

# ‚Faust‘ und die Dialektik. Studien zu Goethes Dichtung

## Resümee<sup>1</sup>

### I.

Goethes Faust, dies kann mit Sicherheit gesagt werden, ist das schwierigste, weil komplexeste Werk der Literatur in der uns bekannten Geschichte der Weltliteraturen. Dies ist sicher ein Grund dafür, dass sich die Germanistik, auch Goetheforschung und Theaterrezeption, in ihrer gesamten Geschichte oft schwer mit ihm getan haben. Der interpretative Spielraum der *Faust*-Rezeption übertrifft bei weitem noch die Unterschiede, die wir bei anderen Klassikern, selbst bei Homer, Vergil, Dante oder Shakespeare, in der neueren Literatur bei Swift, Balzac, Dostojewski, Melville, Thomas Mann, Eliot oder Joyce gewohnt sind. So war die Auffassung des Goetheschen Titelhelden bis weit in das vorige Jahrhundert hinein positiv bestimmt: Faust war der große Held, als liebender Mann und Grenzüberschreiter, als Übermensch einer neuen Kultur, seine Opfer unvermeidlich für den Aufstieg des Helden. Als Gegenstimmen können nur wenige gezählt werden. Selbst in der marxistischen Faust-Forschung überwiegen die Bilder eines ‚positiven‘ Faust. Um die Mitte des Jahrhunderts erst (grob gerechnet) setzt eine Gegenbewegung ein, die am guten Faust kein Haar mehr ließ. Jetzt wurde er gesehen als Verführer und Verbrecher, als Inbild des Bourgeois und *global player* einer nur noch negativ gezeichneten ‚Moderne‘, deren kritische ‚Phänomenologie‘ Goethes großes Werk leiste. Michael Jaeger ist die philologisch stärkste Kraft dieser neuen Sichtweise. In die Vorstellung Fausts als ‚Bourgeois‘ wurden durchaus auch Gedanken marxistischer Forschung aufgenommen, die es zu diesem Zeitpunkt sehr wohl gab, die aber nach ’89 administrativ beendet wurde. Von wenigen Einsprüchen abgesehen, ist das Bild des ‚perfektibilistischen‘ Faust der ‚antiperfektibilistischen‘ Deutung (so Michael Jaegers Terminologie) gewichen. Es ist dies eine Auffassung, die weit über den akademischen Bereich hinaus reicht und das Faust-Bild von Feuilleton und Theater, sicher auch des schulischen Unterrichts (sofern Goethes Dichtung an deutschen Schulen noch behandelt wird) im hohen Maße prägt. Angesichts einer solchen Interpretationsgeschichte liegt es nahe, hier von *Aporien der Rezeption* zu sprechen, die die gewohnte Vieldeutigkeit klassischer Texte weit übertreffen.

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

---

1 Ein Buch gleichen Titels erscheint im Herbst 2023 im Mangroven Verlag, Kassel.

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

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

## II.

*Faust* ist ein Text, von dem Goethe selbst gesagt hat, dass er 60 Jahre gebraucht hätte, ihn zu schreiben. Die früheste uns erhaltene Fassung geht auf eine Lesung zurück, die der sehr junge Mann um das Jahr 1770 auf einer Weimarer Hofgesellschaft hielt und die eine Hofdame kopierte. Und noch der Greis hat wenige Tage vor seinem Tod Korrekturen am letzten Akt vorgenommen, die er selbst den »wertesten Freunden« nicht zeigen wollte und in einem Kästchen verschloss – das erst nach seinem Tod geöffnet werden durfte. Die solitäre Bedeutung und hochgradige Komplexität des *Faust* als Werk der Dichtung freilich hängt nicht von seiner Entstehungsgeschichte ab (die sicher eine begrenzte Rolle spielt), sondern von den Tatsachen seiner poetischen Produktion – den Modi der ästhetischen Werkgestalt. Wenn Hegel den *Faust* die »absolute philosophische Tragödie« nennt und von ihm sagt, kein anderer dramatischer Dichter hätte es gewagt, die gleiche »Weite des Inhalts in ein und demselben Werke zu umfassen«, so verweist er auf eine Besonderheit dieses Werks, die es, auch im weltliterarischen Kontext, mit nur wenigen anderen teilt. Worum es Goethe im *Faust* geht, ist *Geschichte*, nicht mehr und nicht weniger: der *geschichtliche Prozess in der Totalität seiner Momente*. »Seine vollen 3000 Jahre« bemisst Goethe selbst den Zeitraum allein des Helena-Akts im Zweiten Teil: »von Troias Untergang bis zur Einnahme von Misolunghi«. Geschichte aber, im Sinne Goethes, bezeichnet die Einheit von menschlicher und Naturgeschichte. Die Klassische Walpurgisnacht hat genau die Funktion, diese Einheit sichtbar zu machen. So endet sie in ihrem opernhafte Finale mit dem Lobpreis der vier Elemente als den Grundkonzepten einer dialektischen Ontologie.

*Faust* als Einheit der beiden Teile besitzt eine Komplexität des Gehalts, ja verkörpert als Werk der Kunst die ästhetische Begierde nach Welt, wie sie es vor ihm vielleicht nur die homerischen Dichtungen, die Tragödie Griechenlands, die Epen des Alten und des Neuen Testaments (deren Einbezug in die philologische Erläuterung

wir Erich Auerbachs Mimesis-Schrift verdanken), dann das Werk Vergils (*Aeneis*, *Georgica*, *Bucolica*), Dantes *Commedia* und das Drama Shakespeares aufweisen können. In dieser Tradition steht Goethes große Dichtung, und ohne Bezug auf sie wird auch Goethes Text nicht zu verstehen sein. In der führenden Forschung jedoch ist wenig davon zu finden. Nur selten wird bedacht, dass der *Faust* zweierlei ist, mit zwei verschiedenen Blicken in die Zeit seiner Gegenwart schaut: als Summe einer großen, vielgestaltigen Tradition und als Zeuge seiner eigenen Zeit. Zu erinnern ist, dass Faust als Text für eine vielgeschichtliche Zeitgenossenschaft steht: als Zeuge einer Tradition, die das Beste der Menschheit versammelt, als Stimme einer Gegenwart, die eine Zeit der Revolution war (Eric Hobsbawm), als Blick aber auch, der in die Zukunft weist – die Bergschluchten als utopischer Ort. Es ist das *Prinzip Liebe*, das hier Gestaltung findet und seinen Ort hat im Umkreis dessen, was Ernst Bloch das *Prinzip Hoffnung* nennt. Goethes großer Text hat Geltung nicht zuletzt als welthistorische Stimme seiner Zeit und steht so im Umkreis dessen, was in dieser Zeit *Hauptwerk* heißen kann: als Werk der Theorie, des Theaters, der Musik und der Dichtung: an der Seite von Marx' *Kapital*, Beethovens *Neunter Sinfonie*, Wagners *Ring* und der Entwicklung des lyrischen Gedichts von Hölderlin bis Shelley, als neuer Realismus, für den paradigmatisch Balzacs *Menschliche Komödie* steht, die laut auktorialer Auskunft auf Scotts historischen Romanen aufbaut und sich unverfroren als Prosa-Kontrafaktur des Danteschen Welt-Epos zu erkennen gibt. Bei Scott und Balzac transformiert sich der historisch-realistische Roman zur epischen Weltichtung mit den Polen Tolstoi und Dostojewski; eine Entwicklung, die im 19. Jahrhundert Melville einbezieht und mit Scholochow die Rote Revolution. Zu nennen sind hier des Weiteren, um die kulturelle Vielfalt des modernen Realismus anzuzeigen: Hemingway, Faulkner, Morrison, Erdrich, in der deutschsprachigen Literatur die Brüder Mann, zuletzt Weiss' *Ästhetik des Widerstands* als ‚Jahrhundertwerk‘ (W. F. Haug). In all diesem ist Goethes *Faust* zuhause und blickt kühn in die Neue Welt als Teil ihrer Sinfonie; vielgesichtig, vielköpfig, Bildern des Malers vergleichbar, der *Guernica* malte.

### III.

Hier geht es nicht, und dies sei in aller Deutlichkeit gesagt, um ‚große Texte‘ und ‚große Namen‘, die als kulturelles Kapital anzueignen und weiterzugeben wären. Hier geht es um anderes und um mehr: um *ästhetische Erkenntnis* – ein Wissen von Welt und in ihr sinnlich-praktisch agierende Menschen, um ihre Wahrnehmungen, Handlungen und Handlungsziele, das *Ethos* ihres Denkens und ihres Tuns. Es geht um die Geschichte – komische und tragische Geschichte – ihrer ‚Gefühlskultur‘ (im Sinn des von Raymond Williams' geprägten Begriffs des ‚*structure of feeling*‘) und ihrer praktischen Haltung zur Welt. Es geht um die Individualgeschichte von Menschen, die sich den Künsten und mittels der Künste erschließt; an anderem Ort habe ich für solches Wissen den Begriff der ‚*ästhetischen Episteme*‘ geprägt:<sup>2</sup> der Erkenntnis durch Kunst als Teil eines Weltwissens, das allein den Künsten zugänglich ist. Dieses Weltwissen steht in keinem Konkurrenzverhältnis zu anderen Wissensarten – dem wissenschaftlichen und philosophischen Wissen wie dem Wissen des Alltags –, doch ergänzt es sie, *prägt individuelles Wissen als Form von Welterfahrung*. Diese wird im ästhetischen

2 Th. Metscher, *Ästhetik, Kunst und Kunstprozess*. Berlin 2013, 153–223.

Wissen nicht als Werk des Zufalls sichtbar, sondern als Existential. Sie betrifft den Menschen ganz. Dichtung – Kunst generell – ist nie bloße Nachahmung, nie der Abklatsch von Gegebenem. Sie ist zweite Schöpfung. *Mimesis*, im Sinne des Aristoteles und aller ihm folgenden ästhetischen Theorien, ist das Sichtbarmachen von Strukturen, die im Gegebenen verborgen sind. Sie ist Arbeit am Material des Gegebenen, die diesem erst erkennbare Form verleiht. Die Worte des Dichters im »Vorspiel« des *Faust* können sehr wohl als Goethes Auffassung dichterischer Arbeit, der Arbeit der Kunst überhaupt, gelesen werden. »Wer teilt die fließend immer gleiche Reihe / Belebend ab, dass sie sich rhythmisch regt? / Wer ruft das Einzelne zur allgemeinen Weihe, / Wo es in herrlichen Akkorden schlägt? / Wer sichert den Olymp? vereinet Götter? / Des Menschen Kraft, im Dichter offenbart.« Dies zu tun, ist die Offenbarung produktiver menschlicher Kraft: vom Rhythmus in der Sprachbehandlung zur Feier des Allgemeinen im Einzelnen und dem Zusammenklang des Verschiedenen im Akkord. Ja die Erfindung des Olymp und der Gemeinschaft der Götter ist, der Rede des Dichters zufolge und wohl auch in Goethes Überzeugung, Anspruch und Arbeit der Dichtung wie aller Kunst, die menschliches Dasein erklärt und erschüttert. Es ist der Dichter, der den Gott erfunden hat und seine Schöpfung erklärt.

Was dann ist ‚große Kunst‘ am Beispiel des *Faust*? Sie besteht darin, dass es Goethe gelingt, im Körper der Dichtung – im Modus der ästhetischen Form – eine überlieferte Individualgeschichte, die Geschichte der Faust-Figur, als Teil der Geschichte eines Landes, einer Zeit und einer Kultur, als Teil der europäischen Geschichte und diese als Teil der Weltgeschichte zu erfassen und im ästhetischen Begriff, in den Formen der Kunst zur Darstellung zu bringen; in einer weiteren Dimension die Geschichte des Menschen und der menschlichen Kultur als Teil der Geschichte der Natur zu erklären; diese prä-darwinistisch als Geschichte von Naturformen szenisch zu erzählen und poetisch fassbar zu machen. In dieser ästhetischen Konkretion nun liegt der Kern dessen, was in Goethes *Faust* als *Philosophicum* auszumachen ist, in der Handlungsstruktur sichtbar wird. Mensch und menschliche Welt sind in Goethes Sicht das gewordene Resultat von Naturprozessen und allein aus ihrem Naturverhältnis angemessen zu verstehen, wie sie nur in diesem Verhältnis überlebensfähig sind. Goethes Weltformel ist so einfach wie klar. Sie lautet:

*Das werdende, das ewig wirkt und lebt,  
Umfass euch mit der Liebe holden Schranken,  
Und was in schwankender Erscheinung schwebt,  
Befestiget mit andauernden Gedanken!  
(Prolog im Himmel)*

Es ist sicher nicht zu viel gesagt, wenn wir die Dialektik dieser Verse als Formen eines progredierenden Spinozismus deuten, als ewig wirkenden Werdensprozess, dessen Grundsubstanz eine dialektisch bewegte *natura naturans* ist, die erscheinende Welt als *natura naturata*, die allein in den Gedanken der Dichtung, den Formen der Kunst Festigkeit und Dauer gewinnt. Es ist eine Auffassung, die im philosophischen Begriff ein dialektisch fundierter *ontologischer Realismus* genannt werden kann; ontologisch, weil er genau das benennt, was der Faust der ersten Szenen sucht: das Prinzip dessen,

»was die Welt / Im Innersten zusammenhält«; dies bedacht als für sich seiend, ewig wirkend und lebend, so sehr es in der menschlichen Wahrnehmung ‚schwankende Erscheinung‘ bleibt. Dauer einzig verleihen die Gedanken der Kunst, und sie tun es als lebendes Dialecticum.

Dass eine solche Absicht die »Kraft« des einen Dichters überfordern könne, war schon Schillers Bedenken. Lange bevor er das Gesamtkonzept von Goethes Vorhaben kennen konnte, fragte er nach dem ‚poetischen Reif‘, der das Ganze zusammenhalten könne, und noch Hegel nennt in seinen Berliner Vorlesungen zur Ästhetik den *Faust* bekanntlich die »absolute philosophische Tragödie«. Kein anderer dramatischer Dichter habe es gewagt, die gleiche »Weite des Inhalts« in ein und demselben Werk zu umfassen. Goethe löst das Formproblem mittels der *Zwei Teile* der Dichtung, wobei der *Erste Teil* Strukturmomente der autarken sophokleischen Tragödie im Modus des offenen Sturm-und-Drang-Dramas besitzt (wie von neueren philologischen Forschungen nachgewiesen), der *Zweite Teil* dann Formen eines epischen Dramas entwickelt, das weite historische Zeiträume zu umfassen gestattet. Ja, im Rahmen des Zweiten Akts kommt er ironisch auf moderne Weltentstehungslehren zu sprechen wie auf Fragen der Künstlichen Intelligenz und des Künstlichen Menschen: hier in höchster Zeitgenossenschaft. Sein sauertöpfiger Wagner ist die erste Fassung des modernen »Maschinendenkers«, den die bildungsorientierte Presse in geheimer Bewunderung verehrt (vgl. »Der Aufstieg des Maschinendenkers«. *Süddeutsche Zeitung* Nr. 121, 27./28./29. Mai 2023). Eine Schlüsselrolle in der Gestalt des Zweiten Teil bildet die Darstellung des Untergangs der feudalen Welt und der vielschichtig und mit ironischer Distanz dargestellte Aufstieg der bürgerlichen – dessen, was in der neueren kritischen Forschung ‚*Moderne*‘ heißt (Michael Jaeger): der Bildungsprozess der neuen Gesellschaft im Zeichen von Geldgott, Kolonialgesellschaft und Ökonomie. Es ist nicht zufällig, dass gerade diese Teile es waren, die zum Ende des vorigen Jahrhunderts im Mittelpunkt der geschichtlich-sozialen und politischen Kontroversen standen. ‚Faust und die Ökonomie‘ bildete den Mittelpunkt dieser Auseinandersetzungen.

Konstitutives Medium der Darstellung der Naturgrundlage des menschlich-geschichtlichen Werdensprozesses ist der Rückgriff auf früheste philosophische Überlieferung, so Thales’ Weltentstehungsgedanken und Heraklits Dialektik, der aristotelische Realismus und die progressive Linie des mittelalterlich-neuzeitlichen Denkens: von den Arabern (Averroes, Avicenna) zu Bruno, Bacon, Leibniz und Spinoza, von den Zeitgenossen Kant und Schiller, mit dem er bekanntlich eng befreundet war; nicht ohne Distanz zu den Hauptgestalten der klassischen deutschen Philosophie (so Hegel), freundlich verbunden in auch persönlichem Verhältnis zu Wilhelm und Alexander von Humboldt. Wilhelms Sprachauffassung war sicher auch die seine, mit Alexander verband ihn die Liebe zum Kosmos, wie sich Alexanders Hauptwerk nennt. Goethes eigenes Denken kann, was die Aneignung der philosophischen Überlieferung betrifft, ‚synkretistisch‘ genannt werden. Es verschreibt sich keiner besonderen philosophischen Linie, sondern bedient sich der Philosophie ‚gemischt‘, wechselnd in Bezug auf Modus und Intention der Darstellung.

#### IV.

Goethes Ziel ist, Geschichte, menschliche Welt und Naturwelt in ihrer Vielschichtigkeit und Widersprüchlichkeit *ästhetisch* zu begreifen, nicht als System oder abstrakte Theorie. Nur zögerlich ist deshalb von Goethes ‚Philosophie‘ zu sprechen – in jedem Fall hat die *Form* eindeutige Priorität vor dem Inhalt, der sich, dies Goethes feste Überzeugung, allein über die Form erschließt. So ist dann auch seine Aneignung der philosophischen Tradition plural und integrativ (am deutlichsten in der Klassischen Walpurgisnacht), und was bei Goethe ‚Form‘ heißt, betrifft die Totalität der ihm bekannten Geschichte der Künste, vor allem aber der Geschichte der Dichtung. Er ist Meister in allen ihren Formen, die er »Naturformen« nennt, weil sie keine willkürlichen Setzungen sind, sondern aus der ‚Natur der Sache‘, und das sind hier ‚kommunikative‘ Handlungen, hervorgehen: *Darstellen, Erzählen, Singen* – Drama, Epik, Lyrik. Für ihn ist *Faust* ein Werk synthetischer Natur, das auf den drei Naturformen der Dichtung aufbaut. Es ist die Einheit des Unterschiedenen, zugleich dramatische und epische Dichtung; ein *episches Drama*, das die Mittel des Lyrischen, des Modus emotionaler Erregung, in einem strukturell wie semantisch konstitutiven Sinn gebraucht (man denke an Gretchens Lieder und Euphorion). Goethes Dichtung ist der Wirklichkeitsbestimmung nach, also im ontologischen Sinn, *realistisch* (weil mit höchster Konsequenz wirklichkeitsbezogen), der Form nach *symbolisch* – wie alle bedeutende Kunst in Goethes Sinn symbolisch ist.

Anders als die Allegorie, so Goethe in der bekannten Mitteilung, in der die Erscheinung exakt dem zugrunde liegenden Begriff entspricht, verwandelt das Symbol »die Erscheinung in Idee, die Idee in ein Bild«, doch so, dass »die Idee im Bild unendlich wirksam und unerreichbar bleibt«. In unserer Sprache: das Bedeutungsfeld des symbolischen Zeichens ist, im Unterschied zum allegorischen, nicht beliebig, doch ist es unausschöpfbar. Dies geht auf die ihm zugrunde liegende Idee zurück; die ‚*ästhetische Idee*‘, der ein bestimmtes Bedeutungsfeld zugeordnet ist, das eine prinzipiell unabschließbare Vielfalt von Interpretationen zulässt. ‚Ästhetische Idee‘, in unserem Verständnis, bezeichnet einen Komplex von Bedeutungen mit festem Bedeutungskern und variablem Bedeutungsfeld, das in der Regel eine Vielfalt von Interpretationen zulässt. Von der *Dialektik der ästhetischen Idee* lässt sich sprechen, wenn diese Widersprüchliches vereint, das in dem ihr zugeordneten Bedeutungsfeld und der entsprechenden Werkgestalt ihren Niederschlag findet. Dies trifft auf *Faust* in geradezu paradigmatischer Weise zu. Kraft seiner formalen Vielschichtigkeit kann dann auch die *Oper*, als Potential der gestalteten Form, wie die Musik, mit der *Oper*, doch auch unabhängig von ihr, in die dichterische Werkgestalt Eingang finden. Goethe selbst wünschte sich für *Faust* die Musik »nach der Art des *Don Giovanni*.« Das *Optische* des Schauspiels, schon für Aristoteles ein Erfordernis dramatischer Dichtung, ist im *Faust* mit einer Vielfalt des szenischen Bildes eingelöst, die in der Geschichte des Theaters nichts Vergleichbares hat, die dann auch im Handeln der Körper hervortritt – schon im Personal übertrifft der *Faust* alle bekannte dramatische und epische Dichtung. In diesem konkreten Sinn ist *Faust* ein ‚*Gesamtkunstwerk*‘, wenn auch Goethe diesen Begriff noch nicht kannte.

Worum es ihm ging, ist die Darstellung von Welt und Welterfahrung im weitesten Sinn, und diese, so Goethe, geht über alle Philosophien hinaus. Sie ist allein möglich mit den Mitteln einer Kunst, die sich funktional des Philosophischen bedient. Sie ist philosophisch, ohne Philosophie zu sein. Dies folgt aus der Priorität seiner Form: dem Zusammentreten von *Realismus* und *Symbol*. Solche Kunst stellt Wirklichkeit dar, indem sie durch das symbolische Zeichen auf Wirklichkeit *zeigt*. Sie erfüllt damit die Grundprämisse dramatischer Kunst, wie sie Aristoteles im Begriff der *Mimesis* fasst, der die Grundbedeutung ‚nachahmender Darstellung‘ besitzt, den Shakespeare vertiefte, wenn er das Spiel der Schauspieler ein ‚Zeigen‘ nennt, das dem Zeitalter »seiner innere Form und seinen äußeren Abdruck« – Wesen und Erscheinung – sichtbar macht (»*to show the very age and body of the time its form and pressure*« (Hamlet, III, 2)). Ein Inhalt wird sichtbar durch die symbolische Form. So verabschiedet Goethe den männlichen Gott traditioneller Theologie nicht auf dem Weg eines atheistischen Diskurses, sondern durch den ironischen Modus der Darstellung: Nach dem Prolog im Himmel spielt er keine Rolle mehr in beiden Teilen des Dramas. In der epilogischen Bergschluchtenszene dann ersetzt ein Ensemble weiblicher Gestalten den männlichen Himmel und Gott den Herrn. An seine Stelle tritt die Göttin, die nicht mehr ist als die Erste unter Gleichen. Goethes Verfahren ist *dialektisch*, weil die Form Gegensätze zusammenführt, es ist *Realismus*, weil es sich um Gegensätze der wirklichen Welt handelt, die vorherrschende Darstellungsweise ist die des Symbols. Konstitutives Mittel im gesamten Text ist die *Ironie*, die zunächst – durchaus ironisch – an den Teufel gebunden ist, der hier als Wiederkehr des *Eiron* der klassischen Komödie, als Spaßmacher und Schalk, Pudel und fahrender Scholar begrüßt werden kann, von Beginn aber, zunächst versteckt, das Prinzip der höllischen Herrschaft in sich trägt – bis hin zur finalen Konfrontation, in der er sich als Vertreter des *Nichts*, des *nihilistischen Weltprinzips* zu erkennen gibt. Die Konfrontation von *Humanität und Barbarei*, Marx und Nietzsche, die das kommende Jahrhundert bis in die Gegenwart bestimmen wird, ist hier schon vorgebildet. Die Gegenmacht zum nihilistischen Weltprinzip ist auch nicht mehr Faust, sondern allein noch das *Prinzip Liebe* der letzten Szenenfolge, das, im Sinne Blochs, an die Seite des *Prinzips Hoffnung* tritt. Die letzte Szene, die kaum je angemessene theatrale Verwirklichung fand, vor der auch ein Peter Stein kapitulierte, wird in der Dramaturgie des dialektischen Realismus Goethes als lebendiges Theater allein dadurch bewirkt, dass die Einzige der realen Figuren der Handlung, die hier ihren Namen behalten darf und als Führende auftritt, die Unterste und Geschundenste aller Figuren der Dichtung ist: das Gretchen des Ersten Teils, von Faust verführt und verraten, aus Verzweiflung zum Kindesmord getrieben, gerichtet auf dem Blutgerüst einer inhumanen Welt, in ihrer schwersten Stunde von Faust im Kerker aufs Neue verlassen. Dieses Gretchen ist es, die in den Bergschluchten ihren Namen behält, die verzeiht und als Führende, Lehrende auftritt. Sie spricht von ihrem Glück, der Wiederkehr des Geliebten als Lernender. Sie hatte in allem Elend ihre Liebe nicht verraten, wird damit auch am Ende Fausts Retterin. Sie vertritt den »neuen Tag« einer Wirklichkeit werdenden Utopie.