



DIETER BORCHMEYER

Faust - Goethes verkaufte Komödie

Vorblatt

Publikation

Erstpublikation in: Die großen Komödien Europas. Hrsg. v. Franz Norbert Mennemeier. Tübingen 2000, S. 199-226.

Neupublikation im Goethezeitportal

Vorlage: Datei des Autors

URL: <http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/faust_borchmeyer.pdf>

Eingestellt am 24.05.2004

Autor

Prof. Dr. Dieter Borchmeyer
Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg
Germanistisches Seminar
Hauptstraße 207-209
69117 Heidelberg

Emailadresse: <dieter.borchmeyer@gs.uni-heidelberg.de>

Homepage <<http://www.borchmeyer.de>>

Empfohlene Zitierweise

Beim Zitieren empfehlen wir hinter den Titel das Datum der Einstellung oder des letzten Updates und nach der URL-Angabe das Datum Ihres letzten Besuchs dieser Online-Adresse anzugeben:

Dieter Borchmeyer: *Faust - Goethes verkaufte Komödie* (24.05.2004).

In: Goethezeitportal. URL:

<http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/faust_borchmeyer.pdf>

(Datum Ihres letzten Besuches).

DIETER BORCHMEYER
***Faust* - Goethes verkappte Komödie**

Ich bin nicht zum tragischen Dichter geboren, da
meine Natur konzilient ist; daher kann der rein
tragische Fall mich nicht interessieren, welcher
eigentlich von Haus aus unversöhnlich sein
muß ...

Goethe an Zelter, 31. Okt. 1831

1.

Goethe gilt nicht eben als Komödien-Dichter. Und doch hat er seine Laufbahn als dramatischer Autor mit ihr begonnen: am Anfang stehen das Schäferspiel *Die Laune des Verliebten* (1768) und das "Lustspiel" *Die Mitschuldigen* (1769), gefolgt von den Farcen und Hanstwurstdiaden des Sturm und Drang-Dichters. Auch später ist Goethe wiederholt - etwa in seinen Revolutionsstücken und Opernlibretti - zur komischen Gattung zurückgekehrt. Und Lustspiel-Elemente gibt es auch in seiner Epik oder Lyrik genug. In der kanonischen Reihe der großen deutschen Komödien von Lessings *Minna von Barnhelm* bis Hofmannsthals *Der Schwierige* fehlt der Name des größten deutschen Dichters allerdings.

Auf den ersten Blick mag es da verwegen erscheinen, ausgerechnet sein Opus summum als Komödie zu interpretieren. Hat der Autor seinen *Faust* nicht unmißverständlich als "Tragödie" bezeichnet? Freilich - nachdem *Faust I* 1808 nun einmal als *Der Tragödie erster Teil* veröffentlicht war, stand Goethe für *Faust II* unter terminologischem Zugzwang, mußte ihn notgedrungen *Der Tragödie zweiter Teil* nennen, obwohl sich die Tendenz des Werks im Laufe der Jahrzehnte zum Metatragischen hin gewandelt hat, sein himmlisches happy ending zu einer Tragödie nicht recht passen will. Andererseits verwenden Goethe und Schiller, zumal in ihrem Briefwechsel, auch bei Dramen ohne tragischen Schluß - etwa bei der *Iphigenie*, trotz ihres glücklichen Endes - wiederholt die Gattungsbezeichnung Tragödie, und zwar aufgrund ihrer Stilart, ihrer Pathosstruktur. Man muß also tragische Darstellungsart und tragischen Darstellungsinhalt oder Handlungsverlauf unterscheiden, wobei freilich zu bemerken ist, daß eine Tragödie mit glücklichem Ende schon von Aristoteles und im 18. Jahrhundert noch von Sulzer nicht ausgeschlossen wird (und in der

attischen Tragödie vom Beispiel des Euripides her nicht auszuschließen ist).¹

Faust ist im Hinblick auf seine dominierende Stilhöhe und seine Pathosmomente unzweifelhaft eine Tragödie, wenn auch - wie die Tragödien Shakespeares - nach den strengen Stiltrennungsregeln humanistischer Provenienz keine >reine< Ausprägung der Gattung, denn es finden sich darin wie auf dem elisabethanischen Theater komisch-niedrige Momente zuhauf. *Faust* ist wie die Tragödie Shakespeares also ein Theater der Stilmischung. Walter Müller-Seidel, dem eine Studie über das Komische im *Faust* zu danken ist, stellt fest, "daß es in hohem Maße die Komödie ist [...], die sich inmitten der Tragödie behauptet".² Ich möchte diesen Satz eher umkehren: es ist in hohem Maße die Tragödie, die sich inmitten der Komödie behauptet. Denn eine Komödie, ja eine *Divina Commedia*³ scheint mir *Faust* mit dem gleichen, ja aufgrund der dramatischen Form mit höherem Recht genannt werden zu können wie Dantes großes episches Gedicht.

Im zehnten Abschnitt seines Briefes an Cangrande, dessen Echtheit allerdings umstritten ist, schreibt Dante, Tragödie und Komödie unterschieden sich einmal durch den Gang der Handlung, der in der Tragödie von ruhigem und edlem Beginn zu schrecklichem Ende, in der Komödie hingegen von bitterem Anfang zu glücklichem Ende führe. Das aber ist der Verlauf der *Comedia*, die Dantes Wanderung von der Hölle durch das Fegefeuer zum Paradies darstellt. Den genau umgekehrten Weg scheint der Theaterdirektor am Ende von Goethes "Vorspiel auf dem Theater" vorzuschlagen: "Vom Himmel durch die Welt zur Hölle" (Vs. 242),⁴ doch das ist nur eine formale Beschreibung der szenischen Möglichkeiten der in drei Regionen gestaffelten und symbolisierten Mysterienbühne, die das Theatermodell des *Faust* bildet, und sie trifft allenfalls für den Verlauf des *Faust I* zu, der mit dem "Prolog im Himmel" beginnt und in der "Walpurgisnacht" schließlich in den Bezirk des Teufels führt. *Faust II* dagegen wird am Ende wieder in den Himmel zurückkehren.

Auch Dante unterscheidet Tragödie und Komödie also zunächst durch die Handlungstendenz, dann aber eben auch durch die Darstellungsart, den *modus loquendi*: "elate et sublime tragedia, comedia vero remisse et humiliter". Demzufolge müsse sein Gedicht Komödie genannt werden, denn für seinen

¹ Vgl. zum Vorstehenden Dieter Borchmeyer: *Tragödie und Öffentlichkeit*. Schillers Dramaturgie. München 1973, S. 235.

² Die Geschichtlichkeit der deutschen Klassik. Literatur und Denkformen um 1800. Stuttgart 1983, S. 173-188 ("Komik und Komödie in Goethes *Faust*"), hier S. 173f.

³ Dessen Titel lautet ursprünglich freilich *La Comedia*. Erst Ludovico Dolces Edition von 1555 hat unter Berufung auf Boccaccio, der die *Comedia* mit dem Attribut "divina" versah, den Titel erweitert.

⁴ Die Verszählung richtet sich nach der Ausgabe des *Faust* im Bd. III der Hamburger Ausgabe von *Goethes Werken*, hrsg. v. Erich Trunz, Hamburg 1949 u.ö..

modus loquendi gelte: "remissus est modus et humilis".⁵ Daß sein Werk tragische Momente enthält, leugnet er nicht und beruft sich auf Horazens *Ars poetica* (93 ff.), derzufolge die Komödie zuweilen auch tragische Töne verwendet und umgekehrt. Dante scheint also sein Gedicht, obwohl er dessen letzten Teil andernorts als "cantica sublimis" und seine "materia" als "admirabilis" bezeichnet, ja im "Paradiso" selber vom "poema sacro" (25, 2/3) spricht, dem für die Komödie zuständigen genus humile, nicht dem genus sublime der Tragödie zuzuordnen. Die Gegenstände der Danteschen *Comedia* sind nach den Worten von Erich Auerbach "in einer nach antikischem Maß ungeheuerlichen Weise aus Erhabenem und Niedrigem gemischt". Dante kenne "keine Schranken in der genauen und unumschriebenen Nachahmung des Alltäglichen, des Grotesken und des Widrigen; Dinge, die an sich durchaus nicht als erhaben im antiken Sinne gelten können, werden es erst durch die Art, wie er sie einordnet und formt."⁶

Hier setzt sich die Tradition der christlichen Stilmischung gegenüber der antiken Stiltrennung durch, welche durch die Menschwerdung Gottes, das Niedrig-Werden des Göttlich-Erhabenen aus den Angeln gehoben worden ist. Aufgrund der christlichen Umwertung der antiken Werte vermag nun das Erhabene gerade in der Sphäre des Niedrig-Kreatürlichen aufzuscheinen. Das ist Auerbachs berühmter These zufolge das Prinzip der Stilmischung, wie es sich in kontrapunktischer Verschränkung mit der antiken Stiltrennungstradition in Dantes *Comedia* machtvoll manifestiert. Diese Kontrapunktik von Stiltrennung und Stilmischung prägt aber auch Goethes *Faust*-Dichtung, so sehr hier der religiöse Kosmos des Christentums, das Weltendrama zwischen Himmel und Hölle als Mythologie ins Symbolische verwandelt sein mag. *Faust* ist dergestalt kaum weniger *Comedia* als Dantes Poem.

2.

Nicht nur vom modus loquendi, auch von der Handlungstendenz her wird die Tragödie im Falle *Fausts* dementiert. Wenn der Herr im "Prolog im Himmel" *Faust* dem Mephistopheles überläßt, dann geschieht das in der sicheren Voraussicht des glücklichen, erlösenden Endes:

Nun gut, er sei dir überlassen!
Zieh diesen Geist von seinem Urquell ab,
Und führ' ihn, kannst du ihn erfassen,
Auf deinem Wege mit hinab,

⁵ Vgl. dazu Erich Auerbach: *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. Bern/München 1946 u.ö. S. 178f.

⁶ Ebd. S. 177.

Und steh beschämt, wenn du bekennen mußt:
Ein guter Mensch in seinem dunklen Drange
Ist sich des rechten Weges wohl bewußt.

(Vs. 324-29)

Der Teufel hat im christlichen Heildrama, das der Tragödie diametral gegenübersteht, von vorn herein keine Chance. Die Komik des geprellten Teufels gehört ebenso zum Mysterienspiel wie die des personifizierten Lasters zur Moralität. Zumal an den "Vice" der englischen Morality Plays ist zu erinnern, jenes für die englische Bühnen des 16. Jahrhunderts so charakteristische Zwitterwesen aus Teufel und Narr, dessen Spuren über seine ins Menschliche verwandelten Nachfahren in Shakespeares Dramen bis zu Goethes *Faust* reicht. Der theatergeschichtlich gebildete Mephisto selbst stellt sich in der "Klassischen Walpurgisnacht" ausdrücklich in die Tradition der Vice-Gestalt, der komischen Figur des Morality Play: wären Briten hier - die doch sonst so viel reisen -, so antwortet er auf die Frage der Sphinx nach seinem Namen, "sie zeugten auch: Im alten Bühnenspiel / Sah man mich dort als Old Iniquity" (Vs. 7122f.). "Iniquity" war tatsächlich einer der Namen des Vice, der die Aufgabe hatte, die Hauptgestalt zum Lasterleben zu verführen - wie es ja auch Mephisto mit Faust im Sinne hat, zunächst auf grob-sinnliche Weise ("Auerbachs Keller" - "Walpurgisnacht") und dann in immer sublimeren Variationen. Das Modell von Mysterien- und Moralitätenspiel, das ins tragödienlose Mittelalter zurückweist, konterkariert im *Faust* ständig das Paradigma der neuzeitlichen Tragödie.

Mephisto bricht von Anfang an das Tragische im Medium des Komischen und boykottiert sowohl durch seinen >modus loquendi< als auch durch die von ihm inszenierten Handlungen permanent die erhabene Stilshäre. Das ist schon durch das "Vorspiel auf dem Theater" vorbereitet, das Theaterdirektor, Theaterdichter und Lustige Person im Gespräch vereint, allerdings mit sehr unterschiedlichen Interessen. Ist der Direktor begreiflicherweise am geschäftlichen Erfolg seines Unternehmens bei der Menge interessiert, so mag der Dichter als fensterlose Monade von dieser Menge, überhaupt von der Außenwirkung seines Werks nichts wissen, sondern denkt allenfalls an die "Nachwelt" (Vs. 74) - von der wiederum die Lustige Person nichts hören will. Ihr ist der "Spaß" der "Mitwelt" (Vs. 77) Zweck und Ziel des Theaters, und kein Zweifel, mit dieser Maxime steht sie dem Direktor, steht der Direktor ihr weit näher als beide dem Dichter und dieser ihnen. Beide wünschen ein Theater der bunten Stilmischung, ein "Ragout" (Vs. 100) für jeden Geschmack, während der Dichter ganz welt- und bühnenfern nichts als die Geheimnisse der "tiefen Brust" (Vs. 67) offenbaren will. Es ist der tragische, konzessionslos auf die erhabene Stilshäre bedachte Dichter, der sich gegen Direktor und Lustige Person indessen nicht behaupten kann. Für sie steht es in diesem theatralen Kräftenspiel

2 : 1.

Die Lustige Person ist die komische Figur der *Commedia dell'arte*, die durch das aufklärerische Reformtheater eines Gottsched und einer Neuberin in Mißkredit geraten ist. Es ist durchaus sinnvoller Brauch, die Lustige Person des Vorspiels durch den Darsteller des Mephisto spielen zu lassen, hat sie sich doch zu einem guten Teil aus der Teufelsgestalt des mittelalterlichen Theaters entwickelt, wie noch die Andeutung des Teufelshorns an der Maske Harlekins signalisiert. Wie die Lustige Person den reinen Stilwillen des Dichters im unreinen Element des Theaters mit seinen trivialen Imponderabilien und der allem Erhabenen beigemischten "Narrheit" (Vs. 88) bricht, wie sie den vom Dichter angeschlagenen hohen Stanzenton gleich senkt, durch das *Parlando* des Madrigalverses ersetzt, so verläßt im folgenden "Prolog im Himmel" auch Mephisto den von den Engeln angestimmten feierlichen Ton und verfällt mehr und mehr in den gleichen saloppen Madrigalvers wie sein komischer Bruder im Theaterprolog. Wenn dieser freilich aus Gründen der Theaterwirksamkeit die Wonnen menschlicher Gewöhnlichkeit gegenüber dem heiligen Kunstwillen des Dichters ins Spiel bringt, so setzt Mephisto den Menschen und seine höheren Bestrebungen aufgrund seiner diabolischen Misanthropie herab: "In jeden Quark begräbt er seine Nase" (Vs. 292).

Trotz seines Negativismus bleibt er indessen - im ganzen *Faust* - komische Figur und wird als solche vom Herrn im "Prolog im Himmel" toleriert: "Von allen Geistern, die verneinen, / Ist mir der Schalk am wenigsten zur Last." (Vs. 339) Im göttlichen Haushalt genießt er also im wahrsten Sinne Narrenfreiheit. - In fast allen Mythologien gibt es die Figur des göttlichen oder halbgöttlichen Schelmen, des "Tricksters", der von den anderen Göttern mehr oder weniger widerwillig toleriert wird - eine der Rollen des Hermes etwa in der griechischen oder des Loki in der germanischen Mythologie.⁷ Vor allem seit den Forschungen von Paul Radin und C. G. Jung⁸ wissen wir genauer über diese

⁷ Die Mythologie des Hermes als göttlichen "Schalks" entfaltet der Chor in einem großen Lied im Helena-Akt des *Faust II* (Vs. 9645-78). Folgende Tricks des mythischen Tricksters zählt der Chor etwa auf:

Schnell des Meeres Beherrscher stiehlt
Er den Trident, ja dem Ares selbst
Schlau das Schwert aus der Scheide;
Bogen und Pfeil dem Phöbus auch,
Wie dem Hephästos die Zange;
Selbst Zeus', des Vaters, Blitz
Nähm' er, schreckt' ihn das Feuer nicht;
Doch dem Eros siegt er ob
In beinstellendem Ringerspiel;
Raubt auch Cyprien, wie sie ihm kost,
Noch vom Busen den Gürtel.

⁸ Paul Radin / Karl Kerényi / C.G. Jung: Der göttliche Schelm. Ein indianischer Mythos-Zyklus.

Figur Bescheid. Schon 1940 hat Paul Mohr einen so gut wie vergessenen Aufsatz verfaßt,⁹ in dem er Loki mit Mephisto vergleicht, beide auf den Nenner des mythologischen "Tricksters" bringt. Fast keine große mythische Dichtung auch noch der Moderne kommt ohne diesen Trickster aus, dessen menschliches Pendant der Pikaro mit seiner eigenen literarischen Gattungstradition ist, welche zweifellos auf jene mythologische Tradition zurückweist: denken wir nur eben an Goethes Mephisto, an Loge in Richard Wagners *Ring des Nibelungen* - in dem gewissermaßen Loki und Mephisto verschmolzen sind - oder an die komödiantischen Varianten des Hermes, mit Goethe- wie Wagner-Spuren, in Thomas Manns *Josephsromanen*, in denen die Titelgestalt selber immer mehr in die Hermes-Rolle schlüpft, auch und gerade in die des Tricksters.

In vielen Mythologien, zumal indianischen und fernöstlichen, hat der Trickster, der göttliche Schelm, eine phallische Tendenz; ihm wird ein so riesiger Phallus zugeschrieben, daß er ihn sich auf seinen Wanderungen um den Leib schlingen muß oder gar zu verlieren droht, so als er ihn eines Nachts ausrollt und er ihm im Schlaf von Tieren abgefressen wird. Der Trickster verkörpert ein nicht selten oppositionelles Element innerhalb der göttlichen Ordnung, eine - von deren Repräsentanten begreiflicherweise nur mit deutlicher *reservatio mentalis* konzedierte - Aufhebung derselben, die sich immer wieder in den Formen grotesker Übertreibung der Sexualität und der ihr dienenden Körperorgane ausdrückt. Auch Mephisto hat, wie wir sehen werden, diesen obszönen, phallischen Bezug. Doch selbst in der von Goethe noch einmal beschworenen christlichen Himmelsordnung bleibt dem Trickster - obwohl er nun in die teuflische Gegenwelt zum göttlichen Kosmos emigriert ist - sein Platz eingeräumt, auch wenn der Herr ihn sehr deutlich von den Engeln als den "echten Göttersöhnen" (Vs. 344) unterscheidet. Mephisto ist gewissermaßen der Narr am göttlichen Hofe. In der Gestalt des "Schalks" ist der verneinende Geist dem Herrn keine Last: "Ich habe deinesgleichen nie gehaßt", gesteht er ihm mit der Konzilianz dessen, der sich der Intaktheit seiner Weltordnung sicher ist (Vs. 337ff.).¹⁰ Und selbst in der Menschenwelt billigt er ihm ein Minoritätsrecht zu: "Du darst auch da nur frei erscheinen" (Vs. 336). Wo die Schalkheit waltet, der Witz mit seinen wie immer auch diabolischen Implikationen, welche die Gesetze der Alltagswelt in Frage stellen und wider den Stachel der etablierten

2. Aufl. Hildesheim 1979. C.G. Jung: Archetypen. München 1990, S. 159-176 ("Zur Psychologie der Tricksterfigur", 1954), ferner: Klaus-Peter Koepping: Trickster, Schelm, Pikaro: Sozialanthropologische Ansätze zur Problematik der Zweideutigkeit von Symbolsystemen. In: Kölner Ztschr. f. Soziol. u. Sozialpsychol. Sonderheft 26 (1984), S. 195-215.

⁹ Mephistopheles und Loki. Deutsche Vierteljahrsschr. XVIII (1940), S. 173-200.

¹⁰ Vgl. Karl S. Guthke: Goethe, Milton und der humoristische Gott. Eine Studie zur poetischen Weltordnung im *Faust*. In: Goethe XXII (1960), S. 104-111.

Ordnung lücken, da bleibt der Mensch agil:

Von allen Geistern die verneinen,
Ist mir der Schalk am wenigsten zur Last.
Des Menschen Tätigkeit kann allzuleicht erschaffen,
Er liebt sich bald die unbedingte Ruh;
Drum geb ich gern ihm den Gesellen zu,
Der reizt und wirkt und muß als Teufel schaffen.
(Vs. 338-343)

Gott selbst als Apologet der Verneinung in der Gestalt der Schalkheit. Wann wäre je die subversive Kraft der Komik, des Witzes als eines ständigen Inzitants menschlichen >Strebens< mit höherer Autorität verkündet worden? Wahrhaftig, Mephisto scheint allen Anlaß zu haben, den "Alten" von Zeit zu Zeit gern zu sehen und mit ihm nicht brechen zu wollen (Vs. 351). Und so schließt er den "Prolog im Himmel" mit einer komischen Pointe, welche die Umgangsform zwischen Gott und Teufel durch das menschliche Verhältnis von Herr und Narr parodiert: "Es ist gar hübsch von einem großen Herrn, / So menschlich mit dem Teufel selbst zu sprechen." (Vs. 352f.) Mit dem Teufel, der doch seine Ordnung durch Bosheit und Witz zersetzen will.

Mephisto ist die christlich-teuflische Variante des göttlichen Tricksters. Freilich ist er nicht derjenige, der zuletzt lacht, wird er doch - der im Prolog so sicher ist, daß er die Wette mit dem Herrn um die Seele Fausts gewinnt - am Ende selbst zum Genarrten, ganz seiner Rolle im mittelalterlichen Mysterien- und Heilsdrama gemäß. Das Faustdrama wird vom Herrn selber als Komödie prädestiniert und inszeniert, mit einem Teufel als "Schalk" und stets zur Tätigkeit reizendem "Gesellen" der Hauptgestalt, der endlich freilich aus dem Subjekt zum Objekt der Komik wird. Die göttlich vorgesehene Komödie um Faust spielt sich zugleich mit Mephisto und hinter seinem Rücken ab. Gott steht als der wahre Regisseur in den Kulissen.

Die göttliche Toleranz gegenüber dem Schalk Mephisto widerspricht dessen eigener Einschätzung des Herrn. Daß er nicht wie die Engel "hohe Worte" macht (Vs.275), die erhabene Stilsphäre als ihm unangemessen meidet, begründet er mit den Versen: "Mein Pathos brächte dich gewiß zum Lachen, / Hättst du dir nicht das Lachen abgewöhnt." (Vs. 277f.) Lachen wird also nach der Komik-Theorie Mephistos durch eine Inkongruenz¹¹ ausgelöst - hier durch das dem Erhabenen zugehörige Pathos im Munde einer auf der niedrigen Stilebene angesiedelten Figur wie eben des teuflischen Schalksnarren. Freilich, das Pathos Mephistos wird von diesem selber ebenso in den Irrealis verwiesen wie das Lachen des Herrn. Gott lacht nicht - nicht mehr, seit er durch das

¹¹ Zur komischen Inkongruenztheorie vgl. Rainer Warning: Komik / Komödie. In: Ulfert Ricklefs: Fischer Lexikon Literatur. Frankfurt a.M.1996. Bd. II, S. 899f.

Christentum zum reinen Geist abstrahiert worden ist. Lachen ohne Physis ist nicht möglich, ist es doch der momentane Triumph des Körpers über den Geist. Im Lachen läßt der Mensch Affekte los, so Platon in der *Politeia* (606c), die er kraft seiner Vernunft zurückhalten sollte. Deshalb ist die Komödie nicht weniger als die Tragödie aus dem idealen Staat ausgeschlossen. Vor allem aber ist es das altchristliche Mönchstum und die Patristik gewesen, die das Lachen als unvereinbar mit der Würde des Menschen verworfen haben. Diese Tradition orthodoxer Lachfeindschaft¹² reicht über die jesuitische wie jansenistische Komödienkritik des 17. Jahrhunderts bis zu Baudelaires Essay *De l'essence du rire*, der das Lachen noch einmal als Signatur der gefallenen Menschheit, als Merkmal des Satanischen im Menschen decouvriert.

Auch Goethes Mephisto mutet dem göttlichen Herrn jene dogmatisch-christliche Lachfeindschaft zu, wohl wissend, daß Gott sich das Lachen nur "abgewöhnt" hat, es ihm ursprünglich, in vorchristlicher Zeit, durchaus eigen war. Man darf hier an das von Böttiger aufgezeichnete Gespräch Wielands mit Goethe über das Komische denken, auf das wir noch zurückkommen werden. Wieland verweist da auf die Elemente phallischer Komik selbst "in den ernsthaftesten und heiligsten aller alten Religionsgebräuche" wie den "Mysterien der Ceres".¹³ Natürlich gibt es diese Elemente auch noch im christlichen Kulturbereich, wie die Teufelskomik des mittelalterlichen Mysterienspiels, der "risus paschalis" der Osterfeier mit ihren komischen Szenen beweist, die vor allem, als sie nicht mehr von Klerikern gespielt und vor die Kirche verlegt wurden, das Ausspielen drastischer, ja obszöner Komik, das Nebeneinander von Heiligkeit und Sexualkomik ermöglichten, worin sich die Nähe der Osterspiele zu den heidnischen Frühjahrsfeiern, ihren vegetations- und fruchtbarkeitsmagischen Elementen verrät. Diese Einheit des Geistlichen und Komischen löste sich indessen mit der Entstehung der rein weltlich-komischen Farce im Spätmittelalter. Doch der Herr des Goetheschen "Prologs im Himmel" scheint noch einiges von seiner einstigen Komödienfreundlichkeit zu wissen und läßt das Faustdrama als komisches Mysterienspiel mit einem geprellten Teufel am Ende ablaufen.

3.

Die komische Kontrapunktierung des Faustdramas hat natürlich ihren Rückhalt in den Schwankenelementen des Faustbuchs des 16. Jahrhunderts und den burlesken Szenen seiner dramatischen Adaptationen, vor allem in den

¹² Vgl. dazu ebda. S. 901f.

¹³ Karl August Böttiger: *Literarische Zustände und Zeitgenossen. Begegnungen und Gespräche im klassischen Weimar*. Hrsg. v. Klaus Gerlach und René Sterneke. Berlin 1998, S. 251.

Puppenspielversionen, denen Goethe ja überhaupt die erste Inspiration zu seinem *Faust* verdankt. Eine Jahrmarktsattraktion wie das Puppenspiel war die Initialzündung zu Goethes Opus summum. In seinen Sturm und Drang-Jahren hat er sich intensiv mit dem drastisch-komischen Schauspiel des 16. Jahrhunderts beschäftigt, seine Farcen nach jenem Vorbild verfaßt - wie das *Jahrmarktsfest zu Plundersweilern*, *Ein Fastnachtsspiel vom Pater Brey* oder das obszön-fäkalische Fragment *Hanswurst Hochzeit*. Auch sein erstes tragisches Drama *Götz von Berlichingen* ist von grotesk-komischen Elementen durchwirkt. Für ein Publikum, das an die entkörperlichte Dezenz der für das Theater des 18. Jahrhunderts so lange normgebenden Tragödie des französischen classicisme gewöhnt war, bildete die Drastik der Sprache des *Götz* eine unerhörte Provokation. Gemäß den Regeln des decorum, der bienséance wird in der tragédie classique alles, was den alltäglichen Lebensverlauf betrifft, Schlafen, Essen, Trinken, Wetter, Landschaft und Tageszeit - vor allem aber die Sexualität -, mit Schweigen übergangen. Die "Sorge um den Körper", so Henri Bergson in seinem Essay *Le rire*, lasse sofort "ein Einsickern des Komischen befürchten. Deshalb trinken und essen die Helden der Tragödie nicht. Ja, wenn möglich, setzen sie sich auch nicht. Sich mitten in einer pathetischen Rede setzen, hieße sich daran erinnern, daß man einen Körper hat." Bergson erinnert an eine Episode aus der Biographie Napoleons, der als "Psychologe" gewußt habe, "daß allein durch die Tatsache, daß man sich setzt, aus einer Tragödie eine Komödie werden kann". Nach der preußischen Niederlage bei Jena und Auerstedt habe ihn, so berichtet Napoleon, die Königin von Preußen "wie eine Tragödin" empfangen. Um sie von ihren pathetischen Tiraden abzubringen, habe er sie einfach genötigt, sich zu setzen. "Nichts macht einer tragischen Szene besser ein Ende", so seine Worte; "wenn man sitzt, wird es sofort Komödie."¹⁴

Erich Auerbach hat die tragédie classique als die rigoroseste literarische Erscheinungsform der Stiltrennung, d.h. der Separation des hohen Stils von allen Äußerungen konkreter Leiblichkeit interpretiert. Wesentliches Merkmal der Erhabenheit der tragischen Personen sei "ihre körperliche Intaktheit; alles was ihrem Körper geschieht, muß in hohem Stil geschehen, und alles Niedrige und Kreatürliche muß fortbleiben".¹⁵ Gegen diese Entkörperlichung und gegen die Schicklichkeitsregeln der höfisch-aristokratischen Gesellschaft, die sich in der Tragödie spiegelt, begehrt die bürgerliche Literatur des 18. Jahrhunderts immer wieder auf, am heftigsten die Jugendbewegung des Sturm und Drang. Kaum ein Autor aber ist in der Verletzung jener Anstandsregeln so weit gegangen wie der junge Goethe in seinen Farcen und Hanswurstiaden. Doch eben nicht nur in der Komödie - in der nach den traditionellen Stiltrennungs-

¹⁴ Henri Bergson: *Le rire* (1924). Paris 1958. Hier zitiert nach der deutschen Ausgabe.

¹⁵ *Mimesis*, S. 361f.

regeln die Kreatürlichkeit immer noch ihr mehr oder weniger eingeschnürtes Ausdrucksrecht hatte -, sondern auch in der Tragödie, und das war das eigentliche Skandalon, setzte Goethe sich mit seinem *Götz von Berlichingen* programmatisch über Dezenz- und Stiltrennungsregeln hinweg. Daß der Titelheld einer Tragödie, einer Gattung also, die man als Dame ohne Unterleib zu betrachten pflegte, seine untragische Körperhälfte in einer alle Tabus brechenden Kraftrede dem Gegenspieler zu grotesk-unappetitlicher Traktierung darbot, war ein Skandal, den Ludwig Tieck in einer köstlichen Episode seines Theaterromans *Der junge Tischlermeister* an dem Schock demonstriert hat, den das berühmteste Goethe-Zitat in einer Liebhaberaufführung des *Götzauf* ein hocharistokratisches Publikum ausübt.¹⁶ Kaum weniger skandalös waren andere groteske Handlungsmomente des Dramas, wie die Szene im dritten Akt, wo ein Soldat bei der Verrichtung seiner Notdurft im Morast versinkt und erstickt. Eine ins Tragische umschlagende schwankhaft-komische Situation - eines der frühesten Beispiele echter Tragikomik im deutschen Drama.

Wie sehr auch hinter den ernsthaftesten Teilen des *Faust* die komische Umkehrung lauert, zeigt etwa der Vergleich von Fausts weltberühmtem Eingangsmonolog "Habe nun, ach!" mit dem Beginn des aus der gleichen Zeit stammenden Fäkaliendramas *Hanswursts Hochzeit*. Hier ist es Hanswursts Vormund Kilian Brustfleck, der von den vergeblichen Versuchen berichtet, sein Mündel zu dem zu erziehen, was Michail Bachtin den "Leibeskanon der Kunst-Literatur und wohlstandigen Rede der Neuzeit" nennt. Worin besteht dieser Leibeskanon? In der Tabuisierung der Geschlechtsorgane, des Afters, des Bauchs, der Nase, all dessen, was herausragt und absteht, und erst recht all dessen, was in den Körper eintritt und aus ihm austritt. Der Leib wird somit nach den Worten Bachtins zur "tauben Fläche", welche die "Individualität" gegen andere Leiber abschirmt.¹⁷ Mag das in der Tragödie seine Berechtigung haben - die Komödie wird durch diese reliefartige Verflachung des Körpers um ihren ursprünglichen Sinn gebracht, wissen wir doch, daß die antike Komödie und natürlich auch die Commedia dell'arte die abstehenden Körperteile durch Masken, künstliche Bäuche, Stirnen, Lenden und Buckel - wenn nicht gar Phallen - absichtlich übertrieb. Goethe hat diesen Kostümbrauch in seiner Inszenierung der *Brüder* von Terenz 1801 auf dem Weimarer Hoftheater programmatisch wieder eingeführt - natürlich ohne Phallen; das Publikum befremdete die groteske Betonung der anderen Körperteile schon genug.

Zurück zu *Hanswursts Hochzeit*: Kilian Brustfleck hat also sein Mündel

¹⁶ Ludwig Tieck: Werke in vier Bänden. Hrsg. v. Marianne Thalmann. Bd. IV. München 1966, S. 358 ff.

¹⁷ Michail M. Bachtin: Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur. Frankfurt a.M. 1990, S. 20.

Hanswurst ganz im Sinne des modernen Körperkanons zu erziehen versucht: zu geziemender Rede und Konversation sowie strikter Verdrängung all dessen, was mit den Extremitäten und Ausscheidungen zu tun hat. Und diese pädagogische Bemühung mündet in fast der gleichen Resignation - im demselben Knittelvers-Ton vorgetragen - wie Fausts Universalstudium.

Hab ich endlich mit allem Fleiß
Manchem moralisch politischem Schweiß
Meinen Mündel Hanswurst erzogen
Und ihn ziemlich zurechtgebogen.
Zwar seine tölpisch schlüffliche Art
So wenig als seinen kohlschwarzen Bart
Seine Lust in den Weg zu scheißen
Hab nicht können aus der Wurzel reißen.
Was ich nun nicht all kunnt bemeistern
Das wußt ich weise zu überkleistern
Hab ihn gelehrt nach Pflichtgrundsätzen
Ein paar Stunden hintereinander schwätzen
Indes er sich am Arsch reibt
Und Wurstel immer Wurstel bleibt.¹⁸

Wie hier der aufgeklärte Pädagoge sein Scheitern eingestehen muß, so in Fausts erstem Monolog der verwissenschaftlichte Kopfmensch.

Das 16. Jahrhundert, auf das Goethe in seinen Farcen und noch im *Faust* rekurriert, war nach Bachtin "die hohe Zeit in der Geschichte des Lachens" und der "grotesken Gestalt des Leibes",¹⁹ die in der Hervorkehrung seiner Extremitäten besteht - in entschiedenem Gegensatz zum 17. Jahrhundert, in dem die absolute Monarchie und Hofzivilisation und mit ihr der "Kanon der geziemenden Rede"²⁰ zum Sieg gelangt, welche den Körper seiner Kreatürlichkeit beraubt.

Bachtin hätte sich für seine Neubewertung des Grotesken schon auf einen Autor beziehen können, der für den jungen Goethe größte Bedeutung hatte: Justus Möser und seine Schrift *Harlekin oder Verteidigung des Groteske-Komischen* (1761), ein einzigartiger Traktat, der mit seiner Verabsolutierung des Komischen an des Erasmus *Lob der Torheit* gemahnt, mit dem die Lachkultur des Spätmittelalters ausklingt und die moderne Philosophie des Komischen beginnt. Mösers Aufsatz ist eine Streitschrift gegen die Verbannung Harlekins und seines Geschlechts, der Stegreifkunst der Commedia dell'arte mit ihrer Körperdramatik, durch die aufklärerische Theaterreform. Eben die "Übertreibung der Gestalten", das Nach-außen-Treten des - seine Grenzen

¹⁸ Goethe: Sämtliche Werke [Frankfurter Ausgabe]. Bd. IV. Hrsg. v. Dieter Borchmeyer. Frankfurt a.M. 1985, S. 575.

¹⁹ Literatur und Karneval, S. 45.

²⁰ Ebd. S. 21.

ständig überschreitenden - Körpers ist für Möser der Inbegriff des "Groteske-Komischen". Da ist etwa die Commedia-Maske des Capitano: "Seine dicken Pausbacken strotzen ihm vom Winde; seine lange Nase stürmt; seine Augen werfen Feuerkugeln; die Borsten seiner Augenbrauen speißen eine kleine Armee; seine Stimme donnert; und wohin er tritt, da springt eine Mine."²¹

Mösers Verteidigung des Groteske-Komischen ist eine Verteidigung der vorabsolutistischen, voraufklärerischen Lachkultur gegenüber dem dezenten Leibes- und Redekanon der modernen höfischen Zivilisation und überhaupt des kreatürlich-konkreten Menschen gegenüber dem zerebralen, zumal dem gelehrten, wie er in Fausts erstem Monolog seinen Offenbarungseid leistet. Faust ersetzt mithin die gescheiterte Wissenschaft durch Magie, schließlich durch den Teufelsbund. "Armer Tor" nennt er sich (Vs. 358). Er ist also in seinen eigenen Augen eine lächerliche Figur, gerade durch solche Selbstdistanzierung indessen ganz und gar nicht komisch - sehr im Unterschied zu seinem wissensstolzen Famulus Wagner, dem ersten komischen "Toren" des Faust-Dramas.

Wagner gehört zu dem Geschlecht der gelehrten Pedanten, welche seit der Renaissance die Komödienbühne bevölkern; im Dottore der Commedia dell'arte ist der Pedant zum Stereotyp geronnen. Für Henri Bergson ist die gelehrte Pedanterie das Musterbeispiel des "Berufsautomatismus", der in seinem klassischen Essay über das Lachen als Inbegriff des Komischen im Widerspruch zum *élan vital* beschrieben wird.²² Auf das Stereotyp des gelehrten Pedanten greift auch Goethe zurück, um das tragische Pathos der Monologe Fausts gleich komisch zu kontrapunktieren. Und diese Kontrapunktierung setzt sich konsequent in den Auftritten Mephistos fort, ja mit der rein komödiantischen Schüler-Szene - nicht weniger als die Wagner-Szenen eine Satire auf den gelehrten Betrieb - sowie den unmittelbar folgenden schwankhaft-farcehaften Episoden "Auerbachs Keller" und "Hexenküche" scheint die Tragödie ganz aus dem Gesichtskreis des Autors und Publikums zu verschwinden.

Auch die Gretchen-Handlung, im Hinblick auf ihre weibliche Hauptgestalt unzweifelhaft eine Tragödie, ist durchzogen von komischen Kontrapunkten. Mephistos Intrigenspiel, das Praktizieren des Schmuckkästchens in Gretchens Kleiderschrank, seine Erzählung von dessen Aneignung durch den Pfarrer, die Art, wie er Marthe an der Nase herumführt und als Kupplerin einspannt, all das gemahnt ebenso an Schwankszenen des deutschen Fastnachtsspiels wie an die altrömische Komödie. Und die Nachtszene unter Gretchens Fenster mit Mephistos Ständchen und dem Duell Fausts mit Valentin ist ein Stück Mantel

²¹ Justus Möser: *Anwalt des Vaterlands*. Wochenschriften. Patriotische Phantasien. Aufsätze. Fragmente. Hrsg. v. Friedemann Berger. Leipzig u. Weimar 1978, S. 378.

²² Bergson, Henri: *Das Lachen*. Jena 1921, S. 119 f.

und Degen-Komödie à l'Espagnole - freilich ins Tragische umschlagend.

4.

Mephistos Hauptbestreben ist es, alle erhabenen Ambitionen Fausts zu degradieren, ihn und alles, was er tut, in die banalen und bösen Niederungen des gemeinen Lebens hinabzuziehen, das *genus sublimis* durch das *genus humile* zu konterkarieren, nicht zuletzt durch seinen obszönen Witz und sein zynisches *Parlando*, das keinen hohen Ton aufkommen lassen will. Hat er die Menschen so weit, daß sie wie die Studenten in Auerbachs Keller singen: "Uns ist ganz kannibalisch wohl, / Als wie fünfhundert Säuen!" (Vs. 1293f.), hat er sie von den Höhen des Geistes in die Niederungen nackter "Bestialität" (Vs. 2297) hinabgezogen, dann ist sein Ziel erreicht.

Der Stab, mit dem er die von ihm angezettelten Farcen von "Auerbachs Keller" über die "Walpurgisnacht" bis zur "Mummenschanz" regiert, welche das Niedrig-Komische in ganz und gar negativistischer Absicht zum Einsatz bringen, dieser Stab ist direkt oder indirekt der Phallus. Mit ihm gibt er sich der Hexe in der Hexenküche gleich zu erkennen: "Sieh her, das ist das Wappen, das ich führe! *Er macht eine unanständige Gebärde.*" (Vs. 1213) Die Hexe, mit höllischem Sinn begabt für die phallische Komik des Teufels *lacht unmäßig*. Ha! Ha! Das ist in Eurer Art! / Ihr seid ein Schelm, wie Ihr nur immer wart!" (Vs. 2514f.)

Den Phallus stellt Mephisto auch in der Szene "Wald und Höhle" als den wahren Regenten aller Dinge hin. Ein Faust, der sich von Gretchen um ihret- und seinetwillen entfernt, sich in die Einsamkeit zurückgezogen hat und einer neuen, nun nicht mehr wissenschaftlichen, sondern mystisch-meditativen Naturbetrachtung hingibt, gefährdet Mephistos Plan und Wette. Er muß Fausts Sinnlichkeit von neuem anstacheln, indem er ihm mit falschem Mitleid Gretchen in Erinnerung ruft. Und welchen Erfolg er damit hat, zeigt Fausts Abwehr: "Bring die Begier zu ihrem süßen Leib / Nicht wieder vor die halb verrückten Sinnen!" (Vs. 3328f.) Wann aber gäbe es in der Tragödie >verrückte< Sinnlichkeit? Den Gipfel von Mephistos Zynismus stellt seine drastische Decouvrierung von Fausts Naturmystik als Geschlechtsakt dar:

MEPHISTOPHELES Ein überirdisches Vergnügen!
In Nacht und Tau auf den Gebirgen liegen,
Und Erd und Himmel wonniglich umfassen,
Zu einer Gottheit sich aufschwellen lassen,
Der Erde Mark mit Ahnungsdrang durchwühlen,
Alle sechs Tagewerk' im Busen fühlen,
In stolzer Kraft ich weiß nicht was genießen,
Bald liebewonniglich in alles überfließen,
Verschwunden ganz der Erdensohn,

Und dann die hohe Intuition -
mit einer Gebärde
Ich darf nicht sagen, wie - zu schließen.
FAUST Pfui über dich!
MEPHISTOPHELES Das will Euch nicht behagen;
Ihr habt das Recht, gesittet Pfui zu sagen.
Man darf das nicht vor keuschen Ohren nennen,
Was keusche Herzen nicht entbehren können.
(Vs. 3282-96)

Eine Spitze gegen die Unaufrichtigkeit der wohlstandigen Rede, hinter der man, wie hinter so mancher Pointe Mephistos, die Meinung des Autors vermuten darf.

Den Gipfel der Versuche Mephistos, Faust >von seinem Urquell abzuziehen< (vgl. Vs. 324), bildet dessen Initiation in die Walpurgisnacht. Die obszönen Wechselreden Fausts und Mephistos mit den nackten Hexen (Vs. 4128-43) haben - trotz der Anstandsstriche, welche die Benennung der Genitalien in den von Goethe autorisierten Drucken, aber natürlich nicht in der Handschrift ersetzen - immer wieder das Befremden des bürgerlichen Publikums erregt. Wenn Faust tatsächlich betreibe, "was hier ekelhaft angedeutet wird", schreibt Friedrich Theodor Vischer noch 1875, "so ist er ein Schwein geworden, an dem nichts mehr zu retten ist". Selbst Wieland bemerkt in einem Gespräch unmittelbar nach dem Erscheinen des *Faust I* mit einer Mischung aus Respekt und Befremden, Goethe scheine in der Walpurgisnacht "mit dem berühmten Höllen-Breughel an diabolischer Schöpfungskraft, und mit Aristophanes an pöbelhafter Unflätereie um den Preis zu ringen".²³ Diese Äußerung ist um so sonderbarer, als Wieland in dem von Böttiger aufgezeichneten Gespräch mit Goethe unter Verweis auf die phallische Komik selbst "in den ernsthaftesten und heiligsten aller alten Religionsgebräuche" bemerkt hatte, Aristophanes sei eben "kein solcher Schweinigel", "als ihn unsere Ueberfeinerung achten will". Goethe betont in diesem Gespräch, "daß die ursprünglich einzige vis comica in den Obszenitäten und den Anspielungen auf Geschlechtsverhältnisse liege, und von der Comödie gar nicht entfernt gedacht werden könne". Darauf Wieland: "Darum sei Aristophanes der Gott der alten Comödiendichter, und darum hätten wir eigentlich gar kein Lustspiel mehr."²⁴ Hätte ihm so betrachtet Goethes Wiedereinführung der Obszenitäten und damit die Restitution des wahren Lustspiels nicht recht sein müssen? Freilich, von der tragischen Lesart des *Faust* her mag Wieland die Obszenitäten der Walpurgisnacht als deplaziert empfunden haben, denn in der Tragödie ist der Unterleib

²³ Beide Zitate nach Albrecht Schöne: Götterzeichen - Liebeszauber - Satanskult. Neue Einblicke in alte Goethetexte. 3. ergänzte Auflage. München 1993, S. 212.

²⁴ Böttiger: Literarische Zustände und Zeitgenossen, S. 251.

nun einmal tabuisiert.

Was aber hätte das Publikum gesagt, wenn ihm die von Goethe sekretierte Satansmesse innerhalb der Walpurgisnacht bekannt geworden wäre, in welcher Aristophanes und der Höllen-Breughel wahrhaft eins werden. Dort verkündet Satan in einer phallischen >Bergpredigt< den >Böcken zur Rechten<:

Euch gibt es zwei Dinge
So herrlich und groß:
Das glänzende Gold
Und der weibliche Schoß.
Das eine verschaffet,
Das andre verschlingt;
Drum glücklich, wer beide
Zusammen erringt!

Und den >Ziegen zur Linken<:

Für euch sind zwei Dinge
Von köstlichem Glanz:
Das leuchtende Gold
Und ein glänzender Schwanz.
Drum wißt euch, ihr Weiber,
Am Gold zu ergötzen
Und mehr als das Gold
Noch die Schwänze zu schätzen.

Ein "junges Mädchen" versteht diese Predigt nicht und klagt deshalb ihrem Nachbarn Mephisto:

Ach nein! der Herr dort spricht so gar kurios,
Von Gold und Schwanz, von Gold und Schoß,
Und alles freut sich, wie es scheint!
Doch das verstehn wohl nur die Großen?

Mephistos Trost:

Mein liebes Kind, nur nicht geweint!
Denn willst du wissen, was der Teufel meint,
So greife nur dem Nachbarn in die Hosen!²⁵

Einmal mehr schlüpft Mephisto also in die Hosen, sprich: in die phallische Rolle des Tricksters.

Gold und Genitalien, Besitz- und Geschlechtsgier - in der Komödie von jeher eng verbunden: Gold, Geld und Geschlecht sind ihre Lieblingsthemen von Plautus bis zur Commedia dell'arte - werden in der Predigt Satans gewissermaßen gegeneinander austauschbar, mit der gleichen Metaphorik des

²⁵ Goethe: Sämtliche Werke. Münchner Ausgabe. Bd. VI.1, hrsg. v. Victor Lange. München 1986, S. 1062f.

"Glanzes" bedacht. Ein Motiv, das später in der "Mummenschanz" am Kaiserhof des *Faust II* wiederkehrt. Hier flüchten Kaiser und Hof sich aus der politischen "Tageswelt" in die Zauber einer üppigen Scheinwelt: eine mythologisch-allegorische Revue, auf deren magischem Höhepunkt der in der Schatztruhe aufbewahrte kaiserliche Repräsentationsschmuck eingeschmolzen wird und sich in Geld verwandelt. Und was tut Mephisto in seiner allegorischen Maske des Geizes? Er denkt nur an das >Eine< - an Gold und Schoß.

Ein schönes Weib ist immer schön;
Und heute, weil es mich nichts kostet,
So wollen wir getrost sponsieren gehn.
Doch weil am überfüllten Orte
Nicht jedem Ohr vernehmlich alle Worte,
Versuch' ich klug und hoff', es soll mir glücken,
Mich pantomimisch deutlich auszudrücken.
Hand, Fuß, Gebärde reicht mir mir da nicht hin,
Da muß ich mich um einen Schwank bemühen.
Wie feuchten Ton will ich das Gold behandeln,
Denn dies Metall läßt sich in alles wandeln.
(Vs. 5772-82)

Nicht "Worte" - das Medium des ernstesten Dramas -, sondern das "Pantomimische", die drastische Körperlichkeit der ursprünglichen Komödie, des grotesken "Schwanks" ist die Ausdruckswelt Mephistos. Was nun geschieht, beobachtet der Herold des mythologischen Spektakels mit Entsetzen:

Was fängt er an, der magre Tor?
Hat so ein Hungermann Humor?
Er knetet alles Gold zu Teig,
Ihm wird es untern Händen weich;
Wie er es drückt und wie es ballt,
Bleibt's immer doch nur ungestalt.
Er wendet sich zu den Weibern dort,
Sie schreien alle, möchten fort,
Gebärden sich gar widerwärtig;
Der Schalk erweist sich übelfertig.
Ich fürchte, daß er sich ergetzt,
Wenn er die Sittlichkeit verletzt.
(Vs. 5783-94)

Offensichtlich hat der Geiz alias Mephisto aus dem Gold einen Phallus geformt, mit dem er öffentliches Ärgernis erregt, insbesondere die weibliche Gesellschaft schokieren will.

Kehren wir noch einmal zur Satansmesse der Walpurgisnacht zurück. Diese infernalische Komödie ist die radikalste Persiflage des höfischen Verhaltenscodes, des zumal von ihm inaugurierten Körperkanons und der

geziemenden Rede, welcher wir im Werk Goethes - und nicht nur hier - begegnen. Diesen höfischen Verhaltenscode wird Goethe am Beispiel der Beschwörung Helenas durch Faust am Ende des ersten Akts von *Faust II* satirisch noch einmal verdeutlichen. Das Hofpublikum - das von einer >Vierten Wand< zwischen Bühne und Zuschauerraum nichts weiß und wissen will - ist irritiert oder voyeuristisch aufgeregt durch die von keinen "Hofmanieren" (Vs. 6460) zensierte Körpersprache von Paris und Helena, was nur das jeweils andere Geschlecht der Zuschauer als "natürlich" (Vs. 6472) toleriert. Doch grundsätzlich gilt die Maxime: "Das Schauspiel selbst, hier sollt es höflich sein." (Vs. 6470). Hier, das heißt: "in Kaisers Gegenwart" (Vs. 6468), der mitten vor der Bühne sitzt. Die größte Verletzung der Schicklichkeit aber ist der innige Kuß, den Helena Paris gibt. "Ein Kuß! - Das Maß ist voll. / Vor allen Leuten! Das ist doch zu toll!" (Vs. 6512f.) Körperliche Liebe ist auf der tragischen Szene streng tabuisiert. In der Satansmesse der Walpurgisnacht wird die höfische Schicklichkeit dadurch poetisch ad absurdum geführt, daß sie durch ihr Gegenteil ersetzt, daß gerade ihre radikale Aufhebung zum >Ritual< wird. Satan hält "Audienz", und sein "Zeremonienmeister" weist einen Untertanen an, "dem Herrn, den hintern Teil zu küssen".²⁶ Das ist das "Homagium des Kusses" in den Hintern Satans, das von jeher zum "Hexensabbat" gehörte und auch den rituellen Höhepunkt in Heinrich Heines "Tanzpoem" *Der Doktor Faust* (1851) bilden wird.²⁷ Bei Goethe wird der Kuß in Satans Hintern zur obszönen Allegorie höfischer >Arschkriecherei<. Der vom Zeremonienmeister angeleitete Untertan ist zu dem Homagium nicht nur ohne Zögern erbötig ("bin ich gleich von Haus aus Demokrat"), sondern er verbindet das "Ritual" auch noch mit einem Panegyrikus auf den Hintern Satans: "So wohl kann's nicht im Paradiese riechen, / Und dieser wohlgebaute Schlund / Eerregt den Wunsch, hineinzukriechen." Satan aber prophezeit dem Lobredner: "wer des Teufels Arsch so gut wie du gelobt, / Dem soll es nie an Schmeichelphrasen fehlen."²⁸ Eine zynischere Satire auf Ancien Régime und Hof ist in Goethes Gesamtwerk nicht zu finden, zumal sie eine gesellschaftliche Sphäre, in der das Gesetz rigoroserer Dezenz waltet, mit poetischen Mitteln attackiert, welche dieses Gesetz drastisch konterkarieren.

Gerade weil Goethe sich aufgrund seiner offizösen Stellung am Weimarer Hof in die Konvenienzen der späthöfischen Gesellschaft so weitgehend eingelebt hat, war ihm deutlich, wie sehr jene - und gesellschaftliche

²⁶ Münchner Ausgabe. Bd. VI.1, S. 1063.

²⁷ Heinrich Heine: Sämtliche Werke. Hrsg. v. Werner Vordtriede. München 1969. Bd II, S. 673; vgl. auch S. 699 ff. Siehe dazu Dieter Borchmeyer: Gerettet und wieder gerichtet: Fausts Wege im 19. Jahrhundert. In: Peter Boerner / Sidney Johnson (Hrsg.): *Faust through Four Centuries*. Tübingen 1989, S. 169-183, hier S. 171 ff. Zum erstenmal ausführlich analysiert ist Goethes Homagiumsszene bei Albrecht Schöne: *Götterzeichen*, S. 107-230, bes. S.151 ff.

²⁸ Münchner Ausgabe. Bd. VI.1, S. 1063f.

Tabus jeder Art - den poetischen Ausdrucksspielraum gerade auf dem Felde der Erotik einschnürten. Immer wieder hat er versucht, sich über die Tabuisierung der Darstellung körperlicher Liebe hinwegzusetzen, und überhaupt mit der poetischen Überwindung des modernen Leibeskanons experimentiert. Diese poetischen Experimente, seine zahlreichen Erotica und Priapea, verletzen allerdings die Toleranzgrenze der Zeit so sehr, daß er sie - wie eben die Satansmesse der Walpurgisnacht - in der Regel der Öffentlichkeit vorenthalten mußte. Eckermann gegenüber hat er das am 25. Februar 1824 folgendermaßen begründet: "Könnten Geist und höhere Bildung ein Gemeingut werden, so hätte der Dichter ein gutes Spiel; er könnte immer durchaus wahr sein und brauchte sich nicht zu scheuen, das Beste zu sagen." Doch die Tabugrenzen sind in der Moderne unter dem Einfluß der höfischen Zivilisation immer enger gezogen worden: "Was den alten Griechen zu sagen erlaubt war, will *uns* zu sagen nicht mehr anstehen, und was Shakespeares kräftigen Mitmenschen durchaus anmutete, kann der Engländer von 1820 nicht mehr ertragen, so daß in der neuesten Zeit ein Family-Shakespeare ein gefühltes Bedürfnis wird." Erst recht aber, wie die Geschichte der Goethe-Rezeption zeigen wird, ein Family-Goethe.

5.

Nach der infernalischen Komödie der Walpurgisnacht - nur da, wo der Teufel waltet, scheint in einer domestizierten christlichen Welt die aristophanische Sexual- und Fäkalkomik noch ein Residuum zu haben - kehrt *Faust* mit dem Ende Gretchens ganz in den tragischen Bezirk zurück. Mephisto will nur die Tragödie Gretchens: "Sie ist gerichtet!" Der Regisseur des *Theatrum mundi* aber will es noch im selben Vers - nur das Prädikat von Mephistos Satz austauschend - ganz anders: "Ist gerettet!" ruft die "Stimme von oben" (Vs. 4611). Nicht Gericht und Tod haben das letzte Wort, die tragische Lebensgrenze wird transzendiert zum erlösenden Heildrama.

Endet *Faust I* trotz dieser Erlösungsperspektive unzweifelhaft tragisch, so führt uns der erste Akt des zweiten Teils der Dichtung wieder in eine Komödienwelt zurück - vor allem durch den vom Kaiser um der Verdrängung der politischen "Sorgen" willen (Vs. 4766) inszenierten Karneval. Dieser ist für Michail Bachtin die Urfeier der Lachkultur. "Der Karneval vereinigt, vermengt, vermählt das Geheiligte mit dem Profanen, das Hohe mit dem Niedrigen, das Große mit dem Winzigen, das Weise mit dem Törichten."²⁹ Worte, die Goethes Beschreibung des *Römischen Karneval*, welcher auch den Erfahrungshintergrund der Mummenschanz des *Faust II* bildet, sehr nahe kommen: "Der

²⁹ Literatur und Karneval, S. 49.

Unterschied zwischen Hohen und Niedern scheint einen Augenblick aufgehoben: alles nähert sich einander, [...] und die wechselseitige Frechheit und Freiheit wird durch eine allgemeine Laune im Gleichgewicht erhalten."³⁰

Goethe hat wie Bachtin in diesem "modernen Saturnal", dem "Fest allgemeiner Freiheit und Losgebundenheit",³¹ mit gewissem Grauen die Nähe der Anarchie empfunden. Wenn er am Ende seines Traktats bemerkt, "daß Freiheit und Gleichheit nur in dem Taumel des Wahnsinns genossen werden können",³² so wirft - 1788 - die Revolution ihre Schatten voraus. Auch in anderer Hinsicht weist Goethes Studie auf Bachtin voraus. Das karnevalistische Lachen hänge mit "Tod und Auferstehung" zusammen, "mit dem Zeugungsakt, mit den Symbolen der Fruchtbarkeit". So Bachtin.³³ Auch Goethe findet in den typischen Situationen des "ausschweifenden Festes" die rauschhafte Beschwörung der "wichtigsten Szenen unseres Lebens": Zeugungsakt, Geburt und Tod wieder.³⁴

Das "wilde Karneval" (Vs. 5060), das der Kaiser des *Faust II* nach römischer Inspiration entfesselt, ist so wild indessen nicht, bewegt sich weithin in den Formen der Weimarer Maskenzüge, doch endet es - nach der Beschwörung Helenas - mit "Finsternis" und "Tumult" (nach V. 6565). Im Karnevalstreiben des *Faust II* kehren zahllose Elemente der Komödientradition seit der Palliata wieder: die typischen Masken, "täppische" Pulcinelle (die süditalienische Spielart der Zanni der Commedia dell'arte; vor Vs. 5215) und "schmeichelnd-lüsterne" Parasiten (vor Vs. 5237), komische Figuren zuhauf, auch ein veritabler Narr, ferner "griechische Mythologie", travestiert "in moderner Maske" (vor Vs. 5299), und viel allegorisches Personal. Durch dies mehr oder weniger ausgelassene Treiben klingt freilich der pathetische Ton Fausts hindurch, im Dialog mit dem Knaben Lenker und vor allem bei der zum Unheil ausschlagenden Beschwörung Helenas.

Das komische Element setzt sich gleichfalls im zweiten Akt durch: in der komischen Inversion der Schüler-Szene des *Faust I*, nun zwischen einem zum selbstbewußten Ich-Philosophen erwachsenen Baccalaureus und einem zum "alten Herrn" (Vs.6721) degradierten Faust alias Mephisto. Auch die Szene im Laboratorium, in dem Homunculus entsteht, ist ins Licht der Komödie getaucht, schließt bezeichnenderweise mit der typischen Anrede der komischen Figur "ad spectatores" (vor Vs. 7003), dem Adressieren des Publikums über die Rampe hinweg, hier von seiten Mephistos, der in dieser Szene von Homunculus einmal

³⁰ Hamburger Ausgabe. Bd. XI, S. 485.

³¹ Ebd. S. 514.

³² Ebd. S. 515.

³³ Literatur und Karneval, S. 54.

³⁴ Hamburger Ausgabe. Bd. XI, S. 515.

mehr als "Schalk" angeredet wird (Vs. 6885).

Die grandioseste Manifestation der komischen Phantasie Goethes ist der zweite Akt des *Faust II*: die "Klassische Walpurgisnacht", die antikische Kontrafaktur zur nordischen Walpurgisnacht des ersten Teils, eine groteske mythologische Welt unterhalb der olympischen Sphäre. In ihrer von keiner moralischen Zensur beeinträchtigten Körperlichkeit fühlt sich Mephisto bezeichnenderweise "entfremdet" (Vs. 7081), denn seine Welt ist die zensierte, negativ kanonisierte Körperwelt, die als nicht Erlaubtes - unter absichtlicher Verletzung religiöser, moralischer und gesellschaftlicher Tabus - aufgesucht wird. Der Körper als Verbotenes, nicht als Erlaubtes ist Mephistos Element. Mit seinem Pferdefuß verkörpert er gewissermaßen das Groteske im negativen Sinne Wolfgang Kayzers, die Sphinx hingegen repräsentieren das Groteske im Geiste der fröhlichen Wissenschaft Bachtins.³⁵ "Denn unsere Tatzen sind gesund", so die Sphinx zu Mephisto; "Dir mit verschrumpftem Pferdefuße / Behagt es nicht in unserem Bund." (Vs. 7151). Den Gipfel des Grotesk-Komischen in der Klassischen Walpurgisnacht bilden die drei Phorkyaden, die gemeinsam nur ein Auge und einen Zahn haben, die sie sich wechselseitig überlassen. Diese Loslösung von Körperteilen, gerade des vom modernen Körperkanon nicht tabuisierten, weil nicht abstehenden Auges von der individuellen Gestalt - die als solche im Falle der Phorkyaden so wenig existiert, daß Mephisto für den Helena-Akt das Bildnis einer von ihnen ausleihen kann, ohne daß dies ihrer (nichtvorhandenen) Individualität abträglich wäre - ist geradezu der Inbegriff des Grotesken im Sinne Bachtins.

Erst mit dem dritten Akt des *Faust II* setzt sich die Tragödie wieder gegen die Komödie durch, freilich auch hier nicht absolut, denn bis zum tragischen Ende Euphorions gleicht der Helena-Akt eher einer dramatischen Idylle, und Phorkyas alias Mephisto setzt den ständigen komischen Kontrapunkt, ja enthüllt am Ende mit der typischen desillusionierenden Gebärde der Komödie den phantasmagorischen Charakter des Geschehenen. "Phorkyas richtet sich riesenhaft auf, tritt aber von den Kothurnen herunter, lehnt Maske und Schleier zurück und zeigt sich als Mephistopheles, um, insofern es nötig wäre, im Epilog das Stück zu kommentieren." (nach Vs. 1038)

Der vierte Akt mischt wiederun Tragisches mit Satirischem und Grotesk-Komischem, wie es zumal von den "drei gewaltigen Gesellen" verkörpert wird. Der fünfte Akt inszeniert mit der Philemon und Baucis-Episode die letzte von Faust verschuldete Tragödie. Für seinen allerletzten Lebensaugenblick mit der großen Vision vom "freien Volke" auf "freiem Grund" (Vs. 11581) läßt die Szene aufgrund des "neckisch"-schwarzhumoristischen Gesangs der

³⁵ Vgl. Bachtins Kritik an Wolfgang Kayzers Groteske-Konzeption in: *Literatur und Karneval*, S. 24-31.

Lemuren (Vs. 11531ff.), der mit Fausts Utopie kontrastiert, und des Zynismus Mephistos, der diese Utopie ad absurdum führt, keinen ungebrochenen tragischen Ton zu, und vollends begibt sich die "Grablegung" mit ihrem Engels- und Teufelsjokus auf das Gebiet einer bewußt anachronistischen Mysterienspielkomik. Mephisto spielt hier, wie erwähnt, die typische Rolle des geprellten Teufels. Er gerät in sein eigenes Netz, wenn er, der Faust stets durch Lüsterheit bestricken und von seinem "Urquell" (Vs. 324) abziehen wollte, nun selber von den erotischen Reizen der Engel so sehr verführt wird, daß ihm Fausts "Unsterbliches" durch die Lappen geht. "So haben sie uns manchen weggeschnappt, / Bekriegen uns mit unsern eignen Waffen; / Es sind auch Teufel, doch verkappt", bemerkte Mephisto schon vor der Entführung von Fausts Seele (Vs. 11694). Auch der Himmel beherrscht perfekt die Mittel der Intrigenkomödie, ja die handfesten Praktiken der Farce.

Die Tragödie als >verkappte< Komödie. Deren niedriger Form folgt in der letzten Szene ihre göttlich-erhabene Spielart, in der sie mit Dantes *Divina Commedia*, den Kreis von Selbststeigerung, Erlösung und göttlich-kosmologischer Liebe umschreibend, die irdische Geliebte - Beatrice dort, Gretchen hier - in den Rang der Gnadenmittlerin erhebend, über ein halbes Jahrtausend hinweg zusammenklingt. Goethes *Faust* ist wirklich "Comedia" in einem umfassenden - die divergierendsten Formen der Komik umspannenden - Sinne, vom Satanischen zum Göttlichen, von farcenhafter Sexualkomik zu himmlischer Heiterkeit aufsteigend, antike und moderne Komödienelemente verbindend. Noch einmal - oder zum erstenmal wieder? - versöhnt Goethe im *Faust* Heiligkeit und Heiterkeit, das Göttliche und das Komische.

6.

In diesem Erlösungs- und Gnadenprospekt scheint das Tragische zu verschwinden - ganz abgesehen davon, daß die Titelgestalt der "Tragödie" selber eine durchaus untragische Gestalt ist. Ob man von der aristotelischen Bestimmung der Tragödie ausgeht oder von ihrer modernen Metaphysik seit Schelling - Faust fehlt die elementare Bedingung des Tragischen: das Leiden. Daher wendet sich ihm auch in keinem Moment das Mitleiden des Zuschauers oder Lesers zu. Über Faust hat noch nie ein Mensch eine Träne vergossen. Woran liegt das? Aristoteles hat im dreizehnten Kapitel seiner *Poetik* die >Ähnlichkeit< zwischen Held und Zuschauer als eine der Bedingungen der tragischen Wirkung bezeichnet, denn sie allein ermöglicht die Identifikation des Zuschauers mit dem Protagonisten. Furcht und Mitleid sind Identifikationsaffekte. Faust indessen - der "Übermensch", der stets über die *conditio humana* hinausstrebt (Vs. 490) - ist niemals >ähnlich<, erhebt sich über jede begrenzende, bedingende

Menschenform und erlaubt daher auch keine Identifikation, die an diese Form gebunden ist. Er, der nach Mephistos Worten "der Erde Freuden überspringt" (Vs. 1859), er überspringt auch deren Leiden.

Immer entzieht Faust sich im Brennpunkt des Scheiterns, da "der Menschheit ganzer Jammer" ihn anfaßt (Vs. 4406), den tragischen Konsequenzen seines Tuns, indem er seine bisherige Erdenform zugunsten einer anderen ablegt. Von der Wissenschaft, vor dem Zusammenbruch seines Wissensgebäudes, flüchtet er in die weiße und - nachdem "Erinnerung" (Vs. 781) ihn vor dem entgrenzenden Freitod bewahrt und noch einmal auf die bedingende "Erde" (Vs. 784) zurückgezogen hat - in die schwarze Magie. Durch Zauber verjüngt, d.h. eines Teils seiner eigenen Lebensgeschichte mit ihren Erinnerungswerten beraubt, verwandelt er sich in den liebenden Jüngling, und als er in dieser Gestalt ein tragisches Verhängnis auslöst, entzieht er sich ihm - nach vergeblichen Versuchen, es durch Trennung zu unterlaufen ("Wald und Höhle") oder zu verdrängen ("Walpurgisnacht") - im Moment der Katastrophe durch regelrechte Flucht.

Heilschlaf und Naturmagie in der Szene "Anmutige Gegend" reinigen sein Inneres "im Tau aus Lethes Flut" (Vs. 4629) von "erlebtem Graus" und entfernen "des Vorwurfs glühend bittre Pfeile" (Vs. 4624 f.): wieder wird ein Stück Lebensgeschichte, werden Erinnerung und Reue ausgelöscht. Die Begegnung mit der Antike bleibt Phantasmagorie, die zwar in sich - für Helena - tragische Konsequenzen hat, denen Faust sich aber durch das Zurücktreten in die Realität entziehen kann. Sein Scheitern schließlich als Politiker kommt ihm in seiner physischen Blindheit, die das Symbol seiner geistigen ist, nicht zu Bewußtsein. Er erliegt einer Illusion, die ihn der Tragik enthebt. Und das Erlösungsmysterium des Schlusses löst die Tragödie vollends ins Metatragische auf.

Faust ist der große Vergesser!³⁶ Nur durch das Abstreifen der Erinnerung - die Bedingung seines untragischen Charakters - kann er immer wieder von vorn anfangen, eine Existenzform gegen die andere vertauschen und in seinem "Selbst" genießen, was der "ganzen Menschheit zugeteilt" ist (Vs. 1770 f.). Zwar löst er immer wieder Tragödien aus - von Gretchen über Helena bis Philemon und Baucis -, aber er selbst wird von ihnen nicht im Innersten betroffen. Wenn *Faust* eine Tragödie ist, dann ist sie es gegen Faust selber. Ist dieser nicht tragisch, so ist er allerdings, so scheint es, erst recht nicht komisch. So wie noch niemand über ihn geweint, so hat auch noch niemand über ihn gelacht. Und doch hat er Züge einer versetzten komischen Gestalt. Anders als der tragische Held, der immer ein einmaliges Individuum bleibt, ist er wie der komische Held, wengleich in metakomischer Steigerung, ein Typus, eine Menschheitsallegorie,

³⁶ Vgl. dazu Dieter Borchmeyer: Weimarer Klassik. Portrait einer Epoche. 2. Aufl. Weinheim 1998, S. 566f.

nicht auf ein einziges Menschenleben reduzierbar. Sein immer erneutes Streben nach dem Absoluten, dem immer wieder durch die Kontingenz der Dinge, durch den "Körper, der die Seele nicht aufkommen läßt" (Bergson),³⁷ ein Bein gestellt wird, die Sequenz von Täuschungen, die seinen Lebensweg wie ein Schatten begleiten, bis er - die Lemuren, welche sein Grab schaufeln, mit den Arbeitern an seinem Deichbau verwechselnd - zum Bruder Don Quijotes wird: all das ist von einer >verkappten< Komik, die für den Lacher Mephisto eine offenkundige ist - allerdings nur für ihn, aus seiner verzerrten Perspektive.

Vor allem aber Fausts immer erneutes >Hochkommen< nach jedem Fall macht aus ihm das ernste Pendant der mechanischen Figuren des Springteufels oder Stehaufmännchens, die Henri Bergson oder jüngst Peter L. Berger in seinem Buch *Redeeming Laughter* (1997) als Chiffren der komischen Figur beschrieben haben. Den Springteufel drückt man platt, und er schnell gleich wieder hoch. "Man stößt ihn tiefer hinunter, und er springt höher wieder hinauf" (Bergson).³⁸ Die Grundfigur des Komischen, welche die Gestalten, die in seiner Macht stehen, nie ernsthaft Schaden leiden, untergehen, sondern immer wieder emporkommen läßt. Das stets erneut aufspringende Schachtelmännchen, sei - so Peter L. Berger - die "mechanische Wiederholung jener Leugnung des menschlichen Falles, wie sie jeder Clown im Repertoire hat, der lang hinschlägt, nur um sofort wieder aufzuspringen - ganz gleich, wie oft man ihn stürzen läßt."³⁹ Könnte diese Schachtelmännchenmechanik nicht auch eine Chiffre für Fausts untragischen Lebensweg sein? Berger deutet jene Mechanik geradezu als ein "soteriologisches Paradigma - ein Symbol der Erlösung"⁴⁰ - wie sie ja Faust wirklich in der transzendenten Steigerung seines Nichtuntergehenkönnens zuteil wird.

Ist Faust nicht tragisch, so bleibt er doch - auch da wo er irrt, sich ins Böse verstrickt - groß, denn immer stoßen seine Bestrebungen an das Himmelsgewölbe, richten sie sich auf die höchsten Ziele der Menschheit, auf das Absolute, ob in der Wissenschaft, Natur-, Liebes- und Schönheitserfahrung wie in der Politik. Gerade dadurch gefährdet er das Reich des Teufels, der alles daran setzen muß, ihn immer wieder in die Gemeinheit zurückzuziehen, ins Verbrechen zu verstricken, seine ideellen Ziele zu konterkarieren, durch ihr Gegenteil zu ersetzen - letzenendes ohne Erfolg. Fausts Erlösung ist nur aufgrund der idealen Grundtendenz seines "Strebens" möglich. Dessen Radikalität in all ihrer Fragwürdigkeit kann nur durch einen ebenso radikalen göttlichen Gnadenakt beantwortet werden, der alle menschliche Tragik in der göttlichen Komödie

³⁷ Bergson, Henri: *Das Lachen*. Jena 1921, S. 39.

³⁸ Ebd.

³⁹ *Erlösendes Lachen. Das Komische in der menschlichen Erfahrung*. Berlin/New York 1998, S. 249.

⁴⁰ Ebd.

aufhebt.

7.

Das Komische erscheint in den gängigen Theorien desselben meist als Inkongruenz, Unregelmäßigkeit, als ein "Riß im Material der Wirklichkeit" (Berger).⁴¹ Das verbindet das Heilige mit dem Komischen, weshalb der Heilige und der Narr sich oft so verblüffend ähneln. Kein anderer als Goethe hat darüber einen unvergleichlichen Aufsatz geschrieben: *Philipp Neri, der humoristische Heilige*. "Der Gedanke, vor der Welt als töricht zu erscheinen und dadurch in Gott und göttliche Dinge sich erst recht zu versenken und zu üben, war sein andauerndes Bestreben", schreibt Goethe über Philipp Neri,⁴² und er erklärt damit völlig zu Recht die närrischen Gepflogenheiten dieses komischen Heiligen, der das Wort der ersten paulinischen Korintherbriefes (1. Kor 4,10) in die Tat umsetzte: "wir sind Narren um Christi willen" - oder: "was töricht ist vor der Welt, das hat Gott erwählt, daß er die Weisen zu Schanden mache" (1. Kor 1,27). Jeder Narr um Christi willen verkörpert die Selbsterniedrigung, die Kenosis Gottes in die kreatürliche Menschlichkeit Jesu und hat Teil an ihrer erlösenden Wirkung. Die Narrheit ist so Bestandteil der christlichen Umwertung der antiken Werte, macht mit dem Niedrigen auch das Komische zum Träger des Erhabenen.

Das Heilige wie das Komische stellen eingesetzliche Sinnbereiche als Inseln innerhalb der gewöhnlichen Realität dar. Beide sind - ihrer institutionellen Verankerung in der Gesellschaft nach - der modernen rationalistischen Entzauberung der Welt zum Opfer gefallen, üben aber immer noch in diffuser Form ihren Gegenzauber aus. Das Komische transzendiert die von der Göttin der Vernunft beherrschte normale Realität. Diese von Peter L. Berger so genannte "niedere Transzendenz" kann in dem von Kierkegaard beschriebenen "Sprung" des Glaubensaktes in die "höhere Transzendenz" umschlagen,⁴³ das Komische also zum Signal der Transzendenz, das Lachen erlösend werden. "Das Erlösungsversprechen ist [...] das Versprechen einer Welt ohne Schmerz. Empirisch gesehen ist die Komik ein begrenztes und endliches Spiel innerhalb einer ernsten Welt, die gekennzeichnet ist durch unseren Schmerz und unausweichlich zu unserem Tod führt. Der Glaube aber stellt die Empirie in Frage und bestreitet, daß sie wesentlich ernsthaft ist. Darin ist er meta-empirisch. Er stellt uns nicht eine Illusion, aber eine Vision der Welt vor Augen, die

⁴¹ Ebd. S.23.

⁴² Hamburger Ausgabe. Bd. XI, S. 466.

⁴³ Erlösendes Lachen, S. 241ff.

unendlich wirklicher ist als alle Wirklichkeit *dieser* Welt."⁴⁴ Der Glaube beweist also, "daß die Komödie tiefer ist als die Tragödie".⁴⁵ Wer vom "bitteren Wein des modernen Denkens getrunken" hat, wie Berger sich ausdrückt,⁴⁶ wird sich gegen diese Einsicht sperren. Sie ist indessen auch die Einsicht Goethes, der zwar kein Glaubender war, aber in der Schlußszene seines Lebenswerks dem menschlichen "Streben", der menschlichen Selbststeigerung eine Grenze setzte, jenseits derer nur die Gnade, die Erlösung als "Liebe von oben" (Vs. 11938 f.) zu wirken vermag.⁴⁷ Diese Liebe von oben ist der Angelpunkt der in eine göttliche Komödie überführten Tragödie *Faust*.

⁴⁴ Ebd. S. 248.

⁴⁵ Ebd. S. 251.

⁴⁶ Ebd. S. 253.

⁴⁷ Vgl. dazu Dieter Bremer: "Wenn starke Geisteskraft ...". Traditionsvermittlungen in der Schlußszene von Goethes *Faust*. In: Goethe-Jb.112 (1995), S.287-308.