiner Verse: ‚In Lebensfluten, im Tatensturm ...' Sicher hat Schelling an diese Verse vor allem gedacht, wenn er die Tragödie als ‚das eigentümliche Gedicht der Deutschen" bezeichnet."[5] Wiederum verläuft also die weltanschauliche Vereinnahmung des Dramas über Schellings Indifferentismus. „Wir fühlen", schreibt Beutler, „was deutsch ist. Aber vor die Aufgabe gestellt, das Irrationale rational zu erfassen, ergeht es uns wie jenen, die die Sonnenstrahlen einfangen wollten. Und wie nur der Glanz den Glanz widerzustrahlen vermag, so könnte auch nur ein deutscher Dichter sagen, was an der Faustdichtung nun in besonderem unser Geist und unser Herzschlag ist."[6]

Hinter solcher Gesinnungsapodiktik steht im Grunde nur ein einziges, banales Rezeptionsmuster, das der Führer selbst lapidar auf den Punkt brachte mit dem Bekenntnis: „Ich liebe Goethe nicht. Aber um des einen Wortes willen bin ich bereit, ihm vieles nachzusehen: Im Anfang war die Tat!"[7] Nur darum geht es in der faschistischen Faustadaption: Die Absage an Goethe als Verkörperung des „Geistes von Weimar" bzw. des Geistes überhaupt und die Identifikation mit einem „Tatengenius", also bevorzugt der Beschwörungsszene. Sie beruht zwar auf einer rebellischen Energie,

1 Goebbels (1929), S. 14. Goebbels' Affinität zum Vokabular der Erdgeistbescbwörung läßt sieb denn auch auf den Satz reduzieren: „Alles Lebendige ist schrecklich" [ebd., S. 22].

2 Vgl. Austeda (1979), S. 210.

3 Buchwalds Kommentar z. B. betont, es sei „geschrieben aus dem Wunsch heraus, daß es recht viele Deutsche ohne Unterschied von Alter, Stand und schulischer Vorbildung geben möchte, die mit dieser größten deutschen Dichtung leben, innig mit ihr vertraut sind und stets fähig und bereit, in ihr Erhebung, Freude und Kraft für das tätige Leben zu suchen" [Buchwald (1941), S. 17].

4 Nach Mandelkow (1989), S. 82f.

5 Beutler (1941), S. 252.

6 Ebd., S. 252f.

7 Nach Rauschning (1940), S. 211.

die aber gleichzeitig gebunden wird durch die idiopathische Identifikation mit der Verkörperung der Macht - psychoanalytisch: durch die Identifikation mit dem Aggressor.[1] Sie ist nach Freud eine Angstreaktion[2], von der Intellektuelle nicht weniger betroffen sind als andere, weil es unter den Bedingungen der Repression allemal klug erscheint, sich dumm zu stellen,[3] bis man schließlich narkotisiert alles mitzumachen bereit ist. Als eine derart angstbestimmte Anpreisung gedankenlosen Tuns ist das expressive Naturbild zweckdienlich adaptierbar. Nordisch-arische Genialität kann gegen das klassische Humanitätsideal ausgespielt werden, das, nach einer Formulierung Kurt Hildebrandts, die „Prometheus-Aufgabe" des jungen Goethe „zersetzt" habe.[4] Dieser für den Geniebegriff des Dritten Reichs insgesamt charakteristische „Gegensatz von .genialer* Schöpferkraft und .intellektueller* Zersetzung"[5] ist der zentrale Ausgangspunkt im „Kampf um das neue Goethebild", den Walther Linden auf die Parole bringt: „Herunter mit der Maske des appollinischen Menschen, das Dionysische rausche ungehemmt hervor!"[6] Rudolf Ibel demaskiert programmgemäß: „Indem sich Goethe mit Bedacht von den Durchbruchserlebnissen seiner Jugend fernzuhalten sucht, ja zeitweise die Erinnerung daran schon peinlich empfindet, entsagt er, wenn auch unbewußt und unausgesprochen, den Quellkräften völkischer Wirklichkeit, denen er doch vor dem Straßburger Münster oder bei der Niederschrift seines Götz schöpferisch unmittelbar verbunden war. Sowohl die geistige Ewigkeitskunst klassischen Maßes als auch der humanistische Rückzug in die Grenzen des Nur-Menschlichen beeinträchtigen die Wirkungen des Urquells."[7]

Hatte Lukäcs also doch recht, wenn er den Irrationalismus für die imperialistische und faschistische Barbarei zur Verantwortung zog? Der Irrationalismus indessen ist nur eine Seite des von den Nazis reklamierten expressiven Naturbildes. Warum es derart wirken konnte, läßt sich nur erklären, wenn auch seine andere Seite berücksichtigt wird: „Logik schützt vor Hitler nicht"[8], schrieb unlängst Hermann Kurzke im Hinblick auf die rechtsextremen Altersansichten Gottlob Freges. Noch weiter geht Hannah Arendts These von der ***Banalität des Bösen.*** Folgt man ihrer Argumentation, dann beruhte das Funktionieren des Faschismus im wesentlichen gerade nicht auf dem blindwütigen Handeln wildgewordener „Fäuste", sondern auf dem beamtenhaften Pedantismus vom Typ eines Famulus Wagner. In der Tat: die Organisation der Kriegführung und „Endlösung" bedurfte einer kalkulierten Logistik, in der jeder säuberlich seine Pflichten erfüllte. Am Fall Eichmann zeigte Hannah Arendt, daß hier

1 „Der Faschismus", schreiben Horkheimer/Adorno, „ist totalitär auch darin, daß er die Rebellion der unterdrückten Natur gegen die Herrschaft unmittelbar der Herrschaft nutzbar zu machen strebt." [(1947), S. 166; vgl. S. 172]

2 Vgl. Freud (1922), S.35.

3 So Leo Löwenchal 1989 in seiner Dankrede bei der Verleihung der Ehrendoktorwürde der Hamburger Universität. Dieses Motiv fmder sich auch in dem Abschnitt *Zur Genese der Dummheit* in Horkheimer/Adorno (1944/47), S. 228ff.

4 Hildebrandt (1941), S. 157.

5 Schmidt,]. (1985), Bd. II, S. 229ff.

6 Linden (1932), S.182.

7 Ibel (1943), S. 95.

8 Kurzke (1990), S. 29.

nicht ein dämonischer Triebtäter am Werk war, sondern ein mittelmäßiger Bürokrat, der „beteuerte, sein Leben lang den Moralvorschriften Kants gefolgt zu sein, und vor allem im Sinne des kantischen Pflichtbegriffs gehandelt zu haben."[1] Arendt zufolge ist also der Naziterror weniger auf rauschhafte Exzesse als auf die unbarmherzig-kalte Rationalität einer anonymen Maschinerie zurückzuführen. Welche Funktion aber hatte dann die Blut-und-Boden-Mythologie? Wie paßt beides zusammen?

ln seinem Buch ***Faust und das Faustische. Ein Kapitel deutscher Ideologie*** zitiert Hans Schwerte eine Bemerkung von Ernst Troeltsch aus dem Jahre 1925 über eine „seltsame Zwiespältigkeit" in der „Deutschen Bewegung": Sie sei „einerseits erfüllt von den Resten der Romantik und von sublimer Geistigkeit, andererseits realistisch bis zum Zynismus und zur vollen Gleichgültigkeit gegen allen Geist und alle Moral, vor allem aber geneigt, beides merkwürdig zu mischen, die Romantik zu brutalisieren und den Zynismus zu romantisieren".[2] Troeltsch konstatiert also - erstaunlich früh — einen Zusammenhang zwischen dumpfer Sentimentalität und kalkulierter Härte, der die Ambivalenz faschistischer Gewalt, ihre „Tocschlagsentimentalität", genauer zu treffen scheint als die vereindeutigenden Analysen von Luklcs und Arendt je für sich. Offensichtlich ist es ja weder der berauschte Irrationalismus noch der kalte Rationalismus allein, auf dem die Barbarei des Nationalsozialismus beruht, sondern deren eigentümliches Ineinandergreifen. Diese Beobachtung hat Thomas Mann ins Zentrum seiner ***Faust***-Deutung gestellt. Der ***Doktor Faustus*** ist bei ihm ein dekadentes Genie, das um den Preis des Liebesverzichts den „Durchbruch aus geistiger Kälte in eine Wagniswelt neuen Gefühls"[3] schafft - wie parallel dazu der Nationalsozialismus die Massen Vernichtung. Beides beruht nach Thomas Mann auf der ungeschlichteten, erhabenen Spannung von reinem Trieb und reinem Verstand; sie ermöglicht die Erfahrung von Zuständen eisiger Leidenschaftlichkeit, in denen Durchschnittsmenschen fähig werden, „Flammengestalten" zu beschwören. Das Feuer des faschistisch interpretierten Erdgeistes hat nicht mehr nur metaphorisch das Wortwissen überwunden. Es hat auch nicht mehr, wie auf dem Wartburgfest, nur Bücher verbrannt.

6. Restaurationsstörungen (1945-1968)

Durch seine nationalsozialistische Hochkonjunktur ist das expressive Naturbild in Deutschland nachhaltig diskreditiert worden. Mit ihm verfielen auch die emanzipatorischen Potentiale der philosophischen und ästhetischen Traditionen, die zu seiner Rezeptionsgeschichte gehören, wie z. B. Nietzsches Metaphysikkritik oder der Expressionismus, einer pauschalen Abwertung. Ein neuer „Geist von Weimar" - verteilt auf Bonn und Ost-Berlin - bestimmte das um Versöhnung und Verdrängung bemühte Wiederaufleben des Interesses am klassischen Goethe.

Die unmittelbar nach dem Zusammenbruch des Dritten Reichs erscheinenden Faustkommentare stehen im Zeichen einer entsprechenden „Antititanismus-Interpre-

1 Arendt (1964), S. 174.
2 Troeltsch (1925), S. 18; vgl, Schwerte (1962), S. 12.
3 Mann (1947), S. 322.

ration“[1]. An der Behandlung der Erdgeistszene ist zu erkennen, wie sehr man sich nun vor einer allzu enthusiastischen Aufnahme der Genietöne in acht nahm.

Wilhelm Böhm, der bereits 1933 mit seinem Buch ***Faust der Nichtfaustische*** vergeblich dazu anleiten wollte, steht damit nun nicht mehr auf verlorenem Posten.[2] „Unter dem Eindruck des gegenwärtigen Kulturverfalls“[3] aber findet die Neuauflage seiner Warnungen vor „faustischen“ Exzessen ein bereitwilliges Publikum. In Anspielung auf das Goethe-Zitat: „Lüsternheit ist ein Spiel mit dem zu Genießenden und dem Genossenen“ sieht Böhm in der Erdgeistbeschwörung die „Schuld der Lüsternheit“[4] thematisiert. Faust, ein manisch-depressiver Charakter[5], habe sich „an seiner eigenen Pathetik berauscht und zum hybriden Übermenschentum vermessen, die höheren Kräfte herauszufordern“. Seine Rhetorik, mahnt Böhm, sei so verführerisch, daß sie „nicht nur diesen selbst berauscht, sondern auch den allzu harmlosen Leser berauschen muß.“[6]

Um ihn wieder zu ernüchtern, wird das Werk im westlichen Nachkriegsdeutschland entideologisiert und moralisiert.[7] So beschränkt sich Trunz in der Hamburger Goethe-Ausgabe auf einen soliden Fachkommentar, der die intentionalen Gehalte der Erdgeistbeschwörung trocken als Trial-and-Error-Episode abhakt: „Der Erkenntniswille, der auf dem Wege der Wissenschaft nicht vorwärtskam, wird auch hier — im Bereich der Magie - nur auf seine Grenzen hingewiesen.“[8] Soweit sich die Forschung nicht gänzlich auf eine wertfreie, textimmanente Philologie zurückzieht - getreu der von Schadewaldt ausgegebenen Maxime einer „Interpretation Goethes aus Goethe“[9] - betont sie den tragischen Grundzug des Werks. Das Aufwerfen der Schuldfrage - insbesondere durch die religiösen Deutungen Reinhold Schneiders und Ernst Beutlers sowie durch die psychologisch-geistesgeschichtliche Thomas Manns[10] - bleibt politisch unspezifisch und metaphysisch; es ist dem Versuch gewidmet, einen versöhnlichen Schlußstrich unter die Vergangenheit zu ziehen. Als symbolische Geste kann in diesem Zusammenhang gewertet werden, daß Thomas Mann dem für die Bücherverbrennung mitverantwortlichen Ernst Bertram nach 1945 freundschaftlich verbunden blieb und ihm zu einer neuen Stelle verhalt[11]

Das Versöhnungsklima begünstigte allerdings auch die Heuchelei, mit der sich die „Faustiker“ derNS-Zeit beeilten, in den Tenor der Antititanismus-Interpretation einzustimmen. Heinz Kindermann, nach Mandelkow „einer der führenden Vertreter der völkischen Literaturwissenschaft und der faschistischen Goethe-Interpretation“[12],

1 Scholz, R. (1983), S. 52.
2 Böhm (1933). Vgl. Mandelkow (1984), S. XLIV u. Mandelkow (1979), S. XLV.
3 Böhm (1949), S. 7.
4 Ebd., S. 24.
5 Vgl. ebd., S. 21.
6 Ebd., s. 24.
7 Vgl. Mandelkow (1989), S. 198.
8 Trunz (1949), S. 498.
9 Schadewaldt (1946/49)i S. 280.
10 Vgl. Schneider (1946); vgl. Beutler (1945); vgl. Mann (1947).
11 Vgl. Mandelkow (1984), S. 485.
12 Mandelkow (1984), S. XXXVI, Anm. 81.

preist nun die ***Entdeckung des Gegenpols*** durch Böhm, als habe erst - wie er diskret formuliert - die „ereignisreiche Entwicklung der abendländischen Welt zwischen den Goethe-Feiern von 1932 und den Goethe-Feiern von 1949“* zu neuen Forschungsergebnissen führen können. Ansonsten aber legitimiert er durch euphemistische Retuschen weiterhin sein braunes ***Goethebild des XX. Jahrhunderts und*** dessen geistige Anreger: den „genialen“ Chamberlain, den „feinfühligen“ Josef Nadler und den mißverstandenen Baldur von Schirach, der „absurde Wege gehen mußte“, um die „Jugend zu Goethe hinleiten zu können“[1 2].

Zwei Seelen bewegen auch Korffs 1949 vorgetragenes „Gefühl der tiefsten Beschämung“, daß das „Vertrauen zum faustischen Menschen - im ganzen genommen - getrogen hat“. Im einzelnen wahrt er ihm doch die Treue: „Wir haben keine andre Wahl, denn als faustische Menschen zu leben und zu handeln. Hüllen wir uns in den Mantel unseres heroischen Fatalismus!“[3] Heroischer Fatalismus - hier bezeichnenderweise mit der Metaphorik des Schweigens amalgamiert - ist für Korff stets eine gute Wahl gewesen. Sein Standardwerk ***Geist der Goethezeit*** überlebte auflagenstark alle Machtwechsel von der Weimarer Republik über das Dritte Reich bis ins geteilte Deutschland; der Autor blieb jeweils auf seinem Leipziger Lehrstuhl.

Bereits zu Beginn der fünfziger Jahre also läßt sich beobachten, was Rüdiger Scholz als das „Wiedereinsetzen der Heroisierung“[4] bezeichnet. So leben bei Danckert Reminiszenzen an den Chtonismus Klages’ auf, wenn er den „Erdgeist als mächtigen planetarischen Webe-Dämon“[5] feiert: „Er ist ‚Welt- und Tatengeniush sein Wirken erstreckt sich nicht nur auf Mineral, Pflanze und Tier, ... sondern umfaßt auch das menschliche Handeln.“[6] Ganz im Sinne der letzten Hochkonjunktur des expressiven Naturbildes lobt Danckert Goethes Mythifizierung der Zeit, die auf die „unterirdischen Quellflüsse eines zeitlosen Naturreichs jenseits der Geschichte“ ziele: „Goethe entdeckt die ewig-zeitlose Mutterschicht, die überall (produktive) Geschichte trägt und ermöglicht. ... Immer wieder hat er in dichterische Symbolik zu fassen gesucht, wie sich verfallende Geschichtsdenkmäler ins Zeitlos-Naturhafte zurückverwandeln.“[7] Und Albert Daur, der Fausts Breitschaft bewundert, „selbst im Scheitern an den starren Felsen unvermeidbaren Geschicks“[8] noch zu beharren, wittert an den religiösen Neuinterpretationen Schneiders und Beutlers einen unpatriotischen Goetheverrat: „Wer aber den .faustischen Trieb[1], Fausts Drang zum Weiterschreiten, ... angreift, als wäre er ein Frevel unseres Volks und nicht die tiefmenschliche Mitgift, die er in der Dichtung Goethes ist: wer diesen Drang verdammt, der tut es gegen Goethe.“[9]

1 Kindermann (1952), S. 512.
2 Ebd., S. 70, 404 u. 516.
3 Korff, H. A (1949), S.28.
4 Scholz, R. (1983), S. 61.
5 Danckert (1951), S. 39.
6 Ebd., S. 473.
7 Ebd., S. 184f.
8 Daur (1950), S. 30.
9 Ebd., S. 375.

Trotz dieser expressiven Interferenzen bleibt doch die humanistisch-harmonikale Warnung vor Exzessen die Rezeptionsdominante. Masons Vortrag von 1961, ***Goethes Erdgeist und das Pathos des Irdischen*** hebt hervor, „daß Goethe selbst, obgleich er gewiß viel vom eigenen Wesen in seinen Faust hineinlegte, besonders dort, wo er diesen Helden sich für das durch den Erdgeist vertretene Prinzip der Diesseitigkeit allem Jenseitigen gegenüber entscheiden läßt, im eigenen Leben nie eine derartig unwiderrufliche Wahl getroffen, sondern vielmehr verstanden hat, sich auf diesem Gebiet in einer dauernden Schwebe zu erhalten."[1] Und noch 1972 empfielt Requadt pädagogische Zurückhaltung im Umgang mit der Erdgeistszene, indem er auf Goethes spätere Maxime verweist, derzufolge der .Handelnde ... immer gewissenlos"[2] ist. Allein schon dadurch, daß Faust von der Betrachtung des Makrokosmoszeichens zur Beschwörung des Geistes übergeht, so Requadt, „nimmt er Schuld auf sich, die jede Tat nach sich zieht"[3].

Ebenfalls auf die Tradition humanistischer Besonnenheit beruft sich die dezidiert anti-irrationalistische ***Faust***-Adaption der offiziellen Kulturpolitik in der DDR. Im Unterschied zum Westen propagiert sie aber die Überwindung der Tragödie durch den Sozialismus.[4] Insofern kann hier auch nicht von einer Entpolitisierung des Werks gesprochen werden. Gleichwohl ist dasselbe Bemühen erkennbar, das expressive Naturbild zu tabuisieren. Maßgeblich ist dabei Lukics' Realismuskonzept, das sich in der Expressionismusdebatte gegenüber demjenigen Brechts nun mit amtlicher Hilfe durchgesetzt hat.

Brecht - hierin besteht die spezifische Restaurationsstörung unter DDR-Bedingungen - setzt mit einer f/r/à«jr-Inszenierung der sozialistischen Pflege des klassischen Erbes, wie Mandelkow erläutert, „in bewußter Kontrapunktik die Sturm-und-Drang-Figur Faust entgegen"[5]. Ihm zufolge ist Faust „zugleich aufgeklärter Geist ***undVe***rbrecher"[6]. Die belastete Vergangenheit des Stoffes hindert den Regisseur nicht daran, dessen anarchische Züge zu unterstreichen. Im Gegenteil. In sein ***Arbeitsjournal*** notiert er: „der ‚URFAUST' läßt sich lustig an mit den jungen leuten. ein schön realistisches gedieht! freilich, so naiv gemacht, mag es ärger verursachen, unsere publikumsschulmeister fühlen sich unterschätzt, wenn man ihnen erlaubt, sich zu amüsieren ... der erdgeist etwa ist ein lichtanschlag an der klausenwand, und die sentimentalischen verse passen dazu, so muß doch wieder öl in das brunnenwasser gegossen werden."[7] Welche Bedeutung diesem Neuzugriff auf den Sturm-und-Drang-Twatr für die Rehabilitierung des antiautoritären Moments im expressiven Naturbild zukam, verrät eine Reaktion aus dem ***Neuen Deutschland*** auf Brechts Erläuterung, er wolle der Einschüchterung durch die herrschende Klassikerpflege entgegenwirken: „Wie ist es überhaupt möglich, die Klassik und das Klassische, die schöpferischen Höhepunkte

1 Mason (1963), S. 59.
2 Goethe (1907), S. 399, Nr. 251: aus *Über Kumt und Altertum* (1818-1827).
3 Requadt (1972), S. 71.
4 Vgl. Mandelkow (1989), S. 209.
5 Ebd.
6 Nach Schmitt (1981), S. 8.
7 Brecht (1940-52), S. 373.

der Kunst des deutschen Volkes, als Einschüchterung zu betrachten? Auf welche Basis will man sich stellen, wenn man der‚Klassizität' eine Absage erteilt? Das kann nur eine volksfremde, antinationale Basis sein.“ Brechts Inszenierung leiste gar „Auflösungstendenzen des Formalismus Vorschub“[1]. Schon das fatal an die völkische Kritik „intellektueller Zersetzung“ erinnernde Vokabular macht deutlich, wie treffend die Brechtsche Provokation im Namen des expressiven Naturbildes war; entlockte sie doch der humanistischen Inanspruchname des harmonikalen Naturbildes eben jene Ressentiments, die zu unterbinden sie angeblich angetreten war.

Gegen die Humanismuskritik Brechts bleibt freilich der parteigelenkte Forschungsbetrieb immun. Eisern verschreibt er noch die abgründigsten Allegorien in Goethes Drama als sozialistische Aufbaudoktrin. Gerhard Scholz befindet Histomat-getreu: „Die Erdgeist-Figur ist philosophisch-metaphorisch von innen her auf die Aussage aufgebaut, daß die Erde und geschichtliche Welt in ihrer materiellen Gestalt von Sein und gesetzmäßigem Werden das Erste und Letzte sind.“[2]

Hüben wie drüben stand in der Nachkriegszeit eindeutig das Bemühen im Vordergrund, aus dem affirmativen Bekenntnis zum klassischen und späten Goethe eine politische Rechtfertigungsstrategie abzuleiten. So erinnerte tatsächlich in beiden Teilen Deutschlands vieles an den „Geist von Weimar“. Allerdings blieb der expressive Protest gegen ihn vergleichsweise milde. Das mag unter anderem daran gelegen haben, daß die ungleichen KoaJitionäre einer linken und rechten Opposition diesmal auf zwei Machtblöcke verteilt waren, denen sie sich letztlich doch verbunden fühlten; Der rechte Expressivismus in der Bundesrepublik assimilierte sich an den kapitalistischen, der linke in der DDR an den sozialistischen Humanismus. Es fehlte die Reibung einer inneren politischen Polarität. Eine Radikalisierung fand vorerst nicht statt.

7. Bürgerschrecks und „Jung-Kantianer“ (1968-1990)

Bis weit in die sechziger Jahre hinein bleibt das expressive Naturbild in einer Latenzphase. Das ändert sich erst mit der Klassizismus-Kritik im Zuge der Studenten- und Aussteigerbewegung. Die veranrwortungsethische Warnung z. B. Böhms vor dem Rausch des „allzu harmlosen Lesers“ hatte die unterschwelligen Kontinuitäten faustischer Ideologie allzu zwanghaft verdeckt, als daß sie nicht verdächtig erscheinen mußte. Die Inanspruchnahme des klassischen Humanitätsideals wurde zunehmend als unerträgliche Verharmlosung des im Wildwuchs der Wirtschaft Verdrängten empfunden. Als Beispiel für eine solche Verharmlosung sei die Formulierung Heinz Politzers genannt: „Mag auch Faust die Pflanzungen Gottes zu verwüsten drohen, er spricht dennoch die Sprache des Gärtners.“[3]

Der harmonikal verblümten Restauration gilt der Protest der antiautoritären Bewegung. Ihre „Verständigungsliteratur“[4] zieht die naheliegende historische Parallele zur Zivilisationskritik der Stürmer und Dränger. Wie Anselm Haverkamp an Peter

1 Nach Schmitt (1981), S. 87f.
2 Scholz, G. (1967), S. 45.
3 Politzer (1965), S. 583.
4 Haverkamp (1986).

Schneiders ***Lenz*** und Plenzdorfs ***Werther*** gezeigt hat, geht es diesen Adaptionen des expressiven Naturbildes aber nicht um eine Erneuerung des Geniegedankens, sondern um das Motiv sozialer Disfunktionalität[1], nicht um Heroisierung, sondern um den respektlos-lässigen Umgang mit sakrosankten Kulturgütern, deren Gebrauchswert auf diese Weise wiedergewonnen werden soll. ***Über Tasso darf gelacht werden***[2], betitelt Helmuth Karasek seine Besprechung der Stein-Inszenierung von 1968/69.

Unter diesem Motto steht auch die Faustrezeption der Zeit. Gerade der ***Urfaust*** bot ja dem Überdruß an der Disziplinarmacht des Bildungskanons konkrete Identifikationsmöglichkeiten. Doch anders als der junge Goethe und seine Kommilitonen traten die Studenten, die gegen den „tausendjährigen Muff unter den Talaren" protestierten, nicht als Kraftburschen auf, sondern in stilisierter Schlaffheit als „diejenigen, vor denen uns unsere Eltern immer gewarnt haben". Faust wird ironisch zum gammelnden Bürgerschreck entdämonisiert. Schon Arno Schmidt hatte dieser Lesart vorgearbeitet mit der Feststellung: „'s will halt Jeder gerne ‚Lotos-Esser' sein. Sogar Faust's am meisten in die Augen fallendes Merkmal, iss ja, will man ehrlich sein, a general disinclination to work of any kind."[3] Die /"^«^„Anmerkungen" von Arnold Hau, einer von Gernhardt, Bernstein und Waechter geschaffenen Kunstfigur, verdanken ihre Komik nurmehr der Veralberung eines hartnäckig sich kontinuierenden Klassikerkults. So lautet etwa eine Randglosse zu V. 16 („Fürchte mich weder vor Hölle und Teufel"): „schlechter Reim, besser: Fürchte mich weder vor Taunus noch Eifel"; und der auf Paracelsus anspielende V.31 („Schau' alle Wirkenskraft und Samen") wird kalauernd mit „na!" kommentiert.[4]

Einen - wenn auch schwachen - Widerhall fand die antiautoritäre ***Faust***-Adaption in der DDR. Adolf Dresens Ost-Berliner Inszenierung von 1968 ist nach dem Urteil eines Kritikers „der lustigste ***Faust,*** den es je gab"[5 6]. Er mußte bald vom Spielplan verschwinden. Ähnlich unliebsam war Volker Brauns ***Hans Fausfi*** den offiziellen Erbehütern, die er als ***Goethepächter*** attackierte: „Sie haben aus Goethes Werk einen Werkhof gemacht für die schwer erziehbare Nation. ... Sie haben sein Erbe gepachtet und bleiben darin sitzen. Sie haben seine Schwellen gebohnert - aber wagen sich nicht mehr darüber. ... Während wir, auf den Wiesen der öffentlichen Landschaft, mit ihm unsere Späße treiben."[7]

Die wenigen Freiräume in der rigiden Kulturbürokratie der DDR zwangen oppositionelle Strömungen zu einer spitzfindigen Klassikdiskussion[8 9]; in der Bundesrepublik hingegen tendierte die Falsifikation der ***Klassik-Legende*** [5] zu Pauschalverurteilungen. Auch dies freilich war eine expressive Strategie mit dem Ziel, die politische Reaktion aus der humanistischen Reserve zu locken.

1 Vgl.cbd.,s. 672.
2 Karasek (1969).
3 Schmidt, A. (I960), S. 207.
4 Gernhardt u.a. (1966/74), S. 432.
5 Nach Schwerte (1983), S. 83.
6 Braun (1968a).
7 Braun (1968b), S. 439- Vgl.Mandelkow (1989), S. 231.
8 Vg). Mittenzwei (1973).
9 Grimm/Hermand (1971).

Daß diese Sponti-Strategie ohne die Realisierung alternativer Bildungskonzepte scheitern mußte, wurde spätestens mit den Schüssen auf Rudi Dutschke erschreckend deutlich. Soweit sie nicht in den terroristischen Untergrund ging, vollzog die Protestbewegung einen vergleichbaren Transformationsprozeß wie der Sturm-und-Drang-Goethe, als er nach Weimar übersiedelte: Der „Marsch durch die Institutionen" stand im Zeichen eines neuen Kontinuitätsdenkens, das sich dem sympathetischen und harmonikalen Naturbild wieder zuwandte und das expressive entsprechend abwertete.

Dieses findet seinen erneuten Aufschwung in der Bundesrepublik erst gegen Ende der siebziger Jahre, als ein zunehmender politisch-ökonomischer Repressionsdruck - die Reizworte sind „Deutscher Herbst", „sterbende Wälder" und „Neue Medien" - Positionen wieder attraktiv macht, die dem Bedürfnis nach unmittelbarer Erfahrung gerecht werden. Die Metaphysikkritik Nietzsches und Heideggers wird im Zeichen des „posthistoire" aus Frankreich reimportiert, und eine vom modernistischen Kitschverdikt befreite Naturemphase erlebt im Zuge der Ökologiebewegung ihre fundamentalistische Renaissance.

Für die erstgenannte Tendenz, den Postmodernismus, repräsentativ ist Friedrich A. Kittiers neostrukturalistische Interpretation der Erdgeistszene. Fausts Gelehrtentragödie steht für ihn am Beginn der Geschichte der ***Aufschreibesysteme.*** Die nominalistische Verzweiflung an der scholastischen Wortwissenschaft wird mit Lacan und Foucault aus der Einsicht in die Arbitrarität einer sinnlosen Signifikantenkette erklärt: „Also sitzt auch der Magister oder gar Doktor Faust in einer Bibliothek ohne Neuerscheinungen, liest, exzerpiert und kommentiert, um dann im Kolleg seinen Schülern zu diktieren, was alte Bücher ihm diktiert haben. Die Gelehrtenrepublik ist endlose Zirkulation, ein Aufschreibsystem ohne Produzenten und Konsumenten, das Wörter einfach umwälzt." Fausts Zuwendung zur Magie deutet Kittier als „Experiment, an alle möglichen Leerstellen eines obsoleten Aufschreibesystems versuchsweise Den [sic!] Menschen einzusetzen".[1] Die Makrokosmosvision beglückt zunächst, weil mit der supponierten Autorschaft des Nostradamus, „der diese Zeichen schrieb" (V. 81), die erhoffte Repräsentation von Sinn sich zu realisieren scheint. Aber dieser geht in der Geschlossenheit der Makrokosmos-„Textur", dem Zwang der symbolischen Ordnung, verloren. „In diesem .Kontinuum der Repräsentationen und des Seins", diesem .durch die Präsenz der Repräsentationen offenbarten Sein" ist kein Mangel und keine Lücke"[2]. Mit der Entlarvung des „Schauspiels" der Repräsentation vollzieht der postmodern rezipierte Faust einen strukturalistischen linguistic turn. Er entthront das Subjekt als sinnstiftendes Zentrum der Rede und erfährt so den Ereignischarakter aufbrechender Diskontinuität: „Folgerecht setzt Faust das Zeichen eines Zeichens nicht mehr (wie beim Makrokosmos) in die Repräsentation eines abwesenden Autors, sondern in seine aktuelle Wirkung auf ihn, den Leser. ... So geht sein Wunsch in Erfüllung, nicht mehr bloß Schauspiele zu erfahren, sondern lesend an .Brüsten" oder .Quellen allen Lebens" zu saugen - elementare und frühkindliche Form der Konsumtion." Warum das Textbegehren unbefriedigt bleiben muß und die Mangelerfahrung nur verstärkt, die es stillen sollte, weiß Kittier von Lacan: „Aber

1 Kitrler (1985), S. 11.
2 Ebd., S. 12. Kittier zitiert hier Foucault (1966), S. 258.

nicht ungestraft wird Die Mutter [sic!] bei ihren Metaphern angerufen. Fausts Zeichentrinken ist so sehr Rausch und Produktion, daß es seine Kräfte übersteigt. Statt Herr des beschworenen Zeichens zu bleiben, verschwindet der Leser im Gewebe oder Textum des Bezeichneten. Ein Geist wie der Erdgeist, der ‚am sausenden Webstuhl der Zeit", also buchstäblich am Text der Geschichte webt, bringt Faust auf sein Nichts zurück."[1] Das Bezeichnete ist auch nur ein Bezeichnendes; der Erdgeist, die neostrukturalistische natura textor, bleibt unbegriffen und Faust verliert sich in den Verschiebungen der Signifikantenkette.

Dieser Deutungsansatz erneuert die erhabene Antinomie von Analyse und Affekt: Fausts konsequente Anwendung des grammatologischen Verfahrens überschreitet den Logozentrismus und öffnet sich der Wahrnehmung der Schrift als Spur. Der „glückliche Positivismus"[2] Foucaults und Lyotards „Positivität"[3], die Erben dieser erhabenen Ambivalenz, verfolgen einen Diskurs-Positivismus, der Kants Kriterium des Erhabenen, die Unangemessenheit der Darstellung[4], dadurch erfüllt, daß er die eigene Haltlosigkeit ostentativ inszeniert: „Die Bezeichnungsfunktion setzt aus."[5]

Das emanzipatorisch gemeinte Aufbrechen des geschichtlichen Kontinuums durch die neostrukturalistischen „Jung-Kantianer"[6] hat seine Vorgeschichte in einer politisch konträren Strömung: in der wertkonservativen Adaption des von Rudolf Pannwitz in Anlehnung an Nietzsche geprägten Begriffs der „Postmoderne"[7]. Durch die neue Attraktivität des anarchischen Postmodernismus aufpoliert, wird der disseminatorische Blick auf die Geschichte zur Rechtfertigungsideologie eines ungehemmten Wirtschaftsliberalismus. Unter dem Titel ***Sein-lassen-können als Überwindung des Modernismus*** greift Peter Koslowski geschickt das von Feyerabend und Lyotard rehabilitierte Laissez-faire-Prinzip auf, um es gegen das gesellschaftliche Solidaritätsprinzip des Wohlfahrtsstaats zu wenden — widerspricht es doch dem neuen Toleranzdenken: „Das Medium Solidarität ist intolerant gegen das Medium Geld."[8]

In seinem Aufsatz ***Doktor Faustus oder die Prüfungen der Neuzeit*** nimmt Koslowski Goethes Drama zum Anlaß, um seine betriebswirtschaftliche Auslegung christlicher Toleranz philologisch zu legitimieren. Der Alchemist Faust scheitere an der magisch-modernen Hypertrophie, unbegrenztes Wachstum sei möglich: „Die Alchemie ist die höchste Stufe der Hoffnungen der Neuzeit, vollständige Macht über den Stoff zu gewinnen." Daraus folgt für ihn aber nun, genauso wie im Drama, keineswegs eine Forderung nach Bescheidenheit, sondern die nach einem anderen Wachstumsry/: „Daß Wachstum organisch sein muß und in einem Ausgleich lebendiger Kräfte beruht, zeigt sich auch am Wachstum von Organisationen, beispielsweise Unternehmen." Das widerspricht zwar auf den ersten Blick den mechanistischen Grundzügen

1 Kittier (1985). S. I3f.
2 Foucaulc (1970), S. 48.
3 VgJ. Lehmann (1989), S. 763.
4 Vgl. Kant (1790), S. 166.
5 Lehmann (1989), S. 752.
6 Ritter, H. (1989a), S. N3.
7 Pannwitz (1917), S. 64.
8 Koslowski (1986), S. 178. Vgl. zur Kritik an der Verein nah mung des Postmodern ismus durch den Konservatismus Euchner (1988).

des expressiven Naturbildes. Doch ein näherer Blick auf Koslowskis Organismusbegriff zeigt, wie sehr er ihnen verwandt ist. Auch der Sturm und Drang verfolgte ja eine symbolisch-organische Intention. Und wie dieser erreicht auch Koslowski sein Ziel auf dem Umweg eines nominalistischen Denkansatzes: „Das faustische Ideal unbegrenzter äußerer Ressourcen und das Nur-von-sich-Abhängigsein des Menschen werden durch den zweiten Hauptsatz der Thermodynamik ausgeschlossen. In diesem Wandel von der AufFassung, daß die Energieressourcen unerschöpfbar sind, liegt die eigentliche Ursache für den Wandel vom modernen zum postmodernen Weltbild." Fausts Scheitern vor dem Erdgeist wäre demnach eine Anwendung des Entropiesatzes: dessen Energie kann nicht ohne Verlust auf ihn übergehen. Doch der pädagogische Zweck der Beschwörung ist ja dennoch erreicht: Faust findet ***in sich*** den Garanten für die Möglichkeit unbeschränkter Produktivität. Auch Koslowski begründet diese Kraftquelle aus einem idiopathischen Identifikationstyp: „Die Sicht der Welt als Schöpfung bedeutet einen frei gewollten Anfang der Welt im Willen zum Guten. ... So wie das Individuum und die Welt frei geschaffen sind, werden sie auch frei zur Ewigkeit verklärt werden." Das Ziel eines unendlichen Progresses kann so von äußeren, substantiellen Leitmaßstäben entkoppelt werden und dennoch in der freien Tathandlung des Individuums aufrechterhalten bleiben. Egozentrische Gesinnungsethik wird für Koslowski freilich nicht zur Rebellion gegen das Establishment, sondern zur Ermöglichungsbedingung für ungehemmtes Wachstum: „Daraus folgt die befreiende Einsicht, daß gesellschaftliche und individuelle Entwicklung auch unter Bedingungen begrenzter Ressourcen möglich ist, die Einsicht, daß an dem Satz des Leibniz .Nicht Voranschreiten ist Zurückschreiten" festgehalten werden kann, wenn unter Voranschreiten nicht lineare Expansion, sondern ein sich verinnerlichendes und vertiefendes Wachstum verstanden wird." Der postmodern-konservativ gewendete Geniegedanke erlaubt es, noch in „Gentechnik und Biotechnologie ... eine große Chance" zu sehen, die man keineswegs „als unzulässigen Eingriff in die Natur verurteilen" müsse.[1]

Die Abgrenzung zwischen einer „linken" und „rechten" Adaption der Postmoderne ist - wie so oft in der Rezeptionsgeschichte des expressiven Naturbildes - schwierig und stößt auf Paradoxien wie z. B. der Sympathie Koslowskis mit Lyotard. Sie ist kein Einzelfall. So setzte sich etwa Paul de Man für den Nationalsozialismus ein[2], und Foucault erwärmte sich für Chomeini.[3] Gemeinsam ist beiden Richtungen die Opposition gegen die hegelianische Geschichtsphilosophie[4] sowie die Berufung auf ein erkenntnistheoretisches fundamentum inconcussum, das - ähnlich wie die „Flammenbildung" des Erdgeistes - keine diskursive Positionsbestimmung zuläßt. In einer Studie zur Poetik des Feuers erinnert Gaston Bachelard an dessen

1 Koslowski (1988).

2 Vgl. Kurzke(1990),S.29.

3 Vgl. Hanimann (1989). Natürlich soll das Foucault nicht diskreditieren — die Faszination für Chomeini Zur Zeit der Schah-Herrschaft war in der Linken seinerzeit ein allgemeines Phänomen. Ich glaube aber, daß Hanimann Recht hat, wenn er über Foucault schreibt, daß jene anfängliche Faszination „nicht nur der politische Irrtum eines abstrakten Denkers, sondern die Praxis eines .Denkens in der Diskontinuität" gewesen sei [ebd.].

4 Vgl. Koslowski (1988); vgl. Lyotard (1982b), der die These aufstellt, daß die hegelsche Einheit der Vernunft mir dem „Preis des Terrors" bezahlt worden sei [ebd., S.142],

philosophische Ursprünge mit dem Herder-Zitat: „Das, was sich in der Schöpfung ***Leben*** nennt, ist in allen Formen und allen Wesen ein und derselbe Geist, eine einzige Flamme.“[1] Derselbe indifferente Geist läßt die gegensätzlichsten Strömungen - wie einst in der Expressionismusdebatte, so auch in der Diskussion um die neoexpressionistische Kunst der Postmoderne - Zusammentreffen; letztere ist für Kurt Hübner „ein Bekenntnis zum Mythos der Erde“[2], für Charles Jencks liefert sie „ironische ... Kommentare zur Sehnsucht nach einer technischen Regression“[3].

Entsprechendes gilt für die zweite Tendenz, in der sich eine Renaissance des expressiven Naturbildes ankündigt: die fundamentalistische Kulturkritik der Ökologiebewegung. Obwohl sie nach außen wenig Gemeinsamkeiten mit dem Postmodernismus aufweist, ist es doch dieselbe Konfiguration von Natur und Geschichte mit ihrer Bevorzugung des „formlosen Gehalts“, die hier adaptiert wird - wiederum von politisch extrem konträren Positionen.

In emanzipatorischer Absicht interpretiert Adolf Muschg die Abweisung Fausts durch den Erdgeist als nominalistische Entlarvung instrumenteller Vernunft. Die Verse „Du gleichst dem Geist, den du begreifst, nicht mir“ sind ihm zufolge als Äußerung eines durch den wissenschaftlichen Methodenzwang zum Objekt deformierten Natursubjekts zu verstehen: „freilich mit dem Zusatz: nicht mir! So sprach der Erdgeist damals; so spricht er noch immer, auch wenn die Natur dem Griff der Technik scheinbar unbeschränkt entgegengekommen ist - bis zum Verstummen. Im Tode würde sie uns wohl endgültig gleichen.“[4] Auch wenn Muschg inzwischen eine Wendung zum harmonikalen Naturbild vollzogen hat - „wir brauchen“, schreibt er, „eine Konvention ... erlaubter Umgangsformen mit der ... Natur“ - bleibt doch sein Plädoyer für einen Öko-Knigge, der zwar „beim revoltierenden Menschen nicht zum besten aufgehoben“[5] sei, dennoch rigoristischen Ursprüngen verhaftet.

Im Interesse einer ökologischen Kritik an der modernen Ökonomie werden auch die alchemistischen Grundlagen des ***Faust*** wiederentdeckt. Für Binswanger ist das Drama gerade ob dieser Grundlagen „von einer kaum faßbaren Aktualität“. Nach seiner Deutung beruht das Scheitern der Erdgeistbeschwörung auf der Desintegration zweier Zeitebenen: Faust kann die „Alchemie des Erdgeistes“ nicht begreifen, weil sie ganz „in der Gegenwart, nicht in der Dauer der Zeit liegt“[6].

Das reaktionäre Pendant zur linksökologischen Kulturkritik ist der biologistische Antiintellektualismus der Evolutionären Erkenntnistheorie. „Wenn ihrs nicht erfühlt, ihr werdets nicht erjagen“ - so begründete Konrad Lorenz in einem Interview[7] seine Theorie einer „abbauenden Evolution“[8]. In der Tat gibt es zwischen Fausts verfallsgeschichtlichem Blick auf die Natur und dem des Verhaltensforschers tiefgreifende

1 Vgl. Bachelard (1961), S. 7.
2 Hübner (1986), S. 65.
3 Jencks (1986), S. 215.
4 Muschg (1985), S. 69.
5 Ebd., S.70.
6 Binswanger (1985), S. 9. 60 u. 17.
7 Lorenz (1988), S. 255.
8 Lorenz (1983), S. 52.

Parallelen. Wie jener über den scholastischen Begriffsrealismus klagt, bedauert dieser an der Position des klassischen Goethe: „Die ins Volk und ins wissenschaftliche Denken gleichermaßen eingedrungene Stellungnahme im Universalienstreit lautet leider Gottes klipp und klar .Universalia sunt realia ante rem.“[1] Konzeptualistisch wie die von der Erdgeistbeschwörung verkörperte Argumentation begründet er die Erkenntnis aus vorsprachlichen, emotiven „Erlebnisqualitäten“[2] des Subjekts. Und in derselben egozentrisch-gesinnungsethischen Konsequenz leitet er „alle moralische Verantwortlichkeit des Menschen von seinen Wertempfmdungen“ ab, führt sie auf „unsere subjektiven Erlebnisvorgänge“ zurück.[3] Die Annahme einer theoretischen oder praktischen Teleonomie wird als „unreflektiertes Werturteil“ verneint.[4]

Diese strukturellen Parallelen beruhen anscheinend auf historischen Affinitäten. Wie die Aufklärungskritik des Sturm und Drang, so unterläuft auch Lorenz den Zivilisationsdruck von „Szientismus und technomorphem Denken“[5] im Namen unterdrückter Instinkte. Dennoch ist die von Lorenz in Anspruch genommene Interessenverwandtschaft der Epochen unstimmig. Wenn Goethe seinen Faust den Primat des Gefühls in der Erkenntnis einfordern ließ, so hatte er diese Forderung nicht zufällig in die Zeit der Renaissance-Alchemie rückprojiziert. Konnte er doch so zeigen, daß sie im Einklang mit den ursprünglichen Intentionen der Frühaufklärung steht: gegen den Dogmatismus der scholastischen Autorität des Wortes ging es um die Emanzipation der individuellen und damit überprüfbaren Erfahrung. Während Goethe also die Aufklärungskultur seiner Zeit an ein Prinzip erinnerte, das den Fortschritt der Naturwissenschaften überhaupt erst in Gang setzte, benutzt Lorenz die Autorität der Naturwissenschaft, um aufklärerisches Denken abstrakt zu negieren. Und während die Naturrechtsvorstellungen der Geniebewegung gegen Absolutismus und Ständeordnung die Gleichheit der Geburt einklagten, kämpft Lorenz umgekehrt gegen die „Doktrin von der absoluten Gleichheit aller Menschen“[6]. Die Geltendmachung historischer Kontexte allerdings wird vom expressiven Naturbild selbst, wie an seiner Rezeptionsgeschichte wiederholt zu bemerken war, unterlaufen. Daß also Lorenz’ Warnungen vor der „Verhausschweinung“ des Menschen sowohl bei Nazis wie später bei fundamentalistischen Grünen Sympathien ernten konnten, ist zwar inhaltlich eine Paradoxie, strukturell aber nicht ohne Konsequenz.[7]

Unter den jüngsten Rezeptionsdokumenten zur Erdgeistbeschwörung verdient der ***Urfaust-Kommcmz:*** von Ulrich Gaier besondere Beachtung. Sollte er symptomatisch für den aktuellen Konjunkturstand des expressiven Naturbildes sein - was aufgrund der fehlenden historischen Distanz nur vermutet werden kann -, so hätte es gegenwärtig einen Tiefpunkt erreicht. Der allerdings ist philologisch hochgerüstet. Gewappnet mit einem extensiven Quellenapparat zur hermetischen Tradition, über-

1 Ebd., S. 52.
2 Ebd., S. lOlff.
3 Ebd., S. 12.
4 Ebd., S. 52.
5 Ebd., S. 14.
6 Ebd., S. 211.
7 Vgl. Lorenz (1974), S.351 - Vgl- zur Kritik des Prometheusmorivs in der neuen Evolurionsbiologie: Herbig (1989).

trifft Gaier noch die radikalsten Antititanisten der Nachkriegszeit im notorischen Nachweis der „Verkehrtheit“[1] Fausts. Schon bei der Abkehr vom Makrokosmoszeichen ldopft er ihm auf die Finger: „Fausts unwilliges Umblättern des Buches ist hinsichtlich der geistigen und seelischen Vorbereitung des Magiers ebenso unzuträglich wie seine anfängliche Unruhe.“[2] Ihm fehle die für sein magisches Experiment „erforderliche Konzentration“[3]. Kaum beginnt Faust trotz mangelnder Konzentration die eigenen Kräfte zu fühlen, erkennt Gaier: „Faust verhält sich jedoch wieder falsch. Wieder reflektiert er dauernd auf seinen Zustand ... und erwartet ... eine ‚Enthüllung“ in der Art der Dionysos-Begeisterung ..., so als hätte er nicht vor kurzem die Enthüllung der Naturkräfte ... als bloßes Schauspiel abgetan.“[4] Was ihm fehle, seien die „paulinischen Tugenden Glaube, Liebe, Hoffnung ... Sein angemaßtes Übermenschentum, seine Behauptung, .Ebenbild der Gottheit' zu sein und deshalb mindestens dem Erdgeist zu gleichen, belegen den falschen Hochmut des Gelehrten, der sich wegen seiner intellektuellen Überlegenheit auch in religiöser Hinsicht über die Menschen erhaben dünkt.“[5] Das philiströse, antiintellektualistische Ressentiment erteilt denn auch den schulmeisternden Ratschlag, nicht „kindisch hochmütig“ zu sein und stellt den Merksatz auf. „Voraussetzung für die Vermeidung dieses Irrtums und Fehlverhaltens wäre genauere Kenntnis der Magie und richtige Vorbereitung auf ihre Experimente gewesen, auf die er sich mit einem - z. B. von Agrippa her gesehen - sträflichen Leichtsinn einließ.“[6] Diesen Belehrungen korrespondiert denn auch eine in der gesamten Faustforschung wohl einzigartige Hochschätzung des Strebers Wagner: „Ein wenig von Wagners Trockenheit hätte die Erklärung der heiligen Zeichen (73f.) gesucht und die schülerhaften Fehlleistungen des Magiers vermieden.“[7] Hierzu bedarf es der „mühsamen, aber zielführenden Arbeit“[8]. Weil Faust aber „die Unterweisung durch die Natur nicht abwartet, sondern nur rasch irgendeinen Erfolg finden will“, begebe er sich in den „Leichtsinn“, der für „die Verkehrung zum Bösen, den luziferischen Sturz verantwortlich ist.“[9]

Gaiers Faustschelte legt eine pedantische Besserwisserei und ein Spießertum an den Tag, das heute allgemein als Effekt des ökonomischen Anpassungsdrucks beobachtet werden kann. Das widerspricht keineswegs dem Modetrend zur Esoterik. Die Kulturkritik des New Age übertrifft ihre positivistischen Gegner an Wissenschaftsgläubigkeit bei weitem.[10] Auch an Opportunismus. Benimm-Kurse finden wieder regen

1 Gaier (1989), S. 330.
2 Ebd., S. 313.
3 Ebd., S. 270.
4 Ebd., S. 318.
5 Ebd., S. 269.
6 Ebd., S. 329.
7 Ebd., S. 331.
8 Ebd., S. 328.
9 Ebd., S. 329.
10 Symptomatisch ist die Reihe *Indizien statt Dogmatismus* **aus dem ABZ-Verlag, der zum Bcipiel eine Veröffentlichung zum Thema .Leben nach dem Tod[1] mit dem szientistischen Versprechen ankündigt: „Das Jenseitswissen wird überprüfbar“, da es ein „Gelehrter von internationalem Ruf[1] entdeckt hat [Veriagsprospekt zu Walther Hinz:** *Woher Wohirr,* **Zürich 1990],**

Zulauf, und an deutschen Hochschulen ist von einer Rebellion gegen Formzwänge unter den karriereorientierten Studenten heute keine Rede mehr. Gaiers Kommentar fügt sich in diese Landschaft. Indem er das hermetische Schrifttum als Disziplinarkodex anführt, widerspricht er nicht der These vom Verlust alternativer Orientierungen, sondern bestätigt sie. Wie man an der New-Age-Bewegung sehen kann, geht es bei heutigen Adaptionen magischer Techniken weniger um den mimetischen Rausch als um psychische Fitness-Übungen für die Bewältigung der Ellenbogengesellschaft. Ob Magie oder Tischsitten - das macht hier keinen Unterschied.

8. Résumé der Rezeptionsgeschichte

Im Verlauf seiner Rezeptionsgeschichte hat das expressive Naturbild je nach historischer Situation eine mehr oder weniger starke Zustimmung gefunden. Ästhetische Konjunktur-Einschätzungen können freilich nur evaluativ, nach subjektiven Lektüreeindrücken, erfolgen. Evident scheint mir jedoch, daß die Hochkonjunkturen des expressiven Naturbildes in solchen Phasen liegen, die eine rebellische Haltung gegen Restriktionen provozieren. Sie haben aber keineswegs immer emanzipatorischen Charakter - ihr Protestpotential geht häufig sogar konform mit Herrschaftsinteressen, wie schon am romantischen „Faustfieber“ zu sehen war, dann in aufsteigender Linie an den „Faustikern“ des Kaiserreichs, den reaktionären Chronisten der Weimarer Republik und schließlich den „Blut-und-Boden“-Ideologen des Hitler-Regimes. Wie verkehrt es indessen wäre, dem expressiven Naturbild pauschal eine Nähe zu reaktionärem Denken zu attestieren, geht schon aus der Tatsache hervor, daß die Latenzphasen nach 1848 und 1945, die sich in mancherlei Hinsicht ähneln, alles andere als „progressive“ Epochen waren; offenbar deutet das Fehlen expressiver Tendenzen immer auch auf das Fehlen oppositioneller Kräfte hin.

So ist es kennzeichnend für die Rezeptionsgeschichte dieses Naturbildes, daß seine rebellische Energie stets die politischen Extreme angezogen hat, daß also seine affektive Wirkung inhaltlichen Positionen gegenüber eigentümlich indifferent bleibt. Diese Ambivalenz zeigt sich insbesondere an der Rezeption Nietzsches. Offenbar sind für das kritische Gewicht des expressiven Naturbildes weniger politische Inhalte ausschlaggebend als vielmehr dessen Distanz zur offiziellen Ideologie; im Dritten Reich, wo sie völlig eingezogen ist, geht auch der oppositionelle Affekt in schiere Aggression über.

Die normative Indifferenz des expressiven Naturbildes zeigt sich aber nicht nur in der Tatsache, daß es von links wie rechts Zuspruch gefunden hat. Die alternative Zuordnung zu rationalistischen oder irrationalistischen Strömungen ist bei diesem Naturbild ebensowenig möglich. Denn auch dabei berühren sich die Extreme. Der Grund dürfte darin zu suchen sein, daß mit der Rückwendung von Hegel zu Schelling bzw. Kant die im spekulativen Idealismus noch gewahrte dialektische Reflexionseinheit von analytischen und affektiven, naturhaften und geschichtlichen Momenten verloren geht und ein richtungsloses Zweierlei hinterläßt. Dessen ästhetischer Ausdruck sind die Theorien des Erhabenen von der Romantik über das junge Deutschland, Naturalismus und Expressionismus bis zum Neoexpressionismus der Postmoderne.

Auch die jüngsten Auseinandersetzungen um das Erhabene, das durch die äußerst fruchtbare Aneignung der deutschen Metaphysikkritik seitens der französischen Postmoderne reaktualisiert wurde, sind von dieser Dilemmatik geprägt.[1] Sympathisanten des expressiven Naturbildes sehen sich z. B. vor die peinliche Schwierigkeit gestellt, zwischen Äußerungen Hitlers und Burkes nicht so recht unterscheiden zu können.[2] Das liegt nicht unbedingt an ästhetischer Unsensibilität, sondern an dem unlösbaren philosophischen Problem, das durchgängig in der Rezeptionsgeschichte des expressiven Naturbildes zum Tragen kommt: die schon von Hegel monierte Aporie abstrakter Unmittelbarkeit.

Diese Aporie ist mit dem expressiven Naturbild in der Weise verknüpft, wie sie Benjamin im Sinn hatte, als er von der Verwandtschaft zwischen dem Rätselcharakter der Kunst und dem Ideal des philosophischen Problems[3] sprach. Die Rezeptionsgeschichte hat diese Verwandtschaft in ihren variierenden historischen Ausprägungen gezeigt und damit die Fragestellungen provoziert, für die im Rekurs auf das Werk selbst eine Antwort zu suchen ist. Die Aisthesis geht in die Katharsis über.

1 **Vgl Bohrer (1989a); vgl. Pries (1989).**
2 **Vgl. Barsch (1989), S.783.**
3 **Vgl. Benjamin (1924), S. 172f.**

C. Katharsis. Die Aporie abstrakter Unmittelbarkeit

In seiner Studie über ***Rechtsradikale Jugendgruppen in der Bundesrepublik versucht*** Axel Hübner die weltanschaulichen Grundlagen des Rechtsextremismus zu identifizieren. Unter Berufung auf Herbert Marcuse nennt er fünf ideologische Quellen, die eine entsprechende Disposition begünstigen. Es sind: „1. Die Heroisierung des Menschen / 2. Die Philosophie des Lebens / 3. Der irrationalistische Naturalismus /4. Der Universalismus *I* 5- Der Existentialismus".[1]

Offensichtlich benennt diese Liste Rezeptionsaffinitäten des expressiven Naturbildes. Auch Faust wird von den Liebhabern der Erdgeistszene gepriesen als ein heroischer Selbsthelfer (1), der das Leben intuitiv erfassen will (2): eine vorbegriffliche Natur (3), die allen Erscheinungen als fundamentales Wirkungsprinzip zugrundeliegt (4); im Scheitern erfährt er schließlich die eigene Existenz (5). 1st also der Erdgeistbeschwörer ein Vorläufer des Rechtsextremismus?

So zutreffend Marcuses Kriterien fur die Charakterisierung nazistischer Ideologie sein mögen, lassen sie sich doch ebensogut auf deren politische Antipoden anwenden: Akklamatorisch reagierten auf das expressive Naturbild ja z. B. nicht nur Benn, Heidegger und Lorenz, sondern auch Brecht, Jaspers und Muschg. Fausts Monolog könnte also mit denselben Etikettierungen ebensogut als antifaschistisch identifiziert werden.

Diese merkwürdige Coincidentia oppositorum ist mit ideengeschichtlichen Typologien nicht in den Griff zu bekommen. Sie ist weniger durch inhaltliche als durch formale Kriterien zu erklären: den Diskurs-Positionen, die vom expressiven Naturbild verkörpert werden. Die Kombination eines konzeptualistischen Nominalismus mit einer egozentrischen Gesinnungsethik ist es, die gleichermaßen radikale Positionen kennzeichnet, seien sie nun positivistischer oder irrationalistischer, „rechter" oder „linker" Prägung. Gegenüber einer Weltanschauungstypologie haben die von mir zugrundegelegten Strukturmerkmale den Vorzug, Gemeinsamkeiten auch dort aufzuspüren, wo sie der Sache nach eindeutig nicht bestehen. Erinnert sei nur an die Unterwanderung der Berliner Grünen von Neonazis vor einigen Jahren[2] oder an die Bemerkung Rudolf Bahros, die Nazi-Bewegung sei unter anderem „bereits eine erste Lesung der Ökologiebewegung, ein ... fundamentalistischer Aufruhr gegen Wissenschaft, Technik, Kapital" gewesen.[3] Und wenn Günther Nenning unlängst feststellt, daß „am kommenden Ökofaschismus, wie an allem bisherigen Faschismus ... wir Demokraten selber Schuld" seien durch unsere „Streitsucht, unsere Entschlußlosigkeit, unsere Gefühlskälte"[4], dann äußert sich darin einmal mehr das Problem, das in der

1 Hübner (1967), S. 141. Vgl. Marcuse (1965), S.17ff.

2 Das Problem der „Neonazis in den eigenen Reihen" [taz vom 2.1.1985, S. 4] führte damals zur Selbstauflösung des Landesverbandes. Süffisante Schlagzeile in der taz: *Grüne bei den Grünen* **[taz v. 19.1.85, S. 4].**

3 FAZ, 1.4.1989, S. 29.

4 Nenning (1990), S. 52.

Rezeptionsgeschichte des expressiven Naturbildes immer wieder auftauchte: die Aporie abstrakter Unmittelbarkeit.

Was Hegel an Kant und Schelling kritisierte: daß der beiden gemeinsame Anspruch auf Unmittelbarkeit einhergeht mit der Unfähigkeit zur Differenzierung, daß also just in der vermeintlich absoluten Gewißheit absolute Orientierungslosigkeit herrscht - diese dialektische Kritik scheint in der Tat den Nerv der Erdgeistbeschwörung zu treffen. Denn Fausts nominalistische Leugnung begrifflicher Universalien verhindert gerade, was sie anstrebt: authentische Erfahrung. Diese setzt ein Subjekt voraus, das sie „macht". Nur vermöge jener Signifikation, die Faust ablehnt, könnte Faust von der Oberfläche der natura textor auf ihr dynamisches Wesen, die natura naturans, schließen. Sein Unmittelbarkcitsgestus bleibt abstrakt - so abstrakt wie die Worte des Erdgeistes, die ein indifferentes „auf und ab" und „hin und her" beschreiben. Entsprechend argumentiert Hans Ebeling in der jüngsten Diskussion um Heidegger: Indem dieser „das ‚Sein zum Tode' zur alleinigen Norm des Daseins hinaufstilisiere, schaffe er ein normatives Vakuum, in das dann die unterschiedlichsten Ideologien - und eben auch der .deutsche Faschismus" - einströmen konnten"[1]. Und eine neuere Studie über Fundamentalismus sieht als gemeinsames Merkmal von Nazis und Grünen die beiderseitige Frontstellung gegen die „tödliche" aufgeklärte Moderne im Namen des Lebens und die Flucht in „Gewißheiten", die durch rationale Argumente nicht beeinflußbar seien.[2]

Diese strukturellen Affinitäten werden von Konservativen gerne benutzt, um mit dem Hinweis auf den Rechtsextremismus den angeblich gleichgearteten Extremismus linksökologischer Protestbewegungen zu denunzieren. Mit einer „Argumentation", deren Perfidie nicht zu überbieten ist, bezeichnet so etwa Jürgen Todenhöfer den Fundamentalismus der Ökologiebewegung als den neuen Nazismus.[3]

Daß diese Darstellung die völlig heterogenen politischen Intentionen verzerrt, ist evident. Sie aber argumentativ zu widerlegen, das heißt die Unterschiede zwischen dem rechten und linken Expressivismus rational herauszuarbeiten, kollidiert mit dessen Grundposition selbst. Denn diese Grundposition besagt, daß im rationalen Diskurs per se schon das Wesen zivilisatorischer Zwänge angelegt sei. Sie kann sich also nicht argumentativ rechtfertigen, ohne den eigenen Prinzipien untreu zu werden. Was Fausts Situation aporetisch macht, ist ja gerade die Tatsache, daß er sich auf das Signifikantenmaterial nicht verlassen zu können glaubt. Deshalb muß er sich ganz auf die emotionale Gewißheit seiner Gesinnungen stützen.

Auf diskursiver Ebene gibt es daher keine Möglichkeit, die Spezifik des expressiven Naturbildes zu erfassen. Doch was sich im Diskurs als unlösbare Aporie darstellt, wird in der Kunst zum Rätsel, das die ästhetische Kritik zu behandeln hat. Die Kritik des expressiven Naturbildes hat auszugehen von seiner Form. Erst im Medium eines Rückbezugs von der rezeptionsgeschichtlich entfalteten Problematik der Deutungsinhalte auf die allegorisch-mimetische Physiognomie können deren theoretische und

1 Nach Jung. M. (1989), S. 37.

2 Vgl. Meyer (1989).

3 Vgl. Todenhöfer (1989).

praktische Implikationen über den diskursiven Thematisierungshorizont hinaus geltend gemacht werden.

Dies soll nun geschehen. Dabei unterscheide ich zwei Problemaspekte: das Inadäquatheits-Problem einer konzeptualistischen Erkenntnistheorie, die in der Nichtübereinstimmung von Bezeichnendem und Bezeichnetem ihren emphatischen Wahrheitsanspruch artikuliert (1), und das Fundamentalismus-Problem, das entsteht, wenn man diesen negativen Wahrheitsanspruch vermöge einer egozentrischen Gesinnung positiv zu füllen sucht (2). Die Konsequenz aus der Aporetik des expressiven Naturbildes ist der Übergang zu einer realistischen Erkenntnistheorie (3).

1. Das Inadäquatheits-Problem

Die „gelehrte Ungeniertheit"

Daß Faust den Erdgeist nicht „begreift", ist nach der aristotelischen Wahrheitsdefinition auf eine fehlende „adaequatio rei et intellectus" zurückzuführen. Diese bewußtseinstheoretische Sicht des Problems hat denn auch Paul Requadt dazu veranlaßt, ihr als Leitmotiv die „Inadäquatheitsformel"[1] zuzuschreiben.

Nun hat freilich die Unangemessenheit zwischen Faust und dem Erdgeist prinzipielle Gründe; sie ist fundiert in den Diskurspositionen der expliziten Allegorik: Wenn er unmittelbare Erfahrung will, ***darf*** Faust keinen Begriff von seinem Erkenntnisgegenstand haben. Hätte er einen, so wäre die Erfahrung nicht unmittelbar. Die Aporie abstrakter Unmittelbarkeit ist deshalb unvermeidlich: Der künstlerische Nominalismus, der absolute Konkretion intendiert, muß gerade um ihretwillen abstrakt bleiben; er darf nicht beanspruchen, mittels des Signifikanten eines Signifikats mächtig zu sein. Dieser Verzicht auf einen realistischen Repräsentationszusammenhang behindert, wie an der Rezeptionsgeschichte des expressiven Naturbildes zu sehen war, eine diskursive Verständigung über das jeweils Gemeinte; sie kommt entweder spontan, durch Evidenzbeweise, zustande oder gar nicht. Die damit einhergehende Orientierungslosigkeit kritisiert Adorno am künstlerischen Nominalismus des jungen Goethe: „Er nötigt zum Verzicht auf jegliche Einheit, die vor den Teilen etabliert wäre und sie bände; sie soll aus dem Einzelnen zusammenschießen. Damit aber verlieren die Einzelheiten gleichzeitig das Wozu, das jene Kristallisation ihnen erlaubte: nicht erst die Gewißheit ihres Sinnes im Ganzen, sondern bereits die Richtungskonstante, durch die sie fortgehen, über ihr partikulares Dasein sich erheben."[2]

Das Fehlen jener „Richtungskonstante", von der Adorno spricht, macht sich rezeptionsgeschichtlich bemerkbar in den irritierenden Gemeinsamkeiten des linken und rechten Radikalismus bzw. des positivistischen und irrationalistischen Rigorismus. Daß nominalistisches Denken in zwei komplementäre Strategien zerfällt, die — entweder als leere Analyse oder blinder Affekt - jeweils nur ein Teilmoment sachhaltiger Reflexion ausmachen, ist denn auch der Vorwurf, den Adorno dem logischen Positi-

1 **Requadc (1972), S. 76.**
2 **Adorno (1967b), S. 502f.**

vismus wie der Fundamentalontologie gleichermaßen macht: „Beide Male ... geht es gegen Spekulation. Dort [im Positivismus] wird der Gedanke, der selbständig, deutend über die Fakten sich erhebt und von diesen nicht ohne Rest eingeholt werden kann, als leere und eitle Begriffsspinnerei verfemt; Heidegger zufolge aber verfehlt das Denken in dem von der abendländischen Geschichte geprägten Sinn zutiefst die Wahrheit."[1] So aber werde „Denken ... beiden Richtungen zum notwendigen Übel, tendenziell diskreditiert"[2]. Dieselbe Argumentation findet sich auch schon in Walter Benjamins erkenntniskritischer Vorrede zum Trauerspielbuch, die den Antipoden Burdach und Croce eine komplementäre Gemeinsamkeit nachweist: „... während Burdachs Nominalismus der historischen Ep och en begriffe, sein Widerstand, die Fühlung mit dem Faktum im geringsten zu lockern, auf die Furcht, vom Richtigen sich zu entfernen, zurückdeutet, führt ein durchaus analoger Nominalismus der ästhetischen Gattungsbegriffe bei Croce, ein analoges Festhalten am Einzelnen, auf die Besorgnis zurück, mit der Entfernung von ihm des Wesenhaften schlechthin verlustig zu gehen."[3] Benjamin argumentiert hier im Sinne eines „naiven" Realismus:[4] „Immer handelt es sich um die Scheu vor konstitutiven Ideen - den universaliis in re."[5]

Dieselbe Scheu vor konstitutiven Universalien kennzeichnet offenbar auch die Erdgeistszene. Denn das Ereignishafte, auf das sie rekurriert, hat seiner eigenen Bestimmung nach keine verbindliche Semantik. Ihr Vokabular ist notwendig eine abstrakte Collage aus konventionellen Bildern und Zitaten. Die Begriffe „Gefühl", „Leben", „Kraft" bleiben ebenso bestimmungslos wie das anonyme „Es" reinen Geschehens subjektlos: „Es wölkt ... Es dampft ... Es zucken ... Es weht" (V. 115-119). Das Wesen des Erdgeistes, die reine Dynamik der Zeit, wird leerformelhaft als „auf und ab" oder „hin und her" (V. 150f.) gehende Bewegung beschrieben. Wenn also Faust - nach der Diktion des ersten Paralipomenons - den „Vorzug dem formlosen Gehalt vor der leeren Form" gibt, so regrediert die Versprachlichung dieses Gehalts ob seiner Formlosigkeit just auf eine leere Form. Die komplementären Aspekte löschen sich - als absolut getrennte - gegenseitig aus.

Aus diesem Grunde sind sich die meisten Adaptionen der Erdgeistszene trotz gegensätzlicher weltanschaulicher Positionen erstaunlich ähnlich. Aus diesem Grunde auch tendiert das Erhabene, vermeintlich unverwechselbar in seiner Erlebnisqualität, leicht zum Lächerlichen matter Epigonalität - wie etwa in Langbehns kleinbürgerlichen Genievorstellungen oder in Düntzers Kommentatoren-Emphase. Denn das Erhabene gibt keine realistischen Orientierungen; es verkörpert die Kluft zwischen Signifikant und Signifikat schlechthin, bleibt also offen für beliebige Inhalte. Die Schuld dafür liegt nicht allein bei den Rezipienten. Daß sie sich überhaupt wiedererkennen können im expressiven Naturbild, beruht auf der Indifferenz des künstlerischen Nominalismus selbst. Sosehr es z. B. auch evident sein mag, daß Düntzer den

1 Adorno (1962), S„ 16.

2 Ebd., S. 17.

3 Benjamin (1925), S. 223.

4 Eben das ist die Position, mit der Goethe den Aporien seines Sturm und Drang zu entgehen sucht. Vgl. Kap. III. B.2.

5 Benjamin (1925), S. 220.

leidenschaftlichen Gehalt der Erdgeistbeschwörung verfehlt, so bleibt doch der Inhalt dieser Verfehlung aus objektiven Gründen unklar. Freilich liegt es nahe, Düntzer mit dem Famulus Wagner zu vergleichen, der in philiströser Lebensferne die Zitation eines Bildungsguts, ein „griechisch Trauerspiel" (V.170) zu hören meint, wo es um eine leibhaftige Existenzerfahrung geht. Aber ist diese Leibhaftigkeit nicht selbst nur Zitat? Schließlich ist ja Faust nicht etwa in die Natur hinausgeflohen, nach der er sich sehnt, sondern über seinem Buch sitzengeblieben. Und entsprechend verhöhnt ihn der Erdgeist als einen „Übermenschen", der zwar von seinem „Mut" redet, sich „in die Welt zu wagen", ihn aber bei der ersten Annäherung des „Welt- und Tatengenius" rasch verliert.

Gerade dadurch aber, daß das Stück selbst das vermeintlich authentische Erleben infrage stellt, überschreitet der Wahrheitsgehalt der Erdgeistszene seinen nominalistischen Sachgehalt. Indem der Zitatcharakter als solcher kenntlich gemacht wird, hat die Szene nicht einfach die „Inadäquatheitsformel" zum Leitmotiv, sondern zugleich deren Risiken - nicht zuletzt das Risiko der Lächerlichkeit des Erhabenen. Keineswegs desavouiert das schon den künstlerischen Nominalismus an sich. Sein poetischer Ausdruck verbürgt Authentizität als das ästhetische Eingeständnis der Tatsache, daß ein Geltendmachen des Individuellen gegen die Vorherrschaft des Allgemeinen, der Natur gegen die Diskursgeschichte, begrifflich ungeschützt sein ***muß***. Das Scheitern der Erdgeistbeschwörung ist nicht einfach Falsifikation des künstlerischen Nominalismus, sondern Ausgestaltung seiner Dilemmatik. In diesem Sinne bemerkt Kimpel über den naturalistischen Reduktionismus des Sturm und Drang: „Das relative Recht dieses ... Gedankens, der dem zeitgenössischen Übergewicht des Mechanischen und der Maschine gegenübersteht, bleibt unerkannt, wenn er vorschnell ideologiekritisch als das Zurückweichen des kaum erwachten geschichtlichen Sinnes ins Naturmythische interpretiert wird. In ihm sollte das Motiv ernstgenommen werden, das den wissenschaftlichen, politischen, moralischen und ökonomischen Abstraktionen derZeit (von denen Herder unverhüllt spricht) mit dem freilich angreifbaren Entwurf einer erfahrbaren Konkretion des natürlichen Lebens begegnet."[1]

Erfahrbare Konkretion sucht der künstlerische Nominalismus durch eine Subversion des Scheincharakters begriff!icher Universalien zu erreichen. Die Überzeugungskraft dieser Subversionsstrategie ist - darauf macht Kimpel aufmerksam — von den historischen Kontexten abhängig, auf die sie sich bezieht. Konjunktur hatte sie immer dann, wenn die Universalgeschichten durch konkrete Ereignisse offensichtlich widerlegt wurden. So zur Zeit des jungen Goethe, als das Erdbeben von Lissabon das theophysikalische Geschichtsvertrauen sinnfällig erschütterte, oder in der Phase des aufkommenden Positivismus, als die Philosophie Hegels den Exaktheitsansprüchen der modernen Naturwissenschaft nicht mehr gewachsen war. In jüngerer Zeit ist es der auf Nietzsche zurückgehende Begriff der „Postmoderne"[2], unter dem das Nicht-Mehr des neuzeitlichen Universalienanspruchs auf geschichtlichen Sinn thematisiert wird. Richtungskonstanten hermeneutischer oder dialektischer Interpretation verlieren in der postmodernen Ästhetik ihre Grundlage. Auch ihr gilt ja die Collage von Stilen

1 **Kimpel (1980), S. 118.**

2 **Vgl. zur BegrifFsgeschichte Meier (1989b).**

und Formen als einzige Möglichkeit, sich dem Trugbild des Fortschritts zu widersetzen. Die Postmoderne innoviert nicht; sie zitiert wie einst der Sturm und Drang - erinnert sei nur an die Odentradition und die Typologien des Erhabenen - den tradierten Bildervorrat, den sie im freien kombinatorischen Spiel aus dem Zwangscharakter sinnstiftender Kontinuitäten herauslösen möchte. Im Streit mit Gadamer hat Derrida demonstriert, wie der hermeneutische Anspruch auf ein „Finden von Sinn" grundsätzlich an der These abprallt, es handle sich dabei lediglich um das willkürliche „Einlegen von Sinn"[1] [2]. Diese Fundamentalkritik entspricht der Einstellung Fausts, der sich vom „Schauspiel" kosmologischer Harmonien abrupt abwendet, um seinen unmittelbaren Impulsen freien Lauf zu lassen. Als Antwort auf den erschütterten Sinn bleibt ihm nur das konzeptualistische Spiel mit entleerten Abstraktionen, das dem postmodernen ***Tanz der Perspektiven***[1] präludiert. In der ästhetischen Physiognomie von Fausts Ent-Täuschung wird der methodische Kern der postmodernen Destruktion der Metaphysik bereits antizipiert: Das parataktische Aufbrechen des kommunikativen .esprit systématique' findet sich wieder in Derridas Disseminationen des Logozentrismus.

Vor diesem Hintergrund muß eine Kritik des künstlerischen Nominalismus aus der Perspektive der negativen Dialektik Adornos antiquiert erscheinen, ihr Vertrauen in die Kraft theoretischer Selbstreflexion als illusorisches Festhalten an der Schimäre objektiver Vernunft.[3] Auch Kritiker des Postmodernismus räumen ein, daß Adornos Wahrheitsästhetik zugunsten einer Ästhetik der Wirkung relativiert werden müsse. So fordert Wellmer unter Berufung auf Lyotard die Einbeziehung des Ereignischarakters und des subjektiven Erlebens in die ästhetische Erfahrung[4], und Peter Bürger verteidigt die damit notwendig einhergehende Desorientierung, die Adorno dem künstlerischen Nominalismus vorhielt: „Die Lust an der entzogenen Bedeutung, am verzweigten Sinn, die im Zeichen der Postmoderne zum neuen ästhetischen Dogma zu gerinnen droht, ist selber keineswegs bedeutungslos; vielmehr dürfte sie sich entschlüsseln lassen als Chiffre einer Epoche, der aus sehr realen historischen Gründen die Vorstellung einer vom Menschen gestaltbaren Zukunft abhanden gekommen ist." Die Ästhetik des Posthistoire teile also mit der des Sturm und Drang den radikalen Zweifel an geschichtlichem Sinn; beide verwenden die explizite Allegorie bewußt als eine „nicht-notwendige, bloß gesetzte Form"[5].

Ist es also ein Mißverständnis ihres Zitatcharakters, wenn Adorno der Ästhetik des Sturm und Drang vorwirft, „daß nominalistisches Pathos hohl sei"? Die Zivilisationskritik des jungen Goethe, so Adorno weiter, täusche unmittelbare Naturerfahrung nur von „Natürlichkeit hatte die Generation seiner Jugend und ihn selbst verlockt, war indessen, abstrakte Negation von Unnatur, so unnatürlich geworden wie die ‚Ha's', von denen nicht nur die Räuber widcrhallen"[6] — sondern auch der ***Urfaust,*** ließe sich

1 Gadamer (1981a), S. 34.
2 Drews (1985).
3 VgJ. die Adorno-Kritik von Böhme/Böhme (1983), S. 12.
4 Vgl. Wellmer (1984), S.68f.
5 Vorbemerkung zu Bürger/Bürger (1987), S. 12 u. 11.
6 Adorno (1967b), S. 503.

im Hinblick aufV.125 hinzufügen. Adorno hält die Genieästhetik deshalb für unredlich: „Falsch aber ist der GeniebegrifF, weil Gebilde keine Geschöpfe sind und Menschen keine Schöpfer. Das bedingt die Unwahrheit der Genieästhetik, welche das Moment des endlichen Mächens, der T^x[ˡʳ] ᵃⁿ den Kunstwerken zugunsten ihrer absoluten Ursprünglichkeit, quasi ihrer natura naturans unterschlägt und damit die Ideologie vom Kunstwerk als einem Organischen und Unbewußten in die Welt setzt, die dann zum trüben Strom des Irrationalismus sich verbreitert."[1]

Allerdings ist sich der Sturm und Drang, der ja die Pseudonatürlichkeit der Spätaufklärung explizit verurteilte, dieses Einwands ebenso bewußt gewesen wie die postmoderne Ästhetik. Nimmt man Fausts Interjektionen und die Allegorik seiner Rede als explizite Zitation tradierter Topoi, die auf der Einsicht beruht, daß die Subversion des Abstrakten ihrerseits nur mit Abstraktionen arbeiten kann, so prallt der Vorwurf der Unwahrheit vom künstlerischen Nominalismus ab. Was Adorno ihm vorhält: daß er der „Erfahrung der blind herrschenden Totalität ebenso wie der treibenden Sehnsucht, daß es endlich anders werde, sich sperrt und vorlieb nimmt mit den sinnverlassenen Trümmern"[2], das gehört zu seinem ostentativ vorgezeigten Repertoire. Darin wird er vom Postmodernismus beerbt, der sich, wie zum Beipiel bei Foucault, ironisch als „glücklicher Positivismus" versteht - ein „glücklicher" deshalb, weil er das Entronnensein aus der „Monarchie des Signifikanten"[3] zum Anlaß für eine Entlastungsreaktion nimmt: Er bemüht sich gar nicht erst um den - seiner Ansicht nach unmöglichen - Nachweis, daß seine Begriffe sachhaltig seien, sondern kapriziert sich auf eine „gelehrte Ungeniertheit"[4], die in der freien Kombination wissenschaftlicher „Spielzüge"[5] wenigstens dem Zwang zur Diskursdisziplin entgehen will. Aus postmoderner Sicht steht daher just die Tatsache, daß Faust nicht die Gelehrtenstube verläßt, um in die freie Natur hinauszufliehen, sondern bei seinen Büchern bleibt und mit alchemistischen Formeln experimentiert, für eine fundamentalere Einsicht als sie „draußen" zu finden wäre: die Einsicht in den simulativen Charakter jeder Naturerfahrung. So kann der junge Goethe sich, ähnlich wie dann Foucault, mit der willkürlichen Verwendung einer konventionellen Sprache begnügen, um die Macht des aufklärerischen Diskurses ostentativ zu unterlaufen. Gerade im Verzicht auf Wahrheitsansprüche bestünde demnach seine Wahrhaftigkeit, im Verlust eines tragödienfähigen Naturschicksals seine Tragik.

Indem sich auch Goethes ***Faust***-Drama über das Pathos der Faustschen Gefühlssprache und deren verzweifeltes Scheitern ironisch erhebt, problematisiert es die Kategorie des Ausdrucks, das zentrale Motiv der Erdgeistbeschwörung. Es zeigt, daß die Kluft zwischen Signifikant und Signifikat absolut ist, daß es keine Dialektik zwischen beiden Ebenen gibt, die aus der Anwesenheit der einen wenigstens die Möglichkeit der anderen schlußfolgern ließe. Es antizipiert damit die Verabschiedung der modernen Metaphysik des Ausdrucks, die Frederic Jameson folgendermaßen begründet: „Der

1 **Adorno (1970), S. 255.**
2 **Adorno (1969), S. 183.**
3 **Foucault (1966), S. 48.**
4 **F.bd.**
5 **Vgl. Lyotard (1982a), S. 151ff.**

Begriff »Ausdruck* selber setzt eine Spaltung innerhalb des Subjekts voraus und impliziert jene große Metaphysik des Innen und Außen, des stummen Schmerzes der Monade und des Augenblicks, in dem die .Emotion' kathartisch nach außen projiziert und entäußert wird: als Geste oder Schrei, als verzweifelter Kommunikationsakt und als nach außen gekehrte Dramatisierung innerer Gefühle.“ Demgegenüber habe die Postmoderne es „sich zur Aufgabe gemacht, dieses hermeneutische Modell von .Innen und Außen' anzugreifen und zu verwerfen, es als ideologisch und metaphysisch zu stigmatisieren.“[1]

„Empfindungen sind privat“

Die Verabschiedung der „Metaphysik des Innen und Außen“, von der Jameson im Namen der postmodernen Ästhetik spricht, bedeutet freilich nicht, daß sie das Prinzip der Differenz als solches leugnet. Bestritten wird lediglich die Supposition, daß sich jenes „Innen“, das Signifikat, vom Signifikanten ansprechen ließe. Sagen läßt sich nach poststrukturalistischer Einsicht nur das .Außen“ der unhintergehbaren Signifikantenkette. Dasselbe gilt aber für die Poetik des Sturm und Drang. Auch hier wird ja die „Sprache der Innerlichkeit“[2], wie etwa die Worte „Gefühl“, „Herz“, „Brust“, „Leben“, „Kraft“, nicht schon als das Signifikat genommen, als das ontische Substrat der Rede, sondern als konzeptualistische Chiffrierung dessen, was sich nicht sagen läßt. Das ist das Wesen der expliziten Allegorik: Indem sie beständig Anlauf nimmt gegen die Arbitrarität der Signifikanten, verweist sie indirekt auf ein Signifikat, das sie nicht nennen kann. Ausdrucksvoll ist sie zwar nicht im hermeneutischen Sinne einer wechselseitigen Erhellung von „Außen“ und „Innen“, aber sie ist es im Sinne des Hinweisens auf die Äußerlichkeit des „Außen“.

Obgleich es dem poststrukturalistischen Selbstverständnis widerspricht - implizit wird hier also letztlich doch auf das tabuierte „Innen“ angespielt. Und zwar auf eine ähnliche Art wie in der Erdgeistszene: Auch Faust hat keinen positiven Begriff von „Natur“; was diese an sich wäre, das wird einzig in der Destruktion von Repräsentationen dieses Begriffs angesprochen - zunächst des „Schauspiels“ der Makrokosmosvision, dann der „Flammenbildung“ des beschworenen Erdgeistzeichens. Will man nun das Moment der Wirkung, auf das die postmoderne Ästhetik sich kapriziert, nicht dadurch entwerten, daß man es - im Sinne der Bemerkung Wagners, „heutzutage würkt das viel“ (V. 172) - nur als ein leeres rhetorisches Manöver versteht, sondern als „Energetik“[3] ernstnehmen, dann bleibt nur der Schluß, daß die poststrukturalistische Rede von der „Abwesenheit des Signifikats“ eine ähnliche Funktion hat wie diejenige Fausts von der „Unfaßbarkeit“ der Natur (vgl. V.102): das explizit Verworfene vor identifizierenden Zugriffen zu bewahren und gerade dadurch implizit anzuerkennen.

Die explizite Allegorik war schon bei Herder nur das Surrogat einer intendierten, aber nicht für realisierbar gehaltenen Symbolik der Sinnrepräsentation.[4] Analog erhebt

1 **Jameson (1984), S. 56.**
2 **Trunz (1949), S. 495.**
3 **Vgl. Lyotard (1978), S. 104.**
4 **Vgl. oben, Kap. A. 1. a).**

auch Foucaults Archäologie des Wissens unausgesprochen Objektivitätsansprüche, ohne die eine Subversion der Diskursmacht gar nicht „subversiv" genannt werden könnte. Die Pseudowahrheiten der Signifikantenebene können nur deshalb ironisch unterlaufen werden, weil letztlich eben doch ein Signifikat unterstellt wird, das notwendig so unbestimmt bleiben muß wie Fausts „Natur". Der Unterschied zur dialektischen Ausdruckskategorie besteht lediglich darin, daß aus dieser strategisch notwendigen Supposition kein Wahrheitsanspruch abgeleitet wird. Die metaphysikkritische Entlarvung der Subjektphilosophie vermeidet jede wie auch immer negative Anerkennung von begrifflichen oder poetischen Universalien, um nicht ihren eigenen Verdikten zu verfallen. Sie unterstellt zwar ein ursprüngliches Ausdrucksbegehren[1], hofft aber nicht, wie z. B. Adorno, daß es möglich wäre, dieses „Begriffslose mit Begriffen aufzutun, ohne es ihnen gleichzumachen"[2]. Stattdessen beharrt sie auf der Intuition einer kognitiv absolut unzugänglichen Präsenz der Sinneswahrnehmung: „Man müßte", schreibt Foucault, „mit aufmerksamem Ohr sich jenem Geraune der Welt zuneigen und versuchen, die vielen Bilder, die nie in der Poesie ihren Niederschlag gefunden haben, die vielen Phantasien wahrzunehmen, die nie die Farben des Wachzustandes erlangt haben."[3] [4] Dieses Programm beruft sich auf das Andere der Vernunft schlechthin, das sich keiner rationalen Vermittlung erschließt.

So verfährt auch Faust in der Erdgeistbeschwörung: er beruft sich auf Qualitäten, die nur in der Unmittelbarkeit leiblicher Erfahrung gegeben sind. Z. B. bezieht er sich auf das seit der Antike geläufige naturmystische Bild vom „Eratmen" der Natursubstanz: Der Erdgeist erscheint, nachdem Faust an seiner „Sphäre lang gesogen" (V.131) hat. Neuerdings erklärt die ***ökologische Naturästhetik*** in demselben sensualistischen Sinne den Begriff der „Atmosphäre" zum SchlüsselbegrifP, um die „leibliche Disposition im Verhältnis zu unserer Umgebung"[5] gegen die Wahrheitsästhetik Adornos auszuspielen. Apriorisch entzieht sich diese leibliche Disposition einer rationalen Begründung. Was Faust letztlich empfindet, kann er nur mit allen möglichen Signifikanten umstellen, nicht aber sagen. Es fällt in den diskreten Bereich leiblicher Selbstwahrnehmung.

Daß es unter diesen Voraussetzungen überhaupt möglich ist, die Existenz von Empfindungen anzunehmen, heißt, da die begriffliche Sprache als zuverlässiger Indikator wegfällt, an die Möglichkeit eines privilegierten Zugangs zu ihnen zu glauben - mithin an die Möglichkeit einer „privaten" Sprache. Deren Funktion bestünde nach Wittgenstein in der Fähigkeit zur Selbstvergewisserung dessen, was der öffentlichen Sprache nicht zugänglich ist. Wenn Goethe in der Regieanweisung schreibt: „er ... spricht das Zeichen des Geistes geheimnisvoll aus", dann deutet das auf eine solche Privatsprache. Daß es sie geben könnte, wird von Wittgenstein aber bekanntlich bestritten. In den ***Philosophischen Untersuchungen*** führt er deren Voraussetzung durch eine konsequent grammatologische Perspektive ad absurdum. „Der Satz .Empfin-

1 **Vgl. Lacan (1966), S. 319.**
2 **Adorno (1966), S. 21.**
3 **Foucault (1961), S. 13.**
4 **Böhme, G. (1989), S. 148-165. Böhme beruft sich dabei auf Schmitz (1969), Bd. III, 2.**
5 **Ebd., S. 34.**

düngen sind privat'", heißt es da, „ist vergleichbar dem: .Patience spielt man allein.'"[1] Mit jenem Satz ist also nach Wittgenstein keine Existenzaussage verbunden, sondern lediglich eine Klarstellung seiner Verwendungsregeln. Regeln aber seien per definitionem Handlungsanweisungen und insofern intersubjektiv; es sei unmöglich, eine Regel zu befolgen, die nur in der eigenen Vorstellung existiert. „Darum ist ‚der Regel folgen' eine Praxis. Und der Regel zu folgen glauben ist nicht: der Regel folgen. Und darum kann man nicht der Regel .privatim' folgen, weil sonst der Regel zu folgen glauben dasselbe wäre, wie der Regel folgen."[2]

Hätte Wittgenstein recht, dann wäre in der Tat der Anspruch des künstlerischen Nominalismus auf unmittelbare Erfahrung nichtig. Dann gäbe es auch eine Erklärung dafür, warum das jeweils Gemeinte in den verschiedenen Inanspruchnahmen des expressiven Naturbildes offenbar so extrem variiert: weil es gegenstandslos ist. Unter Rückbezug auf die Erdgeistbeschwörung würde das bedeuten, daß Faust eben doch keine andere Empfindungsqualität hat als sein Famulus, wenn dieser schwadroniert: „Allein die Welt! des Menschen Hetz und Geist! / Mögt ieglicher doch was davon erkennen" (V. 233f.).

Das Zeigen des Unsagbaren

Daß sich gegen eine solche Gleichsetzung der Diktion Fausts mit derjenigen Wagners spontan Widerspruch regt, deutet daraufhin, daß Wittgensteins Argument im Ästhetischen versagt. Denn der Hinweis, daß Empfindungen keine Referenzobjekte seien - ein Hinweis übrigens, dessen erkenntnistheoretische Grundlagen sowohl vom Sturm und Drang wie auch vom Poststrukturalismus ohne weiteres akzeptiert werden dürfte - besagt noch nichts gegen das Vorhandensein einer Sprachebene, in der sich artikuliert, was intersubjektiv nicht mitgeteilt werden kann. Diese Sprachebene bietet die Dichtung, sie ist sozusagen ein irreguläres Sprachspiel, da ihre Bedeutung nicht in den Regeln ihrer Wonverwendung aufgeht. Was Fausts und Wagners Erlebnisqualitäten unterscheidet, ist weder nach semantischen Kriterien zu bestimmen noch nach pragmatischen - letzteres jedenfalls nicht im Sinne diskursfähiger Handlungsbeschreibungen, sondern vornehmlich nicht-diskursiver Ausdrucksmittel wie Klang und Rhythmus. Während also das Wortmaterial zwischen beiden gar nicht so sehr differiert - auch Wagner nennt Zentralworte der Erdgeistbeschwörung, wie „Leben" (V.206), „Busen" (V.208), „Quellen" (V.210), „Herz" (V.233) - ist doch die prosodische Form und der Duktus ihrer Rede höchst unterschiedlich. Und man könnte auf den ***frühen*** Wittgenstein rekurrieren, um diese Unterschiede zu markieren. So heißt es zwar im ***Tractatus-***. „Was sich überhaupt sagen läßt, läßt sich klar sagen."[3] Doch der logische Positivismus ist sich darin einig mit dem künstlerischen Nominalismus, daß er an die Existenz eines Auswegs aus dem Privatsprachenproblem glaubt: „Es gibt allerdings Unaussprechliches. Dies ***zeigts***ich, es ist das Mystische."[4]

1 Wittgenstein (1953), S. 141, § 248.
2 Ebd., S. 128, § 202.
3 Wittgenstein (1921), S. 7.
4 Ebd., S. 115.

Diese ausschließende Alternative zwischen Begriff und Anschauung ist, wie wir gesaehen hatten, für das expressive Naturbild kennzeichnend. Auch Fausts Monolog benutzt „klare", durch Bildkonventionen und mechanistische Vorstellungen umrissene Metaphern; auch ihm „zeigt" sich aber das Mystische just in dem ihrer Semantik Transzendenten. So kann er alle Bestimmungen von Natur hinter sich lassen, die er in expliziter Allegorik nur aufführt, um zu zeigen, daß sie doch das eigentlich Gemeinte nicht treffen. Ähnliches gilt für die postmoderne Ästhetik, derzufolge das zivilisierte Subjekt in der Konfrontation mit dem Erhabenen die Destruktion seiner verstandesmäßigen Identität erfährt. Für Lyotard begründet das Erhabene eine Ästhetik der „Undarstellbarkeit"[1]. In ihr geht es „nicht um die Frage nach dem Sinn und der Wirklichkeit dessen, ***was*** geschieht"[2], sondern darum, ***wie*** es geschieht. Dieses Geschehen bezeichnet Lyotard in Anlehnung an Newman als ein spezifisches Zeitempfinden, eine mit Angst vermischte Wahrnehmung, daß etwas Unbestimmtes und Unbestimmbares sich ereignet.[3] Diese Irritation hervorzurufen, erklärt er zur Aufgabe der ästhetischen Avantgarden. Die Erkenntnisfunktion des Erhabenen besteht für die postmoderne Ästhetik nicht in der Vermittlung eines bestimmten Bildes der Wirklichkeit, sondern darin, „die Anmaßung des Geistes gegenüber der Zeit aufzulösen".[4]

Fausts Beschwörung ist ebenfalls eine mit Angst vermischte Wahrnehmung, daß etwas Unbestimmtes und Unbestimmbares sich ereignet. Auch sein Affekt beruht auf einem Wissensüberdruß, der ihn bis zur Selbstaufgabe bereit sein läßt, „die Anmaßung des Geistes gegenüber der Zeit aufzulösen". Sein Monolog steht für ein Grenz- und Finalitätsbewußtsein intellektueller Selbstfindung. Vielleicht muß man ihn daher heute im Sinne der Konsequenz verstehen, die Nicolas Born - wohl stellvertretend für viele „grüne" Literaten - aus diesem Finalitätsbewußtsein gezogen hat: „Es ist nicht mehr der einfache Tod, der natürliche und himmelschreiend gerechte, den wir zu fürchten haben; vielmehr ist es das Ende von Allem, von allem, was wir je waren und je hätten werden und sein können. Meine Klage ist emotional, und ich habe aufgehört, mich deshalb für inkompetent zu halten. Ich habe genug gesehen, gehört und gelesen, auch von sogenannten Experten. Ich weigere mich, mich Tag für Tag aufs neue, wie es heißt, .sachkundig zu machen'."[5]

Unter dieser Perspektive kann die begriffliche Unbestimmtheit der Erdgeist-Natur nicht zum Indiz für die Unwahrheit der mit ihr verbundenen Diskurspositionen gemacht werden, wie es auch im neuesten Faustkommentar noch geschieht.[6] Vielmehr gehört die Unbestimmtheit des Erdgeistes und die Überwältigung Fausts durch ihn zur Inszenierung eines Zeiterlebens, das anders als im Prozeß der Destruktion verstandesmäßiger Identifizierungen nicht gewonnen werden könnte: „Es" zeigt sich. Der

1 Lyotard/Rauler (1986), S.37.

2 Lyotard (1984), S. 152.

3 Ebd., S. 151.

4 Ebd., S. 164.

5 Born (1977). S.116f.

6 Ulrich Gaier schreibt: „Aufgrund seiner Verkehrtheit kann Faust nur einem verkehrten Geist gleichen und diesen begreifen; die Verkehrung ist aber der hier schon wirkende Fehler Fausts." [(1989), S. 330]

Erdgeist wird nicht als Gegenstand der Erkenntnis beschrieben, sondern, wie Arens richtig schreibt, „in seiner Wirkung erlebt“[1].

Wie der Kommentar bereits ergab, thematisiert Fausts Monolog die „Inadäquatheitsformel“ in einer Weise, die die semantische Ebene bewußt diskreditiert, um auf jenes Wirkungserlebnis zu verweisen: Mimesis füllt die Leerstelle, die die Allegorie offenhält. ln diskursiver Rede heißt das: Die richtige Gesinnung ersetzt das Fehlen der begriffsrealistischen Richtungskonstante. Hier erst wäre nach jenen Unterschieden zu suchen, die es nach Adornos und Benjamins Verdikten über den ästhetischen Nominalismus nicht geben kann. An einer Stelle übrigens streift Adorno selbst diese Möglichkeit, wenn sie ihn, bei aller supponierten Gleichartigkeit zwischen dem Positivismus und der Fundamentalontologie, dazu veranlaßt, den Konjunktiv zu wählen: „Verböte nicht den meisten Positivisten ihre humane Gesinnung, so weit zu gehen, so müßten sie auch für die Praxis die Anpassung an die Tatsachen fordern, denen gegenüber Denken ohnmächtig sei, bloße Antizipation oder Klassifikation, hinfällig gegenüber dem Einzigen, was zählt, dem, was nun einmal ist. Bei Heidegger jedoch wäre Denken, als ehrfürchtig begriffsloses, passives Lauschen auf ein Sein, das immer nur Sein sagt, ohne kritisches Recht und genötigt, unterschiedslos vor allem zu kapitulieren, was auf die schillernde Seinsmächtigkeit sich berufen kann. Heideggers Einordnung in den Hitlerschen Führerstaat war kein Akt des Opportunismus, sondern folgte aus einer Philosophie, die Sein und Führer identifizierte.“[2] Bemerkenswerterweise macht also Adorno einen Unterschied zwischen der „humanejn] Gesinnung“ der meisten Positivisten und derjenigen Heideggers, indem er der ersteren immerhin zutraut, ein Korrektiv für die - sonst in Affirmation mündende - Orientierungslosigkeit des Denkens zu bieten. Wo aber nimmt er dieses Kriterium her, wenn das von ihm selbst gebrauchte Argument abstrakter Unmittelbarkeit stimmen sollte? Offenbar genügt es ihm nicht, auf die Dichotomie von Analyse und Affekt zu verweisen, um sie deshalb schon als richtungslos zu diskreditieren.

Auch Adorno unterscheidet, wie im ersten Teil gezeigt wurde, verschiedene Modi des Allegorischen. Während aber bei ihm die Spezifikation dieser Unterschiede recht vage blieb, vermag sie durch eine semiologische Explikation weitergeführt zu werden. In der von mir reformulierten Terminologie läßt sich sagen, daß die explizite Allegorik ihren Ausdruckscharakter einem Bruch zwischen Signifikant und Signifikat verdankt, der nicht spurlos bleibt. Fausts Monolog hinterläßt durch die Ostentation der Unzulänglichkeiten des von ihm verwendeten Signifikantenmaterials eine Ausdrucksspur, die sich jenseits logozentrischer Unterscheidungsmerkmale manifestiert. Mit Derrida ließe sich nun der leidenschaftliche Charakter der expliziten Allegorik dadurch erklären, daß die allegorische Re-Präsentation eine „Verdoppelung der Sache“ vollzieht. Als solche „erschließt“ sie, der ***Grammatologie*** zufolge, „das Erscheinen — als Abwesenheit des Dings - ihrer Eigentlichkeit und ihrer Wahrheit.“[3] Die Erfahrung der Abwesenheit als emphatische Eigentlichkeit läßt sich auch an Faust beobachten: Die Unzulänglichkeit seiner Bezeichnungen bis hin zur Abweisung durch den

1 **Arens (1982), S. 90.**
2 **Adorno (1962), S. 17.**
3 **Derrida (1974), $. 500f.**

Erdgeist hat - als Effekt von Ent-Täuschungen — Ereignischarakter. Fausts Rede artikuliert die leidenschaftlich ambitionierten Gehalte seiner allegorischen Repräsentationen als Nicht-Präsenz. Mit anderen Worten: Er begegnet sich selbst im Entzug seiner Identifikationsobjekte. Dieses Identifikationsverhältnis gilt es näher zu untersuchen.

Somit verweist auch die Kritik des künstlerischen NominaJismus, wie schon seine Kommentierung, von sich aus auf dessen praktische Ergänzung: die künstlerische Gesinnungsethik — die freilich als objektlose Mimesis nun in ein anderes Licht rückt.

2. Das Fundamentalismus-Problem

Befindlichkeit als Norm

Der künstlerische Nominalismus bestreitet die realistische Supposition, daß das Signifikantenmaterial vermöge einer - wie auch immer vermittelten - Teilhabe an den Signifikaten seine Bedeutung erhielte. Ihm zufolge sind beide Zeichenebenen durch einen allegorischen Abgrund getrennt, so daß jede Bezeichnung den Gehalten gegenüber arbiträr bleiben muß. Nun beansprucht aber das expressive Naturbild gleichwohl eine Unmittelbarkeit der Erfahrung. Das kann es - unter Beibehaltung seines nominalistischen Grundmotivs - nur dann, wenn es eben doch eine Instanz unterstellt, die der Bodenlosigkeit der erhabenen Sprache Halt gibt. Es findet sie im Fundament der „richtigen" Gesinnung.

Was die „richtige" Gesinnung sei, läßt sich nach den Grundsätzen des künstlerischen Nominalismus nicht verbalisieren. „Wenn ihrs nicht fühlt, ihr werdets nicht erjagen" (V. 181) erläutert Faust seinen Ausweg aus der allegorischen Dichotomie von Sagen und Meinen. Was sich in kommunikativer Sprache nicht mitteilen läßt, der Erlebnisgehalt unmittelbarer Erfahrung, das soll unter Umgehung äußerer Vermittlungsinstanzen im direkten Zugriff auf innere Qualitäten gleichwohl präsent sein. Ästhetischer Garant hierfür ist Mimesis.

Die mimetische Zeichenstruktur ist monologisch, d.h. Sprecher und Hörer treten nicht in ein Verhältnis dialogischer Konfrontation, sondern in eines der Identifikation. Dabei ist der Identifikationstyp, der dem expressiven Naturbild zugrundeliegt, idiopathisch: Der Sprecher (Faust) stellt die Gleichheit mit dem Hörer (dem Erdgeist) aktiv her, indem er diesen sozusagen in sich hineinnimmt. Diese Option für idiopathische statt heteropathischer Mimesis folgt konsequent aus dem künstlerischen Nominalismus: Wenn die Signifikanten sich nicht auf das Gegebensein von Signifikaten stützen können, dann kann das Maß mimetischer Einswerdung nicht von außen, von anderen kommen, sondern Faust muß es in sich selbst finden. Wie oben schon angedeutet, wird dabei ein privilegierter Zugang des monologischen Ich zu sich selbst vorausgesetzt. Dieses kommunikativ nicht Mitteilbare des individuellen Erlebens verteidigt Faust gegenüber Wagner, der dessen leidenschaftliche Gefuhlsappelle für bloße Rhetorik hält (vgl. V.l69ff.). Zwar ist jener privilegierte Zugang nach Wittgensteins Privatsprachenargument nicht beweisbar. Aber er hinterläßt Ausdrucksspuren in der Dissemination der Sprache. Als Geste der Auflehnung mimetischer Impulse gegen-

über dem Konstruktionsprinzip scheint Fausts Rede somit einen Ausweg zu bieten aus der im Erkenntnistheoretischen ungelöst gebliebenen Aporie abstrakter Unmittelbarkeit. Denn das Ich-Erlebnis, das sie indiziert, steht für eine Konkretion, die ohne semantische Verdinglichung auskommt. So ist sie zwar theoretisch nicht zu rechtfertigen, dafür aber praktisch erfahrbar.

Fausts Ausweg aus den Zwängen der Argumentationslogik ist auch der Ausweg, den die Szientismuskritik heute nimmt. Ähnlich wie die Poetik des Sturm und Drang, die die intellektualistische Trennung von Kunst und Leben aufheben wollte, sucht die ökologische Naturästhetik das empirische Interesse am Schönen zu rehabilitieren, über das die bürgerliche Ästhetik seit Kant das Verdikt des Banausischen verhängt hatte.[1] Sie kritisiert an der ausschließlichen Betonung des intellektuellen Interesses am Schönen, sie sei Ausdruck zivilisatorischen Geistes, der sich gegen das unmittelbare Erleben der Natur erfolgreich immunisiert habe: „Die bürgerliche Naturästhetik ist somit durch und durch Ausdruck eines Menschen, der die Natur an sich selbst nicht anzuerkennen vermag und sie deshalb draußen, als utopisches Gegenbild seiner eigenen gesellschaftlichen Existenz sucht."[2] Dagegen fordert die ökologische Naturästhetik, der Künstler solle „den Menschen ergreifen und ihn in entsprechende Stimmungen versetzen", er solle ausdrücken, „was ‚zu Herzen geht"[3]. Ähnlich hatte sich Faust im Historiengespräch mit Wagner geäußert: „Doch werdet ihr nie Herz zu Herzen schaffen, / Wenn es euch nicht von Herzen geht" (V.191f.). Und so wie Faust, der die „Brüste", die „Quellen" alles Lebens sucht, die ihn „tränken" sollen, will die ökologische Naturästhetik „versuchen, Schönheit selbst als eine Art Nahrung zu verstehen"[4]. Konsequent erhebt sie die politische „Forderung, daß das Befinden der Betroffenen als ökologisches Faktum anerkannt wird und damit deren Aussage als einzig authentische Quelle der Information".[5] [6] Darin stimmt sie mit postmodernen Denkansätzen überein, die z. B. mit Bourdieu — ebenfalls in Abgrenzung zur kantischen Ästhetik - fordern, daß „noch der raffinierteste Geschmack für erlesene Objekte wieder mit dem elementaren Schmecken von Zunge und Gaumen verknüpft wird"[5]. Welche normativen Konsequenzen folgen daraus?

Das leibliche Empfinden als nicht rationalisierbare Norm — dieser egozentrisch-gesinnungsethische Grundsatz korrespondiert einem Geschichtsverständnis, wie es beim jungen Herder vorliegt mit seiner Betonung der Einmaligkeit historischer Ereignisse gegenüber einem Normativismus, der sie - „die Lieblingsidee auf der Fahrt"[7] - nivellierend allgemeinen Denkschablonen unterordnet. Ein solches Geschichtsverständnis vertritt auch Faust im Historiengespräch mit Wagner. Anstatt die Epochen „mit trefflichen pragmatischen Maximen" (V.232) über den Kamm zu scheren, gelte es, sich in deren Individualität einzufühlen (vgl. V.181). Dieser Gedanke wurde in

1 **Vgl. Kant (1790), S. 228ff. ; vgl. Böhme, G. (1989). S. 44.**
2 **Böhme, G. (1989), S. 45.**
3 **Ebd., S. 46.**
4 **Ebd., S. 47.**
5 **Ebd., S. 49.**
6 **Bourdieu (1979), S. 17; Vgl. ebd.; S. 8Iff.**
7 **Herder (1774a), S. 87.**

jüngerer Zeit durch den Historikerstreit reaktualisiert. In der Tat offenbart die Relativierung der Schrecken von Auschwitz durch den historischen Vergleich mit dem Gulag die Unerbittlichkeit rationalistischer Argumentationsformen. An einem Beispiel wie diesem zeigt sich also die Argumentationsverweigerung des expressiven Naturbildes, wie sie Faust gegenüber Wagner erläutert, als durchaus angebracht im Sinne einer Ethik des Respekts vor der unauflöslichen Individualität des Erlebens. Und fraglos hätte man - wie es heute neu diskutiert wird[1] - in den Wiedergutmachungsverfahren gegenüber den Opfern des NS-Regimes mehr Respekt vor dem subjektiven „Befinden der Betroffenen" zeigen müssen, anstatt sie demütigenden Objektivierenden ihres Leids durch wissenschaftliche Untersuchungen auszusetzen.[2]

Gerade im Interesse eines entsprechenden Respekts aber muß die Frage gestellt werden, ob dieser Typ der Szientismuskritik seinen ethischen Zielen gerecht wird. In Goethes Drama jedenfalls wird er es nicht. Hier führt das Verfahren, „das Befinden der Betroffenen" als „einzig authentische Quelle der Information" zu nehmen, zu moralisch ambivalenten Konsequenzen. Denn der Grundsatz, den Faust gegenüber Wagner verteidigt - die Unhintergehbarkeit eines authentischen Empfindens gegenüber der Gewalt objektivierender Nachfragen - zeigt sich hier selbst als gewaltsam: Faust bürstet seinen Famulus, der ihn mit seiner trockenen Schulgelehrsamkeit zu verstehen sucht, gnadenlos ab. Fragwürdig daran ist nun nicht etwa die Tatsache, ***daß*** Faust den Rationalisten zurückweist - dessen Unsensibilität legitimiert ihn dazu. Fragwürdig ist aber die Motivation, aus der dies geschieht: Faust selbst ist soeben vom Erdgeist schroff zurückgewiesen worden, den er zu „begreifen" suchte, aber nur verspottet wurde. Und es ist offenkundig, daß Faust eben diesen Affekt an den ihm Unterlegenen, der seinerseits von ihm „profitiren" (V-171) möchte, weiterleitet. Das Opfer findet sein Opfer, an dem es die erlittene Demütigung abreagieren kann. Mit dem Appell an diese Form der Reaktionsbildung lassen sich auch heute wieder Wahlen gewinnen. Der Demagoge, der dem Arbeitslosen einredet, die Asylanten würden ihm Arbeitsplatz und Wohnung wegnehmen, rührt an denselben narzißtische Wunde, die der Magier Faust erlitt, als er seine Unterlegenheit demjenigen gegenüber eingestehen sollte, dem er sich überlegen wähnte („Ich Ebenbild der Gottheit! / Und nicht einmal dir!" - V.l63f.)- Das magische Weltbild teilt denn auch nach Freud mit dem Neurotiker die Symptome einer „vom unerfüllten Wunsch getragenen Illusion"[3]. Sie äußern sich schon bei geringfügigen Enttäuschungen als aggressives Ressentiment. Das „Befinden der Betroffenen" - etwa der arbeitslosen Jugendlichen von Hoyerswerda - als „einzig authentische Quelle der Information" zu nehmen, wie es Gernot Böhme fordert, erweist sich vor diesem Hintergrund als ein problematischer Anspruch.

Das Drama wirft ein schräges Licht auf eine Gesinnungsethik, die im individuellen, egozentrischen Empfinden ihr Moralkriterium hat; es dekuvriert sie als eben die

1 **So auf dem Kongreß** *Psychische Schäden alternder Überlebender des Nazi-Terrors und ihrer Nachkommenin* **Hannover, ll.-l4.Okt. 1989.**

2 **Vgl. die Kritik von Christian Pross an den diagnostischen Instrumentarien** *zur* **Ermittlung der Folgen der KZ-Lagerhaft [Pross (1988), S. 181ff.].**

3 **Freud (1927), S. 19.**

instrumentclle Vernunft, gegen die sie angetreten ist. Aus demselben Grunde, aus dem Fausts Reaktion als moralisch fragwürdig erscheint, muß es als fragwürdig abgelehnt werden, was sich auf dem erwähnten Kongreß über die Folgen der KZ-Lagerhaft abspielte. Die Organisatoren, die sich selbst offenbar für einfühlsam hielten, ließen eine Überlebende aus Auschwitz dort auftreten und ihren zutiefst erschütternden Bericht abgeben. Wiederum ist zu betonen: Nicht die Tatsache, ***daß Kies*** geschah, ist empörend, sondern die Instrumentalisierung des Unsäglichen für eine Kritik am wissenschaftlichen Diskurs, der freilich angesichts solcher Überwältigung fur den Rest des Kongresses verstummen mußte, da eine rationale Diskussion unter diesem Situationsdruck der schiere Hohn gewesen wäre. Das Leid Anderer, demgegenüber sich jede Nachfrage nach Standpunkten und Einschätzungen verbietet, wurde hier benutzt, um den Standpunkt der Wissenschaftsfeindlichkeit zu untermauern. Makabrerweise meldete sich ein Palästinenser zu Wort, der die - unter anderen Umständen durchaus legitime- Frage stellte, ob man nicht aus dem Bericht über erlittenes Unrecht die Konsequenz ziehen müsse, daß die aggressive Siedlungspolitik des Staates Israel zu verurteilen sei. Natürlich wurde diese Instrumentalisierung der Situation empört zurückgewiesen, die doch nichts anderes war als ein Spiegel der Instrumentalisierung, die ohnehin stattfand - ein Spiegel, der die grundsätzliche Problematik egozentrischer Gesinnungsethik aufhellte: Um die Individualität des Erlebten nicht der Gefahr einer Relativierung auszusetzen, verhängt sie ein Tabu über Legitimationsfragen; dieses Rationalisierungstabu, das eigentlich das Befinden der Betroffenen achten soll, schlägt aber unweigerlich um in Härte gegen Andere, die sich dann nicht mehr äußern können, ohne es zu verletzen. Das brachte in dem genannten Beispiel jenen Palästinenser in eine ähnliche Lage wie Wagner gegenüber Faust. Die Unangemessenheit ihrer Nachfragen wird nicht mehr argumentativ aufgefangen; die Situation untersteht jener „Logik des Affekts“[1], die eine Solidarisierung unter Opfern von vornherein unterbindet.

Warum die Befindlichkeit der Betroffenen nicht zur Norm gemacht werden kann, begründet Manfred Frank in seiner Metakritik der poststrukturalistischen Diskurskritik folgendermaßen: „Wenn der .merkwürdig zwanglose Zwang des besseren Arguments' keine Schlichtungsinstanz für divergierende Geltungsansprüche mehr darstellt, wenn diskursive Ordnungen von einer nicht zu bändigenden und nicht zu totalisierenden Regelvielfalt (.disséminaier Natur') sind, dann werden Anleihen bei Vitalismus und Sozialdarwinismus unvermeidlich. Faktische Entscheidungen sind dann nicht mehr vernunftausgewiesen, sondern Effekte einer rechtfertigungslosen und auch nicht rechtfertigungsbedürftigen Übermächtigung. Der philosophische Vitalismus deutet den Vernunftkonsensus als eine Verschwörung des ‚Pöbels', der Zahlreichen und Schwachen, gegen die weniger zahlreichen, starken, .vornehmen' und nicht-moralischen, aber dem Willen zur Macht Rechnung tragenden Individuen. Nicht die vorgebliche (deskriptive) Wahrheit oder (normative) Richtigkeit, sondern die faktische Mächtigkeit — durchaus im .physiologischen', im lebensbewahrenden und generativ

1 Herder (1877-1913), Bd.32, S.73. Vgl. oben, Kap. A.I .a).

steigernden Sinne —, die Kraft eines Arguments bestimmt deren mögliche Anerkennbarkeit, die dann Wahrheit oder Richtigkeit genannt wird.“[1]

Fausts Monolog verkörpert antizipatorisch einen solchen philosophischen Vitalismus mit sozialdarwinistischen Konsequenzen. Was er vergeblich vom Erdgeist „erfleht“ (vgl. V.136), das verweigert er selbst ***dem*** Geist gegenüber, der es ***ihm*** gleichtun möchte. An den Famulus Wagner, der sich seinerseits dem Vorgesetzten gegenüber anbiedert („Ich hätte gern bis morgen früh gewacht, / Um so gelehrt mit euch mich zu besprechen“ — V.243f.) gibt Faust schonungslos seine Frustration weiter. Kompensatorisch läßt er ihn die eigene moralische Überlegenheit spüren, die er aus der Intensität seiner Affekte bezieht.

Zeigt dies nicht, daß Fausts Verurteilung des illusionären und gewaltsamen Charakters wissenschaftlicher Erkenntnis vorschnell war angesichts der nicht minder illusionären und gewaltsamen Effekte idiopathischer Identifikation? Wie läßt sich unterscheiden zwischen seinen Naturempfindungen und dem „gesunden Volksempfinden“, auf das sich rechtsextreme Wahlredner heute wieder berufen? Ist Wagners Glaube, daß es bei Fausts leidenschaftlichen Gefühlsäußerungen nur um rhetorische Manöver der „Überredung“ ginge, wirklich nur ein Mißverständnis? Oder enthält er einen versteckten Hinweis des Stückes auf die moralische Insuffizienz egozentrischer Gesinnungsethik?

„Richtige“ und „falsche“ Projektion

Die Erdgeistszene selbst legt diesee Fragen nahe. Deutlich verweist sie auf den Egozentrismus der Identifikationsgeste Fausts: „Ich bin’s, bin Faust, bin deines gleichen“ (V.148). Die Sprache der Beschwörung ist nicht die Sprache der Begegnung mit dem anderen, sondern im Gegenteil die einer extremen Subjektbezogenheit. Deutlich abzulesen ist das an der Verwendung der Personalpronomen: Die erste Person („ich“, „mein“, „mich“, „mir“) ist in den Versen 101-129 das mit Abstand am häufigsten (zwanzigmal) verwendete Lexem, während die zweite Person („dich“, „du“, „dir“) - obwohl es sich doch im Gestus um eine empathische Anrede an einen anderen, den Erdgeist, handelt - insgesamt nur ein Drittel so oft vorkommt (siebenmal), also ein wesentlich geringeres Gewicht erhält. Die idiopathische Identifikation stellt sich offensichtlich ihren eigenen Zielen in den Weg. Das Genie, das sich *„in die* **Welt“ (V.111, Hv. P.M.) wagen wollte, hat es letztlich doch nur mit einer „Welt“ zu tun, die es** *„in sich* **erschuf“ (V.139, Hv. P.M.) - es wird auf seine eigene Vorstellung zurückgeworfen.**

Als Projektion kritisiert denn auch Freud die Allmachtsphantasien, die ihm zufolge den Neurotiker ebenso wie den Wilden auszeichnen.[2] Dem widerspricht aber Adorno mit dem Hinweis auf die magischen Ursprünge aktiver Mimesis: „Eine ‚Überschätzung der seelischen Vorgänge gegen die Realität* kann es dort nicht geben, wo Gedanke und Realität nicht radikal geschieden sind.“[3] Somit handelt es sich nach

1 Frank (1988), S. 15f.
2 Vgl. Freud (1913).
3 Horklieimer/Adorno (1944/47), S. 13f.

Adorno zwar bei der Magie um Projektion, aber nicht um eine „falsche“ Projektion: „Wenn Mimesis sich der Umwelt ähnlich macht, so macht falsche Projektion die Umwelt sich ähnlich.“[1] Da die Magie ihre Zwecke nicht „in fortschreitender Distanz zum Objekt“[2] verfolgt, beruht sie also sozusagen auf einer „richtigen“ Projektion. Läßt sich das auch von dem Magier Faust behaupten?

Nein, denn ganz offensichtlich ist Fausts Identifikation von jener Art, die die Umwelt ***sich*** ähnlich macht. Idiopathische Mimesis wurde oben als ein Identifikationstyp definiert, der sich ***das*** andere gleichmacht und nicht - mit sympathetischem Dativ - ***dem*** anderen. Fausts Anspruch auf Gottebenbildlichkeit und daher Gleichheit mit dem Erdgeist ist eine subjektive Anmaßung, die sich nicht auf den anderen einläßt, sondern diesen dem eigenen Ich subsumiert. Die „richtige“ Gesinnung ergibt sich nicht aus der passivischen Hingabe des Sprechers Faust an den Hörer Erdgeist, sondern es ist im Gegenteil die Aktivität des monologischen Ich, aus der die Identität mit dem anderen abgeleitet wird. Der „idiopathischen Einsfühlung“ attestierte Scheler deshalb „eine gewalttätige Aufhebung und Entmündigung des Nebenmenschen“[3].

Entsprechend urteilt Adorno über die Wiederaufnahme der künstlerischen Gesinnungsethik im Expressionismus, dem er Wahrhaftigkeit nur soweit zugesteht, wie er lyrisch bleibt. „Wo jedoch der Strom des Schaffens Induktion sucht durch eine Vielheit, sich ballt zur Zweiheit kämpfenden Willens, Drama anstrebt - nimmt der Expressionismus den Weg über eine Lüge, die, geschickt verdeckt, ethisch wohlverbrämt an irgendeiner Stelle doch den Wert vernichtet.“ Diese Lüge beruhe auf der falschen Suggestion der Echtheit erlebter Innenwelt: „Das dem Ich-Abbild entgegengesetzte Weltbild bleibt Abbild des auf die Welt projizierten Ich, nicht Abbild der typischen Erlebnisinhalte.“[4]

Nun ist aber zu berücksichtigen, daß die Unterscheidung von richtiger und falscher Projektion nicht absolut zu ziehen ist; beide Aspekte mimetischen Reagierens sind ineinander verwoben. Das geht aus der Ambivalenz des magischen Rituals selbst hervor: Damit der Zauberer sich ***der*** Natur gleichmachen kann, muß er sie zugleich ***sich*** gleichmachen. Die idiopathische Identifikation ist eine Voraussetzung der heteropathischen. Desgleichen ließe sich im Hinblick auf die Erdgeistszene sagen, daß ihre Egozentrik nicht auf „Entmündigung des Neben menschen“ zielt, sondern auf Selbstpreisgabe; bis zum Tod ist Faust bereit, die Grenzen der eigenen Subjektivität hinter sich zu lassen: „Du mußt ... und kostet es mein Leben“ (V.129). Seine Gesinnung ist also von einer Art, die das Prinzip der Selbsterhaltung zumindest proklamatorisch hinter sich läßt. Idiopathische Identifikation scheint hier insofern in heteropahische umzuschlagen, als Fausts aktionistische Attitüde der Selbstüberhöhung den Zweck verfolgt, das eigene Selbst aufzugeben. Um unbegrenzten Genuß zu erfahren, nimmt er das Scheitern in Kauf; um der Ermöglichung von Passivität willen ist er aktiv. Gerade aus dem Abstand zwischen Intention und Realisierung bezieht seine Rede ja den Ausdruck von Leidenschaftlichkeit. Dieses Motiv wird auch von Adorno durchaus

1 **Ebd.,S. 167.**
2 **Ebd.,S. 13.**
3 **Schcler (1912), S. 81.**
4 **Adorno (1920), S. 610.**

anerkannt, wenn er etwa in der ***Ästhetischen Theorie*** schreibt: „Ausdruck ist nicht bloß Hybris des Subjekts sondern Klage über sein eigenes Mißlingen als Chiffre seiner Möglichkeit."[1] Das heißt: Gerade vermöge seiner Selbstüberschätzung, die nicht durch die Realität abgesichert ist, gelangt Faust zur Antizipation einer Subjektivität, die es nicht nötig hätte, sich selbst absolut zu setzen - und dabei zu scheitern. Könnte also die Magiertragödie nicht doch jenem Modell von Magie entlehnt sein, an dem Adorno den Zustand vor der Spaltung von Subjekt und Objekt hervorhebt?[2] Auch für den jungen Goethe war die Thematisierung der Magie das dramaturgische Mittel, um im Modus einer rückwärtsgewandten Utopie zivilisationskritischen Impulsen zum Ausdruck zu verhelfen: der Sehnsucht nach einer Authentizität des Erlebens, die mit den rationalen Rechtfertigungszwängen der Aufklärung verloren gegangen war.

Das Modell einer egozentrischen Regression, die mit Adorno als „unbewußt richtige Projektion" aufgefaßt werden könnte, findet sich in einer Passage aus den ***Minima Moralia.*** Unter dem anspielungsreichen Titel ***Sur l'eau*** verteidigt Adorno mit einer bemerkenswerten Sympathie für Rousseau die Bestimmungslosigkeit einer sich selbst zurücknehmenden Aktivität mimetischen Reagierens gegen Hegel: „Rien faire comme une bête, auf dem Wasser liegen und friedlich in den Himmel schauen, ‚sein, sonst nichts, ohne alle weitere Bestimmung und Erfüllung[1], könnte an Stelle von Prozeß, Tun, Erfüllen treten und so wahrhaft das Versprechen der dialektischen Logik einlösen, in ihren Ursprung zu münden."[3] Adorno erhebt also erstaunlicherweise gleich am Ursprungsbegriff der Logik Hegels Einspruch gegen dessen Argument abstrakter Unmittelbarkeit. Bei allem Beharren aufVermittlung bleibt Naivität für ihn das Telos kritischen Denkens ebenso wie für Horkheimer, der seine Briefe an den Freund ironisch mit „W.B." für „Weiche Birne" signierte.[4]

Selbstliebe - und um sie handelt es sich ja bei den unbestimmten Träumereien auf dem Wasser — wird hier nicht etwa als Verhinderung, sondern als Bedingung für Empathie dargestellt. Gerade in der Ich-Bejahung, so ließe sich im Hinblick auf Fausts Identifikationsgeste argumentieren, öffnet sich der Blick für den anderen. So könnte ein altruistischer Kern in der egozentrischen Gesinnungsethik just darin gesehen werden, daß sie den anderen - semiotisch: den Hörer - vor einem identifizierenden Zugriff bewahrt, ihn nicht zum Maßstab macht, sondern in seiner Unbestimmtheit toleriert. Daß Faust also authentische Erfahrung in sich selbst sucht, könnte demnach gedeutet werden als Toleranz gegenüber demjenigen, was jenseits der konzep-

1 Adorno (1970), S. 178.

2 Dies tut er, ohne ihn positiv zu verklären: „Magie ist blutige Unwahrheit, aber in ihr wird Herrschaft noch nicht dadurch verleugnet, daß sie sich, in die reine Wahrheit transformiert, der ihr verfallenen Welt zugtundelegt." [Horkheimer/Adorno (1944/47), S. 12]

3 Adorno (1951a), S. 208 [das Zitat im Zitat ist aus Hegel (1816), S. 82]. Dieses Gegenbild spielt meiner Vermutung nach an auf Rousseaus *Rêveries d'un promeneur solitaire.* **Rousseau schildert dort, wie er sich auf die St.-Peters-Insel zurückzieht: „Das erste und wichtigste Vergnügen war nämlich das kostbare far niente, das ich in seinem ganzen Ausmaße und in seiner ganzen HerHichkeir genießen konnte. ... Ich warf mich in einen Kahn, den ich bis zur Seemitte hinausrudette, wenn das Wasser still war. Dort streckte ich mich der Länge nach im Schiffchen aus, blickte in den Himmel, ließ mich vom Wasser treiben, öfters mehrere Stunden lang, tausend unbestimmten, aber entzückenden Träumereien nachhängend." [Rousseau (1778), S. 110 u. 114]**

4 Vgl. FAZ, 8.3.1989, S.3N.

tualistisch durchschauten Festschreibung der Außenwelt wäre. Völlige Hingabe, wie Faust sie ja explizit fühlt („Ich fühle ganz mein Herz dir hingegeben!“ - V.128), ist unter der Voraussetzung eines nominalistischen Zweifels an der Existenz der Erscheinungen nur in idiopathischer Identifikation möglich. Denkt man den oben angesprochenen Gedanken der Abwesenheit des Signifikats zuende, dann bedarf echte Einsfühlung der Ichbezogenheit. In der Tat findet sich ein entsprechendes Motiv bei Rousseau, der im ***Emile*** schreibt: „Er genießt das Mitleid, das er für ihre Gebrechen empfindet, und zugleich das Glück, das ihn davor verschont; er fühlt sich in jenem Zustand der Stärke, welcher uns über uns selbst hinauswachsen und uns die tätige Sorge, deren unser eigenes Wohlergehen nun nicht bedarf, woanders hintragen läßt. Um das Weh des anderen zu beklagen, muß man es wohl kennen, aber man braucht es nicht zu fühlen.“[1] Selbstliebe, die es unterläßt, den Zustand des anderen zu verinnerlichen, wird hier von Rousseau zumindest nicht angesehen als fehlende Nächstenliebe. Einen Schritt weiter geht Derrida in seiner ***Grammatologie,*** die das Rousseau-Zitat folgendermaßen dekonstruiert: „Die Identifikation mit dem anderen darf also nicht zu unserer eigenen Zerstörung führen. Die Ökonomie des Mitleids und der Moralität muß sich immer in den Grenzen der Selbst-Liebe halten lassen, um so mehr, als nur diese uns über das Wohl des anderen aufklären kann. ... Mehr noch: die verinnerlichende Identifikation wäre nicht moralisch. ... Sie würde das Leiden nicht als Leiden des anderen anerkennen. Die Moralität, die Achtung des anderen setzt also eine gewisse Nicht-Identifikation voraus. ... Außerhalb dieser Struktur wäre Mitleid überhaupt nicht möglich: sie verbindet die Imagination, die Zeit und den anderen als ein einziges Offenwerden für die Nicht-Präsenz.“[2] Der Grammatologe macht also aus der Not des Gefangenseins im Ego die Tugend der Anerkennung eines autonomen Alter. Demnach wäre es verfehlt, die gewaltsamen Züge der Erdgeistbeschwörung an der egozentrischen Gesinnung Fausts festzumachen. Im Gegenteil: gerade als souveräner Sprecher wäre er in der Lage, wirklich zuzuhören, weil er das Gehörte an sich zu verifizieren vermag.

Indessen verläuft bei Faust diese Kausalverkettung von Selbstgewinn und Selbstpreisgabe genau umgekehrt. Er bewahrt nicht ***sich***, um den ***anderen*** anerkennen zu können, sondern konträr: er gibt sich dem ***anderen*** preis, um ***sich*** zu gewinnen. Im Naturgenuß sucht er den absoluten Selbstgenuß. Er muß aber, um unbeschränkten Naturgenuß zu erlangen, die trennenden Grenzen zwischen sich und dem anderen überschreiten. Letztlich müßte er eben die Instanz hinter sich lassen, die einzig imstande wäre, zu genießen: ein individuiertes Subjekt. Die Erfahrung von Unmittelbarkeit wird so durch das Mittel, das sie ermöglichen soll, die Selbstpreisgabe, gleichzeitig verunmöglicht. Würde Faust tatsächlich Gleichheit mit dem Erdgeist erlangen, dann wäre er nicht mehr Faust, sondern ein überindividuelles Prinzip, mithin ohne Erfahrungsmöglichkeit. Selbstverständlich ist dies nicht sein Ziel. Die Bereitschaft zur Selbstpreisgabe ist sozusagen nur ein taktisches Ritual. Schließlich ist ja das entscheidende Motiv der Alchemie wie der Geniepoetik nicht, bewußtlos in amorphe Natur zurückzusinken, sondern im Gegenteil: die Auflösung in die „massa confusa“ bzw. die

1 **Rousseau (1762), S. 270.**

2 **Derrida (1974), S.325f.**

Regression auf den Naturzustand soil eine gesteigerte Intensität der Icherfahrung bewirken. Die heteropathische Identifikation steht im Dienste der idiopathischen, nicht umgekehrt.

Das wirft ein kritisches Licht auf die Ästhetik des Erhabenen. Der moralisierende Effekt, den es nach Kant auf den Betrachter ausüben soll, beruht nur zum Schein auf der Anerkennung des anderen, der sinnlichen Übermacht der Natur. Vielmehr handelt es sich um ein Arrangement, bei dem das Subjekt sich niemals wirklich den Schrecken der Natur aussetzt, sondern diese nur benutzt, um die eigene Überlegenheit zu spüren. Kants Erläuterung, die das Repertoire erhabener Topoi aus der Erdgeistszene nahezu vollständig wiedergibt, spricht diesen Hintergrund deutlich aus, wenn er schreibt: „am Himmel sich auftürmende Donnerwolken, mit Blitzen und Krachen einherziehend, ... Orkane mit ihrer zurückgelassenen Verwüstung, der grenzenlose Ozean, in Empörung gesetzt ... u.d.gl. machen unser Vermögen zu widerstehen, in Vergleichung mit ihrer Macht, zur unbedeutenden Kleinigkeit. Aber ihr Anblick wird nur um desto anziehender, je furchtbarer er ist, wenn wir uns nur in Sicherheit befinden; und wir nennen diese Gegenstände gern erhaben, weil sie die Seelenstärke über ihr gewöhnliches Maß erhöhen, und ein Vermögen zu widerstehen von ganz anderer Art in uns entdecken lassen, welches uns Mut macht, uns mit der scheinbaren Allgewalt der Natur messen zu können.“[1] Auch Faust erfährt das Erhabene als jemand, der sich in Sicherheit befindet; er bleibt in seiner Gelehrtenstube. Hier kann er sich mit der „scheinbaren Allgewalt der Natur“ messen, ohne ihr doch wirklich ausgesetzt zu sein. Das Erhabene steht auch hier nicht für das Zurücktreten des Subjekts vor dem „unfaßbaren“ Anderen, sondern ist Stimulans seiner Hypertrophie. Faust kokettiert nur mit den übermächtigen Schrecken, er setzt sie ein, um einen Triumph intelligibler Selbstbehauptung zu erfahren.

Daß er es nötig hat, deutet daraufhin, daß er sich seiner selbst eben doch nicht sicher ist. Die Inszenierung des Schreckens ist nicht von Selbstliebe motiviert, sondern von Selbstunsicherheit: Sie ist narzißtisch. Das zeigt sich vor allem in seiner gekränkten Reaktion auf die Abweisung durch den Erdgeist. Typische Reaktionsformen auf narzißtische Kränkungen sind Empörung und Wut.[2] So entrüstet Faust sich nach der Auskunft, er gliche nicht dem Beschworenen: „Ich Ebenbild der Gottheit! / Und nicht ein mal dir!“ (V.162L). Und indem er sich an Wagner abreagiert, offenbart er das, was nach psychoanalytischer Lehre als Kompensation eines Minderwertigkeitsgefühls durch Machtstreben[3] gedeutet wird. Fausts Narzißmus spricht daher gegen die These, die idiopathische Identifikation sei hier als „unbewußt richtige Projektion“ aufzufassen. Die objektiv unbegründete Empörung Fausts deutet vielmehr auf etwas, das man eine „bewußt falsche Projektion“ nennen müßte: eine aggressive Verleugnung der Außenwelt. Seine Erdgeistbeschwörung beruht eben doch nur auf jener Allmachtsphantasie, die Freud den Primitiven und den Neurotikern gleichermaßen zuschreibt.[4] Sein Solipsismus läßt ihn die Tatsache der eigenen Finalität und Begrenztheit nicht

1 **Kant (**1790**), s.** 185.
2 **Vgl. Kohat (1972).**
3 **Vgl. Adlet, A. (1927), S. 71-88.**
4 **Freud (1913). S. 95.**

einsehen; er reagiert auf seine Unsicherheit mit Eitelkeit, einer hybrid gesteigerten Subjektivität; borniert stützt er sich auf einen Gesinnungs-Fundamentalismus, der beharrlich an der eigenen Überzeugung festhält und nicht nur unbelehrbar ist durch eigene Irrtümer, sondern auch unbarmherzig gegenüber den Irrtümern eines anderen.

Ein solcher Gesinnungsfundamentalismus konnte in der Rezeptionsgeschichte des expressiven Naturbildes immer wieder beobachtet werden. Seine dogmatischen und rigoristischen Züge, ob sie nun von positivistischen oder irrationalistischen Kulturkritikern, linken oder rechten Radikalen, anarchischen oder reaktionären Strömungen der Postmoderne kommen, beruhen auf einer metaphysischen Unsicherheit, die wie bei Faust durch ein krampfhaftes Festhalten an den eigenen Überzeugungen kompensiert wird. Was die beiden Richtungen, die sich ihm anschließen, der analytische und der affektive Empirismus, bei aller Gegensätzlichkeit der Standpunkte vereint, ist die Rigorisität, mit der sie jeweils ihr aus der Reflexionsklammer des Hegelianismus entbundenenes Erkenntnismoment verteidigen. In idiopathischer ldentitifikation mit den eigenen Überzeugungen, die keinen Widerspruch duldet, schotten sie ihre Dogmen gegen alle äußeren Einflüsse ab.

Auf die fatalen Gemeinsamkeiten zwischen beiden Radikalisierungstendenzen der Ökologiebewegung, die daraus resultieren, ist im Aisthesis-Abschnitt schon hingewiesen worden. Beiden gegenüber läßt sich nun einwenden, daß sie die Gewalt reproduzieren, gegen die sie eigentlich revoltieren. So wie Faust gegen die Gewalt der scholastisch verdinglichten Aufklärung rebelliert und dabei die Magie doch nicht minder gewaltsam dagegensetzt, so beherrscht der Geist kompromißloser Unbedingtheit gleichermaßen Positivisten und Irrationalisten. Der Zwangscharakter der formalen Logik wird denn auch nach Adorno, der hier Hegels Argument abstrakter Unmittelbarkeit aufgreift, nicht konterkariert durch den reinen Instinkt, sondern wird von diesem geradezu bewirkt: „Das System, in dem der souveräne Geist sich verklärt wähnte, hat seine Urgeschichte im Vorgeistigen, dem animalischen Leben der Gattung. Raubtiere sind hungrig; der Sprung aufs Opfer ist schwierig, oft gefährlich. Damit das Tier ihn wagt, bedarf es wohl zusätzlicher Impulse. Diese fusionieren sich mit der Unlust des Hungers zur Wut aufs Opfer, deren Ausdruck dieses zweckmäßig wiederum schreckt und lähmt. Beim Fortschritt zur Humanität wird das rationalisiert durch Projektion. Das animal rationale, das Appetit auf seinen Gegner hat, muß, bereits glücklicher Besitzer eines Überichs, einen Grund finden. Je vollständiger, was es tut, dem Gesetz der Selbsterhaltung folgt, desto weniger darf es deren Primat sich und anderen zugestehen. ... Im Idealismus ... waltet bewußtlos die Ideologie, das Nichtich, l'autrui, schließlich alles an Natur mahnende sei minderwertig, damit die Einheit des sich selbst erhaltenden Gedankens getrost es verschlingen darf. Das rechtfertigt ebenso dessen Prinzip, wie es die Begierde steigert. Das System ist der Geist gewordene Bauch, Wut die Signatur eines jeglichen Idealismus; sie entstellt noch Kants Humanität, widerlegt den Nimbus des Höheren und Edleren, mit dem sie sich zu bekleiden verstand. ... Die erhabene Unerbittlichkeit des Sittengesetzes war vom Schlag solcher rationalisierten Wut aufs Nichtidentische."[1] Der reine Intellekt wird hier von Adorno

1 Adorno (1966b), S. 33f.

aus dem puren Instinkt Instinkt abgeleitet - als fortgesetzte Unduldsamkeit gegenüber dem Nichtidentischen und damit als jene „falsche Projektion“, die im anderen nur sich selbst erkennt.

Falsche Projektion ist die Erdgeistbeschwörung also nicht trotz, sondern wegen der in ihr verkündeten Preisgabe des Subjekts. Faust weiß um die Notwendigkeit zur Selbstpreisgabe, um zur Erfahrung des Erdgeistes zu gelangen. Und die Zurückweisung durch diesen ist eine Zurückweisung in die Grenzen der Subjektivität, die sich aber gerade in diesem Scheitern als Existenz erfährt. In der Verklärung seines Untergangs wird das Ich gerettet. Dieses ursprünglich tragische Motiv kehrt heute wieder im fiktiven Autobiographismus der Postmoderne, der wie Henning Ritter feststellt, ***Triumphe des totgesagten Subjekts***[1] feiert. Wird über diesen Umweg nicht auch die „Aufhebung der Anmaßung des Geistes“, von der Lyotard im Zusammenhang mit der Ästhetik des Erhabenen sprach, in die gesteigerte Anmaßung eines Geistes verwandelt, der dialektisches Denken als „Terror“ diskreditiert?

Daß Faust, das „Ebenbild der Gottheit“ sich dem Erdgeist hingibt, um so wie dieser schöpferisch sein zu können, ist - der ***Dialektik der Aujklärung*** zufolge - eine Machttechnik: „Vor den Göttern besteht nur, wer sich ohne Rest unterwirft. Das Erwachen des Subjekts wird erkauft durch die Anerkennung der Macht als des Prinzips aller Beziehungen. ... Als Gebieter über Natur gleichen sich der schaffende Gott und der ordnende Geist. Die Gottesebenbildlichkeit des Menschen besteht in der Souveränität übers Dasein, im Blick des Herrn, im Kommando.“[2] Diese Art der Souveränität aber ist nach Adorno rationalistischen wie itrationalistischen Positionen gemeinsam. „Autoritätsgebunde Charaktere“, schreibt er, „identifizieren sich mit realer Macht schlechthin, vor jedem besonderen Inhalt. Im Grunde verfügen sie nur über ein schwaches Ich und bedürfen datum als Ersatz der Identifikation mit großen Kollektiven und der Deckung durch diese.“[3] Der gekränkte Narzißmus sucht Halt in der idiopathischen Einsfühlung. Deren Wesen aber ist inhaltsleer - sowohl in kognitiver wie emotiver Hinsicht. So sieht es auch Max Scheler, der die Selbstidentifizierung mit einem Führer aus der Preisgabe geistiger wie leiblicher Individualität erklärt.[4]

Der Beschwörungsmonolog scheint diese Diagnosen zu bestätigen. Auch Faust findet den Glauben an sich selbst, indem er sich einer heteronomen Macht ausliefert. Seine eigenen „Kräffte“ (V.109) entlehnt er ganz dem Tatengenius des Erdgeistes. Auch hier schlägt der Versuch idiopathischer Selbstfindung um in heteropathisches Ausgeliefertsein. Das erklärt nicht zuletzt die in der faschistischen Rezeption des expressiven Naturbildes beobachtete Konvergenz von individualistischer Revolte und dümmlicher Anpassung ans Kollektiv.

Eine Frage indessen bleibt bei dieser Kritik der idiopathischen Identifikation ungeklärt: Wenn die Interpretation zutrifft, daß der Erdgeist nur eine narzißtische Projek-

1 **Ritter, H. (1989b), S. N3. Als Beispiele verweist er auf** *Io, Picasso* **von Jacques Perry,** *Je, Gauguin* **von Jacques Dallet,** *Mot,' Josephine* **von Paul Guth und die** *Mémoires de Marie, fill* d'Israelvan* **Jacqueline Saveria.**

2 **Horkheimer/Adorno (1944/47), S. 12.**

3 **Adorno (1959b), S. 17.**

4 **Vgl. Scheler (1912), S. 30.**

tion der Allmachtsphantasien Fausts ist und nicht eine äußere Realität, warum wird er dann trotzdem von diesem Ebenbild seiner selbst zurückgewiesen? Warum gelingt die Identifikation nicht, wenn doch der sich anschließende Dialog zwischen Faust und dem Erdgeist in Wirklichkeit ein fortgesetzter Monolog ist? Müßte Faust also nicht wenigstens mit seinen eigenen Vorstellungen die angestrebte Gleichheit erlangen?

Spiegelverkehrt

Um diese Frage zu beantworten, bedarf es eines näheren Blicks auf die poetische Struktur der Erdgeistbeschwörung. Hier nämlich zeigt sich als konsequent, was auf diskursiver Ebene als paradox erschien: daß ein narzißtisches Ego sich gerade in seiner Selbstprojektion fremd wird, idiopathische Identifikation also in heteropathisches Ausgeliefertsein umschlägt. Betrachtet man die Form der Abweisung Fausts durch den Erdgeist, dann fällt auf, daß sie just auf einer Geste der Zuwendung und Nähe beruht: Die inhaltliche Bedeutung des Satzes „Du gleichst dem Geist den du begreiffst / Nicht mir!“ (V. 159f.) - eine schroffe Abfuhr - drückt sich prosodisch erstaunlicherweise im Modus extremer Korrespondenz, ja mimetischer Kopie aus; der Satz entspricht klanglich in allen Einzelheiten Fausts Identitätsbegehren („Der du die weite Welt umschweiffst / Geschäfftger Geist wie nah fühl ich mich dir“ - V.157F). So spiegelt der Erdgeist Fausts Alliterationen („Der du die... dir“ - „Du ... dem... den du“); er wiederholt nicht nur die Versendungen und verwandelt diese dadurch in Reimworte („umschweiffst... dir“ - „begreiffst ... mir“), sondern er verstärkt auch den assonanzgestützten Binnenreim Fausts mit identischer Wiederaufnahme des Hauptworts („weite ... umschweiffst ... Geist“ - „gleichst ... Geist ... begreiffst“). Durch die klangliche Korrespondenz wird - wie im Kommentar gezeigt - das Erlebnis psychischer Präsenzzeit ermöglicht.[1] Hier gilt es nun der Frage nachzugehen, warum diese Klangkorrespondenz mit einem Identitätsverlust einhergeht.

Wie oben schon festgestellt wurde, ist selbst das Metrum beider Sätze identisch - wobei allerdings, ebenso wie bei der Assonanz aufi, nun doch ein Unterschied zutage tritt: Der Erdgeist verkürzt hier seine Klangkopie; die metrische Folge in V.157 wird in V.160 um drei Silben reduziert und die Vokalsequenz „wie ... fühl ich mich dir“ um drei Gleichlaute auf „nicht mir“. Was hier vom Erdgeist zurückkommt, ist nicht mehr die vollständige Klangfolge, sondern deren Rest. Eben diese Verknappung aber qualifiziert seinen Satz zum Echo. Im Echo wandelt sich die phonetische Korrespondenz zur semantischen Differenz; just der Gleichlaut von „mich dir“ und „nicht mir“ verkündet die Ungleichheit.

Es ist von entscheidender Bedeutung, daß Goethe hier nicht zu einem Mißklang gegriffen hat, um die Diskrepanz zwischen Faust und dem Erdgeist auszudrücken. Während der Kommentar zu dem Ergebnis gekommen war, daß die aktive Mimesis den Abgrund überbrückt, der von der Allegorie offengelassen werden mußte, stellt sich das Phänomen nun anders dar: Zwar verhält sich der Satz des Erdgeistes zu demjenigen Fausts phonetisch wie eine Bestätigung des Begehrens nach idiopathischer Identifikation. Ja er verstärkt dessen akustische Artikulation, die nach den Lehren

1 **Vgl. oben, S.** 151-

Böhmes, Rousseaus und Herders den Zugang zum inneren Sinn der Sprache jenseits logozentrischer Schimären eröffnen sollte. Genau dadurch aber steht er auch zu jenem Begehren in Widerspruch. Gerade die Duplizierung der Form von Fausts Äußerung läßt diese als regelhaft erscheinen: Sie restituiert durch bloße Widerspiegelung - also durch die erwünschte Attitüde des Geschehenlassens - eben denjenigen Formaspekt, der im Interesse der Freisetzung mimetischer Impulse durchbrochen werden sollte: Das Konstruktionsprinzip mit seinem symmetrischen Gefüge von Reim, Klang und Metrum kehrt nun wieder durch die mimetische Verdoppelung dessen, was Faust im Moment der nächsten Nähe als individuellen Selbstausdruck artikuliert. Seine Loslösung vom formalen Ordnungsgefüge, die seine Erlebnisintensität verkörperte, schlägt auf ihrem Höhepunkt um in eine Verfestigung des äußeren Zwangs. So erweist sich die phonetisch bejahte Nähe zum eigenen Empfinden durch eben das, was sie verbürgen soll, die Selbstverdoppelung, als Ausgeliefertsein an eine fremde Macht. Kopie, ihrer selbst, falsifiziert sie ihren Anspruch auf Unmittelbarkeit und Originalität. Die aktive Mimesis begegnet dem eigenen Echo und verhallt in ihrem solipsistischen Innenraum. Abgewiesen wird also Faust nicht durch den Erdgeist, sondern durch sich selbst.[1] Die Selbstvergewisserung scheitert an ihrem Gelingen.

Selbstentfremdung als Folge narzißtischer Selbstbespiegelung - davon handelt bereits der Mythos. Mit unerfüllbarer Selbstliebe gestraft, verschmäht Narziß die Liebe der Nymphe Echo, die sich ihm nicht anders mitteilen kann als durch die Wiederholung seiner Worte. Er ruft: „.Eher würde ich sterben! Du meinst, dir würd' ich mich schenken?" / Jene erwiderte nichts als die Worte: ‚Dir würd' ich mich schenken!'"(V.391 f.)[2] Nach John Brenkmans dekonstruktiver Lektüre des Mythos ist das so zu nehmen: Obwohl Narziß nur sein eigenes Echo hört, wird dieses Echo durch seine Andersheit „zum Partner in einem wirklichen Dialog zwischen autonomen Sprechern"[3]. Denn im akustischen Nachhall seiner Ablehnung kann die Nymphe Echo ihre Zuwendung positiv ausdrücken. Reziprok verhält es sich mit dem positiven Begehren des Narziß, das beim selbstverliebten Blick ins Wasser abgewiesen wird: Er küßt vergeblich! - die trügende Quelle. ... Und seine Augen betrügt und entzündet der nämliche Irrtum" (V.427 u. 431). Das eigene Ich wird zum Gegenüber -„dieser da: ich bin es" (V.463)[4]. Der Wunsch nach absoluter Vereinigung mit sich selbst scheitert daran, daß er sich selbst im Spiegelbild „nicht greifen" (V.447) kann. „Mein ist, was ich ersehne; ich möchte mich schenken und kann nicht" (V.466). Das Fehlen des akustischen, des inneren Sinns ist es hier, das den Mangel in der Identität

1 Nikolaus Tiling, Hamburg, verdanke ich den Hinweis auf die folgende Passage aus Hubert Fichtes *Versuch über die Pubertät*, die die Erdgeistbeschwörung in eben diesem Sinne als Identirärsproblemarik deutet: „Ich. [Absatz] Da steht das Donnerwort, das Zentnerwort, das Echowort, die Lüge." [Fichte (1974), S. 37] Das bezieht sich zweifellos auf Fausts Résumé der Erdgeistbeschwörung: „Ein Donnerwon hat mich hinweggerafft" (V.620). Wenn nun aber dieses „Donnerwort" das „Echo" des eigenen Ich ist und die „Lüge", wie Fichte es supponiert, dann im Sinne der hier vorgelegten Deutung.

2 Versangaben im folgenden nach Ovid (18), 3. Buch.

3 Brenkman (1976), S. 286.

4 So die treffendere Übersetzung von „Iste ego sum" [vgl. Böhme, H. (1982), S. 73], wohingegen die von mir zitierte Ausgabe mit der Formulierung „Ach, ich bin es ja selbst!" die Ambivalenz dieses Satzes verfehlt.

begründet: „Daß du auch Worte mir spendest, die nicht zu den Ohren mir dringen“ (V.426). Mit Lacan ließe sich das so erklären, daß hier durch die Verräumlichung im Spiegelbild - die zunächst Jubel auslöst, weil es die vom unvollkommenen Individuum begehrte Ganzheit zu repräsentieren scheint - zugleich eine Entrealisierung stattfindet, eine optische Entfremdung vom inneren Erleben. Der Schein einer „Ordnung homomorpher Identifikation“ wird tatsächlich hervorgerufen durch eine „heteromorphe Identifikation“, die die „Instanz des ‚Ich‘ (moi) auf einer fiktiven Linie situiert“[1]. Die visuelle Fixierung des eigenen Selbst ist per se schon die Kompensation einer Mangelerfahrung, die in der schizoiden Feststellung kulminiert: „Ich ist ein Anderer.“[2] Dieses Umschlagen von idiopathischer in heteropathische Identifikation - so ließe sich analog in der von mir zugrundegeigten Terminologie sagen — treibt Narziß in die Verzweiflung. Nach dekonstruktivistischer Lesart ist der Grund hierfür das Verfehlen des ursprünglich oralen, lautlichen Begehrens. Nur für einen Augenblick kann sich Narziß über „das Primat der Stimme“[3] betrügen; die optische Selbstfixierung erweist sich als Spaltung.

So naheliegend es ist, dieses Modell auf Faust zu übertragen, muß hier doch ein wichtiger Unterschied beachtet werden. Phonetische Korrespondenz und optische Spiegelung stehen hier in der umgekehrten Abfolge - mit Konsequenzen, die konträr zum Narziß-Mythos stehen. Faust ist zunächst vom „Schauspiel“ der Makrokosmosvision fasziniert. Dann, als er enttäuscht feststellt, daß er deren Signifikat nicht „fassen“ kann, sucht er die phonetische Übereinstimmung mit dem Erdgeist durch den Klang der Stimme (vgl. V.142). Während nun im Mythos das akustische Echo die Ablehnungsaussage subvertiert und so die Individualität des Begehrens bejaht, ist das akustische Echo auf Fausts Identitätsbegehren dessen Verneinung. Offensichtlich übt Goethes Drama hier bereits Kritik am Genie-Gedanken einer Lautsprache, die die visuell organisierte Aufklärungskultur unterlaufen und den nominalistischen Graben zwischen Begriffs-„Schauspielen“ und der erlebten Realität phonetisch überwinden sollte - ein Gedanke, der in der Medientheorie Marshall McLuhans[4] und in der poststrukturalistischen Metaphysikkritik seine Renaissance erfährt. Die Rückkehr zur reinen Oralität rächt sich durch die Verhinderung kommunikativer Konsense, die nur auf der verworfenen Ebene einer symbolischen Ordnung möglich gewesen wären.

Dies ist die Crux der Geniebewegung wie überhaupt in des expressiven Naturbildcs. Der rebellische Gestus des Selbsthelfermotivs konnte sich nur im Scheitern, in der Darstellung der eigenen Ohnmacht gegenüber äußeren Zwängen, artikulieren. Die Fundamentalkritik am instrumentellen Charakter des Zivilisationsprozesses verlöre ihre eigene Grundlage in der egozentrischen Gesinnungsethik, wenn sie nicht mit der Erfahrung der Unerfüllbarkeit ihrer Ansprüche amalgamiert wäre. Sie muß sich daher selbst in ihrer Ausweglosigkeit darstellen, ihrem Gefangensein in eben den Strukturen, die sie anprangert. Deshalb kehrt in Fausts narzißtischer Identifikationsgeste dieselbe

1 Lacan (1949), S. 65f. u. 64.

2 „Je est un autre.- Auf diesen Satz Rimbauds veiweist Lacan, um die aggressive und suizidale Tendenz der Ich-Identifikation zu erläutern [Lacan (1966), S. 118].

3 Brenkman (1976), S. 326.

4 Vgl. Carpenter/McLuhan (I960).

Zwangslogik wieder, die sie zu überwinden suchte. Deshalb auch findet sich in der Rezeptionsgeschichte jene eigentümliche Komplementarität von Positivisten wie Du Bois-Reymond und von Positivismuskritikern wie Langbehn; der Rigorismus letzterer ist nur das Echo auf die Zwangslogik, gegen die sie revoltieren, sowie der Rigorismus Fausts im restituierten Konstruktionsprinzip widerhallt. Dieselbe Ambivalenz kehrt heute wieder bei manchen grünen Fundamentaloppositionellen, die sich durch ein vernichtendes Wahlergebnis nicht etwa falsifiziert, sondern in ihrem Erkenntnisapriori bestätigt sehen, demzufolge es kein Entrinnen aus der Allmacht der bestehenden Institutionen gibt. So wie Faust gerade im Moment des Abgewiesenwerdens durch den Erdgeist sich der Naturkraft am nächsten fühlt, so bestätigt sich dieser Fundamentalismus in der Niederlage.

Das zwanghafte Festhalten an der eigenen Gesinnung, das sich jeder Relativierung durch äußere Kriterien, etwa Fragen der Folgenkalkulation, entzieht, ist die notwendige Konsequenz eines nominalistisch unterlegten Anspruchs auf Unmittelbarkeit. Die in ein unsagbares Jenseits verlegte „echte Natur" kann nicht anders als im buchstäblichen Versagen aller Naturkonzepte ausgewiesen werden. Insofern ist Ulrich Beck nur bedingt recht zu geben, wenn er den Naturbegriff der Ökologiebewegung als eine Projektion kritisiert, die mit sich selbst in Widerspruch gerät: „Auch im Bereich der ökologischen Debatte sitzen die Versuche, die Natur als Maßstab gegen ihre Zerstörung zu benutzen, einem Selbstmißverständnis auf: Die Natur, auf die sie sich berufen, um ihre Zerstörung aufzuhalten, gibt es nicht mehr." Das Fehlen eines realistischen Naturbegriffs verbaut nach Beck deshalb nicht nur die Lösung von „Erkenntnisfragen, sondern es werden auch politische Handlungschancen verstellt, die sich gerade aus der Zerstörung von ‚Natur' als gesellschaftlichem Binnenphänomen ergeben"[1]. So berechtigt diese Kritik an den Folgen einer grünen Fundamentaloppositionist - in der Diagnose greift sie zu kurz. Was Beck für ein „Selbstmißverständnis" hält, ist die bewußt inszenierte Konsequenz der These, daß alle begrifflichen Naturkonzepte abzulehnen sind, weil sie den Zugang zur Natur als einer vorbegrifflichen Erfahrungsqualität verbauen.

Schon das Selbsthelfermotiv der Geniebewegung war entsprechend ambivalent: Ihr Außenseitertum rebellierte gegen das Servilitätsdenken des Hof- und Beamtenadels als einer Ordnungsmentalität, die prinzipiell abzulehnen sei. „Realistische" Politik, also die pragmatische Umsetzung von Zielvorstellungen in Handlungsanweisungen, hätte selbst gegen dieses Prinzip verstoßen. Deshalb positionierte sich der Sturm und Drang außerhalb der Institutionen. Er schuf so zwar ein bürgerliches Selbstbewußtsein, welches sich aber nicht - wie in Frankreich - an die realpolitischen Entwicklungen anschloß, sondern als deklamatorisch-literarischer Protest unspezifisch blieb.

Fundamentalkritik erfordert Abstinenz gegenüber verantwortungsethischen Ansprüchen. Mehr als das Fehlen eines historischen Subjekts dürfte dieser paradoxe, aber in sich konsequente Zusammenhang von Nominalismus und Gesinnungsethik erklären, warum die Geniebewegung politisch folgenlos blieb. Um ihre Rebellion artikulieren zu können, mußte sie eben die anonyme Macht, der sie galt, als unüberwind-

1 Beck (1988), S. 62 u. 65.

lieh bestätigen. Letztlich erweist sich die alternative Energie, der Erdgeist, der durch das Aufbrechen der poetologischen Strukturen beschworen werden konnte, durch phonetische Spiegelung selbst als institutioneile Gewalt. Das abstrakt negierte Konstruktionsprinzip kehrt gerade als Ausgeklammertcs zurück.

Die Aufhebung der Trennung von Kunst und Leben, die der Sturm und Drang forderte, suggeriert in ihrer poetischen Realisierung, daß der Zustand, den sie damit bekämpft, „innerlich" erreicht sei — während außen alles beim alten bleibt. Damit aber zementiert die vermeintliche Unmittelbarkeit des Naturerlebens just die Pseudonatur der verdinglichten Gesellschaft. Das Einziehen der ästhetischen Distanz zur Empirie macht die Kunst nicht etwa zum Ort der Erfahrung eines Anderen, sondern integriert sie bruchlos in den gesellschaftlichen Reproduktionsmechanismus.

Auch die ökologische Naturästhetik entgeht nicht der Antinomie, daß ihre Forderung nach sinnlicher Präsenz, nach einem empirischen Interesse am Schönen[1], eben den Verhältnissen dient, denen sie eine Alternative entgegenhalten möchte: Mit ihrem Anspruch, die „Ästhetik zu einem Teil der Ökologie zu machen"[2], unterwirft sie das Naturschöne ökologischen Nützlichkeitskriterien, die an die Gängelung der Kunst durch das höfisch-aufklärerische „delectare et prodesse"[3] erinnern. Indem sie „Schönheit selbst als eine Art Nahrung"[4] begreift, integriert sie die Kunst in den industriellen Verwertungsapparat, dem sie nur als autonome entrinnen könnte.

Die Naturalisierung von Kultur und Geschichte bestätigt somit ungewollt deren Denaturierungstendenzen. Das läßt sich auch ablesen an den kompensatorischen Reaktionen mancher Computerkritiker, die sich von der „Künstlichen Intelligenz" in eine Defensive treiben lassen, die ihr Heil im Nicht-Intellektuellen sucht. Die amerikanische Computerpsychologin Sherry Turkle hat beobachtet, wie dieser (allemal gesinnungsethische) Typ der Kritik dem Muster der Identifikation mit dem Angreifer folgt: Die narzißtische Kränkung, die dem menschlichen Denken durch die denkenden Maschinen zugefügt wird, führt dazu, daß sie sich selbst als primär irrationale Wesen definieren, als Wesen, die eben nicht „nur denken", sondern vor allem Empfindungen und Absichten haben. Der durch den Computer drohende Verlust geistiger Individualität wird aber dadurch gerade bestärkt.[5]

So sehr die von der Kritik herbeizitierten Analogien untereinander differieren, haben sie doch alle eins mit Fausts Monolog gemeinsam: Die fundamentalistische Rebellion gegen Formzwänge verfängt sich in der Aporie abstrakter Unmittelbarkeit. Freilich verläßt jede Aktualisierung eines Kunstwerks den Rahmen der zeitgenössischen Bedingungen, aus denen heraus es entstand. Zu diesem Rahmen, der verlassen werden mußte, um das „Leben der Form" in der Konfrontation mit aktuellen Diskussionskontexten aufzusuchen, kehre ich nun zurück mit der Frage, welche Konsequenzen Goethe selbst aus der Aporetik des expressiven Naturbildes zog.

1 Vgl. Böhme, G. (1989), S. 40 u. 44f.
2 Ebd., S. 50.
3 Vgl. Winckelmann (1755), S. 55.
4 Böhme, G. (1989), S. 47.
5 Vgl. Turkle (1984), S. 379ff.

3. Konsequenzen aus der Aporie abstrakter Unmittelbarkeit

Eine Symbolik zu finden, die der lebendigen Natur entspräche, war von vornherein das Ziel Herders; daß er - und mit ihm der junge Goethe - auf die Allegorie zurückgriff, erklärtermaßen eine Notlösung.[1] Die Sprache und der Bildervorrat der Zeit waren aber nun einmal die der mechanistischen Aufklärung. Die Aufgabe bestand also darin, ein dynamisches Naturgeschehen als Negation einer statischen Begrifflichkeit zum Ausdruck zu bringen. Ihr Resultat ist das expressive Naturbild. Es reflektiert auf künstlerischer Ebene die um 1770 einsetzende Temporalisierung im naturgeschichtlichen Diskurs, indem es den mit dieser Temporalisierung verbundenen Entqualifizierungstendenzen die Idee einer substantiell gehaltvollen, schöpferischen Zeit entgegensetzt. Seine explizite Allegorik verkörpert den Versuch Herders, durch einen konzeptualistischen Nominalismus den Gedanken einer unmittelbaren Zeiterfahrung auszudrücken, ohne ihn begrifflich zu präjudizieren. Dieser nominalistische Respekt vor der Unaussprechlichkeit der individuellen Qualitäten des Geschichtsprozesses brachte allerdings ein Begründungsvakuum mit sich. Der Verzicht auf das realistische Vertrauen in den Sachgehalt der philosophischen Begriffe, das von Herder als schiere Willkür abgetan wurde, mußte in apodiktische Evidenzbehauptungen münden: Um das unnennbare Wesen geschichtlicher Dynamik zu artikulieren, kann Herder nur auf einen obskuren göttlichen Plan verweisen.

Das mündet in eine fatalistische Perspektive: Geschichte wird erfahren als Naturschicksal. Somit realisiert sich Herders Versuch, geschichtlichen Fortschritt substantiell, als „Gang Gottes in der Natur“ zu konzipieren, durch sein Gegenteil: Er bestätigt die Naturverfallenheit der Geschichte. „Wir nahen uns einem neuen Auftritte“, schreibt Herder, „wenn auch freilich bloß durch Verwesung!“[2] So wie die idiopathische Mimesis ihren Ausdruckscharakter durch einen Verzicht auf semantische Eindeutigkeit erkaufte, so läßt sie auch Herders Geschichtsphilosophie als Ausdruck einer fundamentalistischen Gesinnungsethik erscheinen, die einer fatalistischen Unterwerfung unter den Geschichtslauf gleichkommt.

Die Naturrechtsvorstellungen des Sturm und Drang können kein positives Gegenbild zum Bestehenden entwerfen, sondern artikulieren es indirekt im Scheitern. Als notwendige Konsequenz ist die derart «naturalisierte Geschichtsdynamik richtungslos; sie hat keine normative Grundlage, da nur ein realistischer Geschichtsbegriff sie geben könnte. Fausts alchemistisches Experiment, mit dem er der illusionären Geborgenheit begrifflicher und bildlicher Konventionen zu entrinnen sucht, endet in der Erkenntnis einer neuen Selbsttäuschung: Der Erdgeist entpuppt sich als schimärische Konstruktion eines Egozentrikers; die vermeintlich unmittelbare Naturerfahrung als narzißtische Selbstspiegelung.

Die Aisthesis des expressiven Naturbildes zeigte, daß die Berufung auf die präkognitive Instanz subjektiver Empfindungen ihrerseits indifferent blieb und für die Rechtfertigung aller möglichen Gesinnungen herhalten mußte. Die Rebellion gegen Formzwänge, die ursprünglich dem Zweck dienen sollte, die Willkür von Stände-

1 Vgl. oben, Kap. A. 1. a).
2 Herder (1774a), S. 133.

schranken und absolutistischer Herrschaft, von Geburtsprivilegien und Ländergrenzen nachzuweisen, konnte ebenso benutzt werden, um neue Formen einer nun aus der menschlichen Instinktnatur abgeleiteten Herrschaft zu legitimieren. Schon bei Herder mündet dieses Problem abstrakter Unmittelbarkeit in die Rehabilitierung von Ressentiments: „Die sogenannten Vorurteile ... wie stark, wie tief, wie nützlich und ewig! - Grundsäulen alles dessen, was später über sie gebaut werden soll."[1] Die Katharsis schließlich machte deutlich, warum das Durchbrechen des Konstruktionsprinzips, das den Universalienanspruch der aufklärerischen Poetik verkörperte, durch aktive Mimesis geradezu notwendig sein Ziel verfehlen muß: Als falsche Projektion entgeht es nicht etwa dem Reproduktionszwang, sondern affirmiert ihn, macht es sich zur bloßen Kopie des Scheins, den es attackieren will.

Das läßt auch die Kritik der Geniebewegung am Nachahmungskonzept der Aufklärung in einem neuen Licht erscheinen. War es das Ziel des Sturm und Drang, die Natur an sich selbst zu suchen, um - nach einer Formulierung Pustkuchens - dem „mit der Gottschedischen Schule in Streit getretenen Hallerschen Kraft-Geschmack"[2] zum Ausdruck zu verhelfen, so trat er dadurch nicht, wie gemeinhin unterstellt, der empiristisch verkürzten Naturwissenschaft entgegen, sondern verstärkte vielmehr deren immanente Tendenzen. Dies ist bereits an einer Gegenüberstellung des objektivistischen Nachahmungskonzepts Gottscheds mit dem subjektivistischen, also die schöpferische Einbildung favorisierenden Begriff des Wunderbaren bei Bodmer und Breitinger zu verifizieren: Nicht ersterer, sondern letztere waren es, die dem Geist der neuzeitlichen Naturwissenschaft näher standen. Die Schweizer nämlich entsprachen gerade wegen ihrer kontrafaktischen Orientierung am Möglichen den Erfordernissen naturwissenschaftlicher Hypothesenbildung.[3] So schreibt Breitinger in seiner ***Critischen Dichtkunst.*** „Kennet der Poet die Gesetze, nach welchen alle Würkungen und Veränderungen in der gegenwärtigen Welt der würcklichen Dinge erfolgen, und verstehet er die Natur der Dinge genau, so kan ihm nicht verborgen seyn, was bey jeder veränderter Absicht und Umstand nach diesen Gesetzen und vermöge dieser Natur der Dinge möglich ist, und erfolgen muß."[4] Blumenberg erläutert: „Der Breidngersche Begriff des Wunderbaren ist das genaue Korrelat des Wirklichkeitsbegriffs der Neuzeit. Seit Leibniz sprechen wir von Wirklichkeit und Welt im Plural. Erst dieses Bewußtsein einer denkbaren Pluralität von Welten ermöglicht es dem Roman, eine Welt zu thematisieren."[5] Der Sturm und Drang, der in der Gottschedschen Nachahmungspoetik den Geist der mechanistischen Aufklärung treffen wollte, macht sich also, indem er die Abkoppelung der Darstellungsmethode vom Gegenstand forciert, nicht zum Kritiker, sondern zum Anwalt der empirisch-analytischen Wissenschaften. Wie an der Rezeptionsgeschichte des expressiven Naturbildes zu sehen war, verträgt es

1 Ebd., S. 67.

2 Pustkuchen-Glanzow (1821), S. 325.

3 „Gerade die Richtung auf das Mögliche schließt also die Bedingung einer genauen Kenntnis des Wirklichen und der ihm mitgeteilten Naturgesetze ein." [Richter, K. (1972), S, 206. Richter folgt hier Herrmann (1970), S. 144]

4 Breitinger (1740), S. 271 f.

5 Blumenberg (1963), S.2Û0.

sich denn auch erstaunlich gut mit dem positivistischen Weltbild. Die aktive Mimesis, die den „Wissensqualm“ und das „Schauspiel“ realistischer Naturkonzepte subvertiert, begibt sich gerade dadurch der Reflexionsmittel, mit denen eine Kritik an der neuzeitlichen Naturwissenschaft einzig möglich gewesen wäre.

Eine ähnliche Verkehrung von Intention und Realisierung zeigt sich auch auf der Ebene des praktischen Diskurses der Zeit. Da der Ausdruckscharakter des Sturm und Drang mit dem Verzicht auf denotative Explikation erkauft wurde, stand er der feudalen Ordnung indifferent gegenüber. Die Geschichte wird als mimetisch artikulierte gerade nicht in ihrer konkreten Qualität gezeigt, sondern verschwimmt in einem diffusen Naturgeschehen, das, Herder zufolge, „keinen Namen“ hat. Das schwächt das kritische Gewicht des expressiven Naturbildes. Während der konsequente Atheismus Holbachs aufgrund seiner mechanistischen Begrifflichkeit mit der radikalen Ablehnung jeder religiösen Glaubenshaltung auch die kirchlichen Institutionen und die damit eng verknüpften weltlichen negieren konnte, vermochte der Spinozismus des jungen Goethe seine emphatische Diesseitsorientierung nicht von einer religiösen Sanktionierung des Bestehenden zu differenzieren.[1]

Mit seiner unvermittelt emotionalen Zivilisationskritik bleibt Faust letztlich ein Konservativer, wie auch Götz, über den Jürgen Schröder schreibt: „In diesem unpolitischen, familiären und konservativen ... Helden, der mehr mit der Natur als mit der Geschichte korrespondiert, liegt das eigentliche Dilemma des Geschichtsdramatikers Goethe begründet. ... Gezeigt wird eine individuelle Geschichtlichkeit, die ihre innere Zeitstruktur in dem naturgeschichtlichen Prozeß des menschlichen Alterns und des jahreszeitlichen Kreislaufes der Natur findet. ... die Menschengeschichte geht hier tatsächlich in einer höheren, umgreifenden Naturgeschichte auf.“[2] Daß die naturgeschichtliche Dynamik abstrakt bleibt, liegt aber weniger, wie Schröder unterstellt, am naiven Befangensein in einer zyklischen Zeitauffassung.[3] Wie wir gesehen haben, war es durchaus die Intention Herders, einen dritten Weg zwischen Zyklik und Linearität zu finden, eine substantielle Dynamik des Geschichtsprozesses. Das Problem aber, das die Erdgeistbeschwörung verdeutlicht, ist, daß dieser dritte Weg nur gestisch aufgezeigt werden kann: durch die Verlagerung von der denotativen auf die konnotative Sprache. Als Klanggeschehen kann sie zwar eine Wahrnehmungsschicht jenseits semantischer und prosodischer Fixierungen artikulieren, die an die Stelle einer nur äußerlichen Zeitextension die Intensität zeitlichen Erlebens setzt, so daß die Repräsentanten eines linearen Fortschrittsbegriffs unterminiert und die Impulse eines chaotisch-diskontinuierlichen Zeitgeschehens hörbar gemacht werden. Da aber die Klangwirkung auf dem Erleben psychischer Präsenzzeit beruht, begibt sie sich zwangsläufig in die Orientierungslosigkeit des Bedeutungsverzichts. Um hörend zu erleben, muß Faust sozusagen die Augen schließen — und wird durch eine Klangkorrespondenz in die Irre geführt, die sich als sein eigenes Echo entpuppt. Letztlich bleibt die idiopa-

1 Vgl. Hamm (1978), S. 20f.

2 Schröder (1978), S. 205, 206 u. 207. Dennoch läuft cs darauf hinaus, weil es keine argumentativ ausgewiesene Alternative Zu diesem Naturbild der Antiqui gibt.

3 Vgl. Pascal (1959), S. 259ff.

thische Identifikation, unvermittelt zum äußeren Naturgeschehen, solipsistisch auf sich selbst verwiesen.

Da diese Intentionsverfehlungen an der Erdgeistszene selbst abzulesen sind, liegt die Vermutung nahe, daß Goethe mit ihr bereits eine entsprechende Kritik am Sturm und Drang verbinden wollte. Herders Dilemma, eine symbolische Intention allegorisch artikulieren zu müssen, zeigt sich hier in aller Schärfe. Wie bei ihm bleibt die Erkenntnismöglichkeit geschichtlicher Bewegungsprozesse bei Goethe noch im unklaren. Allerdings wird diese Unklarheit im Drama wiederum als Gegenstand einer sich selbst ad absurdum führenden Allegorik problematisiert und das Ausweichen in eine aktive Mimesis im Scheitern ridikülisiert: Der grotesk anmutende Widerspruch, daß Faust, höchste Intensität bis zur Selbstpreisgabe suchend, tatsächlich ein Lesender in seiner Gelehrtenstube bleibt, scheint Herders Verbalheftigkeiten und die des Sturm und Drang ebenso ironisch zu kommentieren, wie Fausts Ressentiment gegen Wagner das Barbarische des fundamentalistischen Naturrechtsanspruchs hervorkehrt. Auffällig ist auch, daß die Erdgeistbeschwörung, die alle Züge der Geniepoetik aufweist, in einem für den jungen Goethe ganz entscheidenden Merkmal divergiert: Das Motiv der aristokratischen Superiorität bzw. der Göttergleichheit[1], sonst hochstilisiert, wird hier in Frage gestellt. Darin äußert sich eine Distanznahme Goethes zur Geniebewegung als kritischer Reflex auf eine Gesinnungsethik, die sich die Uneinlösbarkeit ihrer Ziele eingestehen muß. Sie sucht als subjektive Haltung zu überhöhen, was ihr objektiv versagt bleibt. So schreibt Huyssen zu Recht: „Die durch Herder neu gewonnene Achtung vor gewachsenen Formen der Geschichte mag Goethe zwar veranlassen, diese als notwendig und unumgänglich anzuerkennen, hält ihn aber durchaus nicht von deren Kritik ab. Es ging Goethe nicht darum, das Gegebene fatalistisch als notwendig zu legitimieren, vor Extremen zu warnen und Resignation zu empfehlen, sondern vielmehr darum, die Einschränkungen und Begrenzungen gesellschaftlicher und kultureller Formen zur Zukunft hin aufzubrechen oder zumindest offen zu halten. ... Goethes säkularisiertes Weltverständnis steht damit tragischer Erfahrung offener als etwa Lessings Ganzes des ewigen Schöpfers oder Herders gottgeschaffene geschichtliche Ganzheit."[2]

Aber auch Goethe verfügte noch nicht über eine poetische Sprache, die positiv zu repräsentieren vermocht hätte, was das Aufbrechen der überlebten Formen indirekt ankündigte. Das hat objektive Gründe, die Huyssen so erläutert: „Das historische Denken und der geschichtliche Prozeß selbst waren noch nicht so weit fortgeschritten, als daß die Dialektik von individueller Erscheinung und allgemeiner Entwicklung hätte auf den Begriff gebracht werden können. So lief der Sturm und Drang ständig Gefahr, sich den utopischen Horizont zu verstellen, der ja nur als geschichtlicher vorstellbar ist und somit auf Allgemeingültigkeit, auf Evolution und Progreß angewiesen bleibt. In Herders Werk liegt dieser Widerspruch deutlich zutage. ... Im Hinblick auf die Entwicklung der deutschen Literatur nach dem Scheitern des Sturm und Drang wäre zu fragen, inwieweit sich nicht die Rückkehr der Weimarer Klassik zu einer idea-

1 Vgl. Schmidt,]. (1985), Bd. I, S. 180, 186ff. u. 204.
2 Huyssen (1980a), S. 110 u. 111.

lisch vorbildhaften Antike als Resultat eben dieses Dilemmas interpretieren läßt.“[1] Zu einem ähnlichen Urteil kommt Huizinga; „In seiner wissenschaftlichen Qualität bleibt das historische Schaffen des 18. Jahrhunderts weit hinter dem naturwissenschaftlichen zurück. Es fehlt an Mitteln zur Bearbeitung und am Organ für das Verstehen. ... Man sah Glückswechsel, Verschwörungen, Lösungen, Katastrophen, alles bewirkt durch eine Aneinanderreihung von kleinen Ursachen, durch zufällige oder schicksalhafte Verbindung von Umständen herbeigeführt. ... Die Forderung nach dem Exakten, nach der durchgehenden Regel, nach der Vernünftigkeit oder Begreiflichkeit des Geschehens glitt ab an dem Schattenspiel der Historie.“[2]

Die Forderung nach einem monistischen Weltbild ist da, aber sie kann sich vorerst nur dualistisch äußern: in der Verzweiflungsgeste an der unüberbrückten Kluft zwischen Zeichen und Bezeichnetem, Natur und Geschichte. Mit Heinz Hamm muß deshalb von der Paradoxie eines „Monismus, der nicht ohne nichtstoffliche Wirkkraft auskommen kann“[3], gesprochen werden, eines dualistischen Monismus also, der sich ästhetisch in der buchstäblich ungereimten Synthese von allegorischen und mimetischen Formelementen artikuliert. Der Erdgeist verkörpert einen solchen dualistischen Monismus: Er ist wirkendes Prinzip ***hinter*** den Erscheinungen und doch - wie der unbewegte Beweger des Aristoteles - deren Wechselhaftigkeit immanent.

Wie wir an der künstlerischen Realisierung dieser Position gesehen haben, mündet sie ungewollt in Affirmation dessen, wovon sie sich abzuheben suchte. So wie Fausts emotionale Auflehnung gegen die Verdinglichungen der Scholastik und der theoretischen Magie letztlich einen ergebnislosen Selbstbefriedigungscharakter hat, so ließ auch der Sturm und Drang die politischen Zustände unberührt. Die mimetischen Impulse rebellischer Subjektivität, die sich nicht zu einer realpolitischen Strategie formieren wollten, waren gerade dadurch integrierbar in die bestehenden Zwänge. Das ist die Konsequenz aus der Verbindung von Nominalismus und Gesinnungsethik, die von der Physiognomie der Erdgeistszene selbst schon in ihrer Problematik und ihrer Korrekturbedürftigkeit gezeichnet wird. Das expressive Naturbild ist also mit seiner Fundamentalkritik am mechanistischen Fortschrittsbegriff zugleich negativer Reflex auf den Anfang des „Endes der Naturgeschichte“ und Vorverweis auf eine qualitativ neue Stufe dieses historischen Prozesses.

„Nicht länger als für eine polemische Sekunde“, schreibt Adorno über den künstlerischen Nominalismus des Sturm und Drang, „war Kunst als reiner Widerpart zur Zivilisation denkbar; ihr pures Dasein desavouiert das Auftrumpfende, Barbarische, Provinzielle von Tiraden wie der Schillerschen vom tintenklecksenden Säkulum. Vollends in Deutschland, wo der antizivilisatorische Impuls der Kunst mit ökonomischer Zurückgebliebenheit hinter der bürgerlichen Zivilisation des Westens sich verfilzte, mußte der Geist an dieser sich abarbeiten, wenn er weder sich den Boden abgraben noch leeren Triumphen nachjagen wollte.“[4] Leere Triumphe produziert das expressive Naturbild zwangsläufig, indem es seine Authentizität gerade darin besitzt,

1 Ebd., S. 72f.
2 Huizinga (1945), S. 162 u. 163.
3 Hamm (1975), S. 44.
4 Adorno (1967b), S. 498.

nicht realisierbar zu sein. Mimesis, die sich auf allegorische Formelemente, d.h. auf arbiträre Signifikanten stützt, muß idiopathisch, ohne rezeptiven Außenbezug bleiben. Ebenso muß eine Gesinnungsethik, die mit einer nominalistischen Erkenntnistheorie verbunden ist, auf ihre Realisierung verzichten, um sich selbst treu zu bleiben. Will sie hingegen ihre Intentionen durchsetzen, so gewönne sie die erforderliche inhaltliche Orientierung erst auf der Grundlage einer realistischen Erkenntnistheorie. Mit der Erdgeistszene bringt Goethe diese Paradoxie zum Ausdruck. Sie selbst legt eine Konsequenz nahe, wie sie die bürgerliche Intelligenz in Frankreich längst gezogen hatte, nämlich von innen her auf den Adel im Interesse von Reformen einzuwirken. Der rebellische Frankfurter Bürger geht als Fürstenerzieher nach Weimar. Durch die Abtrennung des ästhetischen Scheins vom Leben wird es möglich, innerhalb des Ästhetischen Sinnlichkeit und Idee zu verknüpfen und so der Idee eines noch nicht seienden Natürlichen sinnlichen Ausdruck zu verleihen. Poetologisch geschieht das durch den Übergang von der Allegorie zum Symbol, der die mimetische Gestik in einen realistischen Kontext einbettet, so daß sie sich einer heteropathischen Identifikation ohne Selbstpreisgabe überlassen kann. Das expressive Naturbild wandelt sich zum sympathetischen.

II. Das sympathetische Naturbild

Fausts Monolog in der Szene ***Wald und Höhle*** beruht auf der Idee einer Kommunikation zwischen Mensch und Natur, die nach Max Scheler einzureihen wäre in die Tradition der „Versuche in Liebe und Sympathie bestimmter Artung Funktionen nachzuweisen, die uns ***dem Grunde aller Dinge selbst näher*** führen“[1]. Deshalb spreche ich hier vom „sympathetischen“ Naturbild.

A. Poiesis. Die Sachgehalte des *Wald und Höhle*-Monologs

Wann der Monolog der Szene ***Wald und Höhle*** geschrieben wurde, ist nicht genau geklärt.[2] Er erscheint erstmals im ***Fragment*** \on 1790.

Die Sachgehalte des Monologs verkörpern auf theoretischer Ebene einen Wandel vom nominalistischen Anspruch auf unmittelbare Naturerfahrung zum naiv-realistischen Anspruch auf hermeneutisches Naturverstehen (1). Auf der Ebene des praktischen Diskurses lassen sich weiterhin gesinnungsethische Motive ausmachen, deren einst rebellischer Rigorismus aber nun durch den moderateren Anspruch auf naturgemäße Reformen abgelöst wird (2). Aus diesen Grundlagen ergibt sich eine naturgeschichtliche Konstellation, bei der die Bezeichnungen der Naturphänomene nicht mehr nur indirektes Indiz, sondern selbst Ausdruck geschichtlicher Dynamik sind: Geschichte steht ***im*** Zeichen der Natur (3).

1. Der Anspruch auf hermeneutisches Naturverstehen

Die künstlerische Technik des Monologs ist nicht allegorisch, wie in der Erdgeistbeschwörung, sondern symbolisch. Das heißt, die Signifikanten verweisen nicht mehr nur indirekt auf die Signifikate, sondern partizipieren an ihnen. Diese Partizipation beruht auf assoziativen Bedeutungsverschiebungen — sie ist metonymisch (a). Der metonymischen Symbolik isomorph ist ein naiver Realismus, der ***in*** den Erscheinungen die Gehalte anschauen zu können glaubt (b).

a) Metonymische Symbolik

Faust hat sich in die Waldeinsamkeit zurückgezogen. Wiederum fühlt er die Präsenz eines Geistes (V. 1889), und offenbar handelt es sich auch hier um den Erdgeist, denn der Satz „Du hast mir nicht umsonst / Dein Angesicht im Feuer zugewendet.“ (V.l890f) ist eine deutliche Reminiszenz an die Beschwörungsszene. Auch zentrale Vokabeln werden wieder aufgegriffen: „Kraft“ (V.1893), „fühlen“ (V.1893), „Brust“ (V.1895, V.1905, V. 1919) „Leben“ (V.1897). Dennoch ist die Naturerfahrung nun

1 Scheler (1912), S. 14.
2 Ich komme auf das Datierungsproblem weiter unten zurück.

der jener Nacht diametral entgegengesetzt. An die Stelle eines chaotischen „Gewühls", dessen Aufgeregtheit in einem grandiosen Mißverständnis kulminierte, ist die Empfindung freundschaftlicher Vertrautheit getreten (vgl. V.1896-99). Auf die Diskussion, wie ein und derselbe Erdgeist derart konträre Erscheinungen annehmen kann bzw. ob es sich überhaupt um den Erdgeist handelt[1], kann ich hier nicht eingehen, sondern nur meine These anführen: Nicht der Erdgeist hat sich geändert, sondern Fausts Sichtweise. War es in der Beschwörungsszene der Blick eines Allegorikers, der an der Arbitrarität des Signifikantenmaterials verzweifelt, ist es nun der Blick eines Symbolikers, der im Signifikanten das Signifikat, in der Erscheinung der Natur einen höheren Sinn erkennt. Es gibt eine unmittelbare Einheit zwischen beiden Zeichendimensionen. Die Attribute des Erdgeistes sind zwar dieselben geblieben, aber sie sind nun in einer symbolischen Bedeutsamkeit aufgehoben: Der allegorisch-„erhabene" Geist (vgl. V.1889), als den Faust ihn zunächst wieder anspricht, ist nun nicht mehr ein „Schröckliches Gesicht" (V.131), das bloß „bestaunt" werden kann (vgl. V.1894), sondern er ist wie ein „Freund" (vgl. V.1896), der sich freimütig in einzelnen Lebensäußerungen offenbart. Die allegorische Dichotomie zwischen dem Sichtbaren und dem Empfundenen geht über in eine Einheit und macht gerade dadurch Individualitäten wahrnehmbar, die bei aller Unterschiedenheit doch wie „Brüder" (V. 1898) miteinander verwandt sind. Sprachlich kommt dieser Zusammenhang innerer und äußerer Natur zum Ausdruck durch eine Korrespondenz der Signifikanten: Faust schaut in die „tiefe Brust" (V. 1895) der Natur, und erfährt dabei, wie sich seiner „eignen Brust / Geheime tiefe Wunder öffnen" (V.1905f.). Die Beseeltheit der Phänomene ergibt sich nicht mehr aus Anspielungen auf ein anonymes Jenseits, sondern sie wird ihnen attributiv zugetraut: „Besänftigend" (V. 1908) ist das Mondlicht selbst, nicht nur dessen imaginierte Wirkung hinter den Erscheinungen. Und ohne willkürliche Fiktionalisierung „schweben" Faust in diesem milden Licht von „Felsen wänden, aus dem feuchten Busch / Der Vorwelt silberne Gestalten auf' (V.1909f.). Der Silberglanz ist real vorhanden, ebenso wie das in der Tat vorgeschichtliche Gestein - und doch weisen sie assoziationsträchtig über die bloße Faktizität hinaus, lassen den Blick von den schieren Objekten auf die Kontemplation ihrer Atmosphäre übergehen und „lindern der Betrachtung strenge Lust" (V. 1908ff.).[2] In der sympathetischen Verschmelzung von Außen und Innen, Signifikant und Signifikat durchdringt ein zunächst allegorisch-erhabener Geist die Welt der Erscheinungen und symbolisiert sich im Naturschönen.

1 Diese Frage ist immer wieder kontrovers diskutiert worden. Verneint wird sie explizit von Düntzer (1850) u. Rickert (1925). Meist wird sie bejaht, allerdings mit den unterschiedlichsten Erklärungen: Agnes Bartscherer glaubt, daß der „Monolog in Wald und Höhle ... zu dem ersten Monolog gehört wie Erfüllung zu Sehnsucht" [Bartscherer (1911), S. 22]. H. A. Korff (1923) stellt eine Gleichung auf zwischen Erdgeist, Mephisto und Gott [S. 284]. Requadr schreibt, der Erdgeist könne „proteisch verschiedene Aspekte darbieten, wie es die konkrete Situation des Menschen fordert, dem er begegnet" [Requadt (1972), S. 74].

2 Auf Motiwerwandtschafren zu gleichzeitig (zw. 1778 u. 1788) entstandenen Produktionen komme ich noch zu sprechen. Hier sei nur auf die zweite Fassung des Gedichts *An den Mond* („Füllest wieder Busch und Tal ...") hingewiesen, insbesondere auf die Zeilen „Breitest über mein Gefild / Lindernd deinen Blick, / Wie des Freundes Auge mild ..." [Goethe (1789c), S. 129].

Der Monolog löst ein, was Herder für den Sturm und Drang forderte, was aber mit der seiner Zeit an die Hand gegebenen Begrifflichkeit nur über den Umweg der Allegorie antizipiert werden konnte: die Einheit von Bild und Bedeutung. Ein erster Ausdruck dafür, daß Goethe zu einer neuen, symbolischen Bildlichkeit gefunden hat, ist das Gedicht ***Auf dem See***[1]. Es vollzieht — im Bild der Abkehr von den Illusionen jugendlicher Leidenschaft und der Zuwendung zum praktischen Leben - geradezu dokumentarisch den Übergang von der Geniepoetik zur Ästhetik des ersten Weimarer Jahrzehnts, als Goethe sich entschlossen hatte, „die Weltrolle“[2] anzunehmen: Heißt es am Anfang noch in allegorischer Substitutionsmetaphorik: „Ich saug an meiner Nabelschnur“, so symbolisiert das Ende des Gedichts die Entschlossenheit zur Realitätsbejahung im konkreten Bild: „Und im See bespiegelt sich die reifende Frucht.“[3] Der selbstreflexive Reifungsprozeß wird ausschließlich in der Sprache empirischer Naturbeobachtung beschrieben und überschreitet dennoch, ohne irgendeines Hinweises auf übertragene Bedeutungen zu bedürfen, die Semantik des an Ort und Stelle Gesagten. Eine solche Symbolik liegt auch im ***Wald und*** //ö/>£r-Monolog vor. Wie dort die sich spiegelnde Frucht der Reifungsprozeß ***ist,*** der in der Natur und im Menschen stattfindet, so sind auch hier die Phänomene per se schon Träger höheren Sinns. So erscheint es z. B. nicht als bloß metaphorische Redeweise, wenn Faust sagt, er könne in die „Brust“ der Natur „wie in den Busen eines Freunds“ schauen. Das „wie“ steht hier nicht für ein übertragendes „als ob“, sondern Fausts Dankbarkeit, das Gefühl des Beschenktseins, bringt es sozusagen „selbstredend“ mit sich, daß der Einblick ins Innere der Natur tatsächlich genauso wie der Blick in das innere Wesen eines Freunds ist. Die Subjektivierung der Natur geschieht unwillkürlich; Faust legt die Wirkungen des Erdgeistes nicht fest, er zielt nicht unmittelbar auf ihr Wesen, sondern läßt es in immer wieder neuen Nuancen aufscheinen. Die nun im Vergleich zur Beschwörungsszene ganz andere Erfahrung des Erdgeistes wird nicht als unmittelbare Erfahrung gewaltsam auf den Punkt gebracht, sondern sie changiert in den Verben, die Faust ihr jeweils verleiht: „du gabst“, „hast mir ... zugewendet“, „erlaubst“, „Vergönnest“, „führst ... vorbey“, „lehrst ... kennen“, „führst ... mich“, „zeigst / Mich dann mir selbst“ (V. 1889-1905). Durch solche Reihungen entsteht ein Kontinuum begrifflicher Verschiebungen, das auch semantisch Verschiedenes - hier etwa „geben“ und „zeigen“ — in einen Zusammenhang bringt.

Diese Verschiebungen qualifizieren die Symbolik des Faustmonologs als metonymisch. Während die synekdochische Symbolik die Einheit von Bild und Bedeutung durch analogische Entsprechungen zwischen beiden Zeichenaspekten herstellt, bleibt die metonymische am konkreten Phänomen: Der Signifikant ***repräsentiert*** nicht bloß das Signifikat, sondern er ist mit ihm identisch.[4] Dies freilich im Sinne einer polymorphen Verwandtschaft: Faust beschreibt, was er sieht - und läßt dabei doch stets

1 Goethe (1789d). Ich beziehe mich im folgenden auf die noch nicht fur den späteren Druck überarbeitete Tagebuch-Fassung [vgl. Goethe (1887-1919), S. 40f. Tagebucheintrag vom 15.6.1775].

2 Goethe (1962-67), Bd. 1, S. 205. Brief v. 22.1.1776 an Merck.

3 Zur poetischen Funktion des Spiegels hei Goethe vgl. Konersmann (1988).

4 Vgl. zur terminologischen Unterscheidung zwischen metonymischer und synekdochischer Symbolik: EisterTeil, Kap. II.C.l.

neue Bedeutungen anklingen. Möglich wird dies durch den Verzicht auf das synekdochische „pars pro toto“; die neuen Bedeutungssphären ergeben sich allein aus Verschiebungen des Sprachmaterials selbst, das in permanenter assoziativer Bewegung ist.

Der unwillkürliche Eindruck der metonymischen Übergänge beruht darauf, daß sie im Kontext von Wendungen stehen, die Wiederholungscharakter haben, z. B. „gabst mir, gabst mir alles“ (V. 1889f.) oder „Nachbaräste / Und Nachbarstämme“ (V.1901f). Solche Wortwiederholungen - leitmotivisch bei „gabst ... gabst ... Gabst ... gabst ... Gaben“ (V.1889-1918) und „Brust ... Brust ... Brust“ (V.1895-1919) -sowie die sequenzielle grammatische Struktur („Und wenn ... und ... Und ... Und ... Dann ... dann ... und ... Und ... Und“ - V.1900-1911) lassen Verschiedenes als zusammengehörig, als gleichartig erscheinen. So bilden sich Synonymketten, die nicht nur auf semantischen Verwandtschaften beruhen, wie etwa bei „zu fühlen, zu genießen ... Empfind’ ... Begierde ... Genuß ... Genuß ... Begierde“ (V.1893-1922) oder „Angesicht ... schauen ... zeigst ... Blick ... Betrachtung ...Bild“ (V.1891-1920), sondern die auch an sich Heterogenes zwanglos einreihen, z. B. die Klangassoziationen „Brust ... Busen ... Brüder ... Busch ... Luft ... Sturm ... stürzend ... Brust ... Wunder ... Busch ... Lust ... Brust“ (V.1895-1919). Die „Reihe der Lebendigen“ (V.1897), die Faust so kennenlernt, ist vernehmbar als eine ***sprachliche*** Reihung. Sie hat keine bestimmbaren Grenzen, findet keinen Abschluß in einem repräsentativen Verhältnis von Signifikant und Signifikat, sondern wird in einer kumulativen Vervielfältigung zunehmend erweitert, bis sie sich - im Gestus der schweifend ermüdenden Betrachterlust - sozusagen ausblendet.

Allerdings bleibt cs nicht bei dieser Horizontöffnung ins Unendliche. Die zerfließende „Wonne“, die Faust „den Göttern nah’ und näher bringt“ (V. 1914) wird unterbrochen durch Mephisto. Unter seinem „Worthauch“ werden die Gaben des Erdgeistes wieder „zu Nichts“ (V.1917L). Aber auch Mephisto ist eine „Gabe“ des Erdgeistes (vgl. V.1913). Durch diese Paradoxie spaltet sich der eben noch symbolisch versöhnte Wortsinn von „Feuer“ wieder auf: Als „wildes Feuer“, das Mephisto in Fausts „Brust“ anfacht (vgl. V. 1919), erhält es jenen leidenschaftlich-allegorischen Charakter zurück, den es in der Beschwörungsszene hatte. Dieser Umschlag des Monologs, den viele Kommentatoren als poetische Willkür deuten, mit der ein angeblich „unfaustisch“-italienischer Entwurf gealtsam in das Drama integriert worden sei[1], erscheint als durchaus konsequent, wenn man die theoretischen Implikationen der metonymischen Symbolik berücksichtigt.

b) Naiver Realismus

Goethe bekennt in einem Rückblick auf die Zeit seiner Ankunft in Weimar: „Von dem hingegen, was eigentlich äußere Natur heißt, hatte ich keinen Begriff, und von ihren sogenannten drei Reichen nicht die geringste Kenntnis.“[2] Das ändert sich in dem Moment, als der Übersiedler durch die beruflichen Aufgaben, die er nun am

1 Ursula Wertheim z. B. schreibt: „Ersr später besinnt sich Faust in diesem Monolog auf seine Rolle im Stück ...* [Wertheim (1978), S. 121]. Vgl. Strich (1964), S. 80; Keller (1978), S. 22.

2 Goethe (1817/31), S. 149.

Fürstenhof übernimmt - unter anderem im Garten- und Bergbau -, mit der zeitgenössischen Naturkunde in Berührung kommt. Vor diesem biographischen Hintergrund ist auch Fausts Dank an den Erdgeist, die „herrliche Natur zum Königreich" (V.1892) bekommen zu haben, keine bloß metaphorische Aussage. Aus der Perspektive des Dichters ist sie metonymisch, da für ihn die Teilhabe am politischen Reich tatsächlich in die Aneignung des Naturreichs übergeht.[1] Metonymisch ist auch die Art und Weise, wie Goethe sich mit der naturwissenschaftlichen Terminologie seiner Zeit vertraut macht. So schildert er den anmutigen Eindruck, „wenn ein schmucker Landknabe, im kurzen Westchen, daherlief, große Bündel von Kräutern und Blumen vorweisend, sie alle mit Namen, griechischen, lateinischen, barbarischen Ursprungs bezeichnend; ein Phänomen, das bei Männern, auch wohl bei Frauen, vielen Anteil erregte."[2 3] Die abstrakten Raster naturwissenschaftlicher Klassifikation werden hier durch Sprachvergleiche relativiert und die Phänomene durch den poetischen Kontext reanimiert.

Fausts Monolog beschreibt einen ähnlich gearteten Lernvorgang. Nicht objektivierend wie die „kalt staunenden" (V.1894) Beobachtungen eines Taxinomen, sondern subjektiv erlebend schaut er in die Natur. Seine Rede von der „Reihe der Lebendigen" (V.1897) spielt durchaus auf eine Systematik an, die aber von anderer Art ist als die der terminologischen Standardwerke der Zeit. Sie verrät das Bemühen des naturforschenden Dichters, über die statischen Taxinomien, ihr „scharfes ... Absondern"[9], hinauszugelangen. So kommen die drei Naturreiche zwar in Fausts Monolog zur Sprache; doch wenn er sagt: „Du ... lehrst mich meine Brüder / Im stillen Busch, in Luft und Wasser kennen" (V.1897ff.) und schließlich auch die Felsen belebt erscheinen läßt (vgl. V.1909), dann setzt ersieh zugleich über die klassifikatorischen Grenzen hinweg, die Linné festgelegt hatte.[4]

Zwar lehnt Goethe die „mathematische Methode" nicht ab; sie kann - wie er in dem programmatischen Aufsatz ***Der Versuch als Vermittler von Objekt und Subjekt*** betont - „nicht sorgfältig, emsig, streng, ja pedantisch genug vorgenommen werden". Und er fordert: „Diese Materialien müssen in Reihen geordnet und niedergelegt sein."[5 * *] Doch „in Reihen" - das heißt für Goethe nicht: in einer fixierten Systematik.

1 Diese Bedeutungsverschiebung findet sich auch in der *Harzreise im Winter,* wo es heißt: „Du stehst ... über der erstaunten Welt / Und schaust ... Auf ihre Reiche und Herrlichkeit, / Die du aus den Adern deiner Brüder neben dir wässerst." [Goethe (1789e), S. 52] „Reiche" sind hier also zugleich die weltlichen wie auch die Naturreiche. Vgl. Goethe (1962-67), Bd. 1, S. 393; Brief v. 12.4.1782 an Charlotte von Stein.

2 Goethe (1817/31), S. 154.

3 Aus dem - später überklebten - Passus von *Der Verfasser teilt die Geschichte seiner botanischen Studien mit;* nach Trunz in Goethe (1948-60), Bd. 13, S. 582.

4 Vgl. Pörksen (1986), der das hier als metonymisch beschriebene Verfahren Goethes „Synonymenvariation" nennt. Als Beispiel konstelliert er: „.Bildung*, .Umbildung", .Ausbildung", .Modifikation", .modifizieren", .sich verändern", ,sich verwandeln", .Umwandlung", .Übergang", sich einer anderen Gestalt .nähern", .sich heranbilden an", .sukzessive höchste Vcrmannigfaltigung", .unaufhaltsame Umwandlung", .Schritte der Natur", .fortschreitende Wirkung der Natur". Statt eines einzigen Begriffs", schreibt Pörksen, „verwendet er [Goethe] eine Reihe bedeutungsähnlicher Wörter." [Ebd., S. 82]

5 Goethe (1823), S. 20. Cassirer sieht denn auch im Prinzip der Reihe ein gemeinsames Merkmal zwischen Goethes und der mathematischen Naturwissenschaft: „Ein isoliert aufgefaßtes Phänomen - dessen ist sie sich bewußt — beweist an und für sich nichts; nur wenn es sich mit anderen Erscheinungen derart

Anders als Linné sucht er nicht eine festgefügte Terminologie, sondern eine, die sich mit ihrem Gegenstand beständig weiterentwickelt: „Da alles in der Natur, besonders aber die gemeinem Kräfte und Elemente in einer ewigen Wirkung und Gegenwirkung sind, so kann man von einem jeden Phänomene sagen, daß es mit unzähligen andern in Verbindung stehe. ... Die Vermannigfaltigung eines jeden Versuches ist also die eigentliche Pflicht des Naturforschers." Da nun davon auszugehen ist, „daß kein Mensch Fähigkeiten genug habe in irgendeiner Sache abzuschließen"[1], müssen mit den Beobachtungen auch die Begriffe sich fortwährend modifizieren.

Die prinzipielle Unabschließbarkeit der metonymischen Symbolik hat also ihr theoretisches Pendant in einem modifizierten Konzept naturwissenschaftlicher Reihenbildung. Die Naturphänomene werden nicht endgültig erklärt, sondern in einem unendlichen hermeneutischen Prozeß immer wieder neu versprachlicht. Daß diese Versprachlichung tatsächlich das Verstehen der Natur zunehmend vertieft, setzt freilich voraus, daß sie einer objektiven Tendenz entspricht, d.h. daß die sprachliche Reihung und die „Reihe der Lebendigen" (V.1897) korrespondieren. Naturerkenntnis richtet sich für Goethe nicht mehr auf ein diskontinuierliches Zeitgeschehen, wie es im alchemistischen Experiment Fausts expressiv, also indirekt, dargestellt wurde, sondern auf eine Kontinuität, die ***in*** der Sprache aufgehoben ist. Weil Faust darauf vertraut, daß jene Verwandtschaft gegeben ist, kann er sich nun, anstatt an der Arbitrarität nominalistischer Bezeichnungen zu verzweifeln, in eine ruhige Betrachtung einzelner Naturgestalten vertiefen: ***„Im*** stillen Busch, ***in*** Luft und Wasser" erkennt Faust seine „Brüder" (V.1898f., Hv. P.M.); er versucht nicht das Aussichtslose, sich mit ***der*** Natur zu identifizieren, sondern er schaut ***„in*** ihre tiefe Brust, / Wie ***in*** den Busen eines Freunds" (V.1896, Hv. P.M.) - ein interpretatorischer Prozeß.

Fausts Wandel von der Hermetik zur Hermeneutik verkörpert ästhetisch einen Wandel Goethes vom konzeptualistischen Nominalismus zu einem - erkenntnistheoretisch - naiven Realismus[2], der davon ausgeht, daß die Allgemeinbegriffe ***in*** den Dingen zum Ausdruck kommen (universalia in rebus). Dies war die thomistische Position im Universalienstreit. Und so wie der Thomismus zwar von der Unaussprechlichkeit des Individuellen ausging, das aber im Allgemeinen aufgehoben ist, so richtet sich die metonymische Symbolik des Faustmonologs auf das Wesen der Natur, ohne dieses doch jemals im einzelnen Wort zu fixieren. Der Satz „Individuum est ineffabile" sei es, schreibt Goethe 1780 an Lavater, woraus er „eine Welt ableite"[3]. Was im Sturm und Drang nominalistisch ausgelegt war[3], deutet im neuen Lebenskontext Goethes in der Tat, wie Mandelkow anmerkt, auf thomistische Prinzipienfestigkeit.[5]

zusammenschließt, daß es mit ihnen eine Reihe bildet, in der jedes frühere Glied ... in ein späteres übergeht, tritt es damit in eine Beziehung ein, die ihm erst theoretischen und gedanklichen Wert gibt" [Cassirer (1921), S. 43]. Allerdings sei Goethes Begriff der Reihe selbst noch „als Lebensphänomen, als Gesetz und Rhythmus des konkreten Gesamtlebens der Natur ... als Symbol" anzuschen, was ihn vom mathematischen Begriff der Reihe unterscheide [ebd., S. 51].

1 Goethe (1823), S. 17f.

2 Was freilich nichts mit Naivität zu tun hat: S. Erster Teil, S. 77.

3 Goethe (1962-67), Bd. 1, S. 325.

4 Vgl. oben, S. 137f.

5 Vgl. Mandelkow in Goethe (1962-67), Bd. 1, S. 694.

So erwähnt er in demselben Brief die Begegnung mit einer schönen Marquise und spricht - der Diktion des ***Wald und Höhle-M***ono 1 ogs äquivok - davon, daß er sich „solch ein Bild nicht durch die Gemeinschafft einer flüchtigen Begierde besudlen“ möchte, und er transformiert derartige Impulse zur „Begierde, die Pyramide meines Daseins, deren Basis mir angegeben und gegründet ist, so hoch als möglich in die Luflf zu spizzen“[1]. Um einen naiven Realismus handelt es sich hier also insofern, als darin ein Vertrauen in die Existenz von Universalien ausgesprochen ist, an denen sich das Subjekt orientieren kann. In diametraler Umkehrung des Subjektivismus der früheren Zeit („Ich! Der ich mir alles bin, da ich alles nur durch mich kenne!“[2]) verlangt Goethe nun vom Naturforscher, er solle „den Maßstab zu dieser Erkenntnis, die Data der Beurteilung nicht aus sich, sondern aus dem Kreise der Dinge nehmen die er beobachtet“[3]. So bleibt das Einzelne zwar unaussprechlich, dennoch aber bietet das Vertrauen in einen universellen Sinn die Perspektive, sich ihm hermeneutisch anzunähern. Dies geschieht durch eine Vertiefung der sprachlichen Ausdrucksmittel: Goethe unterscheidet nun auch in der Kunst ***Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil*** als drei Stufen der ästhetischen Vollendung und verlangt von der höchsten, der Kunst des Stils, „daß sie die Eigenschaften der Dinge und die Art wie sie bestehen, genau und immer genauer kennen lernt, daß sie die Reihe der Gestalten übersieht und die verschiedenen charakteristischen Formen nebeneinander zu stellen und nachzuahmen weiß“[4]. Mit Naivität im umgangssprachlichen Sinne hat dieser - an Fausts „Reihe der Lebendigen“ erinnernde - Stilbegriff also nichts zu tun. Zwar hat Goethe später sich selbst unter dem Einfluß der Etikettierung Schillers dahingehend trivialisiert und behauptet, er habe bis zu Kant Subjekt und Objekt „niemals gesondert, und wenn ich nach meiner Weise über die Gegenstände philosophierte, so tat ich es mit unbewußter Naivetät und glaubte wirklich, ich sähe meine Meinungen vor Augen“[5]. Doch die genau abgestufte Verhältnisbestimmung der beiden Seiten der Erkenntnis in seinem Aufsatz ***Der Versuch als Vermittler von Objekt und Subjekt*** und dem erwähnten über ***Nachahmung Manier, Stil*** verrät, daß er auch vor der Einwirkung der kritischen Philosophie bereits diesbezüglich zu unterscheiden gelernt hatte. Naiv ist sein erkenntnistheoretischer Standpunkt hier einzig dadurch, daß er dem Objekt den Vorrang einräumt: „so ruht der Stil auf den tiefsten Grundfesten der Erkenntnis, auf dem Wesen der Dinge, insofern uns erlaubt ist, es in sichtbaren und greiflichen Gestalten zu erkennen“[6]. Wie kommt es nun zu diesem radikalen Positionswechsel vom konzeptualistischen Nominalismus der Sturm-und-Drang-Zeit, der nur die Gefühlsregungen des Subjekts für verläßliche Zeugen der Erkenntnis hielt, zum naiven Realismus der frühklassischen Phase?

Goethes Vertrauen in die Verstellbarkeit der Natur ist nicht nur wissenschaftlich, sondern auch psychologisch motiviert. Die Hektik am Hof und die Unausgefülltheit

1 Goethe (1962-67), Bd. 1, S. 694.
2 Goethe (1771), S. 224.
3 Goethe (1823), S. 10; aus *Der Versuch ab Vermittler von Objekt und Subjekt* (1792).
4 Goethe (1789), S. 32.
5 Goethe (1820b), S. 26f.
6 Goethe (1789), S. 32.

des eigenen Liebeslebens hatten seinen Wunsch mitbedingt, in den veränderlichen Erscheinungen der Natur einen soliden, verläßlichen Grund zu suchen. Seine Briefe an die platonisch geliebte Charlotte von Stein, die er von seinen Reisen in die umliegenden Wald- und Bergbaugebiete schreibt, dokumentieren das Bedürfnis nach einem Ruhepol in kontemplativer Einsamkeit. Aus diesem Erlebnisumfeld sind das Gedicht ***Harzreise im Winter*** (1777) und die Abhandlung ***Überden Granit (1784)*** hervorgegangen. Dasselbe gilt, wie ich aufgrund der starken Motivverwandtschaften konträr zu den meisten Faustkommentaren annehme[1], auch für den ***Wald und Höhle***-Monolog. Daß „der Betrachtung strenge Lust" sich „lindern" (V.1911) möge, ist die für alle Texte dieses Zeitraums typische Maxime. Der ***Granit-Aufsaxz*** liest sich denn auch passagenweise wie ein psychologischer Kommentar zum Monolog in ***Wald und Höhle:*** „Ich fürchte den Vorwurf nicht, daß es ein Geist des Widerspruches sein müsse, der mich von Betrachtung und Schilderung des menschlichen Herzens, des jüngsten, mannigfaltigsten, beweglichsten, veränderlichsten, erschütterlichsten Teiles der Schöpfung, zu der Beobachtung des ältesten, festesten, tiefsten, unerschütterlichsten Sohnes der Natur geführt hat." Wie Faust dem „erhabnen Geist" dafür dankt, daß er sich seinen Intuitionen mitteilt, so genießt Goethe im ***Granit***-Aufsatz „die erhabene Ruhe, die jene einsame stumme Nähe der großen, leise sprechenden Natur gewährt". Diese Einsamkeit ist die atmosphärische Voraussetzung für einen „Menschen ..., der nur den ältesten, ersten, tiefsten Gefühlen der Wahrheit seine Seele eröffnen will"[2]. Das erfährt auch Faust: seiner „eignen Brust / Geheime tiefe Wunder öffnen sich" (V.1905L). Das Subjekt wird - so der Aufsatz weiter - in dem „Augenblicke, ... da die Einflüsse des Himmels mich näher umschweben, ... zu höheren Betrachtungen der Natur hinaufgestimmt" und gelangt vom konkreten Naturphänomen zur Versenkung in geschichtlichen Sinn; sie erscheinen ihm als „Denkmäler der Zeit"[3]. Äquivok „schweben" auch Faust „Der Vorwelt silberne Gestalten auf / Und lindern der Betrachtung strenge Lust" (V1908ff.). Analog zu Goethes naturwissenschaftlichem Ansatz nimmt Faust im Monolog die Solidität der Natur als Basis, die dann deutend überschritten und neuen Verstehenshorizonten geöffnet werden kann.

Bemerkenswert ist nun, daß beide Texte eine Wendung nehmen, die den in hermeneutischer Horizontverschmelzung gewonnenen Ruhepol wieder destruieren. Was den meisten Kommentatoren so überraschend scheint, daß ihnen - wie oben angemerkt - zur Begründung nur äußere Faktoren einfallen: der Umschlag des Monologs von kontemplativer Ruhe in hektische Erregung, wird im ***Granit***-Aufsatz als theoretische Konsequenz ausgeführt: „Ich kehre von jeder schweifenden Betrachtung zurück

1 Fundierte Kritik an der oben erwähnten „Italienthese" übt bereits Traumann (1902). Meine an ihn angelehnte Auffassung, die ich hier nicht näher ausführen kann, stützt sich unter anderem auf die Tatsache, daß Goethe sich offenbar nicht sicher war, wo er die Szene plazieren sollte. Das läßt auf eine Gelegenheitsdichtung schließen, die die Naturerfahrungen im Harz - zumal auf dem Brocken, dem *Faust*-Berg schlechthin - verarbeitete, nicht auf eine geplante Ergänzung des Dramas. Daß er sie im Fragment, das hier zugrunde gelegt wird, nach der Szene am Brunnen plazierte, ist ein weiteres Indiz dafür, daß die Flucht vor leidenschaftlicher Verstrickung, dem Leiden an unerfüllter Liebe, die in das erste Weimarer Jahrzehnt fällt, den Hintergrund bildet, nicht die befreite Erotik der Iralienreise.

2 Goethe (1868-79), S. 255.

3 Ebd.

und sehe die Felsen selbst an ... und fast möchte ich bei dem ersten Anblicke ausrufen: Hier ist nichts in seiner ersten, alten Lage, hier ist alles Trümmer, Unordnung und Zerstörung."[1] Galt der Granit Goethe zunächst als unerschütterlich und vorgeschichtlich, so zeigt er nun, da er in die geschichtliche Betrachtung einbezogen ist, sich selbst als veränderlich. Auch Faust bleibt nicht im Zustand der Ruhe. Seine Kontemplation ist in sich bewegt. Der zunächst als chaotisch wahrgenommene, dann aber zum Ruhepol versöhnte Erdgeist, der ihn in hermeneutisch sich vertiefender Vergeistigung „den Göttern nah und näher bringt" (V. 1914), erweist sich gerade dadurch wieder als unbeständig, letztlich als das, was er in der Beschwörungsszene war: ein „wildes Feuer" der Leidenschaft.

Für Faust wird mit dem Hinzutreten Mephistos, den er ja explizit als eine weitere Gabe des Erdgeistes sieht („Du gabst ... Mir den Gefährten" — V.1913ff.), der hermeneutische Zirkel buchstäblich zu einem circulus vitiosus: „So tauml' ich von Begierde zu Genuß, / Und im Genuß verschmacht' ich nach Begierde" (V.1922). Daß Faust just ***„im*** Genuß" der eigenen Begierde wieder begegnet - dieser paradoxe Zusammenhang ist nicht aus dichterischer Not geboren, um den Monolog nachträglich und willkürlich in die älteren Sturm-und-Drang-Passagen einzubauen, sondern er ist der künstlerisch konsequente Ausdruck des erkenntnistheoretischen Problems, das Goethe zu jener Zeit beschäftigte. Der Versuch, das klassifikatorische Naturwissen seiner Zeit im Modell eines sich reziprok vertiefenden Kommunikationsprozesses zwischen Subjekt und Objekt zu dynamisieren, verfängt sich in einem Selbstwiderspruch: Das vorausgesetzte Fundament dieser Hermeneutik relativiert sich selbst in deren Vollzug. Goethe ist dieses Problem durchaus bewußt gewesen, für das er - wie er programmatisch am Ende des ***Granit-Au.fsiO.es*** sagt - eine Lösung erst noch sucht: „Wie vereinigen wir alle diese Widersprüche und finden einen Leitfaden zu ferneren Beobachtungen? Dies ist es, was ich zu tun mir gegenwärtig vorsetze ..."[2]

Der naive Realismus beruft sich auf geistige Entitäten, die nominalistischem Zweifel argumentativ nicht gewachsen sind, wie das folgende Wechselgespräch mit Mephisto zeigt. Unter dessen „Worthauch" werden die „Gaben" des Erdgeistes „zu Nichts" (V.1917f.). Die geistig „hohe", aber verstandesmäßig haltlose „Intuition" (V.1963) Fausts ist in ihrer Unbestimmtheit für Mephisto ein leerer „Kribskrabs der Imagination" (V.1940). Er hält es für eine dubiose Angelegenheit, wenn Faust in „stolzer Kraft ich weiß nicht was genießen" (V.1960) will. Was Faust unter diesem Erklärungsdruck letztlich bleibt, ist doch wieder nur der nominalistisch-indirekte Verweis auf die schiere Unmittelbarkeit der Sinneserfahrung, wie er sie in der Erdgeistbeschwörung beanspruchte. Mephisto karikiert diese Konsequenz „Mit einer Geberde" (nach V.1963) der Onanie[3]: „Ich darf nicht sagen wie - zu schließen" (V.1964).

Wenn Goethe seinen Faust dieselben Begriffe „Brust" (V.1919), „Kraft" (V.1960), „Feuer" (V.1919), die er zunächst hermeneutisch versöhnt hatte, wieder in der her-

1 Ebd., S. 257.
2 Ebd.
3 Meines Wissens ist Georg G roddeck der erste, der darauf aufmerksam gemacht hat. [Vgl. Groddeck (1927), S. 187]

metischen Bedeutung aufgreifen läßt, die sie im Sturm und Drang hatten - als Aufbrechen wilder, chaotischer Leidenschaftlichkeit, dann ist er sich offenbar der Problematik bewußt, die seiner Naturtheorie im ersten Weimarer Jahrzehnt inhäriert: Die neugewonnene Reflexivität des naiv-realistischen Naturbegriffs hält analytischer Kritik nicht stand - sie muß letztlich auf dieselbe Emphase rekurrieren, von der sie sich zu emanzipieren suchte. Die theoretische Positionsveränderung bleibt einer praktischen Problematik verhaftet: der Berufung auf die innere Qualität der richtigen Gesinnung.

2. Der Anspruch auf naturgemäße Reformen

In praktischer Hinsicht zeigt der Monolog wiederum mimetische Gestaltungselemente. Diesmal sind sie aber passivisch stau aktionisdsch; sie verkörpern einen Kommunikationstyp, der im realistischen Vertrauen auf die hermeneutische Verstehbarkeit des anderen sich heteropathisch mit diesem identifiziert, um zu sich selbst zu finden (a). Darin ist eine Gesinnungsethik verkörpert, die nicht mehr meint, das Individualinteresse pauschal gegen die allgemeinen Ordnungsmächte setzen zu müssen, sondern die sie durch Rezeptivität und Toleranz besänftigen und reformieren zu können glaubt (b).

a) Passive Mimesis

Vergleicht man Fausts Monolog mit dem der Beschwörungsszene hinsichtlich der Rollenverteilung von Sprecher und Hörer, so hat hier eine Umkehrung stattgefunden. Kam dort die Identifikation zwischen beiden dadurch zustande, daß sich der Sprecher (Faust) an die Stelle des Hörers (des Erdgeistes) gesetzt hatte, so ist es nun Faust, der ganz im Hören dessen aufgeht, was ihm der Erdgeist mitteilt. Stand dort das Ich im Mittelpunkt, ist es nun das Du: „Du gabst ... erlaubst ... Vergönnest ... führst ... lehrst ... führst ... zeigst“ (V.l889-1904), sagt der vom Akteur zum Rezipienten gewandelte Faust. Folglich handelt es sich hier nicht um idiopathische, sondern um heteropathische Identifikation. Poetisch verkörpert wird sie durch passive Mimesis.

Die passive Mimesis rebelliert nicht gegen das Konstruktionsprinzip; sie läßt es von selbst zurücktreten. Symptomatisch hierfür ist der Blankvers, der zwar ein klares Ordnungsgefüge hat, das aber durch seine Reimfreiheit zwanglos wirkt. Wo sich in Fausts Monolog dennoch Gleichklänge einstellen, geschieht dies über weite Passagen hinweg als unwillkürliche Assonanz („Brust ... Brust ... Lust ... Genuß“ - V.1895, 1905, 1911, 1921). In dem Maße, wie sich Faust in die Naturphänomene versenkt und dabei beruhigt, befreien sich die mimetischen Impulse von den konstruktiven Regularitäten. Der Vers löst sich im Hakenstil von der Syntax, der Rhythmus vom Metrum und läßt dabei die Rede in immer längeren Atemperioden strömen, wobei die diastolischen Phasen zunehmend überwiegen.[1] Diese sich beruhigende Atembewegung wird

1 Auch hier also läßt sich sagen, daß der Erdgeist „erathmend“ (V.134) wahrgenommen wird. Im Unterschied zur Beschwörungsszene aber, wo der Atemrhyrhmus durchgehend angespannt hleihr — sozusagen nur Luft geholt wird —, sind hier die Sätze so gebaut, daß sich unwillkürlich das Erleben der tatsächlichen Atembewegung im Ruhezustand einstellt, Z. B. verhalten sich die beiden Satzteile „gabst mir“ und „gabst mir alles, / Warum ich bath“ (V.l 899f.) wie Luftholen und Loslassen zueinander. Solche

klanglich begleitet von der Vokalmelodie, die, wie Requadt bemerkt hat, „von der Mittellage in die Tiefe sinkt (a - u) und sich dort ausgleicht“[1].

Grammatikalisch äußert sich die passive Mimesis im sympathetischen Dativ, dem „Dativ des Zuwendens und Mitfühlens“[2]. Sprach Faust in der Beschwörungsszene den Erdgeist als Akkusativ-Objekt an, von dem er einforderte, „Enthülle ***dich***“ (V.124, Hv. P.M.), so dankt er ihm nun im hingebungsvollen Dativ: „Du hast ***mir*** ... Dein Angesicht ... zugewendet“ (V.1891, Hv. P.M.); befand er zuvor: „Schon fühl ich ***meine***Kräffte höher“ (V.109, Hv. P.M.), so heißt es nun: „Du ... Gabst ***mir***... Kraft“ (V. 1890-1893. Hv. P.M.). Dieser Dativ macht den Sprecher zum Hörer.[3] Durch seine rezeptive Offenheit wird der passivisch Empfangende wiederum zum Gebenden: Faust erfährt sich ja gerade dadurch, daß er sich hingibt; und auch die Naturgegenstände werden zu Resonanzkörpern, die in der Geste der Empfänglichkeit ihr Inneres offenbaren („Und ***ihrem*** Fall dumpf hohl der Hügel donnert“ - V.1903, Hv. P.M.). Vormals hatte Faust in idiopathischer Identifikation nur seine Interessen gesehen — und ging leer aus; jetzt entäußert er sich heteropathisch - und bekommt „alles“ (V.1889).

Passive Mimesis führt also nicht weg, sondern hin zum eigenen Selbst; indem es sich ganz dem Anderen überläßt, wird es zu sich selbst geführt: „Dann führst du mich zur sichern Höhle, zeigst / Mich dann mir selbst, und meiner eignen Brust / Geheime tiefe Wunder öffnen sich“ (V. 1904-1906). Daß in der Fremdwahrnehmung die Selbstwahrnehmung sich vertieft, beruht auf der Sympathiebeziehung zwischen Sprecher und Hörer. Sie entspricht einer Kommunikationshakung, in der der Partner als autonom respektiert wird, und die gerade dadurch echte Anteilnahme ermöglicht. So kann auch das Verhältnis von Natur und Geschichte als Identität in der Nichtidentität erfahren werden. Die Felsenwände sind keine bloße Projektionsfläche für Fausts geschichtliche Imaginationen, sondern ihr Vorhandensein selbst ist es, das an die „Vorwelt“ (V-1910) erinnert und so den geschichtlichen Sinn öffnet.

Doch wie wir gesehen haben, bricht diese wechselseitige Annäherung wieder auseinander. Die Freiheit der mimetischen Impulse von den Zwängen des Konstruktionsprinzips führt offenbar nicht nur zu einer Entspannung. Nach der Zäsur wird der Rhythmus wieder hektischer, und mit der unruhigeren Atembewegung, die durch die Klangfarbe der Geräuschlaute „sch“ und „ch“ etwas Hechelndes bekommt, überwiegen auch wieder die angestrengteren e- und i- Laute: „Mir den Gefährten, den ich schon nicht mehr / Entbehren kann, wenn er gleich, kalt und frech, Mich vor mir selbst erniedrigt, und zu Nichts, / Mit einem Worthauch“ (V.1915ff.). Ohne daß sich

Rhythmen durchziehen den ganzen ersten Monologteil, wobei sie sich zunehmend verlängern und der diastolischen Bewegung das Übergewicht geben: Vgl. die rhythmische Hebung von „Dann fuhrst“ bis „Höhle“ (V.1904), dann die Senkung von „zeigst“ bis „öffnen sich“ (V.1904-06) sowie die Hebung von „Und steigt" bis „herüber“ (V.1907f.) und die Senkung von „schweben mir" bis „Lust" (V.1908-11).

1 Requadt (1972), S. 250.

2 Nach *DUDEN. Fremdwörterbuch,* Mannheim 1971, S. 690.

3 Das ist an der Verteilung der Personalpronomen im ersten Monologteil deutlich abzulesen. So kommen die Akkusativ-Formen „mich“ und „meine“ viermal vor, „meinem“ bzw. meiner“ und „mir“ hingegen zehnmal. Die Anrede „Du“, dem „Ich“ in der Erdgeistbeschwörung stark unterlegen, steht hier in der Relation 5:1.

im Verhältnis von Mimesis und Konstruktion etwas geändert hätte, wird nun auf der pragmatischen Zeichenebene jener Umschlag mitvollzogen, dem wir auf der semantischen bereits begegnet sind. Was bedeutet das für die praktische Diskursposition, die von der heteropathischen Mimesis verkörpert wird?

b) Alterzentrische Gesinnungsethik

Indem die passive Mimesis den Sprecher in die Situation des Hörers versetzt, so daß Faust - hier vergleichbar mit Goethe im ***Granit-Aufsatz*** — zuhört, was ihm von einer „leise sprechenden Natur gewährt“[1] wird, verkörpert sie eine Gesinnungsethik, die ihre Normen nicht aus dem eigenen, sondern dem fremden Selbst bezieht. Trunz spricht deshalb auch bezüglich der ***Harzreise von*** einer „Ethik des Mitgefühls“[2]. Liebe wird dort nicht als konkrete Liebe zu einer Person, sondern als metaphysische Größe an sich erfahren. Der Sprecher in der ***Harzreise*** dankt der Natur als dem „Vater der Liebe“[3]; - nach Goethes eigener Erklärung ist damit „das Wesen gemeint, welchem alle übrigen die wechselseitige Neigung zu danken haben“[4]. Auch der Dank Fausts an den Erdgeist bezieht sich implizit auf die Liebe als dem Prinzip seiner Fähigkeit zur vertieften Naturwahrnehmung. Auch hier ist es die von der Natur selbst verliehene Gabe, sympathetische Zuneigung zu empfinden, die es ihm ermöglicht, „in ihre tiefe Brust, / Wie in den Busen eines Freund’s zu schauen“ (V.1895f.) Gleichwohl ist Hans Jaeger zuzustimmen, wenn er die Liebe Gretchens als die eigentliche Gabe des Erdgeistes bezeichnet.[5] Denn sie ist es, die jene Neigung erst weckt, die Faust im ersten Teil seines Monologs metaphysisch vergeistigen kann. Die Szene steht mitten in der Gretchenhandlung, deren unmittelbar sinnliche, „strenge Lust“ durch die kontemplativen Aspekte der schweifenden Betrachtung „gelindert“ wird (vgl. V.1911).

Die vergeistigte Liebe ist für Goethe in jener Zeit eine psychologische wie politische Maxime. Er stellt sich vor, daß „mein innerstes immer ewig allein der heiligen Liebe gewiedmet bleibt, die nach und nach das Fremde durch den Geist der reinheit der sie selbst ist ausstößt und so endlich lauter werden wird wie gesponnen Gold.“[6] Die Idee der Reinheit ist das Schlüsselwort für die Beziehung zu Charlotte. So wie die heteropathische Mimesis nichts erzwingt und nicht rebelliert, so überläßt sich die alterzentrische Gesinnungsethik der vorgegebenen Situation. In sein Tagebuch notiert Goethe: „Das schönste Gefühl des Ideals wäre wenn man immer rein fühlte ***warum*** man’s nicht erreichen kann.“[7] Darin artikuliert sich eine Bereitschaft zur Hinnahme äußerer Gegebenheiten. Die Frageperspektive ist nicht in Fundamentalopposition gegen die Verhältnisse gerichtet, sondern auf das Verstehen, „warum“ sie so und nicht anders sind. Die politische Konsequenz daraus ist eine Position, die einzelne Bedingungen

1 Goethe (1868-79), S. 255.
2 In den Anmerkungen zu Goethe (1948-60), Bd. 1, S. 477.
3 Goethe (1789e), V.44.
4 Goethe (1821), S. 397.
5 VgJ. Jaeger (1949), S. 431.
6 Goethe (1962-67), Bd. 1, S. 195; Brief v. 14.-19.9.1775 an Ch. von Stein.
7 Goethe (1887-1919), Bd. 1, S. 96; Tagebucheintrag v. 14.12.1778.

der sozialen Realität in der Hoffnung auf ihre wenigstens partielle Reformierbarkeit befragt.

Goethe bleibt also in jenen Jahren Gesinnungsethiker. Doch persönliche Freiheit ist fiir ihn auch innerhalb unzulänglicher Ordnungsstrukturen vorstellbar. Der Unterschied zur Gesinnungsethik seiner Sturm-und-Drang-Zeit besteht darin, daß er nun nicht mehr das Individualinteresse pauschal gegen die Gewalt allgemeiner Ordnungsmächte setzt, sondern in einer Weise zu vertreten sucht, die diese von innen her modifiziert und besänftigt. Statt an den unerfüllbaren Absolutheitsansprüchen einer Fundamentalopposition festzuhalten, erkennt er die gegebenen politischen Strukturen an und sucht in ihrem Rahmen nach Möglichkeiten einer allmählichen Umgestaltung: Er geht als Fürstenerzieher und Hofbeamter nach Weimar. Die Naturbetrachtung gibt ihm für dieses geduldige Vertrauen in die historische Evolution die solide, überhistorische Basis: „Mit diesen Gesinnungen", so schreibt er im ***Granit***-Aufsatz, „nähere ich mich euch, ihr ältesten, würdigsten Denkmäler der Zeit. Auf einem hohen nackten Gipfel sitzend und eine weite Gegend überschauend, kann ich sagen: hier ruhst du unmittelbar auf einem Grunde, der bis zu den tiefsten Orten der Erde reicht"[1]. In vergleichbarer Weise respektiert auch Faust die ihm gesteckten Grenzen und findet gerade dadurch Freiräume. Aus dessen Worten spricht im Gegensatz zur Beschwörungsszene eine Respektierung der Autorität des Erdgeistes - nicht der falsche Respekt einer zerknirschten Unterwürfigkeit, die dort nur Kehrseite narzißtischer Selbstüberschätzung war, sondern der Respekt der Anerkennung des anderen in seiner Unberechenbarkeit. So zeigt die Naturkraft durchaus Gewaltaspekte („Und wenn der Sturm ..." V.1900ff.), bietet aber durch ihr akzeptierendes Wahrgenommenwerden zugleich auch Zuflucht („Dann führst du mich zur sichern Höhle" — V.1902). Gerade in der Anerkennung der äußeren Gewalt liegt also die Möglichkeit zur vertieften Selbstfindung („zeigst / Mich dann mir selbst ..." - V.1904ff.).

Letztlich bleibt aber die Unerreichbarkeit des Ideals, von der Goethes Tagebuch sprach, auch im Monolog präsent: „O daß dem Menschen nichts Vollkommnes wird, / Empfind ich nun..." (V. 1912). Es ist deshalb kein willkürlicher Bruch, den die Zäsur zwischen beiden Monologteilen anzeigt. Sondern die Diskrepanz zum Ideal, die hier bewußt offengehalten wird, tritt konsequent am Punkt der tiefsten Vergeistigung hervor. Die Besänftigung kam ja nicht durch eine Veränderung der äußeren Gegebenheiten zustande, sondern allein durch einen inneren Friedensschluß mit ihnen. So muß ihre objektive Gewalt doch wieder aufbrechen. Daß dasselbe „Feuer", das Faust in der Erdgeistbeschwörung wahrnahm und das zunächst zur Sympathie geläutert war, nun, angefacht von Mephistos „Worthauch" (V. 1918), in seiner zerstörerischen Qualität wiederkehrt, ist der Preis für den heteropathischen Naturgenuß. Denn es war ja, wie Faust selbst sagte, „nicht umsonst" (V. 1890), daß der Erdgeist in der Flamme erschien: Sinnlichkeit und Leidenschaft mußten zunächst vorhanden sein, sozusagen als materielles Substrat der metaphysischen Vergeistigung.[2] Daß Faust also just ***„im***

1 Goethe (1868-79), S. 255.

2 Dies muß hier unausgeführt bleiben. Es geht mir dabei weniger um eine triebpsychologische Deutung des Monologs - die etwa in der „Riesenfichte", der „Höhle" oder dem „feuchten Busch" eine Traumsymbolik sähe, um auf sexuelle Verdrängungen zu schließen und so mit Eissler (1984/85) auch

Genuß ... nach Begierde“ verschmachtet (V.1922, Hv. P.M.), daß also zugleich mit der vertieften Kontemplation auch die Leidenschaft stärker zu Bewußtsein kommt - nicht etwa danach -, drückt aus, daß beides untrennbar verbunden ist. Das Feuer des Erdgeistes ist allemal ambivalent. Indem Faust sich auf den einen seiner Aspekte einläßt, muß er zwangsläufig auch dem anderen begegnen. Da sich die alterzentrische Gesinnungsethik dem anderen ganz anvertraut, sieht sich Faust ohnmächtig der Gewalt dieses nun wieder zerstörerischen Feuers ausgeliefert.

Eben hier hakt Mephisto im folgenden Disput ein. Zwar verkennt er die Erlebnisqualität der Faustschen Vergeistigung. „Verstehst du was für neue Lebenskraft, / Mir dieser Wandel in der Öde schafft?“, fragt Faust, wohl wissend, daß Mephisto es nicht „ahnden“ kann (V.1950ff.). Doch was Mephisto durchaus erkennt, ist die - argumentative wie zeitliche - Unhaltbarkeit jenes Erlebens: „Und kurz und gut, ich gönn’ Ihm das Vergnügen, / Gelegentlich sich etwas vorzulügen; *I* Doch lange hält Er das nicht aus.“ (V. 1969-71). Mephisto kann zu Recht darauf verweisen, daß Fausts Gesinnung auf einem Wunschdenken beruht, das sich der Konfrontation mit den sinnlichen Aspekten der Realität nur vorübergehend entziehen kann.

Die beiden Positionen, die Goethe in Faust und Mephisto zur Darstellung bringt, stehen in einer biographischen Verbindung zu einer Problematik, der er sich selbst ausgesetzt sah. Auch er spürt durchaus die Dilemmatik seines Versuchs, dem Ideal der Reinheit zu folgen und sich doch der Realität zu stellen. Das gilt sowohl für seine Liebe zu Charlotte, deren sinnliche Anteile er tabuisierend abspaltet, als auch für seine politische Existenz, Die Ansprüche einer Vergeistigung treten zunehmend in einen Gegensatz zur Faktizität der gegebenen Verhältnisse. Er muß erkennen, daß seine gelegentlichen Rückzüge nicht die Entbehrungen kompensieren können, die ihm der Alltag auferlegt. Sein persönlicher Einfluß auf den Herzog reicht nicht hin, um die angestrebten politischen Strukturveränderungen durchzusetzen. Das Konzept der Fürstenerziehung ist ohnmächtig gegenüber den machtpolitischen Zwängen, in die er selbst zunehmend hineingezogen wird, indem er z. B. an Kriegshandlungen teilnehmen oder das Todesurteil für eine Kindesmörderin - wie seine Gretchenftgur - unterschreiben muß. Mehr und mehr steigert diese Schizophrenie sein Bedürfnis nach Ausgleich. Der sporadische Frieden in der Natur genügt schließlich nicht mehr; er entflieht ganz dem Hofleben und reist nach Italien.

3. Geschichte im Zeichen der Natur

Die naturgeschichtliche Problemkonstellation dieser Zeit ist ein zunehmender Erfahrungsdruck, der, wie Lepenies gezeigt hat, die statisch-räumlichen Klassifikations-

biographischen Parallelen zur sexuellen Unreife des voritalienischen Goethe nachzufragen, sondern es geht mir um die konkrete Beschreibung Fausts: Die „strenge Lust“, die er zunächst, in der Kontemplation der Natur, als gelindert empfand, meldet sich bei ihm auf ebenso natürliche Weise wieder, wie beim Autor des *Granit-Auisiacs* „Durst und Hunger, seine menschlichen Bedürfnisse“ [Goethe (1868-79), S. 256], Das Nacheinander beider Zustände bedeutet nicht, daß sie voneinander unabhängig wären; sie stehen in einem gemeinsamen physiologischen Prozeß, der eine bestimmte Rhytmik hat. Wie Ein- und Ausatmen sich wechselseitig bedingen, so läßt sich auch ohne triebpsychologische Suppositionen erklären, daß sinnliche Liebe die Voraussetzung der geistigen ist und umgekehrt.

Systeme sprengt: „Lange Zeit waren die Naturalisten auf die Erweiterung ihrer Kenntnisse konzentriert gewesen, bevor sie merkten, daß ihre Erkenntnismittel nicht mehr ausreichten, um über die Anhäufung von Tatsachen hinaus noch zu einer Systematisierung des Wissens zu gelangen. Was sich unter dem Druck zur Temporal isierung ändert, ist aber zunächst nicht die jeweilige naturhistorische Methode, sondern die Naturgeschichte in ihrer Darstellungsform."[1] Die resultierende Verzeitlichungstendenz steht aber zunächst auf terminologisch unsicheren Füßen. Am Problem der Zwischenstufen zeigt Lepenies, daß Buffon keinen Begriff von Kontinuität hat: „Selbst die Zeit begreift er als diskontinuierlich."[2] Die - im Ansatz zwar zeitliche - Vorstellung von einer „Kette der Wesen" bleibt vorwiegend räumlich bestimmt.[3]

Das ist die Situation, die Goethe vorfand, als er sich mit Naturwissenschaft zu beschäftigen begann. Linnés System hilft ihm, begriffliche Klarheit zu gewinnen, läßt aber entwicklungsgeschichtliche Fragen ungelöst. Wie die Naturwissenschaftler seiner Zeit findet Goethe zur Konsequenz der Temporalisierung nur indirekt, über die Darstellungsform. Sein naiver Realismus möchte dem Subjektivismus der naturwissenschaftlichen Kategorisierung dadurch entgehen, daß er der „leise sprechenden Natur" zuhört und ihre Geschichtlichkeit durch Vermannigfaltigung und Synonymenreihung zum Ausdruck bringt. Dadurch hat er gleichwohl einen Anteil daran, daß das alte Paradigma mehr und mehr überwunden wird durch das einer dynamischen Stufenfolge, in die der Mensch als Glied einer Kette eingelassen ist. Durch die Hereinnahme der Sprachbewegung in die Phänomenologie der Natur löst Goethe das naturgeschichtliche Problem der Fachwissenschaft, „die Zeit zu einem Faktor des Klassifikationssystems selbst" zu machen, wobei aber hier noch, wie Lepenies betont, „der naturale Zeitbezug eindeutig im Vordergrund steht"[4]. Durch eine hermeneutische Sinnsupposition gibt sich Geschichte ***im*** Zeichen der Natur zu erkennen. Wie an Fausts Disputation mit Mephisto zu sehen war, ist dieser hermeneutisch legitimierte Zeitbezug argumentativ schwach. Sobald er unter Rechtfertigungsdruck gerät - z. B. dadurch, daß ihm die „hohe Intuition" (V.1%3) nicht geglaubt wird - muß er sich ihren ephemeren Charakter eingestehen.

So ist das sympathetische Naturbild auch in seiner Rezeptionsgeschichte ein Ort des Rückzugs auf innere Werte, die sich weder objektivieren wollen noch können.

1 Lepenies (1976), S. 62.
2 Ebd., S. 60.
3 Vgl.ebd., S.41E
4 Lepenies (1976), S. 94.

1. Verzweifeltes Vertrauen (1790-1848)

In Hegels Nachlaß findet sich eine bemerkenswerte Interpretation zu ***Wald und Höhle*** aus der Jenaer Zeit, die aus den Sachgehalten des Monologs selbst zu entnehmen versucht, warum Faust so hilflos der nominalistischen Kritik Mephistos unterliegt: „Die Natur ist ein Ganzes für die lebendige, und wenn man es so nennen will, ***poetische*** Anschauung. Vor ihr geht das Mannigfaltige der Natur als eine Reihe Lebendiger vorüber und erkennt im Busch, in der Luft und im Wasser die Brüder. Für diese poetische Anschauung der Natur ist sie allerdings ein absolutes Ganzes, ein Lebendiges. Allein diese Lebendigkeit ist in ihrer Gestaltung eine Individualität. Innerlich sind die Lebendigen dasselbe, aber sie haben eine absolute Äußerlichkeit des Seins gegen einander. Jedes ist für sich selbst und ihre Bewegung gegen einander eine absolut zufällige. In dieser vereinzelten Lebendigkeit tritt jedes mit gleichem Rechte gegen das andere auf und, indem die Unendlichkeit ihrer Einzelheit ihre ***Zerstörung*** ist, so ist diese selbst nicht an sich gerechtfertigt. Ihre Anschauung ist ein ***empfindsamer Schmerz***“[1].

Während bei Hegel der empfindsame Schmerz durch die Sittlichkeit der Ehe rational bewältigt wird[2], bleibt er bei den relativ isolierten Dichtern, die durch ihre Mittelstellung zwischen Romantik und Klassik besonders dem Goethe des ersten Weimarer Jahrzehnts nahe stehen, erhalten: Die Motivverwandtschaft zu Fausts naiv-realistischem Vertrauen darauf, daß der Erdgeist, wenn die Naturkräfte ihre Destruktivität offenbaren, ihn zur sichern Höhle führen werde, findet sich in Hölderlins ***Patmos***-Hymne mit der Zeile „Wo aber Gefahr ist, wächst / Das Rettende auch“[3] [4] und in Kleists ***Erdbeben in Chili****. Beide Male wird äußere Gewalt zur Chance für innere Freiheit.

2. Reichs-Integration (1848-1870)

War diese Identifikation mit dem sympathetischen Naturbild wenigstens Ausdruck einer inneren Opposition gegen die Instrumentalisierung der Vernunft, wird sie nach der gescheiterten Revolution ins Affirmative gewendet. Mandelkow schreibt: „Der Weg des jungen Goethe vom bürgerlichen Rebellen zum Dichter am Weimarer Hof wurde als Analogie des Weges der bürgerlichen Klasse von der überwundenen 48er Revolution zur Integration in das von Hof und Adel bestimmte neue Reich interpre-

1 Aus Hegels Nachlaß, zitiert nach Rosenkranz (1844), S.187.
2 Denn die Begierde muß als Einzelheit nach Hegel überwunden werden: vgl. Korff, F. W. (1987), S. 22.
3 Hölderlin (1803), V.3f.
4 Kleist (1807).

tiert."[1] Fausts kontemplatives „Königreich" der Natur versöhnt mit der Fortdauer des politischen Königreichs.

Ein dankbares Erprobungsfeld für die mit dieser politischen Quietisierung einsetzende Faustphilologie war die schwierige Datierungsfrage des ***Wald und Höhle-lAono-*** logs, die der Scherer-Schüler Erich Schmidt vor allem unter Verweis auf Stilkriterien und biographisches Material zu lösen suchte: „In Blankversen edelster Harmonie, ganz undenkbar vor ***Iphigenie,*** hält Faust ohne das lyrische Schwärmen Werthers oder die sentimentale Sehnsucht des ersten Monologs ... sein Wechselgespräch mit der Natur."[2] Die nicht zuletzt politisch motivierte Abspaltung der Unruhe-Aspekte läßt eine Berücksichtigung der Reminiszenzen an den Sturm und Drang — und deshalb auch die Erkenntnis des inneren Zusammenhangs der beiden Monologteile - nicht zu.

3. Impressionen der Industriegesellschaft (1870-1918)

Seine stärkste Hochkonjunktur findet das sympathetische Naturbild in den antinaturalistischen Strömungen des Impressionismus. Sie lassen sich der Entwicklung parallelisieren, die Goethe mit seiner Abwendung vom Sturm und Drang vollzog. So distanziert sich Heinrich Han von seiner ehemaligen Favorisierung des jungen Goethe: „Der Naturalist, der einzig dem Alltagsgetreibe lauscht und am liebsten das Tier im Menschen sucht, er hat seinen Teil dahin, wenn er dem Alltäglichen in uns genug tut, aber er soll es uns nicht verdenken, wenn wir auch Festtage feiern wollen, Festtage des zu Gott sich aufschwingenden Idealismus." Am ***Faust*** gefällt ihm „einzig die Gewalt der Goetheschen Lyrik, der Stimmungszauber, der von ihm ausgeht."[3]

Auch die Vertreter einer einheitlichen, kontinuierlichen Deszendenztheorie erkennen sich erst im Weimarer Goethe wieder. Für Haeckel „offenbart sich" in den naturwissenschaftlichen Schriften dieser Zeit, insbesondere im ***Versuch über den Granit*** „Goethe als ganz entschiedener Anhänger einer monistischen Entwickelungsidee" im Sinne von Lyells „Kontinuitäts-Theorie, die ... ganz im Sinne Goethes alle gewaltsamen Erdrevolutionen aus übernatürlichen Ursachen ausschloß."[4]

„Stimmungszauber" und „allmähliche Entwicklung" sind die Stichworte einer Zeitströmung, die angesichts einer forcierten Industrialisierung und eines erstarkenden Positivismus ähnlich wie Goethe nach innerer Ausgeglichenheit sucht und sie im sympathetischen Naturbild findet. Rilke nennt Goethes ***Harzreise im Winter „die*** pure Herrlichkeit ... diese ***Harzreise*** zählt mir fortab zu dem Stärksten und Reinsten, sie ist eines der gültigsten Gedichte: was könnte irgendeine Zeit ihr schaden?"[5]

Aus dieser Zeitströmung erwächst Max Schelers Sympathie-Ethik. Auch Scheler ist naiver Realist[6] und alterzentrischer Gesinnungsethiker, der davon ausgeht, daß der

1 Mandelkow (1979), S. XXXII.
2 Schmidt (1891), S. 216.
3 Hart (1889), S. 254.
4 Haeckel (1882), S. 96.
5 Im Brief v. 8.2.1912 aus Duino. Zitiert nach Trunz in Goethe (1948-60), Bd. 1, S. 479.
6 Vgl. Stegmüller (1979), S. 56.

„eigentümliche Wechselprozeß des Sichselbst- und Andereverstehens“[1] auf der Anerkennung von Unterschieden beruht. In Abgrenzung zur „Erfolgsethik“ vertritt Scheler eine „materiale Ethik“, nach der das sittliche Handeln „aus der Gesinnung ***herausfließt*** und von ihr innerlich regiert wird“[2]. Damit lehnt er sowohl eine verantwortungsethische Orientierung ab, wie sie Max Webet kurz darauf postulieren wird[3], als auch die „falsche Gesinnungsethik“, der es „zum bloßen Zielinhalte des Wollens wird, in der Handlung die Gesinnung zur Aufweisung zu bringen“[4]. In dieses Extrem scheint ihm „Kant mit seinem Satz gelangt zu sein: der wahrhaft Gute sei derjenige, dem z.B. bei einer Hilfeleistung es nur darauf ankomme, seine Pflicht zu tun, nicht aber so, ‚als ob ihm an der Wirklichkeit des fremden Wohles etwas gelegen wäre‘“[5 6]. Eine Zusammenfassung Stegmüllers von Schelers Hauptwerk ***Wesen und Formen der Sympathie*** kann daher als zeittypischer Kommentar zu Fausts Monolog genommen werden: „So ist Liebe im Gegensatz zum Sprichwort des Alltags ***der eigentlich sehend machende Akt,*** der Personen wie Dinge im Lichte ihrer Wertfülle aufscheinen läßt, so daß die Welt für jeden um so sinnvoller wird, je mehr er der Liebe fähig ist ... erlangt doch hier der Andere erst seine eigentliche Realität ***ab Anderer*** und erscheint in seiner vom eigenen Ich soseinsverschiedenen Individualität und seinem ureigenen ***fremden Selbstwert,*** der gerade als solcher in der Liebe eine warme und restlose Bejahung findet.“[7]

4. Fluchten aus Weimar (1918-1933)

Goethes Produktionen des ersten Weimarer Jahrzehnts sind insbesondere für diejenigen Intellektuellen der Weimarer Republik attraktiv, die sich den Parteienkämpfen der Zeit ebenso entziehen wie dem Klassikerkult des Establishments. Der Goethetraum aus Hermann Hesses ***Steppenwolfbnngx.*** das exemplarisch zum Ausdruck: Er setzt gegen den bildungsbürgerlich sterilisierten Dichter den von „Füllest wieder Busch und Tal“[8 9]. Diese Identifikationsgeste dokumentiert, was Hesse an anderer Stelle mit einem programmatischen Titel als Heilmittel in unruhiger Zeit empfielt: den ***Weg nach innerf.*** Auch die Jungsche Psychoanalyse, der Hesse sich vorübergehend unterzog, sieht in der verinnerlichenden Integration das Mittel, um den verzehrenden Archetyp des „Feuermanns“ zu versöhnen, indem sie darin Eros erkennt, der durch eine Haltung von „Ehrfurcht und Liebe“ seine Schrecken verliert.[10]

1 Scheler (1912), S. 44. „Es ist eben derselbe Aktus det Unterscheidung in einem zunächst wenig geschiedenen Ganzen, durch den uns gleichzeitig das Eigene und das Fremde zum klaren Bewußtsein kommt.“ [Ebd., S. 244]

2 Scheler (1913), S. 136.

3 Vgl. Weber, M. (1919).

4 Scheler (1913), S. 129.

5 Ebd., S. 136.

6 Scheler (1912).

7 Sregmiiller (1979), S. 109.

8 Vgl. Hesse (1927), S.107. Auf die biographisch-motivische Nähe des *Wald und Höhle*-Monologs zu diesem Gedicht *(An den Mond)* hatte ich oben bereits hingewiesen [s. S. 258, Anm. 2].

9 Hesse (1931).

10 Raffay (1986). S. 110.

Bei Franz Werfel wird Innerlichkeit zum Programm einer Weltflucht, die sich von den politischen Radikalisierungstendenzen der Zeit absetzt.[1] Und Gottfried Wilhelm Hertz stellt 1931 dem „Luftschloß" der Erdgeistbeschwörung die entsprechende Alternative gegenüber: „Fünfzehn Jahre später schafft der gereifte Dichter die Szene ***Wald und Höhle.*** Jetzt dankt Faust dem Erdgeist, der sich ihm einst verschloß, daß er ihm alles, alles gab, worum er damals gebeten. ... Wir kennen ... die Bahn, die der Dichter selbst durchschritten hat, um vom übermenschlichen Streben nach gewaltsamer Erfassung des Naturganzen zum beruhigten Gefühl des Einsseins mit den Schaffenskräften der Erde zu gelangen. Es ist der geduldig-bedächtige Schritt des Forschers, der sich mit denkendem Anschauen und anschauendem Denken den Naturerscheinungen nähert."[2]

5. Innere Emigration (1933-1945)

„ ***Trost hei Goethe,*** unter diese zum Schlagwort gewordene und als Buchtitel vermarktete Formel lassen sich viele der überlieferten Zeugnisse einer verdeckten Opposition gegen den inhumanen Geist der Jahre 1933 bis 1945 bringen."[3] Was Mandelkow unter Bezug auf die innere Emigrationsbewegung konstatiert, gilt insbesondere für Goethe als politisch Involvierten und doch zugleich Politikflüchtigen der ersten Weimarer Zeit. Zu den Sympathisanten der besänftigenden Töne von ***Wald und Höhle*** gehört unter anderem Reinhard Buchwald. Er hebt an Fausts Monolog hervor, daß „das Wachwerden neuer Kräfte im eigenen Innern" von einem Versmaß getragen ist, das ganz im Gegensatz zur ersten Erdgeistbegegnung steht: „ihrer Art nach ist diese Beruhigung eine andere als jede, die wir bisher in Fausts Erdenlauf antrafen"; sie sei „ein ganz persönliches Bekenntnis seines Dichters ..., gedichtet in einer Zeit, da er das Glück empfand, .wieder zum Dichter zu werden", wie er es in Italien ... erlebt hat".[4] In dieser von den voritalienischen Verstrickungen Goethes abstrahierenden Identifikationshaltung sieht sich Buchwald auch nach dem Zusammenbruch des Nazi-Regimes rückblickend bestätigt: Die Situation des Jahres 1949 zeige, daß „Goethe gerade durch die Mißverständnisse und Widerstände, die nach 1933 offenbar wurden, mit seiner alten stillen Gewalt siegreich hindurchgeschritten [ist]. ... Ein Kraftstrom geht von ihm aus und hat sich erst jetzt ganz unter uns entfaltet. Es kommt nur auf uns an, ob wir uns ihm ehrfürchtig und bescheiden hingeben und ihn in uns walten lassen."[5]

Aber nicht nur die ***innere*** Emigration identifiziert sich mit dem sympathetischen Naturbild. Das Kapitel über ***Wille und Natur, die technischen Utopien*** aus Blochs ***Prinzip Hoffnung,*** in dem er seine Idee einer Allianztechnik darlegt, beginnt zunächst mit einem Negativ-Motto aus Schillers ***Glocke.*** „Wohltätig ist des Feuers Macht, / Wenn sie der Mensch bezähmt, bewacht". Mit der Bemerkung „Besser jedoch so:"

1 Vgl. Werfel (1931).
2 Hern (1931), S. Il4f.
3 Mandelkow (1980), S. 87; Mandelkow spielt hier an auf Tieck (1936).
4 Buchwald (1941), S. 133.
5 Buchwald (1949), S. 362 [nach Mandelkow (1984), S.XLIII].

setzt der Philosoph nun dagegen die ersten acht Verse des ***Wald und Höhle***-Monologs.[1] Wie Faust vertraut Blochs konkrete Utopik naiv-realistisch darauf, daß die Naturkräfte humanisierbar sind, daß sie also nicht bezwungen werden müssen, sondern als Mitproduktivität versöhnt werden können: „Ohne alles Spekulative also zusammen fassend: ***Es gibt die Anlage, die reale Möglichkeit zu einem Subjekt der Natur,*** durch Ergreifung wird sie in Fausts Feuer-Beziehung gebracht, die die Natur nur überwindet, um sie mit dem latent Besten in ihr zu unserem Besten zu vermitteln."[2]

6. Innere Einkehr (1945-1968)

In der Restaurationsphase setzt mit Neoimpressionismus und Neuer Innerlichkeit auch hierzulande wieder ein starker Aufschwung des sympathetischen Naturbildes ein. Eduard Spranger, der Goethe schon 1936 den ***„heilenden*** Dichter"[3] nannte, beruft sich nicht zufällig auf den ***Wald und Höhle***-Monolog, um 1947 sein Bekenntnis zur Innerlichkeit zu erneuern: „Fausts Seele strömt in die Natur hinaus und umfaßt sie mit beglückendem Verwandtschaftsgefühl. Aber das Antifugato fehlt in dieser Fuge, in diesem Gefüge des Daseins, nicht. Der Mensch bedarf auch wieder der Geborgenheit. Er zieht sich in die .sichere Höhle" zurück, die hier ... nur ein Gleichnis für die Einkehr in sich selbst ist."[4] Das sympathetische Naturbild wird mit seiner realistisch-gesinnungsethischen Ausrichtung zum Leitbild eines versöhnlichen Gewissensappells nach dem Zusammenbruch des Dritten Reiches: „Das alles ist in Deutschland verlorengegangen, und nicht nur in Deutschland, sondern in der ganzen modernen Kulturwelt. Für die geheimen tiefen Wunder der Innerlichkeit ist in ihr kein Raum mehr. Gewiß, wir sind gescheitert, weil wir schlechte Politik und Schlimmeres als dies gemacht haben. Aber das ist nur eine Vordergrundansicht. Die entscheidenden Ursachen liegen tiefer. Sie liegen im Verlust der metaphysischen Bindungen"[5].

Metaphysische Bindungen sucht auch der Faustkommentar von Johannes Bertram zu restituieren, der die Neuauflagen seiner 1939 erstmals erschienenen ***Faust***-Deutung nach den „Zeiten voller katastrophaler Schicksalsabläufe", die „seitdem über die Menschheit hereingebrochen" seien, als Hilfe anbietet, um „den Blick aufwärts, jenen geistigen Höhen zuzuwenden, von denen allein Hilfe und Rettung zu erhoffen ist"[6]. Den ***Wald und Höhle***-Monolog hebt er in diesem Sinne hervor: „Im ganzen ersten Teil gibt es keine Szene, wo Faust dem Wesen der Welt schauend näher stünde als hier, weder bei der Beschwörung des Erdgeistes noch bei dem Erlebnis der christlichen Heilsbotschaft am Ostermorgen". Vom faschistischen Fatalismus, bei dem Geschichte ganz der Natur ausgeliefert zu sein scheint, grenzt er sich implizit ab durch die an der Szene beobachtete Autonomie „innerster Selbstschau": „Bei der bewußt schauenden Entelechie handelt es sich nicht um alle Grenzen verwischendes Verschwimmen mit

1 Bloch (1959), Bd. 2, S. 729.
2 Ebd., S. 810.
3 Spranger (1936), S. 255.
4 Spranger (1947), S. 268.
5 Ebd., S. 273.
6 Bertram (1939), S. 5.

allem, sondern um ein bewußtes Vorsichhinstellen der geistigen Eigenarten und Gesetzmäßigkeiten der einzelnen Naturwesen, die mit dem eigenen Geistgeschehen in einem bestimmten, erkenntnismäßig überschaubaren, inneren Zusammenhang stehen."[1 2]

7. Sanfte Alternativen (1968-1990)

In einem ganz anderen Sinne wird das sympathetische Naturbild im Zuge der Neuen Innerlichkeit reaktualisiert. Peter Handkes ***Stunde der wahren Empfindung-*** sucht stellvertretend für viele Nach-68er den inneren Frieden mit der Vorgefundenen Welt. Auch die Aussteigerbewegung, die sich an die gescheiterte Studentenrevolte anschloß, sucht nun nach sanfteren Alternativen - und findet sie bisweilen in Goethes Frühklassik. Der dem politischen Leben sich entziehende Dichter und Naturforscher sei ein „Fluchthelfer"[3], schreibt Adolf Muschg und titelt ökologiebewegt: ***Goethe als Emigrant. Auf der Suche nach dem Grünen bei einem alten Dichter.*** Seine Emigrations-Sehnsucht wird freilich besonders bei den Werkpassagen fündig, die dem sympathetischen Naturbild zuzuordnen sind. Sie läßt Goethes „grüne Wissenschaft"[4] aus dem Motiv humanisierter Leidenschaft hervoigehen: „Wir sollten politisch gebrannt genug sein, um in Goethes politischer Indifferenz etwas mehr sehen zu können als eine Schwäche des Charakters. ... Gerade die Naturbindung des Menschen, die vertrauensvoll zu erproben, als Heilmittel zu beanspruchen Goethes Hauptgeschäft war, empfahl sich keineswegs zu stürmischem Gebrauch. Die Gabe wollte dosiert sein, um nicht wie ein tödliches Gift zu wirken; der Schutz, den die Humanität bei der Natur suchte, war weder zuverlässig noch absolut."[5] Muschg erkennt also durchaus die argumentative Schwäche des naiven Realismus, versteht sie aber als notwendig. Ähnlich sieht es Ekkehart Krippendorff, der Goethes „Realpolitik" linksökologisch rehabilitieren möchte.[6]

Fluchthilfe, auch dieser Art, blieb in der DDR verpönt. Heinz Hamm sieht im Sinne des utopielos gewordenen Arbeiterstaates Faust „als Forscher, der ... einer streng trennenden Untersuchung des ***einzelnen*** in ihr [der Natur] nachgeht." Daß die „strenge Lust" im Monolog ***gelindert*** wird, paßt nicht ins Konzept verordneter Freude bei kontrollierter Forschung: „Faust mustert mit .strenger Lust* ... ,die Reihe der Lebendigen'. ... Das ... Forscherleben in der Natur gibt Faust .neue Lebenskraft'."[7]

1 Ebd.,S. 108f.
2 Handke (1975).
3 Muschg (1981b).
4 Muschg (1986), S. 48.
5 Ebd., S. 20f u. 21 f.
6 Krippendorff (1987), S. 42.
7 Hamm (1978), S. 72. Diese auf einer Kompensationsthese beruhende Deutung wird aber durch den Kontext des Faustzitats widerlegt: „Verstehst du, was fiir neue Lebenskraft *I* Mir dieser Wandel in der Öde schafft?" (V. 1950f.) Hätte Hamm recht, dann wäre die leidenschaftliche Liebe zu Gretchen der „Öde" zuzurechnen, was auch der Stellung im Fragment nach (vor Zwinger) wenig Sinn macht - Faust dürfte vielmehr auf den „Wandel" gegenüber seiner früheren Gelehrtenexistenz anspielen.

Die angespannten Verteilungskämpfe, die mit der kostentreibenden Wiedervereinigung einsetzten, lassen die Rezeptionsbedingungen des sympathetischen Naturbildes derzeit als günstig erscheinen. Wer sich wie Goethe auf den Brocken zurückziehen will, wird dort weder allein sein noch Linderung erfahren angesichts der Symbole einer noch hemmungsloser als im Westen vetnutzten Natur. Gerade das aber macht die Motive von ***Wald und Höhle*** attraktiv.

8. Résumé der Rezeptionsgeschichte

Die Konjunkturverläufe der Rezeption des sympathetischen Naturbildes werden offensichtlich bedingt durch den jeweiligen Bedarf nach Rückzugsmöglichkeiten aus politischen Verstrickungen. Am deutlichsten zeigt sich das an den Innerlichkeitstendenzen der beiden Nachkriegsphasen. Sie stehen nach meinem Eindruck durchaus in einem Oppositionsverhältnis zu den jeweiligen Machtinstanzen. Aber es ist eine stille, eine Gesinnungs-Opposition, die sich gerade dadurch auszeichnet, daß sie politisch abstinent bleibt. Trotzdem ist sie nicht unbedingt mit Weltflucht gleichzusetzen. Der Impressionismus z. B. oder die Neue Innerlichkeit nach der Studentenrevolte wenden sich durchaus dem Bestehenden zu und versuchen, ihm sympathische Aspekte abzugewinnen. Gerade hier aber zeigt sich das Problem, daß der Veränderungswille sich oft auf die subjektive Wahrnehmung konzentriert und so der faktischen Außenwelt gegenüber ein Einverständnis signalisiert, das intentional nicht besteht.

Das Kernproblem des sympathetischen Naturbildes ist also offenbar die Tatsache, daß das Verstehen, das seine Vertreter reklamieren, sich nicht erklären kann, sondern passivisch bleibt und sich dadurch dem Vorwurf der Verdrängung realer Konflikte aussetzt.

C. Katharsis. Die Aporie des erklärten Verstehens

Die Rezeptionsgeschichte des sympathetischen Naturbildes hat die Frage aufgeworfen, warum die Besinnung auf innere Werte, die es verkörpert, mit Realitätsverleugnung und Weltflucht einhergeht. Daß sich die meisten Rezipienten der wissenschaftlichen und politischen Auseinandersetzung entziehen, hat strukturelle Ursachen. Zwar sind im sympathetischen Naturbild Sagen und Meinen nicht wie im expressiven durch eine absolute Kluft getrennt; Faust hat ganz offensichtlich ein intuitives Verständnis der Natur, aber er kann es dem Rationalisten Mephisto nicht erklären - und fällt auf den Fatalismus der Erdgeistbeschwörung zurück. Analog bewahrten z. B. die Utopien Ernst Blochs ihn nicht vor stalinistischen Konsequenzen oder einem naiven Technikvertrauen. Hartmut Böhme stellt fest, daß er, „um das .Prinzip Hoffnung' zu retten, die in der Technik strukturell eingebauten destruktiven Potentiale verdrängen mußte. Die Weise, wie er aus der seinerzeit avanciertesten Front der Wissenschaft, der Atom-

technologie, den Hoffnungsfunken schlägt, ist wohl nicht nur eine einzelne historische Fehleinschätzung, sondern Symptom seines rettenden Verfahrens.“[1] [2]

Die Realität des im Verstehen Supponierten läßt sich nicht erklären. Denn ein erklärtes Verstehen wäre keines mehr. Entweder es wird intuitiv mitvollzogen oder es bleibt unergründlich. Die Aporie des erklärten Verstehens besteht deshalb auf theoretischer Ebene im Problem hermeneutischer Objektivität (1) und auf praktischer im Problem des guten Willens (2). Aus der Kritik des ***Wald und Höhle***-Monologs im Lichte dieser Problemaspekte resultiert der Übergang zum harmonikalen Naturbild (3).

1. Das Problem hermeneutischer Objektivität

Wie an Faust zu sehen war, läßt sich die hermeneutische Kommunikation mit der Natur nicht objektivieren. Sie führt zwar subjektiv zu einem immer tieferen Verständnis der Phänomene, kann aber letztlich, wie es Mephistos obszöne „Geberde“ andeutet, nur onanistisch „schließen“ (V.1963f.) - sie bleibt mit sich allein. Das Problem Fausts, das auf Goethes Versuch zurückgeht, die naturwissenschaftliche Analyse durch unendliche, metonymische Reihenbildung zu dynamisieren, ist bis heute virulent geblieben durch die Debatte um die ***Zwei Kulturen: Literarische und naturwissenschafiliche Intelligenz.***[1] Für Max Scheler bezeichnete „die Frage, ob und wieweit Fremdverstehen durch unser Wissen von der Natur und durch die Realsetzung von Natur fundiert sei, ... ‚das‘ Grundproblem einer Fundierung der Geisteswissenschaften“[3].Dabei lassen sich die aktuellen Versuche, der Hermeneutik in der Nachfolge von Diltheys Abgrenzung der synthetisch-verstehenden Geisteswissenschaffen von den analytisch-erklärenden Naturwissenschaften ein objektivierbares Fundament zu geben, grob in zwei Tendenzen unterscheiden: Dem Versuch einer kausalen Erklärung geistiger Phänomene durch die angelsächsische Sprachphilosophie[4] steht die Erneuerung der Hermeneutik im Sinne der Tradition des deutschen Idealismus gegenüber.[5] Aber ob man nun mit Searle die „representational“ von der „computational theory of mind“ abhebt oder mit Polanyi das „personale“ vom „propositionalen“ Wissen - beide Richtungen geraten in Schwierigkeiten, sobald sie über die bloße Abgrenzung hinaus intersubjektiv nachvollziehbare Strategien formulieren sollen, mit denen das jeweils Supponierte zu begründen wäre. Ähnlich wie Goethe seinerzeit bieten sie zwar Lösungen für das Darstellungs- nicht aber für das grundlegendere Methodenproblem. Diese perennierende Methodenunsicherheit der Geisteswissenschaffen, die sich dem Objektivitätsdruck der naturwissenschaftlich-technischen Konkurrenz ausgesetzt sieht, liegt freilich in der Natur der Sache. Ebensowenig wie Faust gegen Mephistos rationalistischen „Worthauch“ (V. 1918) gefeit ist, wenn er sich nicht auf dessen theoretisches Niveau begeben will, ebensowenig kann die poscstrukturalistische ***Austreibung des***

1 Böhme, H. (1988c), S. 64.
2 Snow (1967); vgl. Kreuzer (1969).
3 Scheler (1912), S. 209.
4 Vgl. Searle (1984), vgl. Fodor (1981).
5 Vgl. Polanyi (1969), vgl. Frank (1984).

Geistes aus den Geisteswissenschaften[1] dadurch aufgehalten werden, daß man deren Verfahren operational isiert. Am eigentümlich schwebenden Charakter der metonymischen Symbolik läßt sich ablesen, warum: Der Signifikant verdankt seine intime Nähe zum Signifikat einem unendlichen Aufschub. Der naive Realismus hat keine konstante Metaebene, von der her er seine Intuition eines richtigen Verstehens bestimmen könnte. Würde er eine solche einnehmen, dann verlöre er sein hermeneutisches Sensorium: die Beweglichkeit der Sprache als Reflex auf die Bewegtheit der wahrnehmenden Perspektive. Das Naturschöne, wie Faust es sieht, ist nach einer Formulierung Adornos, „flüchtig bis zum déjà vu und ... wohl als Ephemeres am triftigsten“[2]. Um es zu erfahren und mitzuteilen, wäre daher die Fixierung auf eine allgemeinverbindliche Sprache von vornherein verfehlt. Erforderlich ist hierfür vielmehr eine bestimmte Gesinnung: das Verstehen- ***Wollen.***

2. Das Problem des guten Willens

Faust hat sich gegenüber der Erdgeistbeschwörung, modernistisch formuliert, vom „Fundi“ zum „Realo“ gewandelt. Sein naiv-realistischer Zugang zur Natur wird gestützt nicht mehr von einer egozentrischen, sondern einer alterzentrischen Gesinnungsethik. Sie besteht in der Attitüde einer liebevollen Hingabe ans Objekt. Goethe läßt Wilhelm in den ***Lehrjahren*** diese Attitüde gegenüber dem Heroismus der idiopathischen Identifikation verteidigen: „‚Ist es denn also wahr*, sagte er bei sich selbst, ‚daß die schüchterne Zärtlichkeit, die vor dem Auge der Sonne und der Menschen sich verbirgt, und nur in abgesonderter Einsamkeit, in tiefem Geheimnisse zu genießen wagt, wenn sie durch einen feindseligen Zufall hervorgeschleppt wird, sich alsdann mutiger, stärker, tapferer zeigt als andere brausende und großtuende Leidenschaften?“[3] Diese Haltung entspricht derjenigen Fausts. Seine vergeistigte Begierde läßt sich daher auf Habermas’ verständigungsorientierte Definition von Mimesis beziehen, die ebenfalls im Begriff der Zärtlichkeit gründet: „Zärtlichkeit erweckt also in der Hingabe die verlernte Kraft der Mimesis. ... Auch in der einzigen humanen Leidenschaft, der Liebe, in der ein mimetisches Verhältnis zur Natur, eine hingebende Angleichung und Einpassung, die Stelle technischer Naturbeherrschung einnimmt, ist die extreme Individualität gerettet, ist das Ich mit Natur versöhnt, ohne ihr anheimzufallen.“[4] Allerdings läßt sich diese Grundfunktion von Mimesis, deren Charakteristik auf Adorno zurückgeht, unterschiedlich ausdeuten. Habermas beschreibt sie kommunikationstheoretisch als „ein Verhältnis zwischen Personen, bei dem sich die eine der anderen anschmiegt, sich ... in sie einfühlt. Angespielt wird auf eine Beziehung, in der die Entäußerung des einen an das Vorbild des anderen nicht den Verlust seiner selbst bedeutet, sondern Gewinn und Bereicherung.“[5] Das paßt zweifellos auf Faust, der in die Natur „wie in den Busen eines Freunds“ schaut und sich dabei durch

1 So der Titel des Sammelbandes von Kittier (1980).
2 Adorno (1970), S. 111.
3 Goethe (1796), S. 52.
4 Habermas (1971c), S. 182.
5 Habermas (1981), Bd. I, S. 522.

„Gaben“ bereichert fühlt. Andererseits verliert er sich letztlich doch an die Begierde, was die kritische Frage gegenüber der kommunikationstheoretischen Mimesis-Deutung aufwirft, ob sie sich nicht über die somatischen, also zweckgerichteten Aspekte des Verstehens im Dienste vitaler Interessen hinwegtäuscht. Eine solche naturalistische Auslegung der heteropathischen Identifikation, die ja in Adornos Mimesis-BegrifF mit enthalten ist, findet sich insbesondere in Frankreich in der Nachfolge Caillois'. Ihr zufolge gründet die Mimesis in irrationalen, mythischen Quellen, die kommunikativer Rationalität entzogen sind — Clémence Ramnoux spricht diesbezüglich vom „mimétisme sympathique“[1].

Je nachdem, wie die passive Mimesis gedeutet wird, ergeben sich auch unterschiedliche Auffassungen von Verständigung. Daß Kommunikation allemal auf Gutgläubigkeit angewiesen ist, konnte an der Kontroverse zwischen Gadamer und Derrida beobachtet werden[2], die in gewisser Hinsicht den Disput zwischen Faust und Mephisto wiederholte. So mußte sich der Hermeneutiker letztlich wie Faust darauf verlassen, daß sein Gesprächspartner ihn verstehen ***will,*** gegenüber dem Einwand, daß der von ihm supponierte gute Wille zur Verständigung letztlich nur ein verkappter Wille zur Macht sei[3] - eine Frage, die angesichts der faktisch doch meist affirmativen Rezeptionsgeschichte des sympathetischen Naturbildes nicht ganz unberechtigt scheint - war Gadamer hilflos.[4] Die Annahme der Metaphysik des guten Willens bedarf eben selbst schon eines guten Willens - ein circulus vitiosus wie derjenige, in den Faust geriet, als er für sein hermeneutisches Naturverstehen eine Basis der Sympathie unterlegte, die dann im hermeneutischen Rückbezug selbst schwankend wurde.

Daß der Weg zur Hölle mit guten Vorsätzen gepflastert sei, besagt schon das Sprichwort. Resultiert also nicht aus der alterzentrischen Gesinnungsethik geradezu zwangsläufig eine Fehleinschätzung der Realität? Traut sie dem guten Willen nicht mehr zu, als er zu leisten imstande ist, indem ihr Vergeistigungsanspruch die Triebnatur des Willens zur Selbsterhaltung verdrängt, die sich dann doch willkürlich Bahn bricht?

Eine triebtheoretische Reduzierung des Faustschen „Wonne“-Gefühls auf sexuelle Lust indessen würde die substantiellen Qualitäten passiv-mimetischen Reagierens verfehlen. Sein sympathetischer Dativ opponiert ja gerade den Verdinglichungstendenzen instrumenteller Vernunft, wie sie Weisgerber gezeigt hat an der „‚Akkusativierung‘ des Menschen. Statt eines älteren Dativs (im Wort dare kommt das Geben zum Ausdruck) wird heute häufig der Akkusativ verwandt (vgl. der Kauf-

1 Ramnoux (1950).

2 Vgl. Forget (1984a).

3 V^. Derrida (1981).

4 Resigniert stellt er fest: „Wird er enttäuscht sein, daß wir uns nicht recht verständigen können? Aber nein, das wäre in seinen Augen eher ein Rückfall in die Metaphysik. Er wird also befriedigt sein, weil er in der privaten Erfahrung der Enttäuschung seine Metaphysik bestätigt sieht.“ [Gadamer (1981b), S. 60] Eben diese Diagnose bewahrheitete sich, als einige Cambridger Professoren zur Verleihung der Ehrendoktorwürde an Derrida ihr Placet nicht geben wollten - mit dem Argument, sein Stil verweigere das Verständnis. Allerdings hatten sich hier die Fronten umgekehrt: Derrida sah sich nun in der Rolle Fausts, desjenigen also, dem die Anerkennung entzogen wird, weil er sich nicht den analytischen Standards wisse ns ch aid ich er Kontroversen fügt.

mann liefert *ihm* die Waren - der Kaufmann beliefert *ihn* mit Waren). Während im Dativ der Mensch als sinngebende Person im Mittelpunkt des Geschehens stehe, werde er im Akkusativ zum Objekt und Opfer eines Eingriffs."[1]

Gleichwohl kann, wie wir oben gesehen haben, die hingebungsvolle Vergeistigung der Natur nicht zustande kommen ohne ein sinnliches Ferment im Triebleben. Als solches kehrt es gerade in der vermeintlichen Interesselosigkeit alterzentrischer Gesinnungsethik zurück: Nach Batailles an Max Weber angelehnter These wird das ambivalente, Entsetzen und Entzücken auslösende Heilige in der Entwicklung bis Luther und Calvin domestiziert und zugleich aufgespalten. Zusammen mit dem diabolischen Teil des Heiligen wird auch das Erotische der Welt zugeschlagen und als Sünde des Fleisches verurteilt.[2] Opfer einer solchen Disambiguierung des Heiligen ist auch Faust, der die sinnlichen Aspekte seiner Liebe zu Gretchen spiritualisiert zu haben meint. Die Reinheit dieser disambiguierten Moral aber wird von Mephisto erfolgreich bestritten, was sich daran zeigt, daß Faust vom einen Extrem ins andere fällt: „Was muß geschehn, mag's gleich geschehn!" (V.2034). Daß Faust plötzlich mit Gretchen sexuellen Verkehr haben „muß", ist nur dadurch zu erklären, daß die heteropathische Identifikation Bereitwilligkeit schlechthin bedeutet und so auch die Wiederkehr des durch Vergeistigung beschönten Erhabenen mitbedingt. Wie am Changieren der Worte „Brust", „Feuer", „Kraft" zwischen geistiger und sinnlicher Bedeutung zu sehen war, ist die Hingabe an die eine unlöslich verbunden mit der anderen. Adorno schreibt deshalb: „Die Anamnesis der Freiheit im Naturschönen führt irre, weil sie Freiheit im älteren Unfreien sich erhofft."[3]

3. Konsequenzen aus der Aporie erklärten Verstehens

Goethes Entscheidung, nach Weimar zu gehen, war nicht zuletzt eine Konsequenz aus der Aporie abstrakter Unmittelbarkeit: Er gesteht sich nun ein, daß er zuvor von der Natur eigentlich „keinen Begriff' gehabt habe, daß die Naturemphase des Sturm und Drang nicht auf einem echten Interesse an der Natur beruhte, sondern lediglich Chiffre war für eine egozentrische Omnipotenzphantasie. Das ändert sich in dem Moment, als Goethe aus der genialischen Fundamentalopposition heraustritt, um politisch und naturforschend aktiv zu werden. Indem er den Realitätsgehalt von Bezeichnungen anerkennt, arrangiert ersieh mit den bestehenden Institutionen und Wissenssystemen. Das heißt keineswegs, daß er sie fraglos übernimmt, aber er kann sie nun auf ihrem eigenen Feld - mit den Mitteln höfischer Machtmechanismen bzw. mit der Terminologie Linnés - bekämpfen. Ein Ergebnis dieser Veränderung von innen heraus ist das Verfahren der Synonymenreihung, das die Geschichte *im* Zeichen der Natur vernehmbar macht - als ephemer ihr entragend. Auf die metonymische Symbolik des Faustmonologs trifft daher Adornos Bemerkung zu: „Im Naturschönen spielen, musikähnlich und kaleidoskopisch wechselnd, naturhafte und geschichtliche Ele-

1 Breuer (1974), Bd. 2, S. 439.
2 Vgl. Bataille (1949), S. 158f.
3 Adorno (1970), S. 104.

mente ineinander. Eines kann fürs andere eintreten, und in der Fluktuation, nicht in der Eindeutigkeit der Beziehungen lebt das Naturschöne.“[1]

Die metonymische Symbolik zeigt so zwar ein realistischeres Bild von der Natur. Aber es ist ein naiver Realismus, der sich vom guten Willen zum Verstehen abhängig macht - einer weiterhin gesinnungsethischen Orientierung, die dazu führt, daß Faust letztlich doch Fundamentalist bleiben muß: Die vorübergehend versöhnten Konflikte kehren um so heftiger zurück. Auch Goethe fand bei Rückzügen in den Harz letztlich doch keine Befriedung seiner widersprüchlichen Lebenssituation. Mit seiner Flucht nach Italien entzog er sich ihr schließlich ganz. Dort überwand er die Aporie des erklärten Verstehens durch eine Änderung seiner ethischen Maximen. Er machte den Realitätsanspruch seiner Naturforschungen nun nicht mehr von der Innerlichkeit seiner Gesinnungen abhängig, sondern suchte nach äußeren Maßstäben. In seiner hochklassischen Phase schließlich vollzieht Goethe den entsprechenden Wechsel von der Mimesis zur Konstruktion und befestigt dadurch den Wahrheitsanspruch einer Symbolik, die nun nicht mehr metonymisch, sondern synekdochisch strukturiert ist.

1 Adorno (1970), S. 111.

III. Das harmonikale Naturbild

Fausts erster Monolog der Szene *Vor dem Tor*, fiir den die humanistischen Schulbücher den Titel „Osterspaziergang" eingebürgert haben[1], ist repräsentativ für Goethes Hochklassik. Sie folgt den Grundsätzen der antiken Ästhetik, die Jörg Zimmermann als „harmonikal" attribuiert hat, da sie eine „Ästhetik des Maßes, der Symmetrie und der Proportion"[2] ist. Das Naturbild in Goethes Hochklassik ist dieser Tradition verpflichtet. Ich übernehme zu seiner Kennzeichnung deshalb Zimmermanns Attribut.

A. Poiesis. Die Sachgehalte des Osterspaziergangs

Die Szene *Vor dem Tor* entstand um die Jahrhundertwende. In dieser Arbeitsphase bemühte sich Goethe, motiviert von Schiller, um eine konzeptionell fundierte Fertigstellung des Dramenfragments. Das Resultat, *Faust I*, erschien 1808.

Die Diskurspositionen, die in der künstlerischen Technik des Osterspaziergangs verkörpert sind, beanspruchen zum einen analogische Naturanschauung (1), zum anderen natürliche Ordnung (2). Beide stehen für den Versuch, die mittlerweile emanzipierte Zeitdimension der Naturgeschichte mit der phänomenologischen auf höherer Ebene in Einklang zu bringen: Natur steht im Zeichen der Geschichte (3).

1. Der Anspruch auf analogische Naturanschauung

Die Gestaltung des Osterspaziergangs ist symbolisch, aber nicht im metonymischen, sondern im synekdochischen Sinne: Es gibt jeweils eine repräsentative Entsprechung zwischen Signifikant und Signifikat (a). Das theoretische Pendant hierzu ist ein kritischer Realismus, der sich des transzendentalen Charakters der Ideen bewußt ist, diese aber durch ästhetische Analogie mit der Empirie vermittelt (b).

a) Synekdochische Symbolik

Faust führt Wagner auf einen Hügel und beschreibt ihm von dort oben die Szenerie eines Ostersonntags im Naherholungsgebiet einer Stadt. Seine Sprache bringt das Grundmotiv frühlingshaften Aufbruchs zum Ausdruck - und zwar symbolisch, denn die Signifikanten stehen in einer Identitätsbeziehung zu den Signifikaten. Das Leitmotiv von „Bildung und Streben" (V.912) bezeichnet konkrete Vorgänge und doch zugleich höhere Ideen. Seine Symbolik beruht auf kontrapunktischen Entgegensetzungen: Das Entstehen belebender Farben (V.913) ist ein Prozeß, der sich aus dem Widerstreit zwischen Winter und Frühling, Kälte und Wärme, Finsternis und Licht ergibt (vgl. V.903-911). Der Bildungsvorgang der Natur nun wiederholt sich - mit

1 Vgl. dazu Hamm/Sorgenfrei (1971).
2 Zimmermann, J. (1982b), S.l 19f.

derselben kontrapunktischen Struktur - im Bereich der Gesellschaft: Auch die Bürger der Stadt strömen aus dem „finstren Thor“ (V.918) „ans Licht“, aus der bedrückenden „Enge“ der Stadt ins Weite der Landschaft, aus der Gebundenheit der Arbeitsverhältnisse in die Freizeit (vgl. V.918-928).

Diese Parallel-Symbol ik ist - im Unterschied zum Monolog in *Wald und Höhle* - nicht metonymisch, sondern synekdochisch. Faust bildet keine Assoziationsreihen durch Wortverschiebungen, sondern er beschreibt die Phänomene der Natur so, daß sie Vorgängen des gesellschaftlichen Lebens entsprechen. Beide Sphären korrespondieren miteinander: Wie der Frühling alles „mit Farben beleben“ (V.913) will, so haben die Menschen an diesem Tag neue, „farbige Kleider“ (V.936) angelegt. So, wie die Sonne den dunklen Winter vertreibt (V.911), so überwinden an diesem Tag die Bürger der Stadt die Düsternis ihrer Lebensverhältnisse (V.922). Umgekehrt bildet das Strömen der „Menge“, die sich „Durch die Gärten und Felder zerschlägt“ (V.929f), eine Analogie zum Flußlauf (vgl. V.931f).

Die synekdochische Symbolik ist notwendig weit weniger nah an den Phänomenen als die metonymische von *Wald und Höhle.* Fausts Blick kommt aus „Höhen“ (V.916), von denen er die Erscheinungen nicht sequentiell, in Reihen, sondern global, als einen umfassenden Gesamteindruck, wahrnimmt. Dadurch erst kann das Einzelne zum Repräsentanten des Ganzen werden. Das synekdochische Prinzip des „pars pro toto“[1], findet stets einen abschließenden, passenden Rahmen - sei es das „Tal“, in dem „HofFnungsglück“ grünt (V.905), die „Stadt“, auf die Faust Wagner „zurück zu sehen“ heißt (V.917) oder das Panorama von „des Berges fernen Pfaden“ (V.935), das die Menschen mit der Landschaft optisch verschmelzen läßt. Da Faust die Szenerie souverän von oben überschaut und wie ein Maler die Perspektiven arrangiert, kann er Partikulares, das für sich genommen zufällig, bedeutungslos wäre, in den kompositorischen Gesamtkontext einbetten. Er sieht die Natur nicht mehr in einzelnen Individuen, sondern in Konturen und Umrissen: Sie sendet „Streifen über die grünende Flur“ (V.910) und nimmt „geputzte Menschen“ für „Blumen“, an denen es im „Revier“ mangelt (V.9l4f).

„Indem der Künstler“, schreibt Goethe in seiner *Einleitung in die Propyläen,* „irgendeinen Gegenstand der Natur ergreift, so gehört dieser schon nicht mehr der Natur an, ja man kann sagen: daß der Künstler ihn in diesem Augenblick erschaffe, indem er ihm das Bedeutende, Charakteristische, Interessante abgewinnt oder vielmehr erst den höheren Wert hineinlegt.“[2] Nach dieser Maxime ist auch die synekdochische Symbolik des Osterspaziergangs gearbeitet. Es ist Fausts generalisierender Blick, der in die Naturerscheinungen „erst den höheren Wert hineinlegt“; er gibt die symbolischen Gehalte selbst vor, indem er sie ausspricht: „Bildung und Streben“ (V.912), „Auferstehung“ (V.921), Menschlichkeit (vgl. V.940) werden als solche benannt. Nur so kommt die Übereinstimmung zwischen Signifikant und Signifikat zustande. Dadurch rückt aber die synekdochische Symbolik nahe an die Allegorie heran, die die beiden Zeichenaspekte durch Konvention überbrückt. Wie auch sollten sonst die geschilderten Gesellschaftsphänomene - der Frühlingstag, das Freizeitver-

1 S. Erster Teil, S. 61-65.
2 Goethe (1798a), S.4G.

gnügen der Städter, ja diese selbst mit ihren partikularisierten Lebensverhältnissen - mit organischen Naturprozessen gleichgesetzt werden können?

Wie schwierig es ist, in der bürgerlichen Gesellschaft, d. h. einer nicht mehr antiknatürlichen Lebenswelt, symbolisch-repräsentative Gegenstände zu finden, war Goethe durchaus bewußt. Seine Briefe, die er 1797 aus Frankfurt an Schiller schreibt, legen davon Rechenschaft ab: „Sehr merkwürdig ist mir aufgefallen, wie cs eigentlich mit dem Publiko einer großen Stadt beschaffen ist. Es lebt in einem beständigen Taumel von Erwerben und Verzehren, und das, was wir Stimmung nennen, läßt sich weder hervorbringen noch mitteilen."[1] Grundsätzlich sieht Goethe also die besonderen Lebensverhältnisse der bürgerlichen Gesellschaft als poesiefeindlich an. In ihrer „empirischen Breite"[2] entsprechen sie nicht seiner Forderung nach Repräsentanz. Doch er löst das Problem, indem er „eminente Fälle" aufgreifi, „die, in einer charakteristischen Mannigfaltigkeit, als Repräsentanten von vielen andern dastehen" und „eine gewisse Totalität in sich schließen". Als einen solchen eminenten Fall sieht er das Haus seines Großvaters an. Es hat sich in typischer Weise mit den ökonomischen Entwicklungen der Zeit verändert, wurde bei einem Bombardement zerstört, ist aber aufgrund der neuen Marktgesetze „jetzt, größtenteils als Schutthaufen, noch immer das Doppelte dessen wert, was vor elf Jahren von den gegenwärtigen Besitzern an die Meinigen bezahlt worden. Insofern sich nun denken läßt, daß das Ganze wieder von einem neuen Unternehmer gekauft und hcrgestellt werde, so sehn Sie leicht, daß es, in mehr als Einem Sinne, als Symbol vieler tausend andern Fälle, in dieser gewerbereichen Stadt, besonders vor meinem Anschauen, dastehen muß."[3]

Totalität, Repräsentanz, Anschaulichkeit - Heinz Schlaffer leitet in seinem Faustbuch aus diesen Kriterien Goethes ein „Selbstmißverständnis des Autors"[4] ab, der, indem er wisse, daß sie in der Moderne nicht erfüllbar seien, zu seiner eigenen Symboltheorie in Widerspruch gerate. Schlaffer belegt seine These mit Goethes Auskunft, daß das vernichtete Gebäude einen höheren Wert habe als das real existierende. Die Allegorie sei mithin das angemessenere poetische Verfahren, denn sie bringe diese Abstraktionsprodukte einet von Marktgesetzen beherrschten Welt, deren „Zusammenhänge vom Menschen künstlich produziert worden sind"[5], zur Darstellung. Ich kann der These Schlaffers nur partiell zustimmen. Zweifellos rückt Goethes Symbolik zunehmend in die Nähe allegorischer Strukturen. Der Grund hierfür ist aber nicht die vermeintlichen Abstraktheit der Allegorie, sondern ihre - physiognomisch durchaus konkrete[6] - Diskrepanz zum Signifikat. Es ist der größere Anteil jenes

1 Goethe (1962-67), Bd. 2, S. 289, Brief v. 9.8.1797.

2 Ebd., S. 294, Briefv. 12.8.1797.

3 Ebd., S. 297f„ Briefv. 16.8.1797.

4 Schlaffer (1981), S. 15.

5 Ebd., S. 37.

6 So übersieht Schlaffer z. B. bei seiner Behauptung, die Bedeutung des großväterlichen Hauses bestehe nur noch in dessen Tauschwertabstraktion [vgl. ebd., S. 16], daß es nicht die Abwesenheit des alten Hauses ist, auf die Goethe sich bezieht, sondern dessen Wiederaufbau: „*Insofern* sich nun denken läßt", schreibt Goethe, „daß das Ganze wieder von einem neuen Unternehmer gekauft und hergestellt werde", werde es zum Symbol [Goethe (1962-67), Bd. 2, S. 298; Hv. P.M.].

„Einlegens" höherer Werte, von dem Goethe in den *Propyläen* sprach, der den Übergang zur Allegorie mit sich bringt.

Die synekdochische Symbolik des Osterspaziergangs bildet hier eine Zwischenstufe, aber sie bleibt von den Sachgehalten her gleichwohl symbolisch. Die Szenerie, die Faust sieht, ist eben nicht bloß die „empirische Breite" bürgerlicher Normalität, sondern ein eminenter Fall: Nicht irgendein Frühlingstag wird hier beschrieben, sondern der Ostersonntag, der Tag der Auferstehung. Das Freizeitverhalten ist deshalb auch nicht das übliche, sondern sakral überhöht: „Denn sie sind selber auferstanden" (V.922). Und so ist das Hinausströmen aus dem Tor nicht ein beliebiges Beispiel für eine zufällig beobachtete Stadtflucht am freien Tag, sondern ein feierlicher Akt, dem eine repräsentative und damit symbolische Qualität zukommt.

Freilich erst durch das selektive Arrangement Fausts. Wo Wagner nur ein „Schreien" (V.945) vernimmt, sieht er eine Gesellschaft, die „Zufrieden jauchzet" (V.939); wo jener „des Dorfs Getümmel" (V.937) als „Feind von allem Rohen" (V.944) bemäkelt, ist für diesen „des Volkes wahrer Himmel" (V.938) schönstens realisiert. Erst in Fausts sinnkonstituierender Perspektive wird das gesellschaftliche Geschehen den Naturvorgängen analogisierbar. Michael Titzmann nennt deshalb die klassische Symbolik Goethes eine „Semiotisierung des Natürlichen": „Mit Hilfe des S[ymbol]-Begriffs wird die Unterscheidung zwischen semiotischen Sachverhalten, die etwas bedeuten und natürlichen Sachverhalten, die nichts bedeuten, aufgehoben. ... Es geht um Semiotisierung des Natürlichen und um Naturalisierung des Semiotischen: das Kunstwerk wird der Natur angenähert und die Natur dem Kunstwerk."[1]

b) Kritischer Realismus

Goethes klassischer Symbolbegriff findet seine theoretische Fundierung in den Jahren seiner Zusammenarbeit mit dem Kantianer Schiller und dem Identitätsphilosophen Schelling. Die oben erwähnten klassischen Symbolkriterien - Totalität, Repräsentanz und Anschaulichkeit - vereinigen drei wissenschaftstheoretische Positionen: Die Totalität der Erkenntnis wird durch das transzendentale Subjekt Kants gestiftet (i); die These, daß es die Realität „repräsentieren" kann, rekurriert auf Schellings objektiven Idealismus (ii), von dessen idealistisch-spekulativen Voraussetzungen Goethe sich wiederum abgrenzt durch die Forderung nach konkreter, nicht bloß intellektueller Anschauung - paradigmatisch im „Urphänomen" (iii).

(i) Um 1795 beginnt Goethe, seine Naturforschungen erkenntnistheoretisch zu fundieren. Er schreibt an Schiller: „Bei Zusammenlegung meiner physikalischen Erfahrungen ist es mir schon, wie ich finde, von großem Nutzen, daß ich etwas mehr als sonst in den philosophischen Kampfplatz hinunter sehe."[2] Von diesem Bedürfnis zeugt auch der Osterspaziergang. Fausts konstitutiver Blick verhält sich zu den Gegenständen wie Kants transzendentales Subjekt. Er gibt die Kategorien vor, nach denen die Wahrnehmung strukturiert ist: „Frühling" und „Winter", „Revier" (V.914), „Handwerks- und Gewerbesbanden" (V.924), „die Menge" (V.929), „das Volk"

1 Titzmann (1979), S. 660.
2 Goethe (1962-67), Bd. 2, S. 206; Brief v. 25.11.1795.

(V.938) sind Gattungsbegriffe, die der Wahrnehmung nicht unmittelbar gegeben sind; sie sind keine konkreten Gegenstände, sondern Sammelbegriffe, die ein ordnender Verstand erst in die Szenerie hineinsieht. Auch die „Menschen" kommen nicht als Individuen vor, sondern differenzieren sich aus der abstrahierenden Ferne in „groß und klein" (V.939). Gerade durch diese Abstraktionsleistungen aber wird Fausts Feststellung „Hier bin ich Mensch, hier darf ich's seyn" (V.940) gerechtfertigt; denn die Fähigkeit zur Kategorienbildung ist ein Spezifikum des Menschen.

Das Initial für diese subjektorientierte Wendung in der Naturwahrnehmung war Goethes Begegnung mit Schiller im Jahre 1794. Anläßlich eines Gesprächs über Botanik suchte Goethe diesem seine Erfahrung der Urpflanze durch eine Zeichnung zu veranschaulichen. Schiller reagierte darauf mit der an Kant geschulten terminologischen Unterscheidung; „Das ist keine Erfahrung, das ist eine Idee."[1] Durch diese Belehrung erneuerte sich für ihn, wie er schreibt, „die alte Hauptfrage, wieviel unser Selbst und wieviel die Außenwelt zu unserem geistigen Dasein beitrage. Ich habe beides niemals gesondert, und wenn ich nach meiner Weise über Gegenstände philosophierte, so tat ich es mit unbewußter Naivität und glaubte wirklich, ich sähe meine Meinungen vor Augen. Sobald aber jener Streit zur Sprache kam, mochte ich mich gern auf diejenige Seite stellen, welche dem Menschen am meisten Ehre macht, und gab allen Freunden vollkommen Beifall, die mit Kant behaupteten: wenn gleich alle unsere Erkenntnis mit der Erfahrung angehe, so entspringe sie darum doch nicht eben alle aus der Erfahrung. Die Erkenntnisse a priori ließ ich mir auch gefallen, so wie die synthetischen Urteile a priori".[2]

In diesen Sätzen ist Goethes Wechsel vom naiven zum kritischen Realismus ausgesprochen. Sie markieren die erkenntnistheoretische Abkehr von der zuvor erhobenen Forderung, der Betrachter solle den „Maßstab zu dieser Erkenntnis, die Data der Beurteilung nicht aus sich, sondern aus dem Kreise der Dinge nehmen"[3]. Daß nun konträr dazu die Allgemeinbegriffe apriorisch die Gegenstände konstituieren, ihr Ursprung also *vor* der Erfahrung liegen soll, entspricht der Formel „universalia ante rem", die den transzendentalphilosophischen Apriorismus insofern vorwegnimmt.

Fausts Position auf dem Hügel ist sinnbildlicher Ausdruck jenes Standpunktes, „der dem Menschen am meisten Ehre macht": Sein Sehen beruht auf einem Wissen. Freilich ist die Anschauung dem Begriff nicht einfach subsumiert. Beide greifen ineinander. Zwar ist es Fausts Blick, der die Erscheinungen erst deutet, indem er z. B. sieht, was nur erschlossen werden kann: „Vom Eise befreyt sind Strom und Bäche" (V.903). Doch er sagt, nicht durch seinen, sondern „Durch des Frühlings holden belebenden Blick" (V.904) geschehe dies. Diese Rückverlagerung der subjektiven Erkenntnisformen ins Objekt geht auf einen anderen Typ von Rationalität zurück als den diskursiven der *Kritik der reinen Vernunft,* für den Newtons Naturwissenschaft paradigmatisch ist, nämlich den reflektierenden der *Kritik der Urteilskraft.* Kant selbst hatte diese Ergänzung zu seinem Hauptwerk für nötig befunden, weil den Funktionen organischen Lebens offensichtlich ein immanenter Naturzweck zugrundeliege, den zu

1 Goethe (1817b), S. 540.
2 Goethe (1820b), S. 27.
3 Aus dem Aufsatz *Der Versuch als Vermittler von Subjekt und Objekt* (1792) [Goethe (1823), S. 10].

begreifen „ein anderer als der diskursive“ Verstand des Menschen erforderlich sei: die „intellektuelle Anschauung“[1]. Goethe, dem es in der Naturforschung eben darum zu tun war, organisches Leben zu begreifen, sagt deshalb, daß er der *Kritik der Urteilskraft* „eine höchst frohe Lebensepoche schuldig“ sei. „Die großen Hauptgedanken des Werks“, sagt er, waren seinem „bisherigen Schaffen, Tun und Denken ganz analog“[2]. Was er bisher naiv-realistisch aus den angeschauten Objekten abzulesen gesucht hatte, sollte damit eine philosophische Rechtfertigung erhalten. Allerdings überschreitet er den Geltungsbereich der intellektuellen Anschauung Kants. Diesem zufolge wird die „teleologische Beurteilung“ zwar „mit Recht zur Naturforschung gezogen: aber nur, um sie nach der *Analogie* mit der Kausalität nach Zwecken unter Prinzipien der Beobachtung und Naturforschung zu bringen, ohne sich anzumaßen, sie danach zu *erklären*[3]. Eben diese „Anmaßung“ findet sich bei Goethe. Was bei Kant den Status einer regulativen Idee hat, hält er für eine sinnlich-erfahrbare Realität. Philosophischen Rückhalt für diese Heterodoxie gibt ihm Schelling.

(ii) Um die Natur als Ganzheit nicht nur hypothetisch denken, sondern auch erkennen zu können, mußte der reflexionsphilosophische Dualismus überwunden werden, mit dem Kant die Erkenntnis auf die Kategorien transzendentaler Subjektivität reduziert und das Ding an sich außerhalb ihres Fokus gerückt hatte. Dieser Intention entsprach Schellings Naturphilosophie mit ihrem Identitätskonzept: „Die Natur soll der sichtbare Geist, der Geist die unsichtbare Natur seyn. *Hier also,* in der absoluten Identität des Geistes *in* uns und der Natur *außer* uns, muß sich das Problem, wie eine Natur außer uns möglich sey, auflösen.“[4] Durch seine Schelling-Lektüre gelangt Goethe zur objektiv-idealistischen „Anschauung der zwei großen Triebräder aller Natur: der Begriff von Polarität und von Steigerung, jene der Materie, insofern wir sie materiell, diese ihr dagegen, insofern wir sie geistig denken, angehörig; jene ist in immerwährendem Anziehen und Abstoßen, diese in immerstrebendem Aufsteigen. Weil aber die Materie nie ohne Geist, der Geist nie ohne Materie existiert und wirksam sein kann, so vermag auch die Materie sich zu steigern, so wie sichs der Geist nicht nehmen läßt, anzuziehen und abzustoßen.“[5]

Nach diesem Modell einer Steigerung aus Polaritäten ist auch der Osterspaziergang konzipiert. Denn auch hier wird die Natur zunächst „materiell“ — in den Polaritäten von Frühling und Winter, Sonne und Eis etc. - wahrgenommen, um daraus „geistig“ gesteigert hervorzugehen: als Manifestation neuen Lebens im Modus von „Bildung und Streben“. Dieser Modus verbindet organisch die Sphäre der Natur mit der der Menschen, die dasselbe Gesetz wiederum auf höherer Ebene realisieren: auch sie stehen in polarisierten Lebensverhältnissen (Stadt und Land, Arbeit und Freizeit etc.), aus denen sie aufsteigen „ans Licht“ des Auferstehungsfestes.

Ebenfalls mit Schelling einig ist sich Goethe in der zentralen Funktion der Kunst bei der Vereinigung von Intellekt und Anschauung. So schreibt Schelling: „Die Kunst

1 Kant (1790), S. 362 u. 363.
2 Goethe (1820b), S. 27.
3 Kant (1790), S. 306.
4 Schelling (1797), S. 294.
5 Goethe (1827-30b),S. 48.

ist eben deswegen dem Philosophen das höchste, weil sie ihm das Allerheiligste gleichsam öffnet, wo in ewiger und ursprünglicher Vereinigung gleichsam in Einer Flamme brennt, was in Natur und Geschichte gesondert ist"[1]. Goethe bezeichnet die Kunst in diesem Sinne als die „wahre Vermittlerin"[2]. Dennoch gibt es einen entscheidenden Unterschied zwischen dem Naturphilosophen und dem naturforschenden Dichter: Für Schelling ist die Kunst nur das „Organon der Philosophie"[3] - Goethe verfolgt die umgekehrte Tendenz: Er möchte „die Wissenschaft ... als Kunst denken"[4]. Der eine bewegt sich also weg von der konkreten Anschauung, der andere hin zu ihr. So beobachtet Goethe an Schelling, „daß er das, was den Vorstellungsarten, die er in Gang bringen möchte, widerspricht, gar bedächtig verschweigt, und was habe ich von einer Idee, die mich nötigt, meinen Vorrat an Phänomenen zu verkümmern"[5]. Goethe steht damit, wie er sagt, „in der Mitte"[6] zwischen Kants empirischem und Schellings spekulativem Ansatz. Das Resultat dieser Mittelstellung ist eine eigene Kategoricnschöpfung: das Urphänomen.

(iii) Goethe benutzt die Identitätsphilosophie gleichsam als Leiter, um zur reinen Anschauung der Urphänomene aufzusteigen. Die Anschauung aber ist für den Naturforscher die „Grenze seiner Wissenschaft"[7]. Das Urphänomen nennt Goethe symbolisch, weil es beide Aspekte - Empirie und Spekulation - in sich vereinigt.[8] Es kann nur im aktual erlebten Vorgang des Sehens geschaut werden.[9] Die dadurch gestiftete Verbindung von ästhetischer Wahrnehmung und naturwissenschaftlicher Erkenntnis bringt Goethe paradigmatisch zum Ausdruck im Lehrgedicht *Die Metamorphose der Pflanzen*, das den Naturvorgang einer mitvollziehenden Anschauung erläutert: „Werdend betrachte sie nun ..., Immer staunst du aufs neue, ... Wende nun, o Geliebte, den Blick ..."[10] Auch Faust will zum eigenen, aktiven Anschauen anregen: „Kehre dich um, von diesen Höhen / Nach der Stadt zurück zu sehen" (V.916L), „Sieh nur sieh! wie behend ..." (V-929). Er lenkt Wagners Blick auf die Analogien in Natur und Gesellschaft, um sie als Urphänomene kenntlich zu machen, d.h. als nicht weiter ableitbare, eminente Fälle, die nur im „Hier" (V.940) des erlebten Augenblicks wahrnehmbar sind.

Die symbolisierende Darstellung schafft die Bedingungen für diese Art der Naturwahrnehmung. Fausts Monolog integriert Mensch und Natur in einen gemeinsamen Prozeß. Dabei verkörpert er nicht nur Ansprüche auf wahre Erkenntnis, sondern auch

1 Schelling (1800), S. 696.
2 Goethe (1907), S. 367, Nr. 18; aus *Hefte zur Morphologie* 1/4 (1822).
3 Schelling (1800), S. 695.
4 Goethe (1810b), S. 4l. Die Unverträglichkeit beider Tendenzen spricht er klar aus, wenn er über Schelling an Schiller schreibt: „Ich würde ihn öfters sehen, wenn ich nicht noch auf poetische Momente hoffte, und die Philosophie zerstört bei mir die Poesie." [Goethe (1962-67), Bd. 2, S. 429; Brief v. 19.2.1802]
5 Goethe (1962-67), Bd. 2, S. 333; Brief an Schiller v. 25-2.1798.
6 Ebd., S. 353; Brief an Schiller v. 30.6.1798.
7 Ebd., S. 483.
8 Vgl. Goethe (1907), S. 366, Nr. 15; aus dem Nachlaß.
9 Vgl. Goethe (1805-10), S. 368.
10 Goethe (1799), V. 9, 47 u. 64.

auf solche auf richtiges Leben: Die Gesetzmäßigkeit der Natur wird zum Vorbild des menschlichen Handelns. Wir kommen damit zu den praktischen Aspekten der Sachgehalte.

2. Der Anspruch auf natürliche Ordnung

a) Inklusive Konstruktion

Die gegensätzlichen Bereiche von Natur und Gesellschaft werden durch Fausts analogisierende Sicht in symmetrische Entsprechungen verwandelt, in Polaritäten, die in einem gemeinsamen Prozeß der Steigerung aufgehoben sind. Um solche Synthesen herzustellen, bedarf es regulierender Eingriffe, die am Überwiegen des Konstruktionsprinzips über die mimetischen Impulse abzulesen sind: am hohen Abstraktionsniveau der Sprache, am Zeilenstil, an der strengen Einhaltung des Reimschemas, an der Opferung einzelner Silben zugunsten des Metrums („fehlts im Revier" - V.914, „Breit' und Länge" — V.931, „darf ich's seyn" - V.940), insbesondere aber am sentenzenhaften Sprachgestus, der in einfachen Sätzen von hohem Allgemeinheitsgrad das Wesentliche auf den Punkt bringt - besonders prägnant in den anaphorischen Versen 923-927, die jeweils ganze Lebenswelten resümieren. Der Sprecher reguliert den Hörer - das gilt nicht nur für Fausts Verhältnis zu Wagner („Kehre dich um ..." - V.916, „Sieh nur sieh!" - V. 929) , sondern auch für das Verhältnis der Form zum Sprachmaterial. Doch die Entzweiung der beiden pragmatischen Zeichenaspekte ist auch hier auf Polaritäten gegründet; sie dient nicht der Restriktion, sondern der Integration. Daß sich die einzelnen Pragmata dem Formgesetz unterordnen, geschieht scheinbar ohne Gewalt. Das Satzgefüge ist trotz subordinierender Konjunktionen („Durch ... Aber ... Doch ... Denn" - V.904-22) parataktisch. Es vermittelt zwischen Anschauung und Idee in quasi natürlicher Parallelität.

So hatte auch Schelling die kantischen Trennungen der Natur als Objekt und der Natur als Subjekt überwunden, indem er sie als Produkt und Produktivität spontan aufeinander bezog. Er schreibt in seiner *Einleitung zu dem Entwurf eines Systems der Naturphilosophie.* „Jenes Produkt ist ein endliches, aber da die unendliche Produktivität der Natur in ihm sich concentriert, muß es den Trieb zur unendlichen Entwicklung haben. - Und so gelangen wir allmählich und durch alle bisherigen Zwischenglieder zur Construktion jenes unendlichen Werdens, der empirischen Darstellung einer ideellen Unendlichkeit."[1] An anderer Stelle nennt Schelling sein Programm „idealistische Konstruktion der Materie"[2]. Es beruht auf einem spontanen Vermittlungstyp, der zwar nicht ohne das Zutun des begrifflichen Denkens zustandekommt, das aber nur die Funktion hat, der immanenten Tendenz des Gedachten selbst zur Darstellung zu verhelfen. Daß Goethe in der hochklassischen Phase nicht von der empirischen, sondern einer konstruierten Ideal-Natur ausgeht, rechtfertigt er in der *Farbenlehre* folgendermaßen: „Überhaupt zeigt uns die Natur kein allgemeines Phä-

1 Schelling (1799a), S. 358.
2 Schelling (1797), S. 248.

nomen, wo die Farbentotalität völlig beisammen wäre. ... Wie sich aber die völlige Erscheinung im Kreise zusammenstellt, machen wir uns am besten durch Pigmente auf Papier begreiflich, bis wir ... uns endlich von der Idee dieser Harmonie völlig penetriert und sie uns im Geiste gegenwärtig fühlen."[1] Überspitzt formuliert könnte man auch von Faust auf dem Hügel sagen, daß er das Geschehen vor dem Tor auf dem Papier konzipiert. Nur der abstrahierende, gleichsam skizzenhafte Blick sieht die Natur in „Streifen" (V.910) und als „Revier" (V.914), nur ob der Ferne des Betrachters vom Objekt können „geputzte Menschen" Blumen ersetzen (V.9l4f.) oder deren Ströme als gleichartig mit einem Flußlauf erscheinen (vgl. V. 929-932).

Allerdings handelt es sich, wie gesagt, um inklusive, nicht um exklusive Konstruktionen. Goethe sieht die Form als einen zwanglosen Zwang, der die Phänomene nicht beschneidet, sondern ihnen allererst zum wesensgemäßen Ausdruck verhilft. Berichtete er über den Besuch einer Abgußsammlung in Rom - derzeit noch mit naiv-realistischem Blick — : „hier aber fiel mir nur zu sehr auf, daß die Form zuletzt alles einschließe, der Glieder Zweckmäßigkeit, Verhältnis, Charakter und Schönheit"[2], so stellt er jetzt im *Propyläen*-Aufsatz heraus, daß die Form erst durch das Subjekt ans Objekt herangetragen werde: Erst der Künstler ziehe „den Kreis der Regelmäßigkeit, Vollkommenheit, Bedeutsamkeit und Vollendung ..., in welchem die Natur ihr Bestes gerne niederlcgt, wenn sie übrigens, in ihrer großen Breite, leicht in Häßlichkeit ausartet und sich ins Gleichgültige verliert"[3]. Das Schöne kann demzufolge ebenso wie das Gute nur durch die Integrationsleistungen des Subjekts hervorgebracht werden. Das ist zugleich Goethes ethische Maxime jener Zeit.

b) Modale Verantwortungsethik

Unter dem Gesichtspunkt des praktischen Diskurses entwirft der Osterspaziergang ein Bild von Freiheit im Gesetzmäßigen. So wie die Naturkräfte aufkeimen, vom Eise befreit sind, so haben auch die Menschen am Feiertag Gelegenheit, sich von der bedrückenden Enge der Stadt zu befreien. Aber beides folgt ganz bestimmten Regularitäten: Die Natur dem Kreislauf der Jahreszeiten, die Menschen dem konventionellen Rhythmus von Arbeit und Freizeit. So kommen Naturgesetz und Sittengesetz zur Übereinstimmung. Die Menschen folgen zwar ihren eigenen Interessen, die aber durch Verhaltensnormen kanalisiert sind. Nicht die individuellen Gesinnungen geben den Orientierungsrahmen ab, sondern die gesellschaftlichen Traditionen bestimmen, wie der Ostersonntag eines Städters normalerweise abläuft: Kirchgang (V.927), Ausflug in die „Gärten und Felder" (V.930), Bootsfahrt (V.932ff.), Tanzvergnügen im Dorf (V.937f.). Kollisionen zwischen individuellem Interesse und sanktionierter Norm tauchen in diesem Bild nicht auf. Wie die Natur ihren Eigenimpulsen folgt und dabei doch ganz in ihrer allgemeinen Bestimmung aufgeht, so „jauchzet groß und klein" (V.939) anscheinend in zufriedener Übereinstimmung mit den kodifizierten Formen des gesellschaftlichen Verkehrs. Was Faust beschreibt, ist die Quadratur des

1 Goethe (1805-10), S. 503-, § 815.
2 Goethe (1816), S. 542; Rom, den 11.4.1788.
3 Goethe (1798a), S. 46.

Kreises: eine determinierte Freiheit. Die Konfrontation zwischen Individuum und Gesetz wird zugunsten des Gesetzmäßigen entschieden. Sie ist aber so gestaltet, daß der Eindruck entsteht, sie finde gar nicht statt. In Fausts Perspektive verfolgen die Menschen gerade dadurch, daß sie sich sozialen und naturhaften Regularitäten fügen, ihre eigenen Interessen. Es ist die Perspektive einer modalen Verantwortungsethik. Auch die Lehrgedichte sind im Duktus ihres Integrationswillens geschrieben: „Bildsam ändre der Mensch selbst die bestimmte Gestalt ... damit in harmonischem Anschaun / Sich verbinde das Paar, finde die höhere Welt."[1] In der *Metamorphose der Tiere* bezieht Goethe noch deutlicher Natur und Gesellschaft aufeinander, um beide zu versöhnen: „Dieser schöne Begriff von Macht und Schranken, von Willkür / Und Gesetz, von Freiheit und Maß, von beweglicher Ordnung, / Vorzug und Mangel erfreue dich hoch! Die heilige Muse / Bringt harmonisch ihn dir, mit sanftem Zwange belehrend"[2].

Der biographische Hintergrund dieses Votums für einen „sanften Zwang", das schließlich auch dem integrationswilligen „Herrscher" die „Krone" zubilligt[3], sind die Konsequenzen, die Goethe aus den politischen Erfahrungen der Zeit zog. Der Verlauf der Französischen Revolution hatte ihn, wie die meisten Intellektuellen seiner Zeit, davon überzeugt, daß die unreglementierte Freisetzung der menschlichen Natur in die Barbarei führt. Gleichwohl zieht er nicht dieselben Konsequenzen wie Schiller, der die Entfremdung der Vernunft von der Natur als notwendige Vorbedingung für geschichtlichen Fortschritt ansah und mit dem Programm einer ästhetischen Erziehung eine Synthese zwischen den voneinander abgekoppelten Momenten der Humanität schaffen wollte. Für Goethe bleibt die Natur die maßgebliche Norm: „Wo Natur frei ist, wird auch der Mensch frei sein."[4] Allerdings führt ihn das „schrecklichste aller Ereignisse"[5] zu einem anderen Begriff von Naturfreiheit als sie etwa in *Wald und Höhle* zum Ausdruck kam. Es genügt ihm nun nicht mehr, die Natur als unendliche Gestaltenreihe zu sehen, der man nur in alterzentrischer Gesinnung folgen müsse, um auf den richtigen Weg geführt zu werden. Freiheit sucht er mit Gesetzmäßigkeit in Einklang zu bringen - wie in der Naturforschung, so in der Politik. Nur auf diesem Wege kann er die Natur als Leitbild für die Idee einer verantwortlichen Gesellschaftsordnung rehabilitieren. Eine humanisierte Natur gibt den Maßstab ab für eine naturalisierte Humanität. So stattet der humanisierende Blick Fausts auf die Natur diese erst mit jenem „holden Blick" aus, der dann wiederum zum natürlichen Vorbild für das menschliche „Hoffnungsglück" wird.

Gerhard Kaiser hebt denn auch an Goethes Idyllenbegriff im Unterschied zu demjenigen Schillers hervor, daß Goethe nicht wie jener zwischen Naturideal und Wirklichkeit kategorisch trennt, sondern beides in Analogiebeziehung setzt: „So ist Kunst eine andere Natur, und noch alle Naturwissenschaft hat für Goethe ein Moment von künstlerischer Anschauung. Die Analogiebeziehung zwischen dem

1 Goethe (1799), V. 70 u. 79f.
2 Goethe (1820), V. 50-53.
3 Ebd., V.55f.
4 Goethe (1952), S. 721. Aus den *Aphorismen und Fragmenten zur Naturwissenschaß.*
5 Goethe (1823b), S. 39.

Anschauungsbild des menschlichen Geistes von Natur und der vorhandenen Natur ist die gleiche, nach der für Goethe das Auge nur deshalb die Sonne erblicken kann, weil es selbst sonnenhaft ist.“[1]

3. Natur im Zeichen der Geschichte

Für das naturgeschichtliche Problembewußtsein bedeutet die „grande démolition“ von 1789, wie Littré die Revolution nennt, die endgültige Abkehr von der Vorstellung eines naturalen „ordre circulaire“[2]. Gleichzeitig aber beeinträchtigt sie die ersten Ansätze einer Autonomsetzung des Zeitfaktors im Sinne eines kontinuierlichen Fortschritts. Gegen das Auseinanderdriften von Natur und Geschichte wird vielmehr die „Kompromißmetapher der Spirale“ gesetzt, die „aufs Neue historisches und naturales Denken miteinander kombiniert“[3], wie Lepenies in Anlehnung an Jauß feststellt, indem sie zwischen Periodizität und Linearität vermittelt.[4] So schreibt Treviranus in seiner *Biologie, oder Philosophie der lebenen Naturfür Naturforscher und Aerzte (1802-22):* „Jedes materielle System durchläuft eine Reihe von Veränderungen, die so beschaffen ist, daß jenes nach gewissen Revolutionen irgend einem Zustande, worin es sich vorher schon einmal befand, wieder nahe kömmt, ohne doch mit demselben ganz zusammenzutreffen.“[5]

Wie wir gesehen haben, partizipiert Goethe an dieser Entwicklung. Auch er stellt sich dem naturgeschichtlichen Grundproblem der Zeit, dem Erfahrungsdruck der „millionenfachen Hydra der Empirie“[6]: „Man verglich die Tiere mit dem Menschen und die Tiere untereinander, und so war bei vieler Arbeit immer nur etwas Einzelnes erzweckt und, durch diese vermehrten Einzelheiten, jede Art von Überblick immer unmöglicher. Beispiele aus Buffon würden sich manche vorlegen lassen.“[7] Durch Schelling findet auch er zur Kompromißlösung der Annahme, daß das polare Anziehen und Abstoßen der Materie mit der Steigerungsfähigkeit des Geistes eine Verbindung eingeht, so daß sich eine spiralförmige Tendenz ergibt.[8] Der naturwissenschaftliche Gegensatz von Begriff und Anschauung wird ebenso wie der ethische Konflikt von Einzelinteresse und gesellschaftlicher Verantwortung durch eine Dialektik geschlichtet, die auf eine höhere Einheit im Mitvollzug eines evolutionären Prozesses zielt. Die geschichtliche Entwicklung bildet nun den normativen Horizont, innerhalb dessen die Dynamik der Naturkräfte sich regulär entfaltet. So vermeidet Goethe die Unkontrollierbarkeit der metonymischen Reihung - Geschichte steht im Zeichen der Natur nur insofern noch, als Natur zugleich im Zeichen der Geschichte steht. Als

1 Kaiser (1977), S. 83. Er bezieht sich hier implizit auf Goethe (1907), S. 467, Nr. 722 [aus dem Nachlaß] und Goethe (1805-10), S. 324.
2 Nach Lepenies (1976), S. 27.
3 Ebd.
4 Vgl. Jauß (1965), S. 192.
5 Nach Lepenies (1976), S. 28.
6 Goethe (1962-67), Bd. 2, S. 299: Brief an Schiller v. 17.8.1797.
7 Goethe (1820a), S. 172.
8 Vgl. den Aufsatz *Spiraltendenz der Vegetation,* der zwar von 1831 ist, dessen Grundanschauung nach Goethes Auskunft aber bereits mit dem „Gesetze det Metamorphose“ [ebd., S. 135] formuliert wurde.

antirevolutionärer Kompromiß ist denn auch das harmonikale Naturbild meist rezipiert worden.

B. Aisthesis. Restaurationen

1. Die klassische Synthese (1806-1848)

An Goethes Symbolisierung prosaischer Lebensverhältnisse würdigt Hegel die Meisterschaft, die „aus dem Leben der Gegenwart eine engbegrenzte Besonderheit herausgreift, zugleich aber ... den für sich beschränkten Stoff mit den weitesten, mächtigsten Weltbegebenheiten in Beziehung bringt." Der Weinkenner lobt denn auch an *Hermann und Dorothea*, daß nicht etwa Kaffee, sondern „ein heimisches Gewächs, Dreiundachtziger, in den heimischen, nur für den Rheinwein passenden Gläsern getrunken wird, so daß hier nichts aus der eigentlichen Sphäre eines in sich behaglichen, seine Bedürfnisse innerhalb seiner sich gebenden Zustandes hinausgeht". Goethe habe „für dieses Werk mitten aus der modernen Wirklichkeit Züge, Schilderungen, Zustände, Verwicklungen herauszufinden und darzustellen verstanden, die in ihrem Gebiete das wieder lebendig machen, was zum unvergänglichen Reiz in den ursprüglichen Verhältnissen der Odyssee und der patriarchalischen Gemälde des Alten Testaments gehört"[1].

Trotz der Goethekritik der Romantik und des Vormärz, die insbesondere dem harmonikalen Naturbild gelten, findet cs nicht nur von Rechtshegelianern Zuspruch. Auch der junge Marx steht seiner Grundstruktur nahe: „Erst hier ist ihm sein natürliches Dasein, sein menschliches Dasein und die Natur für ihn zum Menschen geworden. Also die Gesellschaft ist die vollendete Wesenseinheit der Menschen mit der Natur, die wahre Resurrektion der Natur, der durchgeführte Naturalismus des Menschen und der durchgeführte Humanismus der Natur."[2] Später indessen rückt Marx von dieser Position ab. So könnte die folgende Polemik gegen Daumer zugleich wie eine Kritik des Osterspaziergangs gelesen werden: „Der bürgerliche Naturkultus ... flüchtet sich vor der geschichtlichen Tragödie, die ihm drohend zu nahe rückt, in die angebliche Natur, d. h. in die blöde Bauernidylle ..., beschränkt sich, wie wir sehen, auf die sonntäglichen Spaziergänge des Kleinstädters. ... Von der modernen Naturwissenschaft, die in Verbindung mit der modernen Industrie die ganze Natur revolutioniert, ... ist natürlich keine Rede."[3] Friedrich Engels dagegen bleibt mit seiner Idee einer Naturdialektik dem harmonikalen Naturbild affirmativ verbunden.[4]

1 Hegel (1835-38), Bd. I, S. 191, 258 u. Bd. II, S. 468.
2 Marx (1932), S. 538; aus den Pariser Manuskripten (1844).
3 Aus der *Rezension von Daumer, Die Religion des neuen Weltalters* [zitiert nach Schmidt, A. (1962/71), S. 133fJ.
4 Vgl. hierzu Schmidt, A. (1965).

2. Grüne Stellen (1848-1870)

Obwohl der antirevolutionäre Duktus des harmonikalen Naturbildes der Stimmung nach 1848 eigentlich entgegenkommt, findet der klassische Goethe in dieser Rezeptionsphase zunächst ein überraschend schwaches Echo. Wie schon erwähnt, ist auch Vischers Suche nach „grünen Stellen" nur oberflächlich zu seinen Adaptionen zu rechnen.[1] Während es eigentlich zu erwarten wäre, daß der poetische Realist sich mit besonderem Interesse der symbolisch-konstruktiven Struktur des Osterspaziergangs widmet, übergeht er die Stelle in seinem Faustbuch mit einer Floskel: „Gerne möchte ich bei der epischen Schönheit des Lebensbildes verweilen, das der Spaziergang vor dem Thore bietet; der gegenwärtige Gang fordert aber, daß wir uns auf das Wesentlichste des Inhalts beschränken."[2] Und das ist für ihn insbesondere die Erdgeistbeschwörung, der ein ganzes Kapitel gewidmet ist.

Auch Hippolyte Taine steht dem harmonikalen Naturbild nahe als Positivist, also nicht als Vertreter einer dialektischen Fassung des Verhältnisses zwischen Natur und Geschichte, wie sie eigentlich in Goethes Hochklassik angelegt ist. Deren Komplementaritätsmodell von Kunst und Naturwissenschaft führt ihn dazu, die Ästhetik als „eine Art angewandter Botanik" zu begreifen, die der „allgemeinen Bewegung" folge, „welche heute die reinen Geisteswissenschaften den beschreibenden Naturwissenschaften nahe bringt"[3]. Ähnlich wie Vischer höhlt er den reflexiven Entwicklungsgedanken Goethes durch dessen Gleichsetzung mit der Evolutionstheorie szientistisch aus. Indem er aber aus Darwin milieutheoretische Konsequenzen zieht, bleibt in seiner Analogisierung „zwischen einem Kunstwerk und einer Pflanze"[4] der Geschichtsbezug erhalten.

3. „Naturformen des Menschenlebens" (1870-1918)

Die konservativ-antirevolutionäre Goetheverehrung der Gründerzeit dagegen sieht mit ihrem bedeutendsten Protagonisten, Viktor Hehn, in der Szene *Vor dem Tor* die Verkörperung von „Naturformen des Menschenlebens". Natur und Geschichte stünden hier im völligen Gleichgewicht: „Die substantiellen Lebensformen ... sind der höhern Tierwelt mit der Menschenwelt gemeinsam ... die Forderungen der Sine und geselligen Ordnung erscheinen nur als natürliche Lebensprozesse; ihre Herrschaft ist nicht eingesetzt, sie wird nicht empfunden, sie umfängt alles so ruhig, als könnte es nicht anders sein, und ihr entgegenzustreben wäre sinnlos."[5]

Neben Simmel und Chamberlain hat Steiner maßgeblich zur antipositivistischen Idolisierung von Goethes harmonikalem Naturbild beigetragen.[6] In der hochklassischen Symbolik erkennt er die Grundlagen der Anthroposophie: „In Goethes Geist wirkten Wissenschaft und Kunst zusammen ... Goethe bekannte sich zu einer streng

1 S. oben, Kap. I.B.2.
2 Vischer (1875)»S. 274f.
3 Taine (1865), S. 17 [nach Mandelkow (1987), S. 72).
4 Taine (1865), S. 44.
5 Hehn (1887), S. I47f.
6 Vgl. Mandelkow (1979), S. LVllfF. u. (1987), S. 74.

einheitlichen oder monistischen Weitsicht. Einheitliche Grundmächte sieht er walten von dem einfachsten Vorgang der leblosen Natur bis hinauf zur Phantasie des Menschen, der die Werke der Kunst entspringen."[1] Goethes transzendental-ästhetische Brechung des Neuplatonismus übergeht Steiner ebenso wie die physikalischen Geltungsansprüche der *Farbenlehre*,[2] Der kritische Realismus des klassischen Goethe wird so in einen naiven umgedeutet.

4. „Warmes Behagen" (1918-1933)

Auch in der Weimarer Republik ist es die konservative Intelligenz, die sich bevorzugt im harmonikalen Naturbild wiedererkennt. Dies zeigt sich einerseits im elitären Klassizicätsideal des George-Kreises, vor allem bei Max Kommereil[3], und andererseits im nationalkonservativen Obrigkeitsdenken, in dessen Sinne Gustav Roethe den Osterspaziergang auf den Punkt bringt, wenn er schreibt, Goethe habe sich nicht gescheut, darin „das Philisterhafte des deutschen Bürgers anzudeuten, aber mit dem warmen Behagen, das in diesem Philistertum eine Wurzel echt deutscher beschränkter Tüchtigkeit erkannte und ehrte"[4].

Die bürgerliche Orientierung am klassischen Goethe im Interesse der Integration gesellschaftlicher Gegensätze geriet zunehmend unter Beschuß durch die radikalen Gruppierungen. So wird Ernst Robert Curtius, der seinen Aufruf zum Goethejahr 1932 unter das Motto „lebendige Bewahrung überzeitlicher Geisteswerte"[5] stellte, im *Völkischen Beobachter* wegen seiner AdKrt-Deutung scharf angegriffen: „Es geht doch in der Tat nichts Uber eine geschickte Wortführung - sie vermag ... selbst aus einem faustisch-germanischen Kampfaufruf mir nichts dir nichts ein Friedensgesäusel hervorzuzaubern, und alle Not hat ein Ende!"[6]

5. „Goethes morphologischer Auftrag" (1933-1945)

Die Nazis konnten mit dem harmonikalen Naturbild wenig anfangen. Berufungen auf den klassischen Goethe finden sich vornehmlich bei den Exilanten, sowohl des Volksfrontbündnisses als auch des bürgerlichen Lagers.[7] [8] Aber auch im Dritten Reich versucht eine ressentimentgeladene Kultur- und Wissenschaftskritik Goethes Morphologie für ihre Zwecke zu vereinnahmen. Nach Wilhelm Troll und Karl Lothar Wolf ist es *Goethes morphologischer Auftrag,* der die drohende Unterwanderung durch semitische und welsche Vernünftler abzuwehren befielt, als handle es sich um eine Krankheit: „Aber bald nach Keplers Tod schon griff, als Deutschland schwach war, vom Westen her der Einfluß jenes entwirklichenden Rationalismus um sich, der seine

1 Steiner (1893), S. 255.
2 Ich komme auf diese Diskussion im Katharsis-Abschnitt zurück.
3 Vgl. Kommcrell (1928).
4 Roethe (1924). S. 38.
5 Cuttius (1932). S. 106.
6 Nach Mandelkow (1984), S. 503.
7 Vgl. Mandelkow (1989), S. 118 u. 121.
8 Wolf/Ttoll (1940).

Wurzeln bei Descartes ... hat."[1] Dagegen setzen sie nun im Namen Goethes auf eine genuin deutsche, antirationale Bio-Wissenschaft.

Zu diesen faschistoiden Goethe-Aneignungen stand die humanistisch-konservative, z. B. in Gestalt der morphologischen Literaturwissenschaft Günther Müllers, in merkwürdig reibungsloser Koexistenz. Dazu schreibt Mandelkow: „Kennzeichnend für die morphologische Goetheinterpretation Müllers und seiner zahlreichen Schüler sind die Ideologieabstinenz, die Konzentration auf immanente Formanalyse und Beschreibung, die Suspension der Kritik und eine dezidiert antirevolutionäre, evolutionäre Geschichtsschreibung. Dies alles machte diese Forschungsrichtung nach 1945 zum idealen Anknüpfungspunkt der bürgerlichen Literaturwissenschaft in den Westzonen und der späteren Bundesrepublik, ein höchst problematisches Erbe, das geeignet war, den im Dritten Reich dominierenden Denkstil eines biologistischen Wissenschaftsbegriffs über das Ende der NS-Zeit hinaus festzuschreiben."[2]

6. „Hymnus auf den erlösten Menschen" (1945-1968)

Ein skurriles Symptom dieser Kontinuitätsproblematik ist Meineckes Vorschlag, zur Wiedergewinnung der Moral nach dem Zusammenbruch des Dritten Reichs Goethe-Gemeinden zu gründen. Die Idee ist explizit von der nationalsozialistischen Propaganda inspiriert, die - in Konkurrenz zu den Kirchen - über das Radio zur Erbauung in schwerer Zeit ein „Schatzkästlein" der Kunst senden ließ.[3]

Harmlos harmonisch erscheint denn auch Robert Petsch die Szene *Vor dem Tor.* Fausts Osterspaziergang sei ein „Hymnus auf den erlösten Menschen", der zwar eine „leise Ironie" verrate, die jedoch zeige, daß „Faust dem Leben seinen wahren Sinn abgewinnt"[4]. Ähnlich äußert sich Gerhard Storz, der die domestizierende Wirkung sozialer Herablassung bewundert und einen Vorgeschmack auf die Reiselust der prosperierenden Westdeutschen gibt: „Faust bekundet sein Einverstandensein, seine Zugehörigkeit zum bloßen, sich bescheidenden Menschsein unter den Ursprünglichen, Unverbildeten, und ihm begegnen diese zustimmend und zutraulich."[5]

Gibt sich der Konservatismus in der Bundesrepublik mit gutwilligem Verbrüderungsdünkel zu erkennen, so wird der hochklassische Goethe in der sozialistischen Erbepflege zur erzieherischen Maßnahme. Die doktrinäre Inthronisierung des harmonikalen Naturbildes zum normativen Humanitätsideal geht insbesondere auf die Ästhetik des späten Georg Lukács zurück, dessen *Faust-Studien* [6] auf lange Zeit ein Rezeptionsmuster vorzeichneten, das Goethes Drama am Leitfaden der Hegelschen *Phänomenologie* interpretierte und in ihm den künstlerischen Beweis sah für die unaufhaltsame Entwicklung der bürgerlichen Gesellschaft zum Sozialismus. In einem didaktischen Entwurf für die Behandlung des Osterspaziergangs an den Schulen der DDR

1 Ebd., S. 2.
2 Mandelkow (1987), S. 82.
3 Vgl. Meinecke (1946), S. 264f.
4 Petsch (1948), S. 292.
5 Stotz (1953), S. 175.
6 Lukács (1940/47).

wird das Unterrichtsziel vorgegeben: „Fausts Bekenntnis zum Volk, zum wahren Menschsein in den Versen des .Osterspaziergangs* bezeugt eine echt humanistische Gesinnung. An diesem hoch einzuschätzenden Bekenntnis ist nicht zu zweifeln. Doch es kommt noch bloß aus der außenstehenden Betrachtung, bleibt rein theoretisch und beglaubigt sich nicht in der gesellschaftlichen Tat. Es ist ein Bekenntnis im Sinne des klassischen Humanismus, der noch kein .realer Humanismus' ist.“[1]

7. Biologie des Alltags (1968-1990)

Nur vorübergehend konnte die Klassikkritik der Protestbewegung das harmonikale Naturbild außer Kraft setzen. In der DDR war es - aufgrund der Symbiose von Marxismus und Konservatismus - nie ernstlich von Entauratisierung bedroht. Gepriesen wurde dort weiterhin Fausts „Volksverbundenheit“[2], die sich „mit inniger Anteilnahme ... zur Gemeinschaft der Menschen“ bekenne[3].

Mißtrauen gegenüber Fausts „Distanzhaltung ... zu der nur als Kollektiv aufgenommenen Volksmenge“[4], wie sie Peter Michelsen herausgearbeitet hat, dürfte heute freilich die gesamtdeutsche Rezeptionshaltung sein. Dagegen rückt ein anderer Aspekt des Osterspaziergangs ins Zentrum der Aufmerksamkeit: die Modernitätskritik im Namen einer ganzheitlichen Sicht der Natur. „Zwiespältiges erlebt, wer heutzutage“ wie Ernst Hess „Goethes .Osterspaziergang' durch Sachsenhausen nachwandern will“[5]. In der Tat läßt der betongerahmte Blick auf Stadttor, Main und Mühlberg nur mit Wehmut an Fausts Idyllenschilderung denken. War sie zur Goethezeit poetische Verklärung der modernen Prosa, ist sie heute nur noch deren Gegenbild. Das Unbehagen daran vereint konservative und alternative Kulturkritiker.

In entschieden reaktionärer Tendenz stützt sich die Evolutionäre Erkenntnistheorie Rupert Riedels auf Goethes Morphologie. Sie deutet deren kritischen Realismus in einen naiven um und erklärt damit auch das kritische Denken als rückführbar auf die *stammesgeschichtlichen Grundlagen der Vernunft*.[6] Die moralischen Konsequenzen dieses Ansatzes zieht der Riedl-Adept Klaus Ederer im Sinne einer Rehabilitierung der „Ideal-Norm“ als „Sozialisierungsfaktor“[7]. Gegen die moderne „Anti-Kunst“ polemisiert er, sie sei eben „*nicht Kunst*“, und erläutert: „In diesem Brei gibt es ... Erscheinungen, die mit bestem humanen Gewissen nicht anders bezeichnet werden können als .entartet'. ‚Der menschlichen Art nicht gemäß', wenn man jenes ‚Maß des Menschlichen' an sie anlegt, an dem bisher die Menschheit sich unbewußt zu orientieren suchte oder welches die ersten Gesetzgeber aller Frühkulturen ahnend — und die

1 Hamm/Sorgenfrei (1971), S. 313. Das Zitat im Zitat verweist auf *Die deutsche Ideologie* von Marx/Engels.

2 Wertheim (1978), S. 143.

3 Hamm (1978), S. 87.

4 Michelsen (1978), S. 49.

5 Hess (1986), S. 65.

6 Riedl (1979).

7 Ederer (1982), S. 98.

bedeutendsten Denker, Dichter und Künstler der Kulturentfaltung mit höchstem Bewußtsein oder mit größter Schöpferkraft als das Humane zu bestimmen suchten."[1]

Den Schwenk zur naturalistischen Idealmaß-Integration im Namen Goethes haben mittlerweile auch etliche ehemalige Anhänger der Protestbewegung vollzogen. Margret Bothe hebt mit ausdrücklicher Würdigung Rudolf Steiners die fundamantale normative Bedeutung des physiologischen Teils in Goethes *Farbenlehre* hervor und lobt die Tatsache, daß es sich bei Goethes Experimentalsituationen „ausnahmslos um solche" handelte, „die im täglichen Leben von jedermann nachvollzogen werden können (... Betrachten von Wolken, Schnee, Schatten, Menschen mit bunter Kleidung u. a.)"[2]. Das Szenario des Osterspaziergangs, das in diesen Beispielen implizit aufgegriffen wird, bleibt also eine attraktive Orientierung bei der Suche nach Alternativen zur neuzeitlichen Naturwissenschaft.[3]

8. Résumé der Rezeptionsgeschichte

Die Konjunkturverläufe der Rezeption des harmonikalen Naturbildes sind denen des sympathetischen Naturbildes ähnlich. Was aber beide Rezeptionsgeschichten unterscheidet, ist die Tatsache, daß die erstere mehr an historischen Restaurationstendenzen partizipiert. In der Tat sind es meist Konservative, die sich auf den hochklassischen Goethe berufen. Während die Frühklassik trotz ihrer Verinnerlichungstendenzen durchaus oppositionelle Haltungen affizieren konnte, scheint dies hier kaum der Fall zu sein. Die Rezeption beider Naturbilder geht vorwiegend mit versöhnlichen Tönen einher, doch ist sie beim harmonikalen Naturbild stärker mit der Propagierung normativer Maßstäbe verbunden.

Strukturell läßt sich dieser Unterschied daran festmachen, daß beide Naturbilder zwar symbolisch sind, bei dem einen aber mimetische und beim anderen konstruktive Formelemente überwiegen. Im harmonikalen Naturbild ist die von diesen verkörperte Diskursposition der Verantwortungsethik der tragende Faktor. Sein Versöhnungsausdruck nimmt durch seine normative Zielorientierung Züge von Unfreiwilligkeit an. Wie Faust auf dem Hügel die Blicke seines Assistenten dirigiert, so mischt sich auch in die Rezeptionsgeschichte des harmonikalen Naturbildes ein didaktisches, ja bisweilen dogmatisches Element. Entsprechend kritisiert Adorno z. B. an Lukäcs eine zwanghafte Harmonisierung von Natur und Gesellschaft: „Der Dialektik wird Lippendienst gezollt, aber sie ist für solches Denken vorentschieden." Adorno bezeichnet dies als „erpreßte Versöhnung"[4].

Auch für Faust ist vorentschieden, was aus der Dialektik von Polarität und Steigerung in Natur und Geschichte zu resultieren hat: der Triumph der Humanität. Die Problematik dieser Sichtweise ist in der Rezeptionsgeschichte deutlich geworden: Spekulative Systeme und gesellschaftliche Organisationsformen werden naturalisiert und

1 Ebd., S. 101.
2 Bothe (1986). S. 45.
3 Vgl. z.B. Schmied-Kowarzik (1986), Glaser (1986), Amrine u. a. (1987), Chiarini (1987), Witzenmann (1989). Hermand (1991).
4 Adorno (1958b). S. 255.

als „Natur“ zur unhintergehbaren Norm. Adornos Wort von der erpreßten Versöhnung scheint mir daher geeignet, die grundlegende Aporie des harmonikalen Naturbildes zu benennen, an der sich die Kritik entzündet.

C. Katharsis. Die Aporie erpreßter Versöhnung

Die auffallende Vorliebe historischer Restaurationsphasen für das harmonikale Naturbild hat die Frage aufgeworfen, warum es sich so leicht zur Legitimierung reaktionärer Politik mißbrauchen läßt. Die Kritik hat also auf theoretischer Ebene den Ausweg zu problematisieren, den Goethe zwischen Kant bzw. Newton und Schelling wählte: die natürliche Erkenntnis (1). Auf praktischer Ebene zeigt sich die Aporie erpreßter Versöhnung als das Problem, wie Freiheit im Reglement möglich ist: der verkappte Dogmatismus der affirmativen Kultur (2). Die Konsequenz aus der Aporetik des harmonikalen Naturbilds ist die Offenlegung seiner implizit allegorischen Züge (3).

1. Das Problem der natürlichen Erkenntnis

Das holistische Weltbild, das neuerdings von der Evolutionären Erkenntnistheorie vertreten wird, postuliert im Sinne des harmonikalen Naturbildes einen organischen Zusammenhang zwischen Bezeichnetem und Bezeichnendem. So geht etwa Rupert Riedel davon aus, daß unsere Kategorien letztlich naturhaften Ursprungs sind.[1] Das Problem dabei ist freilich, daß zur Begründung dieser These wiederum Begriffe nötig sind. Dem Zirkelschluß, dem wir schon im vorigen Kapitel angesichts der Hermeneutikdiskussion begegnet sind, sucht die Evolutionäre Erkenntnistheorie dadurch zu entgehen, daß sie sich auf eine Metaebene der Erkenntnis begibt: Die Biologie wird zur fundamentalen Leitwissenschaft. Das war sie auch für Goethe in der Phase seiner Hochklassik. Mit dem Begriff der Metamorphose löste er das Problem der Verhältnisbestimmung von Natur und Geschichte nun nicht mehr nur darstellungstechnisch, durch das Verfahren der Synonymenreihung, sondern transzendental-ästhetisch unter Bezugnahme auf Kant und Schelling. Der Übergang vom metonymischen zum synekdochischen Symbol verkörpert diese transzendental-ästhetische Wendung.

Gerade an der synekdochischen Symbolik aber treten auch deren Fragwürdigkeiten zutage: Wie wir oben bereits gesehen haben, ist der Bezug zwischen Signifikant und Signifikat hier ein vermittelter; er kommt nur durch die Induktion von Vorannahmen zustande. Der auf den ersten Blick so organisch-stufenlos erscheinende Übergang von der Natur zur Gesellschaft in Fausts Osterspaziergang käme ohne Sinnvorgaben nicht zustande. Erst eine apriorische Abstraktion, symbolisiert in der Fernsicht vom Hügel, macht es möglich, zum Beipiel „geputzte Menschen“ und „Blumen“ ineins zu setzen. Indem es eher Schemata denn Individuen beschreibt, rückt aber das Naturbild des Osterspaziergangs nahe an Goethes pejorativen Allegoriebegriff heran. „Die Allegorie“, so definiert er, „verwandelt die Erscheinung in einen Begriff, den Begriff in ein

1 Vgl. Riedl (1979).

Bild“[1]. Verhält es sich nicht ebenso, wenn etwa der „Frühling“ oder der „alte Winter“ als Personifikationen angesprochen werden, die die Erscheinungen erst hervorbringen? Und sind nicht die feiernden Menschen lediglich eine Bebilderung des Begriffs der Auferstehung?

Dagegen ließe sich einwenden, daß es sich hier um einen bestimmten Typ von Abstraktionen handelt, der so gewählt ist, daß er repräsentativen Charakter erhält. In der Tat ist ja die Abstraktion nicht per se allegorisch, wie Schlaffer behauptet[2], sondern nur dann, wenn sie den Signifikanten vom Signifikat abspaltet. Doch die Jahreszeit manifestiert sich in ihrer typischen Erscheinung — der Eisschmelze, die die Täler grünen läßt. In Fausts Rede, so scheint es, bleiben also wie in der *Metamorphose der Pflanzen* Allgemeines und Besonderes miteinander verknüpft.

Es scheint aber nur so. Während Faust das Geschehen symbolisch arrangiert, interveniert sein Dichter mit versteckten Hinweisen auf Allegorisches: So ist etwa die Rede vom „grünenden Hoffnungsglück“ mit der Farbsymbolik Goethes unvereinbar. Ihr zufolge ist der Symbolgehalt des Grünen Ausgeglichenheit und Ruhe, von seiner physiologischen Wirkung her mithin das Gegenteil einer Aufbruchsstimmung: „Man will nicht weiter und man kann nicht weiter. Deswegen für Zimmer, in denen man sich immer befindet, die grüne Farbe zur Tapete meist gewählt wird.“[3] Mit dem Geschehen vor dem Tor ist das nicht vereinbar. Nur durch eine arbiträre Konvention wird Grün zum „Hoffnungsglück“. So schreibt Herder über den Sprachgebrauch der Zeit: „Wer blos aus Tradition das beständige Blau als ein Symbol der Beständigkeit, Roth der Liebe und ... Grün der Hoffnung angiebt, spricht conventioneile Begriffe.“[4] Konventionalität ist aber nach Goethes *Farbenlehre* das Merkmal für den *allegorischen Gebrauch der Farbe.* „Bei diesem ist mehr Zufälliges und Willkürliches, ja man kann sagen Konventionelles, indem uns erst der Sinn des Zeichens überliefert werden muß, ehe wir wissen, was es bedeuten soll; wie es sich z. B. mit der *grünen Farbe* verhält, die man der *Hoffnung* zugeteilt hat.“[5] Fausts symbolische Sicht auf Natur und Gesellschaft wird also erst durch allegorische Hilfskonstruktionen Goethes realisiert, die das synekdochische Gefüge im Sinne einer nachträglichen Naturalisierung von Konventionen abstützen.

Wilhelm Emrich, ein entschiedener Vertreter der These, daß Goethes Dichtung auch im Alter noch symbolisch sei, ist sich durchaus bewußt, daß mit fortschreitender Entwicklung der bürgerlichen Gesellschaft nur noch „künstliche Symbolisierungen“ möglich sind. *Die Struktur der modernen Dichtung* charakterisiert er durch die Feststellung: „es gab in dieser unterschiedslosen Erscheinungswelt keine zentrierende Sinneinheit mehr. ... Sowohl der traditionelle Symbolbegriff wie unsere Vorstellungen von der Kompositionseinheit und dem Sinnzentrum der Dichtung versagen angesichts einer Situation, in der der Dichter gezwungen ist, neue Sinnbezüge gleichsam in unausgesetztem Protest gegen die gegenständliche Welt zu schaffen, die doch in frühe-

1 Goethe (1907), S. 471, Nr. 750; aus dem Nachlaß.
2 Vgl. Schlaffer (1981), S. 37.
3 Goethe (1805-10), S. 501.
4 Herder (1877-1913), Bd.22, S. 322.
5 Goethe (1805-10), S. 520; Hv. P.M.

ren Dichtungsepochen das Medium war, in dem einzig sich die Kunst bewegen konnte."[1] Ist es - angesichts dieser auch für den Osterspaziergang mit seiner Schilderung der prosaischen Stadt- und Arbeitswelt zutreffenden - Charakteristik nur eine Rückprojektion, in den allegorisierenden Einschlägen der hochklassischen Symbolik Goethes moderne Züge zu sehen? Die von Emrich geschilderte Situation der nachträglichen Sinnstiftung im verlorengegangenen traditionellen Weltbild muß früher angesetzt werden. Adorno datiert den Beginn der Moderne auf das Jahr 1848, weil hier der Versuch einer Idyllik als Gegenbildlichkeit zur Industrialisierung in eine Verdinglichung der Aura und damit objektiv in Ideologie umschlägt.[2] Zweifellos aber erhebt der Osterspaziergang unter der Perspektive der Kritik bereits ästhetischen Einspruch gegenüber den nachträglichen Sinnstiftungen, die Goethe in seinem Symbolbrief an Schiller theoretisch zu legitimieren versuchte. Das Sentenzenhaffe in Fausts Sprache desavouiert dessen Naturkonzeption erpreßte Versöhnung, die Natur und Geschichte „mit sanftem Zwange" - wie es im Lehrgedicht hieß - harmonisiert. Die unterschwellig allegorisierten, also begrifflich präformierten, Naturkräfte sind die eigentlichen Akteure, denen die Individuen ohne Eigeninitiative ausgeliefert sind: Die subjektivistische Sonne „*nimmt* geputzte Menschen" als Surrogat für Blumen und sorgt dafür, daß sie „ans Licht gebracht" *werden.* Was die Menschen tatsächlich in ihrer konkreten Existenz sind und von sich aus wollen, kümmert diesen Naturalisierungsblick wenig.

Die Zwanghaftigkeit, die sich im Werk durch allegorische Hilfskonstruktionen offenbart, weckt nicht zuletzt Zweifel an dem symbolischen Selbstverständnis seines Autors, der bekanntlich rigoros werden konnte, wenn die idealistischen Suppositionen seiner Farbenlehre in Frage gestellt wurden. So entschied er einmal auf die Frage Eckermanns nach der Newtonschen Erklärung für ein bestimmtes Farbphänomen: „Das müssen Sie gar nicht wissen. Es ist gar zu dumm, und man glaubt nicht, welchen Schaden es einem guten Kopf tut, wenn er sich mit etwas Dummen befaßt. Bekümmern Sie sich gar nicht um die Newtonianer, lassen Sie sich die reine Lehre begnügen, und sie werden sich gut dabei stehen."[3] Auch heutige Versuche, im Rekurs auf Goethe *Alternativen der Wissenschaft*[4] nachzuzeichnen, tun sich eigentümlich schwer mit der Frage, ob Goethe nicht schlechterdings einem Wunschdenken aufsaß, als er die Polaritätsthese auf die physikalische Optik anwandte. So befindet Meyer-Abich lapidar: „Daß Newton, der Unitarier, mit seiner Theorie des Lichts unrecht haben mußte, konnte Goethe sofort daran sehen, daß er die Polarität der Natur im Prismenexperiment nicht erkannt hatte."[5] Auch hier scheint mir der Wunsch der Vater des Gedankens zu sein: Durch Newton, so Meyer-Abich, werden „Erkenntnisse erlangt .... die zu wissen nicht gut ist"[6]. Was sich anhört, wie eine Ausrede genervter Eltern auf peinliche Kinderfragen, geht freilich tiefer. Gemeint ist die platonische Idee des guten

1 Emrich (1952/53), S. 120 u. 122.
2 Vgl. Grenz (1974), S. 194.
3 Eckermann (1836), S. 169; 20.12.1826.
4 Böhme, G. (1977).
5 Meyer-Abich (1988), S. 63.
6 Meyer-Abich (1982), S. 291.

Lebens, die als Erkenntnisinteresse von der modernen Naturwissenschaft verdrängt wurde. Ich glaube indessen, daß es Goethes Selbstverständnis nicht gerecht wird, Geltungsansprüche auf normative Richtigkeit von solchen auf propositionale Wahrheit abzukoppeln. Goethe konkurrierte mit Newton auch auf dem Felde der neuzeitlichen Physik - und zwar explizit hinsichtlich der Frage, wer der bessere Beobachter und der sorgfältigere Experimentator sei.[1] Dieser Anspruch treibt bis heute Bemühungen hervor, Goethes Beobachtungen mit den Mitteln der modernen Naturwissenschaft nachträglich zu rehabilitieren.[2] [3] Solche Bemühungen, die eine strukturelle Isomorphie zu den allegorischen Hilfskonstruktionen des Osterspaziergangs aufweisen, verknüpfen ein berechtigtes Interesse mit einer unhaltbaren Strategie: Die hochaktuelle Frage nach den subversiven Potentialen der Goetheschen gegenüber der neuzeitlichen Naturwissenschaft wird unnötigerweise dadurch zu beantworten versucht, daß eine historische Niederlage - deren Bedingungen es zu analysieren gälte - aposteriorisch in einen Sieg umgedeutet wird.

Dieses widerlegbare Rezeptionsmuster macht es nicht nur Kritikern leicht, die das eigentlich Provozierende der Goetheschen Optik dadurch entschärfen, daß sie es - wie etwa Albrecht Schöne - als *Farbentheologie'* abtun. Es vernachlässigt auch die Reflexion auf die Vermittlungsschritte, die notwendig sind, um die von Goethe eben *nicht* in den Bereich des Glaubens verwiesene Suche nach einer Wissenschaftsalternative angemessen zu interpretieren. Ein Anknüpfungspunkt hierfür ist die Tatsache, daß Goethe sein „ganzes inneres Wirken" eine „lebendige Heuristik"[4] nannte, er selbst also den hypothetischen Charakter seiner Überlegungen durchaus zugestand und somit zu deren Weiterentwicklung unter sich wandelnden Bedingungen geradezu aufforderte.[5] Das Feld, in dem sich entsprechende Interpretationen zu bewähren hätten, ist bei Goethe allemal die Ästhetik. Auch in der Kunsttheorie trägt Goethe der Tatsache Rechnung, daß die Harmonisierungsleistungen der Form ein notwendiges Gewaltmoment mit sich bringen, daß also etwa „der menschlichen Gestalt die schönem Proportionen, die edlern Formen, die hohem Charaktere gleichsam erst aufgedrungen"[6] werden. Mit einer naiv-realistischen Weltanschauung, die normative Ansprüche allein aus der Sclbsttätigkeit der Natur ableitet, ist das nicht mehr vereinbar. „Denn wer sich grün macht, den fressen die Ziegen"[7], heißt es nun in einer Parabel Goethes. Das Gewaltmoment der Form wird aber dort zur humanen Geste, wo es sich als solches zu erkennen gibt. Nicht zufällig mündet Fausts Osterspaziergang in jenem zweiten Monolog, der seinen Grundkonflikt der „Zwei Seelen" (V.1112), Naturtrieb und

1 Vgl. Goethe (1810b), S. 143.
2 Vgl. Amrine er al. (1987).
3 Schöne (1987).
4 Goethe (1907), S. 398, Nr. 237; aus *Über Kunst und Altertum* (1818-1827).
5 „Denn eigentlich unternehmen wir umsonst, das Wesen eines Dinges auszudrücken. Wirkungen werden wir gewahr, und eine vollständige Geschichte dieser Wirkungen umfaßte wohl allenfalls das Wesen jenes Dinges." [Goethe (1805-10), S. 315] Goethe spricht hier nicht zufällig im Irrealis und bringt damit eine antiplatonistische Skepsis zum Ausdruck, die sich im Alter, wie ich im nächsten Kapitel zeigen werde, noch verstärkt.
6 Goethe (1798a), S. 46.
7 Goethe (1830), S. 160; aus *Ein Meister einer ländlichen Schule* ... (1800/06).

menschliches Streben, hervortreten läßt; die erpreßte Versöhnung bricht auseinander. Schon Heine nannte deshalb Goethes Klassik gekonnt brüchig.[1] Und Benjamin erblickte in den *Wahlverwandtschaften* die „falsche, irrende Totalität" des Symbols, die das Ausdruckslose „zum Stückwerk zerschlägt, zum Fragmente der wahren Welt".[2] So kann auch der Osterspaziergang gelesen werden als poetischer Ausdruck der falschen Unterstellung einer Harmonie von Natur und moderner Gesellschaft. Damit kommen wir zu den praktischen Aspekten der Kritik des harmonikalen Naturbildes.

2. Das Problem der affirmativen Kultur

Über eine anthroposophische Neuerscheinung zu Goethes Naturforschung heißt es in der Verlagsankündigung: „Aus der Goetheschen Metamorphosenkunde geht ein Weltbild hervor, das in seiner allseitigen Geschlossenheit von keinem Sprung durchzogen ist, das nirgends eine Lücke offen läßt."[3] Was hier Goethe als Tugend unterstellt wird, berührt sich strukturell aufs engste mit dem, wovon es sich gerade abheben möchte: von der technologisch orientierten Zivilisation. In einem Bericht über den neuesten Entwicklungsstand von Computer-Netzwerken etwa ist zu lesen: „Das perfekte System ist ganzheitlich. Es erfüllt nicht nur technische, sondern auch ästhetische, moralische, soziale Wünsche. Das perfekte Netz integriert sogar mögliche Unvollkommenheiten."[4] ökologische und technologische Systemtheorie sind offenbar geistesverwandt.[5] Als Erben des harmonikalen Naturbildes?

Die Integration von Natur und Gesellschaft in geschlossenen Kreisläufen, wie Faust sie entwirft, scheint dem Vorwurf recht zu geben, den Marcuse der klassischen Ästhetik macht. Unter dem Stichwort „affirmative Kultur" wirft er ihr vor, sie diene den Interessen der herrschenden Ideologie, indem sie den gesellschaftlichen status quo ästhedsiere.[6] Auch Fausts Osterspaziergang kann diese Funktion haben, wie an seiner Rezeptionsgeschichte zu sehen war. Sein Leitmotiv ist nach Requadt „Ausbreitung und Auferstehung"[7] aus beengten Verhältnissen. Doch um diesen Befreiungsimpuls als natürlich darzustellen, abstrahiert Faust notwendig von der Realität, die keineswegs aufgehört hat, beengt zu sein. Strukturell affirmiert dieses Naturbild diejenigen Bedürfnisse, die Marcuse als „falsche" von „wahren" unterscheiden zu können meint: „.Falsch" sind diejenigen, die dem Individuum durch partikulare gesellschaftliche Mächte, die an seiner Unterdrückung interessiert sind, auferlegt werden: diejenigen Bedürfnisse, die harte Arbeit, Aggressivität, Elend und Ungerechtigkeit verewigen. ... Das Ergebnis ist dann Euphorie im Unglück. Die meisten der herrschenden Bedürfnisse, sich im Einklang mit der Reklame zu entspannen, zu vergnügen, zu benehmen und zu konsumieren, ... gehören in diese Kategorie falscher Bedürfnisse."[8] Tatsäch-

1 Vgl. Heine (1835a), S.396fF.
2 Benjamin (1924), S. 181.
3 Verlagsankündigung von Witzen mann (1989).
4 Siemons (1989), S. 29.
5 Vg|.z. R. Capra (1982), Kap. 9: *Das Systembild des Lebens* u. SIEMENS (1986).
6 Vgl. Marcuse (1934).
7 Requadt (1972), S. 92.
8 Marcuse (1964), S. 23.

lieh fügt sich die reglementierte Spontaneität vor dem Tor den bestehenden Macht- und Marktmechanismen. Es ist das Dilemma modaler Verantwortungsethik, die den Genuß in der Pflichterfüllung sieht, wie in Goethes *Schatzgrâber-'&dWàe.* mit den zum bürgerlichen Gemeingut gewordenen Versen: „Tages Arbeit, abends Gäste! / Saure Wochen, frohe Feste!"' Sie kippt leicht in Zynismus um - so etwa, wenn eine Zeitarbeitsfirma mit dem Slogan wirbt: „Wollten Sie nicht immer schon mal raus aus dem Alltagstrott?" Der Impuls der Selbstbefreiung wird sozusagen dem Recycling der gesellschaftlichen Reproduktion zugeführt, die Idylle zu deren Reklame. Auf der anderen Seite degeneriert die Natur dabei zur Nutzfläche, zum eingegrenzten Gehege, wie es Fausts zackige Formulierung verrät: „Doch an Blumen fehlts im Revier" (V.914).

Dennoch ist die Idee des Einklangs von Natur und Gesellschaft nicht per se ideologisch zu nennen. Die Integration des Divergierenden durch gewaltlose Konstruktion kann als ästhetisches Ideal der Gesellschaft, die es nicht erreicht hat, den Spiegel Vorhalten. Eben dies war der politische Hintergrund der klassischen Ästhetik Goethes, die er in der Zusammenarbeit mit Schiller entwickelte. Sie bestand paradoxerweise darin, daß sie explizit antipolitisch war. Die Idee der ästhetischen Erziehung sollte sich, wie Schillers *Ankündigung der Horen* forderte, gerade dadurch gesellschaftlich engagieren, daß sich die Kunst aller gesellschaftspolitischen Stellungnahmen enthält.[1] [2] Denn was angeklagt werden sollte, war der Geist der Instrumentalisierung schlechthin. So durfte auch die Kunst sich nicht instrumentalisieren lassen für gesellschaftspolitische Zwecke, und sei es auch in guter Absicht. Das Konzept der ästhetischen Erziehung war verantwortungsethisch orientiert. Gerade deshalb mußte es vom individuellen Leben abstrahieren.

Der Realist Goethe hat die Problematik dieses Projekts tiefer empfunden als Schiller. Schon bei der Arbeit an der Verfassung der *Iphigenie* schrieb er: „Es ist verflucht, der König von Tauris soll reden als wenn kein Strumpfwürcker in Apolda hungerte."[3] Auch der Osterspaziergang steht noch unter dieser Spannung. Und er gibt sie auch zu erkennen. So etwa, indem er den theologischen Begriff der „Auferstehung" durch eine offensichtlich willkürliche Äquivokation mit den aus ihrem Alltagstrott „auferstandenen" Menschen harmonisiert. In auffallend willkürlicher Kausalitätskonstruktion heißt es da: „Sie feiern die Auferstehung des Herrn, / *Denn* sie sind selber auferstanden, / Aus niedriger Häuser dumpfen Gemächern, / Aus Handwerks- und Gewerbes-Banden ..." (V.922ff., Hv. P.M.). Es ist also nicht etwa die religiöse Idee, die den Anlaß zur Freude gibt, sondern umgekehrt: Die Menschen freuen sich über das verlängerte Wochenende bei schönem Frühlingswetter, und *deshalb* unterziehen sie sich dem Gottesdienst - eine Pflichtübung, bis sie endlich „Aus der Kirchen ehrwürdiger Nacht" (V.927) hinauskönnen ins Freie, zur (heidnischen) Feier des Frühlingsanfangs. Der christlichen Tradition wird Tribut gezollt, aber sie ist längst tot und dient nur noch als Alibi, um sich mit ihrem Dekor über den Mangel an autonomer

1 Goethe (1798e),V.38f.

2 Vgl. Schiller (1794). Vgl. zu dem hier angesprochenen Verhältnis von Moralität und Politik in der bürgerlichen Revolution: Kosellek (1959) und - daran anknüpfend - Habermas (1962).

3 Goethe (1962-67), Bd. 1, S. 264; Brief v. 6.3.1779 an Charlotte von Stein.

Verfügung über die eigene Zeit zu betrügen. Durch die Umkehrung der „natürlichen" Kausalität jenes Satzes wird das Konstruktionsprinzip unterwandert, sagt Faust unversehens die bittere Wahrheit über den Zustand einer Gesellschaft, die ihren Verlust an Spontaneität und authentischem Erleben durch die Rudimente einer ausgehöhlten Metaphysik legitimieren muß.[1] Man feiert die Feste, wie sie fallen - und sie fallen nicht nach dem Lustprinzip, sondern nach dem Kirchenkalender, der nur noch formal den Rhythmus von Arbeit und Freizeit reguliert. Das nach traditionellen Maßstäben unlogische „denn" indiziert die unmenschliche Logik des zivilisatorischen Realitätsprinzips: die erpreßte Versöhnung von natürlicher und gesellschaftlicher Reproduktion, der sich auch die Gewerkschaften heute angesichts posttayloristischen Produktionsweisen gegenübersehen, bei denen eine Humanisierung der Arbeitsabläufe mit maximierter Ausbeutung einhergeht.[2]

Affirmativ ist deshalb zwar Fausts versöhnte Sicht des Verhältnisses von Natur und Geschichte, nicht aber die Form des Monologs, die durch auffällige Brüche und Hilfskonstruktionen den Schein der Versöhnung seiner Unwahrheit überführt.

3. Konsequenzen aus der Aporie erpreßter Versöhnung

Das harmonikale Naturbild verkörpert ebenso wie das sympathetische einen genealogischen Begriff von Naturgeschichte, d.h. der Zeitfaktor wird in die Phänomene hineinverlegt. Während dies aber zuvor noch, wie an der Spiralmetapher gezeigt, unter dem Primat der Naturkategorie geschah - Geschichte also nur ephemer in der Natur anschaulich wurde -, ermöglicht es nun die transzendentale Wendung der Philosophie, das Bewegungsprinzip der Geschichte selbst begrifflich zu konstruieren. Das realistische Vertrauen in die Einheit alles Lebendigen wird also nicht mehr naiv vorausgesetzt, sondern kritisch, aus begrifflichen und ästhetischen Polaritäten entfaltet. Schelling zufolge kann man erst nach Kant „von einer Naturgeschichte im eigentlichen Sinn des Wortes sprechen", denn erst jetzt könne man „sich die Natur vorstellen, als ob sie, in ihren Produktionen scheinbar frei, die ganze Mannigfaltigkeit derselben durch stetige Abweichungen von Einem ursprünglichen Original allmählich hervorgebracht hätte, welches alsdann eine Geschichte nicht der *Naturobjekte* (welche eigentlich Naturbeschreibung ist), sondern der hervorbringenden *Natur selbst* wäre"[3]. Schelling verhilft Goethe zu einem Begriff von Naturgeschichte, der über den im *18.* Jahrhundert üblichen der Naturbeschreibung wie auch über den der Vervielfältigung von „Geschichten"[4] endgültig hinausgeht.

Möglich ist diese fongeschrittene Verzeitlichung der Naturgeschichte aber nur, wie Lepenies hervorhebt, „durch eine Trennung eigentlicher und uneigentlicher

1 Vgl. Habermas (1958), nach dessen Typologie der Funktionen der Freizeit im Verhältnis zum Beruf hier von einer suspensiven Sinnsuche zu sprechen wäre.

2 VgJ. Endrcs (1990).

3 Schelling (1800), S. 656.

4 „Die historische Novellistik", schreibt Lepenies, „verliert mit der Verzeitlichung der Historie an Boden — die Fabel aber verschwindet nicht nur aus der Geschichte, sondern auch aus der Naturgeschichce." [Lepenies (1976), S. 38f.]

Geschichte“[1]. Goethe muß, wie am Osterspaziergang abzulesen war, zu einer idealisierten Geschichtskonstruktion greifen, um auf ihrer Grundlage die Vermittlung der empirischen Geschichtlichkeit von Natur und Gesellschaft leisten zu können. Somit bleibt die symbolische Versöhnung von Ideal und Anschauung im harmonikalen Naturbild konstitutiv auf allegorische Hilfskonstruktionen angewiesen, die sich als Zwangsmoment zu erkennen geben. Gerade weil Goethe die Einheit von Geist und Materie, Subjekt und Objekt, Geschichte und Natur nicht nur als idealistischer Philosoph, wie Schelling, sondern als realistischer Künstler vollziehen möchte, produziert er einen Schein von Versöhnung, der - undurchschaut - zu affirmativen Konsequenzen führt. Die Rezeptionsgeschichte des harmonikalen Naturbildes belegt das eindringlich. Nur eine Offenlegung der allegorischen Brüche und Dissonanzen, die das Verhältnis von „eigentlicher“ und „uneigentlicher“ Geschichte als ungeschlichtet transparent werden läßt, könnte diesen dogmatischen Konsequenzen entgehen.

Nun hat zwar Goethe zeitlebens terminologisch am SymbolbegrifF festgehalten. Dessen theoretische und insbesondere künstlerische Ausgestaltung zeugt aber in der Folgezeit von einer zunehmenden Bewußrwerdung der Historizität der Darstellungsweisen dessen, was Natur und Geschichte „eigentlich“ sind. Goethe wandelt sich, wenn auch nur in Ausnahmen *explizit,* so doch *implizit* durchaus zum Allegoriker. Er hält an seiner verantwortungsethischen Orientierung fest, entbindet sie aber von jener Dogmatik, der auch der kritische Realismus nicht entgehen konnte; als skeptischer Nominalist stellt er den kategorischen Imperativ sozusagen unters Bilderverbot.

1 EM., S. 39.

IV. Das konstruktivistische Naturbild

Fausts Schlußmonolog weist mit seiner technokratischen Naturkonzeption auf den „Konstruktivismus“ der neueren Erkenntnistheorie voraus. Was für die gleichnamige Richtung in der modernen Malerei gilt: daß sie das Gewaltmoment des Konstruktionsprinzips immanent, durch dessen Darstellung, überwindet, läßt sich bereits an Goethes Spätwerk feststellen. In diesem Sinne bezeichne ich das Naturbild dieser Phase als konstruktivistisch.

A. Poiesis. Die Sachgehalte des Schlußmonologs

Fausts letzter Monolog ist zwischen 1825 und 1831 entstanden.[1] Die von ihm verkörperten Diskurspositionen stehen in theoretischer Hinsicht für einen Anspruch auf abstrakte Naturerkenntnis (1) und in praktischer Hinsicht für einen Anspruch auf technische Naturbeherrschung (2). Aus ihrer Kombination ergibt sich eine naturgeschichtliche Konstellation, bei der Natur *unter* dem Zeichen der Geschichte steht (3).

1. Der Anspruch auf abstrakte Naturerkenntnis

Was sich in der Hochklassik bereits ankündigte: Goethes Übergang vom Symbol zur Allegorie, realisiert sich im Spätwerk. Freilich handelt es sich, wie am Schlußmonolog abzulesen ist, um eine implizite Allegorik; dh. die allegorische Technik tritt nicht als solche hervor (wie im expressiven Naturbild), sondern sie bleibt immanent (a). Insofern sie also keinen Verweischarakter hat, ist sie einem skeptischen Nominalismus isomorph, der davon ausgeht, daß der Abgrund zwischen Signifikant und Signifikat schlechterdings unüberbrückbar ist (b).

a) Implizite Allegorik

Die Deutung des *Faust II* ist immer schon mit der auch von mir zugrundegelegten Ausgangsfrage nach dem Verhältnis von Symbolik und Allegorik verbunden gewesen: Goethes Alterswerk, von Vischer als allegorisch verworfen[2] und insbesondere von Emrich als symbolisch rehabilitiert, wurde in jüngerer Zeit von Schlaffer wiederum

1 Vgl. Landeck (1981), S. 66 u. 136.

2 „… und ich, der Unverbesserliche, bleibe einfach dabei: dieser zweite Theil Faust nimmt da und dort bedeutende poetische Anläufe, laßt da und dort den ächten Geist Göthes durchblicken, ist aber im Ganzen eine Reihe lederner, abstruser Allegorieen und verläuft nicht nur durch sie, sondern na mend ich auch durch seine senilen Sprach schnorkel auf Sch ritt und Tritt ins Absurde.“ [Vischer (1875), S. 110f.]

allegorisch interpretiert.[1] Ich stimme der allegorischen Lesart zu, was aber weder heißt, daß ich Vischers und Schlaffers Deutung für absolut zutreffend halte, noch daß ich Emrich durchaus widerspreche. Mein Kommentar entwickelt seine Rekonstruktion der Sachgehalte vielmehr aus der Vermittlung beider Interpretationslinien durch den Aufweis ihrer reziproken Blickverengungen.

Der Schlußmonolog ist die Proklamation eines exemplarischen Menschen. Faust ist „hundert Jahre alt"[2], kein individuelles, sondern ein beispielhaftes, epochales Jahrhundert, und er ist durch die Sorge mit Blindheit geschlagen - was ebenfalls nicht auf ein persönliches Schicksal, sondern stellvertretend auf die Blindheit der Gattung hindeutet. Schon diese kontextuellen Voraussetzungen zeigen, wie sehr sich Goethe von der Symbolik seiner Hochklassik entfernt hat. Seinen Symbolbegriff modifiziert er in eine Richtung, die der Struktur der Allegorie nahekommt. So nennt er es zwar immer noch - allerdings mit deutlichem Vorbehalt - „eine Art Symbolik", wenn es um Phänomene geht, die sich der Anschauung entziehen, legt sich aber gleichwohl davon Rechenschaft ab, daß hier „das Bezeichnete mit dem Bezeichnenden in fast gar keinem Verhältnisse zu stehen scheint"[3].

Dieser allegorische Einschlag war für Vischer Anlaß, Goethes Spätwerk als poetische Verfehlung zu kritisieren; das Bild ist, wie Vischer in seiner Faust-Parodie schreibt, nur „die sonderbare Hülle" der „Idee"[4], es nötigt zum „Geistesrücktritt hinter die Erscheinung"[5]. Diese Kritik gründet in der These, das allegorische Verfahren verweise den Leser in das poesiefremde „Verstandesgebiet ..., um zu suchen, um zu raten"[6]. Es ist vor allem das Verdienst Emrichs, gezeigt zu haben, daß *Das Rätsel der Faust-II-Dichtung* nicht auf willkürlichen Verstandesabstraktionen beruht, sondern auf einer höchst kunstvollen Bildstruktur, die der Einsicht in den Verlust der Darstellbarkeit positiver Natürlichkeit gerecht wird: „Im 5. Akt wird die zerstörerische, menschenmordende Macht der Technik in aller Furchtbarkeit dargestellt, als Faust durch seine zivilisatorische Tätigkeit am Meer ein gottnahes, reines Menschentum in Philemon und Baucis vernichtet. ... Die ganze Unheimlichkeit des technischen Zeitalters geistert schon in diesen Strophen."[7] Dadurch entwerfen sie nach Emrich zugleich das Gegenbild einer das „Zufällige, Reale"[8] hinter sich lassenden, erlösten Natur - allerdings nur indirekt, im negativen Verweis: Der alte Goethe, so Emrich in einer Diktion, die seinen Besuch des Adorno-Seminars zu erkennen gibt, „identifiziert nicht pauschal resigniert das Nicht-Identische". Dessen Dichtungsverfahren nennt Emrich symbolisch, obwohl er selbst angesichts der negativ-dialektischen Bildstruktur

1 Vgl. Schlaffer (1981), der in Kommerells *Faust* //-Studien [vgl. Kommereil (1937), (1939) u. (1940)] „die bedeutendste Vorarbeit" [Schlaffer (1981), S. 9] zu seinem eigenen Versuch sieht. Die Arbeit von Brenn (1979), die ebenfalls auf die allegorische Struktur des *Faust live* rweist, erwähnt Schlaffer nicht.

2 Eckermann (1836), S. 454; 6.6.1831.

3 Goethe (1962-67), Bd. 3, S. 120; Briefv. 6.3.1810 an Zelter.

4 Vischer (1861), S. 123.

5 Ebd.,S. 38.

6 Vischer (1887), S. 344.

7 Emrich (1943), S. 234.

8 Ebd., S. 397.

fcststellen muß: „.Moderner' geht's auch bei den Modernen nicht zu.“[1] Sein - von Benjamin übernommenes - Kriterium für Allegorie, daß ihr semiotischer Bruch „unendlich tiefer“ sei „als etwa im klassischen oder romantischen Symbol“[2], kommt hier also nicht zur Anwendung. Denn Emrich glaubt, daß die Zeichenstruktur der Szene bei aller inneren Spannung letztlich doch einheitlich ist: „Er [Goethe] hält die Dialektik aus und bringt das innerste Gesetz, die Einheit der scheinbar ausweglosen Antinomien unserer menschlichen Wirklichkeit zutage.“[3] Emrich glaubt also letztlich doch an eine homogene, symbolische Bildstruktur: Fausts „Idee vom freien Volk auf freiem Grund ist eine Vision, die auf tiefsten fundamental-ontologischen, unerschütterlichen Voraussetzungen seines [Goethes] Naturdenkens ruht.“[4]

Gerade die Zuwendung zur konkreten Bildlichkeit, wie Emrich sie programmatisch fordert, läßt aber die Frage aufkommen, ob zwischen der Darstellung und ihrer Bedeutung, Bezeichnendem und Bezeichnetem nicht doch ein tiefer allegorischer Bruch besteht. Der Schlußmonolog gibt gleich mehrere Hinweise auf solche semiotischen Differenzen: Zunächst handelt es sich bei dem „paradiesisch Land“ (V.11570), das Faust dem Meer abringen möchte, um ein Artefakt, das nicht aus der Sclbsttätigkeit der Natur allein hervorgeht, sondern durch geplantes menschliches Tun erzeugt wurde (vgl. V. 11569). Sodann ist es eine Vision, die nur im Irrealis antizipiert, was sein könnte (vgl. V.l 1581); die Phänomenologie der Landschaft hat keine reale Substantialität, sie wird imaginiert von einem Blinden: Faust glaubt, das „Geklirr der Spaten“ (V.l 1539) rühre von den Arbeitern, die sein Deichbauprojekt vorantreiben, doch groteskerweise sind es nur die Lemuren, die sein Grab schaufeln. Der „freie Grund“, den das Signifikantenmaterial des Monologs antizipiert, hat noch nicht einmal ein potentielles Signifikat, da das Volk „Freiheit wie das Leben“ auch in der Antizipation „täglich ... erobern muß“ (V.11575f.). Die Vision Fausts ist mit der Realität unvereinbar. Indem Emrich diese Gebrochenheit nicht beim Wort nimmt, sie also nicht als Physiognomie einer historisch spezifischen Form des Naturverlustes versteht, sondern sie in einer vermeintlichen Fundamentalontologie Goethes aufgehen läßt, „entkonkretisiert er“, wie Mandelkow feststellt, „die Bezüge des Werks zur Realgeschichte seiner Entstehungszeit“[5] und verfehlt deren Sachgehalr.

Da die Bedeutung des Monologs aus seinem Bildmaterial nicht spontan hervorgeht, wie es vom Symbol zu erwarten wäre, scheint Schlaffers These von der allegorischen Grundstruktur des *Faust II*hier eher zuzutreffen. Ihr zufolge wählt Goethe entgegen seiner eigenen poetologischen Terminologie die allegorische Technik, weil sie die angemessenere sei, um die Abstraktionen der Lebensverhältnisse im 19. Jahrhundert darzustellen. Gerade dadurch sei er historisch konkret. An den „Bändern“ und „Sehnen“ (V.l 1513) der Lemuren etwa glaubt Schlaffer zu erkennen, daß sie „den Bändern, Rädern und Gestängen einer Maschine entsprechen“[6]. Was also Vischer

1 Emrich (1964b), S. 434.
2 Emrich (1952), S. 54.
3 Emrich (1964b), S. 434.
4 Emrich (1943), S. 387.
5 Mandelkow (1987), S. 81.
6 Schlaffer (1981), S. 133.

dem Werk vorwarf, ist für ihn das Kriterium poetischer Angemessenheit - einer Angemessenheit freilich, die gerade darin besteht, daß der abstrakte Sinn der verwendeten Bilder erst von außen hineingetragen werden müsse.

Mit diesem Allegorieverständnis aber entkonkretisiert auch Schlaffer die Bezüge zur Realgeschichte der Entstehungszeit des *Faust II*. Denn wenn es auch zutreffend ist, daß Fausts Vision in mehrerer Hinsicht von realen Gegebenheiten abstrahiert, so ist doch diese Abstraktion selbst historisch genau situierbar: Nimmt man den Kontext beim Wort, dann beruht Fausts Deichbauprojekt gerade nicht, wie Schlaffer unterstellt, auf der „Organisationsform der Arbeit in der modernen Technik und der großen Industrie“[1]. Harro Segeberg hat ausführlich dokumentiert, daß es nicht die moderne, sondern die vormoderne Technik ist, die das Bildmaterial der Szene ausmacht: „Es ist ja vielleicht doch nicht unwichtig, sich dessen zu vergewissern, daß den Faust Goethes nicht der Lärm der Maschinen, sondern das .Geklirr der Spaten ... ergötzt“ (V.11539). .Ingenieur“ meint eben (wenn wir uns auf die Vorstellungen der Zeit einlassen) bis weit ins 19. Jahrhundert hinein noch keineswegs überwiegend den Maschinen-, sondern immer auch noch, wie früher in erster Linie .... den Festungsbaumeister. Der davon sich erst allmählich abgrenzende .Zivil-Ingenieur“, der sich als ‚Hydrotekt“ vom .Ingenieuroffizier“ abheben möchte, baut seine Dämme, Kanäle oder Brücken in friedlicher Absicht; Krieg führt er nur noch gegen Naturgewalten.“[2] Faust ist in *diesem* Sinne Krieger. Auch ist die Herbeischaffung unbegrenzter Arbeitermassen (vgl. V. 11554) mit dem kapitalistischen Rentabilitätsprinzip unvereinbar; ihr sozialgeschichtlicher Sachgehalt sind die Entreprise-Bauten absolutistischer Herrscher, die anstelle von Maschinen gewaltige Menschenmassen verwendeten, zu deren Kommandierung wiederum Personen benötigt wurden, die Herrschaftsfunktionen ausübten.[3] „Die Aufforderung an Mephisto erinnert nicht von ungefähr an die *Soldatenaushebung im Absolutismus* (.Bezahle, locke, presse bei!“ V.l 1554). *Herrscher- und UnternehmenoWe* sind bis ans Ende miteinander verknüpft.“[4] Segeberg kommt zu dem Schluß: „Es sind also die Kulissen einer solchen, von heute aus gesehen vormodernen Technik, in denen Goethes weltliterarischer Text die *zentrale Handlungsidee einer autonomen ‚modernen' Technik* entfaltet.“[5]

Indem Segeberg das Bildmaterial der Szene genauer liest als Schlaffer und dadurch zu einer anderen Deutung kommt, zeigt er, daß die Gleichsetzung von Allegorie und Abstraktion nicht aufgeht. Das hatte auch Emrich gesehen: „Denn im Erscheinenden wird das Allgemeine spezifiziert, in ihm entfaltet sich eine Bedeutungsvielfalt, die dem ursprünglich leeren, abstrakten Begriff noch keineswegs innewohnte.“[6] Es ist bemer-

1 Ebd., S. 71.

2 Segeberg (1987), S. 12.

3 Vgl. Segeberg (1982), S. 235-40.

4 Segeberg (1987), S. 19. Gleichwohl verkennt Segeberg nicht die Hinweise auf moderne Technik, z. B. „die Kunst der topographischen Vermessung“ [ebd., S. 14] in V.11519f.: „Gespitzte Pfahle, die sind da, / Die Kette lang zum Messen“. Auch die „Feuergluten“ (V.l 129), von denen Baucis spricht, könnte auf die Wahrnehmung einer „neuen Energietechnik“ [ebd., S. 16] bezogen sein, die zur Goethezeit bereits der „dampfgetriebene Schaufelbagger“ [ebd., S. 17] repräsentierte.

5 Ebd., S. 14.

6 Emrich (1952), S. 54.

kenswert, daß Emrichs Symboldeutung - zumindest ihrer Intention nach - dem Gehalt der allegorischen Identitätsverweigerung näher kommt als Schlaffers reduzierte Allegoriedefinition, die die Bedeutung in der Abstraktion schlechthin sieht. Just das von Emrich geltend gemachte und von Schlaffer ignorierte Kriterium der Allegorie aber wird vom Schlußmonolog erfüllt: Das Erscheinende ist die - auch schon für Goethe - rückständige Kulisse, hinter der sich das Wesen der modernen Technik verbirgt - sie bleibt absolutistisch, trotz ihres demokratischen Anspruchs, „Auf freiem Grund mit freiem Volke" (V. 11580) zu stehen. Es kann nicht grundlos sein, daß Goethe, der die moderne Technik bereits kannte und der in den *Wanderjahren* das „Maschinenwesen"[1] auch thematisierte, hier auf das Bildmaterial vormoderner Technik zurückgreift, um dennoch Grundzüge der modernen zu benennen. Es gibt also einen Bruch zwischen Signifikant und Signifikat; deshalb handelt es sich um Allegorie. Aber der Bruch wird als solcher nicht thematisch - die vormoderne Technik wird nicht *explizit* zum Gleichnis der modernen gemacht. Das Verfahren muß daher als *implizite* Allegorik beschrieben werden.

Die implizite Allegorik des Schlußmonologs verweist nicht von sich aus auf eine Natur, die jenseits technischer Naturbeherrschung wäre. In Fausts „paradiesisch Land" ist die zweite Natur[2] an die Stelle der ersten getreten. Seine Rede kann deshalb weder im Sinne Emrichs auf eine Fundamentalontologie der Natur zurückbezogen, noch mit Schlaffer als bloße Kontrastfolie zum „Gegenbild"[3] einer vermeintlich authentischen Urnatur genommen werden, sondern in ihrer Immanenz ist die Tatsache ausgedrückt, daß die Natur eine geschichtliche Fiktion geworden ist. Welche theoretische Position sich darin verkörpert, sei nun näher untersucht.

b) Skeptischer Nominalismus

Bereits im *Vorwort zur Farbenlehre* legt Goethe den erkenntnistheoretischen Grundstein für seine implizite Allegorik: „Denn das bloße Anblicken einer Sache kann uns nicht fördern. Jedes Ansehen geht über in ein Betrachten, jedes Betrachten in ein Sinnen, jedes Sinnen in ein Verknüpfen, und so kann man sagen, daß wir schon bei jedem aufmerksamen Blick in die Welt theoretisieren. Dieses aber mit Bewußtsein, mit Selbstkenntnis, mit Freiheit und, um uns eines gewagten Wortes zu bedienen, mit Ironie zu tun und vorzunehmen, eine solche Gewandtheit ist nötig, wenn die Abstraktion, vor der wir uns fürchten, unschädlich und das Erfahrungsresultat, das wir hoffen, recht lebendig und nützlich sein soll."[4] Schon hier ist eine Ablösung vom kritischen Realismus insofern festzustellen, als Goethe den konstitutiven Anteil des Subjekts an der Erfahrung der Phänomene nicht mehr aus transzendentaler Notwendigkeit, sondern aus „Freiheit", ja „Ironie" hervorgehen läßt. Die Allegorie ist das angemessene Verfahren, das diese Freiheit gegenüber transzendentalen Sinnkonstituentien als solche, d. h. als subjektive Willkür, erkennbar macht: Faust ist ein Deichbau- und

1 Goethe (1821/29), S. 289 - hier bezogen auf die Dampfmaschine; vgl. auch S. 429ff.
2 Diesen Ausdruck verwende ich hier wie schon im Ersten Teil in der Bedeutung von Lukács (1916), S. 54f.
3 Schlaffer (1981), S. 164.
4 Goethe (1805-10), S. 317.

Entwässerungs-Techniker, der nach kalkulatorischen Prinzipien eine künstliche Landschaft erzeugt. Ersieht Natur als bloßen Rohstoff, als „faulen Pfuhl" (V.11561), den er zur Herstellung einer „neusten Erde" (V.l 1566) benötigt, einer zweiten Natur, die erst in seinem „theoretisierenden" Kopf entsteht. Das „paradiesisch Land", das er zu schaffen verspricht, ist ein künstliches Paradies, gänzlich Produkt einer Abstraktion. Sie existiert nur als Plan, besitzt also keine Substantialität. Was Faust unbewußt bleibt, vollzieht Goethe „mit Selbstbewußtsein", d.h. er stellt klar, um was für ein Subjekt es sich handelt, das hier sein Gedankenprodukt entwirft: um einen Ingenieur, dessen Objektkonstitution auf neuzeitlicher Rationalität beruht. Mit dieser Historisierung des transzendentalen Subjekts ist zugleich eine Historisierung der Natur verbunden. Goethe geht nun davon aus, daß „die Natur, die *uns* zu schaffen macht, gar keine Natur mehr ist, sondern ein ganz anderes Wesen als dasjenige, womit sich die Griechen beschäftigten"[1]. Je mehr er sich in „einem Alter" befindet, „wo man sich selbst historisch wird und die geschichtliche Einsicht überhaupt immer größeren Wert erhält, weil man eigentlich dadurch den Augenblick immer besser beurteilen kann"[2], gelangt Goethe zu der Einsicht, daß es *die* Natur überhaupt nicht gibt, sondern daß mit ihrem Begriff immer schon geschichtlich präformierte Interessen verbunden sind.

Nun sind diese theoretischen Überlegungen gegenüber denen der hochklassischen Phase nicht völlig neu. Denn bereits der Begriff des Urphänomens enthielt ja einen historischen Kern, da die Einbeziehung der subjektiven Erfahrung in die Konstitution der Phänomene implizit voraussetzte, daß ihr Erscheinen von situativen Faktoren abhängig ist. Dieser Zeitkern der naturwissenschaftlichen Beobachtung wird nun jedoch von Goethe in stärkerem Maße reflektiert, indem er sich auch theoretisch von der Tatsache Rechenschaft ablegt, daß Erfahrungsgehalte nur durch die Analyse der relativen Bedingungen ihrer Vergegenwärtigung durchs Subjekt begreiflich zu machen sind. So heißt es z. B. in der *Geschichte der Farbenlehre* über die Epoche der Frühaufklärung: „Die Scheidung zwischen Geist und Körper, Seele und Leib, Gott und Welt war zustande gekommen. Sittenlehre und Religion fanden ihren Vorteil dabei: denn indem der Mensch seine Freiheit behaupten will, muß er sich der Natur entgegensetzen; indem er sich zu Gott zu erheben strebt, muß er sie hinter sich lassen, und in beiden Fällen kann man ihm nicht verdenken, wenn er sie als etwas Feindseliges und Lästiges ansieht. ... Was man von ihr verlangte, waren technische, mechanische Dienste, und man fand sie zuletzt nur in diesem Sinne faßlich und begreiflich."[3]

Der Faust des Schlußmonologs entspricht diesem Porträt des aufgeklärten Menschen. Auch hier ist zwischen Geist und Körper, Plan und Realität, geschichtlichem Sinn und natürlicher Substanz eine definitive Scheidung vollzogen ist. Auch Faust verlangt nur noch „technische Dienste" von der Natur. Die Allegorik der Szene verweist nicht mehr - wie in der Erdgeistbeschwörung - auf eine unmittelbare Naturerfahrung jenseits der begrifflichen. Natur ««faßlich geworden, die Identität von Subjekt und Objekt *ist* hergestellt - aber um den Preis ihrer völligen Auflösung in reine Subjektivität. Für diesen Naturbegriff gilt Benjamins Won: „An Bedeutung kommt

1 Goethe (1907), S. 372, Nr. 48; aus dem Nachlaß.
2 Goethe (1962-67), Bd. 4, S. 344; Brief an Hecker v. 7.10.1829.
3 Goethe (1810b), S. 122.

ihm das zu, was der Allegoriker ihm verleiht."[1] Während der künstlerische Nominalismus des jungen Goethe noch durch die Kritik der Abstraktionen ein vorbegriffliches Positives intendieren mochte, ist der Nominalismus des späten Goethe skeptisch geworden: „Das Höchste wäre: zu begreifen, daß alles Faktische schon Theorie ist."[2] Die theoretischen Universalien, die das Faktische beschreiben, sind nomina post rem.

Goethes Abspaltung der Begriffe von den Dingen kündigt sich, wie erwähnt, bereits im *Vorwort* zur *Farbenlehre* an, wo es weiter heißt: „Denn eigentlich unternehmen wir umsonst, das Wesen eines Dinges auszudrücken. Wirkungen werden wir gewahr, und eine vollständige Geschichte dieser Wirkungen umfaßte wohl allenfalls das Wesen jenes Dinges."[3] Deutlicher wird diese nominalistische Skepsis in einem Brief an Schlosser, in dem Goethe sein „allgemeines Glaubensbekenntnis" auf die folgenden Formeln bringt: „a. In der Natur ist alles was im Subjekt ist. / y. und etwas drüber. / b. Im Subjekt ist alles was in der Natur ist. / z. und etwas drüber. / b kann a erkennen, aber y nur durch z geahndet werden."[4] In diesen Sätzen ist zunächst eine entschiedene Ablehnung der Identitätsphilosophie ausgesprochen. So kritisiert Goethe an dem Schelling-Anhänger Schlosser: „Ihre Stellung, mein Freund, gegen die vier Buchstaben scheint mir folgende zu sein: Sie geben a zu, und hoffen es durch b zu erkennen, Sie leugnen aber das y, indem Sie es durch eine geheime Operation in das z verstecken, wo es sich denn wohl bei einer Untersuchung auch wieder herausfinden läßt."[5] Das heißt, auch ein spekulativ erweiterter Subjektbegriff (z) darf nach Goethe nicht beanspruchen, zu erkennen, was die Natur unabhängig vom Subjekt ist (y). Soweit scheint Goethe noch wie ein kritischer Realist zu argumentieren, der mit Kant das Ding an sich als das mit unseren Erkenntnisvermögen nicht Identische begreift. Aber Goethes Skepsis reicht tiefer als die der kritischen Transzendentalphilosophie. Kant gelangt zur Annahme der Spontaneität des freien Willens (z) über den Umweg der Analyse (b), die sich selbst von z unterscheiden kann; und da die Unterscheidung von b und z die von a von y nach sich zieht, ergibt sich für den Transzendentalphilosophen letztlich doch die Notwendigkeit der Synthesis z=y.[6] Diese Gleichung wird von Goethe ausdrücklich verneint. Für ihn kann „y nur durch z *geahndet* werden", das heißt, ihm ist auch der Notwendigkeitsanspruch der regulativen Ideen noch zu bestimmt. Goethe beschreibt an anderer Stelle sein „Wirken" als „eine lebendige Heuristik, welche, eine *unbekanntegeahnete* Regel anerkennend, solche in der Außenwelt zu finden und in die Außenwelt einzuführen trachtet"[7].

1 Benjamin (1925), S. 359.
2 Goethe (1907), S. 432, Nr. 488; aus *Wilhelm Meisters Wandeijahre* (1829).
3 Goethe (1805-10), S. 315.
4 Goethe (1962-67), Bd. 3, S. 304; Brief v. 26.2.1815.
5 Goethe (1962-67), Bd. 3, S. 304; Bricfv. 26.2.1815.
6 „Die Analysis des Metaphysikers", schreibt Kant, „schied die reine Erkenntnis a priori ungleichartige Elemente, nämlich die der Dinge als Erscheinungen, und dann der Dinge a [Vgl. Kant (1781), S. 22] Das übersetze ich folgendermaßen in Goethes Formeln: b unter y. „Die Dialektik" fährt Kant fort, „verbindet beide wiederum zur Einhelligkeit mit der n Vernunftidee des Unbedingten und findet, daß diese Einhelligkeit niemals anders, als dur scheidung herauskomme, welche also die wahre ist." [Ebd.] D.h.: weil b in der Lage ist, a scheiden, beweist es die Notwendigkeit von z, das beide wieder verbindet; also gilt auch
7 Goethe (1907), S. 398, Nr. 237; aus *Über Kunst und Altertum* (1818-1827)-

Diese Skepsis kommt dem von Goethe schärfstens bekämpften Ansatz Newtons eigenartig nahe. Denn auch er betonte ja den ***heuristischen*** Charakter seiner Hypothesen und forderte, die induktive mit der deduktiven Methode zu kombinieren. In der Tat wird das Verhältnis von Analyse und Synthese nun von Goethe neu problematisiert. Zwar bleibt sein Denken normativ an der synthetischen Betrachtung orientiert, aber es fordert zugleich, die „Analyse auf die vorhandenen Synthesen anzuwenden, un zu erforschen, ob man denn auch richtig ... zu Werke gegangen."[1] Damit wird die synthetische Idee der Wahrheit zunehmend ins Verborgene, unerforschlich Geheimnisvolle verlegt, das nur gleichnishaft benannt werden könne. Goethes Symbolbegriff erhält in diesem Zusammenhang eine stark veränderte Bedeutung gegenüber der klassischen Definition. War dort das Exemplarische, Beispielhafte das Kriterium, durch das sich die Allegorie vom Symbol unterschied[2], so ist es nun zu einem seiner Merkmale geworden: „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; wir werden es gewahr als unbegreifliches Leben und können dem Wunsch nicht entsagen, es dennoch zu begreifen."[3]

Daß Goethe in der Naturforschung technischen Instrumenten wie Newtons Prisma, Fernrohren, ja selbst Brillen äußerst skeptisch gegenüberstand mit seiner These, der Mensch sei der genaueste physikalische Apparat[4], ist bekannt. Das bedeutet aber keineswegs, daß er sich - besonders in seiner Spätphase - darüber hinweggetäuscht hätte, daß Naturerkenntnis immer nur indirekt, über den Umweg analytischer Verfahren - und das heißt nun: der „wahren Methode gemäß"[5] - Zustandekommen könne.

Freilich ist die Methode, nach der Faust sein künstliches Paradies, diese synthetische Natur, entwirft, nicht die von Goethe intendierte „wahre". Beide aber sind Nominalisten: Faust unbewußt, weil er nicht weiß, daß seinen Naturbestimmungen keine objektive Realität zukommt, Goethe bewußt, indem er das am blinden Faust verdeutlicht, ohne dazu ein positives Gegenbild von Natur zu bemühen. Er weiß um die Unzulänglichkeit der Worte. „Worte sind ... nicht ein Bild! sie sind ein Schatten!"[6] heißt es nun in einem Gedicht, das Reminiszenzen an ein frühes Motiv Herders weckt: das „Schattenbild vom Worte"[7]. Doch anders als in der Phase seines Sturm und Drang glaubt Goethe nun nicht mehr, die Unzulänglichkeit der Worte expressivistisch überwinden zu können: „Wir haben", schreibt er, jenen früheren Impuls aufgreifend, „das unabweisliche, täglich zu erneuernde, grundernstliche Bestreben, das Wort mit dem Empfundenen, Geschauten, Gedachten, Erfahrenen, Imaginierten, Vernünftigen möglichst unmittelbar zusammentreffend zu erfassen." Doch er fügt hinzu: „Jeder prüfe sich, und er wird finden, daß dies viel schwerer sei, als man den-

1 Vgl. Goethe (1827-30c), S. 50.
2 Bei der „Allegorie" schrieb et, gelte „das Besondere nur als Beispiel, als Exempel d [Goethe (1907), S. 471, Nr. 751: aus ***Über Kunst und Altertum*** (1818-1827)].
3 Goethe (1827-30a),S. 305.
4 Goethe (1907), S. 458, Nr. 664; aus ***Wilhelm Meisters Wanderjahre*** (1829).
5 Goethe (1827-30c), S. 50.
6 Goethe (1962-67), Bd. 3, S. 414; Briefv. 16.1.1818 an Boisserée.
7 Herder (1774a), S. 81. Vgl. oben S. 97.

ken möchte; denn leider sind dem Menschen die Worte gewöhnlich Surrogate: er denkt und weiß es meistenteils besser, als er sich ausspricht.“' Damit ist die erkenntnistheoretische Differenz zwischen dem konzeptualistischen und dem skeptischen Nominalismus genau benannt: Dieser bestreitet im Gegensatz zu jenem, daß das unmittelbare Zusammentreffen von Signifikant und Signifikat letztlich doch möglich wäre. Allein das skeptische Wissen um die Surrogatfunktion der Worte könnte eine Dimension der Erfahrung öffnen, die Uber der begrifflich erkannten Natur liegt. Mit der Blindheit des Faustschcn Blicks wird gleichnishaft dieses Defizit dargestellt und dadurch eben doch jene andere Dimension eröffnet: nämlich die, sich der Beschränktheiten abstrakter Naturerkenntnis bewußt zu werden. So kann Goethe bei gleichen erkenntnistheoretischen Voraussetzungen wie Newton, nämlich denen eines skeptischen Nominalismus, doch eine inhaltlich konträre Position einnehmen.

2. Der Anspruch auf technische Naturbeherrschung

Das Konstruktionsprinzip hat in Fausts letztem Monolog, wie im harmonikalen Naturbild auch, die Kontrolle über die mimetischen Impulse - dies allerdings nicht mehr durch Inklusion, sondern durch Exklusion (a). Seine Diskurs-Isomorphie bleibt konfrontativ, entspricht also weiterhin einer Verantwortungsethik, die aber mit der Ersetzung des integrativen Konfrontationstyps durch den restriktiven einen zweckbestimmten, teleologischen Charakter erhält (b).

a) Exklusive Konstruktion

Die Vorherrschaft des Konstruktionsprinzips im Schlußmonolog zeigt sich an ähnlichen Gestaltungsmitteln, wie denen des Osterspaziergangs: am Zeilenstil, an der strengen Einhaltung des Reimschemas und an der Opferung einzelner Silben zugunsten des Metrums („wär'“, „möcht'“, „dürft'“, „Genieß'“ - V.l 1562-86). Doch während die Konstruktion des Osterspaziergangs noch gelesen werden konnte als Versuch, die mimetischen Impulse gestaltend zu integrieren, tritt hier die gegenläufige Tendenz zutage. Fausts Monolog gibt sich nicht einmal mehr den Anschein, den Dingen nahe zu sein. Verband sich mit den kategorischen Reduktionen des Osterspaziergangs immerhin noch ein konkreter, anschaulicher Sinn („Doch an Blumen fehlts im Revier“ - V.934), so äußern sie sich hier als schierer Disziplinierungswille, der nicht nur einzelne Laute verschlingt, sondern elliptisch wird, um die reine Abstraktion sprechen zu lassen („Eröffn' ich Räume vielen Millionen“ - V.l 1563).

Freilich gibt es, wenn man sich auf Fausts Perspektive einläßt, gute Gründe für seine Abstraktion von der konkreten Realität. Sein Plan der Landgewinnung, der zum Ziel hat, „auf freiem Grund mit freiem Volke“ zu stehen (V.l 1580), bedarf einer kühnen Vision, die sich nicht im Einzelnen verzettelt. So zeigt sich auch in der Sprachform, was Segeberg über den Zivil-Ingenieur und Hydrotekten vormoderner Zeit feststellte: Um über große Menschenmassen zu verfügen, muß er sie nach einer einheitlichen Konzeption, einem logistischen Plan, organisieren. Und wie Fausts [1]

1 Goethe (1907), S. 417, Nr. 388 u. 389; aus ***Wilhelm Meisters Wanderjahre*** (1829).

grandioses Technik-Projekt deshalb notwendig vom konkreten Einzelnen abstrahiert, so verhalten sich auch die ästhetischen Universalien exklusiv gegenüber den individuellen mimerischen Impulsen. Die Beschreibung der Zukunftsvision hat denn auch etwas Skizzenhaftes, Plakatives; sie verzichtet in ihren Verknappungen auf unnötige Hilfeverben: „Grün das Gefilde, fruchtbar; Mensch und Herde / Sogleich behaglich auf der neusten Erde, / Gleich angesiedelt an des Hügels Kraft, / Den aufgewälzt kühn-emsige Völkerschaft“ (V. 11565-69). fm Vordergrund steht nicht die Eigenart des Details, sondern die Stimmigkeit der Konstruktion, nicht die Materialität der Sprache, sondern ihre formale Logizität, die in antithetischen Setzungen („Im Innern hier ... Da rase draußen“ - V.l 1570f.) und deduktiven Konklusionen („der Weisheit letzter Schluß“ - V.l 1575, „Und so ... “ - V.l 1578) den Monolog durchzieht.

Ein solcher Abstraktionswille muß sich über Konkretionsforderungen hinwegsetzen. Fausts Monolog beruht strukturell auf einem restriktiven Konfrontationstyp, bei dem sich der Sprecher souverän über eventuelle Interventionen eines Hörers hinwegsetzt. Seine Sätze sind apodiktisch; sie beanspruchen absolute Gültigkeit: „Das *Letzte* wär das *Höchstemingene*“ - „der Weisheit *letzter* Schluß“ - „*nur* der verdient sich“ - „Es *kann ... Nicht* in *Äonen*“ - „*höchsten* Augenblick“ (V.l 152-86, Hv. P.M.). Ob Faust wirklich den „höchsten“ oder, wie Mephisto kurz darauf sagt, einfach „den letzten, schlechten, leeren Augenblick“ (V. 11589) genießt, entzieht sich jeder Erörterung. Die exklusive Konstruktion ist für Selbstinfragestellungen nicht offen. Ihre geschlossene Struktur gleicht einem Sprecher, der nicht zuhören kann und deshalb blind ist für die Möglichkeit des Irrtums.

Die Häufung von Superlativen, ausgesprochen von einem blinden Greis, der sich mit Schuld beladen und äußerst fragwürdige Erfolge zu verbuchen hat, weckt Zweifel an der Dignität seiner Sozialutopie. Damit komme ich zur Frage nach den moralischen Implikationen der exklusiven Konstruktion.

b) Teleologische Verantwortungsethik

Der disziplinatorische Duktus der Sprache verkörpert ein utilitaristisches Zweckdenken. Fausts Deich grenzt die Naturkräfte gewaltsam aus: „da rase draußen Flut bis auf zum Rand“ (V. 11570). Damit einher geht das LebensgefühJ, „umrungen von Gefahr“ (V.l 1577) zu sein. Um diese abzuwehren, bedarf es einer Verantwortungsethik, die sich ganz auf das Ziel der Absicherung hin orientiert und die nicht, wie die modale Verantwortungsethik, auf hedonistische Einzelinteressen Rücksicht nehmen kann. Der Zweck der Erhaltung des Lebensraums heiligt hier die Mittel der Verpflichtung zum Wehrdienst am Deich: „Nur der verdient sich Freiheit wie das Leben, / Der täglich sie erobern muß“ (V.l 1575f).

Für die sozialgeschichtliche Zuordnung dieser Sätze muß man nicht auf eine absolutistische Staatsform zurückgreifen wie sie etwa in Hobbes’ *Leviathan* konzipiert ist. Diesbezüglich kann Schlaffer zu Recht gegen Segeberg die Tatsache geltend machen, daß der Antagonismus zwischen dem von Faust propagierten Gleichheitsprinzip und dessen Herrscherrolle auch in der „bürgerlichen Gesellschaftsform“ besteht, da sie „um ihrer unvermeidlichen Herrschaftsinteressen willen vorbürgerliche Herrschaftsformen beerben“ muß. Schlaffer setzt sich aber zu seiner eigenen These in Wi-

derspruch, wenn er befindet, daß „der bürgerlichen Gesellschaftsform von Hause aus Macht fremd ist“[1] und läßt so die von Goethes Dichtung aufgeworfene Frage unberücksichtigt, ob es nicht einen tieferen Zusammenhang zwischen Naturbeherrschung und Herrschaft über Menschen gibt - einen Zusammenhang, der sich durch die sozialgeschichtlichen Differenzen der absolutistischen und der bürgerlichen Epoche hindurchzieht.

Eben diese Frage aber beschäftigt den *Faust*-Dichter zu jener Zeit. Er ist davon überzeugt, daß Selbsterhaltung nur durch Naturbeherrschung möglich sei. So schreibt er in seinem *Versuch einer Witterungslehre:* „Die Elemente sind ... als kolossale Gegner zu betrachten, mit denen wir ewig zu kämpfen haben, und sie nur durch die höchste Kraft des Geistes, durch Mut und List im einzelnen Fall bewältigen.“ Nicht nur sein Faust, sondern Goethe selbst ist fasziniert von den technischen Großprojekten seiner Zeit, die jene „List“ zur Anwendung bringen: „Herz und Geist erhebend ist dagegen, wenn man zu schauen kommt, was der Mensch dagegen getan hat, sich zu waffnen, zu wehren, ja seinen Feind als Sklaven zu benutzen. ... Das Höchste jedoch, was in solchen Fällen dem Gedanken gelingt, ist gewahr zu werden, was die Natur in sich selbst als Gesetz und Regel trägt, jenem ungezügelten, gesetzlosen Wesen zu imponieren.“[2] Das „Höchsterrungene“ Fausts beruht auf dieser listigen Ausnutzung der Naturkräfte, die er gegen sich selbst antreten läßt: Es ist „des Hügels Kraft“ (V.l 1567), die die Kraft der andrängenden Fluten abwehren soll.

Solche Formen der Naturbeherrschung ziehen zwangsläufig entsprechende Formen der Herrschaft über Menschen nach sich. Auch nach Goethes Ansicht muß jedes soziale Gemeinwesen seinen Erhalt dadurch sichern, daß spontane Impulse gebändigt werden. Das erfolgsorientierte Ethos erlaubt keine wirklich demokratische Organisation der Gesellschaft. So wie die stets von den äußeren Fluten bedrohte Lebenssituation, die Faust antizipiert, einen starken Führer erfordert - nach der Maxime: „Ein Geist für tausend Hände“ (V.l 1510) -, so hält auch der *Faust*-Dichter restriktive Maßnahmen für erforderlich, um die soziale Ordnung aufrechtzuerhalten. In sein Tagebuch notiert er, die Metaphorik des Dramas aufgreifend: „Karl X. und seine Minister waren verloren, als sie beim Antritt seiner Regierung die Presse frei gaben. Probieren doch einmal Holland und die Niederlande die Freiheit der Meereswogen und Bergströme zu proklamieren!“[3] So muß man schon, wie Thomas Mann vorsichtig formuliert, „den Dingen sehr auf den Grund gehen und den Begriff des Demokratischen sehr weit fassen ..., um Goethe darin einzubeziehen“[4]. Ein entsprechendes Vorgehen erfordert z. B. auch das folgende Epigramm: „Presse, du bist wieder frei. / Jeder wünscht die Freiheit sich, / Andre brav zu pressen.“[5] Darin läßt sich aber gleichwohl eine Ambivalenz erkennen, die aus dem skeptischen Nominalismus mit hervorgeht: Goethe verteidigt die Idee der Pressefreiheit gegen ihre falschen Propheten, indem er ironisch darauf verweist, daß die Nomina nicht automatisch eine bestimmte Realität

1 Schlaffer (1981), S. 90.
2 Goethe (1827-30a), S. 309.
3 Goethe (1887-1919), Bd. 3, S. 900; Tagebucheintrag vom 22. 2. 1831.
4 Mann (1949b), S. 16.
5 Goethe (1790ff.), S. 190.

verbürgen. „Freiheit“, schreibt er in gleicher Intention hinsichtlich der Befreiungskriege, „ist ... das Losungswort der Despotie selbst, wenn sie ihre unterjochte Mass gegen den Feind anführt und ihr von auswärtigem Druck Erlösung auf alle Zeiten verspricht.“[1] Dies dürfte auch der grundlegende Gedanke bei der Abfassung der Pa sage gewesen sein, derzufolge es angeblich „der Weisheit letzter Schluß“ ist, sich „ Freiheit wie das Leben“ stets gegen den äußeren Feind, die Naturkräfte, „erobern“ müssen (V.11574f.). Auch Faust ist insofern ein Despot, der mit diesem Argument die Massen unter sein Kommando bringt.

Dennoch hat selbst der irrende, blinde Faust die Sympathie Goethes: „Gar oft im Laufe des Lebens, mitten in der größten Sicherheit des Wandels bemerken wir auf einmal, daß wir in einem Irrtum befangen sind, daß wir uns fur Personen, für Gegenstände einnehmen ließen, ein Verhältnis zu ihnen erträumten, das dem erwachten Auge sogleich verschwindet; und doch können wir uns nicht losreißen, eine Macht hält uns fest, die uns unbegreiflich scheint. Manchmal jedoch kommen wir zum völligen Bewußtsein und begreifen, daß ein Irrtum so gut als ein Wahres zur Tätigkeit bewegen und antreiben kann. Weil nun die Tat überall entscheidend ist, so kann aus einem tätigen Irrtum etwas Treffliches entstehen, weil die Wirkung jedes Getanen ins Unendliche reicht.“[2] Auf diese Grundsätze hin scheint der Schlußmonolog in seiner Ambivalenz konzipiert zu sein: Der tätige Irrtum ***kann*** „Treffliches“ hervorbringen. Denn „Tätigkeit allein“ schreibt Goethe an anderer Stelle, „verscheucht Furcht und Sorge“[3]. Auch Faust verscheuchte Furcht und Sorge; der Preis dafür, seine Blindheit befähigt ihn zur visionären Überschreitung vorhandener Bedingtheiten, zur Utopie. Dennoch ist es angesichts des Kontextes alles andere als wahrscheinlich, daß Goethe der Utopie seines Faust zustimmt. Vielmehr allegorisiert er in dem Hundertjährigen eine Epoche, der er durchaus mit Sorge entgegensieht. An Zelter schreibt er: „Eigentlich ist es das Jahrhundert für die fähigen Köpfe, für leichtfassende praktische Menschen, die, mit einer gewissen Gewandtheit ausgestattet, ihre Superiorität über Menge fühlen, wenn sie gleich selbst nicht zum Höchsten begabt sind. Laß uns so viel als möglich an der Gesinnung halten, in der wir herkamen, wir werden, mit vielleicht noch wenigen, die Letzten sein einer Epoche, die sobald nicht wiederkehrt.“[4] Es ist bemerkenswert, daß Goethe hier auf die „Gesinnung“ rekurriert, um sich von den Technokraten seiner Zeit abzugrenzen. So ist er denn auch weit davon entfernt, die unbedingte Tätigkeit moralisch zu legitimieren: „Es ist nichts schrecklicher als eine tätige Unwissenheit.“[5]

3. Natur unterm Zeichen der Geschichte

Indem der Schlußmonolog Natur als geschichtliche Konstruktion darstellt, reagiert ästhetisch auf den wissenschaftlichen und moralischen Diskurs derZeit: Das Ende d

1 Goethe (1819b), S. 175.
2 Goethe (1907), S. 515, Nr. 1070; aus ***Über Kumt und Altertum*** (1818-27).
3 Goethe (1816/17), S. 531.
4 Goethe (1962-67), Bd. 4, S. I46f.j Bricfv. 6.6.1825.
5 Goethe (1907), S. 399, Nr. 250; aus ***Über Kunst und Altertum*** (1818-27).

Naturgeschichte ist im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts abgeschlossen.[1] Um 1825 hat sich die Temporalisierung in der Naturwissenschaft allgemein durchgesetzt. Unter anderem kam mit der Entwicklungstheorie der Bedarf nach längerfristigen Zeiteinheiten auf, wobei auch der Vorschlag „Äon" gemacht wurde.[2] Daß Faust ebenfalls von „Äonen" (V.l 1584) spricht, könnte ein Reflex darauf sein.[3]

In seinem letzten Lebensabschnitt vertieft sich Goethes Interesse an der Geschichte der Naturwissenschaften. In diese Historisierung bezieht er nicht nur die Objektseite ein, sondern auch das forschende Subjekt. Wenige Monate vor seinem Tod schreibt er an Wilhelm von Humboldt: „So gesteh ich gern, daß in meinen hohen Jahren mir alles mehr und mehr historisch wird: ... ja ich erscheine mir selbst immer mehr und mehr geschichtlich."[4] Allerdings nahm auch der Sturm und Drang eine historistische, die Bedingtheit der Worte und Begriffe nominalistisch relativierende Position ein. Doch während dort Geschichte unter dem Zeichen der ***Natur*** stand, verhält es sich nun umgekehrt: Natur steht unter dem Zeichen der ***Geschichte.*** Ging es in der Erdgeistbeschwörung, dem Anfang des Endes der Naturgeschichte, darum, daß Faust zum Herrn der Zeit werden wollte, so ist hier der Gegenpol erreicht: „Die Zeit wird Herr" (V.l 1592), sagt Mephisto. Die Kreisbewegung der naturalen Zeitvorstellungen ist aufgelöst in einen quantifizierbaren Fortschritt. Ging es dort um das Wie und nicht um das Was[5], so heißt es hier: „Man fragt ums Was, und nicht ums Wie" (V.l 1185). Das ist zwar nicht Goethes Frage, aber Goethe zeigt an Faust, daß es die Frage der Zeit ist. Und indem der Autor hier neben seinen blinden Helden tritt, läßt er das vermeintlich Erreichte dialektisch Umschlägen: „Und treibt sich doch im Kreis als wenn es wäre. / Ich liebte mir dafür das Ewig-Leere" (V. 11603f) - so kommentiert Mephisto die Abstraktion als zyklische Wiederkehr des Gleichen.

Allegorie und Konstruktion sind die poetischen Techniken, in denen Goethe das Ende der Naturgeschichte zum Ausdruck bringt. In der Rezeptionsgeschichte des konstruktivistischen Naturbildes zeigt sich, daß das Verständnis seiner Physiognomie stets erhebliche Probleme bereitete.

1 Vgl. Lcpcnics (1976), S. 29ff.
2 Vgl. ebd., S. 71 u. S. 29ff.
3 VgJ. auch Goethe (1811),S. 352 u. Goethe (1819a), S. 115.
4 Goethe (1962-67), S. 463: Brief v. 1.12.1831.
5 Vgl. oben, S. 152.

B. Aisthesis. Visionen

1. Schwierigkeiten mit der Ästhetik des Häßlichen (1832-1848)

FaustII, von Goethe bewußt zur postumen Veröffentlichung zurückgehalten, unterlag zunächst befremdeten bis ablehnenden Reaktionen. Seine allegorische Struktur, von Friedrich Theodor Vischer kritisiert[1] und unter dem Pseudonym „Deutobold Symbolizetti Allegoriowitsch Mystizinsky“[2] parodiert, entsprach nicht der durch Goethe selbst propagierten Symbolästhetik. Auch Gervinus blieb normativ am klassischen Goethe orientiert. Obwohl also die Junghegelianer eigentlich die Akzentverlagerung des Werks von der Natur auf die Geschichte als ihren Fortschrittsforderungen gemäß hätten akklamieren müssen - der einzige, der es tatsächlich tut, ist Heinrich Heine[3] -, waren es insbesondere die Althegelianer Heinrich Gustav Hotho und Karl Rosenkranz, die zu jener Zeit Verständnis für das konstruktivistische Naturbild des Spätwerks aufbrachten. Rosenkranz versuchte, wie Mandelkow resümiert, „die Einheit de Goetheschen Faustdichtung als konsequente Entwicklung von der Subjektivität zur Objektivität, vom Gefühl zur Reflexion, vom Symbol zur Allegorie darzustellen. ... Rosenkranz' indirekte Rechtfertigung der Allegorie, der Reflexion der Didaxe, des Häßlichen und des grotesken Humors als Formen der dichterischen Darstellung in ***Faust*** //entspricht formal der Verteidigung der von dem Junghegelianer Mundt als Grenzverletzung des Poetischen gerügten Einbeziehung der .ökonomischen, technischen und landwirtschaftlichen, haushälterischen und handwerkszünftigen Darstellungen' in den ***Wanderjahren*** durch den Hegelianer Hotho.“[4 5] Paradoxerweise also war die ***Ästhetik des Häßlichen***[3], mit der die zivilisationskritischen Implikationen des Schlußmonologs hätten herausgearbeitet werden können, in der Hand der Restauration, während die politisch progressiveren Faustkritiker an der Ästhetik des Schönen orientiert blieben.

1 Vischers ohnehin zurückhaltendes Loh des Schlußmonologs wird denn auch von präludiert: „Wir wollen nun ganz davon absehen, daß in der vorhergehenden Darstel nicht vorbereitet ist, die Zustände, aus denen dieser höhere Zustand hervorgehen soll sind; wir haben längst bedauert, daß das Ringen mit dem Meer als stellvertretendes S Gesammte der Thätigkeiten dienen muß, die ein edler Fürst zum Wohle des Landes a leitet; als ***Unterlage*** dafür wäre es ein ausgezeichnetes Motiv, nicht ist es dieß als alleg haben längst gesagt, daß es poetisch ganz wohl thunlich gewesen wäre, zu zeigen, w die Wissenschaften pflegt, ebenso hätte es sich ganz gut in Szene setzen lassen könn zur politischen Freiheit erzieht und eine Verfassung vorbereitet, die er ihm zu geben (1875), S. 337]

2 Vischer (1861), S. 3-

3 Er favorisiert insbesondere den ***Divan***,; vgl. Heine (1835a), S. 402ff.

4 Mandelkow (1980), S. 98.

5 Rosenkranz (1853).

2. Unverstandener Naturhaß (1848-1870)

ln der Reserve blieb das konstruktivistische Naturbild erst recht nach der 48er Revolution in Deutschland, wo der Anschluß an die europäische Moderne lange ausblieb, ln Frankreich hingegen fand es seine konsequente Ausgestaltung. Fausts Vernichtung der Idylle und sein künstliches Paradies — verstanden als provokatorische Darstellung der modernen Denaturierungstendenzen - werden bei Baudelaire auf die Spitze getrieben. Implizit stellt Jauß diesen Zusammenhang zum Faustmonolog her, wenn er schreibt: „Baudelaires Absage an die .natürliche Natur“, die er gelegentlich als Haß auf alles wachsende und grünende Leben stilisieren konnte, bekundet noch in der Polemik die Melancholie des unwiderbringlich verlorenen natürlichen Weltverständnisses und die Entdeckung ... des nicht wiederkehrenden Augenblicks.“[1]

Einzig Nietzsche zeigt hierzulande Verständnis für die poetische Form des Goetheschen Spätwerks. Gegen David Friedrich Strauß’ zeittypische Bemerkung, Goethe habe mit dem ***Faust II*** aus Altersschwäche „nur noch ein allegorisch schemenhaftes Produkt hervorbringen“[2] können, rehabilitiert Nietzsche die „allegorische Allgemeinheit“ des Werks als Ausdruck für eine nicht-affirmative Poetik der schmerzhaften „Erinnerung an die wahre Kunst"[3] Diese Lesart bildet das Pendant zu Nietzsches immanent-kritischer Bezugnahme auf den Sturm und Drang.[4] Wie in der Rezeptionsgeschichte des konstruktivistischen Naturbildes noch öfter zu sehen sein wird, gibt es offenbar eine untergründige Affinität zum expressiven, die auf der gemeinsamen allegorischen Grundstruktur beruht.

3. „Faust als Gründer“ (1870-1918)

Erst im Kaiserreich verlagerte sich das deutsche Rezeptionsinteresse - inspiriert nicht zuletzt durch die nun einsetzende Wirkung Nietzsches - allmählich auf Goethes Spätwerk. „Der Wertherschen Krankheit zum Tode“, erläutert Mandelkow, „setzte die wilhelminische Epoche recht bald das Faustische ‚Wer immer strebend sich bemüht“ entgegen.“[5] Hier konnte die Gründerzeit das eigene perfektibilistische Ideal in poetischer Verklärung finden. So schreibt etwa der zunächst als Vormärzlyriker bekannt gewordene, dann aber ins nationale Lager übergewechselte Schriftsteller und Regisseur Franz Dingelstedt: „Das Ende Fausts im fünften Aufzug stellt uns in eine vollkommen moderne Welt: Faust als Gründer; nicht gerade von Eisenbahnen mit Staatsgarantie oder von industriellen Unternehmungen auf Aktien, aber doch als Stifter und Beherrscher einer Kolonie, welche den dem Meere abgewonnenen Landstrich urbar macht, der Kultur und dem Verkehr erobert. So führt der Dichter seinen Helden in der letzten Phase auf die erhabenste Stufe des Menschendaseins: Faust wird Souverän.“[6] Dingelstedt ist überzeugt, „daß dieser .Faust“ allerdings anders ausehen

1 Jauß (1982), S. 178.
2 Strauß (1872), S. 6.
3 Nietzsche (1878), S. 24.
4 Vgl. oben S. 190-193.
5 Mandelkow (1979), S. XXXII.
6 Dingelstedt (1876), S. 40.

würde, hätte Goethe unter seinen Füßen den festen Grund und Boden eines mächtigen, einigen, freien Volkes ... gespürt."[1] Aber das Leitmotiv habe er vorgegeben: „Arbeit und Entsagung - die Losung für jedes Menschenleben!"[2]

Nicht nur die Apologeten der offiziellen Politik, auch die sozialdemokratische Opposition jener Zeit partizpiert an diesem Faustbild. So schreibt Max Grunwald in seiner Rede *Goethe und die Arbeiter* über die Verse 11579-11582: „Das ist es, was Faust und Goethe als Höchstes in diesem Leben sahen: Stück für Stück durch der Menschen Arbeit, durch der Menschen Tätigkeit der Natur abzuringen; wieder etwas absolut Wahrhaftiges, etwas absolut Tätiges, wieder eine reine Objektivierung der inneren Energie, der geistigen und körperlichen Kraft."[3] Und der Anarchist Gustav Landauer schreibt unter Anspielung auf den Schlußmonolog: „Wenn der Tatwille und die schöpferische Herzlichkeit, die da zur Gestalt geworden sind, endlich in uns, von innen nach außen, lebendige Kraft würden, das freie Volk auf freiem Grunde, da der selig sterbende Faust, Gretchens Faust wimmeln sah, könnte der Wirklichkeit näher kommen."[4]

Was rechte und linke Rezipienten des Monologs vereint, ist die affirmative Lesart der restriktiven Konstruktion. So stellt Mandelkow an Gustav von Loepers Deutung der Szene einen „oft platten Utilitarismus"[5] fest, der allerdings genauso bei Grunwald zu finden ist: „Arbeit, die bewußte, zielgemäße Tätigkeit"[6] wird auch für ihn zum Selbstzweck, wie sein Lob der Faustschen Landgewinnung verrät: „Schon die Tat an sich ist etwas Gutes, weil sie eine Äußerung des inneren Lebens ist, weil die Mensch nur durch die Tat zum Bewußtsein kommen können. Auch im modernen Sozialismus steht neben der Wahrhaftigkeit das wirklich Aktive, das Tätige."[7]

Selbst die sich als formanalytisch - in Abgrenzung zur Dominanz der entstehungsgeschichtlich-biographischen — verstehende Arim-Interp relation kommt zu einer affirmativen Lesart des Monologs. So etwa bei Helene Hermann, die statt Kommandotönen „reinen Menschenjubel in den letzten Worten Fausts" vernimmt und befindet, daß hier, „umklungen vom höhnischen Kichern der Grabgespenster, die siegende Stimme sich, alles andere vergessend, ekstatisch aufschwingt. Da erst ist sie ganz Triumph und reine Erfüllung, wenn sie sich bewußt in den grenzenlosen Sinn des Strebens hineinzuwerfen scheint."[8]

4. Konstruktivisten und Konstruktive (1918-1933)

Waren bisher einem tieferen Formverständnis des konstruktivistischen Naturbildes durch die unbefangenen Sinnfragen einer traditionellen Hermeneutik Grenzen gesetzt, so lernt man es jetzt, im Zuge der ästhetischen Avantgardebewegungen, als

1 Ebd., S. 47.
2 Ebd., S. 42.
3 Grunwald (1909), S. 363-
4 Landauer (1918/21), S. 484.
5 Mandelkow (1979), S. XL; vgl. Loeper (1870).
6 Grunwald (1909), S. 363; im Original hervorgehoben.
7 Ebd., S. 361.
8 Herrmann (1917), S. 476.

negative Utopik zu verstehen. Der Konstruktivismus der modernen Malerei hält dem der Erkenntnistheorie den Spiegel vor.[1] In der Weimarer Republik ist es vor allem die Linke, die sich - als Gegenposition zum harmonikalen Geschmack der konservativen Intelligenz - dem Spätwerk Goethes zuwendet. Der frühe Lukäcs beschreibt die diagnostischen Voraussetzungen dieser Affinität: „Die Natur der Gesetze und die Natur der Stimmungen stammen aus demselben Ort in der Seele: sie setzen die Unmöglichkeit einer erreichten und sinnvollen Substanz voraus, die Unmöglichkeit, für das konstitutive Subjekt ein angemessenes konstitutives Objekt zu finden. ... Und das reine Erkennenwollen einer vom Wollen und Wünschen reingewordenen Welt verwandelt das Subjekt zum subjektiven, konstruktiven und konstruierten Inbegriff erkennender Funktionen."[2]

Auf diesem Erfahrungshintergrund betreibt Walter Benjamins *Wahlverwandtschaften*-Analyse, wie Mandelkow hervorhebt, „die Wiedereinsetzung der von Gundolf in Naturbegriffe umgefälschten Geschichtsbegriffe in ihren rechtmäßigen semantischen Status"[3]. Zu Recht bezeichnet Schödlbauer Benjamins Analyse als konstruktivistisch[4] - was allerdings pejorativ gemeint ist, während es tatsächlich deren Verdienst bezeichnet: In Goethes Spätwerk liest der Kritiker aus den allegorischen Spuren der toten Natur die Zeichenschrift der Geschichte; eben dadurch gibt er der Allegorie ihren Ausdruckscharakter zurück. Schon Georg Simmel hatte just in den „Vergewaltigungen des sprachgebräulichen Gefüges, insbesondere im zweiten Teil des ‚Faust'" ein „Durchbrechen und Überwinden des Formprinzips" erblickt und führte zum Beleg die Wortzusammenziehung „Gemeindrang" aus dem Schlußmonolog an. Der extreme Konstruktivismus wird hier bereits als Umschlag in Expressivismus erklärt: „In all solchen Werken [der Alterskunst] fühlen wir einen in starken Flutwellen hervorbrechenden Subjektivismus und ein Zerbrechen synthetischer Ganzheitsformen. ... Je mehr unser Handeln, Denken, Gestalten sich der gegebenen Unmittelbarkeit, der bloßen Stofflichkeit entragt, um von Form durchdrungen zu werden, desto objektiver steht es da, desto mehr teiihabend an jener ideellen Freiheit des Formprinzips von der verfließenden Einmaligkeit subjektiven Daseins. Dies ist der Grund, weshalb die Alrerskunst, in deren Souveränität gegenüber den historisch geprägten Formen sich eine Abweisung des Formprinzips überhaupt versteckt, der bloßen Subjektivität anheimzufallen schien."[5]

Neben dieser formorientierten Lesart des konstruktivistischen Naturbildes, die in seinen Zügen den Index seiner Unwahrheit liest, bleibt jedoch auch die identifikatorische erhalten. Der heraufkommende Nationalsozialismus erkannte in Fausts Eroberungswünschen die eigenen wieder. Ein verzweifelter Versuch, die teleologische Verantwortungsethik des Schlußmonologs humanistisch zu deuten und so der nihilistischen Vereinnahmung den Boden zu entziehen, sind die Reden Albert Schweitzers in

1 Vgl. zum Einfluß von Goethes Naturtheorie und Naturbild auf Paul Klee und die Kons Ringbom (1977) u. Verdi (1984) sowie die Faust-Illustrationen von Klee in Franciscono (
2 Lukics (1916), S. 56.
3 Mandelkow (1987), S. 78.
4 Vgl. Schödlbauer (1976), S. 106.
5 Simmel (1913), S. 4l2f.

jener Zeit.[1] Seine Ansprache zur Gedenkfeier 1932 sucht das zeittypische Pathos herunterzuspielen: „Und welches ist nun für den ethischen Denker Goethe das Ideal des vollendeten Mensch-Seins? Ein überaus schlichtes. ... Faust, der von dem Weltgeiste letztes Wissen über die Welt verlangte, endet damit, dem Meere Land abzuringen, das Frucht für Menschen bringen soll.“ Schweitzer ist sich durchaus der tragischen Bedeutung des fünften Akts bewußt; er erkennt darin die Symptome der Zeit: „Überhaupt, was ist das, was in dieser grausigen Zeit vor sich geht, anderes als eine gigantische Wiederholung des Faustdramas auf der Bühne der Welt? In tausend Flammen brennt die Hütte von Philemon und Bauds! ... In tausendfacher Weise hat sich die Menschheit dazu bringen lassen, das natürliche Verhältnis zur Wirklichkeit aufzugeben und ihr Heil in den Zauberformeln irgendeiner Wirtschafts- und Sozialmagie zu suchen, die die Möglichkeit aus dem wirtschaftlichen und sozialen Elend herauszukommen nur immer in weitere Ferne rückt!“ Doch der Humanist zieht daraus Konsequenzen, die wie ein ohnmächtiger Versuch wirken, die vom konstruktivistischen Naturbild als endgültig verlorene, harmonikale Natur zu restituieren: „Bleibt Menschen mit eigener Seele! Werdet nicht Menschendinge, die sich eine auf den Massenwillen eingestellte und mit ihm im Takt pulsierende Seele einsetzen lassen. ... Möge dann die Zeit angebrochen sein, in der das Leben der Menschheit wieder in harmonischer und natürlich belebter Bewegung dahinfließt.“[2] Tatsächlich angebrochen war freilich eine ganz andere Zeit.

5. „Ringen um neuen Heimatboden“ (1933-1945)

Das „Faustische“ erfährt im Faschismus, wie Mandelkow formuliert, seine „brutale Renaissance“[3]. Ungeachtet der Einsprüche von Autoren, die ins Exil oder die innere Emigration gingen, wie z. B. Albert Schweitzer, Wilhelm Böhm, Thomas Mann und Max Kommerell[4], wird das konstruktivistische Naturbild sozialdarwinistisch ausgeleg Das 1933 erschienene Buch ***Faust im Braunhemdwon*** Kurt Engelbrecht, nimmt den Schlußakt als poetische Legitimation der Kriegsvorbereitungen: „Höchste Beglückung findet der deutsche Faust ... im Ringen um neuen Heimatboden für sein Volk.“[5] Und der Nationalsozialist Ernst Rudolf Huber, der das kanonische Lehrbuch ***Verfassungsrecht des großdeutschen Reichs*** (1937/39) schrieb, liest Fausts Schlußmonolog so: „In dieser inneren Schau der Volksschaffung und Reichsgründung erschließt sich dem Dichter der höchste und edelste Sinn eines mannhaften, tatkräftigen Lebens. Nicht das geistige Reich einer bloßen Kulturnation, nicht die wirklichkeitsabgewandte Idee einseitig reiner Humanität, sondern das Reich als politische, sittliche und geistige Daseinsform des freien Volkes erscheint hier im krönenden Gipfel eines einzigartigen dichterischen Gesamtwerks als das Ziel des Lebens und der schöpferischen Tat. ... der Gedanke staatlicher Herrschaft, Hierarchie und Ordnung wurde hier nicht nur gegen

1 Vgl. Schweitzer (1928), (1932a) u. (1932b).
2 Schweitzer (1932a), S. 42, 48 u. 50f.
3 Mandelkow (1979). S. XLV.
4 Vgl. Böhm (1933), Mann (1932), Kommerell (1940).
5 Engelbrecht (1933), S. 25.

die Idee des partikularen, mechanisierten Staates abgegrenzt, sondern zugleich gegen den Wahn des fessellosen Massendaseins abgegrenzt."[1] Die Zuwendung zum ***Faust II,*** vor allem die affirmative Identifizierung mit der Herrschervision Fausts verstärkt sich in Korrelation zum Propagandabedarf der Mobilmachung.

Noch während des Krieges stellt Wilhelm Emrich seine Symboldeutung des ***Faust II*** fertig. Sie steht eigentümlich indifferent zum Zeitgeschehen. Zwar wirft sie die Schuldfrage auf, verlegt sie aber in eine übergeschichtliche „Naturlehre der Gesellschaft", derzufolge „Faust nicht schuldig ist im Sinne einer einmaligen moralischen Verfehlung, sondern eines totalen Naturschicksals"[2]. Unter Emrichs symbolischer Lesart erscheint Fausts Gewalt als Naturnotwendigkeit: „Nicht eine moralische Schuld Fausts also wird hier dokumentiert, sondern ein Schicksal des Weltlaufs, das unlösbar mit allem Herrschen und Arbeiten verknüpft ist."[3] Derart enthistorisiert, ist freilich der dialektische Umschlag ins Positive denkbar: ‚Alles Böse aber kann auch wieder ins Gute verkehrt werden, wenn der Mensch sich heiter frei selbst hinzugeben vermag, seiner Liebeskraft bewußt, die als göttliche Flamme, als Geist in ihm wirkt. Dann ist ihm Wiedergeburt verheißen, ja ... sogar echte, wahre Herrschaft über das Elementarische, das ihn vorher zu vernichten drohte."[4]

Auch Ernst Bloch läßt sich von der Vereinnahmung der Landgewinnungsszene durch die Nazis nicht davon abhalten, sie als hervorragendes Beispiel einer konkreten Utopie anzuführen. Er sieht Faust in der „Sphäre einer endlich ***adäquat berührten Objekthafiigkeit*** (Landgcwinn, ewige Reiche). ... Faust als eine der äußersten Leitfiguren der Grenzüberschreitung intendiert rein im menschlichen Augenblick und seiner Welt gegen den Status bloßer Situationshaftigkeiten hin zum Ruf: Land. ... Der Höhepunkt Fausts ist das unbetrügliche Vorgefühl des höchsten Augenblicks, am rechten Ort, mit Carpe diem nostrum in mundo nostro darin. Daß dies strebende Bemühen noch in keiner Figur der Überschreitung enden konnte, macht es groß. Es hat sich nicht nur nicht auf kein [sic!] Faulbett gelegt, sondern selbst der Faust-Himmel kennt ja nur Bewegung und noch kein finites Ruhesymbol von Landung."[5]

Was an Emrichs und Blochs Deutungen verblüfft, ist die Tatsache, daß sie ein relativ optimistisches Bild des Schlußmonologs zeichnen, dessen negative Utopik also als eine positive interpretieren, obwohl die historischen Ereignisse diesbezüglich zu äußerster Skepsis hätten Anlaß geben müssen.

6. Tragik der Tat (1945-1968)

Der Zusammenbruch des „Tausendjährigen Reiches" schmälert das Interesse am konstruktivistischen Naturbild nicht. Allerdings werden nun andere Akzente gesetzt.

In Ostdeutschland bleibt man bis weit in die Siebziger Jahre hinein bei der optimistischen Deutung des 5. Akts, die nun freilich mit den neuen politischen Inhalten

1 Huber (1944/45), S. 23.
2 Emrich (1943), S. l69f.u.S. 403.
3 Ebd., S. 399.
4 Ebd., S. 234.
5 Bloch (1959), Bd.3,S. 1201.

gefüllt wird.[1] [2] Der Staatsratsvorsitzende Ulbricht empfielt fiir den sozialistischen Aufbau neben der Lektüre des *Kommunistischen Manifests* Goethes *Faust*[I] - insbesondere die Verse 11579-82 aus dem Schlußmonolog: „Goethe ließ den alten Faust erst am Ende seiner Tage erkennen, daß allein die schöpferische, gemeinschaftliche Arbeit des befreiten Volkes höchstes Glück bringt.“ Integriert in das Denkschema des HistoMat, wird das Drama zum Vorläufer der realsozialistischen Propaganda: der Aufbau der DDR gilt Ulbricht als „dritter Teil des ‚Faust'. ... Erst weit über hundert Jahre, nachdem Goethe die Feder für immer aus der Hand legen mußte, ... haben alle Werktätigen der Deutschen Demokratischen Republik begonnen, diesen dritten Teil des *Faust* mit ihrer Arbeit, mit ihrem Kampf für Frieden und Sozialismus zu schreiben.“[3] Getreu diesem Geschichtsbild nennt Gerhard Scholz den Mord an Philemon und Baucis euphemistisch „die Hüttenkatastrophe“ und deutet sie als „Ausdruck historisch notwendigen Ungerechtseins. ... Faust sah in der gesellschaftlich-geschichtlichen Qualität solchen [idyllischen] Lebens als Traum für das Tätigwerden der Menschen im Kampf um Neues, für eine Veränderung der Welt und damit überalterter Weltzustände eine so unerhört gefährliche Barriere, daß er für ihr Zerbrechen auch Unrecht in Kauf zu nehmen gestatten will.“[4] Dagegen wurde Adolf Dresens kritische Inszenierung, die die offizielle Jubelparole vom „freien Volk auf freiem Grund“ ironisierte, verboten.[5] Noch 1982 erneuert das Zentralorgan der SED die staatssichernde Interpretationsdoktrin, indem sie Fausts Dämme gar dem „antifaschistischen Schutzwall“ parallelisiert: „Der berühmte Schlußmonolog des Faust kann nur als Aufforderung verstanden werden, den Frieden des .freien Volkes auf freiem Grund' gegen alle Bedrohungen zu verteidigen.“[6]

Im Westen dagegen führte die „Wiederentdeckung des Werkes als .Tragödie'“, wie Mandelkow schreibt, zu einer „Infragestellung der perfektibilistischen Faust-Deutung und der positiven Interpretation des Faustschlusses“[7]. Thomas Manns Ansprache im Goethejahr 1949 verwahrt sich zwar noch gegen eine Deutung des Monologs, die darin eine Verhöhnung der sozialen Tat sieht. Er nimmt den verantwortungsethischen Grundzug des konstruktivistischen Naturbildes ernst, nennt ihn aber ob seiner Gebrochenheit eine „tragische Ironie“[8]. Wortgleich hebt auch Melchinger die „tiefe

1 Vgl. zur Faustrezeption in der DDR: Lützel er (1975).
2 Wie fruchtbar übrigens dieser propagandistisch gemeinte Rat sein kann, belegt die S
Römer (1976). Römer erkennt tatsächlich zentrale Motive des *kommunistischen Manifests* in
„Wie ein poetischer Kommentar liest sich der‚Faust I1‘ zu diesen Sätzen, und diese wi
safassung.“ [Ebd., S. 153] Römer folgt damit nicht der Propaganda, sondern entwirft ei
Bild des Dramas: Er sieht beide als Dokumente einer Verabschiedung idyllischer Vors
allerdings noch in der Negation ihre utopische Energie bewahren: „Wir konnten uns au
schließen, vom Verhältnis zwischen Fausts Schlußvision und Fausts Welt als einer Wi
chen! Relativierung war der Begriff, den wir wählten. Man kommt nicht umhin, den le
Fausts ein gewisses Maß an Berechtigung und Glaubwürdigkeit zuzugestehen.“ [Ebd.,
3 Ulbricht (1962), S.425f.
4 Scholz, G. (1967), S. 200 u. 199.
5 Vgl. Mandelkow (1989), S. 2l6f.
6 N.N. (1982), S. 474.
7 Mandelkow (1984), S. S. XLVIV u. XLIV.
8 Mann (1949a), S. 316.

Schwärze der tragischen Ironie“[1] hervor, die „Tragik ... des alten Faust, der, mit Hilfe der Technik, das weite .noch unbesessene' Land in Besitz zu nehmen wünscht, dessen allegorische Helfer jedoch ruchlose Gesellen sind und den das Geklirr der Spaten ergötzt, weil er nicht weiß, daß er die Lemuren hört, die sein Grab schaufeln.“[2] Doch anstatt, wie Thomas Mann im ***Doktor Faustus,*** aus den Zügen des konstruktivistischen Naturbildes selbst das Negativ eines utopischen Potentials herauszuentwickeln, bleibt Melchinger bei einer abstrakten Negation seiner Positivität: „Niemals wird im .paradiesischen Land auf freiem Grund ein freies Volk' sich tummeln, und auf keinen Fall nach den Methoden, mit denen es dieser vorweggenommene Diktator zu schaffen willens ist.“ Er stellt sich nicht der immanenten Dialektik des Schlußmonologs, sondern konterkariert ihm das harmonikale Naturbild, das in Gründgens' Neu-Inszenierung ein restauratives Refugium anbot: „In der Hamburger Inszenierung meldete sich unüberhörbar die Erinnerung an die einzige Szene, in der Faust wirklich von Menschen in menschlichem Kontakt umgeben war: an den Osterspaziergang. Mag die humane Tätigkeit, von der dort die Rede ist, noch so fragwürdig gewesen sein, - sie ist im Spiegel der Dankbarkeit der Menschen positiver gewertet als dies Paradies der Diktatur, das ein total Vereinsamter in der eisigen Kälte des Alters mit den Methoden des Terrors zu verwirklichen wähnt.“[3]

Der schlechten Alternative zwischen perfektibilistischer Affirmation oder abtrakter Negation des konstruktivistischen Naturbildes entgeht Adornos explizit allegorische Interpretation der Schlußszene des ***Faust***[4]. Ohne auf ein positives Gegenbild zu rekurrieren, urteilt sie im Modus immanenter Kritik: „Was an Goethes Altersstil für gewaltsam gilt, sind wohl die Narben, die das dichterische Wort in der Abwehr des mitteilcnden davontrug, diesem selber zuweilen ähnlich.“[5] Das bezieht sich zwar auf die ***Bergschluchten-Szene-,*** doch auch für Fausts Schlußmonolog läßt sich zeigen, daß er jene Narben aufweist, die als Symptome einer vollständig dem Diktat der Geschichte unterworfenen Natur zu lesen sind und gerade als Wundmale beredt bleiben. Adorno schlägt damit die Verbindung zwischen dem ***Faust II*** und der klassischen Moderne, die in dem bitter-gleichgültigen Satz aus Becketts .Endspiel' kulminiert: „Es gibt keine Natur mehr.“[6]

7. Umkehrungen (1968-1990)

Erst seit dem Ende der Siebziger Jahre ist auch die DDR-Forschung von ihrer perfektibilistischen Deutung des Faustschlusses abgerückt und hat seither eine Fülle von kritischen Kommentaren vorgelegt.[7] Dabei geht ihr Verständnis für die Gebrochenheit und innere Ambivalenz des Monologs oft weiter als die mittlerweile einseitig an

1 Melchinger (1959), S. 406.
2 Ebd., S. 402.
3 Ebd., S. 406.
4 Vgl. Adorno (1959a), S. 133.
5 Ebd., S. 130.
6 Beckett (1957), S. 23.
7 Vgl. die Beiträge und Diskussionen im ***Goethe-Jahrbuch*** 97 (1980).

eine Pauschal Verurteilung Fausts gewöhnte Rezeption in der Bundesrepublik[1], die das Motiv des Deichbaus nicht mehr nach Freudschem Modell als eine Dialektik der Kulturarbeit begreift, sondern schlicht als Ausgrenzung, die umzukehren sei.[2] Fausts Monolog wird dabei insbesondere unter dem Aspekt einer ökologisch orientierten Technikkritik rezipiert.

So z. B. bei Hans Jonas, der in Bezug auf die Verse 11570-80 ironisch feststellt: „Welch herrliche Vision! Bejahenswerter kann der Angriff der Technik auf die Natur nicht dargestellt werden." Der Verantwortungsethiker, der in Fausts Monolog die Problematik der eigenen Geltungsansprüche wiederfinden könnte - die zwangsläufige Gewalt sozialer Organisation nach allgemeinen Zwecken — umgeht diese innere Ambivalenz durch eine einfache Umkehrung der Inhalte: Nicht mehr Fausts Perspektive, „umrungen von Gefahr" zu sein, sei die für uns heute angemessene, sondern diese: „eine neuere und gefährlichere Flut rast jetzt darinnen und schießt zerstörend nach außen - die überschießende Kraft unserer Kulturtaten selber. Von uns her öffnen sich die Lücken, wir schlagen die Breschen, durch die sich unser Gift über den Erdball ergießt, die ganze Natur zur Kloake des Menschen verwandelnd. So haben sich die Fronten verkehrt. Wir müssen mehr den Ozean vor uns als uns vor dem Ozean schützen. Wir sind der Natur gefährlicher geworden, als sie es uns jemals war. Am gefährlichsten sind wir uns selbst geworden, und das durch die bewundernswerten Leistungen menschlicher Dingbeherrschung. Wir sind die Gefahr, von der wir jetzt umrungen sind - mit der wir hinfort ringen müssen. Ganz neue, nie gekannte Pflichten erstehen daraus dem rettenden Gemeindrang. ... Aus der Euphorie des faustischen Traumes sind wir ins kalte Tageslicht der Furcht erwacht." Dieser Furcht begegnet Jonas mit seinem Prinzip Verantwortung, das sich nun aber, in kaum anderer Diktion als derjenigen Fausts, definiert als „Aufgabe der Abwendung" von Risiken[3]. Zwar haben sich „die Fronten verkehrt"; die Konfrontationslogik aber ist dieselbe. Jonas' Interpretation des Monologs bleibt damit noch in der Kritik der Perspektive Fausts verhaftet, die er lediglich mit anderen Inhalten füllt. Denn auch sein Verantwortungsprinzip beruht nicht mehr auf einem individuellen Freiheitsbegriff, sondern auf einem generalisierten Konzept der menschlichen Gattung, deren Pflichten aus einem kategorischen Imperativ, dem zur Selbsterhaltung, abgeleitet werden: „Wenn es ein kategorischer Imperativ für die Menschheit ist zu existieren, dann ist jedes selbstmörderische Spielen mit dieser Existenz kategorisch verboten."[4] Deshalb, so Jonas' Fazit, „müssen wir den technologischen Galopp unter außertechnologische Kontrolle bringen"[5]. Damit ist eine weitere Frage aufgeworfen, die im Katharsis-Abschnitt zu behandeln sein wird: die Frage, ob die Destruktionspotentiale der Technik abtrennbar sind von sie kontrollierenden gesellschaftlichen Rahmenbedingungen oder ob nicht

1 Eine isolierte Ausnahme bildet Metscher (1976): vgl. aber dazu die scharfen Erwider tenklotr (1976) und Schlaffer (1976).
2 Thewelcir etwa kritisiert Freuds Vergleich der Kulturarbeit mit dem Austrocknen de unter Verweis auf Fausts Monolog als Bild „enrgrenzter Weiblichkeit" [(1978), Bd. 1, S
3 Jonas (1987), S. 11.
4 Jonas (1982), S. 87.
5 Ebd.,S. 91.

vielmehr dieses dichotomische Kontroll-Modell selbst der Logik der instrumentellen Vernunft gehorcht, die es in den Griff bekommen möchte. Es ist die Frage nach der strukturellen Gewalt von Utopien.

Sie stellt sich erneut in den Diskussionen über die partielle Beerbbarkeit der ehemaligen DDR-Kultur. Die realsozialistische Propaganda hatte sie krampfhaft mit dem Argument ausgeklammert, durch die gesellschaftliche Kontrolle über die Produktionsmittel seien die Gefahren moderner Techniken gebannt - eine vulgärmarxistische Pointe, derzufolge die Kollektivierung eines Phänomens schon seine Humanisierung bedeutet. So war das Paradox möglich, daß sich viele DKP-Anhänger hüben gegen Atomkraftwerke engagierten, deren Existenz drüben sie für gerechtfertigt hielten. Der Wegfall der Mauer, der auch dieses Umwelt-Lügengebäude in sich zusammenbrechen ließ, bot entsprechend wenig Chancen zu einer Neubesinnung. Kapitalistische Sieger-Häme konnte darauf verweisen, daß die sozialistische Utopik eine schlimmere Öko-Bilanz hinterließ als die eigene Utopielosigkeit. Das hat auch in der Eir«rr-Rezeption bereits seinen Niederschlag gefunden mit Einar Schleefs Frankfurter Inszenierung, einem „traurigen, bitteren, höhnisch großen Abgesang auf die DDR", die darin „als ein auf Sand und Schlamm und Pump gebauter Staat der Lemuren" erscheint.[1]

So scheint das konstruktivistische Naturbild als Verkörperung funktionalistischer Gewalt immerhin noch Rudimente eines immanent-kritischen Ausdruckspotentials bereitzustellen, das ansonsten dem postmodernen Verdikt über den Hegelianismus verfällt.

8. Résumé der Rezeptionsgeschichte

Die Konjunkturverläufe des konstruktivistischen Naturbildes einzuschätzen, fällt schwerer als bei den anderen Naturbildern. Denn die Aufmerksamkeit für Fausts Schlußmonolog kann oft nicht gleichgesetzt werden mit einer Vorliebe für das konstruktivistische Naturbild. So hat z. B. die akklamatorische Rezeption des Monologs durch den Faschismus mit einer Affinität zu den poetischen Merkmalen des Goetheschen Spätwerks absolut nichts zu tun.

Bei allen Vorbehalten gegenüber Verallgemeinerungen also dürfte doch wohl zu Recht von einer Korrelation gesprochen werden können zwischen Favorisierungen des konstruktivistischen Naturbildes und solchen historischen Strömungen, die eine intensive Auseinandersetzung mit dem technischen Zivilisationsprozeß provozierten. Im Kaiserreich, in der Weimarer Republik sowie in der Nachkriegszeit wurden die Grundpositionen des konstruktivistischen Naturbildes, skeptischer Nominalismus und teleologische Verantwortungsethik, besonders intensiv diskutiert. Daß es dabei ebenso entschieden affirmiert wie kritisiert wurde, scheint mir die Ambivalenz dieses Naturbildes zu kennzeichnen. Ich führe sie zurück auf ein philosophisches Problem, das ich die Aporie negativer Utopik nenne.

1 Michaelis (1990), S. 60.

C. Katharsis. Die Aporie negativer Utopik

Die Wirkungsgeschichte des konstruktivistischen Naturbildes hat eine ähnliche Problematik aufgeworfen wie die des expressiven: Durch seine allegorische bzw. nominalistische Grundstruktur bleibt es offen für extrem gegensätzliche Deutungen: Fausts Vision kann optimistisch als Sozialutopie oder tragizistisch als Kritik am Sozialdarwinismus verstanden werden. Daß beides - und zwar quer durch die politischen Standpunkte - möglich ist, deutet auf eine innere Ambivalenz des konstruktivistischen Naturbildes, die sich aber von der des expressiven in einem wesentlichen Punkt unterscheidet: während der konzeptualistische Nominalismus der Erdgeistbeschwörung durch das mimetische *Wie* seiner Äußerungen auf ein Gesinnungsfundament unmittelbarer Erfahrung verweist und so den Abgrund zwischen Signifikant und Signifikat gestisch überwindet, bleibt der skeptische Nominalismus des Schlußmonologs in der Immanenz dessen, *was ex* sagt. Daß das Konstruktionsprinzip hier exklusiv dominiert, bedeutet, daß hier eine erfolgsethische Orientierung vorliegt: die antizipierten Resultate des Handelns geben die Norm an, nicht die Absicht oder die Art, wie sie erreicht werden. Selbstverständlich folgt aus dieser Form der Immanenz nicht, daß die Inhalte einer Kritik unzugänglich wären. Schon der Kommentar hatte ergeben, daß zwischen Fausts Maximen und denen Goethes intentional ein diametraler Gegensatz besteht. Gleichzeitig aber ließen sich verblüffend ähnlich lautende Formulierungen finden. Der Unterschied wird nicht dadurch kenntlich gemacht, daß der Dichter die Repressionsmoral seines Helden von außen kommentiert, sondern pointiert ausgestaltet. Beide sind Verantwortungsethiker — der eine formuliert fragwürdige Ziele, die der andere als solche zur Darstellung bringt. Das utopische Potential des Schlußmonologs steckt also in der Negativität seiner Konkretion; lapidar gesagt: Faust führt vor, wie man es nicht machen soll. Dadurch aber ist sein Monolog Mißverständnissen ausgesetzt, wie seine Rezeptionsgeschichte gezeigt hat: die negative Utopik wurde häufig als positive ausgelegt.

Während also der Konkretismus des expressiven Naturbildes in die Aporie abstrakter Unmittelbarkeit führte, liegt hier das Problem umgekehrt: Das konstruktivistische Naturbild abstrahiert bewußt von der Realität, erzeugt dadurch aber eine Konkretion sui generis, die sein utopisches Potential unbestimmt läßt. Das kann - wie z. B. an Emrich, insbesondere aber an Bloch festzustellen war — dazu führen, daß die Form de immanenten Kritik, wie sie hier vorliegt, als der transzendente Inhalt erscheint. Fausts Mangel an Selbstbesinnung wird durch nachträgliche Reflexion kompensiert.

Diese Aporie läßt sich hinsichtlich ihres theoretischen Aspekts spezifizieren als das Problem immanenter Kritik (1) und hinsichtlich ihres praktischen Aspekts als das Problem reflexiven Handelns (2). Die Konsequenz dieser Aporetik ist eine Rückkehr zu gesinnungsethischen Positionen - woraus sich Berührungspunkte zwischen Goethes Spätwerk und dem Frühwerk ergeben (3).

1. Das Problem der immanenten Kritik

Das Leitmotiv des Schlußmonologs ist nach Requadt das „innere Licht“[1], also das Problem, daß visionäre Schau als Voraussetzung paradoxerweise des Weltverlustes bedarf, wie er in Fausts Blindheit allegorisch zum Ausdruck kommt. So kann Faust von den Beschränkungen der Realität abstrahieren. Dadurch ist aber seine Vision von Freiheit gekoppelt an Irrtümer, die ihm nicht bewußt werden können. Er merkt nicht, daß er sich sein eigenes Grab schaufeln läßt. Er verfügt nicht über einen transzendenten Standpunkt, der um diesen Irrtum weiß. Faust ist ganz auf seinen immanenten Wahrnehmungshorizont angewiesen, aus ihm allein kann er seine Utopie schöpfen.

Indem Goethe diese Ambivalenz poetisch gestaltet, verweist er auf das theoretische Problem immanenter Kritik. Die immanente Kritik geht davon aus, daß die Begriffsverwendung zwangsläufig mit Irrtümern, mit Realitätsverzerrungen einhergeht, daß es aber dennoch keine Alternative zu ihr gibt. Sie glaubt aber, durch die Vergleichung der Wahrheitsansprüche von Begriffen mit ihrer Realisierung dennoch über diesen Verblendungszusammenhang hinausgelangen zu können - getreu der berühmten Maxime von Marx: „Man muß diese versteinerten Verhältnisse dadurch zum Tanzen zwingen, daß man ihnen ihre eigene Melodie vorsingt!“[2]

Fausts Schlußmonolog ist ob seiner impliziten Allegorik, die nicht explizit das Uneigentliche oder Unwahre seiner Rede kenntlich macht, nur über immanente Kritik zu erschließen. Nur wenn der Leser Faust ***glaubt***, daß er freien Grund für freies Volk schaffen will, wird er es anstößig finden, daß sich diese Freiheit einzig der „verdient ... der täglich sie erobern muß“, daß das Emanzipationsversprechen also auf Zwang beruht. Und nur wenn der Leser die Utopie solidarischen „Gemeindrangs“ beim Wort nimmt, wird er stutzig ob der Tatsache, daß diese Solidarität unter der Regie eines Souveräns steht, dessen Behauptung, auf dem Neuland ***„mit*** freiem Volke stehn“ (V.l 1580, Hv. P.M.) zu wollen, sich reimt auf den Egozentrismus: „Es kann die Spur von ***meinen*** Erdetagen / Nicht in Äonen untergehn“ (V.11583f., Hv. P.M.). So konfrontiert die immanente Kritik das positiv Gesetzte mit sich selbst, überführt die Fortschrittswut der Regression, wie sie dann auch in den Worten Mephistos ausgesprochen wird: „Was soll uns denn das ew'ge Schaffen! Geschaffenes zu nichts hinwegzuraffen ... / Es ist so gut als wär’ es nicht gewesen, / Und treibt sich doch im Kreis, als wenn es wäre“ (V.l 1598-11602). Die aus einer abstrakten Konzeption dem Meer abgerungene zweite Natur schlägt um in den blinden Bann der ersten, die mythische Wiederkehr des Immergleichen. Auf immanent-kritischem Wege wird hier die Illusion geschichtlichen Sinns durch Goethes Drama auf den Naturzwang zurückgeführt. Die Verkündung des Endes der Naturgeschichte erweist sich als blind und automatisch ablaufender Kreislauf, der - entgegen ihrem Anspruch - Geschichte noch gar nicht realisiert hat.

Das Verfahren der immanenten Kritik verzichtet darauf, gegen die zerstörte Idylle ein positives Gegenbild zu halten, sondern läßt deren Wundmale für sich sprechen.

1 Requadt (1972), S.377f.
2 Marx (1844), S. 20.

Gerhard Kaiser macht darauf aufmerksam, daß es ein „abgründig ironischer Reim ist", der Fausts Verse „Es ist die Menge, die mir frönet, / Die Erde mit sich selbst versöhnet" (V.11540f.) zusammenbindet, und er resümiert: „Ein schrecklicher Hohn auf alle Sozialutopien und diktatorischen Systeme, die vermeintliche zukünftige Freiheit mit wirklicher gegenwärtiger Verknechtung erkaufen wollen, ist das Letzte, was Goethe der Idyllenthematik abgewinnt. ... Aus der Natur-Geist-Polarität wird in der Objektivität des Epos die Polarität von Natur und Geschichte ... In der Praxis gibt es keine Schönheit und in der Schönheit keine Praxis. Aber indem sie nicht Praxis ist, stellt die Schönheit der Praxis ein Bild der Versöhnung. Nur in Vermittlungen kann sich Praxis auf Kunst, Geschichte auf Natur beziehen. Die illusionäre Verdeckung der Differenz, der Kurzschluß ist der Sprung in den Abgrund."[1] Das Erhellende aber an dieser, durch implizite Allegorik als Illusion kenntlich gemachten, Verdeckung der Differenz in Fausts Monolog ist die Destruktion der ästhetischen Verklärung geschichtlichen Sinns - ein Grundmotiv der ästhetischen Moderne. Das Problem, dem sie sich von Baudelaire bis Beckett konfrontiert sieht, ist, daß sich Natürlichkeit positiv nicht darstellen läßt, ohne an deren Verdinglichung zum Kitsch zu partizipieren. Deshalb herrscht in ihr die von Jörg Zimmermann monierte „Verlegenheit ... gegenüber dem Naturschönen"[2 3].

Die ästhetische Form des Schlußmonologs weist auf das moderne Bilderverbot voraus. Sie artikuliert ein Mißtrauen gegenüber der Hoffnung, durch künstlerische Darstellung Natur affirmativ zu restituieren. Dieses Mißtrauen verwahrt sich gegen eine Inanspruchnahme der Kunst für positive Ziele, z. B. für eine ökologische Naturästhetik. Denn die implizite Allegorik stellt das Falsche als das Falsche dar, hält dadurch zwar den utopischen Horizont frei, dies aber um den Preis des Verzichts auf konkrete Alternativen.

Nun bringt sich aber das Verharren in einer Ästhetik der Negativität dann um ihren kritischen Stachel, wenn die Verbindlichkeit der Setzungen, die sie unterläuft, nicht mehr gegeben ist. Wenn ohnehin keiner mehr an den Fortschritt oder die Freiheit glaubt, dann hat es auch keinen polemischen Effekt mehr, zu zeigen, daß diese oder jene Berufung auf Fortschritt und Freiheit hohl sei. Während Marx sich noch, wie Habermas in seiner ***Rekonstruktion des Historischen Materialismus*** schreibt, „damit begnügen konnte, den normativen Gehalt der herrschenden bürgerlichen Theorien, des modernen Naturrechts und der politischen Ökonomie ... beim Wort zu nehmen und immanent zu kritisieren", sei heute „das bürgerliche Bewußtsein zynisch geworden: Von verbindlichen normativen Gehalten ist es ... gründlich entrümpelt worden. Wenn aber die bürgerlichen Ideale, wie in Zeiten der Rezession noch unverhohlener zu Bewußtsein kommt, eingezogen sind, fehlen Normen und Werte, an die eine immanent verfahrende Kritik mit Einverständnis appellieren könnte. Auf der anderen Seite sind die Melodien des ethischen Sozialismus ohne Ergebnis durchgespielt worden*.*

1 Kaiser (1977). S.78f.
2 Zimmermann, J. (1982b), S. 118.
3 Vgl. Habermas (1976b), S. 10.

Möglich war immanente Kritik im Osten Deutschlands bis zum Zusammenbruch des SED-Regimes. Hier wurden die „versteinerten Verhältnisse“, tatsächlich noch, wie Marx es vorschwebte, buchstäblich im Vorsingen der eigenen Melodie „zum Tanzen gezwungen“: durch die Parole „Deutschland, einig Vaterland“, die der originären DDR-Hymne entnommen war. Das konnte aber nur deshalb zünden, weil die Verhältnisse in der DDR tatsächlich auf einem rigiden Wertekanon beruhten, der dadurch irritierbar war, daß er beim Wort genommen wurde. Die Machtstrukturen der westlichen Demokratien sind weitaus resistenter gegenüber immanenter Kritik, da sie sich nicht mehr auf konventionelle Werte stützen und entsprechend flexibel reagieren können - wie denn z. B. die Parole „Wir sind das Volk“ rasch zur - nicht unbedingt kritischen - „Wir sind ein Volk“ mutierte. Immanent-kritische Variationen *dieser* Melodie („Wir sind vielleicht ein Volk“, „Ich bin Volker“) konnten in ihrer Komik allenfalls noch zeigen, wie problemlos integrierbar sie geworden sind unter Bedingungen, unter denen ihr Wahrheitsgehalt gar nicht mehr interessiert.

In der Spätmoderne fällt die negativ-dialektische Gedankenfigur der immanenten Kritik in sich zusammen. Sie wird von Modernisten und Postmodernisten gleichermaßen verabschiedet. Adornos Programm einer ästhetischen *Konstruktion der Moderne*[1] zerfällt in undialektische Nachkonstruktionen diskursiver Geltungsansprüche auf der einen und deren Dekonstruktionen auf der anderen Seite.

2. Das Problem des reflexiven Handelns

Die Aisthesis des konstruktivistischen Naturbildes hatte die Frage nach dem Verhältnis von Technik und Ethik aufgeworfen. Dem Urteil vieler Rezipienten, die sich über Goethes Alterseinsicht hinwegsetzten, daß der „Handelnde ... immer gewissenlos“[1 2] ist, und die Fausts Schlußmonolog als eine Utopie anpriesen, in der die Technik ganz im Dienste der Menschen stehe, muß entgegengehalten werden, daß Faust buchstäblich blind ist für die Folgen seines Tuns. Es ist die Blindheit eines Technokraten, der humanistische Ziele verkündet, in Wirklichkeit aber nur rücksichtslos seine Projekte verfolgt. Die Vision vom freien Volk auf freiem Grund ist eine „Herrschervision“[3], wie Trunz richtig sagt. Ihr Freiheitsbegriff hat nichts mit Toleranz gegenüber dem Anderen, Mensch oder Natur, zu tun, sondern beruht auf der Idee der Souveränität des konstruierenden Subjekts. Was Faust realisieren möchte, ist in den Versen angekündigt: „Herrschaft gewinn’ ich, Eigentum“ (V.10187). *Deshalb* faßt er den Plan, das „herrische Meer vom Ufer auszuschließen“ (V.10228). Dieser exklusive, auf den Vorrang des Subjekts gegründete Freiheitsbegriff verrät sich in der Sprachform durch die Alleinherrschaft des Konstruktionsprinzips über die mimetischen Impulse. In der ersten Handschrift des Monologs war denn auch von Freiheit noch keine Rede; ihr zufolge will Faust eindeutig nur dies: „Auf wahrhaft *eignem* Grund und Boden stehn.“[4] Das ist auch für die neue Formulierung der Zeile der sinntragende

1 Lindner/Lüdke (1980).
2 Goethe (1907), S. 399, Nr. 251; aus *Über Kunst und Altertum* (1818-27). Hv. P.M.
3 Trunz (1949), S. 471.
4 Nach Landeck (1981), S. 66.

Hintergrund. Um der Souveränität des Subjekts willen, das als Techniker frei über die Materie verfügt, muß selbst die idyllische Hütte von Philemon und Baucis verschwinden: „Die wenig Bäume, nicht mein eigen, / Verderben mir den Weltbesitz“ (V.1124lf.), denn ihr bloßes Dasein untergräbt die Identität des planenden Geistes, der kein Nichtidentisches dulden kann. Zweifellos enthält auch Fausts Monolog idyllische Motive, wie z. B. das Miteinander von „Mensch und Herde“ (V.l 1565)[1]. Aber deren Proklamation ist hier nichts anderes als Rechtfertigungsideologie - vergleichbar den „Bio“- oder „Light“-Zusätzen auf Lebensmitteln, unter deren neuer Verpackung die alte Naturvernutzungs-Ökonomie ihre Konsumenten bei der Stange hält. Die Frage nach dem Verhältnis von Technik und Ethik wird also vom Schlußmonolog als ungelöst dargestellt. Auch als unlösbar?

Hans Jonas ist, wie oben erwähnt, anderer Ansicht bzw. Hoffnung. Er stellt Fausts Modell der Naturbeherrschung ein Modell der Technikbeherrschung entgegen, das „den technologischen Galopp unter außertechnologische Kontrolle“[2] bringen soll. Doch gerade dadurch, daß sich für Jonas lediglich die „Fronten verkehrt“[3] haben, daß er also das Konfrontationsmodell von Natur und Technik beibehält und nur die Vorzeichen vertauscht, bleibt er noch in der Kritik der Faustschen Repressionslogik verhaftet. Beide, Faust ***und*** Jonas, begreifen das Prinzip Verantwortung als Kontrollinstanz über die Eigendynamik „unbändiger Elemente“ (V.10219). Zwar nennt Jonas nicht die Naturkräfte, sondern die der modernen Großtechnik das „tyrannische Element“[4]; aber ob nun die heranstürmende Flut oder der „technologische Galopp“ gezügelt werden soll — beide Male wird ein „kategorischer Imperativ“ verkündet, der die „Aufgabe der Abwendung“[5] von Risiken zur obersten Norm macht. Es ist eine rein formal und quantitativ bestimmte Norm. Ohne nach einer anderen ***Qualität\on*** Technik zu fragen, stellt Jonas lapidar fest, daß sie „nur vorwärts gehen“ könne und verpaßt ihr lediglich eine „Dosis mäßigender Moral“[6]. In einem neueren Interview wird Jonas bereits drakonischer: Zur Einhaltung von Öko-Tugenden liebäugelt er mit überwachungsstaatlichen Methoden und erwähnt als Beispiel Zensoren im alten Rom, die bei Hausbesuchen prüften, ob die Lebensweise „im Widerspruch zur Staatsmoral“[7] stand. Mit diesem restriktiven Modell bleibt Jonas letztlich der Perspektive Fausts verhaftet, die im Drama freilich als grandioser Irrtum dargestellt wird.

Nach dem Wesen der Technik fragt hingegen Heidegger, um daraus qualitative Maßstäbe für eine ethische Beurteilung zu gewinnen. Er findet es in der antiken Bestimmung der T^x^T) als t t o It j o 'LÇ und àX^ffeux.[8] Ihm zufolge ist also „das Wese der Technik ganz und gar nichts Technisches“[9], sondern ein entbergendes „Her-vor-

1 Vgl. die Formulierung „Kind und Lamm“ (V.9547). Zur Idyllenthematik in ***Faust II*** vg Römer (1976) u. Kaiser, G. (1977).
2 Jonas (1982), S. 91.
3 Vgl. das Jonas-Zitat auf S. 264.
4 Jonas (1982), S. 91.
5 Ebd., S. 87.
6 Ebd., S. 89.
7 Jonas (1992), S. 101.
8 Vgl. Heidegger (1962), S. 12f.
9 Ebd., S. 5.

bringen“. AJs Beispiel nennt er „das Feld, das der Bauer vormals bestellte, wobei bestellen noch hieß: hegen und pflegen“. Vor dem Hintergrund dieser Norm beschreibt Heidegger die moderne Technik als Herkunftsvergessen. Mit ihr, sagt er, sei die Landwirtschaft „in den Sog eines andersgearteten Bestellens geraten, das die Natur ***stellt.*** Es stellt sie im Sinne der Herausforderung.“[1] Doch Besinnung auf die Gefahr der modernen Technik, sich als „Ge-stell“ den Blick auf ihre Herkunft aus der poivhsiV zu verstellen[2], kann nach Heidegger zugleich das Rettende aufscheinen lassen — und zwar vorbildlich in der Poesie. Er beruft sich auf Hölderlins Verse: „Wo aber Gefahr ist, wächst / Das Rettende auch.“ und „dichterisch wohnet der Mensch auf dieser Erde.“[3]

Trägt man Heideggers Technikphilosophie nun an den Schlußmonolog heran, so ergibt sich eine differenziertere Beurteilungsmöglichkeit als unter Jonas’ Perspektive. Denn ihr zufolge beruht Fausts Fehler nicht einfach auf einem quantitativen Zuviel an Technik, sondern auf ihrer Qualität. Wenn Faust an die Natur herangeht mit dem Anspruch, den „faulen Pfuhl ... abzuziehn“ (V.11561), dann verrät schon die Diktion, daß er nicht ein hervorbringendes „Bestellen“ im Sinn hat, sondern ein herausforderndes „Stellen“. Allerdings könnte man nun weiterhin mit Heidegger sagen, daß Faust sich durchaus auf die „Gefahr“ (V.11577) besinnt, die mit seinem Technikgebrauch verbunden ist, ja daß sich in seinem „Vorgefühl“ vom „höchsten Augenblick“ (V.11585f.) vielleicht bewahrheitet, worauf jener Hölderlin-Vers anspielt. Dann aber wäre die Groteske des Schlußmonologs zugleich eine Groteske der Heideggerschen Technikphilosophie: ein Handeln, das nur deshalb die Aporie, mit Reflexion unvereinbar zu sein, überwindet, weil es gar kein Handeln ist, sondern eine unrealisierbare — und tatsächlich unrealisierte - poetische Vision. Nicht als Handelnder, sondern einzig als Betrachtender wäre demnach Faust gewissenhaft zu nennen, was durchaus im Einklang mit der erwähnten Alterseinsicht Goethes stünde.

Wenn Goethe Recht hat mit seiner Behauptung, daß Handeln „immer“ mit Gewissenlosigkeit einhergeht, dann muß die Suche nach einem normativen Gegenbild zu Fausts Verstrickung in Gewalt ergebnislos verlaufen, da dann ***keine*** Technik ethischen Forderungen genügen könnte. In der Tat widersetzt sich ja der Schlußmonolog einer solchen Normativität, die in vormodernen Formen der Technik das positive Gegenbild zu modernen sehen möchte. Wie Segeberg zeigte, hat Schlaffer Unrecht, wenn er das „Maschinenwesen“ der ***Wanderjahre*** auf Fausts Monolog projiziert und daran seine Kritik festmacht.[4] Faust ist ein vormoderner Techniker, und gerade in der Tatsache, daß sein Handeln nicht weniger problematische Konsequenzen hat als sie an der modernen Technik festzustellen sind, besteht die Tragik der Szene.

Dennoch gibt es bei Goethe ein normatives Kriterium für die Beurteilung von Techniken. Was ihn physikalischen Apparaturen gegenüber mißtrauisch stimmte, ist ja nicht erst mit der modernen Maschinentechnik gegeben. Bereits das Prisma, Fernrohre, selbst Brillen erweckten seine Skepsis - und zwar deshalb, weil sie zur mensch-

1 Ebd., S. 14.
2 Ebd., S. 30.
3 Ebd.,S.34f.
4 Vgl. oben, S. 3l4f.

liehen Auffassungsfähigkeit in einem Mißverhältnis stehen. So sind Wilhelm Meisters Sätze zweifellos seine eigenen: „Ich habe im Leben überhaupt und im Durchschnitt gefunden, daß diese Mittel, wodurch wir unseren Sinnen zu Hülfe kommen, keine sittlich günstige Wirkung auf den Menschen ausüben. Wer durch Brillen sieht, hält sich für klüger, als er ist, denn sein äußerer Sinn wird dadurch mit seiner inneren Urteilsfähigkeit außer Gleichgewicht gesetzt“[1]. Von einem solchen Ungleichgewicht handelt Fausts Schlußmonolog in krassester Art: seine Vision reicht so weit, daß sie mit der tatsächlich ihn umgebenden Realität überhaupt nicht mehr vereinbar ist. Entscheidend ist aber nun, daß Goethe nicht etwa regressive Konsequenzen aus seiner These zieht. Wilhelm fährt fort: „Wir werden diese Gläser so wenig als irgendein Maschinenwesen aus der Welt bannen, aber dem Sittenbeobachter ist es wichtig, zu erforschen und zu wissen, woher sich manches in die Menschheit eingeschlichen hat, worüber man sich beklagt.“ Und er nennt ein Resultat solcher Erforschungen, das das genaue Gegenstück zu Fausts Monolog bildet: „Es gehört eine höhere Kultur dazu, deren nur vorzügliche Menschen fähig sind, ihr Inneres, Wahres mit diesem von außen herangerückten Falschen einigermaßen auszugleichen.“[2] Entscheidend ist also für Goethe die Weiterentwicklung der kulturellen Bedingungen, die mit den technischen Entwicklungen Schritt halten müssen, um jene Ausgewogenheit zu ermöglichen.[3] Eben diese historisch-gesellschaftstheoretische Dimension der Frage nach der Technik fehlt sowohl bei Jonas als auch bei Heidegger.

Nicht so bei Adorno. Auch er bezieht das Vorbild einer versöhnten Technik aus der Kunst, die er jedoch nicht auf eine traditionalistische ästhetische Norm festlegt, sondern ihre Kraft zur Selbstbesinnung gerade daraus ableitet, daß sie sich, konterkarierend zur gesellschaftlichen Naturbeherrschung, mit dieser beständig weiterentwickelt. „Ihre fortschreitende Rationalisierung“, schreibt Adorno, „erscheint als sublimierte Manifestation der Arbeitsprozesse, die seit der Manufakturperiode wachsend stets sich durchgesetzt hat.“[4] Durch solche Sublimierung, die mit den technologischen Prozessen der Gesellschaft Schritt hält, öffnet sie den Blick auf das von diesen Verdrängte, auf eine Form von technischer Rationalität, die nicht mehr im Gegensatz stünde zur Natur, sondern deren freie Entfaltung überhaupt erst realisiert: „Technik, die, einem letztlich der bürgerlichen Sexualmoral entlehnten Schema, Natur soll geschändet haben, wäre unter veränderten Produktionsverhältnissen ebenso fähig, ihr beizustehen und auf der armen Erde ihr zu dem zu helfen, wohin sie vielleicht möchte.“[5] Damit läßt sich Fausts Deichbauprojekt prägnant kritisieren als konzipiert unter Produktionsverhältnissen, die auf einen zentralistischen Führer hin organisiert sind, und das deshalb sowohl die Menschen wie auch die Natur Zwängen aussetzt, deren Gewalt zurückschlägt. Die künstlerische Gestaltung des Monologs innerviert diesen Typ von

1 Goethe (1821/29), S. 120.
2 Ebd., S. 120f.
3 Welche enormen psycho somatischen Verarbeitungsleistungen dabei notwendig sin
Schivelbusch an der *Gtschichtc der Eiscnbahnrcise* gezeigt. Bis den Reisenden nicht mehr hur
wurde, weil die Landschaft mit dreißig Stundenkilometern an ihnen vorbei „raste“, bed
langwierigen kulturellen Anpassungsprozesses [vgl. Schivelbusch (1977)1-
4 Adorno (1953), S. 25.
5 Adorno (1970), S. 107.

technischer Naturbeherrschung, indem sie ihn durch die repressive Vorherrschaft des Konstruktionsprinzips als solche zur Darstellung bringt. Gleichzeitig überwindet sie ihn aber — nicht bloß als Negativ zum angeblich positiven „Gegenbild“[1] der ***Bergschlucbten-Szene,*** sondern indem es den technisch-zivilisatorischen Prozeß in seiner geschichtlichen Relativität zur Darstellung bringt. Schlaffer verfehlt das utopische Potential des Faustschlusses, wenn er sagt, das Drama stelle „die Fortschritte der Neuzeit als Ablösung von der Natur“ dar, um sie schließlich in der Resurrektion einer „.wahren' Natur“[2] zu kompensieren. Konträr: Fausts Monolog zeigt, daß eine wirkliche Ablösung vom Naturzwang so gar nicht gelingen kann. Seiner „Weisheit letzter Schluß“ ist das Gesetz des Urwalds: „Nur der verdient sich Freiheit wie das Leben, / Der täglich sie erobern muß“ (V.l 1 574f.). Goethe stellt keineswegs die von Schlaffer supponierte und von Adorno despektierlich so genannte „Vulgärantithese von Natur und Technik“[3 4] auf, sondern er demonstriert den fundamentalen Irrtum ihrer Konfrontationslogik. Der Schlußmonolog ist die negative Utopie einer Technikgestaltung, die ohne Gewalt auskäme.

3. Konsequenzen aus der Aporie negativer Utopik

Das konstruktivistische Naturbild verkörpert Goethes Altersposition, daß es ***die*** Natur nicht gibt, sondern nur das Bild, das Menschen sich von ihr nach Maßgabe historischer Interessen machen. So partizipiert es an der endgültigen Temporalisierung der Naturgeschichte und hintergeht sie zugleich, indem es diese Historizität als solche transparent macht, und damit den Horizont einer humanen, mit Natur versöhnten Technikgestaltung eröffnet. Die ***Bergschluchten-Szene*** ist nicht, wie Schlaffer unterstellt, das affirmative Gegenstück zur zivilisatorischen Denaturierung durch Fausts technisches Projekt, sondern schließt sich homogen an den Schlußmonolog an mit der allegorischen Konstruktion einer Versöhnung von Handeln und Gewissen, Aktivität und Hingabe, Technik und Eros. Der Ausweg kommt auch hier nur gebrochen zum Vorschein im Trotzdem der Gnade, die - wie Adorno betont — „vor Recht ergeht“[3], die sich also über die Zwangslogik des Entweder-Oder hinwegsetzt. Das wäre auch der Ausweg aus der Denaturalisierungstendenz der Naturgeschichte: eine Selbstreflexion instrumenteller Vernunft, die sich nicht in den Warnungen und Verantwortungsappellen einer restriktiven Technologie-Kontrolle erschöpft, sondern nach Maßgabe einer Besinnung auf die humanen Ziele technischer Rationalisierung in die Technikgestaltung eingreiff. Möglich ist dies nur, wenn man sich der Aporie des reflexiven Handelns stellt, wenn man also „zugleich an Ort und Stelle und distanziert“ ist, wie Adorno sagt, um selber zuzugeben: „das mutet der Phantasie etwas viel zu“[5].

Eben diese Zumutung aber ist der Gehalt des Schlußmonologs. Goethe läßt seinen blinden Faust die utilitaristische Ethik der Neuzeit propagieren und überführt sic

1 Schlaffer (1981), S. 164.
2 Ebd., S. 155.
3 Adorno (1970), S. 106.
4 Adorno (1959a), S. 136.
5 Adorno (1953). S. 26.

dadurch ihrer eigenen Blindheit. So entlarvt das auf die Spitze getriebene Konstruktionsprinzip seinen eigenen Zwangscharakter: Die reine Konstruktion schlägt ironisch um in reine Mimesis. Denn wo kein individueller Impuls sich mehr regt, wird jeder Zwang hinfällig. Aufgrund derselben Dialektik kann Fausts Herrschervision zugleich der Augenblick höchsten Genusses für ihn sein. Seine Utopie der Naturbeherrschung beglückt ihn im Sinne einer regressiven Einswerdung mit der beherrschten Natur.

Das historisierende Verständnis der Tatsache, daß die Idee der Freiheit ohne den Prozeß der Naturbeherrschung nicht denkbar ist, bewahrt den nachklassischen Goethe vor der harmonistischen Mythifizierung der Natur, die inzwischen zur Reklame verkommen ist. Nicht durch das Ausweichen auf das überzeitliche Gegenbild einer konfliktlosen Idylle, die es nie gab, opponiert er den denaturierenden Tendenzen des Zivilisationsprozesses, sondern durch die immanente Kritik ihrer jeweiligen Destruktionserscheinungen. Daß jede Bezeichnung nur arbiträr ist, war schon die Position des expressiven Naturbildes. Und in der Tat ähnelt es dem konstruktivistischen im allegorischen Verfahren sowie darin, daß das auf die Spitze getriebene Konstruktionsprinzip umschlägt in Mimesis. Erwies sich in der Erdgeistbeschwörung der naturalistische Anspruch auf Unmittelbarkeit als leer und abstrakt, so ist es nun umgekehrt: Das „Ewig-Leere“ (V. 11603) der abstrakten Technikkonzeption, die den Naturzwang gewaltsam zu brechen versucht, ist die Verlängerung der unbeherrschten, mythischen Natur. Faust sagt sich nun zwar von der Magie los (vgl. V.ll406f.), bleibt ihr aber in der Negation verhaftet. An diesem Rückverweis des *Faust*-Endes auf den Anfang bestätigt sich Adornos Satz: „Magie ist eine rudimentäre Gestalt jenes Kausaldenkens, das dann Magie liquidiert.“[1]

Für Emrich liegt denn auch das Wesen der Allegorie in der „nur scheinbar widerspruchsvollen Verknüpfung von rationaler Konstruktion und emphatischer Expression“[2]. Dieser dialektische Allegoriebegriff, der auf den Einfluß Benjamins zurückgeht, ist heute in seine beiden Spaltprodukte Nachkonstruktion und Dekonstruktion zerfallen. Im undialektischen Nebeneinander der rationalen Konstruktionen des „Projekts Moderne“ und der emphatischen Expressionen der Postmoderne kehrt gleichermaßen das expressive Naturbild wieder: Ästhetische Kritik befindet nach Habermas über die „Wahrhaftigkeit von Expressionen“[3], nach Lyotard über deren „Intensitäten“[4]. In beiden Fällen schlägt die Zeitstruktur des konstruktivistischen Naturbildes um in die des expressiven, so daß der Kreis sich schließ: Die vollständig unter das Zeichen der Geschichte gestellte Natur entspricht einer Geschichte, die noch ganz unter dem Zeichen der Natur steht.

1 Adorno (1970), S. 429.
2 Emrich (1981), S. 7.
3 Habermas (1981), Bd. 1, S. 45.
4 Vgl. Lyotard (1978).

SCHLUSS.

DIESSEITS DER HEURISTIK

Hiermit endet mein Versuch, die Formbegriffe Adornos durch eine semiotisch explizierte Rekonstruktion nutzbar zu machen für eine physiognomische Naturästhetik. Eine Bilanzierung dieses Versuchs kann nicht darin bestehen, Interpretationsergebnisse „zusammenzufassen". Denn ästhetische Urteile sind Reflexionsurteile; ihr Gehalt liegt im Akt der Begriffsfindung, nicht im gefundenen Begriff. Zur Disposition hingegen steht die Rolle, die mein terminologisches Konstrukt dabei spielte, sein heuristischer Wert. Ich komme damit abschließend auf die Fragen zurück, die ich einleitend im Bild des „Minetd-Dilemmas" skizziert hatte: Ist es möglich, aus didaktischem Interesse „lauter" zu sprechen, d.h. mit konsistenten Begriffen zu arbeiten, und gleichzeitig der nichtbegrifflichen Physiognomie ästhetischer Konfigurationen gerecht zu werden? Und ist es überhaupt nötig, sich diesem Dilemma auszusetzen?

Die Antwort auf die erste Frage habe ich mit der vorgelegten ***Faust-St\ià\e*** zu geben versucht. Ob sie zufriedenstellend ausgefallen ist, ob also das gewählte Verfahren neue Einblicke in Goethes Naturbilder zu geben vermag, sei dem Urteil des Lesers überlassen. Warum ich aber die zweite Frage entschieden bejahe, hat phänomenologische und strategische Gründe, auf die ich nun rückblickend noch einmal eingehen möchte.

Zunächst zu den phänomenologischen Gründen. Jeder Interpret eines Kunstwerks geht an seinen Gegenstand mit Vorannahmen heran. Freilich hätte er nichts gewonnen, wenn ihm dies nur zu deren Bestätigung gereichte, oder - um es in meinen Strukturbegriffen zu sagen - wenn er sich dem Werk nur in idiopathischer Identifikation näherte. Ebensowenig erhellend aber wäre eine ausschließlich heteropathische Attitüde, die distanzlos im Kunstwerk aufgeht. Und zwar deshalb, weil diese Art der Nähe zu den Phänomenen gar keine ist: In der Verschmelzung mit dem Interpretandum beraubt sich der Interpret der Möglichkeit zur Selbstreflexion - und damit zur Selbstzurücknahme. Die Begriffslosigkeit der heteropathischen Identifikation mit dem Werk, die häufig mit Phänomentreue verwechselt wird, schlägt um in idiopathische Bescheidwisserei. Nur wenn sich der Interpret seine Vorannahmen bewußt macht und sie mit dem Werk konfrontiert, kann er über sie hinausgelangen zu einer Erfahrung der Andersartigkeit, einer genuin ästhetischen Erfahrung mithin.

Ich bekenne mich deshalb zu einem konstruktivistischen Ansatz und setze mich dem Vorwurf aus, der trivialerweise einer solchen Position gegenüber erhoben wird: daß sie die Phänomene der eigenen Systematik unterwirft. Das Gegenteil halte ich für richtig. Freiheit von Systemzwängen wird nicht dadurch erlangt, daß man sie abzu-

schütteln versucht — eine Reproduktion von Vorurteilen wäre die notwendige Folge -, sondern nur dadurch, daß man die Allgegenwärtigkeit von Systemzwängen im eigenen Denken als solche transparent macht. Dieser Transparenzforderung sucht meine Terminologie gerecht zu werden. Sie möchte auf ähnliche Weise der Ermöglichung von ästhetischen Erfahrungen dienen, wie es auch Panofsky einmal für sein ikonologisches Schema beanspruchte: Es verhalte sich, schrieb er „zum wirklichen Vollzug eines geistigen Prozesses nicht viel anders ... als ein geographisches Gitternetz zur Realität der italienischen Landschaft."[1] Dasselbe gilt für meine terminologische Heuristik. Ihr begriffliches „Gradnetz" kann zu neuen Ansichten führen (der nicht-symbolischen Form der Erdgeistbeschwörung etwa oder der strukturellen Ähnlichkeiten zwischen den Antipoden Langbehn und Du Bois-Reymond), ohne daß es selbst (also Etiketten wie „mimetische Allegorik" oder „nominalistische Gesinnungsethik") schon der Gegenstand solcher Ansichten wäre. Dieser liegt allemal in der physiognomischen Negation von Diskursivität.

Wenn ich also abschließend meine Karten sozusagen auf den Tisch lege und noch einmal tabellarisch präsentiere, was ursprünglich nur den Zweck hatte, Ordnung in meine Zettelkästen zu bringen, sich dann aber zunehmend zu einer terminologischen Systematik ausweitete, dann geschieht dies, um dem genannten Transparenzkriterium zu genügen - keineswegs mit der Supposition, die genannten Naturbildcharakteristika seien die Sache selbst.

Das folgende Schema ordnet den vier Naturbildern ihre Struktur- und Formbegriffe zu sowie ihre naturgeschichtlichen Konfigurationstypen und benennt schließlich die Schwerpunkte, unter denen sie auf den drei Rezeptionsebenen Poiesis, Aisthesis und Katharsis thematisiert wurden. Die Zurodnungen in diesem terminologischen Raster beruhen auf Alternativ-Differenzierungen. Das heißt, die leitende Intention bei der Formulierung der Charakteristika war jeweils die Unterscheidbarkeit eines Naturbildes von anderen (Horizontalachse), sowie die Beziehbarkeit der jeweiligen Perspektivierungsebenen aufeinander (Vertikalachse).

Ich betone nochmals, daß die individuellen Physiognomien der einzelnen Naturbilder zu diesem Schema in einem Verhältnis der Heterogenität stehen, also jenseits dessen liegen, was mit seiner heuristischen Struktur expliziert werden kann. Diesseits der Heuristik aber sei nun in groben Zügen skizziert, welche Abstraktionen mich jeweils zu den Feldbezeichnungen des Rasters veranlaßt haben. Der obere Block konsrelliert die Formkategorien, die ich im Poiesis-Abschnitt verwendet habe, und - jeweils über den explikativen Zwischenschritt ihrer semiotischen Strukturmerkmale - deren Diskurs-Isomorphien. Nimmt man nun diese Bestimmungen zur Grobcharakteristik der poetischen Entwicklungsphasen Goethes[2], so läßt sich sagen, daß es eine eigentlich ***symbolische*** Periode nur beim früh- und hochklassischen Goethe gibt;

1 Panofsky (1932/64), S. 203.

2 Selbstverständlich sind auch die zeitlichen Zäsuren, die die einzelnen Phasen voneinan nicht als Fixpunkte zu verstehen, sondern sie beziffern lediglich markante Anlässe für „H Goethe (1962-67), Bd. 1, S. 370; Brief v. 9.10.1781 an Charlotte v. Stein]: Die Übersiedlu Weimar (1775), den Beginn der Freundschaft mit Schiller (1794) und den Beginn der Arb (1814).

vorher wie nachher überwiegen *allegorische* Elemente, wodurch sich das Spätwerk dem Sturm und Drang partiell wieder annähert. Partiell, denn die Ähnlichkeit der Repräsentations-Formen ist jeweils mit unterschiedlichen Reaktions-Formen kombiniert: bis zur Hochklassik überwiegen *mimetische*, danach *konstruktive* Elemente.

Erdgeistbeschwörung .Waldu. Höhle'-M. Osterspaziergang Schlußmonolog *1775 1794 1814*			
explizite *Allegorik* transitive Differenz	*metonymische* *synekdochische* *Sym 6 olik* unmittelbare vermittelte Einaeit		*implizite* *Allegorik* intransitive Differenz
universalia=nomina in mente *konzeptualistischer* *Nominalismus*	universali a = realia in rebus ante rem *näiver* *kritischer* *Realismus*		universalia=nomina post rem *skeptischer* *Nominalismus*
aktive *passive* *Mimesis* idiopathische heteropathische Identifikation		*inklusive* *exklusive* *Konstruktion* integrative restriktive Konfrontation	
Maxime: Gesinnung des Wo!lens des Geschehe niasse		Maxime : Verantwortung ns für das Mittel fiir den Zweck	
egozentrische *alterzentrische* *Gesinnungsethik*		*modale* *teleologische* *Verantwortungsethik*	
Geschichte *unterm Zeichen der* *Natur*		*Natur* *im Zeichen der* *Geschichte*	*unterm Zeichen der*
unmittelbare Naturerfahrung & fundamentales Naturrecht	hermeneutisches Naturverstehen *Sc* naturgemäße Reformen	analogische Natur-Anschauung & natürliche Ordnung	abstrakte Naturerkenntnis & technische Narurbeherrschung
Rebellionen	Rückzüge	Restaurationen	Visionen
abstrakte Unmittelbarkeit	erklärtes Verstehen	erpreßte Versöhnung	negative Utopik
expressives	*sympathetisches*	*harmonikales*	*konstruktivistisches*
Natur bild			

Fig. 5 Schematische Gesamtbericht der naturästhetischen Heuristik

Das hat seine Entsprechungen auf semiotischer und schließlich auf diskursiver Ebene: In seinen klassischen Phasen konzipiert Goethe Naturbilder, die auf ***realistische*** Positionen rekurrieren. Bevor er sich aber dem Angewiesensein auf eine naturwissenschaftliche Nomenklatur stellt sowie ab der Zeit, als er an ihrer Tragfähigkeit historisierend zu zweifeln beginnt, deuten seine Naturbilder auf ***nominalistische*** Positionen. Schien es ihm in der Frühphase noch nicht möglich, naturwissenschaftlichen Begriffen einen substantiellen Gehalt zuzusprechen, glaubt er nun nicht mehr an eine solche Möglichkeit. Dieser Unterschied hängt zusammen mit Veränderungen in der praktischen Position, die seinen Natutbildern zu entnehmen sind: Unter dem Einfluß der Französischen Revolution und der kritischen Philosophie schwindet das Vertrauen in die Verläßlichkeit ***gesinnungsethischer*** zugunsten ***verantwortungsethischer*** Maximen. Diese Grobcharakteristik läßt sich verfeinern, indem man die Binnendifferenzierungen hinzuzieht. Denn die poetischen Formkategorien modifizieren sich durch ihre jeweiligen Kombinationen.

So wird in der ***Erdgeistbeschwörung*** die allegorische Differenz zwischen Signifikant und Signifikat durch ihr Zusammentreffen mit mimetischen Elementen relativiert. Die Supposition einer Identifikationsmöglichkeit von Sprecher und Hörer macht die Differenz der beiden Zeichenaspekte trotz ihrer Arbitrarität doch ***transitiv,*** es handelt sich daher um eine ausdrucksvolle, eine ***explizite*** Allegorik. Ihr entspricht die gemäßigte Variante des Nominalismus, der ***Konzeptualismus,*** für den die Universalien immerhin ***in mente*** existieren. Daß es, Herder zufolge, noch keine poetische Symbolik im äußerlich-bildlichen Sinne geben konnte, wird kompensiert durch den inneren Sinn, der sich poetisch in der mimetischen Lautsprache, diskursiv in einer naturrechtlichen Gesinnungsethik manifestiert. Umgekehrt wird aber die Mimesis durch das Fehlen der Einheit von Signifikant und Signifikat auf ihre eigene ***Aktivität*** verwiesen; da es keine objektive Identifikationsmöglichkeit gibt, muß sich der Sprecher ***idiopathisch*** mit dem Hörer identifizieren. Dem entspricht eine ***egozentrische*** Gesinnungsethik, die ihre Maximen aus der ***willkürlichen*** Selbstsetzung des Individuums, nicht aus einer legitimierbaren Instanz bezieht.

Der ***Monolog, Wald und Höhle'*** bleibt mimetisch; durch die Kombination mit der symbolischen Einheit der Zeichenaspekte wird aber nun das Identifikationsobjekt stabilisiert, was eine ***passivische*** Hingabe ermöglicht. Die theoretische Existenzannahme des Anderen gibt dem Sprecher das Vertrauen, daß in der ***heteropathischen*** Identifikation die eigene Gesinnung aufgehoben sein kann. Sie erhält durch die Attitüde des ***Geschehenlassens*** einen ***alterzentrischen*** Zug. Das wiederum beeinflußt den Charakter des Symbolischen; die Einheit von Signifikant und Signifikat zeigt sich als unwillkürlich und ***unmittelbar gegeben,*** wie es sich poetisch in der ***Metonymie,*** diskursiv in der »^«'-realistischen Variante des Universalienstreits ***(universalia in rebus)*** dokumentiert.

Im ***Osterspaziergang*** halten sich die symbolischen Züge durch, werden aber nur noch durch eine ***vermittelte*** Einheit der beiden Zeichenaspekte abgestützt. Der Einflußfaktor hierfür ist das Übergewicht konstruktiver Elemente, die das bisher zugrundeliegende Identifikationsmuster durch eines der Konfrontation ersetzen. Die Symbolik kann ihren Repräsentationsanspruch nun, nachdem das Einzelne nicht mehr zwanglos aus einer heteropathischen Hingabe ans Allgemeine hervorgeht, nur dadurch

erfüllen, daß sie *synekdochisch W\td* („pars pro toto"). Dem entspricht im Universalienstreit die Position *universalia ante rem,* ein *kritischer* Realismus mithin, der der unmittelbaren Wahrnehmung mißtraut und deshalb von konstitutiven Ideen ausgeht. Umgekehrt sorgt aber der symbolische Einfluß auf das Konstruktionsprinzip dafür, daß dieses sich die mimetischen Impulse nicht einfach unterwirft. Die beibehaltene symbolische Einheit der Zeichenaspekte *integriert* das Konfrontierte. Poetisch dokumentiert sich das in einer *inklusiven* Konstruktion, diskursiv in einer *modalen* Verantwortungsethik, die ihre Maximen rücksichtsvoll an den *Mitteln* ausrichtet.

Im *SchlußmonobgschWe&Wch* verliert die mit dem Übergewicht des Konstruktionsprinzips beibehaltene Konfrontation zwischen Sprecher und Hörer ihre symbolische Klammer, die bisher eine wenigstens theoretische Gemeinsamkeit des Divergierenden garantierte. Die allegorisch entbundene Konstruktion wird *exklusiv-,* der Sprecher *restringiert* den Hörer, weil er als der andere durch eine semiotische Differenz von ihm getrennt ist und Integrationsansprüche insofern ihre Repräsentationsgrundlage verlieren. Dieser Poetik entspricht eine *teleologische* Verantwortungsethik, die ihre Maximen einzig aus den Zielen ableitet, von individuellen Interessen also absieht. Umgekehrt radikalisiert das die allegorische Differenz. Eine Allegorik, die sich strukturell nicht mehr auf eine Kommunikation von Sprecher und Hörer stützen kann, verliert ihren transitiven Zeichenbezug; sie wird *implizit.* Das entspricht der *skeptisch*-nominalistischen Position im Universalienstreit, die davon ausgeht, daß die Allgemeinbegriffe nur Suppositionen *post rem* seien.

Diese Form- Struktur- und Diskursbestimmungen der vier Naturbilder stehen nun, dem heuristischen Schema zufolge, in einer Beziehung zu unterschiedlichen Konfigurationstypen von Natur und Geschichte (zweiter Block). Sie beschreiben in zeichentheoretischer Notation Stadien des Übergangs von einem Übergewicht naturaler Zeitvorstellungen bis zu einer historisierenden Temporalisierung der Natur. Freilich hat die hier vorgenommene Einteilung der Stadien Reißbrettcharakter. Sie macht Vorgaben, die nur in mehr oder weniger großen Abweichungen durch die Inhalte gedeckt sind. Gleichwohl - und hierin sehe ich ein weiteres Indiz für den heuristischen Wert meines Schemas - ergeben sich aus der vom Systemzwang diktierten Zuordnung in der Vertikalachse bemerkenswerte Strukturzusammenhänge, die durchaus Plausibilität beanspruchen können, und die Vermutung erhärten, daß das Verhältnis von Zeitstruktur und ästhetischer Form nicht kontingent sein kann. Die Gründe hierfür möchte ich kurz skizzieren.

Zunächst sind bei der künstlerischen Reaktion Goethes auf die zeitgenössische Naturgeschichte zwei Phasen zu unterscheiden, eine *mimetische* und eine *konstruktive* - als Verkörperung gesinnungs- und verantwortungsethischer Positionen. Die Assoziation der ersteren mit dem Primat der Natur und die der zweiten mit dem der Geschichte ergibt sich, wenn man an Adornos Ausgangsdefinitionen denkt, denen zufolge Mimesis als Naturimpuls - sei er aktiv oder passiv - und Konstruktion als geschichtliche Sinnsetzung zu verstehen ist.[1] Die Zäsur zwischen beiden Akzentuierungen bildet in der Goethezeit die kopernikanische Wende Kants, die die Natur vor

1 Vgl. Erscer Teil, Kap. I.B.2.

den Richterstuhl der Vernunft[1] zitiert. Der hochklassische Goethe opponiert zwar der naturwissenschaftlichen „Folter“[2], stimmt aber der transzendentalphilosophischen These der subjektiven Konstitution von Objektivität grundsätzlich zu. Er akzeptiert also den konstruktiven Faktor, nicht zuletzt motiviert durch die Ereignisse der Französischen Revolution. Denn sie hatte ihm gezeigt, daß aus dem bloßen Naturimpuls per se kein verläßliches Regulativ für das geschichtliche Leben zu gewinnen ist. War also die Dominante zuvor die *Natur,* unter bzw. in deren mimetischem Zeichen Geschichte stand, so ist es nun die *Geschichte,* die für die konstruktive Bezeichnung der Natur maßgeblich ist.

Diese beiden Phasen sind nun in sich dadurch unterschieden, daß sie anders repräsentiert werden. Die allegorische bzw. nominalistische Repräsentation der Naturgeschichte sieht deren Teilmomente als differierend, die symbolische bzw. realistische Repräsentation sieht sie als homogen. Deshalb kann bei der mittleren, symbolischen Phase Goethes davon gesprochen werden, daß jeweils einer der beiden Aspekte Natur und Geschichte *im Zeichen* des anderen gesehen wird. Sie verkörpert einen Realismus, der durch die kopernikanische Wende hindurch erhalten bleibt, wobei aber der Akzent sich vom mimetisch-naturhaften auf den konstruktiv-geschichtlichen Aspekt verschiebt. Die allegorischen Phasen Goethes hingegen sehen an der Naturgeschichte jeweils deren einen Aspekt *unterm Zeichen* des anderen; - als Goethe noch keine realistische Begrifflichkeit in der Naturwissenschaft hatte, er also nur indirekt auf eine hinter den Naturerscheinungen wirkende Dynamik verweisen konnte, stand die Geschichte für ihn unter dem Zeichen der Natur; als ihm zunehmend das Naturwissen historisch wird, zeigte er die Natur unter dem Zeichen der Geschichte.

Die Affinität zwischen den genannten poetischen Formverhältnissen und naturgeschichtlichen Konfigurationen ist also nicht rein zufällig. Ihre Strukturen korrespondieren den Inhalten. Entsprechendes läßt sich über das Verhältnis der Konfigurationstypen zu den Charakteristika der drei Rezeptionsebenen (dritter Block) sagen. Auch hier ergeben sich Affinitäten, die strukturelle Plausibilität beanspruchen können;

Goethes Sturm und Drang zeigt die *Geschichte unter dem Zeichen der Natur.* Für die Erdgeistbeschwörung, die sich auf *unmittelbare Naturerfahrung* und ein *fiindamentales Naturrecht* beruft, ist die Geschichte deshalb nur darstellbar als das hinter den Erscheinungen wirkende Bewegungsprinzip der Natur. Dieses Naturbild affiziert eigentlich *rebellische* Positionen, denn der ins unerreichbare Jenseits verlegte Sinn der Geschichte hinterläßt ein normatives Vakuum, das nur in spontaner Expressivität zu füllen ist. Wie wir aber an der Rezeptionsgeschichte gesehen haben, kann dieses Vakuum ebenso von antirebellischen Gesinnungen gefüllt werden. Das deutet auf eine spezifische Aporie - die Aporie *abstrakter Unmittelbarkeit,* denn die reine Spontaneität wird paradoxerweise nur dadurch ihrem Unmittelbarkeitsanspruch gerecht, daß sie sich nicht durch Konkretisationen relativiert, also abstrakt bleibt.

Die Frühklassik Goethes zeigt die *Geschichte im Zeichen der Natur.* In den Erscheinungen von *Wald und Höhle* erkennt Faust geschichtlichen Sinn - als ephemer ihnen

1 Vgl. Kant (1781), S. 18.
2 Goethe (1907), S. 434, Nr. 498; aus *Über Kunst und Altertum* (1818-27).

ertragend. Die entsprechenden Diskurspositionen können deshalb im Vertrauen auf das Hervorgehen von geschichtlichem Sinn aus einer soliden Naturbasis ***hermeneutisches Naturverstehen*** und die Möglichkeit ***naturgemäßer Reformen*** beanspruchen. Die vorherrschende Rezeptionshaltung des Rückzugs beruht auf diesem sympathetischen Vertrauen in eine Natur, die damit mehr ist als bloß erste Natur, nämlich Korrespondent seelischer Regungen. Sie führt aber in die Aporie des ***erklärten Verstehens,*** weil dieser andere Aspekt von Natur zwar intuitiv verstanden, nicht aber explizit erklärt werden kann — schon der Versuch, es zu tun, würde ihn seiner Wahrnehmungsqualität berauben.

In der Hochklassik bringt Goethe die ***Natur im Zeichen der Geschichte*** zur Darstellung: Für den Faust des Osterspaziergangs ist eine geschichtliche Sinnsetzung die Grundlage seiner Naturwahrnehmung, der er aber gleichwohl unterstellt, daß sie selbst aus einer naturimmanenten Gesetzlichkeit hervorgeht. Diese Harmonisierung von Natur und Geschichte verkörpert Diskurspositionen, die die Möglichkeit einer ***analogischen Naturanschauung und*** das Sollen einer ***natürlichen Ordnung*** beanspruchen. Sie affizieren häufig ***restaurative*** Rezeptionshaltungen, weil die Supposition, daß es Natur ist, was im Zeichen der Geschichte sich zeigt, normative Setzungen ontologisiert, also gegen Kritik immunisiert. Daraus resultiert die Aporie, daß das Natürliche, also eigentlich Zwanglose, dazu benutzt werden kann, Zustimmung zum Geschichtslauf zu erzwingen: die Aporie ***erpreßter Versöhnung.***

Im Spätwerk schließlich zeigt Goethe die ***Natur unter dem Zeichen der Geschichte.*** Der blinde Faust entwirft das Bild einer Natur, die es nur in seiner historisch bedingten Vorstellung gibt. Die „wahre“ Natur bleibt den Diskurspositionen seines Monologs, den Ansprüchen auf ***abstrakte Naturerkenntnis*** und ***technische Naturbeherrschung*** transzendent. Die Rczeptionsgeschichte dieses Naturbildes handelt von ***Visionen,*** die gerade das Nicht-Vorhandensein von Natur, ihre Unterwerfung unter den Geschichtslauf, zum Anlaß für Utopien nehmen. Daß dies keineswegs nur in kritischer Hinsicht geschieht, ist auf eine Aporie ***negativer Utopik*** zurückzuführen: Dasjenige, was sein soll, kommt nur dadurch zum Ausdruck, daß gezeigt wird, wie es nicht sein soll - unter Gefahr des Mißverstandenwetdens.

Vor dem Hintergrund dieser schematischen Zusammenfassung in den von mir verwendeten Termini, die lediglich deren analytische Konsistenz und nicht etwa eine Urteilskompetenz erweisen kann, möchte ich die Frage nach der Phänomengerechtigkeit meiner heuristischen Konstruktion so beantworten: Phänomengerecht war sie dann, wenn sie die jeweiligen Diskurshorizonte als dasjenige zu markieren vermochte, was von der Interpretation im Hinblick auf das Werk transzendiert wurde, Goethes Naturbilder mithin als das Andere der Diskursgeschichte in ihrer physiognomischen Eigenart zum Vorschein kamen. Auch was die Rekonstruktion der Sachgehalte angeht, behaupte ich selbstverständlich nicht, daß Goethes Positionswechsel in der Quadratur des Schemas aufgehen. Aber er hat in seiner Zeit ein Umbruchsgeschehen als Naturforscher, Politiker und Dichter mitverfolgt - das Ende der Naturgeschichte - das die vom Schema idealtypisch markierten Extreme tatsächlich durchlaufen hat. Und ich glaube durchaus, daß Goethe gerade mit seinem ***Faust,*** diesem Produkt einer epochalen Lebensspanne, jede Gelegenheit wahrgenommen hat, die jeweils veränder-

ten Konstellationen von Natur und Geschichte ästhetisch zu innervieren - wobei er, wie gezeigt, zu seiner Dramenfigur in einem unterschiedlich gebrochenen Verhältnis steht.

Freilich muß man solche „Leitern", wie ich sie in den vorgelegten Schemata für einen bestimmten Zweck konstruiert habe, nach Benutzung wegwerfen, um über sie hinausgehend zur eigentlichen Deutung voizudringen. Ohne sie aber bliebe der Ort jener Differenz zur diskursiven Mitteilung unbestimmt, von dem die ästhetische Erfahrung ihren Ausgang nimmt - zumal diese Differenz im Zuge des postmodernen Trends zur „Einebnung des Gattungsunterschiedes zwischen Philosophie und Literatur"[1] immer mehr zu verschwimmen droht.

Damit komme ich zu den strategischen Gründen dafür, warum es m.E. notwendig ist, sich dem „Minetti-Dilemma" auszusetzen. Meine terminologische Systematik hat, wie gesagt, nicht den Zweck, die Phänomene subsumtiv zu identifizieren, sondern den, das Besondere dadurch hervortreten zu lassen, daß es den allgemeinen Erwartungshorizont des Interpreten transparent und transzendierbar macht. Nun glaube ich, daß es in der gerade heute wieder aktuellen Debatte um die Legitimität der Geisteswissenschaften angezeigt ist, darauf zu insistieren, daß diese Legitimität wesentlich in der kreativen Subversion der sogenannten technischen Intelligenz besteht. Der strategische Kontext einer solchen Subversion ist heute insbesondere durch den allgegenwärtigen Anpassungsdruck der neuen Informationstechnologien vorgegeben. Die Geisteswissenschaften werden ihrer gesellschaftlichen Bedeutung weder dadurch gerecht, daß sie sich diesem Anpassungsdruck fügen, noch dadurch, daß sie ihn abstrakt negieren, also verdrängen. Sie müssen der falschen Alternative entraten, sich entweder der eigenen Nützlichkeit durch methodologische Anbiederung an die neuen Technologien zu versichern oder sich in heroischer Geste der Sinnlosigkeit des eigenen Tuns zu verschreiben. Vielmehr müssen sie die Konfrontation aufsuchen und sie in einen produktiven Widerspruch überführen. Dieser Motivation entspricht mein Ansatz zur Rekonstruktion ästhetischer Theorie. Er konfrontiert die diskurstechnische Disziplin des Kommentars mit dem disseminatorischen Ungehorsam der Kritik, um daraus neue Perspektiven zu gewinnen. Im Kern war das auch die Intention Adornos. Es ist daher bilanzierend zu fragen, ob der theoretische Aufwand, seine Termini zu reformulieren, überhaupt nötig war, ob also damit eine Weirerführung seiner Intention über das bei ihm angelegte Instrumentarium hinaus möglich wird.

Zur Beantwortung dieser Frage ist auf die konkreten Arbeitsbedingungen der hermeneutischen Geisteswissenschafren zu rekurrieren. Sie sehen sich heute einer extern veranlaßten Quantifizierung der Wissensproduktion ausgesetzt, die im Zeichen der Computertechnik nicht nur auf die Arbeitsmethoden, sondern - mehr oder weniger bewußt - auch auf die Inhalte durchschlägt. Auf diesen Quantifizierungsdruck reagiert die Kulturkritik zwiespältig - Habermas etwa mit einer Annäherung an die Systemtheorie, Lyotard mit einem Spielbegriff, der unter den Bedinungen vollständiger Informatisierung die letzten Residuen möglicher Freiheit in der spontanen „Verknüpfung von Datenreihen"[2] sieht. Obwohl Adorno wenig von diesen Entwick-

1 **Habermas (1985), S. 219.**
2 **Lyotard (1982a), S. 152.**

lungen voraussehen konnte, hat er die Polarität beider Tendenzen in einer weiterhin gültigen Formulierung auf den Punkt gebracht: „Der menschenwürdige Sinn des Computers wäre es, das Denken der Lebendigen so sehr zu entlasten, daß es Freiheit gewinnt zu dem nicht schon impliziten Wissen."[1] Um aber der Realisierung dieser Idee näher zu kommen, d.h. den Blick zu schärfen für das „nicht schon implizite Wissen", stellen sich unter den Bedingungen der Informationsgesellschaft völlig neue Anforderungen an die Rekonstruktion seiner Kontrastfolie, des „impliziten Wissens". Um die Residuen möglicher Freiheiten zu erkennen und reale Belastungen nicht mit scheinbaren Entlastungen zu verwechseln, müssen die prinzipiell unvermeidbaren, aber zunehmend verschleierten Zwänge der neuen symbolischen Ordnung wesentlich deutlicher herausgestellt werden, als dies mit Adornos Konstellationsverfahren möglich ist. Je mehr unser Denken und Sprechen von der taxinomischen Logik der Informationstechniken beherrscht wird, um so wichtiger wird es, ihre Strukturen zu durchleuchten, die allemal linguistische sind.

Dies ist - neben den innerästhetischen Gründen für eine Erweiterung der ästhetischen Theorie Adornos - der strategische Grund dafür, warum ich es für nötig hielt, seine FormbegrifFe einem liguistic turn zu unterziehen. Adornos Verdikt über Sprachphilosophie war zu sehr durch - zeitbedingte - Idiosynkrasien getrübt, als daß er ihr terminologisches Potential zu erkennen vermochte, von dem auch sein im Kern sprachkritisches Philosophieren hätte produktiv affiziert werden können. Sowohl die sprachanalytische Rekonstruktion der Gesellschaftstheorie als auch deren poststrukturalistisches Gegenüber haben inzwischen gezeigt, daß die Ideologiekritik von der Linguistik profitieren kann. Daß aber erst eine Konfrontation der beiden Paradigmen die illuminierenden KontrastefFekte ermöglicht, von denen die ästhetische Theorie lebt - diese Einsicht bleibt das negativ-dialektische Erbe Adornos, das nur dadurch der Musealität entrissen werden kann, daß es in den neuen Diskussionskontext eingeführt wird.

Mit dem vorliegenden Experiment habe ich dies getan. Daß es umstritten sein wird, ist nicht zu fürchten, sondern zu wünschen. Denn nur über den Weg der Problematisierung heuristischer Konstruktionen läßt sich darüber nachdenken, wie unter den gegenwärtigen Diskursbedingungen das zu realisieren ist, wozu die ästhetische Natur seit je Anlaß gegeben hat: sie als ChifFrenschrift zu lesen versuchen und dabei zu erfahren, warum es nicht gelingen kann. Was aber um dieser Erfahrungsqualität willen gelingen muß, ist jene Strategie, die ich einleitend unter Hinweis auf den Natursprachen-Dialog aus den *Wanderjahren* postuliert hatte: „Lesarten streitig machen."[2]

1 Adorno (1964b), S. 12.

2 Goethe (1821/29), S. 34.

Um eine chronologische Orientierung zu ermöglichen, benutze ich als Referenz die (hier am Ende jeder Quelle kursiv gesetzte) Jahreszahl der Erstveröffentlichung, die also nicht unbedingt identisch ist mit der zitierten Auflage.

Adler, Alfred: *Menschenkenntnis;* Frankfurt/M. 1973. *1927*

Adorno, Theodor W.: *Expressionismus und künstlerische Wahrhaftigkeit;* In: Adorno (1981), S. 609-611. *1920*

-: *Die Aktualität der Philosophie.* In: Adorno (1973), S. 325ff. *1931*

—: *Die Idee der Naturgeschichte.* In: Adorno (1973), S. 345-365. *1932*

-: *Thesen über die Sprache des Philosophen.* In: Adorno (1973), S. 367-371. *1933*

—: *George und Hofmannsthal (1939/40).* In: Adorno (1955a), S. 232-282. *1942*

-: *Spengler nach dem Untergang.* In: Adorno (1955a), S. 51-81. *1950*

-: *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben (1944—47);* Frankfurt/M. 1980. *1951a*

-: *Bach gegen seine Liebhaber verteidigt.* In: Adorno (1955a), S. 162-179. *1951b*

—: *Über Technik und Humanismus. Ein Diskussionsbeitrag zum Dies academicus der Technischen Hochschule Karlsruhe 1953.* In: Lenk/Ropohl (1987), S. 22-30. *1953*

-: *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft;* Frankfurt/M. 1969. *1955a*

-: *Wird Spengler rcchtbehaltenlln:* Frankfurter Hefte X (1955), S. 841-846. *1955b*

-: *Die Wunde Heine;* In: Adorno (1981), S. 95-100. *1956*

—: *Soziologie und empirische Forschung.* In: ders.: Aufsätze zur Gesellschaftstheorie und Methodologie; Frankfurt/M. 1970, S. 86-107. *1957a*

-: *Rede über Lyrik und Gesellschaft;* In: Adorno (1981), S. 48-68. *1957b*

-: *Zum Gedächtnis Eichendorffs;* In: Adorno (1981), S. 69—94. *1957c*

-: *Der Essay ab Form (1954—58);* In: Adorno (1981), S. 9-33. *1958a*

-: *Erpreßte Versöhnung.* In: Adorno (1981), S. 251-280. *1958b*

—: *Zur Schlußszene des Faust.* IntAdorno (1981), S. 129-138. *1959a*

-: *Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit.* In: Adorno (1963). S. 125—146. *1959b*

—: *Wozu noch Philosophie.* In: Adorno (1963), S. 11-28. *1962*

-: *Eingriffe. Neun kritbcheModelle;* Frankfurt/M. 1971. *1963*

-: *Parataxb.* IntAdorno (1981), S. 447—494. *1964a*

—: *Anmerkungen zum philosophischen Denken.* In: ders.:Stichworte. Kritische Modelle 2; Frankfurt/M. 1969, S. 11-19. *1964b*

-: *Thesen zur Kunstsoziologie.* In: Adorno (1967a), S. 94-103. *1965*

—: *Die Kunst und die Künste;* In: Adorno (1967a), S. 168-192. *1966a*

-: *Negative Dialektik;* Frankfurt/M. 1980. *1966b*

-: *Erziehung nach Auschwitz.* In: Adorno (1971), S. 88-104. *1966c*

-: *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica;* Frankfurt/M. 1981. *1967a*

-: *Zum Klassizismus von Goethes Iphigenie;* In: Adorno (1981), S. 495-514. *1967b*

—: *Der Positivismusstreit in der deutschen Soziologie.* In: Adorno (1970), S. 167-245. *1969*

-: *Ästhetische Theorie;* Frankfurt/M. 1977. *1970*

-: *Erziehung zur Mündigkeit. Vorträge und Gespräche mit Hellmut Becker1959-69;* Frankfirrt/M. 1971. *1971*

—: *Schriften 1. Hg.v. Rolf Tiedemann;* Frankfurt/M. 1973. *1973*

—: *Noten zur Literatur;* Frankfurt/M. 1981. *1981*

Alliney, Giulio: *Epistulae (Lexikonartikel).* In: Kindlers Literatur Lexikon München 1986, S. 3172. *1964*

Amrine, Frederick / Zucker, Francis J. / Wheeler, Harvey (Hg.): *Goethe and the Sciences: A Reappraisal;* Dordrecht, Boston, Lancaster, Tokyo 1987. (=Boston Studies in the Philosophy of Science, Vol.97). *1987*

Apel, Karl Otto (Hg.): *Sprachpragmatik und Philosophie;* Frankfurt/M. 1976. *1976*

Arendt, Hannah: *Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen;* München 1964. *1963*

Arens, Hans: *Kommentar zu Goethes Faust I;* Heidelberg 1982. *1982*

—: *Kommentar zu Goethes Faust II;* Heidelberg 1989. *1989*

Auerbach, Erich: *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur;* 4. Aufl. Bern/München 1967. *1942—45*

Ausceda, Franz: *Lexikon der Philosophie; Wien* 1979. *1979*

Bachelard, Gaston: *Die Flamme einer Kerze;* München 1988 *1961*

Bachtin, Michail M.: *Rabelais und seine Welt;* Frankfurt/M. 1987. *1965*

Bärsch, Claus-E.: *Das Erhabene und der Nationalsozialismus.* In: Merkur 487/488 (1989), S. 777-789. *1989*

Baioni, Giuliano: *Naturlyrik,* ln: Glaser (1980), IV, S. 234-253. *1980*

Barck, Karlheinz / Fondus, Martin / Thierse, Wolfgang (Hg.): *Rahmenrichtlinien für die Arbeit am Projekt „Historisches Wörterbuch ästhetischer Grundbegriffe";* Berlin 1987. *1987*

Barthes, Roland: *Literatur oder Geschichte;* Frankfurt/M. 1969. *1963*

- / Martin, André: *Der Eiffelturm. Deutsch von Helmut Scheffel;* München 1970. *1970*

Bartscherer, Agnes: *Paracelsus, Paracelsisten und Goethes Faust;* Dortmund 1911. *1911*

Bataille, Georges: *Der verfemte Teil.* In: ders.: Das theoretische Werk, Bd. 1; München 1975, S. 33-236. *1949*

Baumgarten, Alexander Gottlieb: *Aesthetica;* Frankfurt/O. 1750/58. *1750/58*

Beck, Ulrich: *Gegengifte. Die organisierte Unverantwortlichkeit;* Frankfurt/M. 1988. *1988*

Beckett, Samuel: *Fin de partie • Endspiel;* Frankfurt/M. 1976. *1957*

Benjamin, Walter: *Goethes Wahlverwandtschaften (1922);* In: Benjamin (1972-77), B. 1.1, S. 123-201. *1924*

—: *Ursprung des deutschen Trauerspiels;* In: Benjamin (1972-77), Bd. 1.1, S. 205—430. *1925*

—: *Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft;* In: Benjamin (1972-77), III, S. 283-290. *1931a*

-: *Der destruktive Charakter;* In: Benjamin (1972-77), IV,1, S. 396-398. *1931b*

—: *Über das mimetische Vermögen;* In: Benjamin (1972-77), Bd. IL 1, S. 210-213. *1933*

-: *Über einige Motive bei Baudelaire;* In: Benjamin (1972-77), 1.2, S. 605-653. *1939*

-: *Zentralpark.* In: Benjamin (1972-77), 1.2, S. 655-690. *1939/40*

—: *Über den Begriff der Geschichte [Geschichtsphilosophische Thesen] (1940);* In: Benjamin (1972-77), Bd.1.2, S. 691-704. *1942*

—: *Briefe;* Band I und II Frankfurt/M. 1966. *1966*

—: *Gesammelte Schriften. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem herausgegehen von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser; 4* Bände Frankfurt/M. 1980. *1972-77*

—: *Das Passagen—Werk (1927—40);* 2 Bde. Frankfurt/M. 1983. *1983*

Benn, Gottfried: *Goethe und die Naturwissenschaften.* Auszug in: Mandelkow (1984), S. 108-119. *1932*

Bense, Max: *Aesthetica; 4* Bände Stuttgart/Krefeld und Baden-Baden 1954-1960. *1954*

Berghahn, Klaus L.: *Rezension über Kruse, Jens, Der Tanz der Zeichen. Poetische Struktur und Geschichte in Goethes .Faust IP.* In: Goethe Yearbook Vol IV (1986), S. 350-353. *1986*

Bergson, Henri: *Zeit und Freiheit. Eine Abhandlung über die unmittelbaren Bewußtseins- Tatsachen;* Jena 1911. *1888*

-: *Materie und Gedächtnis. Essays zur Beziehung zwischen Körper und Geist;* 7. Aufl. Jena 1919. *1896*

-: *Das Lachen;* Jena 1914. *1900*

—. *Évolution créatrice;* Paris 1907. *1907*

Berlin, Isaiah: *Herder and the Enlightenment.* In: Earl Wasserman: Aspects of the eighteenth century; Baltimore 1965. *1965*

Bertram, Johannes: *Goethes Faust im Blickfeld des XX. Jahrhunderts;* 5.Aufl. Hamburg 1963. *1939*

Beutler, Ernst: *Goethes Faust, ein deutsches Gedicht.* In: Fricke (1941), Bd.4, S. 251—282. *1941*

-: *Besinnung. Ansprache zur Feier von Goethes Geburtstag gehalten im Freien Deutschen Hochstift zu FrankfurtlM. am 28August 1945-* Auszug in: Mandelkow (1984), S. 263—264. *1945*

Beyer, Waltraud: *Fausts letzter Monolog— Utopie und tragische Ironie.* In: Goethe-Jahrbuch 97 (1980), S. 268-270. *1980*

Binder, Wolfgang: *Goethes klassische .Faust-Konzeption.* In: Keller (1974), S. 106-150. *1968*

Binswanger, Hans Christoph: *Geld und Magie. Deutung und Kritik der modernen Wirtschaft anhand von Goethes Faust'. Mit einem Nachwort von IringFetscher;* Stuttgart 1985. *1985*

Bloch, Ernst: *Das Prinzip Hoffnung (1938—47);* 3 Bände, Frankfurt/M. 1982. *1959*

Blumenberg, Hans: *Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans.* In: Jauß (1964), S. 9-27 u. 200-209 [Diskussion]. *1963*

Boehm, Gottfried: *Abstraktion und Realität.* Philosophisches Jahrbuch, 97. Jg., 2. Halbband.; Freiburg 1990 *1990*

Böhm, Wilhelm: *Faust der Nichtfaustische;* Halle 1933. *1933*

—: *Goethes Faust in neuer Deutung. Ein Kommentar Jur unsere Zeit;* Köln 1949. *1949*

Böhme, Gernot: *Ist Goethes Farbenlehre Wissenschaft?* In: Böhme, G. (1980), S. 123—153. *1977*

—: *Alternativen der Wissenschaft;* Frankfurt/M. 1980. *1980*

-: *Für eine ökologische Naturästhetik;* Frankfurt/M. 1989. *1989a*

-: *Eine ästhetische Theorie der Natur.* - In: ders.: (1992), S. 125-140. *1989b*

-: *Für eine ökologische Naturästhetik. Gernot Böhme im Gespräch mit Florian Rötzer.* In: Rotzer, Florian (Hg.): Ästhetik der elektronischen Medien; Frankfurt/M. 1991, S. 475^90. *1991*

-: *Natürlich Natur;* Frankfurt/M. 1992 *1992*

Böhme, Hartmut: *Der Mangel des Narziß. Über Wunschstrukturen und Leiderfahrungen in Robert Musils .Der Mann ohne Eigenschaften'.* In: Dieter P. Farda / Ulrich Karthaus (Hg.): Sprachästhetische sinnvermittlung; Frankfurt/M. 1982, S. *1982*

-: *Lebendige Natur — Wissenschaftskritik, Naturforschung und allegorische Hermetik bei Goethe.* In: DVjS 60.Jg (1986), H.2, 249-272. *1986*

-: *Natur und Subjekt* Frankfurt/M. 1988 *1988a*

—: *Verdrängung und Erinnerung vormodemer Naturkonzepte. Zum Problem historischer Anschlüsse der Naturästhetik in der Moderne.* In: ders.: Natur und Subjekt; Frankfurt/M. 1988, S. 13-37. *1988b*

—: *Denn nichts ist ohne Zeichen. Die Sprache der Natur: Unwiederbringlich?* In: ders.: Natur und Subjekt; Frankfurt/M. 1988, S. 38-66. *1988c*

—: *Geheime Macht im Schoß der Erde. Das Symbolfeld des Bergbaus zwischen Sozialgeschichte und Psychohistorie.* In: ders.: Natur und Subjekt; Frankfurt/M. 1988, S. 67-144. *1988d*

—: *Widerstand, Kritik, Gelassenheit. Über die Geisteswissenschaßen in der technischen Zivilisation.* In: Neue Sammlung, Vierteljahrs-Zeitschrift für Erziehung und Gesellschaft 3 (1989), S. 320-331. *1989*

—: *Aussichten einer ästhetischen Theorie der Natur.* In: Entdecken/Verdecken. Eine Nomadologie der Neunziger; Graz 1991, S. 15-34. *1991*

- *I* Böhme, Gernot: *Das Andere der Vernunß. Zur Entwicklung von Rationalitätsstrukturen am Beispiel Kants.* Frankfurt/M. 1983. *1983*

Bohrer, Karl Heinz: *Erinnerung an die Zerstörungsmetapher:* In: Sonderheft Merkur 439/440 (1985), S. 725-732. *1985*

— (Hg.): *Die Sprache des Erhabenen. Das Bild des Erhabenen. Die erhabene Tat;* = Merkur 487/488 (1989). *1989a*

-: *Am Ende des Erhabenen. Niedergang und Renaissance einer Kategorie.* In: Merkur 487/488 (1989). S. 736-750. *1989b*

Bolz, Norbert W. (Hg.): *Goethes Wahlverwandtschaßen. Kritische Modelle und Diskursanalysen zum Mythos Literatur,* Hildesheim 1981. *1981*

Born, Nicolas: *Rede zur Verleihung des Bremer Literaturpreises.* In: Buch (1977), S. 115-117. *1977*

Bothe, Margret: *Goethe und Newton: Kritik der neuzeitlichen Wissenschaß.* In: Leviathan. Zs.f.Sozialwissenschaften, Hl (1986), S. 37-60. *1986*

Bougie, Charles: *Les rapports de l'histoire et de la science sociale d'après Coumot.* In: Rev. Me'taph. Morale 13 (1905) *1905*

Bourdieu, Pierre: *Zur Soziologie der symbolischen Formen;* Frankfurt/M. 1983. *1970*

-: *Die feinen Unterschiede;* Frankfurt/M. 1987. *1979*

Braemer, Edith: *Goethes Prometheus und die Grundpositionen des Sturm und Drang;* Weimar 1959. *1959*

Braun, Volker: *Hans Faust [1973: Hintze und Kunze],* In: ders.: Stücke 1; Frankfurt/M. 1975, S. 71-126. *1968a*

-: *Die Goethepächter.* In: Mandelkow (1984), S. 439. *1968b*

Brecht, Bertolt: *Arbeitsjoumal.* Auszug in: Mandelkow (1984), S. 371-375. *1940-52*

Bredekamp, Horst: *Der Mensch als Mörder der Natur: Das Judicium Iovis' von Paulus Niavis und die Leibmetaphorik.* In: Vestigia Bibliae 6 (1984), 26Iff. *1984*

Breitinger, Johann Jacob: *Critische Dichtkunst.* 2 Bände. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1740. Stuttgart 1966. *1740*

Brenkman, John: *Narcissus in the Text.* In: Georgia Review 30 (1976), S. 293-327. *1976*

Brenn, Wolfgang: *Hermetik, geschichtliche Erfahrung Allegorie: Die konstruktive Funktion von Goethes hermetisch beeinflußter Naturphilosophie fur die allegorische Struktur des Faust LI;* Frankfurt/M. 1981. *1979*

Breuer, Wilhelm: *Sprache (Lexikonartikel).* In: Krywalski (1974), S. *438—443. 1974*

Browne, Robert M.: *Typologie des signes littéraires; In:* Poétique 2 (1971), S. 334-353. *1971*

Brunkhorst, Hauke: *Theodor W. Adorno. Dialektik der Moderne; München* 1990. *1990*

Bubner, Rüdiger: *Hegel und Goethe;* Beihefte zum Euphorion H.l 1 (1978). *1978*

—: *Kann Theorie ästhetisch werden? Zum Hauptmotiv der Philosophie Adornos.* In: Lindner/Lüdke (1980), S. 108-137. *1980*

Buch, Hans Christoph(Hg-): *Thema: Natur. Oder: Warum ein Gespräch über Bäume heute kein Verbrechen mehr ist;* (=Tintenfisch 12) Berlin 1977. *1977*

Buchwald, Reinhard: *Führer durch Goethes Faustdichtung* Stuttgart 1942; unveränderter Nachdruck Stuttgart 1949; 4., neubearbeitete Auflage Stuttgart 1955. *1941*

—: *Goethezeit und Gegenwart. Die Wirkungen Goethes in der deutschen Geistesgeschichte;* Stuttgart 1949 *1949*

Bühler, Karl: *Sprachtheorie;* 2. Aufl. Stuttgart 1965. *1934*

Bürger, Christa / Bürger, Peter (Hg.): *Postmoderne: Alltag Allegorie und Avantgarde;* Frankfurt/M. 1987. *1987*

Bürger, Petcn *Theorie der Avantgarde;* Frankfurt/M. 1981. *1974*

-: *Literaturwissenschaft heute.* In: Habermas (1979), Bd.2, S. 781-795. *1979*

—: *Der Alltag, die Allegorie und die Avantgarde;* In: Bürger/Bürger (1987), S. 196-211. *1987*

-: *Prosa der Moderne;* Frankfurt/M. 1988. *1988*

—: *Kunst und Rationalität. Zur Dialektik von symbolischer und allegorischer Form.* In: Honneth, Axel u. a. (Hg.): Zwischenbetrachtungen im Prozeß der Aufklärung. Jürgen Habermas zum 60. Geburtstag; Frankfurt/M. 1989, S. 89-105. *1989*

Caillois, Roger: *Le Mythe et l'Homme;* Paris 1972. *1938*

Capelle, Wilhelm (Hg.): *Die Vorsokratiker;* Stuttgart 1968. *1935*

Capra, Fritjof: *Wendezeit. Bausteine für ein neues Weltbild;* Bern, München, Wien 1985. *1982*

Carpenter, E.S. / McLuhan, H.M.: *„Acoustic Space".* In: dies. (Hg.): Explorations in Communication; Boston 1960. *1960*

Cassirer, Ernst; *Goethe und die mathematische Physik. Eine erkenntnistheoretische Betrachtung* In: ders.: Idee und Gestalt; Berlin 1921, S. 35—80. *1921*

-: *Philosophie der Aufklärung* Tübingen 1932. *1932*

Chamberlain, Houston Stewart: *Goethe.* Auszug in: Mandelkow (1979), S. 382—411. *1912*

Chareaff, Erwin: *Das Feuer des Heraklit. Skizze aus einem Leben vor der Natur,* München 1984. *1984*

Conrady, Carl Otto: *Goethe. Leben und Werk; 2* Bde. Sonderausgabe Frankfurt/M. 1987. *1982/85*

Croce, Benedetto: *Goethe;* Zürich - Leipzig-Wien 1920. *1918*

Culler, Jonathan: *Dckonstruktion. Derrida und diepoststrukturalistische Literaturtheorie;* Reinbek bei Hamburg 1988. *1982*

Curtius, Ernst Robert: *Deutscher Geist in Gefahr.* Auszug in: Mandelkow (1984), S. 106. *1932*

Dabezies, André: *Visages de Faust au XXe. Siècle. Littérature, Idéologie et Mythe;* Paris 1967. *1967*

Dahnke, Hans-Dietrich: *Zum Verhältnis von Naturbeziehung und Gesellschafisproblematik bei Goethe.* In: Lange (1985), S. 194-206. *1983*

Danckert, Werner: *Goethe. Der mythische Urgrund seiner Weltschau;* Berlin 1951. *1951*

Daur, Albert: *Faust und der Teufel, eine Darstellung nach Goethes dichterischem Wort.* Heidelberg 1950. *1950*

De Man, Paul: *The rhetoric of temporality.* In: Charles Southward Singleton (Hg.): Interpretation: Theory and practice; Baltimore 1969, S. 173-208. *1969a*

-: *Allegorie und Symbol in der europäischen Frühromantik;* In: Typologia litterarum, Fs. Max Wehrli, Zürich 1969, S. 403-425. *1969b*

—: *Allegorien des Lesens;* Frankfurt/M. 1988. *1979*

Deicz, Luc: *Hermetika (Lexikonartiekl).* In: Volpi/Nieda-Rümelin (1988), S. 331f. *1988*

Deleuze, G. / Guattari, F. *Rhizom;* Berlin 1977. *1976*

Derrida, Jacques: *Freud und der Schauplatz der Schrift;* In: Derrida (1967), S. 302-351. *1966*

-: *Die Schrift und die Differenz;* Frankfurt/M. 1976 *1967*

—: *Die différante; ln;* Derrida (1972a), S. 6-37. *1968*

—: *Randgänge der Philosophie;* Frankfurt/M./Berlin/Wien 1976. *1972a*

—: *La dissémination;* Paris 1972. *1972b*

—: *Positionen;* Graz/Wien 1986. *1972c*

—: *Grammatologie;* Frankfurt/M. 1983. *1974*

—: *Economimesis.* In: Agacinsky u.a.: Mimeis des Articulations; Paris 1975, S. 55-93. *1975*

-: *Guter Wille zur Macht (I). Drei Fragen an Hans-Georg Gadamer;* - In: Forget (1984), S. 56-58. *1981*

-: *Ist Dekonstruktion kritisierbar? Ein Gespräch über Irrationalismus, Wahrheit und Verantwortung mit dem französischen Philosophen J.D.;* In: FR 25.8.1986, S. 20. *1986*

Descombes, Vincent: *Das Selbe und das Andere. Fünfundvierzig Jahre Philosophie in Frankreich 1933-1978;* Frankfurt/M. 1981. *1979*

Diderot, Denis: *Gespräch zwischen d'Alembert und Diderot.* In: Hackenesch (1984), S. 125-137. *1769*

Dierse, Ulrich: *Enzyklopädie. Zur Geschichte eines philosophischen und wissenschaftstheoretischen Begrifft;* Bonn 1977. (=Archiv für Begriffsgeschichte, Supplementheft 2). *1977*

Dietze, Walter: *Tradition, Gegenwart und Zukunft in Goethes „Faust".* In: Deutschunterricht, H.5 (1971), S. 267-285. *1971*

Dingelstedt, Franz: *Eine Faust—Trilogie. Dramatische Studie (1876).* Auszug in: Mandelkow (1979), S. 31-48. *1876*

Dorner, Rainer: *Doktor Faust. Zur Sozialgeschichte des deutschen Intellektuellen zwischen frühbürgerlicher Revolution und Reichsgründung (1525-1871);* Kronberg/Ts. 1976. *1976*

Dreyfus, Hubert L. / Dreyfus, Stuart E.: *Künstliche Intelligenz. Von den Grenzen der Denkmaschine und dem Wert der Intuition;* Reinbek bei Hamburg 1987- *1986*

Drux, Rudolf: *Des Dichters Schiffahrt. Struktur und Pragmatik einer poetologischen Allegorie.* In: Haug (1979), S. 38-51. *1979*

Du Bois-Reymond, Emil: *Goethe und kein Ende. (Rektoratsrede);* In: Mandelkow (1979), S. 103-117. *1882*

Dubiel, Helmut: *Wissenschaftsorganisation und politische Erfahrung. Studien zur frühen kritischen Theorie;* Frankfurt/M. 1978 *1978*

Duerr, Hans Peter: *Traumzeit. Über die Grenze zwischen Wildnis und Zivilisation;* Frankfurt/M. 1978. *1978*

Düntzer, Heinrich: *Goethe's Faust. Erster und zweiter Teil. Zum erstenmal vollständig erläutert;* 6., neu bearbeitete Aufl. Leipzig 1899. *1850*

Durant, Will / Durant, Ariel: *Europa und der Osten im Zeitalter der Aufklärung* München 1978. *1967*

D'Alembert: *Discours Préliminäire de L Encyclopédie;* Paris 1894. *1763*

Eckermann, Johann Peter: *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens.* Hg.v.Fr.Bergemann; Leipzig 1968. *1836*

Eco, Umberto: *Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte;* Fran kfurt/M. 1977 *1973*

—: *Semiotik und Philosophie der Sprache; München* 1985. *1984*

—: *Über Spiegel und andere Phänomene;* München Wien 1988. *1985/87*

Ederer, Robert: *Die Grenzen der Kunst. Eine kritische Analyse der Moderne. Vorwort von Prof. Rupert Riedl;* Wien Köln Graz 1982 *1982*

Eggert, Hartmut u. a. (Hg.): *Geschichte ah Literatur. Formen und Grenzen der Repräsentation von Vergangenheit;* Stuttgart 1990. *1990*

Eibl-Eibesfeldt, Irenaus: *Der Mensch - das riskierte Wesen: zur Naturgeschichte menschlicher Unvernunft.* Wien 1990. *1990*

Eichendorff, Joseph von *Ahnung und Gegenwart* München 1982 *1815*

Eissler, Kurt Robert: *Goethe. Eine psychoanalytische Studie, 1775-1786. In zwei Bänden;* Basel und Frankfurt/M. 1984/85. *1984/85*

Eliade, Mircea: *Schmiede und Alchemisten;* 2. Au fl. Stuttgart 1980. *1956*

Emrich, Wilhelm: *Die Symbolik von Faust II;* Königstein/Ts. 1981. *1943*

-: *Das Problem der Symbolinterpretation im Hinblick auf Goethes „ Wanderjahre".* In: Emrich (1960a), S. *1952*

—: *Die Struktur der modernen Dichtung;* In: ders.: Protest und Verheißung. Studien zur klassischen und modernen Dichtung; 2. Aufl. Frankfurt/M./Bonn 1963, S. 111-122. *1952/53*

—: *Protest und Verheißung. Studien zur klassischen und modernen Dichtung; 2.* Aufl. Frankfurt/M./Bonn 1963. *1960a*

-: *Das Rätsel der Faust—II—Dichtung. Versuch einer Lösung.* In: ders.: Geist und Widergeist. Wahrheit und Lüge der Literatur. Studien. Frankfurt/M. 1965, S. 211-235. *1960b*

-: *Romantik und modernes Bewußtsein.* In: ders.: Geist und Widergeist. Wahrheit und Lüge der Literatur. Studien. Frankfurt/M. 1965, S. 236-257. *1964a*

-: *Goethe gegen Peter Weiss.* In: Mandelkow (1984), S. 430—434. *1964b*

—: *Genesis des Bösen in Goethes Faust I;* In: ders.: Poetische Wirklichkeit. Studien zur Klassik und Moderne; Wiesbaden 1979, S. 73-87. *1979*

-: *Deutsche Literatur der Barockzeit;* Königstein/Ts. 1981. *1981*

Endres, Egon: *Macht und Solidarität;* Hamburg 1990. *1990*

Engelbrecht, Kurn *Faust im Braunhemd* Leipzig 1933. *1933*

Engelhardt, Dietrich von: *Historisches Bewußtsein in der Naturwissenschaft. Von der Aufklärung bis zum Positivismus;* München 1979. *1979*

Engelhardt, Wolf von: *Wandlungen des Naturbildes der Geologie von der Goethezeit bis zur Gegenwart;* In: Zimmermann (1982), S. 45-73. *1982*

Engels, Friedrich: *Dialektik der Natur (1878—83).* In: Marx, Karl / Engels, Friedrich: Ausgewählte Schriften in zwei Bänden; 19.Aufl. Berlin 1971, Bd. 2, S. 71-128. *1927*

Eppelsheimer, Rudolf: *Goethes Faust. Das Drama im Doppelreich. Versuch einer Deutung im Geiste des Dichters;* Stuttgart 1982 *1982*

Euchncr, Walter: *Die Vereinnahmung des postmodernen Zeitgeistes durch den Konservatismus.* In: Frankfurter Hefte 6 (1988), S. 500-503. *1988*

Ev. Akademie Loccum (Hg.): *Tagungsprogramm: Geisteswissenschaften zwischen Krise und neuem Selbstbewußtsein;* Loccum 1989. *1988*

Fetscher, Iring (Hg.): *Rechtsradikalismus;* 2. Aufl. Frankfurt/M. 1967. *1967*

Fichte, Hubert: *Versuch über die Pubertät,* Frankfurt/M. 1982. *1974*

Fischer, Kuno: *Goethes Faust; 7N.*ufl. hg.v.V.Michels, 4 Bde.Heidelberg 1913. *1895—1913*

Fischer-Lamberg, Hanna: *Zur Datierung der ältesten Szenen des Urfaust.* In: ZfdPh 76 (1957), S. 379-406. *1957*

Flasch, Kurt: *Das philosophische Denken im Mittelalter. Von Augustin zu Machiavelli;* Stuttgart 1986. *1986*

Flitner, Wilhelm: *Goethe im Spätwerk;* Bremen 1957. *1948*

Fodor, Jerry A.: *Representations;* Cambridge MA:Bradford Books/The MIT Press 1981. *1981*

Forget, Philippe (Hg.): *Text und Interpretation; München* 1984. *1984a*

—: *Leitfaden einer unwahrscheinlichen Debatte;* In: Forget (1984a), S. 7—23. *1984b*

Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge;* 3.Aufl. Frankfurt/M. 1980. *1966*

—: *Archäologie des Wissens* Frankfurt/M. 1973. *1969*

—: *Die Ordnung des Diskurses;* Frankfurt/M., Berlin, Wien 1977. *1970*

-: *Schriften zur Literatur;* Frankfurt/M., Berlin, Wien 1979. *1974*

Frank, Manfred: *Das Problem ‚Zeit' in der deutschen Romantik. Zeitbewußtsein und Bewußtsein von Zeitlichkeit in der frühromantischen Philosophie und in Tiecks Dichtung;* München 1972. *1972*

—: *Der kommende Gott. Vorlesungen über die neue Mythologie;* Frankfurt/M. 1982 *1982*

—: *Was ist Neostrukturalismus?* Frankfurt/M. 1984. *1983*

—: *Die Grenzen der Beherrschbarkeit der Sprache. Das Gespräch als Ort der Differenz von Neostrukturalismus und Hermeneutik;* In: Forget (1984a), S. 181—214. *1984*

—: *Die Grenzen der Verständigung. En Geistergespräch zwischen Lyotard und Habermas;* Frankfurt/M. 1988. *1988*

Freud, Sigmund: *Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker;* Frankfurt/M. 1975. *1913*

—: *Trauer und Melancholie.* In: ders.: Gesammelte Werke, Bd. X, S. 428—446. *1916/18*

-: *Jenseits des Lustprinzips;* In: ders.: Gesammelte Werke XIII; London 1955, S. 1-70. *1920*

-: *Massenpsychologie und Ich-Analyse.* In: Freud (1971), S. 7-82. *1922*

-: *Die Zukunft einer Illusion.* In: Freud (1971), S. 83-135- *1927*

-: *Massenpsychologie und Ich-Analyse / Die Zukunft einer Illusion;* Frankfurt/M. 1971. *1971*

Fricke, Gerhard (Hg.): *Von deutscher Art in Sprache und Dichtung;* 5 Bde. Stuttgart und Berlin 1941. *1941*

Friedeburg, Ludwig von / Habermas, Jürgen (Hg.): *Adorno—Konferenz 1983;* Frankfurt/M. 1983. *1983*

Friedenthal, Richard: *Goethe. Sein Leben und seine Zeit;* München 1974. *1963*

Friedrich, Theodor / Scheithauer, Lothar J. : *Kommentar zu Goethes Faust: mit einem Faust-Wörterbuch und einer Faust-Bibliographie.* Stuttgart 1989. *1973*

Früchtl, Josef: *Mimesis: Konstellation eines Zentralbegriffs bei Adorno;* Würzburg 1986. *1985*

Füssel, Kuno: *Zeichen und Strukturen. Einführung in grundbegriffe, Positionen und Tendenzen des Strukturalismus;* Münster 1983. *1983*

Gadamer, Hans-Georg: *Text und Interpretation;* ln: Forget (1984a), S. 24-55. *1981a*

—: *Und dennoch: Macht des guten Willens (vom Herausgeber formulierter Titel);* - In: Forget (1984a), S. 59-61. *1981b*

-: *Auf schwankendem Boden. Vom Wandel in den Geisteswissenschaften.* In: FAZ, 28.9.1985. *1985*

Gaier, Ulrich: *Goethes Faust-Dichtungen. Ein Kommentar. Band 1: Urfaust;* Stuttgart 1989. *1989*

Gallas, Helga: *Das Textbegehren des .Michael Kohlhaas'. Die Sprache des Unbewußten und der Sinn der Literatur;* Reinbek bei Hamburg 1983. *1981*

Gast, Peter: *Einführung in den Gedankenkreis von »Also sprach Zarathustra«.* In: Nietzsche (1883-85), S. 365—408. *1930*

Gatzemeier, Matthias: *Mimesis (Wörterbuchartikel)* In: Mittelstraß, Jürgen (Hg.): Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie Bd.2; Mannheim/Wien/Zürich 1984, Sp.896-898. *1984*

Gedö, Andreas: *Drei Aspekte der Geschichtlichkeit des Naturbegriffs.* In: Zeitschrift für Wissenschaftsforschung, Sondernummer 3, Band 3 / Heft 3 (1986). *1986*

Gehlen, Arnold: *Über kulturelle Kristallisation.* In: Gehlen (1963), S. 283-300. *1961*

-: *Studien zur Anthropologie und Soziologie;* Neuwied 1963. *1963*

Gernhardt, Robert / Bernstein, F.W. / Waechter, F.K.: *Die Wahrheit über Arnold Hau 1966/74*

Gerth, Hans: *Die sozialgeschichtliche Lage der bürgerlichen Intelligenz um die Wende des 18. Jahrhunderts.* Frankfurt/M. 1935. *1933*

Gervinus, Georg: *Prinzipien einer deutschen Literaturgeschichtsschreibung. [Rezension der Literaturgeschichten von A. W. Bohtz und K. Herzog]* In: ders.: Schriften zur Literatur. Hg. v. Gotthard Erler; Berlin 1962, S. 3—48. *1833*

Gervinus, Georg: *Geschichte der poetischen National-Literatur der Deutschen. Fünfter Theil. Von Göthe's Jugend bis zur Zeit der Befreiungskriege.* 3. verbesserte Aufl. Leipzig 1852. *1852*

Glaser, Horst Albert (Hg.): *Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte. Bd.4: Rationalismus, Empfindsamkeit, Sturm und Drang* Reinbek bei Hamburg 1980. *1980*

- (Hg.): *Goethe und die Natur. Akten internationaler Kongresse auf den Gebieten der Ästhetik und der Literaturwissenschaft, Band 1;* Frankfurt/M./Bern/New York 1986. *1986*

Goebbels, Joseph: *Michel. Schicksal eines jungen Deutschen;* 2. Aufl. München 1933. *1929*

Goethe, Johann Wolfgang von: *Zürn Shakespeares-Tag.* In: Goethe (1948-60), XII, 224-227. *1771*

-: *Die schönen Künste in ihrem Ursprung, ihrer wahren Natur und besten Anwendung betrachtet von J. G. Sulzer.* In: Goethe (1948-60), XII, 15-20. *1772*

-: *Von deutscher Baukunst (1771).* In: Goethe(1948-60),XII, 7-15,177-182, IX, 386, 507 f. *1772*

—: *Die Leiden des jungen Werther.* In: Goethe (1948-60), VI, 7-124 *1774*

—(Tobler): *Die Natur.* In: Goethe (1948-60), XIII, 45—47- *1783*

-: *Prometheus (1774).* In: Goethe (1948-60), Bd. 1, S. 44ff. *1785*

—: *Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil (1788).* In: Goethe (1948-60), XII, 30-34. XIII, 102. *1789*

-: *Naturlehre.* In: ders.: Die Schriften zur Naturwissenschaft. Hg. v. d. Dt. Akademie d. Naturforscher; Weimar 1947ff. (=Leopoldina-Ausgabe), Bd.ll, S. 27ff. *1789a*

-: *Das Römische Karneval* In: Goethe(1948-60), XI, 484—515. *1789b*

-: *An den Mond, 2.Fassung (zw. 1778 u. 1788)* In: Goethe (1948-60), Bd. 1, S. 129f. *1789c*

—: *Auf dem See (1775, später überarb.).* In: Goethe (1948-60), Bd. 1, S. 102. *1789d*

-: *Ganymed (1774).* In: Goethe (1948-60), Bd. 1, S. 46f. *1789e*

—: *Harzreise im Winter (1777).* In: Goethe (1948—60), I,.S. 50ff. *1789c*

-: *Epigramme.* In: ders.: Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche. Hg. von Ernst Beutler; Zürich 1948-1960, Bd. 2, S. 159-190. *1790ff*

-: *Wilhelm Meisters Lehrjahre (1795—96).* In: Goethe (1948-60), VII, 7-610. *1796*

-: *Einleitung in die Propyläen.* In: Goethe (1948-60), XII, 38-55. *1798a*

-: *Hermann und Dorothea.* In: Goethe (1948-60), II, 437—514. X, 359, 446f. *1798b*

-: *ÜberLaokoon* In: Goethe (1948-60), Bd. XII, S. 56-66. *1798c*

-: *Der Schatzgräber.* In: Goethe (1948-60), Bd. 1, S. 265f. *1798e*

—: *Die Metamorphose der Pflanzen (1798).* In: Goethe (1948-60), S. 199-201. *1799*

-: *Farbenlehre. Zur Farbenlehre. Didaktischer Teil (1799-1808).* In: Goethe (1948-60), XIII, 314-523.*1805-10*

-: *Wandrers Sturmlied (1772).* In: Goethe (1948-60), Bd. 1, S. 33-36. *1810a*

-: *Farbenlehre. Materialien zur Geschichte der Farbenlehre (1809f)* Auszug In: Goethe (1948-60), XIV, 7-269. *1810b*

-: *Aus meinem Leben Dichtung und Wahrheit.* In: Goethe (1948-60), Bd. IX, S. 7-598 u. Bd. X,S. 7-187. *1811*

-: *Italienische Reise.* In: Goethe (1948-60), XI, 7-556. *1816*

—: *Kunst und Altertum am Rhein und Main (1814/15).* In: ders.: Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche. Hg. von Ernst Beutler; Zürich 1948-1960, Bd. 12, S. 511-599- *1816/17*

-: *Der Verfasser teilt die Geschichte seiner botanischen Studien mit.* In: Goethe (1948—60), XIII, 148-168. *1817/31*

—: *Bildung und Umbildung organischer Naturen. Die Absicht eingeleitet (1807).* In: Goethe (1948-60), XIII, S. 54-59. *1817a*

-: *Glückliches Ereignis.* In: Goerhe(1948-60), X, 538-542. *1817b*

-: *West-östlicher Divan (1814-19).* In: Goethe (1948-60), II, 7-125. *1819a*

-: *Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des West—östlichen Divans.* In: Goethe (1948-60), II, 126-267. *1819b*

-: *Metamorphose der Tiere (1798/99/).* In: Goethe (1948-60), Bd. 1, S. 201-203. *1820*

-: *Erster Entwurf einer allgemeinen Einleitung in die vergleichende Anatomie, ausgehend von der Osteologie (1795).* Auszug in: Goethe (1948-60), XIII, 169-184. *1820a*

-: *Einwirkung der neueren Philosophie (1817).* In: Goethe(1948-60), XIII, 25-29. *1820b*

-: *Anschauende Urteilskraft (1817).* In: Goethe (1948-60), XIII, S. 30-31. *1820c*

-: *Bildungstrieb (1818).* In: Goethe (1948-60), XIII,S. 32-34. *1820d*

—: *Rezension zu: Über Goethes Harzreise im Winter. Einladungsschrift von Dr. Kannegießer, Rektor des Gymnasiums zu Prcnzlau. Dezember 1820.* In: Goethe (1948—60), Bd. 1, S. 392-400. *1821*

-: *Wilhelm Meisters Wanderjahre oder Die Entsagenden (1807—1812/1820—1829).* In: Goethe (1948-60), Bd. VIII, S. 7-486. *1821/29*

-: *Der Versuch als Vermittler von Objekt und Subjekt (1792).* In: Goethe (1948-60), XIII, 10-20. XIII, 37 f. *1823a*

—: *Bedeutende Fördernis durch ein einziges geistreiches Wort.* In: Goethe (1948-60), XIII, S. 37-41. *1823b*

—: *Die Lepaden.* In: Goethe (1948—60), XIII, 203-206. *1824*

-: *Versuch einer Witterungslehre (1825).* Auszug in: Goethe (1948-60), XIII, 305-313. *1827—30a*

—: *Erläuterungen zu dem aphoristischen Aufsatz Die Natur (1828).* In: Goethe(1948-60), XIII, 48-49. *1827-30b*

-: *Analyse und Synthese (1829/).* In: Goethe (1948-60), XIII, S. 49-52. *1827—30c*

-: *Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe in den Jahren 1794 bis 1805;* Hg. v. Emil Staiger, 2 Bde. Frankfurt/M. 1977. *1828/29*

-: *„Ein Meister einer ländlichen Schule" (Parabel, 1800/06).* In: ders.: Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche. Hg. von Ernst Beutler; Zürich 1948-1960, Bd. 2, S. 159f. ***1830***

-: *Principes de Philosophie zoologique. Discutés en Mars 1830 au sein de l'académie royale des sciences par Mr. Geoffroy de Saint—Hilaire.* In: Goethe (1948-60), XIII, 219-250. *1830/32*

—: *Spiraltendenz der Vegetation.* Auszug nach den Handschriften in: Goethe (1948-60), XIII, 130-148. *1831*

-: *Überden Granit (1784).* In: Goethe (1948-60), XIII, 253-258. *1868-79*

—: *Tagebücher; 4* Bde. Hg. v. Gerhart Baumann; Ulm o.J. *1887—1919*

—: *Maximen und Reflexionen (ca. 1800-1832).* In; Goethe (1948-60), XII, 365-547. *1907*

-: *Werke in 14 Bänden. Hg. von Erich Trunz;* (= Hamburger Ausgabe) 11., überarbeitete Aufl. München 1978. *1948-60*

—: *Aphorismen und Fragmente zur Naturwissenschaft.* In: ders.: Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche. Hg. von Ernst Beutler; Zürich 1948-1960, Bd.17, S. 687-781. *1952*

—: *Briefe. Hg. v. K. R. Mandelkow.* Hamburger Ausgabe in 4 Bänden; München 1962-1967. *1962-67*

-: *Urfaust • Faust Fragment • Faust I. Ein Paralleldruck, Herausgegeben von Werner Keller; 2* Bde. Frankfurt/M. 1985. *1985*

Gottsched, Johann Christoph: *Versuch einer Critischen Dichtkunst.* Nachdruck der 4.verm. Aufl. Leipzig 1751; Darmstadt 1962. *1730*

Gotzmann, Werner: *Dem Zufall eine Chance geben. Computereinsatz in der Germanistik — Das Beispiel der Katalogisierung des Literaturarchivs Sulzbach-Rosenberg.* In: Sprache im technischen Zeitalter 101 (1987), S. 23-30. *1987*

Graffiinder, P.: *Der Erdgeist und Mephistopheles in Goethes Faust.* In: Preuß. Jahrbücher 68, S. 700ff. *1891*

Gray, Ronald D.: *Goethe the Alchemist. A study of Alchemical Symbolism in Goethe's Literary and Scientific Works;* Cambridge University Press 1952. *1952*

-: *Goethes Harzreise im Winter. An Interpretation.* In: GLL 18 (1965), S. 279-290. *1965*

Grenz, Friedemann: *Adornos Philosophie in Grundbegriffen. Auflösung einiger Deutungsprobleme;* Frankfurt/M. 1974. *1974*

Grimm, Jakob / Grimm, Wilhelm: *Deutsches Wörterbuch;* 33 Bde. München 1984. *1897*

Grimm, Reinhold / Hermand, Jost (Hg.): *Die Klassik-Legende.* Auszug in: Mandelkow (1984), S. 446^151. *1971*

- *I* — (Hg.): *Natur und Natürlichkeit. Stationen des Grünen in der deutschen Literatur;* Königstein/Ts. 1981. *1981*

Groddeck, Georg: *Vier Lehrbücher der Psychoanalyse.* In: Groddeck (1964), S. 120-219. *1927*

Grumach, Ernst: *Zur Erdgeistszene.* In: Keller (1974), S. 310-326. *1952/53*

Grunwald, Max: *Goethe und die Arbeiter.* In: Mandelkow (1979), S. 357-367. *1909*

Gundolf, Friedrich: *Goethe.* Auszug in: Mandelkow (1979), S. 433-453. *1916*

Habermas, Jürgen: *Soziologische Notizen zum Verhältnis von Arbeit und Freizeit.* In: Hermann Gieseke (Flg.): Freizeit und Konsumerziehung; Göttingen 1968. *1958*

—: *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft;* Neuwied 1962. *1962*

-: *Theorie und Praxis; 4.* erweiterte u. neu eingeleitete Aufl. Frankfurt/M. 1971. *1963*

-: *Zur Logik der Sozialwissenschafien;* Frankfurt/M. 1970. *1967*

-: *Erkenntnis und Interesse;* 5.Aufl. (m. einem neuen Nachwort) Frankfurt/M. 1979- *1968/79*

-: *Philosophisch-Politische Profile;* Frankfurt/M. 1971. *1971a*

-: *Sprachspiel, Intention und Bedeutung. Zu Motiven bei Sellars und Wittgenstein.* In: Wiggershaus (1975), S. 319-340. *1971b*

—: *Theodor W. Adorno. Ein philosophierender Intellektueller.* In: Habermas (1971a), S. 176-184. *1971c*

-: *Vorbereitende Bemerkungen zu einer Theorie der kommunikativen Kompetenz.* In: Habermas, Jürgen / Luhmann, Niklas: Theorie der Gesellschaft oder Sozialtechnologie - Was leistet die Systemforschung?; Frankfurt/M. 1971, S. 101-141. *1971d*

-: *Bewußtmachende oder rettende Kritik. Die Aktualität Walter Benjamins;* In: Habermas (1978), S. 48-95. *1972*

-: *Was heißt Universalpragmatik?* In: ders.: Vorstudien und Ergänzungen zur Theorie des kommunikativen Handelns; Frankfurt/M. 1984, S. 353—440. *1976a*

-: *Zur Rekonstruktion des Historischen Materialismus;* Frankfurt/M. 1976. *1976h*

—: *Theorie des kommunikativen Handelns; 2* Bde. Frankfurt/M. 1981. *1981*

—: *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen;* Frankfurt/M. 1985. *1985*

- (Hg): *Stichworte zur ‚Geistigen Situation der Zeit';* 2 Bde. Frankfurt/M. 1979. *1979*

Hackenesch, Christa (Hg.): *Bin so ausgeworfen aus dem Garten der Natur. Texte und Bilder zur Geschichte einer Sehnsucht;* Reinbek bei Hamburg 1984. *1984*

Haeckel, Ernst: *Die Naturanschauung von Darwin, Goethe und Lamarck.* Auszug in: Mandelkow (1979), S. 95-103. *1882*

Haferkorn, Hans *Zur Entstehung der bürgerlich-literarischen Intelligenz und des Schriftstellers in Deutschland zwischen 1750 und 1800.* In: Lutz (1974), S. 113-276. *1974*

Hahn, Alois: *Soziologische Relevanzen des Stilbegriffs.* In: Gumbrecht, Hans Ulrich und Pfeiffer, K. Ludwig (Hg.): Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements; Frankfurt/M. 1986. *1986*

Haller, Rudolf: *Geschichte der deutschen Lyrik vom Ausgang des Mittelalters bis zu Goethes Tod;* Bern 1967. *1967*

Hamann, Johann Georg: *Aesthetica in nuce.* In: ders.: Sokratische Denkwürdigkeiten / Aesthetica in nuce. Hg. v. Sven-Aage Jorgensen; Stuttgart 1968. *1762*

Hamm, Heinz: *Zum Symbolbegriff im zweiten Teil des Faust.* In: Goethe 32 (1970), S. 142-150. *1970*

-: *Der Theoretiker Goethe. Grundpositionen seiner Weltanschauung. Philosophie und Kunsttheorie;* Kronberg/Ts. 1976. *1975*

—: *Goethes „Faust". Werkgeschichte und Textanalyse;* 5 .Auflage Berlin 1988. *1978*

- *I* Sorgenfrei, Günter: *Goethes „Osterspaziergang".* In: Deutschunterricht H.5 (1971), S. 308-313. *1971*

Handke, Peter: *Die Stunde der wahren Empfindung* Frankfurt/M. 1975. *1975*

Hanimann, Joseph: *Das Pendeln Foucaults.* In: FAZ, 11.10.1989, S. N3. *1989*

Hart, Heinrich: *Faust's Tod. Für das „Deutsche Theater" von Adolf LArronge. Besprechung der Aufführung am 5. September 1889.* In: Mandelkow (1979), S. 178-181. *1889*

-/ Hart, Julius: *Wozu, Wogegen, Wofür?* Auszug in: Mandelkow (1979), S. 117-120. *1882*

Harth, Dietrich / Gebhardt, Peter (Hg.): *Erkenntnis der Literatur. Theorien, Konzepte, Methoden;* Stuttgart 1982. *1982*

- / Hofe, Gerhard vom: *Unmaßgebliche Vorstellung einiger literaturtheoretischer Grundbegriffe.* In: Harth/Gebhardt (1982), S. 8-32. *1982*

Hartlaub, Gustav F.: *Goethe ab Alchemist.* In: Euphorion 48 (1954), S. 19-40. *1954*

Hartmann, Horst: *Vom Teufebpakt zur Wette.* In: Deutschunterricht, H.5/1971, S. 300-307. *1971*

—: *Faustgestab — Faustsage — Faustdichtung* Berlin 1979. *1979*

Haug, Walter (Hg): *Formen und Funktionen der Allegorie: Symposion Wolfenbüttel 1978;* Stuttgart 1979 (= Germanistische Symposien-Berichtsbände 3). *1979*

Hauptmann, Gerhart: *Der Narr in Chrbto Emanuel Quint;* Berlin 1928. *1910*

Hauser, Arnold: *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur;* München 1975. *1953*

Haverkamp, Anselm: *Die neueste ‚Krankheit zum Tode' — Das Werthersyndorm in der Verständigungsliteratur der siebziger Jahre: Fritz Zorn, ‚Mars'. Mit einem Nachwort über Fiktion und Wirklichkeit. (1984).* In: DVjS 60 (1986), H.4, S. 667-696. *1986*

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Phänomenologie des Geistes;* mit einem Nachwort von Georg Lukics, Texte-Auswahl und Kommentar zur Rezeptionsgeschichte von Gerhard Göhler, 3-Aufl. Frankfurt/M./Berlin/Wien 1980. *1806*

-: *Wissenschaft der Logik (1812-16).* In: ders.: Werke in zwanzig Bänden. Auf der Grundlage der ‚Werke" von 1832-1845 neu edierte Ausgabe. Redaktion Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel; Frankfurt/M. 1969, B.5 u. 6. *1816*

-: *Grundlinien der Philosophie des Rechts;* Frankfurt/M./Berlin/Wien 1972. *1821*

-: *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse;* Frankfurt/M. 1970. *1830*

-: *Ästhetik (1817—26); 2* Bände Berlin und Weimar 1976. *1835—38*

Hehn, Viktor: *Gedanken über Goethe.* Auszug in: Mandelkow (1979), S. 147—170. *1887*

Heidegger, Martin: *Sein und Zeit;* lO.Aufl. Tübingen 1963. *1927*

-: *Holzwege;* Frankfurt/M. 1972. *1935—43*

—: *Die Technik und die Kehre (1950/55);* Pfullingen 1962. *1962*

-: *Hölderlins Hymne „Der Ist er " (1942).* In: ders.: Gesamtausgabe, 2.Abt., Bd. 53 hg. v. Walter Biemel; Frankfurt/M. 1984. *1984*

Heine, Heinrich: *Die Deutsche Literatur von Wolfgang Menssei (Rezension).* In: Heine (1976), Bd. 1, S. 444—456. *1828*

-: *Einleitung zu: Kahldorf über den Adel* In: Heine (1976), Bd. 3> S. 653-667. *1831*

-: *Elementargeister.* In: Heine (1976), Bd. 5, S. 643-703. *1835/55*

-: *Die romantische Schule (1833).* ln: Heine (1976), Bd. 5, S. 357-504. *1835a*

-: *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland.* In: Heine (1976), Bd. 5, S. 505 641. *1835b*

-: *Sämtliche Schriften, Hg. v. Klaus Briegleb;* 12 Bde. Frankfurt/M., Berlin, Wien 1976, Bd. 5, S. 357-504. *1976*

Heller, Agnes: *Der Mensch der Renaissance;* Köln-Lövenich 1982. *1964/65*

Hellgardt, Ernst: *Erkenntnistheoretisch—ontologische Probleme uneigentlicher Sprache in Rhetorik undAllegorese;* In: Haug (1979), S. 25-37. *1979*

Helmholtz, Hermann von: *Goethes Vorahnung kommender naturwissenschaftlicher Ideen.* In: Mandelkow (1979), S. 227-244. *1892*

Henning, Hans: *Faust als historische Gestalt.* In: Goethe Bd.21, Weimar 1959. *1959*

Henrich, Dieter: *Die Grundstruktur der modernen Philosophie;* In: H. Ebeling (Hg.): Subjektivität und Selbsterhaltung; Frankfurt/M. 1976. *1976*

Henrichs, Norbert: *Scientia Magica.* In: Keller (1974), S. 607-624. *1968*

Henscheid, Eckhard / Bernstein, F.W. (Hg.): *Unser Goethe. Ein Lesebuch;* Zürich 1982 *1982*

Hcrbig, Jost: *Prometheus im Spiegel der Evolutionsbiologie. Wandlungen eines Kulturheroen.* In: Sturm, Hermann (Hg.): Verzeichnungen. Vom Handgreiflichen zum Zeichen; Essen 1989, S. 142-164. *1989*

Herder, Johann Gottfried: *Fragmente einer Abhandlung über die Ode.* In: Herder (1877-1913), Bd.13, S. 61-84.*1765*

-: *Fragmente über die neuere deutsche Literatur.* In: Herder (1877-1913), Bd.l. *1766/68*

—: *Journal meiner Reise im Jahre 1769.* In: Herder (1925), Bd. II, S. 7-35. *1769*

—: *Abhandlung über den Ursprung der Sprache;* Stuttgart 1985. *1770*

-: *Abhandlung über den Ursprung der Sprache.* In: Proß (1978), S. 7-110. *1770*

—: *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit.* In: Herder (1968), S. 64—139. *1774a*

-: *Älteste Urkunde des Menschengeschlechts.* In: Herder (1877-1913), Bd.6, S. 193-511. *1774b*

-: *Philosophie und Schwärmerei, zwei Schwestern.* In: Herder (1877-1913), Bd. 9, 497ff. *1776*

—: *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit.* In: Herder(1877-1913), Bd. 13. *1784—91*

—: *Gott. Einige Gespräche.* In: Herder (1877-1913), Bd. 16. *1787*

—: *Sämmtliche Werke;* Hg. v. Bernhard Suphan. 33 Bände; Berlin 1877-1913. *1877—1913*

-: *Aus der unveröffentlichten Schrift: Johannes (1773/74).* In: Herder (1877-1913), Bd. 7, S. 313-334. *1884*

-: *Herder. Auswahl aus seinen Schriften. Zusammengestellt von Jakob Brummer;* 2 Bde. München und Berlin 1925- *1925*

—: *Schriften. Herausgegeben von Karl Otto Conrady;* Reinbek bei Hamburg 1968. *1968*

Hermand, Jost: *Grüne Utopien in Deutschland. Zur Geschichte des ökologischen Bewußtseins;* Frankfurt/M. 1991. *1991*

Hermes, Eberhard: *Lektürehilfen Johann Wolffang von Goethe: Faust I,* //-Stuttgart 1989. *1989*

Herrmann, Hans Peter: *Natumachahmung und Einbildungskraft. Zur Entwicklung der deutschen Poetik von 1670 bis 1740;* Bad Homburg v.d.H., Berlin, Zürich 1970. *1970*

Herrmann, Helene: *Faust, der Tragödie zweiter Teil: Studien zur inneren Form des Werkes.* Auszug in : Mandelkow (1979), S. 461—477. *1917*

Hertz, Gottfried Wilhelm: *Goethes Naturphilosophie im Faust;* Berlin 1913. *1913*

—: *Natur und Geist in Goethes Faust;* Frankfurt/M. 1931 (=Deutsche Forschungen 25). *1931*

Hess, Ernst: *Zwei Seelen zwischen Sichtbeton. Zwiespältiges erlebt, wer heutzutage Goethes „Osterspaziergang" durch Sachsenhausen nachwandern will* In: DIE ZEIT, 28.3.1986, S. 65f. *1986*

Hesse, Hermann: *Faust und Zarathustra;* Bremen 1909 *1909*

—: *Der Steppenwolf;* Frankfurt/M. 1972. *1927*

-: *Der Weg nach Innen;* Stuttgart-Hamburg 1965. *1931*

Heydom, Heinz J.: *Zur Bildungsgeschichte des deutschen Imperialismus. Die Schulkonferenzen von 1890 und 1900.* In: ders.: Ungleichheit für alle. Zur Neufassung des BildungsbegrifFs. Bildungstheorerische Schriften Band 3; Frankfurt/M. 1980, S. 185-230. *1973*

Hildebrandt, Kurt: *Goethe. Seine Weltweisheit im Gesamtwerk;* Leipzig 1941. *1941*

Hinck, Walter (Hg.): *Sturm und Drang. Ein literaturwissenschaftliches Studienbuch;* Kronberg/Ts. 1978 *1978*

Hölderlin, Friedrich: *Patmos.* In: ders.: Werke und Briefe, hg. v. Friedrich Beißner u. Jochen Schmidt, Bd. 1; Frankfurt/M. 1969, S. 176. *1803*

Hoffmeister, Johannes: *Wörterbuch der philosophischen Begriffe;* Hamburg 1955. *1955*

Hohendahl, Peter Uwe: *Literaturkritik und Öffentlichkeit; München* 1974. *1974*

Hohoff, Cure *Johann Wolffang von Goethe. Dichtung und Leben;* München 1989. *1989*

Holthusen, H. E.: *Heimweh nach Geschichte.* In: Merkur, H. 430 (Dez.1984), S. 902-917. *1984*

Honneth, Axel: *Der Affekt gegen das Allgemeine. Zu Lyotards Konzept der Postmoderne.* In: Merkur (1984), S. 893ff. *1984*

—: *Kritik der Macht — Reflexionsstufen einer kritischen Gesellschaftstheorie;* Frankfurt/M. 1985. *1985*

Horkheimer, Max: *Zu Bergsons Metaphysik der Zeit.* In: ders.: Gesammelte Schriften, Bd. 3, hg. v. Alfred Schmidt; Frankfurt/M. 1988, S. 225-248. *1934*

—: *Zur Kritik der instrumenteilen Vernunft. Aus den Vorträgen und Aufzeichnungen seit Kriegsende. Hg. von Alfred Schmidt;* Frankfurt/M. 1967. *1967*

—/ Adorno, Theodor W.: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente;* Frankfurt/M. 1981. *1944/47*

Huber, Ernst Rudolf: *Goethe und der Staat;* Straß bürg 1944. *1944/45*

Hübner, Axel: *Rechtsradikalefugertdgruppen in der Bundesrepublik.* In: Fetscher (1967), S. 125—158. *1967*

Hübner, Gerbert: *Historia Calamitatum Abaelardi (Lexikonartikel).* In: Kindlers Literatur Lexikon; München 1986, S. 4488f. *1967*

Hübner, Kure *Wissenschaftliche Vernunft und Post-Moderne.* In: Koslowski u.a. (1986), S. 65. *1986*

Huizinga, Jan: *Naturbild und Geschichtsbild im 18Jahrhundert.* In: Kaegi, W.(Hg.): Parerga; Zürich 1945, S. 147-174. *1945*

Hundertwasser, Friedensreich: *Gedanken über Kunst und Leben; München* 1984. *1984*

Huyssen, Andreas: *Drama des Sturm und Drang. Kommentar zu einer Epoche;* München 1980. *1980a*

—: *Das Versprechen der Natur. Alternative Naturkonzepte im 18.Jahrhundert.* In: Grimm/Hermand (1981), S. 1-18. *1980b*

— / Scherpe, Klaus R.: *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels;* Reinbek bei Hamburg 1986. *1986*

Ibel, Rudolf: *Weltschau der Dichter. Goethe, Schiller, Hölderlin, Kleist;]ena* 1943. *1943*

—: *Goethe, Faust I. Grundlagen und Gedanken zum Verständnis klassischer Dramen;* Frankfurt/M. 1965. *1965*

Immler, Hans: *Natur in der ökonomischen Theorie;* Opladen 1985. *1985*

Jaeger, Hans: *Der . Wald-und-Höhle'-Monolog im .Faust'.* In: Keller (1974), S. *428—442. 1949*

Jäger, Ludwig: *Ferdinand de Saussures historisch-hermeneutische Idee der Sprache. Ein Plädoyer für die Rekonstruktion des Saussureschen Denkens in seiner authentischen Gestalt;* In: LuD 27 (1976), S. 210-244. *1976*

Jakobson, Roman: *Der Doppelcharakter der Sprache. Die Polarität zwischen Metaphorik und Metonymik;* In: Ihwe, Jens (Hg.): Literaturwissenschaft und Linguistik. Bd.l; Frankfurt/M. 1971, S. 323-333.*1960*

Jameson, Frederic: *Zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus.* In: Huyssen/Scherpe (1986), S. 45-102. *1984*

Jansohn, Heinz: *Sachlichkeit, ein pädagogisches Grundproblem sozialphilosophisch betrachtet.* In: Zeitschrift für philosophische Forschung 25 (1971), S. *402-425. 1971*

Jantz, Harold: *Goethe's Faust as a Renaissance Man. Paralleb and prototypes;* Princeton 1951. *1951*

-: *Faust's Vision of the Macrocosm.* In: Modern Language Notes 68 (1953), 348-51. *1953*

—: *Goethe, Faust, Alchemy and Jung.* In: German Quarterly XXXV (1962), 129-41. *1962*

Jauß, Hans-Robert (Hg.): *Nachahmung und Illusion. (Kolloquium Gießen Juni 1963);* 2.Aufl. München 1969. *1964*

-: *Literarische Tradition und gegenwärtiges Bewußtsein der Modernität. Wortgeschichtliche Betrachtungen.* In: Steffen, Hans (Hg.): Aspekte der Modernität; Göttingen 1965, S. 150-197. *1965*

-: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik;* 3.Auf], Frankfurt/M. 1984. *1977*

-: *Der poetische Text im Horizontwandel der Lektüre.* In: ders.: Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik; 3. Aufl. Frankfurt/M. 1984, S. 813-865. *1980*

-: *Aisthesis und Naturerfahrung.* In: Zimmermann (1982), S. 155-182. *1982*

—: *Der literarische Prozeß des Modernismus von Rousseau bis Adorno.* In: Friedeburg/Habermas (1983), S. 95-131. *1983*

Jay, Martin: *Dialektische Phantasie. Die Geschichte der Frankfurter Schule und des Instituts fur Sozialforschung 1923-1950;* Frankfurt/M. 1981. *1973*

—: *Adorno in Amerika.* In: Friedeburg/Habermas (1983), S. 354-387. *1983*

Jencks, Charles: *Post—Modem und Spät-Modern.* In: Koslowski u.a. (1986), S. 205-236. *1986*

Jonas, Hans: *Warum die Technik ein Gegenstand für die Ethik ist: Fünf Gründe.* In: Lenk/Ropohl (1987), S. 81-91. *1982*

-: *Dankrede bei der Verleihung des Friedenspreises des deutschen Buchhandels.* In: FAZ, 12.10.1987, S. 11. *1987*

—: *„Dem bösen Ende näher". SPIEGEL-Gcspräch mit dem Technik-Philosophen Hans Jonas über den Umgang des Menschen mit der Natur.* In: DERSPIEGEL, 20 (1992), S. 92—107. *1992*

Jung, Carl Gustav: *Wotan.* In: ders.: Gesammelte Werke, Bd. 10; 3. Aufl. Olten 1986, S. 203-218. *1936*

—: *Psychologie und Alchemie;* Zürich 1946 *1946*

Jung, Matthias: *Die Wende von Marburg. „Faszination und Erschrecken"— noch ein Symposion über Heidegger und die Politik.* In: FAZ, 26.10.1989, S. 37. *1989*

Kaemmerling, Ekkehard (Hg.): *Ikonographie und Ikonologie. Theorien — Entwicklung — Probleme. [=Bildende Kunst als Zeichensystem Band 1];* 5. Aufl. Köln 1991. *1979*

Kaiser, Gerhard: *Von der Aufklärung bis zum Sturm und Drang. 173(1 1785;* Gütersloh 1966. *1966*

—: Aufklärung, Empfindsamkeit, Sturm und Drang (-Geschichte der deutschen Literatur, Bd.3); 3., überarb. Aufl. Tübingen 1979 *1976*

—: Wandrer und Idylle. Goethe und die Phänomenologie der Natur in der deutschen Dichtung von Geßner bis Gottfried Keller; Gött ingen 1977. *1977*

Kamper, Dietmar / Reijen, Willem van (Hg.): *Die unvollendete Vernunft: Moderne versus Postmoderne;* Frankfurt/M. 1987. *1987*

Kant, Immanuel: *Kritik der reinen Vernunft;* Hamburg 1976. *1781*

-: Kritik der Urteilskraft; Frankfurt/M. 1979. *1790*

Karasek, Helmuth: *Über Tasso darf gelacht werden.* In: Theater heute, Sonderheft 'Theater 1969'. *1969*

Karcher, Günter: *Lettres de deux amans habitons d'une petite ville au pied des alpes (Lexikonartikel).* In: Kindlers Literatur Lexikon München 1986, S. 5622f. *1968*

Karl, G. P.: *Goethes .Faust". Eine Einführung in die Dichtung unter besonderer Berücksichtigung des Erkenntnis- und Entwicklungsganges Fausts;* Berlin 1956. *1956*

Kayser, Wolfgang: *Böhmes Natursprachenlehre und ihre Grundlagen.* In: Euphorion 31 (1930), S. 521-562. *1930*

-: *Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft;* 16. Aufl. Bern/München 1973. *1948*

Keller, Werner (Hg.): *Aufsätze zu Goethes .Faust T.* Darmstadt 1974. 3., bibliograph. erneuerte Aufl. 1991 *1974*

—: Der klassische Goethe und sein nichtklassischer Faust. In: Goethe-Jahrbuch 95 (1978), S. 9ff. *1978*

—: Größe, Elend, Schuld und Gnade: Fausts Ende in wiederholter Spiegelung. In: Keller, Werner (Hg.): Aufsätze zu Goethes 'Faust II'; Darmstadt 1991, S. 316-344. *1990*

- (Hg.): *Aufsätze zu Goethes .Faust IT.* Darmstadt 1991. *1991*

Kemper, Peter (Hg.): *.Postmodeme' oder Der Kampf um die Zukunft;* Frankfurt/M. 1988. *1988*

Kilb, Andreas: *Die allegorische Phantasie. Zur Ästhetik der Postmodeme.* In: Bürger/Bürger (1987), S. 84-113. *1987*

Kimpel, Dieter: *Philosophie, Ästhetik und Literaturtheorie.* In: Glaser (1980), IV, lOlff. *1980*

Kindermann, Heinz: *Von deutscher Art und Kunst,* Leipzig 1935. *1935*

-: *Die Sturm— und Drangbewegung im Kampf um die deutsche Lebensform.* In: Fricke, Gerhard / Koch, Franz u.a. (Hg.): Von deutscher Art in Sprache und Dichtung, Bd.4; Stuttgart und Berlin 1941. *1941*

—: *Das Goethebild des 20. Jahrhunderts;* 2., überprüfte und ergänzte Auflage 1966. *1952*

Kittier, Friedrich A.: *Außchreibesysteme 1800*1900;* München 1987. *1985*

- (Hg.): *Austreibung des Geistes aus den Geisteswissenschaften. Programme des Poststrukturalismus;* Paderborn, München, Wien, Zürich 1980. *1980*

Klages, Ludwig: *Der kosmogonischeEros;* 3. veränd. Aufl. Jena 1930. *1922*

-: *Der Geist ab Widersacher der Seele;* Leipzig 1929. *1929*

Klaus, Georg / Buhr, Manfred (Hg.): *Marxistisch-Leninistisches Wörterbuch der Philosophie;* 3 Bde. Reinbek bei Hamburg 1972. *1964*

Kleist, Heinrich von: *Das Erdbeben in Chili.* In: ders.: Sämtliche Erzählungen und Anekdoten; München 1977, S. 144-159. *1807*

Küche, Dieter: *Kunst gegen Verdinglichung. Berührungspunkte im Gegensatz von Adorno und Lukdcs.* In: Lindner/Lüdke(1980), S. 219-260. *1980*

Köhl, Harald: *Kants Gesinnungsethik;* Berlin, New York 1990 (=Quellen und Studien zur Philosophie Bd. 25) *1986*

Kohut, Heinz: *Überlegungen zum Narzißmus und zur narzißbchen Wut.* In: Psyche *TI* (1972), S. 513-554. *1978*

Koller, Hermann: *Mimesb (Wörterbuchartikel).* In: Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd.5; Basel/Stuttgart 1980, S. 1396ff. *1980*

Kommereil, Max: *Aus: Der Dichter ab Führer in der deutschen Klassik.* In: Mandelkow (1984), S.66-70. *1928*

-: Faust Zweiter Teil Zum Verständnis der Form. In: Kommereil (1967), S. 116-164. *1937*

-: *Faust und die Sorge.* In: Kommerell (1956), S.75-111. *1939*

—: *Faust II: Letzte Szene.* In: Kommerell (1956), S. 112-131. *1940*

—: *Geist und Buchstabe der Dichtung;* Frankfurt/M. 1956. *1956*

—: *Lessing und Aristoteles — Untersuchung über die Theorie der Tragödie;* Frankfurt/M. 1957. *1957*

—: *Dame Dichterin und andere Essays;* Frankfurt/M. 1967. *1967*

Konersmann, Ralf: *Spiegel und Bild. Zur Metaphorik neuzeitlicher Subjektivität;* Würzburg 1988 *1988*

Korff, Friedrich Wilhelm: *Aber Glück durch einander. Hegel und die Frauen.* In: FAZ Magazin, Heft 363, 13.2.1987, S. 20ff. *1987*

Korff, Hermann August: *Gebt der Goethezeit. Bd.hSturm und Drang;* leipzig 1954. *1923*

—: *Festvortrag.* In: Goethe (1949), S. 6-30. *1949*

-: Die Dichtung von Sturm und Drang; Leipzig 1928. *1928a*

—: *Das faustische Lebensgefühl;* In: Korff (1928a), S. 70-99. *1928b*

Kosellek, Reinhart: *Kritik und Krbe. Eine Studie zur Pathogenese der bürgerlichen Web;* Frankfurt/M. 1973. *1959*

Koslowski, Peter: *Sein—lassen—können ab Überwindung des Modernismus. Kommentar zu Claus Offe.* In: Koslowski u.a. (1986), S. 173-184. *1986*

—: *Doktor F aus tus oder die Prüfungen der Neuzeit. Über Wachstum und Begrenzung.* In: FAZ, 12.11.88 (Bilder und Zeiten). *1988*

— u. a. (Hg.): *Moderne oder Postmoderne? Zur Signatur des gegenwärtigen Zeitalters;* Weinheim 1986. *1986*

Kreuzer, Helmut (Hg.): *Die zwei Kulturen. Literarische und naturwissenschafiliche Intelligenz. C.P. Snows These in der Diskussion;* Stuttgart 1969. *1969*

Krings, H. u.a.: *Handbuch Philosophischer Grundbegriffe;* 3 Bde. München 1974. *1974*

Krippendorff, Ekkehart: *Goethe und die Politik.* In: Der Deutschunterricht IV (1987), S. 38-53. *1987*

Kroll, Josef: *Die Lehren des Hermes Trismegistos.* In: Beiträge zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters 12 (1914) *1914*

Kruse, Jens: *Der Tanz der Zeichen. Poetische Struktur und Geschichte in Goethes „Faust II"; Los* Angeles 1982. *1982*

Krywalski, Diether (Hg.): *Handlexikon zur Literaturwissenschaft; 2* Bde. Reinbek bei Hamburg 1978. *1974*

Kudszus, Winfried G.: *Literatur und Schizophrenie;* In: Kittler (1980), S. 175-187. *1980*

Kurz, Gerhard: *Metapher, Allegorie. Symbol;* Göttingen 1982. *1982*

Kurzke, Hermann: *Respektvolle Entfernung peinliche Ruhe.* In: FAZ, 17.2.1990, S. 29. *1990*

Lacan, Jacques: *Das Spiegebtadium ab Bildner der Ich—Funktion, wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint (1936).* In: Schriften I. Olten 1973, S. 61-70. *1949*

—: *Die Topik des Imaginären.* In: ders.: Freuds technische Schriften [Seminar Bd. I]; Weinheim - Berlin 1990. *1954*

—: *Das Drängen des Buchstabens im Unbewußten oder die Vernunft seit Freud.* - In: ders.: Schriften II; Olten 1975, S. 15-55.*1957*

-: *Écrits;* Paris 1966. *1966*

-: *Schriften I;* Olten 1973. *1966*

Landauer, Gustav: *Goethes Politik. Eine Ankündigung.* In: Mandelkow (1979), S. 477-486. *1918/21*

Landeck, Ulrich: *Der fünfte Akt von Goethes Faust II. Kommentierte kritbche Ausgabe;* Zürich und München 1981. *1981*

Langbehn, Julius: *Rembrandt ab Erzieher. Von einem Deutschen;* 72.-76. Aufl. Autorisierte Neuausgabe Leipzig 1922. *1890a*

-: *Rembrandt ab Erzieher. Von einem Deutschen.* Auszug aus der 7. Aufl. Leipzig 1890 in: Mandelkow (1979), S. 181-196. *1890b*

Lange, Erhard (Hg.): *Philosophie und Natur. Beiträge zur Naturphilosophie der deutschen Klassik;* Weimar 1985 (=Collegium Philosophicum Jenense Heft 5). *1985*

Lehmann, Hans-Thies: *Das Subjekt ab Schrift. Hinweise zur französischen Texttheorie.* In: Merkur XXXIII, H.7 (1979), S. 665-678. *1979*

-: *Nach Adorno. Zur Rezeption ästhetischer Theorie.* In: Merkur 38 (1984), H.4, S. 391-398. *1984*

-: *Das Erhabene ist das Unheimliche. Zur Theorie einer Kunst des Ereignisses.* In: Merkur Heft 9/10, Sept.Okt. 1989, S. 751-763 *1989*

Leister, Klaus: *Verantwortungsethik und Erkenntnis von Geschichte, Versuch einer Systematisierung der Idee der Verantwortungsethik bei Max Weber.* Heidelberg 1981. *1978*

Lenard, Philipp: *Deutsche Physik; A* Bde. München 1936/37. *1936/37*

Lenk, Elisabeth: *Die unbewußte Geselbchaft. Über die mimetische Grundstruktur in der Literatur und im Traum;* München 1983. *1983*

Lenk, Hans / Ropohl, Günter (Hg.): *Technik und Ethik;* Stuttgart 1987. *1987*

Lepenies, Wolf: *Melancholie und Gesellschaft;* Frankfurt/M. 1972. *1969*

-: *Das Ende der Naturgeschichte. Wandel kultureller Selbstverständlichkeiten in den Wissenschaften des 18. und 19. Jahrhunderts;* München 1976. *1976*

Linden, Walther: *Der Kampf um das neue Goethebild.* In: Zeitschrift fiir Deutschkunde 46 (1932), S. 168-189. *1932*

Lindner, Burkhardt / Lüdke, W. Martin (Hg.): *Materialien zur ästhetischen Theorie. Th.W. Adornos Konstruktion der Moderne;* Frankfurt/M. 1980. *1980*

Linné, Carl von: *Classes Plantarum.* In: Schrifter Af Carl von Linné, utg. af Kungl. Svenska Vetensnapsakademien, Bd. 3: Upsala 1907. *1738*

-: *Caroli Linnaei Systema naturae sistens in régna tria naturae, in classes et ordines, genera et species redacta, tabuliscjue aeneis illustrata;* Leyden 1756. *1756*

—**:** *Philosophia Botanica (1751);* Halle/Saale 1809. *1809*

Litt, Theodor: *Der „Kairosgedanke" bei Herder.* In: ders: Kant und Herder als Deuter der geistigen Welt; Leipzig 1930, S. 2 28 ff. *1930*

Loch, Hans-Jörg: *Begründung einer regelutilitaristischen Verantwortungsethik in der Idee des Fortschritts zu Gleichheit und b'retheit* Freiburg i. B. 1986. *1986*

Loeper, Gustav von: *Anmerkungen des Herausgebers zu „Faust. Eine Tragödie von Goethe";* 2 Bde. Berlin 1870. *1870*

-: *Berlin und Weimar.* In: Mandelkow (1979), S. 197-207. *1890*

Lorenz, Konrad: *Zivilisationspathologie und Kulturfreiheit.* In: ders.: Das Wirkungsgefiige der Natur und das Schicksal des Menschen; München 1987. *1974*

-: *Der Abbau des Menschlichen;* München 1983. *1983*

—: *„Wir werden von Steinzeitmenschen regiert" (SPIEGEL—Gespräch).* In: DER SPIEGEL 45 (1988), S. 254-263. *1988*

Lübbe, Hermann: *Die Einheit von Naturgeschichte und Kulturgeschichte. Bemerkungen zum Geschichtsbegriff.* In: Zeitschrift für Wissenschaftsforschung, Sondernummer 3, Band 3 / Heft 3 (August 1986), S. 69-77.*1986*

Lüdke, W. Martin: *Anmerkungen zu einer »Logik des Zerfalbe: Adorno—Beckett;* Frankfurt/M. 1981. *1981*

I.ukics, Georg: *Die Theorie des Romans: Ein geschichtsphilosophbcher Versuch über die Formen der großen Epik (1914/15);* 9.Aufl. Darmstadt Neuwied 1984. *1916*

—**:** *.Faust'-Studien.* In: ders.: Goethe und seine Zeit; Bern 1947, S. 127-207. *1940/47*

—: *Neuere deutsche Literatur; Neuwied* und Berlin 1963. *1945*

-: *Aus: Goethe und seine Zeit.* Auszug in: Mandelkow (1984), S. 282-288. *1947*

—*: Die Zerstörung der Vernunft;* Neuwied 1962. *1955*

-*: Die Gegenwartsbedeutung des kritbchen Realismus;* - In: ders.: Werke Bd. 4; Neuwied, Berlin 1971, S. 457-603.*1957*

Luther, Martin: *Tischreden;* Jena 1591. *1566*

Lutz, Bernd (Hg.): *Literaturwissenschaft und Sozialwissenschaften 3■ Deutsches Bürgertum und literarische Intelligenz 1750-1800;* Stuttgart 1974. *1974*

Lützeier, Paul Michael: *Goethes „Faust" und der Sozialismus. Zur Rezeption des klassischen Erbes in der DDR.* In: Basis 5 (1975), S. 31-54 *1975*

Lyotard, Jean-François: *Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens (Aufsätze und Reden zw. 1974 und 1984);* Berlin 1986. *1974—84*

-: *Intensitäten;* Berlin 1978. *1978*

-: *Daspostmodeme Wissen;* Graz Wien 1986. *1982a*

—: *Beantwortung der Frage: Was ist Postmodern?* In: T umult 4 (1982). *1982b*

-: Das Erhabene und die Avantgarde. In: Merkur 1984, H.424, S. 151—164. *1984*

-1 Ra ulet, G.: *Das Schöne und das Erhabene. Ein Gespräch zwischen J—F. Lyotard und G. Raulet* . In: Spuren in Kunst und Gesellschaft 17 (Nov./Dez. 1986), S. 34ff. *1985*

I.ypp, Bernhard: *Selbsterhaltung und ästhetische Erfahrung. Zur Geschichtsphilosophie und ästhetischen Theorie Adornos;* In: Lindner/Lüdke (1980), S. 187—218. *1980*

Mackensen, Lutz: *Zitate, Redensarten, Sprichwörter;* 2. verbesserte Aufl. Hanau 1985. *1981/85*

Mahal, Günther: *Der tausendjährige Faust. Rezeption als Anmaßung.* In: Grimm, Gunter (Hg.): Literatur und Leser; Stuttgart 1975. S. 181-195. *1975*

Mahal, Günther: *Faust. Der Astrologe, Alchemist und Wunderheiler Johann Georg Faust, Zeitgenosse Luthers. Leben, Wirken und Zeit des großen deutschen Magiers;* Bern und München 1980. *1980*

Mandelkow, Karl Robert: *Rezeptionsästhetik und marxistische Literaturtheorie.* In: Mandelkow (1976), S. 118-135. *1972*

-: *Realismus, poetischer (Lexikonartikel).* In: Krywalski (1974), Bd. 2, S. 388-392. *1974*

- (Hg.): *Goethe im Urteil seiner Kritiker. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Goethes in Deutschland. TeilI: 1773-1832;* München 1975. *1975*

—: *Orpheus und Maschine. Acht literaturgeschichtliche Arbeiten;* Heidelberg 1976. *1976*

- (Hg.): *Goethe im Urteil seiner Kritiker. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Goethes in Deutschland. TeilII: 1832-1870;* München 1977. *1977*

- (Hg.): *Goethe im Urteil seiner Kritiker. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Goethes in Deutschland. TeilIII: 1870-1918.* München 1979. *1979*

-: *Goethe in Deutschland. Rezeptionsgeschichte eines Klassikers. Band I: 1773-1918;* München 1980. *1980*

-: *Rezeptionsgeschichte als Erfahrungsgeschichte. Vorüberlegungen zu dem Versuch einer Wirkungsgeschichte Goethes in Deutschland* In: Studien zur Goethezeit. Erich Trunz zum 75-Geburtstag, hg. v. Hans-Joachim Mahl u. Eberhard Mannack; Heidelberg 1981, S. 153-176. *1981*

- (Hg.): *Goethe im Urteil seiner Kritiker. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Goethes in Deutschland, Teil IV: 1918-1982;* München 1984. *1984*

-: *Natur und Geschichte bei Goethe im Spiegel seiner Rezeption im 19. und 20. Jahrhundert.* In: Geschichtlichkeit und Aktualität. Studien zur deutschen Literatur seit der Romantik. Festschrift für Hans-Joachim Mähl. Hg. v. Klaus-Detlef Müller, Gerhard Pasternack, Wulf Segebrecht und Ludwig Stockinger; Tübingen 1988, S. 69-96. *1987*

-: *Goethe in Deutschland. Rezeptionsgeschichte eines Klassikers. Band II: 1918-1982;* München 1989. *1989*

Mann, Thomas: *Goethe ab Repräsentant des bürgerlichen Zeitalters.* In: Mandelkow (1984), S. 137-159.*1932*

-: *Doktor Faustus/Die Entstehung des Doktor Faustus* Frankfurt/M. 1981. *1947*

-: Ansprache im Goethe-Jahr. Auszug in: Mandelkow (1984), S. 313-318. *1949a*

-: Goethe und die Demokratie; Zürich 1949. *1949b*

Marcuse, Herbert: *Über den affirmativen Charakter der Kultur.* In: ders.: Kultur und Gesellschaft 1; Frankfurt/M. 1965, S. 56-101. *1934*

—: *Der eindimensionale Mensch;* Neuwied und Berlin 1972. *1964*

—: Der Kampf gegen den Liberalismus in der totalitären Staatsauffassung. In: ders.: Kultur u. Gesellschaft 1; Frankfurt/M. 1965. *1965*

Maren-Grisebach, Manon: *Philosophie der Grünen;* München 1982. *1982*

Marquard, Odo: *Verspätete Moralistik. Bemerkungen zur Unvermeidlichkeit der Geisteswissenschaften.* In: Kursbuch 91 (1988), S. 13-18. *1987*

Martini, Fritz: *Von der Aufklärung zum Sturm und Drang.* In: Burger, Heinz Otto (Hg.): Annalen d. dt. Lit.; 2. Auf], Stuttgart 1971, S. 405—463. *1952*

Marx, Karl: *Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie.Einleitung* In: Marx/Engels: Studienausgabe in 4 Bänden. Hg. von Iring Fetscher; Frankfurt/M. 1971, Bd.l, S. 17-30. *1844*

-: *ökonomisch—philosophische Manuskripte aus dem Jahr 1844.* In: Marx, Karl / Engels, Friedrich: Werke; Berlin 1956ff., Ergänzungsband 1, S. 465-588. *1932*

Mason, Eudo C.: *Goethes ‚Erdgeist' und das Pathos des Irdischen.* In: ders.: Exzentrische Bahnen. Studien zum Dichterbewußtsein der Neuzeit; Göttingen 1963, S. 24-59. *1963*

Mattenklott, Gert: *Melancholie in der Dramatik des Sturm und Drang;* Stuttgart 1968. *1968*

-: *Auf den Füßen gehts nicht mehr, Drum gehn wir auf den Köpfen (Goethe: Faust I, 4370). Literarische Komplexität und der komplex Ökonomie.* In: Das Argument 99 (1976), S. 734—746. *1976*

- / Scherpe, Klaus (Hg.): *Literatur der bürgerlichen Emanzipation im 18.Jahrhundert;* Kronberg/Ts. 1973. *1973*

Matussek, Peter: *Aufhebung der Enzyklopädie im Expertensystem?* In: Enzyklopädie und Emanzipation. Das Ganze wissen; Köln 1988 [=DIALEKTIK 16 (1988)], S. 56-76. *1988*

May, Kurt: *Faust II. Teil. In der Sprachform gedeutet;* Frankfurt/M. - Berlin - Wien 1972. *1936*

Mayer, Hans: *Faust, Aufklärung, Sturm und Drang.* In: ders.: Zur deutschen Klassik und Romantik; Pfullingen 1963, S. 7-29. *1961*

Mecklenburg, Norbert: *Naturlyrik und Geselbchaft. Stichworte zu Theorie, Geschichte und Kritik eines poetischen Genres.* In: Mecklenburg (1977a), S. 7-32. *1977b*

- (Hg.): *Naturlyrik und Gesellschaft;* Stuttgart 1977. *1977a*

- / Müller, H.: *Erkenntnisinteresse und Literaturwissenschaft;* Stuttgart 1974. *1974*

Meier, S. : *Posthistoire (Wörterbuchartikel).* In: Ritter/Gründer (1971 ff.), Bd. 7, Sp. 1 l40f. *1989a*

—: *Postmodeme (Wörterbuchartikel).* In: Ritter/Gründer (1971 ff.), Bd. 7, Sp. 1141-45. *1989b*

Meinecke, Friedrich: *Die deutsche Katastrophe.* Auszug in: Mandelkow (1984), S. 264-266. *1946*

Melchinger, Siegfried: *Faust fur uns.* Auszug in: Mandelkow (1984), S. 402—410. *1959*

Menke, Christoph: *Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida;* Frankfurt/M. 1991. *1988*

Menninghaus, Winfried: *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie;* Frankfurt/M. 1980. *1980*

Mesh-hadi, Nabil: *Die Einschätzung der Alchemie in Faust-Deutungen;* Frankfurt/M., Bern, Las Vegas 1979. *1979*

Metscher, Thomas: *Faust und die Ökonomie. Ein literaturhistorischer Essay.* In: Das Argument, Sonderband 3 (1976), S. 28-155. *1976*

Meyer, Thomas: *Fundamentalismus. Aufstand gegen die Moderne;* Reinbek bei Hamburg 1989 *1989*

Meyer-Abich, Klaus Michael: *Selbstkenntnis, Freiheit und Ironie — Die Sprache der Natur bei Goethe.* - In: Scheidewege 13 (1983/84), S. 278-299. *1982*

—: *Wissenschaft fur die Zukunft. Holistisches Denken in ökologischer und gesellschaftlicher Verantwortung; München* 1988 *1988*

-: *Aufttandfiir die Natur. Von der Umwelt zur Mitwelt;* München 1990. *1990*

Michelsen, Peter: *Fausts Erblindung.* In: Keller, Werner (Hg.): Aufsätze zu Goethes ‚Faust IT; Darmstadt 1991, S. 345-356. *1962*

—: *Der Einzelne und sein Geselle. Fausts Osterspaziergang.* In: Euphorion 72 (1978), S. 43-67. *1978*

Mieth, Günther: *Fausts letzter Monolog — Poetische Struktur einer geschichtlichen Vision.* In: Goethe-Jahrbuch 97 (1980), S. 90-102. *1980*

Minor, Jakob.: *Goethes Faust. Entstehungsgeschichte und Erklärung; 2* Bde. Stuttgart 1901. *1901*

Mittenzwei, Werner: *Brecht und die Probleme der deutschen Klassik.* Auszug in: Mandelkow (1984), S. 451-454. *1973*

Möller, Thomas: *Ethisch relevante Äußerungen von Max Weber zu den von ihm geprägten Begriffen der Gesinnungs- und Verantwortungsethik* München 1983. *1983*

Mönninger, Michael: *Vertanes Erbel Streit am Frankfurter ‚Institut fur Sozialforschung'.* In: FAZ 22.7.1989, S. 29. *1989*

Monod, Jacques: *Zufall und Notwendigkeit. Philosophische Fragen der modernen Biologie;* Frankfurt/M. 1971. *1970*

Morkel, Arnd: *Triumph der Methode! Der Computer in den Geisteswissenschaften.* In: Deutsche Universitätszeitung 5 (1988), S. 20-21. *1988*

Morris, Charles: *Zeichen, Sprache und Verhalten;* Düsseldorf 1974. *1946*

Morris, Max: *Swedenborg im Faust.* In: ders.: Goethe-Studien, Bd. 1, S. 13ff. *1902*

Müller, Adam: *Vorlesungen über die deutsche Wissenschaft und Literatur.* In: Mandelkow (1975), S.216AF. *1806*

Müller, Hans Joachim: *Der französische Roman von I960 bis 1973;* Wiesbaden 1975. *1975*

Muschg, Adolf: *Goethe als Fluchthelfer.* In: DIE ZEIT Nr.23, 29.5.1981. *1981b*

-: *„Im Wasser Flamme" - Goethes grüne Wissenschaft.* In: ders.: Goethe als Emigrant. Auf der Suche nach dem Grünen bei einem alten Dichter; Frankfurt/M. 1986, S. 48-72. *1985*

—: *‚1m Wasser Flamme" — Goethes grüne Wissenschaft.* In: ders.: Goethe als Emigrant. Auf der Suche nach dem Grünen bei einem alten Dichter; Frankfurt/M. 1986. *1985*

-: *Goethe als Emigrant. Auf der Suche nach dem Grünen bei einem alten Dichter;* Frankfurt/M. 1986. *1986*

N.N.: *Zum 150. Todestag Johann Wolfgang Goethes. Artikel in ‚Neues Deutschland' vom 22.3.1982.* In: Mandelkow (1984), S. *412-A76. 1982*

Nadler, Josef: *Goethe oder Herder?* In: ders.: Deutscher Geist, deutscher Osten. Zehn Reden; München 1937, S. 127-150. [Auszug in: Mandelkow (1984), S. 46—49.] *1924/25*

Nagl, Ludwig: *Zeigt die Habermasschc Kommunikationstheorie einen .Ausweg aus der Subjektphilosophie"? Erwägungen zur Studie ‚Der philosophische Diskurs der Moderne* ; In: Frank, Manfred / Raulet, Gérard / van Reijen, Willem (Hg.): Die Frage nach dem Subjekt; Frankfurt/M. 1988, S. 346-372. *1988*

Nenning, Günther: *Kein grüner Adolf in Sicht.* In: WIENER, Februar 2 (1990), S. 51-54. *1990*

Nietzsche, Friedrich: *Die Geburt der Tragödie oder Griechentum und Pessimismus.* In: Nietzsche (1957), I,S. 7-134. *1871*

-: *Sokrates und die griechische Tragödie.* In: Nietzsche (1967-77), Bd. 1, S. 601ff. *1871*

-: *Unzeitgemäße Betrachtungen. Drittes Stück: Schopenhauer ab Erzieher.* Auszug in: Mandelkow (1979), S. 17-19. *1874*

—: *Menschliches, Allzumenschliches. Ein Buch für freie Gebter. [Band 1J.* Auszug in: Mandelkow (1979), S. 22-25.*1878*

—: *Abo sprach Zarathustra. Ein Buch Jur alle und keinen;* Leipzig 1930. *1883—85*

-: *Aus dem Nachlaß.* Auszug in: Mandelkow (1979), S. 137-140. *1884—88*

-: *Jenseits von Gut und Böse. Vorspiel einer Philosophie der Zukunft.* In: Nietzsche (1957), S. 9-206. *1885*

—: *Götzen-Dämmerung oder: Wie man mit dem Hammer philosophiert.* In: Nietzsche (1957), S. 385—480. *1888*

—: *Werke. Hg. von Karl Schtechta;* Frankfurt/M. - Berlin - Wien 1979. *1957*

—: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe* 15 Bde. hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, München / Berlin-New York 1980. *1967—77*

Novalis: *Das Allgemeine Brouillon (Materialien zur Enzyklopädistik 1798/99)* In: ders.: Schriften, hg. v. Richard Samuel in Zusammenarbeit mit Hans-Joachim Mahl und Gerhard Schulz; Stuttgart 1968, Bd. 3, IV, S. 207-480. *1802-1960*

—: *Über Goethe (1798).* In: ders.: Schriften, hg. v. Richard Samuel in Zusammenarbeit mit Hans-Joachim Mahl und Gerhard Schulz; Stuttgart 1968, Bd. 2, S. 640-647. *1846*

-: *Das philosophische Werk.* In: ders.: Schriften, hg. v. Richard Samuel in Zusammenarbeit mit Hans-Joachim Mahl und Gerhard Schulz, Bd. 2 u. Bd. 3; Stuttgart 1965 und 1968. ***1965/68***

Oeing-Hanhoff, Ludger: *Individuum, Individualität (Wörterbuchartikel).* In: Ritter/Gründer (1971ff.), Sp. 300-323. *1976*

Oetinger, Friedrich Christoph: *Swedenborgs irdische und himmlische Philosophie, hg. v. Karl Chr. Eberhard Ehmann;* neu hg. v. Erich Beyreuther, Stuttgart 1977. *1858*

Ovid (Publius Ovidius Naso): *Metamorphosen;* Stuttgart 1980. *18*

Pannwitz, Rudolf: *Die Krisis der europäischen Kultur.* In: ders.: Werke, Bd. 2; Nürnberg 1917. *1917*

Panofsky, Erwin: *Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst.* In: Kaemmerling (1979), S. 185-206. *1932/64*

-: *Ikonographie und Ikonologie.* In: Kaemmerling (1979), S. 207-225. *1939/55*

Paracelsus (Philippus Theophrastus Bombastus v. Hohenheim): *Chirurgische Bücher und Schrifften deß Edelen, Hochgelehrten und Bewehrten Philosophi und Medici Ph. Th. Bombast, von Hohenheim, Paracelsigenandt.* Hg. Durch Johannem Huserum Brisgoium, Churfürstlichen Cölnischen Raht und Medicum. Straßburg 1618. *1618*

Pascal, Roy: *Der Sturm und Drang;* Stuttgart 1963. *1959*

Petersen, Julius: *Aufruf zum Goethe-Jahr.* In: Mandelkow (1984), S. 106-108. *1932a*

-: *Erdentage und Ewigkeit. Rede bei der Reichsgedächtnisfeier in Weimar am 22.3.1932.* In: Jb. G. Ges. 18 (1932), S. 3-22. *1932b*

-: *Goetheverehrung in fünf Jahrzehnten.* Auszug in: Mandelkow (1984), S. 172-175. *1935*

Petsch, Robert: *Das erste Gespräch Fausts mit dem Famulus Wagner.* In: Goethe-Jb. 29 (1908), S. 88—107. -Wiederabdruck in: ders.: Gehalt und Form; Dortmund 1925, S. 345-365. *1908*

—: *Der Osterspaziergang in Goethes Faust. Eine dramatische Aufbau-Studie. (Aus dem Nachlaß).* In: Festschrift Paul Kluckhohn und Hermann Schneider gewidmet zu ihrem 60-Geburtstag; Tübingen 1948, S. 286-298. *1948*

Philipp, Eckhard: *Dadaismus. Einführung in den literarischen Dadaismus und die Wortkunst des .Sturm'—Kreises;* München 1980. *1980*

Pieper, Annemarie: *Individuum (Handbuchartikel).* In: Krings u. a. (1974), Bd. II, S. 728-7371 *1974*

Pörksen, Uwe: *Deutsche Naturwissenschaftssprachen;* Tübingen 1986. *1986*

-: *„Alles ist Blatt". Über Reichweite und Grenzen der naturwissenschaftlichen Sprache und Darstellungsmodelle Goethes.* In: Berichte zur Wissenschaftsgeschichte 11 (1988), S. 133-148. *1988*

Polanyi, Michael: *Knowing and Being;* Chicago 1969. *1969*

Politzer, Heinz: *Vom Baum der Erkenntnis und der Sünde der Wissenschaft. Zur Vegetationssymbolik in Goethes Faust.* In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft, 9 (1965), S. 346ff. *1965*

Prantl, Carl von: *Geschichte der Logik im Abendlande; 2* Bde. 2.Aufl. Leipzig 1885. *1855-61*

Pries, Christine (Hg.): *Das Erhabene;* Weinheim 1989. *1989*

Pross, Christian: *Wiedergutmachung;* Frankfurt/M. 1988 *1988*

Proß, Wolfgang: *J.G. Herder: Überden Ursprung der Sprache. Text, Materialien, Kommentar;* München Wien o.J. *1978*

Pufendorf, Samuel: *De iure naturae et gentium.* Auszug in: Proß (1978), S. 180-191- *1672*

Pustkuchen-Glanzow, Johann Friedrich Wilhelm: *Wilhelm Meisters Wanderjahre* Auszug in: Mandelkow (1975), S. 316-328. *1821*

Raffay, Anita von: *Traumbild Unterwelt. Von den dunklen Göttern der Tiefe. Träume als Wegweiser;* Olten 1986. *1986*

Ramnoux, Clemence: *Mythes et Métaphysique;* In: Revue de Métaphysique et de Morale 55 (1950), 408-431. *1950*

Raphael, Alice: *Alchemistic Symbols in Goethe's Walpurgis Night's Dream.* In: Perspectives in literary symbolism. Ed. by Joseph Streika; University Park/Pennsylv. 1968, S. 181—198. *1968*

Rasch, Wolfdietrich: *Ganymed. Über das mythische Symbol in der Goethezeit.* In: Wirkendes Wort, 2.Sonderheft (1954), S. 34—44. *1954*

Rauschning, Hermann: *Gespräche mit Hitler;* 4. Aufl. Zürich New York 1940. *1940*

Reichl, Anton: *Goethes Faust und Agrippa von Nettesheim.* In: Euphorion IV, S. 287fF. *1897*

Reiner, H.: *Gesinnungsethik und Erfolgsethik.* In: Arch. Rechts- u. Sozialphilos. 40 (1953), S. 522-526.*1953*

-: *Gesinnungsethik (Wöterbuchartikel).* In: Ritter/Gründer (197HF.), Bd. 3, Sp. 539f. *1974*

Renner, Hugo: *Der Begriff der sittlichen Erfahrung.* In: Kant-Studien, Bd.10 (1905), S. 59-75. *1905*

Requadt, Paul: *Goethes .FaustLeitmotivik und Architektur;* München 1972. *1972*

Richter, Hans Werner: *Dada-Kunst und Wirklichkeit;* Köln 1964. *1964*

Richter, Karl: *Literatur und Naturwissenschaft. Eine Studie zur Lyrik der Aufklärung;* München 1972 (=Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste 19). *1972*

Ricke, Gabriele: *Die empfindsame Seel mit der Fackel der Vernunft entzünden. Die Kultivierung der Gefühle im 18.Jährhundert.* In: Ästhetik und Kommunikation, Heft 53/54 (1983), S. 5-22). *1983*

Rickert, Heinrich: *Die Grenzen der naturwissenschaftlichen Begriffsbildung;* 5 Auflage Tübingen 1929.*1902*

-: *Die Einheit des faustischen Charakters. Eine Studie zu Goethes Faustdichtung.* In: Keller (1974), S. 247-270.*1925*

Riedl, Rupert: *Biologie der Erkenntnis;* 3., durchges. Aufl. Berlin und Hamburg 1981. *1979*

Riemer, Friedrich Wilhelm: *Mitteilungen über Goethe;* auf Grund der Ausg. v. 1841 u. d. handschr. Nachlasses hg. v. Arthur Pollmer, Leipzig 1921. *1841*

Rieß, Gisela: *Traumbild Feuer. Von der elementaren Wandlungskraft;* Olten 1986. *1986*

Ringbom, Sixten: *Paul Klee and the inner truth to nature.* In: Arts Magazine, LII/1, (Sept. 1977), p. 112-117. *1977*

Ritter, Henning: *Die Blöße. Der kleine Schritt zum Erhabenen.* In: FAZ, 11.10.1989, S. N3. *1989a*

—: *Pseudo-Geschichten. Triumphe des totgesagten Subjekts.* In: FAZ, 1.11.1989, S. N3 *1989b*

Ritter, Joachim: *Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft.* In: ders.: Subjektivität; Frankfurt/M. 1974, S. 141-163. *1963*

Ritter, Joachim / Gründer, Karlfried (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie* Stuttgart / Basel / Darmstadt 1971ff. *1971ßi*

Römer, Horst: *Idylle und Idyllik in Goethes Faust.* In: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 11 (1976), S. 137-163. *1976*

Roethe, Gustav: *Goethe. Zum 28. August 1924.* Auszug in: Mandelkow (1984), S. 34—46. *1924*

Rorty, Richard (ed.): *The Linguistic Tum. Recent Essays in Philosophical Method;* Chicago / London 1967. *1967*

Rosenberg, Alfred: *Der Mythus des XX. Jahrhunderts;* 156. Aufl. München 1939. *1930*

Rosenkranz, Karl: *Hegels Leben;* unveränd. fotomechan. Nachdruck der Ausgabe Berlin 1844, Darmstadt 1963. *1844*

—: *Aesthetik des Häßlichen;* Hg. v. Walcher Gose u. Walter Sachs; Stuttgart 1968. *1853*

Rousseau, Jean Jacques: *Über Kunst und Wissenschaft.* In: Rousseau (1955). *1750*

—: *Über den Ursprung der Ungleichheit unter den Menschen.* In: Rousseau (1955). *1755*

—: *Emil oder über die Erziehung 4.* Aufl. Paderborn 1978. *1762*

-: *Träumereien eines einsamen Spaziergängers;* Basel 1943. *1778*

—: *Essay über den Ursprung der Sprachen, worin auch über Melodie und musikalische Nachahmung gesprochen wird (posthum).* In: ders.: Musik und Sprache; Wilhelmshaven 1984, S. 99-168. *1781*

-: *Über Kunst und Wissenschaft / Über den Ursprung der Ungleichheit unter den Menschen. Mit Einleitung, Übersetzung und Anmerkungen von Kurt Weigand;* Hamburg 1955 *1955*

Saussure, Ferdinand de: *Cours de linguistique générale;* Publié par Charles Bally et Albert Sechehaye, avec la collaboration de Albert Riedlinger. Edition critique préparée par Tullio de Mauro; Paris 1972. *1906-11*

Schadewaldt, Wolfgang: *Das Goethe-Wörterbuch. Eine Denkschrift.* In: Mandelkow (1984), S. 273-282. *1946/49*

Scheler, Max: *Wesen und Formen der Sympathie; Hann* 1985. *1912*

—: *Der Formalismus in der Ethik und die materiale Wertethik;* 5. Aufl. Bern und München 1966. *1913*

-: *Die Wissensformen und die Gesellschaft;* Leipzig 1926. *1926*

Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von: *Vom Ich als Princip der Philosophie oder über das Unbedingte im menschlichen Wissen.* In: Schelling (1856-61), B.l, S. 39-134. *1795*

-: *Einleitung zu; Ideen zu einer Philosophie der Natur ah Einleitung in das Studium dieser Wissenschaft.* In: Schelling (1856-1861), B.l, S. 245-294. *1797*

—: *Einleitung zu dem Entwurf eines Systems der Naturphilosophie.* In: Schelling (1856-1861), B.l, S. 337-394. *1799a*

-: *Erster Entwurf eines Systems der Naturphilosophie.* In: Schelling (1856-1861), B.l, S. 317-336. *1799b*

-: *System des transcendentalen Idealismus.* In: Schelling (1856-61), B.l, S. 395-702. *1800*

-: *Philosophie der Kunst.* In: Schelling (1856-61), B.2, S. 181-566. *1802/03*

—: *Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums.* In: ders.: Werke, nach der Originalausgabe in neuer anordnung hg. v. Manfred Schröter, Bd. 3; München 1927, S. 229-374. *1803*

—: *Ausgewählte Schriften; G* Bde. Frankfurt/M. 1985. *1856-61*

Scherer, Wilhelm: *Goethe-Philologie.* In: Mandelkow (1979), S. 78-91. *1877*

-: *Neue Faust-Commentare* In: Scherer (1886), S. 283-292. *1882*

—: *Betrachtungen über Faust.* In: Scherer (1886), S. 293-326. *1885*

—: *Aufsätze über Goethe;* Berlin 1886. *1886*

Scherpe, Klaus: *Werther und Werthenvirkung;* Bad Homburg-Berlin-Zürich 1970. *1970*

Schiller, Friedrich von: *Über Anmut und Würde.* In: Schiller (1968), S. 231-285- *1793*

—: *Ankündigung der „Horen".* In: Schiller (1968), Bd. V, S. 840-844. *1794*

-: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen;* In: Schiller (1968), S. 311-408. *1795a*

-: *Über naive und sentimentalische Dichtung;* Stuttgart 1978. *1795b*

-: *Über das Erhabene.* In: Schiller (1968), S. 215-230. *1801*

—: *Sämtliche Werke;* 5 Bde. München 1968. *1968*

Schirach, Baldur von: *Goethe an uns. Rede, gehalten am 14.Juni 1937 zur Eröffnung der Weimar-Festspiele der deutschen Jugend.* In: Mandelkow (1984), S. 177-184. *1937*

Schivelbusch, Wolfgang: *Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19.]ahrhundert;* München Wien 1977. *1977*

Schiwy, Günther: *Symbole als Zeichen —Ansätze einer semiotischen Symboltheorie.* In: Titgemeyer (1980), S. 5-14. *1980*

Schlaffer, Heinz: *Fausts Ende. Zur Revision von Thomas Metschers Teleologie der Faust—Dichtung;* In: Das Argument 99 (1976), S. 772-779. *1976*

—: *Faust Zweiter Teil Die Allegorie des 19. Jahrhunderts;* Stuttgart 1981. *1981*

Schlegel, Friedrich: *Über das Studium der griechischen Poesie;* hg. v. Paul Haukamer, Godesberg 1947.*1797*

-: *Die Entwicklung der Philosophie in zwölf Büchern.* In: Schlegel (1958ff.), Bd. 12, S. 107—480 u. Bd. 13, S. 3-164. *1804/05*

—: *Kritische Ausgabe. Hg. v. Ernst Behler;* 35 Bde. München Paderborn Wien 1958ff. *1958ff*

Schluchter, Wolfgang: *Wertfeiheit und Verantwortungsethik. Zum Verhältnis von Wissenschafi und Politik bei Max Weber.* In: ders.: Rationalismus der Weltbeherrschung; Frankfurt/M. 1980, S. 41-76. *1971*

-: *Die Entwicklung des okzidentalen Rationalismus;* Tübingen 1979. *1979*

Schmalzriedt, Egidius: *Corpus Hermeticum (Lexikonartikel).* In: Kindlers Literatur Lexikon; München 1986, S. 2189. *1965*

Schmidt, Alfred: *Der Begriff der Natur in der Lehre von Marx;* Überarb., erg. u.m.e. Postscriptum vers. Neuausg. Frankfurt a. M. - Köln 1978. *1962/71*

-: *Zum Verhältnis von Geschichte und Natur im dialektischen Materialismus.* In: Schmidt (1962/71), S. 176-206. *1965*

-: *Goethes herrlich leuchtende Natur. Philosophische Studie zur deutschen Spätaufklärung;* München Wien 1984. *1984*

Schmidt, Arno: *Kaff auch Mare Crisium;* Zürich 1985. *1960*

Schmidt, Burghart (Hg.): *Postmoderne - Strategien des Vergessens;* Luchterhand *1985*

Schmidt, Erich: *Aufgaben und Wege der Faustphilologie. Eine Streitschrift.* In: Mandelkow (1979), S. 207-219. *1891*

Schmidt, Jochen: *Die Geschichte des Geniegedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945;* 2 Bände Darmstadt 1985. *1985*

-: Die „katholische Mythologie" und ihre mystische Entmythologisierung in der Schlußszene des Faust II'. In: Keller, Werner (Hg.): Aufsätze zu Goethes 'Faust II'; Darmstadt 1991, S. 384-417.*1990*

Schmied-Kowarzik, Wolfdietrich: *Ist Goethes Naturanschauung noch eine Herausforderung gegenüber der heute herrschenden Naturwissenschaft? Eine Besprechung neuerer und älterer*

Goethe-Interpretationen. In: Leviathan. Zs.f.Sozialwissenschaften, Hl (1986), S. 61—77. *1986*

Schmitt, Hans-Jürgen (Hg.): *Die Expressionismusdebatte. Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption;* Frankfurt/M. 1973. *1973*

Schmitt, Peter: *Materialien zu Brechts Urfaust-Inszenierung;* Erlangen 1981. *1981*

Schmitz, Hermann: *System der Philosophie;* 5 Bde. Bonn 1964-80. *1964-80*

Schnädelbach, Herbert: *Reflexion und Diskurs. Fragen einer Logik der Philosophie;* Frankfurt/M. 1977. *1977*

Schnädelbach, Herbert: *Philosophie in Deutschland 1831-1933;* Frankfurt/M. 1983. *1983*

-: *Max Horkheimer und die Moralphilosophie des deutschen Idealismus;* In: ders.: Vernunft und Geschichte. Vorträge und Abhandlungen; Frankfurt/M. 1987, S. 207-237. *1986*

-: *Dialektik und Diskurs.* In: ders.: Vernunft und Geschichte. Vorträge und Abhandlungen; Frankfurt/M. 1987, S. 151-176. *1987*

Schneider, Reinhold: *Fausts Rettung.* Auszug in: Mandelkow (1984), S. 266-273. *1946*

Schödlbauer, Ulrich: *Der Text ab Material. Zu Benjamins Interpretation von Goethes .Wahlverwandtschften'.* In: Gebhardt, Peter u.a.: Walter Benjamin — Zeitgenosse der Moderne; Kronberg/Ts. 1976, S. 94-109. *1976*

Schöne, Albrecht: *Götterzeichen, Liebeszauber, Satanskult. Neue Einblicke in alte Goethetexte;* München 1982. *1982*

-t: *Goethes Farbentheologie; München* 1987. *1987*

Schönherr, Hans-Martin: *Von der Schwierigkeit, Natur zu verstehen;* Frankfurt/M. 1989. *1989*

Scholz, Gerhard: *Faust—Gespräche;* Berlin 1967. *1967*

Scholz, Horst-Günter: *Spielformen in Goethes Altersdichtung Bd. 4. Faust II* Frankfurt/M. 1990. *1990*

Scholz, Rüdiger: *Goethes .Faust' in der wissenschaftlichen Interpretation von Schelling und Hegel bis heute. Ein einführender Forschungsbericht;* Rheinfelden 1983, 4. Aufl. 1985. = Reihe Deutsche und Vergleichende Literaturwissenschaft Nr.6. *1983*

Schröder, Jürgen: *Individualität und Gechichte im Drama des jungen Goethe.* In: Hinck (1978), S. 192ff. *1978*

Schweitzer, Albert: *Ansprache bei der Verleihung des Goethepreises der Stadt Frankfurt am 28. August 1928.* In: Schweitzer (1949), S. 7-18. *1928*

—: *Gedenkrede, gehalten bei der Feier der 100. Wiederkehr von Goethes Todestag in seiner Vaterstadt Frankfurt a.M. am 22. März 1932.* In: Schweitzer (1949), S. 19-50. *1932a*

-: *Goethe ab Denker und Mensch. Vortrag, gehalten in Ulm im Julil932.* In: Schweitzer (1949), S. 51-68. *1932b*

-: *Goethe. Drei Reden;* München 1949. *1949*

Schwerte, Hans: *Faust und das Faustbche. Ein Kapitel deutscher Ideologie;* Stuttgart 1962. *1962*

Schwerte, Hans: *Faust-Inszenierungen und Faust-Rezeption.* In: Jahrbuch für internationale Germanistik 15 (1983), H.2, S. 77-90. *1983*

Searle, John R.: *Geist, Him und Wissenschaft;* Frankfurt/M. 1986. *1984*

Seel, Martin: *Die Kunst der Entzweiung. Zum Begriff der ästhetischen Rationalität;* Frankfurt/M. 1985. *1985*

—: *Eine Ästhetik der Natur;* Frankfurt/M. 1991. *1991*

Segeberg, Harro: *Technikers Faust-Erklärung. **Ober** ein Dialogangebot der technischen Kultur.* In: Technikgeschichte Bd. 49 (1982) Nr.3, S. 223-257. *1982*

—: *Die .ganz unberechenbaren Resultate" der Technik. Zur Modernität vormodemer Technik in Goethes Faust;* In: Der Deutschunterricht IV (1987), S. 11-24. *1987*

Shaftesbury, Anthony Ashley: *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times;* ed., with an introduction and notes, by John M. Robertson, in two volumes, vol. I, Gloucester (Mass.) 1963. *1749*

Siegrist, Christoph: *Aufklärung und Sturm und Drang: Gegeneinander oder Nebeneinander?* In: Hinck (1978), S. 1-13. *1978*

SIEMENS: *Umweltschutz. Versuch einer Systemdarstellung* Berlin und München 1986. *1986*

Siemons, Mark: *Das Netz ist die Botschaft.* In: FAZ 14.3. 1989, S. 29 *1989*

Simmel, Georg: *Goethe.* Auszug in: Mandelkow (1979), S. 4l 1—418. *1913*

-: *Rembrandt;* München 1985. *1916*

Snow, Charles Percy: *Die zwei Kulturen. Literarische und naturwissenschaftliche Intelligenz;* Stuttgart 1967. *1967*

Sorensen, Bengt Algot: *Symbol und Symbolismus in den ästhetischen Theorien des 18. Jahrhrhunderts und der deutschen Romantik;* Kopenhagen 1963. *1963*

—(Hg.): *Allegorie und Symbol Texte zur Theorie des dichterischen Bildes im 18. und frühen 19. Jahrhrhundert;* Frankfurt/M. 1972. *1972*

Soret, Frédéric: *Goethes Unterhaltungen mit Friedrich Soret. Nach dem französischen Texte, als eine bedeutend vermehrte und verbesserte Ausgabe des dritten Teils der Eckermannschen Gespräche, hg. v. C. A. H. Burkhardt;* Weimar 1905. *1905*

Spengler, Oswald: *Der Untergang des Abendlandes. Umrisse einer Morphologie der Weltgeschichte;* 2 Bde. 69.-71. Auflage München 1923. *1918*

Spranger, Eduard: *Goethe und die metaphysischen Offenbarungen.* In: Spranger (1967), S. 233-267. *1936*

—: *„...und meiner eignen Brust geheime tiefe Wunder öffnen sich".* In: Spranger (1967), S. 268-274. *1947*

—: *Goethe. Seine geistige Welt;* Tübingen 1967. *1967*

Staiger, Emil: *Goethe. 1749-1786; 4.* Aufl. Zürich und Freiburg i. Br. 1954. *1952*

Stegmüller, Wolfgang: *Glauben, Wissen und Erkennen. Das Universalienproblem einst utid jetzt;* 3. Aufl. Darmstadt 1974. *1965*

-: *Hauptströmungen der Gegenwartsphilosophie;* Stuttgart 1979. *1979*

—(Hg.): *Das Universalien-Problem;* Darmstadt 1978. *1978*

Stein, Gerd: *Genialität als Resignation bei Gerstenberg.* In: Mattenklott/Scherpe (1976), S. 105-110. *1973*

Steinacker, Marion: *Goethes Faust II: von der Alchemie zur Kapitaldisposition: leicht überarb. Fassung e. Vortrages, im Oktober 1987 auf d. 33. Philosoph. -Theolog. Arbeitstagung im Walberberger Inst, zu Bornheim-Walberberg gehalten.* Wuppertal : Fachbereich Wirtschaftswiss. d. Gesamthochsch. , 1987. *1987*

Steiner, George: *Von realer Gegenwart. Hat unser Sprechen Inhalt? Mit einem Nachwort von Botho Strauß. Aus dem Englischen von Jörg Trobitius;* München 1990. *1990*

Steiner, Jakob: *Erläuterungen zu Goethes Faust I.* Uddevalle 1959. *1959*

Steiner, Rudolf: *Goethes naturwissenschaftliche Schriften;* Stuttgart 1962. *1883—97*

-: *Goethes Naturanschauung gemäß den neuesten Veröffentlichungen des Goethe-Archivs.* In: Mandelkow (1979), S. 245-255. *1893*

-: *Goethes Faust als Bild seiner esoterischen Weltanschauung.* In: ders.: Goethes Geistesart in ihrer Offenbarung durch seinen „Faust", und durch das Märchen „Von der Schlange und der Lilie"; Dörnach 1956, S. 7-42. *1902*

Steinhagen, Harald: *Zu Walter Benjamins Begriff der Allegorie;* In: Haug (1979), S. 666-685. *1979*

Störig, Hans Joachim: *Kleine Weltgeschichte der Philosophie;!* Bde. Frankfurt/M. 1969- *1950*

Storz, Gerhard: *Goethe-Vigilien oder Versuche in der Kunst, Dichtung zu verstehen;* Stuttgart 1953. *1953*

Strauß, Botho: *Paare, Passanten;* München 1981. *1981*

-: *Der Aufstand gegen die sekundäre Welt. Anmerkungen zu einer Ästhetik der Anwesenheit.* In: DIE ZEIT, 22.6.1990, S. 57. *1990*

Strauß, David Friedrich: *Der alte und der neue Glaube. Ein Rekenntniß.* Auszug in: Mandelkow (1979), S. 3-14.*1872*

Strich, Fritz: *Goethes Faust;* Bern und München 1964. *1964*

Stutzer, Emil: *Natur und Kunst. Rede bei der Abiturientenentlassung am 21.März 1903■* In: Mandelkow (1979), S. 316-321. *1903*

Sucher, C. Bernd: *Faust im Geschenkkarton. Hansgünther Heyme versucht eine Goethe-Provokation.* In: SZ 9./10.5.1987, S. 16. *1987*

Taine, Hippolyte: *Philosophie de l'art;* dt.: Philosophie der Kunst. Übertragen von Ernst Hardt; 3-Aufl. Jena 1922. *1865*

Taureck, Bernhard H.F.: *Nietzsche und der Faschismus;* Hamburg 1989 *1989*

Taylor, Charles: *Hegel;* Frankfurt/M. 1983. *1975*

Teilhard de Chardin, Pierre: *Der Mensch im Kosmos;* München 1959. *1959*

Theweleit, Klaus: *Männerphantasien. 2* Bde. Frankfurt/M. 1985. *1978*

Tieck, Heinrich (Hg.): *Trost bei Goethe. Ein Buch des Trostes, der Freude, der Liebe, der Lebenskunst und des Guten Glücks;* Wien Leipzig 1936. *1936*

Tieck, Ludwig: *Prinz Zerbino oder die Reise nach detn guten Geschmack, gewissermaßen eine Fortsetzungdesgestiefelten Katers;* In: ders.: Schriften; Berlin 1828-54, Bd. 10, S. 50-90. *1799*

Tiedemann, Rolf: *Begriff Bild Name. Über Adornos Utopie von Erkenntnis;* ln: Hamburger Adorno-Symposion. Hg. v. Michael Löbig und Gerhard Schweppenhausen Lüneburg 1984, S. 67flf. *1984*

Titgemeyer, Udo (Hg.): *Symbole. Ihre Bedeutung in Kirche und Gesellschaft. Dokumentation einer Tagung der Evangelischen Akademie Loccum vom 15. bis 18. Juni 1980;* Loccumer Protokolle 17 (1980), 5. Aufl. 1986. *1980*

Titzmann, Michael: *Allegorie und Symbol im Denksystem der Goethezeit;* In: Haug (1979), S. 642-665.*1979*

Todenhöfer, Jürgen: *Ich denke deutsch: Abrechnung mit dem Zeitgeist;* Erlangen u. a. 1989. *1989*

Tomberg, Friedrich: *Mimesis der Praxis und abstrakte Kunst;* Neuwied 1968. *1968*

Toynbee, Arnold J.: *A Study of History;* London 1954. *1939*

Traumann, Ernst: *Wald und Höhle. Eine FaustStudie;* Heidelberg 1902. *1902*

Troeltsch, Ernst: *Deutscher Geist und Westeuropa;* Tübingen 1925. *1925*

Trunz, Erich: *Anmerkungen des Herausgebers zu Goethes .Faust'.* In: Goethe (1948—60), Bd. 3, S. 461-647. *1949*

Turkle, Sherry: *Die Wunschmaschine. Der Computer als zweites Ich;* Reinbek bei Hamburg 1986. *1984*

Ulbricht, Walter: *Rede auf der 11. Tagung des Nationalrates der Nationalen Front des demokratischen Deutschland in berlin am 25- März 1962.* Auszug in: Mandelkow (1984), S. 425f. *1962*

Ulrich, Roland: *Goethes „Faust" und der Fauststoff in der DDR: zu Problemen d. Rezeption von 1945 bis 1955.* Greifswald, Univ., Diss. A, 1985 (Nicht f. d. Austausch) 1985. *1985*

Verdi, Richard: *Klee and nature; Lan Aon* 1984. *1984*

Vischer, Friedrich Theodor: *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen;* 3 Bde. Reutlingen und Leipzig 1846-58. *1846—58*

–: *Faust. Der Tragödie dritter Teil;* Nach der 2.Aufl. v.1886 hg. v. Fritz Martini; Stuttgart 1978. *1861*

-: *Göthe's Faust.* Osnabrück 1969. *1875*

–: *Das Symbol* In: ders.: Ausgewählte Werke, hg. v. Theodor Kappstein, Bd. 8, Leipzig 1919. *1887*

Volpi, Franco / Nieda-Rümelin, Julian (Hg.): *Lexikon der philosophischen Werke;* Stuttgart 1988. *1988*

Wachsmuth, Andreas Bruno: *Goethe und die Magie.* In: Goethe—Jahrbuch 80 (1943), S. 98—115,215-231.*1943*

-: *Geeinte Zwienatur. Aufsätze zu Goethes naturwissenschaftlichem Denken;* Berlin/Weimar 1966.*1966*

Walzel, Oskar: *Goethe und die Kunst der Gegenwart.* Auszug in: Mandelkow (1979), S. 454-461. *1917*

Warburton, William: *The divine legation of Moses, demonstrated on the principles of a religious deist.* Auszug in: Proß (1978), S. 204-208. *1738/41*

Weber, Max: *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus.* In: ders.: Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie, Bd. 1; Tübingen 1920, S. 17-206. *1904/05*

—: *Politik als Beruf.* In: ders.: Gesammelte Politische Schriften; 2-, erw. Auf], m. e. Geleitwort v Theodor Heuss neu hg. v. Johannes Winckelmann; Tübingen 1958, S. 493-548. *1919*

–: *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie I;* Tübingen 1947. *1947*

Weber, Samuel: *tertium datur;* In: Kittier (1980), S. 204-221. *1980*

Wegner, Jörn: *.Mimetische Subjektkonstitution " in Robert Musils Novellen ,Grigia ' und ,Die Portugiesin; Ms.* Hamburg 1989. *1989*

Weigand, Kurt: *Rousseaus negative Historik.* In: Rousseau (1955), S. LVI-LXI. *1955*

Weingarten, Rüdiger / Fiehler, Reinhard (Hg.): *Technisierte Kommunikation;* Opladen 1988 *1988*

Weinhandl, Ferdinand: *Die Metaphysik Goethes;* Berlin 1932. *1932*

Weizsäcker, Carl Friedrich von: *Die Geschichte der Natur;* Götdngen 1970. *1948*

Wellmer, Albrecht: *Wahrheit, Schein, Versöhnung. Adornos ästhetische Rettung der Modernität.* In: Wellmer (1985), S. 9^17. *1983*

-: *Zur Dialektik von Moderne und Postmodeme: Vernunftkritik nach Adorno;* In: Wellmer (1985), S. 48-114. *1984*

-: *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne. Vernunftkritik nach Adorno;* Frankfurt/M. 1985. *1985*

–: *Ethik und Dialog. Elemente des moralischen Urteils bei Kant und in der Diskursethik;* Frankfurt/M. 1986 *1986*

—: *Sperrgut. Ludwig Wittgenstein / Theodor W. Adorno: Schwierigkeiten der Rezeption samt Nähe und Feme.* In: FR, 5.8.1989, S. ZB3. *1989*

Welsch, Wolfgang: *Unsere postmodeme Moderne;* Weinheim 1987. *1987*

-: *Ästhetisches Denken;* Smugart 1990. *1990*

Werfel, Franz: *Realismus und Innerlichkeit [urspr.: Kunst und Gewissen];* Berlin-Wien-Leipzig 1931. *1931*

Werner, Hans Joachim: *Moralität ohne Inhalt? Zum Problem der Bestimmbarkeit allgemeiner ethischer Normen im Anschluß an die Ethik Kants.* In: Zeitschrift für philosophische Forschung, Bd.28 (1974), S. 585-598. *1974*

Wernle, Hans: *Allegorie und Erlebnis bei Luther;* Bern 1960. *1960*

Wertheim, Ursula: *Klassisches in Faust — der Tragödie erster TeiL* In: Goethe-Jahrbuch 95 (1978), S. 112-149. *1978*

Wickler, Wolfgang: *100 Jahre nach Charles Darwin: Wohin filhrt uns die Evolution?* In: Bild der Wissenschaft Mai 1982, S. 66-70. *1982*

Wiggershaus, Rolf (Hg.): *Sprachanalyse und Soziologie. Die sozialwissenschaßliche Relevanz von Wittgensteins Sprachphilosophie;* Frankfurt/M. 1975. *1975*

Wilkinson, Elisabeth M.: *Faust in der Logosszene — Willkürlicher Übersetzer oder geschulter Exeget?*In: Dichtung. Sprache. Gesellschaft. Akten des IV.Internationalen Germanistenkongresses 1970 in Princeton. Frankfurt/M. 1971, S. 116-124. *1971*

Wilpert, Gero von: *Sachwörterbuch der Literatur, 3-* Auflage Stuttgart 1961. *1955*

Winckelmann, Johann Joachim: *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst.* In: Winckelmann (1825-29), Bd. I, S. 1—58. *1755*

-: *Sämtliche Werke.* Einzige vollständige Ausgabe hg. v. Joseph Eiselein, 12 Bde. Donaueschingen 1825-29. *1825-29*

Witkowski, Georg: *Anmerkungen des Herausgebers zu Goethes Faust;* 2 Bde. 10. Auf]. Leiden 1950. *1907*

Witte, Bernd: *Walter Benjamin -Der Intellektuelle ab Kritiker. Untersuchungen zu seinem Frühwerk;* Stuttgart 1976. *1976*

Wittgenstein, Ludwig: *Tractatus logico-philosophicus. Logisch-philosophische Abhandlung (1918);* Frankfurt/M. 1976. *1921*

—: Philosophische Untersuchungen (1947—49); Frankfurt/M. 1975. *1953*

Witzenmann, Herbert: *Goethes universalästhetischer Impub. Die Vereinigung der platonischen und aristotelischen Gebtesströmung* Dörnach 1989 *1989*

Wolf, Christa: *Lesen und Schreiben. Neue Sammlung. Mit der Büchner-Preis—Rede 1980;* 2., erw. Aufl. Darmstadt und Neuwied 1981. *1980*

Wolf, Karl Lothar / Troll, Wilhelm: *Goethes morphologischer Auftrag. Versuch einer naturwissenschaftlichen Morphologie;* Leipzig 1940. (=Die Gestalt. Abhandlungen zu einer allgemeinen Morphologie, H.l) *1940*

Wustmann, Rudolf: *Weimar und Deutschland 1815—1915*■ Auszug in: Mandelkow (1979), S. 431—433.*1915*

Wuthenow, Ralph-Rainer: *Rousseau im ‚Sturm und Drang'.* In: Hinck (1978), S. 14-54. *1978*

Zabka, Thomas: *Die Symbolik des Allegorischen. Zur Darstellungsfirm sprachlicher Phänomene in Goethes Spätwerk, dargestellt am Beispiel der Verarbeitung romantischer Kunsttheorie im ersten Akt des Faust II;* Ms. Hamburg 1985. *1985*

Zimmermann, Jörg: *SprachanalytischeÄsthetik;* Stuttgart 1980. *1980*

-(Hg.): *Das Naturbild des Menschen; München* 1982. *1982a*

-: Zur Geschichte des ästhetischen Naturbegrifft; In: Zimmermann (1982a), S. 118-154. *1982b*

Zimmermann, Rolf Christian: *Das Weltbild des jungen Goethe. Studien zur hermetbchen Tradition des deutschen 18.Jahrhunderts;* München 1969. *1969*