

VALENTIN WEBER

NATURWISSENSCHAFT, MYTHOS, KUNST:  
LICHT UND FINSTERNIS IN GOETHE'S *FAUST*

*Abstracts:*

Licht und Finsternis werden als zentrale Motive in Goethes *Faust* in vier Themenkomplexen untersucht: 1. Christlich-göttliches Licht; 2. Kunst; 3. Erinnerung und Vergessen sowie 4. Sehen. Diese Themen werden mit vier zeitgenössischen Diskursen zusammengebracht: 1. Naturwissenschaft, konkret der Physik des Lichts; 2. Mythologie; 3. Psychologie und 4. Kunst. Daraus ergeben sich vielfältige Interpretationsansätze für *Faust*, etwa das harmonie-/ordnungsstiftende Licht im ›Prolog‹ oder Mephisto als Angreifer dieser Harmonie/Ordnung, der implizit für das dunkle Unbewusste plädiert. Mehrfach wird auf das Konzept der verworrenen beziehungsweise dunklen und hellen Bewusstseinszustände sowie die Psychologie der dunklen Vorstellungen eingegangen. Die Rolle des Widerscheins aus der Malerei als Ausleuchtung von dunklen Schatten wird auf Mephisto übertragen. Die These, Licht im *Faust* gehe aus der Finsternis hervor, wird in den Diskursen der Physik des Lichts, Naturphilosophie und Religion verankert und damit zusammenhängend die romantische Idee einer dialektischen Weltformel identifiziert. In der ›Zueignung‹ werden die schwankenden Gestalten als Musen lesbar gemacht und die dichtende Figur und folglich der Text selbst werden als den Schlüssel zur Weltformel haltend interpretiert. Illusion und (Selbst-)Täuschung werden ebenso diskutiert wie die Korrespondenzen zwischen Beleuchtungssituation und innerem Helligkeitsgrad von Figuren. Herausgearbeitet wird neben der Verknüpfung der Nacht mit Erinnern und Vergessen die Durchführung eines zeitgenössischen Blendungsexperiments in der ›Anmutigen Gegend‹. Beim Sehen wird zusätzlich die sündhaft-sexuelle Seite beleuchtet sowie die nächtliche Erblindung gegen Ende von Teil II.

Light and darkness are examined as central motifs in Goethe's *Faust* in four thematic complexes: 1. christian-divine light; 2. art; 3. remembering and forgetting and 4. seeing. These themes are brought together with four contemporary discourses: 1. natural science, specifically the physics of light; 2. mythology; 3. psychology and 4. art. This results in many interpretative approaches for *Faust*, such as the light that creates harmony/order in the ›Prolog‹, or Mephisto as the attacker of this harmony/order, who implicitly pleads for the dark unconscious. The concept of obscure or dark and light states of consciousness as well as the psychology of obscure perceptions are also discussed several times. The role of reflection from contemporary painting as a way of illuminating dark shadows is applied to Mephisto. The thesis that light in *Faust* emerges from darkness is anchored in the discourses of the physics of light, natural philosophy and religion and, related to this, the Romantic idea of a dialectical world formula, is identified. In the ›Zueignung‹, the wavering forms are made legible as muses, and the poetic figure and consequently the text itself are interpreted as holding the key to the world formula. Illusion and (self-)deception are discussed as well as the correspondences between the lighting situation and

the inner brightness level of the figures. In addition to the link between the night and remembering and forgetting, the performance of a contemporary glare experiment in the ›Anmutige Gegend‹ is elaborated. In the case of seeing, the sinful-sexual side is also illuminated, as well as the nocturnal blindness towards the end of Part II.

Goethes 1808 erschienener *Faust, I. Teil*<sup>1</sup> ist leitmotivisch auf zweierlei Weise von Licht und Finsternis durchdrungen: einerseits strukturell – wie die Titel mehrerer Szenen zeigen, von denen drei mit ›Nacht‹, eine mit ›Walpurgisnacht‹ und eine mit ›Walpurgisnachtstraum‹ überschriebenen sind – und andererseits in verschiedenen Motivkomplexen, wie dem christlich-göttlichen Schöpfungslicht, dem aufklärerischen Licht des Wissens und des Verstandes, Mephisto als ›Teil der Finsternis, die sich das Licht gebar‹ (V. 1350), der zentralen Polarität von Licht und Finsternis, dem illusionierenden Potential des Lichts, der anbrechenden Nacht in ›Garten‹, den Vorgängen während der Nacht in ›Wald und Höhle‹ bis hin zum Heraufdämmern des Morgens in der letzten Szene ›Kerker‹, um eine erste unvollständige Auswahl an diskussionswürdigen Aspekten zu bieten. Auf Teil II des Dramas wird ebenfalls eingegangen.

Goethes Text schreibt sich in zeitgenössisch diskursiv vielfach beachtete Felder ein, von denen im Folgenden vier näher beleuchtet und im Anschluss als Interpretationsgrundlage herangezogen werden. Der Zugang wird – oft, aber nicht ausschließlich diskursanalytisch beziehungsweise kulturhistorisch – erstens über die naturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit Licht und Finsternis, vor allem von Goethe und Ritter, zweitens über zeitgenössische Quellen zur Mythologie, wobei die antiken Vorlagen durchaus mit in den Blick genommen werden, drittens über die Psychologie der dunklen Vorstellungen und viertens in eher untergeordneter Rolle über den Diskurs der Künste erfolgen.

Konkret werden im *Faust* vier Themenbereiche unterschieden, die zwar nicht immer trennscharf voneinander abzugrenzen sind, aber doch jeweils einen anderen produktiven Zugang ermöglichen: 1. das christlich-göttliche Licht:

1 Vgl. zur Entstehungsgeschichte exemplarisch den Kommentar von Trunz (Johann Wolfgang Goethe, *Goethes Werke*, 14 Bde., hg. von Erich Trunz, Hamburg u. a. 1948–1986 [Hamburger Ausgabe, abgekürzt: HA], hier Bd. III, S. 477–481). Goethes *Faust* wird im Folgenden im Fließtext zitiert nach dem 1994 von Albrecht Schöne herausgegebenen und kommentierten Band 7/1 der Frankfurter Ausgabe (Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, 40 Bde., hg. von Friedmar Apel u. a., Frankfurt a. M. 1985–2013 [abgekürzt: FA]). Schöne folgt in der Textfassung von Teil I der *Ausgabe letzter Hand* von 1828 (C<sup>1</sup>12), die die 1808 erschienene Fassung um die Walpurgisnachtstraum-Verse 4335–4342 erweitert. Der Text von Teil II ist nach der Reinschrift (H) ediert (vgl. FA 7/2, S. 73 f. und S. 90). Der Einheitlichkeit halber werden, sofern möglich, auch die anderen Werke Goethes nach der FA zitiert.

Schöpfung, Geburt, Tod und Auferstehung; 2. Licht im Kontext von Gesang, Kunst, Theater, Illusion und (Selbst-)Täuschung; 3. aufleuchtende Erinnerung und umnachtendes Vergessen und 4. sündiges Sehen, experimentelle Sonnenblendung und nächtliche Erblindung.

## I. Die *Farbenlehre* und Johann Wilhelm Ritter

Vorausgeschickt werden in aller Kürze einige Ausführungen zu Goethes *Farbenlehre* von 1810, die in diesem Kontext nicht fehlen darf. Vor allem mit ihr, aber auch seinen weiteren zahlreichen optischen Schriften verfolgt Goethe das explizite Ziel des Anzetteln einer wissenschaftlichen Revolution gegen die Newton'sche Optik.<sup>2</sup> Müller hat in seinem fruchtbaren Buch *Mehr Licht. Goethe mit Newton im Streit um die Farben*, nachdem er zunächst die von Newton unreflektierte, aber für dessen Theorie essentielle Annahme von Lichtstrahlen als einzige Lücke in dessen Beweiskette identifizierte,<sup>3</sup> festgestellt, dass »Goethes Argumente [...] zielgenau in die einzige Lücke [stoßen,] die in Newtons Beweiskette klafft.«<sup>4</sup> Goethe greift Newtons Annahme der Existenz von Lichtstrahlen experimentell an, wobei er die unbestreitbaren Beobachtungen aus Newtons Experimenten keinesfalls leugnet.<sup>5</sup> Die Flut an Experimenten und Erläuterungen der *Farbenlehre* hier ausklammernd, lässt sich mit Müller Goethes scharfsinniges Theorem der *Farbenlehre* folgendermaßen auf den Punkt bringen: »Jede newtonische Errungenschaft hat ein gleichwertiges Gegenstück, in dem die Rollen von Licht und Dunkel vertauscht sind.«<sup>6</sup>

- 2 Vgl. Olaf L. Müller, *Mehr Licht. Goethe mit Newton im Streit um die Farben*, Frankfurt a. M. 2015, S. 124. Goethe schreibt am 30.5.1791 an Johann Friedrich Reichardt: »Unter den Arbeiten die mich jetzt am meisten interessiren, ist eine neue Theorie des Lichts, des Schattens und der Farben[,] [...] Wenn ich mich nicht betrüge, so muß sie mancherlei Revolutionen sowohl in der Naturlehre als in der Kunst hervorbringen« (FA 30, S. 579). Im selben Jahr bringt er das *Erste Stück der Beiträge zur Optik* heraus, das auf Widerstand stieß und dem 1792 und 1793 noch drei weitere *Stücke* folgten. Die vielen weiteren optischen Schriften Goethes müssen hier ausgespart bleiben.
- 3 Vgl. Müller, *Mehr Licht*, S. 103 und S. 114. Angemerkt sei, dass Newtons Anspruch explizit war, zu beweisen und nicht nur Hypothesen aufzustellen: »MY design in this Book is not to explain the Properties of Light by Hypotheses, but to propose and prove them by reason and experiments« (Isaac Newton, *Opticks: or, a treatise of the reflections, refractions, inflections and colours of light*, London 1704, S. 5; vgl. hierzu Müller, *Mehr Licht*, S. 321–325).
- 4 Müller, *Mehr Licht*, S. 427.
- 5 Vgl. ebd., S. 126 und S. 130 f.; vgl. FA 23/1, S. 308.
- 6 Müller, *Mehr Licht*, S. 127.

Hinter diesem Theorem steht ein »höchst überraschendes Experiment. Wer [es] nicht mit eigenen Augen angeschaut hat, wird es unterschätzen oder ignorieren. Er könnte sogar glauben, dass Goethe gelogen oder falsch beobachtet hat.«<sup>7</sup> Dieses Experiment ist Newtons Grundexperiment,<sup>8</sup> nur sind die Rollen von Licht und Finsternis vertauscht. Die Idee dahinter: Nicht weißes Licht, sondern Dunkelheit besteht aus Strahlen unterschiedlicher Farbe und diverser Refrangibilität.<sup>9</sup> Müller spricht hier vom umgedrehten Grundexperiment.<sup>10</sup> Goethe schreibt:

Wenn nun die objektiven Versuche gewöhnlich nur mit dem leuchtenden Sonnenbilde gemacht wurden, so ist ein objektiver Versuch mit einem dunklen Bilde bisher fast gar nicht vorgekommen. Wir haben hierzu aber auch eine bequeme Vorrichtung angegeben. Jenes große Wasserprisma nämlich stelle man in die Sonne und klebe auf die äußere oder innere Seite eine runde Pappenscheibe.<sup>11</sup>

Überall, wo bei Newton Schatten war, ist jetzt Licht. Die Pappscheibe dient der Erzeugung eines dunklen Sonnenbildes, einer Sonne der Finsternis. So

7 Ebd., S. 128.

8 In Newtons Grundexperiment wird in einem abgedunkelten Raum durch ein rundes Loch im geschlossenen Fensterladen Sonnenlicht auf ein Prisma fallen gelassen (vgl. Isaac Newton, A letter of Mr. Isaac Newton, professor of the mathematics in the university of Cambridge; containing his new theory about light and colors, in: Philosophical Transactions 6/80 (1671/72), S. 3076–3078; vgl. auch die Beschreibung bei Müller, Mehr Licht, S. 64). Es zeigen sich zwei sichtbare Ergebnisse: Das vom Prisma gebrochene Licht ist 1. nicht weiß, sondern regenbogenbunt und 2. nicht rund, sondern fünfmal so hoch wie breit, oben blau, unten rot (vgl. Müller, Mehr Licht, S. 57).

9 Vgl. Müller, Mehr Licht, S. 128 f. Mit »Refrangibilität« hat Newton jeder Farbe ein Maß dafür zugewiesen, wie stark die Brechung für Lichtstrahlen dieser Farbe im Prisma ausfällt (vgl. Newton, Opticks, S. 6; vgl. Müller, Mehr Licht, S. 59–61). Bereits im *Ersten Stück der Beiträge zur Optik* finden sich Ansätze des umgedrehten Grundexperiments in § 45/6 und § 67 (vgl. FA 23/2, S. 30 und S. 38).

10 Vgl. Müller, Mehr Licht, S. 134.

11 FA 23/1, S. 126. Müller bietet als früheste umgedrehte Version des Experiments einen Brief des Jesuiten Lucas an Newton von 1676, wo sich bereits eine Rollenvertauschung von Licht und Schatten zeigt, auf die Newton betriebsblind reagiert (vgl. Anthony Lucas, A letter from Liege concerning Mr Newton's experiment of the coloured spectrum; together with some exceptions against his theory of light and colours, in: Philosophical Transactions 11/128 (1676), S. 692–698 und Isaac Newton, Brief an Lucas vom 5.3.1677/78, in: The correspondence of Isaac Newton, Bd. 2, 1676–1687, hg. von Herbert Westren Turnbull, Cambridge 1960, S. 257; Müller bietet eine Übersicht der Korrespondenz der beiden auf S. 163–169).

durchgeführt zeigt sich nun Goethes Vollspektrum, das genau aus den Komplementärfarben der Farben aus Newtons Vollspektrum besteht.<sup>12</sup> Empirisch sind beide Grundexperimente gleichberechtigt, was Goethe erkannte und resümiert:

Dieses Spektrum über ein dunkles Bild hervorgebracht, ist eben so gut ein Spektrum als jenes über das helle Bild hervorgebracht; beide müssen immer neben einander gehalten, parallelisiert und zusammen erwähnt werden[.] [Dies muss] den einseitigen Newtonischen Poltergeist auf immerdar verschrecken.<sup>13</sup>

Mit Bezug auf das Grundexperiment und die kompliziertere umgekehrte Version von Newtons *experimentum crucis*, die Müller ebenfalls überzeugend durchspielt, kann so auf eine Heterogenität der Finsternis statt des Sonnenlichts geschlossen werden: Schwarzer Schatten ist eine heterogene Mischung aus divers refrangiblen und verschiedenfarbigen Finsternisstrahlen.<sup>14</sup>

Für Goethe sind beide Theorien extravagant, gleichermaßen unglaubwürdig und unterscheiden sich in nur einem Punkt: An Newtons Theorie hätten wir uns seit langem gewöhnt, während die Heterogenität der Finsternis ein ungewöhnlicher, neuer Gedanke sei.<sup>15</sup> Goethe suchte – aus heutiger Sicht offensichtlich – erfolglos nach einer bipolaren Theorie,<sup>16</sup> in der Licht und Finsternis eine gleichberechtigte kausale Rolle spielen, was aber nicht bedeutet, dass die Suche danach zu seiner Zeit ein irrationales, unwissenschaftliches Unterfangen gewesen wäre.<sup>17</sup> Inhaltlich hat Newton mit dem Wissen der modernen Physik selbstverständlich Recht behalten, da sich nach heutigem Konsens nur Lichtstrahlen

12 Vgl. Müller, Mehr Licht, S. 134–137.

13 FA 23/1, S. 1021 (Erklärung der zu Goethes *Farbenlehre* gehörigen Tafeln, hier in den Erläuterungen zur sechsten Tafel, bezogen auf die Tafeln 8 und 9).

14 Vgl. Müller, Mehr Licht, S. 143.

15 Vgl. ebd., S. 144 und FA 23/1, S. 1027 (Erklärung der zu Goethes *Farbenlehre* gehörigen Tafeln, hier in den Erläuterungen zur zehnten Tafel).

16 Vgl. den Nord- und Südpol oder den elektrischen Plus- und Minuspol, was die Vermutung eines ebensolchen Prinzips bei Helligkeit und Dunkelheit aus zeitgenössischer Sicht durchaus naheliegend oder zumindest nachvollziehbar macht. Um sich von der weniger naturwissenschaftlichen Verwendung des Polaritätsbegriffs abzugrenzen – etwa Einatmen und Ausatmen –, spricht Müller konsequent von Symmetrie (vgl. Müller, Mehr Licht, S. 202, S. 384 und S. 427); vgl. Daiber zur Polarität bzw. dem dualistischen Prinzip in der (Natur-)Philosophie bei Kant, Schelling, Ritter und Novalis (Jürgen Daiber, *Experimentalphysik des Geistes. Novalis und das romantische Experiment*, Göttingen 2001, S. 59–79 und S. 107).

17 Vgl. Müller, Mehr Licht, S. 144.

im Raum bewegen und Finsternis als Abwesenheit optischer Kausalfaktoren definiert wird. Newton setzte die Existenz dieser Lichtstrahlen jedoch stillschweigend voraus, statt ihre Existenz zu beweisen, wie es sein Anspruch zu Beginn der *Opticks* ist, was bis zu Goethe niemandem auffiel.<sup>18</sup> Goethe triumphiert auf der erkenntnistheoretischen Ebene<sup>19</sup> und kommt so zum Theorem von der experimentellen Symmetrie zwischen Licht und Finsternis,<sup>20</sup> das namhaften Goethe-Kenner\*innen entgangen ist.<sup>21</sup>

Zu nennen ist auch die sowohl in der Goethe- als auch der Ritter-Forschung übersehene oder zumindest nicht explizit herausgestellte und inhaltlich starke Überschneidungen aufweisende (Zusammen-)Arbeit der beiden. Ritter spricht 1801 von einer »Vereinigung in optischer Hinsicht mit Goethe«<sup>22</sup> und veröffentlicht 1808 eine lange Abhandlung, an deren Ende er sein Gewicht als Akademie-Mitglied und Experimentalphysiker für Goethe in die Waagschale wirft.<sup>23</sup> Müller hat das Verhältnis von Goethe und Ritter ausführlichst in seinem Buch *Ultraviolett* behandelt.<sup>24</sup> Dass er mit keinem Physiker zusammengearbeitet habe, wie Goethe selbst in der *Farbenlehre* behauptet,<sup>25</sup> ist somit schlichtweg

18 Vgl. ebd., S. 149 f.

19 Vgl. ebd., S. 131.

20 Vgl. ebd., S. 231.

21 Vgl. ebd., S. 127 f.; von den prominenten Arbeiten zur *Farbenlehre*, die diesen zentralen Punkt übersehen haben, seien hier einige genannt: der ansonsten profunde Kenner Helbig (Holger Helbig, *Naturgemäße Ordnung. Darstellung und Methode in Goethes Lehre von den Farben*, Köln 2004, S. 230–252), die Kommentarbände zur *Farbenlehre* der bekannten Goethe-Ausgaben: allen voran der der Leopoldina Ausgabe von Kuhn, Matthaei, Zehe, Nickol und Wolf (Johann Wolfgang Goethe, *Die Schriften zur Naturwissenschaft. Vollständige mit Erläuterungen versehene Ausgabe im Auftrage der Deutschen Akademie der Naturforscher Leopoldina*, 29 Bde., hg. von Wolf von Engelhardt u. a., Weimar 1947–2011 [abgekürzt: LA], hier II.4, S. 302 f., II.5A, II.5B.1, II.5B.2 und II.6), die beiden Bände der HA von Kuhn, der der FA von Wenzel und der der Münchner Ausgabe von Schmidt (Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, 33 Bde., hg. von Karl Richter, München 1985–1998 [abgekürzt: MA]). Siehe auch Müller zur literaturwissenschaftlichen Fachliteratur (vgl. Müller, *Mehr Licht*, S. 128 f. und S. 414–417).

22 Johann Wilhelm Ritter, Brief an Frommann vom 3.8.1801, in: *Der Physiker des Romantikerkreises Johann Wilhelm Ritter in seinen Briefen an den Verleger Carl Friedrich Ernst Frommann*, hg. von Klaus Richter, Weimar 1988, S. 112.

23 Johann Wilhelm Ritter, *Bemerkungen zu vorstehender Abhandlung des Hrn. Wünsch*, in: *Journal für die Chemie, Physik und Mineralogie* 6 (1808), H. 4, S. 633–729; vgl. auch zum Goethe-Ritter-Zusammenhang Müller, *Mehr Licht*, S. 141, S. 235–239 und S. 242–245.

24 Olaf L. Müller, *Ultraviolett. Johann Wilhelm Ritters Werk und Goethes Beitrag – zur Biographie einer Kooperation*, Göttingen 2021.

25 Vgl. FA 23/1, S. 980.

falsch und eine ›selbstinduzierte Großkatastrophe‹ für die Rezeption von Goethes Arbeit.<sup>26</sup>

Anzumerken ist hier, dass Goethe sich nicht gegen die Charakteristika ausgesprochen hat, auf denen Newtons bewundernswerte Errungenschaften beruhen, nämlich mathematische Tiefe, physische Genauigkeit und Schärfe des Verstandes. Aber er wollte auch weniger harte Elemente einbezogen wissen: etwa Intuition und Phantasie, die für die Hypothesenbildung notwendig seien, aber durch die härteren Elemente kontrolliert werden müssten. Umgekehrt gilt auch, dass nur dann eine Naturwissenschaft entsteht, wie sie Goethe vorschwebte, wenn sich immer wieder getraut wird, mit ›Ahndung‹ und ›Phantasie‹ über das hinauszukommen, was zum Beispiel die Schärfe des Verstandes erlaubt. Goethe hoffte auf eine humanistische Naturwissenschaft,<sup>27</sup> die sowohl aufklärerisch, vernunftorientiert und empirisch ist, als auch explizit auf romantische Kategorien wie ›Ahndung‹ und ›Phantasie‹ baut:

Um aber einer solchen Forderung sich zu nähern, so müßte man keine der menschlichen Kräfte bei wissenschaftlicher Tätigkeit ausschließen. Die Abgründe der Ahndung, ein sicheres Anschauen der Gegenwart, mathematische Tiefe, physische Genauigkeit, Höhe der Vernunft, Schärfe des Verstandes, bewegliche sehnsuchtsvolle Phantasie, liebevolle Freude am Sinnlichen, nichts kann entbehrt werden[.]<sup>28</sup>

Mit seinen vom Polaritätsgedanken durchdrungenen optischen Schriften schreibt sich Goethe dem zeitgenössischen, vom Galvanismus geprägten physikalischen Diskurs ein, in dem Ritters Studie *Beweis, daß ein beständiger Galvanismus den Lebensproceß im Thierreiche begleite*,<sup>29</sup> die Goethe nachweislich kannte,<sup>30</sup> eine zentrale Rolle spielte:

Ritter hatte anhand [von] Experimente[n] [mit anorganischen und nicht mehr organischen galvanischen Ketten] die These entwickelt, daß alles, was

26 Vgl. Müller, *Mehr Licht*, S. 234. Müller listet außerdem zahlreiche weitere wichtige Physiker bzw. Wissenschaftler auf, die sich vor und/oder nach Erscheinen der *Farbenlehre* auf Goethes Seite schlugen: Herschel, Ørsted, Seebeck, Werneburg und dessen Schüler oder Freund Ficinus (vgl. ebd., S. 235–256).

27 Vgl. ebd., S. 425.

28 FA 23/1, S. 605; das Stichwort des ›Abgrunds‹ wird später noch ausführlich behandelt.

29 Johann Wilhelm Ritter, *Beweis, daß ein beständiger Galvanismus den Lebensproceß im Thierreiche begleite*, Weimar 1798. Goethe reiht seine *Farbenlehre* explizit in die von der Polarität geprägten Phänomene der Elektrizität und Chemie und damit den Galvanismus ein (vgl. § 742–744 im didaktischen Teil der *Farbenlehre*).

30 Vgl. MA 8.1, S. 599 f.; in der FA fehlt dieser Brief.

in der Natur geschieht, auf Umwandlungen einer Urkraft von einer Form in die andere beruht. Er geht davon aus, im Galvanismus diese Urkraft aufgefunden zu haben, deren Schaffen in der gesamten Natur das zentrale Wirkungsprinzip bildet.<sup>31</sup>

Letztlich entwirft Ritter so eine romantische »Vision einer großen einheitlichen Theorie, eines Totalentwurfs der Natur«,<sup>32</sup> einer Weltformel, die bis hierhin naturwissenschaftlich-experimentell fundiert ist. »Es geht [Ritter] darum, experimentell zu demonstrieren, daß hinter der vordergründigen Polarität der Dinge eine verborgene, dialektische Einheit ruht.«<sup>33</sup> Um dies nachzuweisen, nahm Ritter eine experimentelle »Extremisierung der Empfindungen« vor und schien damit ein Konzept romantischer Naturphilosophie bestätigen zu können: »Steigert man eine Empfindung ins Extrem, [schlägt] sie in ihr Gegenteil um. Es zeigt sich die Möglichkeit, daß die Gegensätze im Grunde eine Einheit, daß Polarität verborgene Dialektik [ist]«. <sup>34</sup> Ritter verlässt jedoch auf der Suche nach der Weltformel das Feld der Empirie, wenn er spekulierend die Vision einer allbelebten Natur entwirft, in der »Alles Handeln [...] auf *Gleichgewicht* aus[geht]«<sup>35</sup> und deren »Theile in das Ganze, und das Ganze in die Theile zurück[laufen]«. <sup>36</sup> Im Kontext von Ritters Weltformel ist ebenfalls seine

31 Daiber, *Experimentalphysik des Geistes*, S. 103.

32 Ebd.

33 Ebd., S. 109; neben Ritter wollen auch weitere romantische Naturforscher in Galvanismus, Magnetismus und Elektrizität experimentell die zentralen Wirkungsprinzipien der Natur gefunden haben. Die populärsten sind Julius Konrad von Yelin und Gottfried Reinhold Treviranus (vgl. ebd., S. 83). Vgl. auch Reinhard Schulz, Gibt es für die Romantik eine spezifisch naturwissenschaftliche Experimentierpraxis?, in: *Philosophia naturalis* 30 (1993), S. 254–275.

34 Daiber, *Experimentalphysik des Geistes*, S. 111; vgl. auch Friedrich Schlegel: »Jedes Entwickeln, jedes Wachsen und Steigen hat ein Ziel, ein Äußerstes, wo es entweder in seinen Anfang zurück, oder in sein Gegenteil überspringen muß.« (Friedrich Schlegel, *Entwicklung der Philosophie in zwölf Büchern*. Fünftes Buch, in: Ders., *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, 27 Bde., hg. von Ernst Behler, Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner, München u. a. 1958 ff., hier Abt. 2: *Schriften aus dem Nachlaß*, Bd. 12: *Philosophische Vorlesungen 1800–1807*, Teil 1, hg. von Jean-Jacques Anstett, München u. a. 1964, S. 434.)

35 Ritter, *Beweis*, daß ein beständiger Galvanismus den Lebensproceß im Thierreiche begleite, S. 156. Herv. im Orig.

36 Ebd., S. 158; vgl. Daiber zum Kern von Ritters Buch, der zeitgenössischen Rezeption und den Auswirkungen auf die Romantiker v. a. auf Novalis (Daiber, *Experimentalphysik des Geistes*, S. 101–107). Ritter arbeitete also bereits bei seinem *Beweis*, der veröffentlicht wurde, bevor Ritter und Goethe miteinander in Berührung kamen (vgl. Müller, *Ultraviolet*, S. 111), mit dem Polaritätsgedanken und ließ sich von Goethe in

Schrift *Das Electriche System der Körper* zu nennen, in der es heißt: »Beyde Reihen bilden unter jeden Umständen nur Eine, werden von Einem Gesetze beherrscht. Es giebt nur Ein Electriche System, und dieses umfasst Alles und Jedes, was von Körper überhaupt auf Erden ist.«<sup>37</sup> In diesem Kontext sei auf Goethes vielzitierte Äußerung in der *Farbenlehre* verwiesen: »Das Geeinte zu entzweien, das Entzweite zu einigen, ist das Leben der Natur; dies ist die ewige Systole und Diastole, die ewige Synkrisis und Diakrisis, das Ein- und Ausatmen der Welt, in der wir leben, weben und sind.«<sup>38</sup>

Es existiert der Vorwurf, Goethe habe wegen seiner Tätigkeit als Dichter subjektiv gearbeitet, während Newton als Naturwissenschaftler objektiv gearbeitet habe, was allerdings die beiden Begriffe missversteht, da in der zeitgenössischen Optik mit ›subjektiven‹ Experimenten die Einbindung der experimentierenden Person in das Experiment gemeint ist, insofern sich etwa die Versuchsergebnisse auf der Netzhaut abspielen beziehungsweise diese als Schirm dient, was methodisch unproblematisch ist. Bei ›objektiven‹ Experimenten ist die experimentierende Person nicht Teil des Versuchsaufbaus. Newton hat selbst subjektive Experimente durchgeführt und Goethe genauso objektive, wie das oben zitierte. Goethes Wissenschaft ist keine subjektive!<sup>39</sup> Entstehen konnte dieser nach Müller schlimmste der weitverbreiteten Irrtümer über Goethes Newton-Kritik durch den taktischen Fehler Goethes, in den *Beiträgen zur Optik* ausschließlich subjektive Experimente zu bieten, was zwar in der *Farbenlehre*, in der er immer noch zuerst auf subjektive Experimente einging und erst später objektive folgen ließ, korrigiert, aber nicht explizit kommuniziert wird.<sup>40</sup> Die Lesart von Goethes Schriften zur Optik als »ganzheitlich statt reduktionistisch; emotional statt einseitig rational; qualitativ statt quantitativ; subjektiv statt objektiv«,<sup>41</sup> negiert

die umfassende Suche nach Polarität in der Physik des Lichts hineinziehen (vgl. ebd., S. 14), wemgleich der Galvanismus im zeitgenössischen Diskurs deutlich höhere Werten schlug und deshalb hier erläutert wurde.

37 Johann Wilhelm Ritter, *Das Electriche System der Körper. Ein Versuch*, Leipzig 1805, S. 190–192.

38 FA 23/1, S. 239.

39 Vgl. Müller, *Mehr Licht*, S. 37 und S. 66–79; Goethe war das bewusst, was in einem Brief an Zelter vom 22.6.1808 deutlich wird, in dem er das Messinstrument des Körpers als »genauesten physicalischen Apparat den es geben kann« bezeichnet und die Absonderung des Menschen vom Experiment als »das größte Unheil der neuern Physik« nennt (FA 33, S. 329). Auch Ritter, Alexander von Humboldt, Fowler, Hunter und Novalis/Hardenberg haben subjektiv experimentiert (vgl. Daiber, *Experimentalphysik des Geistes*, S. 106 f.).

40 Vgl. Müller, *Mehr Licht*, S. 145–147.

41 Ebd., S. 426.

die dahinterstehende rational-empirische und erkenntnistheoretische Arbeit und läuft zugespitzt auf die Aufforderung hinaus, Goethe sei kein (Natur-)Wissenschaftler gewesen und hätte doch besser bei der Literatur bleiben sollen.<sup>42</sup>

Diesen knappen Ausführungen folgend wird die *Farbenlehre* als naturwissenschaftliches und erkenntnistheoretisches Werk gelesen, das nachweislich zentrale (romantische) Impulse aus der Naturwissenschaft aufnimmt – sowohl von den fundierten empirischen Versuchen als auch den darauf aufbauenden naturphilosophischen Spekulationen.

## II. Das christlich-göttliche Licht

Doch nun zu *Faust* und dem ersten Themenblock, dem christlich-göttlichen Licht. Die Polarität von Licht und Finsternis taucht bereits zu Beginn des Werkes auf. Im ›Prolog im Himmel‹ sprechen die Erzengel von »unbegreiflich hohen Werke[n]« (V. 249), die »herrlich wie am ersten Tag« (V. 250, vgl. auch V. 270) seien, und von »Paradieses-Helle« (V. 253), die mit »tiefer schauervoller Nacht« (V. 254) »[i]n ewig schnellem Sphärenlauf« (V. 258) wechsele. Es sei an den hier verarbeiteten christlichen Schöpfungsmythos in der Genesis erinnert, auch wenn hier der erste Tag dieser Werke gemeint ist.<sup>43</sup> Das Licht tritt in den ersten Versen im Kontext von Erschaffung und Ordnung auf und durch die Rede vom geordneten Sphärenlauf wird außerdem das Bild einer Weltharmonik gezeichnet.<sup>44</sup>

Bei Hesiod steht nicht die Nacht am absoluten Anfang, sondern das Chaos,<sup>45</sup> das Friese mit Bezug auf verschiedene philologische Arbeiten von *chainein* ableitet und die folgenden Übersetzungsmöglichkeiten bietet: ›gähnen‹, ›klaffen‹, ›platzen‹, ›bersten‹, ›überhaupt heftige Begier wonach haben‹ und ›staunen‹.<sup>46</sup> Der Anfang bei Hesiod ist ein gähnender, Finsternis in sich bergender Abgrund, der sich – neben anderen mythischen Überlieferungen – etwa in Luthers Übersetzung von Gen 1,1–2 wiederfindet: »AM anfang schuff Gott Himel

42 Solche Lesarten finden sich vielfach an exponierten Stellen in der renommierten literaturwissenschaftlichen Fachliteratur (vgl. exemplarisch die erste Seite des Kommentars der FA zur *Farbenlehre*: FA 23/1, S. 1061 f.).

43 Siehe auch die Verse 2044–2050 mit der Anspielung auf 1. Mose 3,5.

44 Vgl. HA 3, S. 508 und ausführlicher in FA 7/2, S. 165 f.

45 Vgl. Hesiod, *Theogonie – Werke und Tage*. Griechisch – deutsch, hg. und übers. von Albert von Schirnding, 5. Aufl., Berlin 2012, S. 14 f., V. 116.

46 Vgl. Heinz-Gerhard Friese, *Die Ästhetik der Nacht. Eine Kulturgeschichte*, I: Leib und Raum, Reinbek bei Hamburg 2011, S. 145.

und Erden. Und die Erde war wüst und leer und es war *finster* auff der *Tieffe* Und der Geist Gottes schwebet auff dem Wasser.«<sup>47</sup> Friese assoziiert den Abgrund in einer Reihe mit Nacht und Vagina in einer Innen-Außen-Dialektik als das furchtbare Weibliche, als dunkle Drohung der Mutter und begründet den gähnenden Abgrund bei Hesiod mit der für den Menschen essentiellen Atembewegung, die den menschlichen Körper in permanentem Austausch mit der Welt hält<sup>48</sup> – vgl. die Erläuterungen zur Polarität in Kapitel I. Ursprünglich sei mit *chainein* außerdem ein Aufreißen, Sich-Auftun, vornehmlich des Mundes, gemeint gewesen, womit Friese pointiert proklamiert: »Im Anfang war das Wort, steht in der biblischen Genesis. Die Hesiodische Überbietung lautet: Im Anfang war das aufgerissene Maul – auch von Sänger und Hörer (und Säugetier).«<sup>49</sup> Nach Friese ist das Chaos bei Hesiod »kein Raum in unserem Sinne, sondern eher etwas zwischen Zustand und Bewegung (oder beides), [etwas, in dem auch] das Gebären, genauer das Hervorgehen [steckt].«<sup>50</sup>

Goethes motivisch daran angelehnte abgründige ›schauervolle Nacht‹ wirkt zusammen mit der christlich-göttlichen ›Paradieses-Helle‹ wie im griechischen Mythos zeit- und ordnungsstiftend und greift zusätzlich Erzählungen von der Vertreibung der Finsternis durch Licht auf, was Mephisto auf den Plan ruft, der diese Ordnung direkt in seinem allerersten Redeanteil angreift. Er weiß zwar »Von Sonn' und Welten [...] nichts zu sagen« (V. 279), und sieht »nur wie sich die Menschen plagen« (V. 280), proklamiert aber provokativ, dass der Mensch ein wenig besser leben würde, wenn Gott ihm nicht den Schein des Himmelslichts, die Vernunft, gegeben hätte (vgl. V. 282–285), womit auch die mit dem Luzifer-Mythos verschränkte Figur des Prometheus evoziert wird.

Der metaphysische Rebell<sup>51</sup> Luzifer geht in der griechischen Antike als Sohn der Morgenröte seiner Mutter voraus und wird so zum Lichtbringer. Die Gleichsetzung von Satan mit Luzifer ist auf eine Fehlinterpretation Jesajas im Buch der Offenbarung der Bibel zurückzuführen, wo in Kapitel 12 in den Versen 7–9 diese Verknüpfung hergestellt wird. Die Überlagerung der Mythen des Prometheus und des Luzifer wird zusätzlich zu ihrer identischen Funktion als

47 Vgl. ebd. und Biblia: Das ist: Die gantze Heilige Schrift: Deusch. Auff's new zuge-  
richt, übers. von Martin Luther, Wittenberg 1541. Herv. durch V. W.

48 Vgl. Friese, *Ästhetik der Nacht*, S. 145 f.

49 Ebd., S. 146. Angemerkt sei, dass sich der von Friese zitierte Bibelvers nicht in der Ge-  
nesis, sondern in Joh 1,1 findet.

50 Ebd., S. 154.

51 Vgl. den gleichlautenden Titel von Schulz' Arbeit: Manuela Helga Schulz, *Metaphy-  
sische Rebellen. Themengeschichtliche Studien zu Goethe, Byron und Nietzsche*,  
Würzburg 2010.

Lichtbringer durch ihre Position als auf der Erde verortete Herrscherinstanz über die Menschen nachvollziehbarer, da vor allem das Teuflische des Satans in den literarischen Verarbeitungen reduziert wurde und stattdessen seine Erlösung, Rettung und Rechtfertigung, jedenfalls bis zum Ende des 18. Jahrhunderts, in den Fokus rückte.<sup>52</sup> Unter anderem in Anlehnung an Blumenberg, der die Verknüpfung zwischen den Figuren des Prometheus und des Luzifer an ihrer identischen Funktion als »Lichtbringer im Ungehorsam gegen den herrschenden Gott«<sup>53</sup> festmacht, zeigt Heimerl die Parallele zwischen dem Autonomisierungsprozess des Prometheus und dem Fall von Luzifer am beharrlichen Festhalten der beiden Figuren an der eigenen Autonomie, der Freiheit ihres Wollens auf. Luzifer kann sich jedoch der diastolisch-göttlichen Einwirkung letztlich nicht entziehen, da er Teil des notwendigen Gangs der Welt ist.<sup>54</sup>

Ein mythologischer Vertreiber der Finsternis neben Prometheus ist Apoll, der bei Hederich »so viel, als die Sonne seyn soll«<sup>55</sup> und »das Wesen der Dinge [sowie] die Finsterniß der Nacht [auflöst und vertreibt]«,<sup>56</sup> Apoll sei außerdem eine Figur, die »in allem eine so gute Harmonie und Ordnung hält, als ein Musicus in seiner Musik.«<sup>57</sup> Mephisto teilt sich mit diesen bekannten Figuren die Funktion des Gott gegenüber ungehorsamen Lichtbringers, der sich letztlich aber der diastolisch-göttlichen Einwirkung nicht entziehen kann und nicht nur Teil des notwendigen Gangs der Welt ist, sondern gerade durch seine disruptive Seite und dem Beharren auf seiner Autonomie für die Harmonie und Ordnung der Welt konstitutiv ist.

Wenn Mephisto das gottgegebene Licht des Verstandes als für die Menschen schädlich bezeichnet (vgl. V. 282–285), plädiert er implizit für den anderen Pol, das Unbewusste, das um 1800 in der Psychologie der dunklen Vorstellungen der aufklärerischen Anthropologie des vom Licht des Verstandes erleuchteten Menschen gegenübergestellt wird. Diese dunklen Vorstellungen wirken im Unbewussten verborgen, sind der Gewalt der Vernunft entzogen, triumphieren über sie, werden in der Kindheit in geistiger nächtlicher Dunkelheit aufgesogen und können im weiteren Leben vom Licht des Verstandes gar nicht mehr oder nur

52 Vgl. ebd., S. 9–11.

53 Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, Frankfurt a. M. 1979, S. 493.

54 Vgl. Joachim Heimerl, *Systole und Diastole. Studien zur Bedeutung des Prometheus-symbols im Werk Goethes. Versuch einer Neubestimmung*, München 2001, S. 42–46.

55 Benjamin Hederich, *Gründliches Mythologisches Lexikon*, Leipzig 1770 (reprografischer Nachdruck Darmstadt 1967), Sp. 345.

56 Ebd., Sp. 328.

57 Ebd., Sp. 346.

selten überwältigt werden.<sup>58</sup> Insgesamt avanciert die Faust-Figur im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts zum Kritiker an der Aufklärung.<sup>59</sup>

Mephistos Bild des Verstandes als Widerschein (vgl. V. 284: »Schein des Himmelslichts«, den Schöne als »Widerschein« oder »Anschein« liest<sup>60</sup>) ist ebenfalls untersuchenswert: Sulzer schreibt im Eintrag zum »Wiederschein« in der Malerei in seiner *Allgemeinen Theorie*: »Der Grundbegriff zur Theorie des Widerscheines ist die Vorstellung, daß jeder Gegenstand von heller Farb, als ein Licht anzusehen sey, das seine Farbe gegen alle Seiten verbreitet [...] wie ein angezuendetes wuerkliches Licht«,<sup>61</sup> was übertragen letztlich den Verstand eines Menschen als für das »Werk« einflussreichen Faktor inszeniert, der alle umge-

58 Vgl. Nicolai als Begründer der dunklen Vorstellungen, bei dem sie noch nicht an die »klaren« Vorstellungen gebunden sind (vgl. Ernst Anton Nicolai, *Gedanken von den Würckungen der Einbildungskraft in den menschlichen Körper*, Halle 1751). Sulzer verschiebt diesen Diskurs von der Erkenntnistheorie in die Psychologie (vgl. Johann Georg Sulzer, *Erklärung eines psychologischen paradoxen Satzes: Daß der Mensch zuweilen nicht nur ohne Antriebe und ohne sichtbare Gründe sondern selbst gegen dringende Antriebe und überzeugende Gründe handelt und urtheilet*, in: Ders., *Vermischte philosophische Schriften*. Aus den Jahrbüchern der Akademie der Wissenschaften zu Berlin gesammelt, Leipzig 1773, S. 99–121). Vgl. auch Wilhelm von Hoven, *Versuch über die Wichtigkeit der dunklen Vorstellungen in den Theorien von den Empfindungen*, Stuttgart 1780, insb. S. 53 f. und Ludwig Heinrich Jakob, *Grundriß der Erfahrungs-Seelenlehre*, Halle 1791; siehe einführend exemplarisch Roland Borgards und Harald Neumeyer, *Der Mensch in der Nacht – die Nacht im Menschen*. Aufgeklärte Wissenschaften und romantische Literatur, in: *Athenäum*. Jahrbuch für Romantik 11 (2001), S. 13–39, hier insb. S. 30–32.

59 Vgl. Michael Multhammer und Carsten Rohde, *Faust, das Genie – 1750 bis 1850*. Problem- und Kulturgeschichte. Kritik, in: *Faust Handbuch*. Konstellationen – Diskurse – Medien, hg. von Carsten Rohde, Thorsten Valk und Matthias Mayer, Stuttgart 2018, S. 194–201, hier S. 198. Siehe auch ebd.: »Das unbedingte Vertrauen in die Vernunft als leitende Ratgeberin und die Vernünftigkeit der Einrichtung der Welt als Ganzes sind fragwürdig geworden. Aus diesen Umständen leiten sich neue, bisher dem Faust-Stoff noch nicht eingeschriebene Entwicklungsmöglichkeiten ab, die die Dimension des nach Erkenntnis strebenden und verführbaren Gelehrten übersteigen. Faust wird als Genie zum Kritiker der Aufklärung, deren Produkt er ironischerweise selbst ist.« Bereits im sogenannten *Urfaust* findet sich als Gegenmodell zur Buchgelehrsamkeit ein Leben, das sich aus der unmittelbaren Naturerkenntnis ergibt (vgl. ebd., S. 200). »Aus diesem Spannungsverhältnis zwischen Ablehnung rein rationalistischer Weltzugänge [...] und der Möglichkeit des Genies, diese engen Grenzen der Zentrierung auf die Vernunft zu sprengen, ergibt sich das Programm von Goethes Faust« (ebd.).

60 Vgl. FA 7/2, S. 169. Der Widerschein taucht explizit später erneut auf (vgl. V. 7026).

61 Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, 2 Bde., Leipzig 1771–1774, hier Bd. 2, S. 1272.

benden ›Gegenstände‹ beleuchtet und gerade die dunklen Stellen ausleuchten kann: »Hat also der Mahler irgend eine in dunkeln Schatten liegende Stelle zu beleben, so muß er einen hellen Gegenstand so sezen, daß er durch seinen Schein die dunkeln Schatten durch Widerscheine beleuchte.«<sup>62</sup> Mephisto sieht entweder die Produktivität und Relevanz des Verstandes beziehungsweise Widerscheins nicht, den die zeitgenössische Malerei durchaus wert- und als für die Bildkomposition notwendigen Faktor einschätzt, oder er negiert sie schlichtweg. Außerdem gebrauche der Mensch die Vernunft ihm zufolge lediglich, um »tierischer als jedes Tier zu sein« (V. 286), ein Gedanke, der in der Aufklärung durchaus präsent ist.<sup>63</sup>

Neben der zweiten Studierzimmer-Szene und der sogenannten Gretchen-tragödie führt Zabka den ›Prolog‹ an, wenn er von der Auflösung des starren Gegensatzes zwischen dem Guten und dem Bösen in Goethes *Faust* spricht. Stattdessen würden die guten und bösen Kräfte in der Autonomie der »tiefbewegte[n] Brust« (V. 307) verortet.<sup>64</sup> Auch sagt Gott in Bezug auf Faust voraus: »Wenn er mir jetzt auch nur verworren dient: / So werd' ich ihn bald in die Klarheit führen« (V. 308 f.). Hier wird der im 18. Jahrhundert bekannte Gegensatz vom verworrenen und klaren Bewusstsein aufgerufen. Zimmermann fasst diesen Diskurs von Descartes über Spinoza bis hin zu Leibniz zusammen, bei dem alle Vorstellungen der Bewusstheit nach dunkel (*obscure*) oder hell (*clare*), deutlich (*distincte*) oder verworren (*confuse*), vollständig (*adaequate*) oder unvollständig (*inadaequate*) ausgebildet sein können.<sup>65</sup> Die Monaden der primitiven Art sind nur mit dunklen und verworrenen Ideen erfüllt, während sich die größte und höchste Monade, Gott, das ganze Weltall in vollkommener Klarheit vorstellt. Erwartbar wäre folglich eine Weiterentwicklung in Fausts Erkennen

62 Ebd.

63 Vgl. exemplarisch Johann Gottfried Herder, *Sämtliche Werke*, 33 Bde., hg. von Bernhard Suphan, Berlin 1877–1913, hier Bd. 5, S. 557 f., wo es heißt: »Gemeinlich ist der Philosoph alsdenn am meisten Thier, wenn er am zuverlässigsten Gott seyn wollte«. Mephisto nennt den Mensch hier auch den ›kleinen Gott der Welt‹ (vgl. V. 281). Auch an Schillers Dissertation ließe sich denken.

64 Vgl. Thomas Zabka, *Dialektik des Bösen. Warum es in Goethes ›Walpurgisnacht‹ keinen Satan gibt*, in: *Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 72 (1998), H. 2, S. 201–226, hier S. 203 und S. 205; vgl. auch Goethes Prometheus-Ode, in deren Zentrum ebenfalls das autonome, ›heilig glühend Herz‹ steht (vgl. FA I, S. 203 f.). Im Vorspiel auf dem Theater spricht der Dichter auch von seinem Werk als »in tiefer Brust uns da entsprungen« (V. 67). Außerdem findet sich bei den oben erläuterten Lichtbringer-Figuren eben jene Autonomie.

65 Siehe auch den Eintrag zu »Helldunkel« in Sulzers *Allgemeinen Theorie der schönen Künste*, Bd. 1, S. 533.

und Denken weg vom passiven, ›verworrenen‹, sich leidenschaftlich-sinnlichen Vorstellungen Hingeben hin zu aktiv-erkennender Verarbeitung der Außenwelt, zu klarem Bewusstsein. Doch zu Beginn von *Faust II* in der ›Anmutigen Gegend‹, in der Faust diese von Gott prophezeite ›Klarheit‹ nach der Katastrophe eines nur verworren nach dem Höchsten strebenden Leben erlangt, wird mit diesem Narrativ gebrochen. Fausts Beschluss, »[z]um höchsten Dasein immerfort zu streben« (V. 4685), ist keineswegs Verworrenheit, sondern entwickelt sich im Licht des Göttlichen unter den Gegebenheiten des irdischen Lebens vielmehr auf ›natürliche‹ Weise. Dieses klare Bewusstsein seiner Existenz verliert Faust jedoch für den Rest seines Lebens wieder. Er wird sprichwörtlich blind, umnachtet, verworren sterben (vgl. V. 11580–11594).<sup>66</sup> »Die Welt, die zum Produkt menschlicher Herstellung geworden ist, erlischt ihrem irdischen Schöpfer [Faust, V.W.], der nicht mehr *schauen* kann[.] [...] [E]r ist unfähig zur Annahme des göttlichen Schöpfungsgeschenks«,<sup>67</sup> des Schöpfungslichts, das er in eigene Regie zu nehmen versucht und wovon ihn sein Weg wegführt. Er will selbst Sonne sein oder inszenieren, statt ihr Licht zu empfangen.<sup>68</sup>

Gaier zeigt den Kontrast zu Dante auf, wo gerade das ungeblendete Empfangen des Sonnenlichts Zeichen göttlicher Gnadengewährung ist.<sup>69</sup> Das Schlagwort der Entgrenzung ist hier als Schlüsselbegriff zu nennen,<sup>70</sup> das konzentriert im Eröffnungsmonolog von Faust zu finden ist: »Bin ich ein Gott? Mir wird so licht!« (V. 439):

[Die] Schöpfung, die sich im Prolog ›herrlich wie am ersten Tag‹ (V. 250) darstellte, wird zerstört, indem sich der Mensch in den Besitz dieses ersten Tags setzen will. [Dieser erste Tag] aber ist, wörtlich und symbolisch, der Tag seiner Geburt, die nun kein passiv hingenommenes Lebensgeschenk mehr bleiben, sondern aktive Lebensproduktion werden soll.<sup>71</sup>

66 Vgl. Rolf Christian Zimmermann, Klarheit, Streben, Wiederbringung. Drei Beiträge zum Verständnis von Goethes *Faust*, in: Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 74 (2000), H. 3, S. 413–464, hier S. 416–419; auf Fausts Ende sowie Blindheit und Blendung wird noch zurückzukommen sein.

67 Helmut Schneider, Das Licht der Welt. Geburt und Bild in Goethes *Faust*dichtung, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 75 (2001), H. 1, S. 102–122, hier S. 104. Herv. im Orig.

68 Vgl. ebd., S. 106.

69 Vgl. Ulrich Gaier, *Faust-Dichtungen*, 3 Bde., Stuttgart 1999, hier Bd. 2, S. 551 f. und S. 571–573.

70 Vgl. ebd., Bd. 3, S. 689 f. und Schneider, *Das Licht der Welt*, S. 106.

71 Schneider, *Das Licht der Welt*, S. 107.

Wird die Geburt als Schwellen- und Grenzmarkierung, als erstes Erblicken des Lichts der Welt verstanden, ist der Wunsch, selbst die Welt erleuchten zu wollen, eine Leugnung dieser Geburt und der Schöpfung.<sup>72</sup> Mephisto sagt: »Ich bin ein Teil des Teils, der anfangs alles war, / Ein Teil der Finsternis, die sich das Licht gebar, / Das stolze Licht, das nun der Mutter Nacht / Den alten Rang, den Raum ihr streitig macht« (V. 1349–1352).<sup>73</sup> »Aus dieser Position der ursprünglichen mephistophelischen Nacht und der Abkünftigkeit des Lichts heraus macht Faust Gott sein Schöpfungswort – »Es werde Licht!« – streitig.«<sup>74</sup> Die Parallelen zwischen Faust und Luzifer sowie Prometheus sind auch hier ebenso klar erkennbar wie das Zitat des Diskurses zur Physik des Lichts.<sup>75</sup> Mephisto spricht in den zitierten Versen

aus der Perspektive des in sich konzentrierten Luzifer, der die ursprüngliche Einheit der Gottheit verkennt und die Konzentration auf die finstere Materie verabsolutiert. Er weiß zwar um das Hervorgehen des Lichts aus seiner eigenen Sphäre, ohne jedoch das Ärgernis des daraus resultierenden Widerspruchs beheben zu können: Er vermag den Zusammenhang von Licht und Finsternis nicht als den innerhalb der luziferischen Finsternis wieder herverbrachten Puls der Gottheit zu verstehen, weshalb er bei der Position des Streits (»streitig macht«), der Antithese stehenbleibt. Mephisto vertritt eine unheilvoll »einseitige Richtung«.<sup>76</sup>

Die Idee von Licht, das aus Finsternis entsteht, ist auch in der experimentellen Naturwissenschaft bekannt. Ritter stellt fest, dass bononische Leuchtsteine im dunklen Feld des Prismabildes außerhalb des Violetts stärker leuchten, als im Violett oder anderswo selbst.<sup>77</sup> In einer Zusammenfassung schreibt er: »Bononischer Leuchtstein [leuchte] auch in den unsichtbaren Stralen außerhalb des

72 Vgl. ebd.; vgl. auch die obigen Erläuterungen zum Gebären bzw. Hervorgehen, die Hesiods Chaos inhärent sind.

73 Das Motiv der Geburt findet sich auch an weiteren Stellen. Schneider liest bspw. auch die Szene »Vor dem Tor« als symbolisches Geburtsbild des aus der Stadt herausquellenden Volks: »Aus dem hohlen finstern Tor / Dringt ein buntes Gewimmel hervor« (V. 918 f.) (vgl. ebd., S. 111).

74 Ebd., S. 110.

75 Goethes eigene Position in diesem Diskurs ist die Mephistos, da er sich für die »Mutter Nacht« einsetzt, während mit Newtons Theorie das Licht zum dominanten Phänomen avancierte (vgl. Müller, Ultraviolett, S. 412).

76 Zabka, *Dialektik des Bösen*, S. 204.

77 Vgl. Johann Wilhelm Ritter, *Beyträge zur nähern Kenntnis des Galvansimus und der Resultate seiner Untersuchung*. Zweyten Bandes drittes, viertes und letztes Stück, Jena 1805, S. 277–285.

Violetts des Prismabildes [...]. Dieser Versuch sieht einem Zauber ähnlich, indem hier Finsterniß selbst Licht zu erzeugen scheint.«<sup>78</sup> So lässt sich – mit Müller – Mephistos Rede von der Licht gebärenden Finsternis neben der religiös-metaphysischen Ebene klar auch im naturwissenschaftlichen Diskurs verorten.<sup>79</sup>

In *Faust* steht das Licht der Finsternis nicht dualistisch entgegen, sondern geht aus ihr – den zeitgenössischen Diskursen der Religion beziehungsweise Metaphysik und Physik des Lichts entsprechend – hervor! Auch die Kräfte des Guten und des Bösen gehen auseinander hervor, denn Mephisto ist ein »Teil von jener Kraft, / Die stets das Böse will und stets das Gute schafft« (V. 1335 f.). Das Böse ist nicht der prinzipielle Gegensatz,<sup>80</sup> sondern, wie Goethe in der Rede *Zum Shakespears Tag* formuliert, »nur die andre Seite vom Guten, die so notwendig zu seiner Existenz und in das Ganze gehört«.<sup>81</sup> Die göttliche Macht, die das ursprüngliche finstere Chaos ordnet, dem auch Mephisto angehört, gleichwohl er seine Unterordnung unter diese Macht verkennt, offenbart auf diesem Weg ihre verborgene Dialektik und eigentliche Einheit.<sup>82</sup>

Faust wittert später selbst diesen Zusammenhang, wenn er hofft, ausgerechnet in dem, was die nun verketzerte Nacht noch ist – nämlich die Leere, das Nichts – »das All zu finden« (vgl. V. 4256). Wenn die Mütter die Gestalt(ung)en schaffen, dann sind Mephisto und Faust Brüder, wenn auch sehr verschiedene: Während Mephisto die Abspaltung und Verleugnung der Herkunft betreibt, vom Ganzen zum Teil geht, bewegt sich Faust in einer Art topischer Regression zurück zu den Müttern, vom Teil, das er ist, zum Ganzen.<sup>83</sup>

Die Anklänge des »romantischen Totalentwurfs der Welt« – siehe die Bemerkungen aus I. – sind nicht von der Hand zu weisen: Faust will zwar genau wie

78 Johann Wilhelm Ritter, Schreiben an J. B. van Mons, über verschiedene physikalisch-chemische Gegenstände, in: Neues allgemeines Journal der Chemie 6 (1805), H. 2, S. 141–165, hier S. 161 f. Herv. entfernt, V.W.

79 Vgl. Müller, Ultraviolett, S. 408–412.

80 Vgl. Zabka, Dialektik des Bösen, S. 205. Siehe auch Mayer, der in diesem Kontext u. a. von einer »funktionale[n] Legitimität des Bösen« spricht (Matthias Mayer, *Faust, das Genie – 1750 bis 1850. Gattungs- und Mediengeschichte. Literatur*, in: *Faust Handbuch*, S. 146–154, hier S. 149).

81 FA 18, S. 12.

82 Nicht zufällig zählen die Vertreter der frühromantischen Generation Friedrich und August Wilhelm Schlegel sowie Schelling »zu den begeisterten Kommentatoren« von *Faust. Ein Fragment*, die diesen Text im Sinne der progressiven Universalpoesie transformieren (vgl. Carsten Rohde, *Faust, das Genie – 1750 bis 1850. Gattungs- und Mediengeschichte. Mediale Transformationen: Faust um 1800*, in: *Faust Handbuch*, S. 185–193, hier S. 189).

83 Vgl. Friese, *Ästhetik der Nacht*, S. 902.

die (vor allem zum Galvanismus experimentierenden) Physiker<sup>84</sup> wissen, »was die Welt / Im Innersten zusammenhält« (V. 383 f.), geht jedoch nicht (mehr) den Weg des physikalischen Experiments, sondern durch das Eingehen des Pakts mit dem Teufel/Mephisto den der maximalen Extremisierung, was ihn letztlich auch zum ›Ganzen‹ (zurück)führt. Zu Beginn der ersten Nacht-Szene erläutert Faust, er habe sich zuerst erfolglos den Wissenschaften zugewandt (vgl. V. 354–360) und sich anschließend »der Magie ergeben« (V. 377), womit er den Weg der romantischen Physiker/Denker einschlägt, die über die Empirie hinausgehen, wenn sie in naturphilosophischen Spekulationen einen quasi ›magischen‹ Zusammenhang von allem proklamieren.<sup>85</sup>

Daran anknüpfend inszeniert sich Goethes Text letztlich selbst als Schlüssel zum ›Ganzen‹, denn *Faust* ist metaphysisches Theater, da das Theater auch eine Art von Welt und dessen Direktor ihr kleiner Gott ist, der schließlich auch den ›Prolog‹ inszeniert.<sup>86</sup> Der Theaterdirektor des ›Vorspiels‹ inszeniert die göttliche Macht als die Instanz, die über die ›Klarheit‹ verfügt und letztlich das ›Ganze‹ ist, was jedoch nur möglich ist, wenn er selbst über dieses Wissen verfügt. Doch auch der Theaterdirektor bildet nicht den äußersten Rahmen, sondern die ›Zu-eignung‹, die, mit Hesiod gelesen, den nicht unbeeinflussten Dichter an diese höchste Stelle setzt.

Bei Hesiod singt der Dichter – weshalb die folgenden Erläuterungen ebenso in den Kontext der Kunst beziehungsweise des Gesangs passen –, dass die Musen nach Anbruch der Nacht, gehüllt in ›dunstige Schleier‹, niedersteigen und ›schöne Gesänge‹, konkret preisende Lieder auf die Götter, ertönen lassen.<sup>87</sup> Diese preisenden Lieder enden ausgerechnet mit »Nacht, die finstere Göttin«,<sup>88</sup> worauf die neuerliche Umkehr stattfindet: Jetzt bringen die Musen, von denen der Dichter singt, ihm den Gesang (bei): »alles besingen die Musen, was ewig lebt unter Göttern. / Diese nun lehrten einst auch Hesiods schöne Gesänge, /

84 Müller sieht vorführend in Goethes Faust-Figur deutliche Züge Ritters (vgl. Müller, *Ultraviolett*, S. 402). Vgl. als wohl erste in diese Richtung gehende Äußerung bei Ulrich Kühne, *Die Methode des Gedankenexperiments*, Frankfurt a. M. 2005, S. 122.

85 Vgl. auch Daiber hierzu und v. a. zu Hardenberg/Novalis, der in diesem Kontext sogar explizit von Magie spricht und die produktive Imagination des Dichters als der Empirie überlegen ansieht (vgl. Daiber, *Experimentalphysik des Geistes*, S. 110 f. und Novalis, *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, hg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel, 3. Aufl., Stuttgart 1977 ff., hier Bd. III, S. 408).

86 Vgl. Kaiser zum Gedanken von *Faust* als metaphysisches Theater (Gerhard Kaiser, *Goethes Faust und die Bibel*, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 58 (1984), H. 3, S. 391–413, hier S. 392).

87 Vgl. Hesiod, *Theogonie*, S. 6 f., V. 9–11.

88 Ebd., S. 6 f., V. 20.

als er am Fuße des heiligen Helikon Lämmer gehütet.«<sup>89</sup> Doch »[d]ie Musen geben ihr Wissen nicht ganz unverhüllt preis: Wahrheit bleibt in ihrer Präsentation an Lüge gemischt«<sup>90</sup> und »[d]er Sänger stellt dar, er überträgt [mit jeder Mehrdeutigkeit,] was die Musen verkünden.«<sup>91</sup> Einerseits lässt sich der Anfang der *Theogonie* lesen, als ob Hesiod selbst am Fuß des Helikon saß und die Musen tatsächlich zu ihm herabstiegen. Andererseits ist es auch vorstellbar, dass die Musen in Hesiods erzählter Gegenwart in seiner Vorstellung herabsteigen und ihn (zur *Theogonie*) inspirieren.<sup>92</sup> Bei Hesiod ist der ›Anfang‹ so allgemein gehalten, dass er auch als Anfang des Vortrags, als Beginn der wahren, weil göttlichen ›performance‹ verstanden werden musste. Friese spricht von einem ›rein erzählerischen Urknall‹.<sup>93</sup>

Bei Goethe spricht in der ›Zueignung‹ eine dichtende Figur, die als urhebende Instanz des nachstehenden ›Vorspiels‹ fungiert. So wird die unmittelbare theatralische Illusion gebrochen, da alles Folgende als dichterische Hervorbringung, als Spiel der poetischen Imagination zu verstehen ist<sup>94</sup> – siehe auch Hardenbergs Ausführungen zur produktiven Imagination des Dichters. Inspiriert wird Goethes Figur von wieder sich nahenden »schwankende[n] Gestalten« (V. 1), die »aus Dunst und Nebel um [sie] steig[en]« (V. 6) und »[v]om Zauberruch [...] unwittert« (V. 8) sind. Diese Gestalten als Musen zu lesen, ist nur naheliegend und, je nach Perspektive, aufschlussreicher als eine biographische Lesart, nach der Goethe der sprechende Dichter der ›Zueignung‹ ist.<sup>95</sup> Die dich-

89 Ebd., S. 6 f., V. 21–23.

90 Renate Schlesier, Die Musen und Zeus, in: Aufmerksamkeit. Klaus Heinrich zum 50. Geburtstag, hg. von Olav Münzberg und Lorenz Wilkens, Frankfurt a. M. 1979, S. 403–441, hier S. 405; vgl. auch Friese: »Diese schönen und jungen Töchter des Zeus, die ihren glatten Leib – oder ist es ihre weiche Haut? (5) – im Permessos zu baden pflegen – unverhüllt? Geben also ihr Wissen nicht ganz unverhüllt preis? Sie tanzen so schön und lieblich (8); ist Schönheit ein Argument ihrer Wahrheit oder ihrer Lüge? (Sirenen sind schließlich schon bekannt)« (Friese, *Ästhetik der Nacht*, S. 112).

91 Friese, *Ästhetik der Nacht*, S. 109; vgl. Hesiod, *Theogonie*, S. 8 f., V. 24–32.

92 Vgl. Friese, *Ästhetik der Nacht*, S. 109 f.

93 Vgl. ebd., S. 158.

94 Vgl. FA 7/2, S. 151.

95 So etwa HA 3, S. 505, MA 6/1, S. 994 und Ulrich Gaier, Kommentar zu Goethes *Faust*, Stuttgart 2002, S. 10. Schöne weist diese Gleichsetzung explizit zurück und zeigt bei den aus Dunst und Nebel aufsteigenden Schatten eine Parallele zur Odyssee 11,15 auf, wo aus der homerischen Unterwelt die Schatten, die von Odysseus beschworenen Toten, aufsteigen und zu ihm sprechen, wenn sie vom Opferblut getrunken haben. Doch auch er liest die Schatten zumindest teilweise biographisch (vgl. FA 7/2, S. 149 f. und S. 153) und der martialische Unterton bei Homer findet sich in Goethes Text kaum wieder.

tende Instanz sieht die Gestalten nur mit »trübe[m] Blick« (V. 2), undeutlich, nicht in ›klarem‹ Licht, aber auch nicht in Dunkel gehüllt.<sup>96</sup> Diese Gestalten bringen »die Bilder froher Tage« (V. 9) und »manche liebe Schatten« (V. 10), mit denen »[g]leich einer alten halbverklungenen Sage« (V. 11) Liebe und Freundschaft mit heraufsteigen (vgl. V. 12).

Es lässt sich folgern, dass die dem gesamten Faust-Drama übergeordnete und es in letzter Instanz inszenierende dichtende Figur der ›Zueignung‹, die um die Wahrheit des ›Ganzen‹ weiß, diese Wahrheit aus einem eigenen und/oder einem äußeren Innen erfährt. Das ›eigene Innen‹ liest die Gestalten der ›Zueignung‹ als nebulöse Erinnerungen, die aus dem ›dunklen Innern des Nachtleibes<sup>97</sup> ins Bewusstsein emporsteigen und eine der dichtenden Figur innewohnende Wahrheit offenbaren, während das ›äußere Innen‹ diese Gestalten als inspirierende, die Wahrheit ›nicht ganz unverhüllt‹ preisgebende, quasi-göttliche, hesiodische Musen liest, wobei beide Lesarten die Psychologie der dunklen Vorstellungen aufgreifen, da die Existenz und der Einfluss dieser ›Gestalten‹ zwar wahrgenommen werden, aber in ihrer wabernden Gestaltlosigkeit nicht gefasst werden können. Die ›Zueignung‹ zeigt die durchlässigen Grenzen von (poetischer) Imagination und Realität sowie die Unmöglichkeit des unmittelbaren Zugriffs auf die Realität (vgl. dazu auch Kapitel V.).

Im ›Prolog‹ gestattet Gott Mephisto, Faust »von seinem Urquell ab[zuziehen]« (V. 324), weist Mephisto aber gleichzeitig darauf hin, dass »[e]in guter Mensch in seinem dunkeln Drange / [...] sich des rechten Weges wohl bewußt [ist]« (V. 328 f.), womit er letztlich göttliche Beeinflussung beziehungsweise Inspiration und den ›dunklen Drang‹ – quasi das ›äußere‹ und ›innere Innen‹ – als ebenbürtig und gleichermaßen zielführend beschreibt, sofern der Mensch ›gut‹ ist. Der Theaterdirektor des ›Vorspiels‹ und die dichtende Instanz der ›Zueignung‹ scheinen diese Auffassung zu teilen und in ihrem jeweils beherrschten Bereich zu inszenieren, da Fausts zugegeben ›verworrener‹ und teilweise moralisch fragwürdiger Weg ihn letztlich doch ans Ziel führt. Diese Metaebene ist für das gesamte Faust-Drama mitzudenken.

Die im ›Prolog‹ in Aussicht gestellte, in der ›Anmutigen Gegend‹ zwischenzeitlich erfahrene, aber gleich wieder verlorene ›Klarheit‹, erreicht Faust einer

96 Vgl. HA 3, S. 505 für den Hinweis auf Goethes Verständnis von ›trübe‹, das Trunz ausgehend von der Naturphilosophie der *Farbenlehre* bestimmt. Vgl. auch ausführlicher Peter Hofman, *Goethes Theologie*, Paderborn u. a. 2000, S. 183 f. und S. 191, wo die gesamte Welt als trübes Mittel zwischen Licht und Finsternis bestimmt wird, was zu einer dichtenden Instanz, die Welten schafft, wunderbar passt. Vgl. außerdem MA 11, S. 89.

97 Diese Formulierung stammt von Friese, *Ästhetik der Nacht*, S. 944 f.

Lesart zufolge<sup>98</sup> durch göttliche Macht, die das Streben nach Wissen, das immer auch Irren impliziert (vgl. V. 317, vgl. auch V. 1742 f.),<sup>99</sup> hier zwischenzeitlich und bei Fausts Tod final belohnt.<sup>100</sup> In den Worten des Engelschores nach Fausts Tod zeigt sich die Idee einer Heimholung auch durch dämonische Mächte, die in der Konsequenz der Metamorphose des Menschen, seiner Polarität und letztendlich seiner Erhöhung liegt:<sup>101</sup> »Wendet zur Klarheit / Euch liebende Flammen! / Die sich verdammen / Heile die Wahrheit; / Daß sie vom Bösen / Froh sich erlösen, / Um in dem Allverein / Selig zu sein.« (V. 11801–11808) Faust vermag nicht alles aus sich selbst heraus, weil er im Kraftfeld des Ewigen steht, da neben dem faustischen Streben die Gnade der Erlösung agiert. Aus Systole wird Diastole, aus Verselbstung wird Entselbstung. Fausts »immer strebend sich bemü[en]« (V. 11936) ergänzt sich mit dieser göttlichen Gnade zum erlösenden Aufstieg zum »Ganzen«.<sup>102</sup>

Göttliches Licht ist im Drama außerdem an vielen weiteren Stellen präsent. So wünscht sich Faust etwa zu Beginn von Teil I, »[i]n deinem [Gottes] lieben Lichte gehen« (V. 393) zu können, er eilt in »Vor dem Tor« fort, um das ewige Licht der Göttin – gemeint ist die Abendsonne – zu »trinken« (vgl. V. 1084–1086), Mephisto sagt über Gott, »[e]r findet sich in einem ew'gen Glanze« (V. 1782), Faust sieht auf der Straße vor Gretchens Türe im Fenster der Sakristei den Schein des »ew'gen Lämpchens« flimmern (vgl. V. 3650 f.) und Margarete begrüßt in der Kerker-Szene den heranbrechenden Tag (vgl. V. 4580) und wird gerettet (vgl. V. 4612). Es ließe sich auch die These vertreten, dass Faust in der ersten »Nacht« von christlich-göttlichem Licht beziehungsweise der daraus resultierenden Ordnung gerettet wurde, da die *Osterglocken* (vgl. vor V. 738), die ihn davon abhalten, das Gift zu trinken, explizit beim Anbruch eines neuen Tags läuten (vgl. V. 701 f. und V. 736).

In *Faust* korrespondiert die Beleuchtungssituation der Szenen häufig mit innerer, manchmal moralischer Helligkeit beziehungsweise Dunkelheit der Figuren oder insgesamt der dargestellten Geschehnisse. Dies sei exemplarisch an einem Beispiel verdeutlicht: In einer der vielen Nacht-Szenen tötet Faust

98 Eine weitere Lesart wird in Kapitel V. geboten.

99 Vgl. FA 7/2, S. 173 f., wo exemplarisch dieser ursächliche Zusammenhang von Irren und menschlichem Streben hergestellt wird: »Schon die Lustige Person des *Vorspiels* hat als Ingredienzien für das angekündigte Stück *Viel Irrtum* und *wenig Klarheit* empfohlen (170 f.)« (ebd., S. 174; Herv. im Orig.). Auch der Direktor fordert den Dichter auf, »die Menschen zu verwirren« (V. 131).

100 Vgl. Zimmermann, Klarheit, Streben, Wiederbringung, S. 418–420.

101 Vgl. Sinziana Ravini, Goethes Schöpfungsmythen, Frankfurt a. M. 2008, S. 107.

102 Vgl. ebd., S. 107 f.; vgl. auch Heimerl, Systole und Diastole, S. 310–326.

nachts, geführt von Mephisto, Valentin, also in nächtlicher und moralischer Dunkelheit (vgl. V. 3704–3715). Gretchen ruft direkt im Anschluss: »Herbei ein Licht!« (V. 3716) Die finstere Tat wird ausgeleuchtet. Interessant ist diese Szene auch deshalb, weil sich der sterbende Valentin zusätzlich einer Tag-Nacht-Metaphorik bedient, um die moralische Verurteilung von Gretchen zu untermauern: Er spricht von ihrer Schwangerschaft und dem ungeborenen Kind als »Schande« (V. 3740), über das der »Schleier der Nacht« (V. 3742) gezogen werde. »Wächst sie [die Schande, V.W.] aber und macht sich groß, / Dann geht sie auch bei Tage bloß, / Und ist doch nicht schöner geworden. / Je häßlicher wird ihr Gesicht, / Je mehr sucht sie des Tages Licht.« (V. 3745–3749) Aus Valentins Perspektive wirft er mit seinen Worten Licht auf ein moralisch verwerfliches, dunkles Geschehen.<sup>103</sup>

### III. Licht im Kontext von Gesang, Kunst, Theater, Illusion und (Selbst-)Täuschung

Oben wurde der Finsternisvertreiber Apoll bereits als – nach Hederich – Harmonie und Ordnung haltende Figur vorgestellt. Die ersten beiden Verse des ›Prologs‹, von Raphael gesprochen, lauten: »Die Sonne tönt nach alter Weise / In Brudersphären Wettgesang« (V. 243 f.), worin Kreuzer eine eindeutige Anspielung auf die aus altorientalischer Kosmologie hervorgegangene Idee der Weltharmonie sieht, die Goethes *Faust* wie ein Brückenbogen überspannt und in ›Bergschluchten‹ tatsächlich vollzogen wird. In der pythagoreischen Schule

103 Weitere Szenen, auf die die These dieses Absatzes passt, sind z. B. die erste Nacht-Szene, wo bei der Beschwörung von Mephisto der Mond sein Licht verbirgt und die ›Lampe schwindet‹ (vgl. V. 469 f.). Faust spricht außerdem in der ersten Studierzimmer-Szene explizit vom Zusammenhang von äußerer Beleuchtungssituation und innerem Helligkeitsgrad: »Ach wenn in unsrer engen Zelle / Die Lampe freundlich wieder brenn, / Dann wird's in unserm Busen helle« (V. 1194–1196); In ›Abend‹ heißt Faust den ›süßen Dämmerchein‹ willkommen (vgl. V. 2687) und Margarete kommt, nachdem Faust und Mephisto verschwunden sind, mit einer Lampe ins Zimmer, das sie als ›schwül‹ und ›dumpfig‹ empfindet (vgl. V. 2753). In ›Garten‹ sagt Marthe, nachdem Faust Margarete folgt, doppeldeutig: »Die Nacht bricht an.« (V. 3194), und ›am Brunnen‹ spricht Gretchen konfrontiert mit der verurteilenden bürgerlichen Moralvorstellung: »Wie schien mir's schwarz, und schwärzt's noch gar, / Mir's immer doch nicht schwarz g'nug war« (V. 3581 f.). Außerdem wird sie bei anbrechendem Morgen gerettet (vgl. V. 4579 f., V. 4600 und V. 4611). Michelsen spielt Vergleichbares am letzten Akt von *Faust II* durch (vgl. Peter Michelsen, Fausts Erblindung, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 36 (1962), S. 26–35).

wurde von der Harmonie der Welt als einem Abbild der göttlichen Vollkommenheit gesprochen, die sich im Bilde der Musik als eine auch tönende Ordnung gedacht wurde. Dieses Motiv findet sich auch in der ›Anmutigen Gegend‹, wo laut Regieanweisung ›ungeheures Getöse‹ das Herannahen der Sonne verkündet und Ariel im Sinne der altgriechischen Lehre verkündet, »Tönend wird für Geistes-Ohren / Schon der neue Tag geboren« (V. 4668 f.).<sup>104</sup> Für menschliche Ohren ist der Klang der Gestirne nicht vernehmbar, sondern nur für die Elfen, zu denen Ariel hier spricht (vgl. V. 4666–4678).

Im ›Vorspiel‹ wird dem Dichter geraten, die Beleuchtungseffekte der Bühne für großes und kleines Himmelslicht zu gebrauchen (vgl. V. 235); eine Anspielung auf die christliche Schöpfungsgeschichte in Gen 1,16, in der Gott ein großes Licht, das den Tag regiere, und ein kleines Licht, das die Nacht regiere, erschafft. So kann beispielsweise das im ›Vorspiel‹ als aus der Bühnenbeleuchtung definierte Licht der aufgehenden Sonne in ›Anmutige Gegend‹, das für Fausts Erkenntnis in dieser Szene mitverantwortlich ist, das Leben nicht unmittelbar, sondern am ›farbigen Abglanz‹ zu haben, auf zweierlei Ebenen interpretiert werden: 1. Wenn das Leben nur als ›farbiger Abglanz‹ erfahrbar ist, dann ist es Dichtung und das Theater erst recht. 2. Mit dem Ende von *Faust II* im Blick, wo es heißt: »Alles Vergängliche / Ist nur ein Gleichnis« (V. 12104 f.), ist menschliche Rede, zu der auch Dichtung und Theater gehören, am allermeisten da Gleichnisrede, wo sie vom Unvergänglichen zu sprechen versucht. Folglich legt das ›Vorspiel‹ einen Hauch von theatralischer Ironie über den ›Prolog‹.<sup>105</sup>

Auch über Mephisto ist hier als die Schwelle zwischen Wirklichkeit und Illusion, göttlicher und menschlicher Schöpfung kontrollierende Figur zu sprechen, was aus seinem theologischen Hintergrund als Konkurrenzschöpfer plausibel ist. Er weiß aber auch, dass menschliche Gottgleichheit nur phantasmatisch sein kann, da »dieses Ganze / [...] nur für einen Gott gemacht [ist]« (V. 1780 f.).<sup>106</sup> Konkret im Kontext von Illusion steht Mephisto, wenn er etwa an den abwesenden Faust adressiert, sich »nur in Blend- und Zauberwerken / [...] von dem Lügengeist bestärken [zu lassen]« (V. 1853 f.).<sup>107</sup> Besonders deut-

104 Vgl. Hans Joachim Kreutzer, Über die Musik in Goethes Faust, in: Goethe und das Zeitalter der Romantik, hg. von Walter Hinderer, Würzburg 2002, S. 447–458, hier S. 456 f.

105 Vgl. Kaiser, Goethes *Faust* und die Bibel, S. 394; vgl. ausführlich zur ›Zueignung‹ Peter Brandes, Goethes *Faust*. Poetik der Gabe und Selbstreflexion der Dichtung, Paderborn 2003, S. 28–53.

106 Vgl. Schneider, Das Licht der Welt, S. 113.

107 Vgl. auch V. 3066, in dem Faust in Bezug auf seine ›Liebe‹ zu Gretchen fragt: »Ist das ein teuflisch Lügenspiel?«

lich findet sich dieses Motiv in der Walpurgisnacht-Szene, wo erstens Mephisto Herr über das Irrlicht ist (vgl. V. 3855–3870), sich zweitens »alles scheint zu drehen« (V. 3908), und in der drittens Mephisto Faust anleitet, der »lange hergebrachten« Tradition zu frönen, »in der großen Welt, kleine Welten zu machen«, um sich abzulenken, zu erheitern, zu vergessen, sich selbst zu täuschen (vgl. 4044 f.).<sup>108</sup> Die Szene spiegelt »in einer vom »Widerhall alter Sage« bestimmten »Traum- und Zaubersphäre« die Dialektik des Guten und des Bösen aus der kleinen Welt menschlicher Schwächen.«<sup>109</sup> Aus *Faust II* sind auch beispielsweise die beiden Zimmer-Karnevalsächte »Weitläufiger Saal« und »Rittersaal« anzuführen. Von Nacht zu Nacht geht es hier dringlicher um die Verwirklichung des Imaginären und Faust gelingt ein Auftauchen des Scheins von Helena (und Paris) (vgl. V. 6427–6480).<sup>110</sup> In der Regieanweisung zu Beginn der »Klassischen Walpurgisnacht« werden die Geschehnisse der Szene sogar explizit als in der Finsternis stattfindend markiert (vgl. vor V. 7005):

Die Nacht ist das Medium der Erfahrung und der Darstellung [der] Differenz von Wahrnehmung und Imagination im Spiel von Vergessen und Erinnern. »Die Nacht«, das heißt: die mögliche virtuelle Indifferenz zwischen der inneren und der äußeren Nacht. »Der Nacht« traut man die Fähigkeit zu, zwischen den Polen »innen« und »außen« zu oszillieren, ja zu wechseln, ohne dass dabei die Glaubwürdigkeit des je anderen Aspektes herabgesetzt würde.<sup>111</sup>

Valentins Figur, auf die bereits im Kontext der Beleuchtungssituation der Szene eingegangen wurde, lässt sich im Kontext von Wahrnehmungsverzerrung geradezu satirisch lesen. Gemeint ist sein selbstisches Moment von Verblendung, das zur Anmaßung moralischer Größe gehört. Er nimmt in der sogenannten Gretchentragödie als Karikatur die Rolle ein, die dem tugendhaften und auf Ehre bedachten Hausvater im bürgerlichen Trauerspiel zukam.

108 Faust internalisiert offenbar Mephistos Technik der Selbsttäuschung (vgl. etwa die Prosaszene »Trüber Tag. Feld«). Sich mit dem Sendling des Erdgeists einzulassen, dürfte wohl weniger schlimm sein, als mit dem Teufel im Bunde zu stehen (vgl. FA 7/2, S. 313 f. und S. 370–372). Faust hat offenbar »verdrängt« oder vergessen, dass sich Mephisto als »Teil von jener Kraft, Die stets das Böse will« (V. 1336) und als »Geist, der stets verneint« (V. 1338) vorgestellt hat, was nicht zu einem Abgesandten des Erdgeists passt (vgl. HA 3, S. 577). Psychologisch gedacht, scheint die »Verdrängung« der Schuld, die Faust in »Trüber Tag. Feld« aufgrund des Elends empfindet, in das er Gretchen gestürzt hat (vgl. Z. 1–28), hier durchaus als Reaktion plausibel.

109 Zabka, Dialektik des Bösen, S. 216.

110 Vgl. Friese, Ästhetik der Nacht, S. 903.

111 Ebd., S. 945. Herv. im Orig.

Die mitschuldige ›kupplerische‹ Marthe bezeichnet in der Form ethischer Dialektik Valentins Rede zurecht als »Lästrung« (V. 3765), da er seine Schwester bereits den Flammenqualen aussetzt, die erst für den jüngsten Tag verheißen sind (vgl. V. 3770). So zeigt die Gretchentragödie die ›Geburt des Bösen aus dem Geist der Tugend‹.<sup>112</sup>

#### IV. Aufleuchtende Erinnerung und umnachtendes Vergessen

Faust ist in der Lage, Helena erscheinen zu lassen, und hält nicht nur den ›Schlüssel‹ (vgl. V. 6550), sondern auch das Bild für den Schlüssel zu einer Realität. Denn als das Bild seine Geschichte erzählt, also Paris Helena rauben will, ist Faust empört, weil ihm seine Wirklichkeit, auf die er Besitzanspruch erhebt, geraubt wird. Er fordert von den Müttern, die er selbst beraubt hat, ihre Liebesgabe (vgl. V. 6544–6559). Fausts Schlaf vom Ende des 1. Aktes bis zur dritten Szene des 2. Aktes ist folglich nicht nur ein Schlaf des Vergessens, sondern auch die Ohnmachtsstarre einer Fixierung der Erinnerung an ein Bild, da Faust im ganzen zweiten Akt entweder tatsächlich bewusstlos ist oder wie bewusstlos hinter Helena her ist. Das von unten her ›aufgetauchte‹ Bild von Helena hat sich in Faust (ein)gebildet, eingebrannt als Gleichnis einer höheren, bis dato unerreichten Wirklichkeit – siehe auch hier die Psychologie der dunklen Vorstellungen. Friese weist auf die »Metonymie von Erinnern/Vergessen [hin, die] eigentlich immer miterlebt [wird] als eine Art Auftauchen des Lichtes im [...] dunklen Innern des [Nachtleibes.]«<sup>113</sup> Gerade die Bildhaftigkeit von Helena ist es, die Faust berauscht, nicht sie selbst.<sup>114</sup>

Der kunstfertige ›Re-Export‹ der Metonymie von Erinnern und Vergessen in die verschiedenen Medien beruht auf dem geahnten oder gefühlten Nichtsein dessen, was in der Wiederkehr der Erinnerung als seiend behauptet wird. Diese abgründige Differenz kann sich nur über das Vergessen und Einnachten der Wahrnehmungsrealität im dunklen Innern des Leibes konstituieren und bietet so eine wesentliche Voraussetzung für jede Kunst und ist Voraussetzung der Metapher, da Erinnerung Vergessen der Gegenwart und Gegenwart Vergessen der Vergangenheit ist. Erinnern und Vergessen scheinen nur durch eine Art Nacht dazwischen oder um sie herum verbindbar. Die Nacht ist das Medium

112 Vgl. Zabka, *Dialektik des Bösen*, S. 208 f.

113 Friese, *Ästhetik der Nacht*, S. 944 f.

114 Vgl. ebd., S. 904. Vgl. auch schon die Verse 2429–2440, 2456 und 2461 f. in der ›Hexenküche‹ aus Teil I.

der Erfahrung und der Darstellung dieser Differenz von Wahrnehmung und Imagination im Spiel von Vergessen und Erinnern. Sie ist die mögliche virtuelle Indifferenz zwischen innerer und äußerer Nacht, der die Fähigkeit zugetraut wird, zwischen den Polen ›innen‹ und ›außen‹ zu oszillieren und zu wechseln, ohne die Glaubwürdigkeit des jeweils anderen Pols einzuschränken.<sup>115</sup>

In der ›Klassischen Walpurgisnacht‹ ›realisieren‹ sich Faust, Mephisto und der Homunkulus in einer ›fiktiven Realnacht‹ wie durch ein reales Dunkelfeld getrennt, aber auch verbunden, auf jeweils eigene Weise. Was die Figuren verbindet, ist die Nacht der Erinnerung an (eigene) Geschichte, die immer mit Vergessen oder Verdrängung<sup>116</sup> gemischt ist. Das Vergessen ist etwas in innerer Nacht Verborgenes, von dem es materielle Spuren gibt, zum Beispiel in Textform.<sup>117</sup> Die ›Klassische Walpurgisnacht‹ ist eine nächtliche Erinnerungslandschaft, deren Titel für die lesende Person des Textes nur deshalb Sinn ergibt, weil sie Erinnernde ist. Es geht nicht nur vom Mittelalter per Luftfahrt zurück ins Altertum, sondern es wird auch an den Harz erinnert, um dem Mummenschanz Vergleichbares in Hellas gegenüberstellen zu können. Doch es gibt keine griechische Walpurgisnacht, weshalb der Titel als Metapher zu verstehen ist, die gesamte Handlung als Gleichnis. Innerhalb der griechischen Variation wird an die nordische erinnert. Erinnern, Vergessen, Gleichnis: Ereignis.<sup>118</sup>

In der ›Anmutigen Gegend‹ wird Fausts Vergessen der Ereignisse von Teil I, die in Faust noch zu Beginn der Szene nachwirken,<sup>119</sup> als magischer Heilvorgang der Natur inszeniert, der ohne menschliches Zutun funktioniert (vgl. V. 4621–4665).<sup>120</sup> Faust leistet keine Trauerarbeit. Nicht die auf der Fähigkeit zur Schuldeinsicht beruhende moralische Würde des Menschen erweist sich an ihm, sondern eine ›amoralisch vegetative Regenerationsfähigkeit‹ auch der menschlichen Natur. Fausts Gewissensentlastung verdankt sich dem Verges-

115 Vgl. ebd., S. 944 f.

116 Interessant ist an dieser Stelle auch Derridas These, das ›Vergessen der Gabe‹ dürfe kein Vergessen ›im Sinne der Verdrängung‹ sein, da die Verdrängung noch das Vergessene bewahre (vgl. Jacques Derrida, *Falschgeld. Zeit geben I*, München 1993, S. 28), wobei allerdings angemerkt werden muss, dass am Vergessen immer die Erinnerung klebt (vgl. Brandes, *Goethes Faust*, S. 203 f.).

117 Vgl. Friese, *Ästhetik der Nacht*, S. 948 f.

118 Vgl. ebd., S. 910.

119 Vgl. die Regieanweisung vor V. 4613, die Faust als »unruhig, schlafsuchend« beschreibt, sowie den Verweis auf »des Vorwurfs glühend bittere Pfeile« (V. 6424) und den »erlebten Graus« (V. 4625).

120 Vgl. FA 7/2, S. 400–403, ebenso HA 3, S. 582.

sen,<sup>121</sup> zu dem er auch schon in Teil I tendiert.<sup>122</sup> »Die vier Strophen der Elfen sprechen nicht nur inhaltlich von Einschlafen, Ruhe, Kraftschöpfen, Erwachen, sondern bringen auch als Sprachmusik diese Entwicklung [...] in die Welt.«<sup>123</sup> Durch diesen induzierten Heilschlaf wird Faust mehr ein subjektlos maskierter Zuschauer als ein Handelnder und Fordernder,<sup>124</sup> dem das Vergessen als Gnade der Natur, als Vorschein der göttlichen Gnade in der Bergschluchten-Szene (vgl. V. 4633) erscheint.<sup>125</sup> Faust soll hier von den Geistern »im Tau aus Lethes Flut« (V. 4629) nur gebadet werden, da er unter den Lebenden bleibt.<sup>126</sup>

Bei Hesiod ist Lethe das von Mühsal, Schmerzen und Hunger umgebene Kind der Nyx-Tochter Eris und gehört somit zur Linie der göttlichen Nacht.<sup>127</sup> Bei Goethe geschieht das Vergessen ebenfalls in einer »göttlichen« Nacht und ist von der »Mühsal« und den »Schmerzen« der Schuld umgeben. Das aufgrund der engen Verbindung zum Tod existentielle<sup>128</sup> Vergessen bedeutet für Faust jedoch mit dem Ende von Teil II im Blick nicht Verdammnis, sondern Rettung.<sup>129</sup> Fausts Vergessen ist »entsühnend.«<sup>130</sup>

»Die Kraft des Lebens, als eine zum Weiterleben, wird dem Vergessen gleichgesetzt. Nur durchs Vergessen hindurch, nicht unverwandelt überlebt irgend etwas.«<sup>131</sup> Die Kraft, die Faust weiterleben lässt, ist die Hoffnung, »nicht die festgehaltene Erinnerung, sondern die Wiederkunft des Vergessenen«,<sup>132</sup> da

121 Vgl. FA 7/2, S. 401.

122 Vgl. Anm. 108.

123 HA 3, S. 584.

124 Vgl. Wilhelm Emerich, *Die Symbolik von ›Faust II‹*, 5. Aufl., Königstein 1981 [1943], S. 67.

125 Vgl. FA 7/2, S. 401.

126 Vgl. den Eintrag bei Hederich zu »Lethe«, wo er schreibt, dass der Fluss »insonderheit die Kraft hatte, daß, wenn der Verstorbenen Seelen daraus tranken, sie [...] des Elendes vergaßen, welches sie auf der Welt ausgestanden« (Hederich, *Gründliches Mythologisches Lexikon*, Sp. 1458); vgl. FA 7/2, S. 405.

127 Vgl. Friese, *Ästhetik der Nacht*, S. 952; vgl. Hesiod, *Theogonie*, S. 22 f., V. 226 f.

128 Vgl. Friese, *Ästhetik der Nacht*, S. 953, für den Gedanken des existentiellen Vergessens.

129 Vgl. Brandes, *Goethes Faust*, S. 201.

130 Brandes wendet hier Benjamins Begriff der Entsühnung an, der die Suspendierung der Sühne als Akt der Entgeltung bezeichnet (vgl. ebd. und Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, 7 Bde., hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1974 ff., hier Bd. II.1, S. 199). Vgl. insgesamt zu Schuld und Entschuldung in *Faust II* auch Mayer, *Faust, das Genie*, S. 150 f.

131 Theodor W. Adorno, *Noten zur Literatur*, 7. Aufl., Einzelausgabe, Frankfurt a. M. 1998, S. 137.

132 Ebd., S. 138.

das Vergessene am Ende wiederkehrt. Faust mag ein anderer geworden sein und darüber auch die Wette vergessen haben, aber er selbst kehrt nicht als das Vergessene zurück, sondern ist der Vergesser. Margarete erscheint in der Schluss-Szene als ›Una Poenitentum‹, als ›Eine der Büßenden‹, als ›sonst Gretchen genannt‹ (vgl. vor V. 12069 und V. 12084), und spricht als Vergessene nicht von ihrer eigenen Wiederkehr, sondern von der des Vergessenden: »Der früh Geliebte / Nicht mehr Getrübte / Er kommt zurück.« (V. 12073–12075), was zusätzlich an die ›Zueignung‹ erinnert. Am Schluss des Dramas wird das Trübe zwar negiert, aber nicht vergessen:<sup>133</sup>

In der *Zueignung* ist das Trübe ja gerade Signum der verlorenen Vergangenheit. Dieses Trübe, die Trübheit der Entstehung des Werkes, wird in seinem ungetrübten Enden aufgehoben und zugleich im Wort bewahrt. So ist das ungetrübte Ende auch Spur der trüben Dichtung *Faust*, eine *mémoire involontaire* der Poesie. [...] Es ist der Text, dessen Bewegung der unwillkürlichen Erinnerung aber erst der Leser vollzieht. Diese *Wiederkunft des Vergessenen* kann als Wiederkehr der poetischen Gestalten gedeutet werden, als Gabe der Poesie. Sie, nicht das dramatische Subjekt Faust, beschließt das Drama.<sup>134</sup>

### V. Sündiges Sehen, experimentelle Sonnenblendung und nächtliche Erblindung

In *Faust* spielt das Sehen eine zentrale Rolle, worauf im Kontext von Geburt und göttlicher Schöpfung bereits eingegangen wurde. Am Ende der ›Hexenküche‹ kündigt Mephisto leise an, »Du siehst, mit diesem Trank im Leibe, / Bald Helenen in jedem Weibe.« (V. 2603 f.), was sich in der folgenden Szene ›Strasse‹ direkt bewahrheitet, in der Faust beim Anblick von Margarete ruft, »Beim Himmel, dieses Kind ist schön! / So etwas hab ich nie gesehn« (V. 2609 f.). ›Am Brunnen‹ sieht Gretchen wortwörtlich schwarz (vgl. V. 3581 f.), in der ›Walpurgisnacht‹, auf die in diesem Kontext besonders einzugehen ist, leuchtet das Licht des »roten Monds« (V. 3852) so spärlich, dass »man bei jedem Schritte / Vor einen Baum, vor einen Felsen rennt!« (V. 3853 f.) und Mephisto

133 Vgl. Brandes, Goethes *Faust*, S. 202.

134 Ebd. Herv. im Orig.

ein Irrlicht bittet, den Weg zu leuchten (vgl. V. 3855–3859).<sup>135</sup> Sexualität ist in dieser Szene klar mit dem Sehen verknüpft (vgl. V. 4046 f., V. 4128–4131, V. 4132–4135, V. 4136–4139 und V. 4118–4123) – eine Verknüpfung, die sich bereits in der biblischen Sündenfallgeschichte findet.<sup>136</sup> Bereits im ›Prolog‹ fordert Faust neben den schönsten Sternen des Himmels auch die höchste irdische Lust (vgl. V. 305), was die Verwickeltheit von Erkenntnis und Sinnlichkeit ausdrückt, die Fausts dauernde Unbefriedigung ausmacht.<sup>137</sup> Hervorzuheben ist auch Margaretes vermeintliche Erkenntnis, dass ihre Schönheit ihr Verderben war (vgl. V. 4434), obgleich sie wohl nur ›jenes Weibe‹ ist, in dem Faust ›mit diesem Trank im Leibe‹ Helena erblickt.

Faust sieht außerdem in einer weiteren zentralen Szene, der ›Anmutigen Gegend‹, in das Licht der Sonne, wird davon geblendet und wendet sich »vom Augenschmerz durchdrungen« (V. 4703) ab, um am bunten Spiel eines Regenbogens in einem Wasserfall das Leben ›am farbigen Abglanz‹ zu haben (vgl. V. 4702–4727). Ritter hat Experimente mit selbstzugefügter Blendung durch längeres Blicken in die Sonne durchgeführt, woraufhin er, nach kurzer Blindheit, wochenlang mit abnehmender Intensität alles in den Komplementärfarben wahrnahm.<sup>138</sup> Müller liest die genannten Verse der ›Anmutigen Gegend

135 Natürlich gäbe es eine Menge weiterer Szenen, v. a. auch in *Faust II*, die genannt werden könnten; hier muss diese Auswahl genügen.

136 Vgl. ausführlich zum Sündenfall im *Faust* Christine Lubkoll, »... und wär's ein Augenblick.« Der Sündenfall des Wissens und der Liebeslust in Faustdichtungen von der »Historia« bis zu Thomas Manns »Doktor Faustus«, Rheinfelden 1986, S. 115–119 und S. 139–154.

137 Vgl. ebd., S. 125.

138 Vgl. Johann Wilhelm Ritter, *Physisch-Chemische Abhandlungen in chronologischer Folge*, Bd. 1, Leipzig 1806, S. 54–58. Ritter unterscheidet hier interessanterweise außerdem zwischen Lichtstrahlen, die er als »eigentlich noch gar kein Licht, nichts für sich« beschreibt, und »wirkliche[m] Licht = Wärme« (S. 56), wobei »wirkliches Licht« in »Lichtstrahlen« übergehen kann und umgekehrt, was mit dem Galvanismus (vgl. S. 55 f.) und einem göttlichen Wesen verknüpft wird. Ritter sieht dabei das Bewusstsein dieser Transzendenz und das Licht »in der reinsten Bedeutung« als identisch an (S. 58). Vgl. auch Bd. 3, Leipzig 1806, S. 355–362, wo Ritter nach genauer Beschreibung des Experiments und seiner Beobachtungen der Farbumkehrungen als Ergebnis festhält, »das jenseits liegende tritt neu hervor, und [es] giebt überall das Umgekehrte, außer in Schwarz und Weiß nicht, wofür es [das Auge] [...] Blau und Roth setzt«, woraus er schließt, »schon das gesunde natürliche Auge [sei] bey Schwarz und Weiß auf ganz andere Art beschäftigt [...], als bey bloßen Farben« (S. 362). Ein Jahr zuvor erschien Ritters Experiment bereits in den *Annalen der Physik* 19 (1805), H. 1, S. 1–44; vgl. im weiten Sinne auch Daiber, *Experimentalphysik des Geistes*, S. 112 und Goethe selbst in der *Farbenlehre* (FA 23/1, S. 44).

zurecht zumindest als Anspielung auf Ritters Experiment und schlägt vor, Faust als (ehemaligen) Physiker zu verstehen, der um diese Experimente weiß, sich aber an dieser zentralen Stelle des Textes endgültig von der Wissenschaft abwendet, weil er nicht mehr – wie für Ritters Experiment erforderlich – direkt in die Sonne blickt, sondern sich mit der »Sonne [...] im Rücken!« (V. 4715) mit dem ›farbigen Abglanz‹ des Lebens zufriedengibt statt mithilfe einer ›Extremisierung der Empfindung‹ durch physikalische Experimente nach Erkenntnis zu streben.<sup>139</sup>

Unabhängig davon, ob Faust um das Ritter'sche Experiment wusste oder nicht, führt er das im zeitgenössischen Diskurs der Physik des Lichts bekannte Experiment durch, das durchaus als gelungener Nachweis der besonders in der Romantik populären Idee einer hinter augenscheinlicher Polarität verborgenen eigentlichen Dialektik gelesen werden kann, was mit einer Umkehrung einer (Farb-)Empfindung durch die Extremisierung dieser Empfindung erreicht wird.<sup>140</sup> Mit diesem zeitgenössischen Experiment und zusätzlich Goethes eigener Prognose der farblichen Umkehrbarkeit des Regenbogens<sup>141</sup> lässt sich Faust als Figur charakterisieren, deren Streben nach Erkenntnis danach, was die Welt im Innersten zusammenhält (vgl. V. 382 f.), in verschiedensten Wissenschaften (vgl. die erste Nacht-Szene in Teil I) und den von Mephisto gebotenen weltlichen Freuden keine Erfüllung gefunden hat, hier aber zu Beginn von Teil II – wohlgemerkt ohne Mephistos Einfluss – auf ›natürliche‹ Weise (vgl. die Naturmagie der Szene einerseits sowie die Schlichtheit des Experiments, auf das Faust auch zufällig stoßen könnte, andererseits) beinahe zu dieser Erkenntnis geführt hat. Doch der Text lässt offen, ob Faust das Experiment abbricht, bevor er zu dieser Erkenntnis gelangen kann, oder ob er es vollständig durchführt!

139 Vgl. Müller, Ultraviolett, S. 387 und S. 402–404 und ders., Goethes und Ritters gemeinsame Reise ins Ultraviolette, in: Goethe, Ritter und die Polarität. Geschichte und Kontroversen, hg. von Anastasia Klug u. a., Paderborn 2021, S. 87–116, hier S. 88–91. Der Text bietet keinen Nachweis, dass Faust über das Wissen um dieses Experiment verfügt, enthält aber auch keine der These entgegenstehenden Hinweise. Festhalten lässt sich jedoch definitiv Fausts Kenntnis vieler (Natur-)Wissenschaften, die über die explizit genannten (Philosophie, Juristerei, Medizin und Theologie) offensichtlich hinausgeht, wie etwa die Beschwörung des Erdgeists in der ersten Nacht-Szene in Teil I zeigt.

140 Vgl. die entsprechende in I. erläuterte Formulierung von Daiber für die Idee der (romantischen) Weltformel.

141 Vgl. LA II.5B.1, S. 37; eine solche Farbumkehrung im Regenbogen ist entweder durch Invertierung des Himmels mit einer schwarzen Sonne vor gleißendem Hintergrund oder einer Invertierung des Auges denkbar. Hier läge letztere, von Ritter experimentell durchgeführte Variante vor (vgl. Müller, Ultraviolett, S. 405).

Ein Abbruch kann zweierlei Ursachen haben, die den Blick auf die Figur Faust massiv beeinflussen. Erstens: Faust bricht den Versuch bewusst und mit dem Wissen um das Experiment ab, was ihn als Figur charakterisieren würde, die sprichwörtlich der Wahrheit des ›Ganzen‹ nicht ins Auge schauen kann, um die er bereits weiß, da er das Ergebnis des Experiments bereits kennen müsste und ihm lediglich das eigene ›Anschauen‹, die persönliche Erfahrung fehlt. Denkbar wäre auch, dass Faust die ›Augenschmerzen‹ schlichtweg nicht aushält. Außerdem könnte Fausts Abbruch als ernstzunehmende Position im Diskurs verstanden werden. Er könnte etwa die Experimente kennen und für überzeugend befinden, aber die spekulativen Schlussfolgerungen, wie sie auch Ritter anstellt und die zeitgenössisch auch durchaus kritisiert wurden, nicht mitgehen, sondern vielmehr die Ansicht vertreten, dass letztlich das Geheimnis der Natur auch mit diesen Experimenten nicht gelüftet werden kann und er sich deshalb mit dem ›farbigen Abglanz‹ als der einzigen ›Wahrheit‹, auf die zugegriffen werden kann, gezwungenermaßen zufriedengibt und sich an ihm erfreut. Faust würde so implizit Grenzen der (zeitgenössischen) Naturwissenschaft proklamieren und die darauf aufbauenden naturphilosophischen Spekulationen problematisieren. Obwohl vom Text weder bestätigt noch negiert, ist diese erste Variante weniger plausibel, da Fausts Kernmotivation – das Erkennen, was die Welt im Innersten zusammenhält – wohl hinfällig wäre, da er um die großen Zusammenhänge, um die Dialektik des ›Ganzen‹ bereits wüsste. Schließlich verknüpft bereits Ritter das Experiment mit einem göttlichen Bewusstsein (vgl. Anm. 138). Wichtig ist hier auch, dass Faust in dieser Szene vergisst! Ob er auch seine Haltung zur Naturwissenschaft, konkret möglicherweise dieses Experiment oder die naturphilosophischen Spekulationen über die Dialektik des ›Ganzen‹ vergessen hat oder sich an sie vielleicht auch nur teilweise erinnert, ist eine Leerstelle. Jedenfalls bietet das Vergessen eine mögliche Erklärung für etwaige Inkonsistenzen in Fausts Haltung.

Zweitens: Faust führt Ritters Experiment ohne das entsprechende Wissen quasi zufällig, auf ›natürliche‹ Weise nach dem Heilschlaf der Natur durch. Ist das der Fall, inszeniert der Text diese ›natürliche‹ Weise des experimentellen Erkenntnisgewinns als die erste erfolversprechende in der Chronologie des Textes. Wenn er unwissentlich das ›Experiment‹ zu früh wegen ›Augenschmerzen‹ abbricht, wird er als Figur präsentiert, der die Fähigkeit fehlt, den Schmerz auszuhalten, der notwendig ist, um zur Erkenntnis zu gelangen, und die nach verworrenen Irrwegen nun auf dem ›richtigen‹ Pfad kurz vor dem Ziel doch noch scheitert, ohne zu wissen, wie nah sie der Erkenntnis gekommen ist.

Nun zur Option der vollständigen Durchführung des Experiments: Faust hat lange genug in die aufgehende Sonne geblickt, um von ihr geblendet zu

werden (vgl. V. 4695–4703), und wendet sich anschließend wie Ritter der Betrachtung von Dingen zu – hier einem Regenbogen im Wasserfall –, die er Ritters Experiment zufolge in Komplementärfarben wahrnehmen müsste, was vom Text weder bestätigt noch negiert wird (vgl. V. 4715–4725).<sup>142</sup> Dieser Interpretation zufolge, die vom Text ausgehend genauso wie Müllers Variante möglich ist, erblickt Faust aufgrund der bewussten oder zufälligen Durchführung eines zeitgenössischen Experiments vorübergehend ›klar‹ die ansonsten verborgene Symmetrie des ›Ganzen‹, deren geheime Polarität sich durch die Komplementärfarben offenbart. Da Faust der Wissenschaft jedoch abgeschworen und sich der Magie zugewandt hat (vgl. V. 377), müsste hier mindestens eine Wiederzuwendung zur experimentellen Wissenschaft und vielleicht auch eine Zuwendung zu den darauf aufbauenden naturphilosophischen Spekulationen von der Dialektik des ›Ganzen‹ stattgefunden haben, was sich im Text allerdings genauso wenig belegen lässt wie eine Umkehrung der Farben. Genauso wenig finden sich allerdings Hinweise, die gegen diese These sprächen.

Für jede der hier gebotenen Optionen ist die Metaebene der ›Zueignung‹ und des ›Prologs‹ mitzudenken. Egal, ob Faust das Experiment bewusst oder zufällig durchführt, es abbricht oder zu Ende bringt oder die Erkenntnis nun ist, dass eine Dialektik des ›Ganzen‹ existiert oder Faust sich mit dem ›farbigen Abglanz‹ zufriedengibt beziehungsweise geben muss, letztlich erlangt Faust in dieser Szene irgendeine Form von (vorübergehender) ›Klarheit‹, deren Begründung in der Naturwissenschaft und/oder der göttlichen Macht/Gnade (vgl. Kapitel II.) liegt.

Im 5. Akt von Teil II ist ein letztes Mal der Blick auf die Lichtverhältnisse aufschlussreich. Die Szene mit Philemon und Baucis findet in der Abendsonne statt (vgl. V. 11098 und V. 11140). Während die Sonne sinkt (vgl. V. 11143), wird Fausts Verdruss über die Alten und sein Befehl an Mephisto, sie wegzuschaffen, geschildert, worauf die beiden Szenen ›Tiefe Nacht‹ und ›Mitternacht‹ folgen. In ›tiefer Nacht‹ geschieht das Verbrechen an dem Paar und während zu Beginn der Szene noch Mond und Sterne leuchten (vgl. V. 11294), bemerkt Faust auf seinem Balkon nach der Tat und dem lodernden Feuer (vgl. V. 11368 f.), dass die »Sterne bergen Blick und Schein« (V. 11378). In ›Mitternacht‹ erblindet Faust. Die Flammen, verwandt mit den ›Feuergluten‹, von denen Baucis sagt, sie würden das Werk der Kolonisation mit magisch-mephistophelischen Mitteln betreiben (vgl. V. 11123–11134), tauchen in den Fackeln wieder auf, die den ›großen

142 Da Faust wohl weniger lang als Ritter, bei dem es bis zu zwanzig Minuten waren, in die Sonne geblickt hat, erscheint es plausibel, dass Faust die vorübergehende Blindheit nicht erfahren hat.

Vorhof des Palastes« erhellen (vgl. vor V. 11511). Nach Fausts Tod tut sich zuerst links der »gräuliche Höllenrachen« auf, aus dem die »Flammenstadt in ewiger Glut« leuchtet (vgl. vor V. 11644–11647). Auf diesem Höhepunkt luziferischen Triumphes erscheint das göttliche Gegenlicht, die »Glorie von oben, rechts«, und überwindet die Hölle (vgl. vor V. 11676 sowie V. 11799 und V. 11727).<sup>143</sup>

Fausts Erblinden in eben diesem 5. Akt zeigt sich in diesem Kontext äußerst ergiebig. In »Mitternacht« spricht die Sorge<sup>144</sup> zum trotzig aufbegehrenden und die Macht der Sorge nicht anerkennenden Faust:<sup>145</sup> »Erfahre sie, wie ich geschwind / Mich mit Verwünschung von dir wende! / Die Menschen sind im ganzen Leben blind, / Nun Fauste! werde du am Ende.« (V. 11495–11498), worauf sie Faust anhaucht, der erblindet und sagt: »Die Nacht scheint tiefer tief hereinzudringen / Allein im Innern leuchtet helles Licht: / Was ich gedacht ich eil es zu vollbringen; / [...] / Laßt glücklich schauen was ich kühn ersann. / Ergreift das Werkzeug, Schaufel rührt und Spaten, / Das Abgesteckte muß sogleich geraten« (V. 11499–11501 und V. 11504–11506). Zentral ist dabei die Vorstellung vom inneren Licht, das mit dem Außen korrespondiert.<sup>146</sup> Michelsen weist hier auf das Kapitel zu den pathologischen Farben in der *Farbenlehre* hin, in dem Goethe in Nr. 121 schreibt: »Daß der Eindruck irgend eines Bildes im Auge einige Zeit verharre, kennen wir als physiologisches Phänomen (23), die allzulange Dauer eines solchen Eindrucks hingegen kann als krankhaft angesehen werden.«<sup>147</sup> Und in 122: »Je schwächer das Auge ist, desto länger bleibt das Bild in demselben. Die Retina stellt sich nicht so bald wieder her, und man kann die Wirkung als eine Art von Paralyse ansehen (28).«<sup>148</sup> Michelsen attestiert Faust eine solche Krankheit, in der sein »innerliches Licht« (vgl. V. 6804)

143 Vgl. Michelsen, Fausts Erblindung, S. 30 f.

144 Bei Ovid ist die Nacht die mächtigste »Nährerin« der Sorgen (vgl. Publius Ovidius Naso, *Metamorphosen*. Lateinisch – deutsch, hg. und übers. von Niklas Holzberg, Berlin und Boston 2017, Buch VIII, S. 390 f., V. 81–84.

145 Vgl. auch Schönes Formulierung: Faust sei »von Sorg-Losigkeit verblendet« (FA 7/2, S. 741).

146 Vgl. Michelsen, Fausts Erblindung, S. 27 f.; ergänzend Gaier, Kommentar zu Goethes Faust, S. 271, der zum »verinnerlichten Licht« mit Blick auf die Verse 11455–11458 auf Lk 11,35 verweist, wo aufgefordert wird, darauf zu schauen, dass das innere Licht nicht Finsternis sei. Vgl. außerdem Hiob 18,5–21. Oben wurde die innere (moralische) Beleuchtungssituation bereits für *Faust I* diskutiert.

147 FA 23/1, S. 66; in Nr. 23 beschreibt Goethe, dass die »Beschaffenheit der Augen [für] die Dauer dieses Eindrucks« (ebd., S. 36) verantwortlich ist.

148 Ebd., S. 66, Nr. 28: Dass sich Bilder länger als vierzehn Minuten »auf der Retina erhielten, deutet auf äußerste Schwäche des Organs, auf dessen Unfähigkeit sich wieder herzustellen, so wie das Vorschweben leidenschaftlich geliebter oder verhaßter Gegenstände aus dem Sinnlichen ins Geistige deutet« (ebd., S. 37).

Ergebnis einer pathologischen Verblendung ist, die das Innere des Menschen in Disproportion zum Äußeren setzt. In ›Mitternacht‹ befindet sich Faust in furchtbarer Täuschung über die Außenwelt, er verliert die Beziehung zur Welt, Innen und Außen kommen nicht zusammen,<sup>149</sup> was sich auch mit der zeitgenössischen Psychologie fassen lässt.<sup>150</sup>

Wie die Lichtverhältnisse korrespondieren auch die Schauplätze mit den Ereignissen: »Fausts Blendung geschieht bei verschlossener Tür im Innern des Palastes, im Innenraum des sich isolierenden Individuums, das sich, mit Blindheit geschlagen, der Fiktion der Weltbeherrschung hingibt, in Wahrheit aber nur noch seinen letzten Gang ›ins enge Haus‹ (V. II529) zu tun hat.«<sup>151</sup> Es herrschen Weltverdunkelung und Weltverengung, die mit Fausts unersättlichem Verlangen kollidieren, das sich hier vor allem in seiner grenzenlosen Augengier an exakt drei Stellen vor der Erblindung zeigt (vgl. V. III53, V. II239–II250 und V. II342–II349):<sup>152</sup>

Unleugbar: Faust [...] sieht die Welt nicht und will sie nicht sehen. [...] Seine Erblindung ist nur Folge und Ausdruck dieses Weltverhältnisses: die Augen, die das Unendliche sehen wollen, sehen nichts. [...] Sein Wort steht mit dem, was getan wird, in überhaupt keiner Verbindung mehr; äußerste Illusion beherrscht ihn[.] [...] Diese Disparität zwischen Wort und Tat, Form und Gehalt, Licht und Finsternis findet in der Erblindung Fausts ihr dichterisches Symbol.<sup>153</sup>

149 Vgl. Michelsen, *Fausts Erblindung*, S. 28–30; Schneider spricht von szenischer Ironie, wenn Faust in grober Sinnestäuschung die Geräusche der klirrenden Spaten der Totengräber der Arbeit an dem von ihm befohlenen Bauprojekt zuschreibt (vgl. Schneider, *Das Licht der Welt*, S. 103). Die interessante Verbindung der Nacht mit dem Sehen findet sich auch bei Hederich im Eintrag »Nox« (vgl. Hederich, *Gründliches Mythologisches Lexikon*, Sp. 1745–1747).

150 Vgl. exemplarisch das Konzept der fixen Idee bzw. des fixen Wahnsinns bei Reil, der von einer »partiellen Verkehrtheit des Vorstellungsvermögens« spricht (Johann Christian Reil, *Rhapsodien über die Anwendung der psychischen Curmethode auf Geisteszerrüttungen*, Halle 1803, S. 306). Vgl. auch Philippe Pinel, *Traité médico-philosophique sur l'aliénation mentale, ou la manie*, Paris 1801.

151 Michelsen, *Fausts Erblindung*, S. 31.

152 Vgl. ebd., S. 31 f.

153 Ebd., S. 34 f.