Thomas Metscher

***Faust* und die Dialektik**

Studien zu Goethes Dichtung

Thomas Metscher

Faust und die Dialektik
Studien zu Goethes Dichtung

Mangroven
VERLAG

Ohne die redaktionelle Arbeit von Constanze und Dieter Kraft
wäre dieses Werk nicht realisierbar gewesen.
Dafür bedankt sich der Mangroven Verlag von Herzen.

© Mangroven Verlag Kassel 2024
Erste Auflage
Thomas Metscher: Faust und die Dialektik. Studien zu Goethes Dichtung
Redaktion: Constanze und Dieter Kraft
Druck: CPI buchbücher.de GmbH
Umschlag: Niki Bong
Titelbild: ArtMari/Shutterstock
www.mangroven-verlag.de
info@mangroven-verlag.de
ISBN: 979-3-946946-41-0

Für Edgar Radewald,
Freund und Helfer

‚more philologico' (Rudolf Sühnel)

Inhalt

ERSTES BUCH – Prolog

I. Werkkomplexität und Komplexität der Deutung | 13

II. ‚Der Geist der Zeiten'. Paradigmenwechsel der Faust-Rezeption. Forschungskritische Essays | 32
1. Faust oder die Verwandlung des Helden: von der Leitfigur des Menschheitssubjekts und Grenzüberschreiters zum Verbrecher und Global Player. Die Wende zur antiperfektibilistischen Deutung von Goethes Dichtung | 33
2. Wanderers Verstummen, Goethes Schweigen, Fausts Tragödie. Oder: Die große Transformation der Welt. Zu Michael Jaegers Faust-Deutung | 36
3. „Unfaustischer nie!" Kritisches zu Albrecht Schönes nicht entstelltem Dichtertext, mit einem Brief von Peter Hacks | 44
4. Faust und der Kapitalismus: Oskar Negt und Heinz Schlaffer | 67
5. Der Geist der Zeiten I: Deutsche Ideologie und *Faust*-Forschung | 80
6. Der Geist der Zeiten II: *Faust* als Teil der ideologischen Imagination | 90
7. Resümee | 97

ZWEITES BUCH – Dialektik der Faust-Dichtung I

I. Der Widerspruch als ästhetische Kernkategorie. Poetologische Voraussetzungen | 103
1. „Diese sehr ernsten Scherze" | 103
2. Arbeit am Widerspruch. Ontologische Differenz und die Dialektik in den Künsten | 106

3. Dialektik der ästhetischen Form. Priorität des Gehalts, Stil als Grundbegriff. Polarität und Steigerung als ästhetische Prinzipien | 110
4. Eudaimonische Utopie und dystopischer Nicht-Ort | 116
5. Die Entfesselung des Prometheus | 118
6. Die Freiheit führt das Volk | 122
7. Gretchens Wiederkehr | 123
8. „Das Werdende, das ewig wirkt und lebt“. Goethes Weltformel | 125
9. Das Selbstbewusstsein der Menschheit und das Prinzip Liebe. Das Individuum als Gattungssubjekt | 131

II. Dialektik der Figurengestaltung. Faust als Widerspruchsfigur | 134
1. Fausts Selbstbezichtigung und der Irrtum des Herrn | 134
2. Ambivalenz des Subjekts: Person und Paar. Faust als Bürger und Kollektivsubjekt | 138
3. Die Namen des Teufels und die Ontologie des Bösen | 141
4. Der Mut zum Sein und der Wille zum Nichts. *Faust* und das Nihilismussyndrom | 146
5. Magie und Macht. Analytik des beschädigten Lebens | 151
6. Utopie des bürgerlichen Bewusstseins | 154
7. Kosmogonischer Eros und Anthropodizee | 157

III. Das offene Ende: Der utopische Ort als dialektisches Konstrukt | 159

DRITTES BUCH – Dialektik der Faust-Dichtung II

I. Dialektik der Kultur als anthropologisches Muster. Elementaria kultureller Konstitution | 175

II. Theorie des Kulturellen und die Konstitution des konkreten Humanum | 189

III. Gewalt und menschliche Welt. Sinnbildung und Utopie | 201
1. Faust und die Gewalt | 201
2. Geschichte als offene Wunde | 218

3. Nichts oder menschliche Sinnbildung.
Der höchste Augenblick als Utopie solidarischer Menschheit.
Das freie Volk auf freiem Grund | 223

IV. Dialektik von Mimesis und Reflexion | 237

VIERTES BUCH – Dialektik der Faust-Dichtung III

I. Grundlinien eines ontologischen Realismus | 243
1. Produktiver Synkretismus, Entelechie und Monade.
„Geprägte Form, die lebend sich entwickelt".
Kategorien eines ontologischen Realismus | 243
2. Tätigkeit/Produktivität | 248
3. Die Idee der Tätigkeit im Denken Goethes –
mit Blick auf *Wilhelm Meister* | 249
4. Kunst als Erkenntnisform und
friedensorientierte Politik | 259
5. Spiegelmetapher, Spiegelordnung.
Metapher und Symbol | 262

II. Dichtung als Gedankenform: poetische Ontologie der wirklichen Welt.
Das Beispiel der Klassischen Walpurgisnacht | 270
1. Exposition und Rahmenhandlung | 270
2. Ästhetische Gestalt. Handlungsbewegung und
Bedeutungsstruktur | 273
3. Irrealis der Geschichte und Dialektik der Natur | 280
4. Dramaturgischer Ort, historische Bedeutung, aktueller Sinn | 304

FÜNFTES BUCH – Summa poetica I

I. Grundlagen der ästhetischen Struktur | 315
1. Der Gegenstand der Faust-Dichtung:
Geschichtlichkeit und Natur | 315
2. Werkgeschichte und Geschichte der Welt | 323

II. Poetische Struktur als episch-dramatische Konstruktion | 327
1. Kursorische Rekonstruktionen | 329
2. Einheit von Einbildungskraft und Idee. Das Theater als Ort epistemischer Reflexion. Vorspielensemble und verdeckter Epilog | 346
3. Synopse der dramaturgischen Struktur | 356

III. Symbolischer Realismus | 364

IV. Die Aufhebung der Tragödie im komödischen Spiel: zu den abschließenden Szenen von *Faust II.* Das Commedia-Prinzip | 372

SECHTES BUCH – Summa poetica II

I. Tragödie, Komödie und Welttheater. Bestimmung des Faust als Commedia. Begriffskritische Reflexionen zu Goethes Dichtung | 381
1. Tragik, Komik, Tragikomik und der Commedia-Charakter der Faust-Dichtung. Eine poetologische Reflexion | 383

II. Werkstruktur und ästhetische Bedeutung | 404
1. *Faust* und das Problem der Form | 404
2. Sentimentalisch, romantisch und der Begriff der ‚progressiven Universalpoesie' | 405
3. Goethe als Paradigma der Moderne | 409

III. Phänomenologie des ästhetischen Bewusstseins | 411

SIEBENTES BUCH – Summa poetica III

I. Metaphysische Komödie und symbolischer Realismus | 443

II. Ökonomie und bürgerliche Gesellschaft. Die Symbolik gesellschaftlicher Formation. Faust-Bilder gegen den Strom: 1976–2021 | 453

III. Zur ideologischen Struktur der bürgerlichen Formation: der Geldgötze als neuer Gott | 465

IV. Die kulturelle Topographie ökonomischer Kategorien: Philosophie der Tat und Theorie des Geldes | 473

V. Zerfallender Absolutismus und der Auftritt des Bürgers | 482

VI. Die Dreieinigkeit von Krieg, Handel und Piraterie. Die Vernichtung von Philemon und Baucis | 500

VII. Die Auferstehung des Volks | 516

VIII. Plutus und Knabe Lenker: der Scheincharakter der feudalen Kultur und die Allegorie des brennenden Kaisers | 525

IX. Faust und der Kerngedanke der bürgerlichen Welt | 537

X. Weltliteratur: Kosmopolitismus und bürgerliche Welt | 542

ACHTES BUCH – Epilog

I. Der Roman als Medium geschichtlicher Erfahrung in der Epoche der Barbarei. Zu Thomas Manns *Doktor Faustus* und Peter Weiss' *Die Ästhetik des Widerstands* | 567
   1. Die Epoche als Gegenstand des Romans | 567
   2. „Apocalipsis cum figuris": die Höllenfahrt der bürgerlichen Welt. Thomas Manns *Doktor Faustus* | 568
   3. „… der Einbruch der höllischen Herrschaft": Schreckenserfahrung und Hoffnungsspur. Peter Weiss' *Ästhetik des Widerstands* | 583
   4. Thomas Mann und Peter Weiss – ein Ausblick | 593

II. Sozialismus wider Barbarei. Gedanken zu einem klassischen Wort | 595

Bibliographie | 603

ERSTES BUCH

Prolog

I. Werkkomplexität und Komplexität der Deutung

1. Goethes *Faust* ist fraglos das schwierigste, weil komplexeste Werk der Literatur in der uns bekannten Geschichte der Weltliteraturen. Dies ist sicher ein Grund dafür, dass sich die Germanistik, auch Goetheforschung und Theaterrezeption, in ihrer gesamten Geschichte schwer mit ihm getan haben. Der interpretative Spielraum der *Faust*-Rezeption übertrifft bei weitem noch die Unterschiede, die wir bei anderen Klassikern der alten und neueren Literatur, selbst bei Homer und Dante, Shakespeare und Swift, Balzac und Melville, Eliot und Thomas Mann, gewohnt sind. So war die Auffassung des Goethischen Titelhelden bis weit in das vorige Jahrhundert hinein durchgehend positiv bestimmt: Faust war der große Held, als liebender Mann und Grenzüberschreiter, als Übermensch einer neuen Kultur, seine Opfer unvermeidlich für den Aufstieg des Helden. Als Gegenstimmen können nur wenige gezählt werden. Selbst in der marxistischen Faust-Forschung, wenn es sie denn gab, überwiegen die Bilder eines ‚positiven' Faust. Um die Mitte des Jahrhunderts dann (grob gesprochen) setzte eine Gegenbewegung ein, die am guten Faust kein Haar mehr ließ. Jetzt wurde er gesehen als Verführer und Verbrecher, als Inbild des Bourgeois und *global player* einer nur noch negativ gezeichneten ‚Moderne', deren kritische ‚Phänomenologie' Goethes großes Werk leiste. Michael Jaeger ist die philologisch stärkste Kraft dieser neuen Sichtweise. In die Vorstellung Fausts als ‚Bourgeois' wurden durchaus auch Gedanken marxistischer Forschung aufgenommen, die es zu diesem Zeitpunkt sehr wohl gab und die nicht auf Lukács beschränkt war, die aber nach 1989 administrativ beendet wurde. Von wenigen Einsprüchen abgesehen, ist das Bild des ‚perfektibilistischen' *Faust* der ‚antiperfektibilistischen'

Deutung (Michael Jaeger) gewichen. Es ist dies eine Auffassung, die weit über den akademischen Bereich hinaus reicht und das Faust-Bild von Feuilleton und Theater, der interessierten Öffentlichkeit und sicher auch des schulischen Unterrichts (sofern Goethes Dichtung an deutschen Schulen noch gelehrt wird) nachhaltig prägt.

Die Geschichte des *Faust* in Deutschland kennt nur wenige Ausnahmen von diesem Schema, und wenn es auf internationalem Parkett solche gibt, so werden es die Stimmen von Einzelnen sein. Eine Geschichte der *Faust*-Rezeption liegt vor, es ist das Verdienst von Rüdiger Scholz, sie geschrieben zu haben, doch ist sie von Vorurteilen nicht frei. Zudem nennt sie kaum tragbare Gründe für dieses offenkundige Dilemma der *Faust*-Rezeption und weist keinen gangbaren Weg, ihm zu begegnen. Angesichts einer solchen Rezeptionsgeschichte liegt es nahe, hier von *Aporien der Rezeption* zu sprechen.

Genau an diesem Punkt setzt die hier vorgelegte Untersuchung ein. Sie geht von der Einsicht aus, dass die Aporien der bisherigen Rezeption dem Tatbestand geschuldet sind, dass sie in ihrem interpretatorischen Muster Goethes Text in seinem Grundcharakter verfehlen. Dieser ist auf allen Ebenen – in Figur, Handlung, Bauform und Sprache – durch Widerspruchsstrukturen bestimmt, die ästhetisch konstitutiver Natur sind. Diese im philologischen Sinn fundamentale Tatsache ist von der bisherigen Rezeption nur selten erkannt und nie konsequent verfolgt worden. Der positive Faust der Vergangenheit und der negative Faust der Gegenwart sind, provokativ formuliert, das Resultat mangelnder Erkenntnis des fundamentalen Musters dieser Dichtung. Dies ist, unserer Ansicht nach, das *Proton pseudos* – die falsche Grundprämisse der bisherigen Rezeption. Nicht erkannt wurde, dass der Widerspruch für diese Dichtung konstitutiv ist; der Widerspruch nicht im logisch-analytischen, sondern im dialektischen Sinn. Goethe ist, unserer Überzeugung nach, der größte Dialektiker unter Deutschlands Dichtern. Er ist für die Dichtung, was Hegel für die Philosophie ist; er ist es, ohne im engeren Sinne Hegelianer zu sein.

Dies zu zeigen und einige Folgerungen daraus zu ziehen, ist Absicht dieser Schrift. Sie versteht sich nicht als abschließendes Wort, sondern als Eröffnung einer neuen Fragestellung.

2. *Faust* ist ein Text, von dem Goethe gesagt hat, dass er 60 Jahre gebraucht habe, ihn zu schreiben. Man sollte ihm Glauben schenken, da er offenlässt,

wie viel Anderes er in diesem Zeitraum geschaffen und bewirkt hat. Die früheste uns erhaltene Fassung des *Faust*, der sog. ‚*Urfaust*', geht auf eine Lesung zurück, die der sehr junge Mann um das Jahr 1770 auf einer Weimarer Hofgesellschaft hielt und die eine Hofdame kopierte. Und noch der Greis hat wenige Tage vor seinem Tod Korrekturen am letzten Akt vorgenommen, die er selbst den „wertesten Freunden" nicht zeigen wollte und in einem Kästchen verschloss – das erst nach seinem Tod geöffnet werden durfte. Die solitäre Bedeutung und hochgradige Komplexität des *Faust* als Werk der Dichtung freilich hängt nicht von seiner Entstehungsgeschichte ab (die fraglos eine begrenzte Rolle spielte), sondern von den Tatsachen seiner poetischen Produktion – den Modi der Werkgestalt. Wenn Hegel den *Faust* die „absolute philosophische Tragödie" nennt und von ihm sagt, kein anderer dramatische Dichter hätte es gewagt, die gleiche „Weite des Inhalts in ein und demselben Werke zu umfassen"[1], so verweist er auf eine Besonderheit dieses Werks, die es, auch im weltliterarischem Kontext, mit nur wenigen anderen teilt. Es geht Goethe um Geschichte, um den geschichtlichen Prozess in der Totalität seiner Momente. „Seine vollen 3000 Jahre" bemisst Goethe selbst den Zeitraum allein des Helena-Akts im Zweiten Teil, „von Troias Untergang bis zur Einnahme von Missolunghi". *Faust* besitzt eine Komplexität des Gehalts, wie sie außer ihm vielleicht nur die *Commedia* Dantes und das Drama Shakespeares, in der Gesamtheit seiner Werke, besitzen. Goethe gelingt es, die Geschichte Europas als Geschichte der Welt, und diese als Teil der Geschichte der Natur – des Kosmos – zu erfassen, die er in Gestalt eines „pantheistischen Materialismus" (Wolfgang Heise) prädarwinistisch als Geschichte von Naturformen szenisch erzählt und philosophisch begreift. Mensch und menschliche Welt sind für Goethe das gewordene Resultat von Naturprozessen und allein aus ihrem Naturverhältnis angemessen zu verstehen. Zur Darstellung dieses Prozesses greift Goethe auf die früheste philosophische Überlieferung zurück, so auf Thales' Begriff des Wassers als Urgrund des Seienden, auf die Dialektik Heraklits, den aristotelischen Realismus und die progressive Linie des mittelalterlich-neuzeitlichen Denkens: von den Arabern (Averroes, Avicenna) zu Bruno, Bacon, Leibniz und Spinoza, von den Zeitgenossen auf Kant und Schiller, mit dem er bekanntlich eng befreundet war, nicht ohne Distanz zur klassischen

1 Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik III* (HW 15, 557).

deutschen Philosophie, schließlich auf Wilhelm und Alexander von Humboldt. Wilhelms Sprachauffassung war sicher auch die seine, mit Alexander verband ihn die Liebe zum Kosmos, wie sich Alexanders Hauptwerk nennt.

Goethes eigenes Denken kann, was die Aneignung der philosophischen Überlieferung betrifft, ‚synkretistisch' genannt werden. Es verschreibt sich keiner besonderen philosophischen Linie, sondern bedient sich der Philosophie ‚gemischt', wechselnd in Bezug auf Modus und Intention der Darstellung. Es geht ihm darum, Geschichte und menschliche Welt in ihrer Vielschichtigkeit und Widersprüchlichkeit ästhetisch zu begreifen, nicht als System oder abstrakte Theorie. Nur zögerlich ist deshalb von Goethes ‚Philosophie' zu sprechen – in jedem Fall hat die *Form* eindeutige Priorität vor dem Inhalt, der sich, das ist Goethes feste Überzeugung, allein über die Form erschließt. So ist dann auch seine Aneignung der philosophischen Tradition plural und integrativ (am deutlichsten in der *Klassischen Walpurgisnacht*), und was bei Goethe ‚Form' heißt, betrifft die Totalität der ihm bekannten Geschichte der Künste, vor allem aber der Geschichte der Literatur. Er war Meister in allen Gattungen der Dichtung, die er „Naturformen" nennt, weil sie keine subjektiven Setzungen sind, sondern ontologisch-anthropologisch fundiert. Sie entspringen der ‚Natur der Sache', aus kommunikativen Handlungen: *Darstellen, Erzählen, Singen* – Drama, Epik, Lyrik. In diesem Sinn ist *Faust* ein Werk synthetischer Natur, das auf den drei Naturformen der Dichtung aufbaut. Es ist Einheit des Unterschiedenen, zugleich dramatische und epische Dichtung, *episches Theater* also, das die Mittel des Lyrischen, die Modi emotionaler Erregung, in einem semantisch zentralen Sinn, gebraucht (man denke an Gretchens Lieder und Euphorion). Integriert in diese Form der Dichtung ist die *Oper* (als Potential der gestalteten Form) und damit die Musik, das *Optische* im szenischen Bild und im Handeln der Körper. Auch in diesem konkreten Sinn, bezogen auf die Modi des Literarischen, ist *Faust* ein ‚Gesamtkunstwerk', weil, bezogen auf eine Äußerung Brechts, die ‚Schwesterkünste' der Literatur der Kunst Goethes zu Gebote stehen.

Worum es ihm ging, ist die Erkundung und die Darstellung von Welt und Welterfahrung im weitesten Sinn – man könnte von erkundender Darstellung sprechen –, und diese, so Goethe, geht über alle Philosophien hinaus. Sie ist allein möglich mit den Mitteln einer Kunst, die sich funktional des Philosophischen bedient. Sie ist philosophisch, ohne Philosophie zu sein. Dies folgt aus der *Priorität der Form*. Will man hier einen Begriff verwenden, so ist er

aus dem Zusammentreten von *Symbol* und *Realismus* zu gewinnen. Solche Kunst stellt Wirklichkeit dar, indem sie durch das symbolische Zeichen auf Wirklichkeit *zeigt*. Sie erfüllt damit die Grundprämisse dramatischer Kunst, wie sie schon Aristoteles im Begriff der *Mimesis* fasste, der die Grundbedeutung ‚nachahmender Darstellung' besitzt, den Shakespeare vertiefte, wenn er das Spiel der Schauspieler ein ‚Zeigen' nennt, das dem Zeitalter „seine innere Form und seinen äußerer Abdruck" – Wesen und Erscheinung – sichtbar macht („to show the very age and body of the time its form and pressure" (*Hamlet*, III, 2). Ein Inhalt wird sichtbar durch die dramatische Form. So verabschiedet Goethe den männlichen Gott traditioneller Theologie nicht auf dem Weg eines atheistischen Diskurses, sondern durch den ironischen Modus der Darstellung: Nach dem *Prolog im Himmel* spielt er keine Rolle mehr in beiden Teilen des Dramas. Er fällt, kann man sagen, ‚aus ihm heraus'. In der epilogischen Bergschluchtenszene dann ersetzt ein Ensemble weiblicher Gestalten den männlichen Himmel und Gott den Herrn. An seine Stelle tritt die Göttin, die aber nicht mehr ist als die Erste unter Gleichen. Goethes Verfahren ist das eines *dialektischen Realismus*, die vorherrschende Darstellungsweise die des *Symbols*. Konstitutives Mittel im gesamten Text ist die *Ironie*, die zunächst – durchaus ironisch – an den Teufel gebunden ist, der hier als Wiederkehr des Eiron der klassischen Komödie, als Spaßmacher und Schalk, Pudel und fahrender Scholar begrüßt werden kann, von Beginn aber, zunächst versteckt, das Prinzip der höllischen Herrschaft in sich trägt – bis hin zur finalen Konfrontation, in der er sich als Vertreter des *Nichts*, des *nihilistischen Weltprinzips* zu erkennen gibt. Die Konfrontation von Humanität und Barbarei, Realismus und Nihilismus, Marx und Nietzsche, die das kommende Jahrhundert bis in die Gegenwart bestimmen wird, ist hier vorgebildet. Die Gegenmacht zum nihilistischen Weltprinzip ist dann auch nicht mehr Faust, auf keinen Fall Faust als Person, sondern allein noch das *Prinzip der Arbeit und der Liebe* der letzten Szenenfolge, das, im Anschluss an Ernst Bloch gesprochen, an die Seite des *Prinzips Hoffnung* tritt. Die letzte Szene, die meines Wissens kaum je angemessene theatrale Verwirklichung fand, vor der auch ein Stein kapitulierte, wird in der Dramaturgie des dialektischen Realismus Goethes allein dadurch lebendiges Theater, dass die Einzige der realen Figuren der Handlung, die hier ihren Namen – ihre Individualität – behält und jetzt als Führende auftritt, die Unterste und Geschundenste aller Figuren der Dichtung ist: das Gretchen des Ersten Teils, von Faust verführt und verraten,

aus Verzweiflung zum Kindesmord getrieben, bestimmt für das Blutgerüst einer inhumanen Welt, in ihrer schwersten Stunde von Faust aufs Neue verlassen. Dieses Gretchen ist es, die in den Bergschluchten ihren Namen behält, die verzeiht und als Führende, Lehrende auftritt. Sie spricht von ihrem Glück, der Wiederkehr des Geliebten als Lernenden. Sie hat in allem Elend ihre Liebe nicht verraten, wird damit auch am Ende Fausts Retterin. Sie vertritt den „neuen Tag" einer Wirklichkeit werdenden Utopie.

3. Angesichts der Komplexität des vorliegenden Texts erhebt diese Schrift nicht den Anspruch, eine in sich geschlossene *Faust*-Deutung zu geben, die das Werk in seiner Gänze zu erschließen vermag. Sie versteht sich vielmehr als Band von Studien, hier ‚Bücher' genannt, zu einem Werk der Kunst, das in einem einzelnen Werk kritischer Wissenschaft nur in Teilen erfasst werden kann. Die Werkkomplexität erfordert eine Komplexität der Deutung, die sich jedem singulären Zugang verschließt. Dennoch bewegen sich die hier gesammelten Studien vor dem epistemischen Horizont einer systematischen Deutung, der beim Schreiben des Texts, zumindest implizit, stets vorhanden war. So hoffe ich, dass die analytisch getrennten Teile dieser Schrift, trotz ihres thematisch partikularen Charakters, einen Zusammenhang bilden, der sich genau Lesenden erschließt, ihnen neben dem Teil auch das Ganze zugänglich macht.

Die Bücher folgen thematischen Komplexen, deren Kern in zwei Untertiteln benannt wird: *Dialektik der Faust-Dichtung* und *Summa Poetica.* Sie machen einen offenen Zusammenhang sichtbar. BUCH I: *Prolog* führt in die vielschichtige Komplexität der Werkbedeutung ein wie der Werkinterpretation. Eine Reihe forschungskritischer Essays tritt an die Stelle des traditionellen Forschungsberichts. Ihre Funktion ist, den Zusammenhang sichtbar zu machen, in dem die hier vorgetragene Faustdeutung steht.

Die im Kern der Untersuchung genannten Bücher folgen keiner systematischen Abfolge. Eher sind sie Wegen vergleichbar, die der Interpretierende in den noch unbekannten oder nur in Teilen bekannten Text beschreitet. Der Philosoph Martin Heidegger spricht in einem ähnlichen Zusammenhang von ‚Holzwegen', die in noch unerschlossene Bereiche des Seins führen – als Akt der Philosophie. Die Metapher ist vieldeutig, und keineswegs soll ihr Gebrauch diesen Versuch in die Nähe des Heideggerschen Denkens führen. Ihr

streng philologischer Gebrauch jedoch legt ihre partielle Wahrheit frei. Auch der interpretative Akt kann ein Weg ins Unerkannte sein – bei einem Text wie dem *Faust* sicherlich. Zumal, wenn am Ende dieses Weges eine neue Erkenntnis steht.

Dies ist dann auch der Anspruch des hier Gesagten. Ihm liegt als epistemisches Ideal eine implizite Systematik zugrunde: die *Idee eines Werk-Zusammenhangs*, als Rest meiner ursprünglichen Absicht, eine Deutung in Gestalt einer systematischen Darstellung zu geben; eine Intention, die ich im Verlauf der Arbeit aufgegeben habe. Sie würde ein Werk der Philologie, das der Offenheit bedarf, den strengen Anforderungen einer theoretischen Schrift unterwerfen, ohne dass etwas Neues gewonnen wäre. Als Orientierung freilich bildet die systematische Idee nach wie vor den Horizont der hier vorgestellten Interpretationen. Die Einzeltexte können dann auch, dies bleibt zu hoffen, als Werkteile eines Textganzen gelesen und verstanden werden. Unvermeidlich führt dies zu gelegentlichen Überschneidungen, doch hoffe ich, dass diese die Leser des Textganzen nicht allzu sehr stören werden.

Die Idee eines Werkzusammenhangs, dies ist das Entscheidende, sollte, liegt er vor, dem Werk-Text selbst entnommen werden. In einem komplexen Meisterwerk wie dem *Faust* gründet er in der kompositorischen Organik des Textganzen und erschließt sich der genauen Lektüre – dem, was in der englischsprachigen Philologie das *‚close reading‘*, das genaue Lesen eines literarischen Texts heißt. In der deutschsprachigen Forschung wird heute oft von Hermeneutik, kaum noch von Philologie gesprochen – ein terminologischer Wechsel, der kaum Vorteile, eher Verwirrung stiftet. Auf keinen Fall aber ist die Organik des Text-Zusammenhangs dem einzelnen Werk-Text oder Werk-Teil zu oktroyieren, was nur allzu oft in der *Faust*-Rezeption, auch in der dem Anspruch nach seriösen Forschung, der Fall ist. Noch ist der Gegensatz akzeptabel, der sich in der bloßen Addition von Textteilen und Äußerungen erschöpft, die aus Goethes langer Beschäftigung mit Faust erhalten sind (sechzig Jahre nach seiner eigenen Zeit-Erinnerung). Ein solches Verfahren läuft Gefahr, die Organik und Komplexität des Textes – den gegebenen Text-Zusammenhang – aus dem Blick zu verlieren.[2] Der von mir

2 So lautet die kritische Frage auch an die neueste, digitale Verfahren einbeziehende historisch-kritische *Faust*-Ausgabe (Goethe, *Faust*. Historisch-kritische Edition, hg. von A. Bohnenkamp, S. Henke, F. Jannides, Göttingen 2018), ob in dem Sammeln aller Einzel-

behauptete Zusammenhang – die Komplexität und Einheit der Dichtung – ergibt sich, wie ich zu zeigen hoffe, aus dem Charakter des *Faust* als dialektischer Dichtung; wobei unter Dialektik in den Künsten die Darstellung sachlich verbundener Widersprüche: Widerspruchsstrukturen und Widerspruchserfahrungen zu verstehen ist.[3] Zur Dialektik gehören Negation und Synthesis als Teile einer Bewegung, die den Widerspruchscharakter der wirklichen Welt zu erkennen gestattet. Goethe selbst hat das Dialektische in seinem logisch-ontologischen Doppelcharakter scharfsinnig erkannt, wenn er schreibt: „Die Dialektik ist die Ausbildung des Widerspruchsgeistes, welcher dem Menschen gegeben, damit er den Unterschied der Dinge erkennen lerne" (*Maximen und Reflexionen*). Dialektik, dieser Bestimmung nach, ist nicht nur ein Terminus der erkenntniskritischen Methode, eine subjektive Bestimmung also, sondern zugleich ein objektiver Begriff: die Erkenntnis der Dinge der Welt als Ding-Relationen, in ihrer objektiven Verfasstheit als Identität und Differenz. *Widerspruchsgeist* heißt hier die Fähigkeit des Subjekts, die Dinge der Welt in ihrem Ansichsein: als Identität und Differenz, damit erst in ihren real existenten Widersprüchen, wie dem Zusammenhang des Widersprüchlichen, wahrzunehmen. Kern der Dialektik ist die Erkenntnis des Widerspruchs als Gegensatz und als Einheit.

heiten, die mit der Arbeit Goethes an seinem Text verbunden waren, nicht der organische Zusammenhang des Textganzen aus dem Blick gerät, damit dann auch sein Grundcharakter als Einheit von Mimesis und Reflexion. Jaeger spricht von einem „wahren Wunderwerk der Faustphilologie und der Editionswissenschaft", das nicht nur seine eigene Deutung bestätige, sondern überhaupt „neue Perspektiven" auf den *Faust* eröffne (M. Jaeger, *Goethes ‚Faust'*, München 2021, 125 f.). Der Beweis wäre zu erbringen. Gerade das Beispiel Shakespeares (von dem nichts aus eigener Hand überliefert ist), lehrt, dass auktoriale Informationen wenig zum Verständnis eines komplexen Texts beizutragen vermögen. Die Deutung des *Faust*, über den wir so viel von seinem Autor wissen, ist um nichts leichter als die des *Hamlet*, des *Lear*, des *Sturm* und des *Wintermärchen*, über die wir vom Autor selbst so gut wie nichts wissen. Das Zentrum philologischer Arbeit ist der vom Autor sanktionierte Text; nicht mehr und nicht weniger. Additionen dazu werden immer willkommen sein – doch sind sie in ihrer Bedeutung stets kritisch einzuschätzen. Nicht immer bereichern sie den auktorial überlieferten Text – sie können ihn auch überfrachten. Eine ganz andere Frage ist die des Verhältnisses von Text und Kontext eines gegebenen Werks, damit verbunden der Begriff des Kunstprozesses, der das Verhältnis von Autor, Werk und Rezeptivem thematisiert (vgl. Th. Metscher, Ästhetik, Kunst und Kunstprozess, Berlin 2013, 72-94. Das Problem kann hier nur benannt, nicht am Werk erläutert werden.

3 Zum Begriff des Dialektischen: Th. Metscher, *Integrativer Marxismus. Dialektische Studien. Grundlegung*, Kassel 2017, insbes. 173-212.

Goethes *Faust*, dies die erkenntnisleitende These, ist im konstitutiven Sinn dialektisch verfasst, weil er den bestimmten Widerspruch: das Sein als Identität und Differenz zu seinem Kern hat. Der Grund für den Mangel bisheriger Forschung, *Faust* als kohärenten Organismus zu erkennen, ist in dem Sachverhalt zu finden, dass Dialektik nie als konstitutiver Begriff des Textverstehens Anwendung fand, deshalb auch der besondere Widerspruchscharakter des Werks und der in ihm handelnden Personen unerkannt blieben. Unbestritten sei, dass es Ansätze gibt, *Faust* als dialektischen Text zu lesen. Doch ist nie, soweit ich sehe, der Versuch unternommen worden, Dialektik als *konstitutiven Begriff der Faust-Deutung* auszuarbeiten. Ob oder inwieweit mir dies in der vorliegenden Schrift gelingt, kann nur die Praxis des Schreibens selbst beantworten. In diesem Sinn hat das hier vorgelegte Buch auch den Charakter eines *Experiments*. Es ist der Versuch, in mehr als einer Richtung, philologisch und philosophisch, in Neuland vorzustoßen. Es ist das Erkunden eines neuen Wegs – um in der eingeführten Metapher zu bleiben.

Dieser Versuch bedeutet nicht, Goethes Dichtung der philosophischen Dialektik an die Seite zu stellen; obwohl es gute Gründe gibt, solchen Verbindungslinien nachzugehen. Dies soll dann auch, mit Blick auf Hegels *Phänomenologie des Geistes*, geschehen, im Ansatz zumindest. Dabei wird zu erkennen sein, dass Dialektik im *Faust* etwas anderes ist als Dialektik in der *Phänomenologie* – wie im Ganzen des Hegelschen Systems. Der Vergleich wird auch sichtbar machen, dass Dialektik im *Faust* von anderer Art ist als die von der Philosophie entwickelte; wobei ‚anders' hier nicht als Terminus der Wertung verstanden werden soll. Es ist die Differenz zwischen begrifflicher Theorie und ästhetischer Gestaltung, an die ich denke – das Problem wird hier und anderen Orts noch näher zu behandeln sein.[4]

Aus nicht zuletzt diesen Gründen beansprucht das hier vorgelegte Buch, nicht nur ein Werk der philologischen Analyse, sondern auch ein solches des philosophischen Gedankens zu sein; einem Philosophiebegriff folgend, der begriffliches Denken und ästhetisches Gestalten – theoretisches und ästhetisches Erkennen – umschließt. Eine kritisch-dialektische Philologie wie die hier vorgeschlagene (hier können wir dann auch von Hermeneutik sprechen) kann gar nicht anders verfahren; sie hat alle Formen des Verstehens zu bedenken. Ein

4 Vorarbeiten dazu in: Th. Metscher, *Pariser Meditationen. Zu einer Ästhetik der Befreiung*. Zweite Aufl., Kassel 2019.

ästhetisches Werk, insbesondere ein sprachlich verfasster Text, ist eine Form des Verstehens und kann Medium des Erkennens werden. Die Philologie als Wissenschaft der Literatur hat beiden nachzugehen, dem theoretischen Begriff wie der ästhetischen Gestaltung, will sie ihren eigenen Begriff nicht verfehlen. Eine solche Philosophie hat, anders als die dominante analytische Schule, die sich an der positiven Wissenschaft, meist Naturwissenschaft, orientiert, den ästhetischen Logos, das Denken der Kunst zu ihrer Grundlage und ist, bezogen auf die Literatur, philologisch fundiert. Ja, die Einheit von Philologie und Philosophie dürfte eine der Formen sein, in denen es auch in zukünftigem Denken eine originäre Philosophie wird geben können. Gedacht ist an eine Philosophie, die neuer Gedanken wie neuer Formen fähig ist.

4. Die in diesem Buch gesammelten Studien präsentieren die Summe meiner Beschäftigung mit *Faust* über einen Zeitraum von fast einem halben Jahrhundert. Sie sind, nicht zuletzt aus biotischen Gründen, das ‚letzte Wort', das ich zu diesem Thema sagen werde. In ihren zentralen Begründungen gehen sie auf Lehrveranstaltungen zu Goethes Dichtung und anderen Behandlungen des *Faust*-Themas zurück, die ich in den sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts am Department of German der Universität Belfast durchführte und deren Ergebnis ich in meiner ersten Veröffentlichung zu *Faust*, einem Beitrag zum *Argument Sonderband 3, Der Bürger in Literatur und Geschichte* von 1976, einer sich damals meist ‚links' verstehenden wissenschaftlichen Öffentlichkeit vortrug.

Im Folgenden gebe ich eine Liste der Publikationen, in denen ich meine *Faust*-Deutung ausgearbeitet habe, auch über den Stand von 1976 hinaus. Es ist eine Arbeit, die nicht immer im Mittelpunkt meiner wissenschaftlichen Studien stand. In Bremen traten, bereits aus Gründen meiner veränderten lehrstuhlgebundenen Tätigkeit, Fragen der englischsprachigen Literaturen ins Zentrum meiner Lehre, und im gewissen Sinn kann ich sagen, dass hier Shakespeare die Stelle von *Faust* einnahm. Doch kam ich immer wieder auf diesen zurück, und wenn Goethe in dem bekannten Brief an Wilhelm von Humboldt davon spricht, dass er sechzig Jahre seines Lebens mit der Arbeit am *Faust* befasst war, so darf ich als sein philologischer Jünger auf immerhin fünfzig Jahre interpretatorischer Beschäftigung mit diesem Werk verweisen. Es ist die Zeit eines Versuchs, Goethes Text im oben skizzierten Sinn einer

kritisch-dialektischen Philologie, im Bündnis also mit der Philosophie zu verstehen; wobei das Kritische hier, in Anlehnung an den englischsprachigen Sinn des Begriffs, als *Faust criticism* verstanden werden soll – als Einheit von Dialektik und Kritik im Verstehen kulturell gegebener Werke. Eine so verstandene Arbeit ist, philosophisch gesehen, eine Arbeit am Begriff, die Dialektik und Kritik umschließt. Ihr Gegenstand sind kulturell überlieferte wie zeitgenössische Werke der Kunst, vorzüglich der Literatur. Solche Arbeit ist, jenseits jeder Form des Formalismus, eine Weise des Erkennens und Wissens. Hier kann ohne Vorbehalt von kritisch-dialektischer Hermeneutik gesprochen werden.[5]

1976. *Faust und die Ökonomie*. Argument-Sonderband 3: *Vom Faustus bis Karl Valentin. Der Bürger in Literatur und Geschichte*, Berlin, 28-155.
1979. „*Faust* und die Kunst zu erben", in: *Das Argument*. Heft 115, 352-68.
1983. Rezension von H. Schlaffer, *Faust – Allegorie des 19. Jahrhunderts*, in: *Das Argument*. Heft 138, 286-89.
1984. „*Goethe e il Significato Attuale dell' Idea die Umanesimo*", in: *Goethe et Dopo*, hg. von U. Curi, Instituto Gramsci Veneto, Venezia, 71-94.
1987. „*Faust's End. On the Present Significance of Goethe's Text*", in: R. Grimm / J. Hermand (Hg.), *Essays on ‚Faust'*, Madison, 22-46.
1988a. „*Klassik und Revolution. Zwei Thesen und ein Paradigma*", in: *Germanistik und Deutschunterricht im Zeitalter der Technologie. Selbstbestimmung und Anpassung*. Vorträge des Germanistentages Berlin 1987. Bd. 1, 191-204, hg. von N. Noellers. Auch in: *Französische Revolution und deutsche Klassik*, Weimar 1989, 66-80.
1988b. „*Zukunft in der Vergangenheit. Die Utopie der Liebe bei Shakespeare und in Faust II*", in: *Shakespeare-Jahrbuch*, Bd. 124, 203-22.
1992. *Pariser Meditationen. Zu einer Ästhetik der Befreiung*, Wien.
1996. „*Postideologisches Mittelgebirge*", in: *Z. Zeitschrift Marxistische Erneuerung*, Heft 26, 154-69.
1998. „*Klassik und Revolution. Das Paradigma ‚Faust'*", in: *Shakespeares Spiegel, Bd. II. Klassik, Romantik und Aufklärung*, Hamburg, 119-134.

5 Ich habe hier auch den Begriff ästhetische Episteme ins Spiel gebracht (Th. Metscher, Ästhetik, Kunst und Kunstprozess, Kap. „Mimesis und Episteme", Berlin 2013, 153-238; siehe auch op. cit., 72-94). Zu dem hier relevanten Problem ästhetischer Wahrheit siehe meinen Versuch in: *Kunst. Ein geschichtlicher Entwurf*. Kap. „Kunst, Ideologie und Wahrheit". Zweite Auflage, Kassel 2020, 200-236.

2003a. *Welttheater und Geschichtsprozess. Zu Goethes ‚Faust'*, Frankfurt a. M.
2003b. „*Wolfgang Heises Konzept der deutschen Klassik*", in: H. Mayer u. a., *Goethe in der DDR. Konzepte, Streitpunkte und neue Sichtweisen*, Berlin.
2004. „*Dialektik und Welttheater. Zu Goethes ‚Faust'*", in: E. Schöck-Quinteros u.a. (Hg.), *Bürgerliche Gesellschaft – Idee und Wirklichkeit. Festschrift für Manfred Hahn*, Berlin, 293-312.
2009. „*Faust und die Dialektik der Kultur*", in: *50 Jahre das Argument*, in: *Das Argument* 280, 184-200.
2014. „*Klassik oder die Revolution in der Form der Kunst*", in: C. Stappenbeck/F.R. Schurich (Hg.), *Gegen den Strom. Grüße an Dieter Kraft zum Fünfundsechzigsten von Freunden und Weggefährten*, Berlin, 65-90.
2019. *Pariser Meditationen. Zu einer Ästhetik der Befreiung*. Zweite Auflage, Kassel.

Die hier genannten Arbeiten verkörpern Stufen einer sich erweiternden Erkenntnis. So bauen die später geschriebenen in erheblichen Teilen auf Fragen auf, die sich aus dem frühen Ökonomie-Aufsatz ergaben (der ja weitaus umfassender ist als der Titel vermuten lässt); wobei den Grundfragen schrittweise neue Fragestellungen hinzugefügt wurden. Die mich leitende Methode war die einer kontinuierlichen Weiterentwicklung des Erkannten und im Erkennen Bewährten. In diesem Sinne komme ich in späteren Arbeiten auf Früheres zurück, das zu bewahren – nicht zu vergessen – ist. So sind auch Teile der hier veröffentlichten Schrift in einem bestimmten Sinn ‚Wiederholungen' von bereits Gesagtem, doch stehen sie, direkt oder indirekt, im Kontext weiterführender Gedanken, bieten in diesem Rahmen Lesarten an, die entwickelt und für unterschiedliche Zwecke gebraucht werden können. Der Gebrauch in der Lehre wird ein anderer sein als der im Theater, die Freude am Lesen und das Interesse an kritischer Bildung. Von neuen Kontexten her sind die Wiederholungen von Gedachtem Weisen seiner Entwicklung. Der philologische Erkenntnisfortschritt erfolgt schrittweise, stufenförmig-kontinuierlich, nicht sprunghaft-willkürlich, wenn auch Sprünge in jedem Erkenntnisfortschritt unentbehrlich sind. Doch sind sie zu erkennen und in ihrem Verlauf sichtbar zu machen.

Der Gegenstand dieser Untersuchung ist die Frage nach der Rolle der Dialektik in Goethes Dichtung – hier im *Faust*; Dialektik in einem weiten Sinn, der Charakter, Handlung und Sprache umfasst. Darüber hinaus aber ist er die Frage nach einer Dialektik, die für die Grundverfassung natür-

lichen wie menschlich-gesellschaftlichen Seins konstitutiv ist. In diesem zugleich ontologischen und kulturell-anthropologischen Sinn ist die Frage nach Dialektik mit Blick auf Faust meines Wissens bislang nicht gestellt worden, jedenfalls nicht im Sinne des hier vorgeschlagenen Verfahrens. Seiner internen Systematik nach – und diese folgt aus dem vorgeschlagenen Verfahren – besteht die hier vorgestellte Schrift aus acht Teilen, die ich im erläuterten Sinn als ‚Bücher' bezeichnet habe. Die Hauptteile bestehen aus fünf Büchern kritischer philologischer Analyse zu den genannten Themenkomplexen, denen ein Buch geschichtlicher Orientierung zugeordnet ist. Ein Vorspielensemble mit prologischer Funktion eröffnet das Spiel, ein verdeckter Epilog schließt es. An die Stelle eines Forschungsberichts der üblichen Art steht ein Teil forschungskritischer Essays. Mehrfach behandle ich Fragen der poetischen Struktur und Machart im Sinn einer Ästhetik der epischen Dramaturgie, die sich am Zusammenhang des Getrennten, der Einheit der Teile orientiert. Für diese zentral ist die Idee des Gesamtkunstwerks, die der Sache nach lange vor Wagner in Goethes Dichtung vorliegt und theoretisch von der frühen Romantik (im Denken der Schlegels) mit dem Konzept moderner Dichtung als „Universalpoesie" erfasst wird. Dramaturgische Grundlage dieser Idee ist die Tragikomödie, ideengeschichtlich vertieft in Dantes Konzept der Commedia, die das überlieferte tragikomische Handlungsmuster auf eine neue Gattung hin überschreitet. Hier, spätestens, tritt hervor, was als Grundidee dem *Prinzip Hoffnung* Ernst Blochs an die Seite zu stellen wäre: die offene Utopie, die Prinzipien der Solidarität und Liebe als ihr Fundament. Es sind dies die treibenden Kräfte in beiden Teilen des *Faust*.

Im Licht dieser Konzeption sind die BÜCHER VI und VII und der klimaktische Teil von BUCH VIII als Zusammenhang zu lesen. Stellt BUCH VI in parabolisch konzentrierter Form den Zerfall des Absolutismus und den Aufstieg des Bürgers und seiner Gesellschaft dar, so zeigt der letzte Akt der Dichtung Faust als erfolgreichen Bourgeois in seiner neuen kosmopolitischen Gestalt. Er verfügt über ein weltumspannendes Kolonialreich und ein Heer von Lohnarbeitern, die sein ‚großes Werk', die Neue Welt – nouveau monde – der freien Menschheit errichten sollen. Angezeigt wird hier also nicht nur die koloniale Eroberung der Welt, sondern bereits die industrielle: der von Kriegen, Aufständen und Revolutionen bestimmte kosmopolitische Kapitalismus, die erste Stufe dessen, was heute Imperialismus heißt.

In Fausts letztem Monolog, dem Todesmonolog, fällt das entscheidende Wort des Teufelspakts, das „Verweile doch“ als „höchster Augenblick“, den Faust am Ende des Monologs als Krönung seiner Utopie benennt. Fausts Utopie beruht jedoch auf einer doppelten Täuschung. Sie ist Werk der *Sorge*, die Faust geblendet hat, und sein imaginiertes Arbeiterheer besteht aus den *Lemuren*, von Mephisto kommandierte proletische Gespenstergestalten, die statt seines Werks des freien Volks auf freiem Grund Fausts Grab graben. Faust stirbt also im ‚falschen Bewusstsein‘. Das Werk der mit Mephisto verbundenen Gestalt der *Sorge* ist das falsche Bewusstsein einer Utopie, die auf Täuschung beruht. Offen bleibt, und dies ist eine der großen Fragen der Forschung (eine Frage, an der sich die Geister der Interpreten scheiden), ob die *Utopie des* tätig-freien Daseins, der im Gemeindrang sich äußernden *Solidarität* für alle Zeiten diskreditiert ist, weil sie als Werk der Sorge Trug ist – oder ob ihr utopischer Gehalt als Auftrag für nachkommende Geschlechter erhalten bleibt: erhalten als Utopie der Arbeit und historisch zu lösende Aufgabe, deshalb auch als konkretes Ideal der Orientierung. Hinzugefügt sei, dass der *Inhalt* von Fausts Utopie sehr genau auch Goethes Weltauffassung entsprach.

Der Teufel allerdings triumphiert. Er glaubt, die Wette gewonnen zu haben, die Frage der Erbschaft umgeht er. An dieser Stelle bekennt er, was er von Haus aus ist: der Vertreter eines *gnadenlosen Nihilismus*. Das Verhältnis von Faust und Mephistopheles, die Dialektik dieses Verhältnisses, zeigt sich jetzt, was sie von Beginn an war: ein Verhältnis von humaner Orientierung und Barbarei, von Menschenkraft und Nihilismus, so brüchig auch ein Humanum ist, das der Magie bedarf. Was dem Ende Fausts, der Todesszene, folgt, ist ein doppeltes komödisches Endspiel, das den Abschluss von Goethes Dichtung bildet. In ihm findet die Doppelbedeutung des Komödischen ihre Äußerung: die groteske Parodie eines Spiels mittelalterlicher Herkunft, des Kampfs der Engel und Teufel um die Seele Fausts, und die Commedia der *Bergschluchten*: die komödische Kontrafaktur zum *Prolog im Himmel*, mit dem das weltliche Endspiel, die Metaphysik des menschlichen Lebens, die Tragikomödie *Faust* begann. *Metaphysik*, hier ist sie noch einmal wirklich geworden – in der Dichtung, nicht in der Philosophie. Die *Bergschluchten* zelebrieren Fausts Rettung – die Rettung des schuldigen Subjekts durch das Liebesprinzip, das hier von Gretchen vertreten wird, dem frühen Opfer von Fausts Schuld. Das Werk schließt also mit dem Spiel einer Rettung, die in den Prinzipien der Solidari-

tät und der Liebe seinen Grund hat. Faust ermangelte es an Beidem, das von Beginn an Gretchen besaß. Sie sagt es im Lied: Es ist die Treue bis in den Tod, der Becher ihr Symbol: nicht Verzicht ist diese Liebe, sondern Lebensgenuss. Der in der Commedia Goethes Erlösung findet, ist nicht nur der Mensch, erlöst wird der Mann im Menschen. Es ist die Frau, die ihn führt – wie am Ende von Mozarts *Zauberflöte*. Dieses Ende verweist auf einen Beginn: den Beginn einer Utopie, *nouveau monde*, hier „neuer Tag" genannt, in dem auch Gretchen, die Kindesmörderin, ihr ‚Glück' findet, von dem sie jetzt auch zu sprechen vermag. In diesem Ende treten Teufel und Mensch zurück. Hervor treten die Prinzipien einer Konstellation, die alle Dialektik storniert.

Das letzte Buch unseres Textes ist ein versteckter Epilog, der unsere Schicksalsfrage stellt: „höllische Herrschaft und Hoffnungsspur". Sie markieren den globalen Widerspruch, in dem wir Heutigen stehen. Verfolgen wir heute diese Frage, orientiert an Goethes *Faust*, so führt die Spur als Erstes zu Thomas Mann, der den Namen Faust noch nennt, in der Form des *Doktor Faustus* und konzentriert auf das Schicksal der Neuen Musik in der Moderne. Manns Faust ist Tonkünstler, Komponist, schon im Titel wird er altmodisch-ironisch „Tonsetzer" genannt. In Peter Weiss' Ästhetik des Widerstands fehlt Fausts Name, doch was bleibt, ist das teuflische Prinzip des Faschismus: der Wille zur Macht als „Einbruch der höllischen Herrschaft"; hier eher noch verschärft gegenüber dem Goetheschen Modell. Was bleibt, ist der *Faust im Faschismus*. Keine Ironie erleichtert hier das Diabolische, die Hölle kennt das Humoristische nicht. Die Lücke, die durch das Fehlen der Faustfigur entsteht, schließt die Erzählerfigur. In ihr wird Faust zum Zeugen des Schreckens, zum Reporter in einer Hadeswelt. Das Thema ist geblieben: die Schreckenserfahrung wie die Hoffnungsspur. Weiss' Ästhetik *des Widerstands* schließt mit dem Bild von Kämpfenden. Es sind Kämpfende wider die Barbarei. Ihnen gehört das letzte Wort seiner Schrift.

Dialektik ist am Zusammenhang des Unterschiedenen orientiert. Der Gewinn dieser Studien, so hoffe ich, besteht nicht zuletzt darin, dass sie als Prolegomena einer dialektischen Ästhetik gelesen werden können, damit als Teile einer materialistisch-dialektischen Theorie. BUCH ACHT führt die Linie solchen Denkens an die Schwelle der Gegenwart – mit einigen Schritten auch in sie hinein. Zu solchem Denken gehört, nach wie vor und unumkehrbar, neben Marx auch das Denken von Engels und Luxemburg. Der von

ihnen benannte Gegensatz – *Sozialismus oder Barbarei* – ist kein dialektischer Satz mehr, so wenig der Kampf wider die Barbarei in der Ästhetik des Widerstands ein dialektischer ist. Er formuliert vielmehr die Alternative, vor der die Menschheit heute steht. Barbarei steht für eine von Profit und Kriegen gezeichnete Welt, deren Untergang unausweichlich und selbstverschuldet ist, wenn keine Umkehr erfolgt. Sozialismus steht für eine Ordnung des Friedens und der kollektiven Produktion. Fausts Todesmonolog nennt ihre Bedingungen.

Ein Wort noch zu dem hier abgedruckten BUCH VII: KRITIK DER BÜRGERLICHEN GESELLSCHAFT. Es ist vor allem dieser Text, der Erkenntnisse wiederholt, die ich bereits in der ‚Ökonomie'-Studie von 1976 und dem ‚Welttheater'-Buch von 2003 vorgetragen habe. Er ist so dem Vorwurf ausgesetzt, eine Reprise von Gesagtem zu sein.[6] Dagegen ist zunächst zu argumentieren, dass, wenn es sich um eine Reprise handelt, diese eine solche meiner eigenen Gedanken ist. Ich habe keinen Satz von Anderen übernommen, ohne die Herkunft dieses Satzes anzugeben. Dies aber ist nicht das, worauf es mir hier ankommt. Entscheidend ist vielmehr, dass die von mir selbst verfassten Teile, auf die ich zurückgreife, für den Zusammenhang der Faust-Interpretation, die ich in diesem Buch vortrage, unverzichtbar sind. Sie sind unverzichtbarer Teil einer Deutung, in der Philologie und Philosophie zusammentreten; einer Deutung ‚*more philologico*', wie mein geschätzter Lehrer Rudolph Sühnel zu sagen pflegte – einer Philologie, in der gleichwohl die Philosophie die Richtung weist. Unverzichtbar in diesem Band ist gleichwohl die textorientierte Methode. Sie ist unverzichtbar für eine geschichtlich-materialistische Aufgabenstellung wie für jede kritisch-dialektische Philologie und Ästhetik. Kein historisch-kritischer Marxismus, der sich auf dem Gebiet der Kultur und der Künste bewegt, wird ohne sie auskommen können.

Doch das ist nicht alles. Nicht zuletzt geht es mir darum, dass gerade im Buch zur bürgerlichen Gesellschaft das zu finden ist, was die wirtschaftswissenschaftlichen und soziologischen Faust-Interpreten von Binswanger bis zu Brodbeck und Negt als ‚ihre' Entdeckung feierten oder feiern ließen – und

6 Wiederholungen von *Faust*-Zitaten finden sich selbstverständlich in fast allen acht Büchern. Sie lassen sich auch nicht vermeiden, weil ansonsten die Konsistenz der Texte nicht gegeben ist.

auch Schlaffer gehört in diesen Zusammenhang. Ich erhebe hier den Anspruch auf die Originalität des Entdeckens. Zudem, vermute ich, sind die von mir aufgedeckten Nachweise der ökonomisch-sozialgeschichtlichen Dimension der *Faust*-Dichtung, gerade weil sie philologisch-kontextuell erfolgen, für eine literarisch interessierte Leserschaft lohnender als die soziologisch-ökonomischen. Das Ökonomisch-Soziale ist bei Goethe immer in kulturelle Zusammenhänge gebettet; dies ist auch der Grund, dass es von der Forschung erst so spät entdeckt wurde.

Kritisch Lesende können diese Sachverhalte in der leicht zugänglichen Literatur mühelos überprüfen; die Angaben dazu finden sie an geeigneter Stelle in diesem Buch. Auch werden sie hier den Nachweis finden, dass der geschichtlich-kritische Begriff der bürgerlichen Gesellschaft, wie ihn Goethe literarisch exponiert, noch im Horizont von Thomas Manns Faustus-Roman seinen Ort hat. Der Zweite Teil des *Faust* spielt über weite Strecken auf einem Terrain, auf dem sich die bürgerliche Gesellschaft herausgebildet hat. Der letzte Teil dieses Buchs zieht so auch die Linie zur Literatur unseres Zeitalters: zu Thomas Manns *Faustus* und zu Peter Weiss' Ästhetik des Widerstands. Den Teufel sind wir los, die Schrecken sind geblieben.

Geschrieben ist dieses Buch im Andenken an meine Lehrer. Als Erster zu nennen ist Rudolf Sühnel, mein anglistischer Lehrer in Berlin und Heidelberg. Er ermutigte mich zur philologischen Arbeit – der Orientierung am Text –, nicht als Gegensatz zu meinen philosophischen Ambitionen, sondern zu deren Belehrung und Erziehung. Ich erinnere mich an einen Kartengruß, den er mir schickte, nachdem ich ihm bebenden Herzens mein erstes kleines Opus habe zukommen lassen: „wahrhaft more philologico, o carus Thomas philosophus". Mein Text war eine Interpretation von T.S. Eliots *Burnt Norton*. Sie wurde, von Sühnel veranlasst, meine erste philologische Publikation.

War Sühnel verantwortlich für meine philologische Bildung, so verdanke ich meine Kenntnis der Philosophie und philosophischen Haltung meinen Lehrern Margeritha von Brentano und Wilhelm Weischedel in Berlin, dann auch Dieter Henrich in Berlin und Heidelberg. Dort waren es vor allem Karl Löwiths Vorlesungen zur vorgeschichtlichen Philosophie der Griechen, die, bei allem Widerspruch, mein Denken geprägt haben. Den Marxismus freilich habe ich mir im Selbststudium aneignen müssen, dafür gab es keine Lehrenden an den Universitäten, an denen ich studierte. Georg Lukács war

meine erste Orientierung dafür, und im bestimmten Sinn ist er es bis heute geblieben. Hans Heinz Holz lernte ich erst in späten Jahren kennen, doch erwuchs aus dieser Bekanntschaft eine enge Freundschaft, die sich in einer Reihe von Publikationen, vor allem im Bereich der theoretischen Ästhetik materialisierte. Entscheidend wichtig für meine Entscheidung für den Marxismus als politisch eingreifende Philosophie waren frühe Erfahrungen; so meine langjährige Zusammenarbeit mit Wolfgang Haug und die Mitarbeit am *Argument*. Meine erste längere Arbeit dazu waren die, als Argument-Sonderdruck, stark von Günther Anders beeinflussten *Notizen* für eine Ontologie der atomaren Situation. In dieser frühen Zeit schrieb ich viel im *Argument*, sowohl soziologisch (so einen Essay zum Thema der bürgerlichen Familie) als auch ästhetisch und literaturtheoretisch; zu Beckett mit stark kritischer Ausrichtung gegen Adorno und die späte Frankfurter Schule. Ich fand auf diesem Weg zu meinem eigentlichen Arbeitsfeld im Bereich Ästhetik, Literaturtheorie und Analytik der Künste. Die frühe Arbeit dazu, „Ästhetik als Abbildtheorie", im *Argument* erschienen, hatte für mein eigenes Denken eine Schlüsselfunktion. Mein neunjähriger Aufenthalt in Belfast, als Lektor, Lecturer und Reader, vertiefte meine Bekanntschaft mit der Geschichte, Politik und zweisprachigen irischen Kultur, ein Ergebnis meine Dissertation über Sean O'Casey und den Stil seiner Dramen.

Ein Germanist ist unter den hier genannten nicht zu finden. Dies hat einen ganz einfachen Grund. Ich bin keinem begegnet, von dem ich hätte für meine Forschungen Relevantes lernen können. Die us-amerikanische Germanistik, meist Menschen deutschen Ursprungs, die aus guten Gründen Deutschland verließen, war der deutschen Klassik nicht gewogen.

Für die Hilfe bei der Fertigstellung dieser Schrift bin ich Dieter und Constanze Kraft sehr verbunden. Ihre Arbeit an der finalen Fassung meines Texts ging weit über das hinaus, was von einem gewöhnlichen Lektorat und kritischer redaktioneller Hilfe erwartet werden kann und ich selbst als wissenschaftlicher Schriftsteller von publizistischer Arbeit gewohnt bin. Solche Hilfe betraf nicht nur Fragen der Form, sondern auch solche des Inhalts. Hier waren wir oft so dicht in unserem Austausch der Gedanken, dass ich an Dieter als dem Koautor nicht unwesentlicher Teile meines Buchs zu denken begann. Ich hoffe sehr, dass diese kritisch-solidarische Zusammenarbeit auch für die Zukunft erhalten bleiben kann.

Gedankt sei vor allen aber meiner irischen Frau Priscilla für ihre schier unendliche Geduld, mit der sie, auch beratend, das Entstehen dieses Buchs begleitet hat.