

Moses-Bildes war den Bemühungen des 18. Jahrhunderts des Raum gegeben, über die Göttliche Sendung Mosis neu nachzudenken.

FAUST

Figur der Selbst-Reflexion des unbegrenzten, magischen Wissens

I

Faust, so wie ihn die *Historia*<sup>1</sup> entworfen hat und wie die Faust-Dichtungen seit Marlowe ihn vorstellen, ist eine Figur, die Zugang zu magischem Wissen hat und dieses Wissen auch gebraucht. Aber durch Faust wird dieses Wissen nicht entfaltet, es wird allenfalls vorausgesetzt (etwa die Schriften des Agrippa von Nettesheim und des Paracelsus), um bestimmte Aktionen Fausts zu verstehen, und zuweilen wird auf dieses Wissen angespielt. An der Faust-Gestalt steht offenbar nicht das magische Wissen selbst im Zentrum, sondern der Bezug des Wissenden zu diesem Wissen (und darüber hinaus zum Wissen generell), weiter dann die Frage, wie sich der Wissende im Horizont dieses Wissens selbst entwirft, also ganz wörtlich die Reflexion, die Rückwendung des Subjekts auf sich in seinem Bezug zum magischen Wissen. In der Faust-Gestalt legt der magisch Wissende nicht, wie Alchemie und Hermetik dies fordern, mit der Steigerung seines Wissens zunehmend seine Besonderheit ab, er wendet vielmehr die Dynamik des magischen Wissens, dessen Impuls der Steigerung, auf sich als besonderen zurück. So steht Faust für den Fall, dass die Begründung des nezeitlichen Subjekts aus seinem Bezug zum Wissen auf dem Feld des magischen Wissens erfolgt. Für dieses Wissen repräsentiert Faust dabei den Übergang auf eine transzendente Reflexionsstufe. Der Wissende bewegt sich nicht mehr um das magische Wissen in der Weise des Adepten, um, bei erreichter Entsprechung – nach langem Studium, gehöriger Vorbereitung im Wissen wie in der Ausbildung der Persönlichkeit, nach Erlangen eines Zustandes der Ruhe, der Selbstbeherrschung und Gläubigkeit und nach erreichtem Beherrschen der Verfahren – in dieses Wissen einzutreten<sup>2</sup>, das magische Wissen wird vielmehr um den Wissenden bewegt, zur Debatte steht dessen Bezugnahme zur Magie.

Nachfolgend soll gezeigt werden, dass an der Faust-Figur eine alternative Möglichkeit der Fortbildung des magischen Wissens zur Debatte steht, statt der schrittweise sich vollziehenden Transformation des übernatürlichen magischen, pansophischen, hermetischen oder alchemistischen Wissens in das natürliche, weltliche

1 *Historia von D. Johann Fausten* [...], Franckfurt am Mayn 1587.

2 Ulrich Gaier hat in seinem Kommentar der magischen Akte des Goethe'schen Faust herausgestellt, dass er bei Goethe all diesen Forderungen nicht genügt, er mithin ein schlechter Magier ist (*Faust-Dichtungen*, hg. von Ulrich Gaier, Bd. 2: Kommentar I, Stuttgart 1999, S. 101 f.).

Wissen der modernen Einzelwissenschaften, steht die Faust-Figur für ein Umschlagen des magischen Wissens in Praktiken der Selbstbegründung und zugleich dichteterischer Hinwendung zur Welt, die als Umschlagfiguren der Magie diese bewahren, metonymisch an dem einen das andere erkennen lassen. Das zeigt in einem einfachen Cursus: Marlowes Faust-Drama. Die Hinwendung zum magischen Wissen geschieht hier aus der Erfahrung der Beschränktheit des Schulwissens, wobei das magische Wissen zum Feld der Re-Flexion des Wissenden auf sich wird, die in eine paradoxe Selbstbegründung des Subjekts führt. In einem »doppelten Cursus« zeigt dieses Umschlagen dann Goethes Faust-Drama. Faust ist von der Alchemie, die er bei seinem Vater kennengelernt hat, zu den Schulwissenschaften gewechselt, die er sämtlich durchlaufen hat, und wendet sich, von diesen enttäuscht, neu der Magie zu. Die Erfahrung des Ungnügens resp. des Scheiterns in deren Gebrauch führt ihn, als Umkehrung seines Umgangs mit dem magischen Wissen, zum Teufelspakt und zur Weltfahrt, wobei die Margaretenhandlung nur stellvertretend für die im zweiten Teil dann ausgeführte Handlung steht, d.h. die mythologische Figur Helena – das Ideal der Schönheit als geglückte Verkörperung der Idee – zu beschwören und ins Leben zu ziehen. Letzteres ist dabei deutlich als Fortführung des alchemistischen *opus magnum* Wagners konzipiert, anorganische und organische Welt zu vereinigen, d.h. aus anorganischen Stoffen Leben, den Homunculus, zu schaffen. Als Fortführung und Vollendung magischer Wissenspraktik wird hier ein potenziert selbstreferentielles Dichtertum entworfen, in dem Schaffender und Geschaffenes zusammenfallen, was einem Akt absoluter Selbstbegründung gleichkommt: Faust macht sich zu einem Dichter, der Helena als Dichterin ihrer selbst zur Schau bringt, die ihrerseits aber das Dichtertum erst festlegt, auf dessen Grundlage sie entworfen worden ist. Dieses Dichtertum Fausts wird als Fortführung magischer Wissenspraktik vorgestellt und lässt damit sowohl nach dem dichterischen Anteil der Magie wie nach dem magischen Anteil der Dichtung fragen.

## II

Christopher Marlowe führt seinen Faust als Figur ein, die ihren Bezug zum erworbenen Schulwissen aller Fakultäten befragt, dieses Wissen als beschränkt bestimmt und sich darum den magischen Büchern zuwendet. Da der *Bezug* zum Wissen, nicht das Wissen selbst, hier offenbar ausschlaggebend ist, befragt Faust, ehe er sich der Magie verschreibt, Mephistophilis als den Vertreter und Vermittler dieses Wissens, wie dieser sich in Bezug zum magischen Wissen bestimme. Mephistophilis' Antwort ist überraschend. Denn er bestimmt sich und alle Angehörigen des luziferischen Reiches, dem die Art magischen Wissens zugehört, die Faust erstrebt, weiterhin von Gott her, als Verstoßen-Sein in Gottesferne und setzt entsprechend, auf diese bezogen, Hölle und Welt gleich:

FAUSTUS: Where are you damnd?  
MEPHISTOPHILIS: In hell.

FAUSTUS: How comes it then that thou art out of hel?  
MEPHISTOPHILIS: Why this is hell, nor am I out of it  
Thinkst thou that I who saw the face of God,  
And tasted the eternal joyes of heaven,  
Am not tormented with then thousand helts,  
In being deprived of everlasting blisse:  
[...]<sup>3</sup>

Die Wirklichkeit, in der Mephistophilis mit Faust spricht, ist, als Entfernt-Sein aus dem Angesicht Gottes, Hölle. Faust hält solchem Aufrechterhalten des Bezugs zu Gott die Rückwendung auf sich als männliche Selbstbehauptung entgegen, die den Status der Gottesferne bejaht (»Learne thou of Faustus manly fortitude, / And some those joyes thou never shalt possesse.«<sup>4</sup>). Auf die Gottesferne, die Mephistophilis reklamiert, antwortet er mit seiner Gottesferne, nicht, um Mephistophilis' Deutung der Welt als Gottesferne zu affimieren, das schlösse seine kraftvolle Selbstbehauptung aus, sondern als ein Akt der Negation der Negation, der die Gottesferne selbst in Gottesferne rückt.

Faust bringt die magische Praktik in eine *Mise en abyme*-Stellung und bezieht gerade hieraus sein Pathos der Selbstbehauptung, das dem des Shakespeare'schen Hamlet, dort als Entwurf und Behauptung des neuzeitlichen Subjekts im Akt der Reflexion, ebenbürtig zur Seite tritt. Das alchemistische Werk ist dem Prinzip der Steigerung durch Läuterung verpflichtet: die *terra insana*, der unreine Stoff, ist in Reaktion mit anderen Stoffen zu läutern, d.h. vom Trüben zu reinigen, bis der reine Stoff, die Essenz, gewonnen ist, das *opus maximum*. Faust, wie Marlowe ihn entwirft, steht für einen anderen Weg: die Endlichkeit der *terra insana*, des Stoffes der gefallenen Natur, selbst zu verendlichen und sie so umschlagen zu lassen, das magische Wissen mithin magisch und nicht wissenschaftlich zu behandeln, es auf sich selbst zurückzuwenden gerade dadurch, dass der Träger dieses Wissens sich in dessen Aneignung, als dem Trüben zugehörig, selbst behauptet. Als Umschlagfigur magischen Wissens, insofern es dieses in einen Status negativer Selbstbezüglichkeit bringt, zeigt Fausts Selbstbehauptung allerdings eine grundlegende Ambivalenz. Der Gottesferne mit Gottesferne zu antworten, d.h., abstrakt gesprochen, die Verendlichung selbst zu verendlichen, birgt auf der einen Seite die Chance des Umschlagens in neue Unendlichkeit. Entsprechend feiert Faust diese Art Hinwendung zum magischen Wissen als Gewinn von Unendlichkeit (d.h. durch nichts und niemanden eingeschränkt zu werden):

By him [i.e.: Mephistophilis] Ile be great Emprour of the world,  
And make a bridge through the moving ayre,  
To passe the Ocean with a band of men,  
[...]

3 Christopher Marlowe: *The Tragicall Historie of Doctor Faustus*, in: *The Complete Works of Christopher Marlowe*, ed. by Roma Gill, Vol. II, Oxford 1990, S. 12 (Scene 3).  
4 Ebd.

Unendlichkeit als Effekt selbstbezüglich gemachter Verendlichung erweist sich auf der anderen Seite aber als unhintergebar paradox; denn sie steht im Zeichen der Endlichkeit und das muss auf das hierin sich begründende unendliche Subjekt zurückwirken, derart, dass seine Unendlichkeit sich nur negativ, in der Weise des Entzugs, manifestieren kann. Dem entspricht sehr genau das Missverhältnis zwischen dem Selbstentwurf Fausts als eines durch nichts eingeschränkten Weltenherrschers und den tatsächlichen Aktionen Fausts nach dem Teufelspakt, das Marlowes Drama vorstellt. Denn nach vollzogenem Pakt werden als Fausts Taten nur possenhafte Zauberstückchen gezeigt, oder aber Faust tritt als Unterhalter von Herrschern auf, d.h. von diesen abhängig und um deren Gunst buhlend. Aus der Ambivalenz der Figur der Negation der Negation erklärt sich auch der scheinbare Wandel des Faustbildes des V. Aktes durchaus schlüssig, d.i. der Wandel von einem Faust, der sich in einer als Hölle bestimmten Welt kraftvoll behauptet, zu einem Faust, der seine ewige Verdammnis beklagt. Das ist kein Bruch in der Faustkonzeption, es wird nur in der schon immer gegebenen Ambivalenz der Umschlagfigur der Akzent anders gesetzt. Wenn Faust sich als Weltenherrscher imaginiert, macht er an der Umschlagfigur der selbstbezüglichen Gottesferne den Gewinn von Unendlichkeit mit Blick auf sich als Besonderen, d.h. abgegrenzten Endlichen stark, während er, wenn er sich als ewig Verdammten beklagt, seine Endlichkeit, als Gottesferne, mit Blick auf deren Unendlichkeit vor Augen hat. Die Verendlichung des Endlichen als Umschlagfigur magischen Wissens führt zu einem Kippbild endlicher Unendlichkeit resp. unendlicher Endlichkeit. Poetologisch entspricht dem die Figur der Metapher, die eine Vorstellung in einer anderen Vorstellung sich ausbreiten lässt, ohne dass das Verweisungsverhältnis in einer stabilen Ordnung festgelegt werden könnte. Marlowes Faust als Umschlagfigur magischen Wissens hat derart strukturell, d.h. in der dramatischen Konzeption der Figur als Negation der Negation, schon erreicht, was Goethes Faust-Drama in der vorgestellten Welt entfalten wird, d.i. Faust in der Konsequenz seines Durchgangs durch magisches Wissen und magische Wissenspraktik zum Dichter werden zu lassen.

5 Ebd., 13; in deutscher Übersetzung:

»Durch ihn will ich der Erde Kaiser werden  
Und eine Brücke durch die Lüfte schlagen,  
Ein Heer drauf über'n Ozean zu führen! [...]»  
Der Kaiser soll, wie jeder deutsche Fürst,  
nur leben können, weil ich es erlaube.« (Christopher Marlow, *Die tragische Historie vom Doktor Faust*; *Deutsche Fassung*, Nachwort und Anmerkungen von Adolf Seebass, Stuttgart 1964, S. 16).

Goethe gibt seinem Faust eine Vorgeschichte der praktischen Teilhabe am magischen (alchimistischen) Wissen. Faust hat es zusammen mit seinem Vater praktiziert, um Heilmittel gegen die Pest herzustellen. Auf dem fortgeschrittensten Stand der weltlichen Wissenschaften angelangt, distanziert er die frühere magische Wissenspraxis als Verderben bringenden Trug, die Einsicht in die Begrenztheit allen weltlichen Wissens hat ihn dabei aber schon wieder zur Magie zurückgeführt. So wird die neue Hinwendung zur Magie ambivalent: sie kann Hinwendung zu einem als Krönung allen Wissens vorzustellenden Wissen sein, wie Magie für den Pansophen des 16. Jahrhunderts (z.B. Paracelsus und Agrippa von Nettesheim) die Krönung der Einheitswissenschaft war. Die neue Hinwendung zur Magie kann aber auch unternommen werden, um auf der Grundlage von Prinzipien, die die inzwischen entwickelten Wissenschaften ausgebildet haben, insbesondere das der Zentrierung des Wissens im erkennenden Subjekt, eine neue Auseinandersetzung mit dem magischen Wissen zu führen, das diesem dann unweigerlich eine neue Orientierung geben muss. Die Formulierung, mit der Faust seine erneute Hinwendung zur Magie kundgibt – »Drum hab' ich mich der Magie ergeben« (Vs. 377)<sup>6</sup> – bezeugt diese Ambivalenz. Sie kann so gelesen werden, dass Faust sich der Magie unterwerfen, sich an sie ausgeliefert habe<sup>7</sup>, was nahelegt, sein Scheitern in seinen magischen Entgrenzungsversuchen darauf zurückzuführen, dass er den Anforderungen magischer Praxis nicht genügt. Gegenläufig ist aber auch bemerkenswert, dass Faust, wenn er von seinem Sich-Ergeben an die Magie spricht, das Ich ausdrücklich nennt, das sich da ergibt. Dieses Ich wird Faust in den magischen Entgrenzungsversuchen in ständiger Selbstreflexion ins Spiel bringen und genau in diesen Momenten wird dann jeweils die versuchte magische Entgrenzung zusammenbrechen. Ist Faust da nur ein schlechter Magier, der die Regeln nicht behererrscht oder will er eine Magie, die die Reflexion auf das Ich zulässt? Die Eigenart des Teufelspaktes, die entscheidende Bedeutung, die hier die Reflexion des Ichs auf seine eigene Befindlichkeit hat, dass ihm keine der eröffneten Entgrenzungen je wird genügen können, spricht für die zweite Möglichkeit.

Fausts erstes magisches Experiment betrifft zeichenvermittelte Erkenntnis des Ganzen der Schöpfung, des Makrokosmos. Magie verlangt als Geheimlehre lange Vorbereitung im Wissen und analoge Entwicklung der Persönlichkeit, Anekennen der Begrenztheit des Erkennenden, der gerade darum von sich abzusehen hat, und weiter Gläubigkeit gegenüber dem magischen Wissen, was zusammen erst bewirken kann, dass der visionär Schauende sich in das Geschaute transformiert und dann aus diesem heraus zu handeln vermag. Von all dem kann bei

6 Zitate aus Goethes *Faust* werden nachfolgend im Text nachgewiesen, wobei folgende Ausgabe zugrundegelegt wird: Johann Wolfgang Goethe: *Faust: Texte und Kommentare*, hg. von Albrecht Schöne, in: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, hg. von Friedemar Apel u.a., I. Abt., Bd. 7/1 u. 7/2, Frankfurt a.M. 1994.

7 Gater: *Faust-Dichtungen* (Anm. 2), S. 101.

durch Entzug ihre Verweisung auf das Göttliche leistet, erniedrigt Faust den Geist zu einem ›geschäftigen‹ – als Gegenbegriff zu einem ›schöpferischen‹ – Geist, etwa im Sinne der Elementar-Geister Agrippas, die sich um die Ausführung von Vorgängen auf der Erde zu kümmern haben und darum auf der Welt umherschweiften. Faust hat, trotz des Transformationsprozesses, der bis zur Herbeirufung des Geistes gelangt ist, diesen in seinem Wesen und in der Qualität seines Erscheinens nicht verstanden und damit nur seine eigene Begrenztheit erwiesen. Der Helena-Akt des zweiten Teils der Faust-Tragödie zeigt sich als genaues Gegenstück zu dieser Beschwörung. Die Bezugnahme zum Göttlichen, die Faust hier misslingt, wird dort durch Helena an ihm vollzogen werden.

Entgrenzung auf hermetisch-alchemistischem Wege ist an der Figur der Teilhabe ausgerichtet, was fortschreitende Selbstaufgabe des Erkennenden verlangt. Faust scheitert, weil er diese Grundforderung nicht erfüllt, sein Selbst vielmehr ständig ins Spiel bringt. Sein Scheitern an der Magie ist aber auch Beharren auf dem Ich, Beharren auf magischer Entgrenzung, ohne dieses Ich aufzugeben, vielmehr im Ausgang von ihm, d.h. statt in misslingendem magischen Akt das pansophisch unendliche Wissen auf das endliche Ich des Magiers zu beziehen, in genauer Umkehrung vom endlichen Ich aus das Unendliche gewinnen zu wollen. Genau dies besagt der Teufelspakt. Faust hält sich vom Wissensdrang geheilt (vgl. Vs. 1768), will »sich in das Rauschen der Zeit« stürzen (Vs. 1754), in seinem »innern Selbst genießen«, was der ganzen Menschheit zugeteilt ist (Vse. 1768 f.), d.h. er will weiterhin von seinem Ich ausgehen, dieses zum Selbst der Menschheit »erweitern« (Vs. 1774). Das weist wieder, wie bei Marlowes Hinwendung zur Magie, auf die Bahn der Negation der Negation: das Endliche als Negation des Unendlichen aus seinen Grenzen der Endlichkeit herauszureißen, indem es in seiner Endlichkeit negiert wird, was beinhaltet, es zu zerstören. Die Wette, auf keinem der von Mephisto bereiteten Felder einer Öffnung des Endlichen zum Unendlichen je sich zu beruhigen, macht das Festhalten an diesem Akt der Negation der Negation zum Hauptpunkt, und an Margarete wird dies dann durchgespielt. Die »Hürte« Margaretes wird Faust zum »Himmelreich«, ihr Körperabdruck auf dem Betlaken zum »Götterbild« (Vse. 2708 u. 2716). So scheint eine positive Öffnung vom Endlichen zum Unendlichen möglich, in der Szene »Wald und Höhle« nennt Faust jedoch den Preis. Denn hier deutet er sich als Margarete unausweichlich zerstören müßend (»Was muß geschehn, mag's gleich geschehn!« [Vs. 3363]), da nur die Negation des Endlichen als Endliches dessen Öffnung zum Unendlichen bereithalten kann. So bleibt Faust im Raum des Negativen, das aber heißt, der Unterscheidung, und so vom Unendlichen prinzipiell getrennt. Schon das Vorspiel auf dem Theater und dann wieder Mephisto in der Szene des Teufelspakts kennen aber noch einen anderen Weg der Erhebung des Endlichen zum Unendlichen, und diesem Weg ist die Helena-Beschwörung verpflichtet, die mit der Hexenküche anhebt, womit auch diese Entgrenzung Fausts explizit im Raum magischer Praktiken angedeutet ist.

Im »Vorspiel auf dem Theater« hatte der Dichter sich durch das Vermögen definiert, »das Einzelne zur allgemeinen Weihe« zu rufen (Vs. 148) und in solcher Öffnung des Endlichen zum Unendlichen den »Olymp zu sichern« (vgl. Vs. 156). Es

Faust keine Rede sein. Er fühlt Belebung durch die Schau des Zeichens, eine wachsende Begeisterung, ganz im Sinne von Agrippas Lehre von den Begeisterungen in der *Oculta Philosophia*.<sup>8</sup> Faust gelangt aber nicht zur höchsten, durch solche Begeisterung vermittelte Erkenntnis, weil er sich aus der Entrückung ständig auf sich zurückwendet, auf seinen eigenen Zustand als dieses Ich hier und jetzt reflektiert: »Bin ich ein Gott?«, fragt Faust, er sieht die »wirkende Natur vor [s]einer Seele liegen« (Vs. 439 u. 441), das heißt, er will als dieses bestimmte und begrenzte Ich das Unendliche fassen (»wo fass' ich dich, unendliche Natur?« [Vs. 455]). Das holt das Ich aus dem Hinübergangenen-Sein in seine Vision zurück, macht ihm die Vision als bloße Vision bewusst.

Die Beschwörung des Erdgeistes, nach gescheiterter Kontemplation der Natur der Versuch, nun an der Produktivität der Natur teilzuhaben, scheint glücklicher zu verlaufen. Ulrich Gaier hat ausführlich dargelegt, was für Vorstellungen der hermetisch-magischen Literatur des 16. (Agrippa und Paracelsus) und des 18. Jahrhunderts (insbesondere Oetingers Naturphilosophie) in Goethes Konzeption des Erdgeists als zeugende, bewegende, schaffende Wirkungsquelle des Kosmos eingegangen sind.<sup>9</sup> Entscheidend ist die Art und Weise, in der sich Faust auf den Erdgeist bezieht. Ein Transformationsprozess im Sinne des alchemistischen *opus magnum* scheint in Gang zu kommen.<sup>10</sup> Faust erblickt das Zeichen des Erdgeistes, dieses wirkt auf ihn ein, steigert seine Kräfte zu ekstatischem Rausch, der ihn vorstellen lässt, sich ins Leben zu stürzen, »der Erde Weh, der Erde Glück zu tragen« (Vs. 465); er ist bereit, sein personales Selbst aufzulösen, wie dies der Alchemist zu leisten hat (»Du mußt! Du mußt! Und kostet' es mein Leben!« [Vs. 481]) und er erlebt den Naturprozess des Sterbens und Werdens an sich, indem ihm nach diesem Hindurchgehen durch den Tod der Geist in der Flamme erscheint. Da Faust in dieser Art Beschwörung den Schöpfungsprozess der Natur gut alchemistisch an sich wiederholt hat, kann er sich als dem beschworenen Geist gleichend bestimmen (»bin deines gleichen« [Vs. 500]). Gerade in der Vergleichen mit dem Geist scheidert Faust aber, und zwar deshalb, weil er sein Ich wieder ins Spiel bringt. Denn die Gleichsetzung hindert ihn daran, wahrzunehmen, dass der Geist, so, wie er sich expliziert, als erscheinender sich grundlegend zurücknehmen muss, d.h. als auf das Lebensprinzip der Natur, i.S. Marsilio Ficinos: auf die Weltseele als das Vermittelnde zwischen Ideen und Materie<sup>11</sup>, nur verweisend. Der Erdgeist »schafft« nur »am sausenden Webstuhl der Zeit«, er wirkt nur das »lebendige Kleid« der Gottheit (Vse. 508/09). Statt den Geist als Erscheinung der alle Anschauung transzendierenden Wirkkraft der Natur zu fassen, mithin als Erscheinung, die gerade

8 Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim: *Magische Werke sammt den geheimnisvollen Schriften des Petrus von Albano, Pictorius von Villingen* [...]. Zum ersten Male vollständig ins Deutsche übersetzt, 5 Bde., Stuttgart 1855; hierzu Gaier: *Faust-Dichtungen* (Anm. 2), S. 122 f.

9 Gaier: *Faust-Dichtungen* (Anm. 2), 132–139.

10 Hierzu Peter Matussek: *Naturbild und Diskursgeschichte: »Faust«-Studie zur Rekonstruktion ästhetischer Theorie*, Stuttgart 1992, S. 122 ff. u. 134 f.

11 Vgl. Marsilio Ficino: *Three Books on Life (De triplici vita libris tres): A Critical Edition and Translation with Introduction and Notes*, by Carol V. Kaske and John R. Clark, Binghamton 1989, 3. Buch, Kap. 1, S. 242–245.

überrascht daher nicht, dass Mephisto nach dem Pakt Faust, der erneut beteuert, sein Verlangen sei, dem »Unendlichen näher« zu sein, den hier ironisch gemeinten Ratschlag gibt, »Assoziiert euch mit einem Poeten« (Vs. 1791), um ihn dann in der Hexenküche im Zauberspiegel Helena sehen zu lassen, die Faust sogleich auch als Gestalt gewordener »Inbegriff von allen Himmeln«, mithin als Verkörperung des Ideellen fasst (vgl. Vs. 2439). Auf die Verbindung mit dieser Gestalt, die eingeführt ist als Gegenwart des Unendlichen im Endlichen im Zeichen der Schönheit, bleibt Faust fixiert, die Margareten-Handlung ist nur Stellvertretung der Verbindung mit Helena (als erste Verifikation der angekündigten Wirkung des Zaubers: »Du siehst, mit diesem Trank im Leibe, / Bald Helenen in jedem Weibe« [Vs. 2604]). Dass das Schöne hier bemüht wird, entspricht dem Denken der Kunstperiode, deren theoretischer Grundlegung durch Kant, nach dessen Bestimmung das Schöne uns aus der Welt der Erscheinungen hinaussehen lasse, wenn auch nur indirekt, nur symbolisch, auf die Welt der Ideen. Magische Entgrenzung des Ich zum Unendlichen sucht Faust jetzt nicht mehr an sich selbst, sondern durch Verbindung mit der Gestalt, die für geglättete Einheit des Endlichen und des Unendlichen steht.

Die Verbindung mit Helena gelingt erst nach vielen Zwischenstationen. Auf die Schau ihres Bildes im Zauberspiegel folgt die schon mehr verlebendige Projektion des Bildes durch eine *laterna magica*, wobei Faust den Bildcharakter und sich als Bildschöpfer vergisst, in die Wirklichkeit des Bildes einzutreten versucht, was die ganze Veranstaltung in einer Explosion enden lässt (*Faust II*, II. Akt, Szene »Kaiserliche Pfälze«). Wagners alchemistisch-hermetisches Schaffen des Homunculus, zugleich den zeitgenössischen naturwissenschaftlichen Versuchen verpflichtet, aus unorganischen Elementen ein organisches Gebilde zu schaffen, wird dann zum Wegbereiter der Helena-Beschwörung, da der Homunculus zur »Klassischen Walpurgisnacht« führt. Dort wird Faust, dessen einziges Streben weiterhin nur die Verbindung mit Helena ist, von Chiron auf den Raum der Mythologie verwiesen, was stimmig ist, insofern es das Wesen des Mythos ausmacht, dass das Prinzip der Unterscheidung nicht fest etabliert ist (hier die Unterscheidung von Mensch und Gott, Natur und Geist, Erscheinung und Idee). Zugang zur mythologische Frau spricht Chiron den Dichtern zu: »Ganz eigen ist's mit mythologischer Frau; / Der Dichter bringt sie, wie er's braucht zur Schau« (Vse. 7428 f.) und sogleich macht sich Faust, der weder in der Faust-Tradition noch bis dahin in Goethes Drama mit Dichter- oder Künstlerum verbunden worden ist, zum Dichter. Dieser ganz neue Selbstentwurf, der magische Entgrenzung und Dichtertum zusammenführt, erscheint darum nicht besonders auffällig, weil Fausts Begehren, das Endliche zum Unendlichen zu öffnen, im Endlichen das Unendliche zu erfahren, der Selbstbestimmung des Dichters im »Vorspiel auf dem Theater« vollkommen entspricht. Aber Faust bringt nun nicht einfach als Dichter die mythologische Frau Helena zur Schau, sondern in einer ganz eigenartigen Weise, in der er sie offenbar »braucht, d.h. benötigt. Chiron hat betont, »den Poeten bindet keine Zeit«, Faust antwortet damit, dass er eben dieses Vermögen der mythischen Helena, die er zur Schau bringt, zuerkennt: »So sei auch sie durch keine Zeit gebunden!« (Vs. 7433 f.).

Faust als Dichter bringt detart die mythologische Frau Helena als Dichterin zur Schau, die sich, wie sie es braucht, zur Schau bringt, d.h. selbständig auf die Aktionen Phorkyas/Mephistos wie Fausts antwortet.<sup>12</sup> Fausts Verbindung mit Helena geschieht dichterisch, d.h. durch Fausts Agieren als Dichter und im Raum der Dichtung – als in das Faust-Drama eingelagertes Spiel im Spiel –, aber so, dass das Objekt der Dichtung, Helena, dabei Subjekt der Dichtung wird, ja, wie sich zuletzt zeigt, die Dichtung, der sie sich verdankt, schon immer bestimmt hat. Die Verbindung mit Helena analog zu dem hermetisch-alchemistischen Werk, das mit der Beschwörung des Erdgeistes vergeblich versucht worden war und das Wagner im Schaffen des Homunculus geglückt ist, gelingt Faust so durch Transformation der Magie in dichterisches Schaffen einer »Neuen Mythologie«, die sich darin als mythisch beglaubigt, dass die Trennung von Objekt und Subjekt des mythologischen Werkes aufgehoben ist. Die Aktionen Phorkyas<sup>3</sup> und Fausts, deren »wüster Geisteszwang« (vgl. Vs. 9963), durch den Helena in immer neue, sie ihrer ursprünglichen mythischen Welt immer weiter entfernende Zusammenhänge gezwungen wird (zuerst, ihrem Wesen nahe, in die Welt der antiken Tragödie, dann in die des romantischen Ritterdramas, zuletzt in die eines empfindsamen Singspiels) und die Art und Weise, wie die »mythologische Frau« hierauf antwortet, können hier nicht ausgetreten werden.

Entscheidend für das Verständnis der hier praktizierten mythologischen Dichtertums ist Helens letzte Aktion. Aus der Verbindung des Dichters Faust mit Helena, als der vollkommenen Verkörperung des Ideellen im Zeichen des Schönen, ist Euphorion, die »heilige Poesie« (Vs. 9863) hervorgegangen. Diese muss, als unendliche, den von Faust errichteten künstlich-poetischen Raum »Arkadien« durchbrechen, nach Verwirklichung streben, um dabei doch nur die Unmöglichkeit einer Vermittlung mit den Gesetzen der Wirklichkeit manifestieren zu können. Euphorion glaubt, wie der mythologische Sohn Helens und Achills, Flügel zu haben (vgl. Vs. 9897 f.). Er setzt zum Flug an, es ist jedoch sein Gewand, das sich entfaltet und ihn nur einen Augenblick trägt, worauf er zu Tode stürzt. In diesem Sturz wird er für den Chor zu Ikarus. Euphorions/Ikarus' Aureole steigt wie ein Komet zum Himmel auf, es bleiben von ihm die Zeichen Kleid, Mantel und Lyra. In diese Welt geht Helena ein, sie folgt ihrem Sohn in das Totenreich. So ist an der in Euphorion figurierten und von Helena praktizierten Dichtung im Augenblick des Eintretens in den Mythos – Euphorion tritt in den Ikarus-Mythos ein wie Faust in die Welt des Helena-Mythos eingetreten ist – etwas gestorben, verweist sie auf ein grundlegend Entzogenes, ist mithin das Dichtertum, das hier zur Debatte steht, als rein allegorisches bestimmt. Dieses Entzugs in der Erscheinung war sich Faust bei seiner Gleichsetzung mit dem Erdgeist gerade nicht bewusst. Der Art von Dichtertum aber, die Helena mit ihrem Entzug manifestiert, folgten schon Fausts Schritte der Verbindung mit Helena, insofern er und Phorkyas/Mephisto durch »wüsten Geisteszwang« die mythologische Frau aus ihrer Welt, in der sie

12 Auf diesen Zusammenhang hat erstmals Ulrich Gaier (*Faust-Dichtungen* [Anm. 2], S. 822-833), nachdrücklich abgehoben.

Verkörperung der Idee sein kann, immer weiter herausgezwungen haben, bis die mythologische Frau dies zuletzt mit ihrem Entzug und der Verweisung auf die von ihr resp. von Euphorion bleibenden Zeichen besiegt. Das Dichtertum Fausts, das Helena als Dichterin entwirft, ist derart schon Ergebnis des Dichtertums, das Helena für sich in Anspruch nimmt, das Geschaffene ist schon im Schaffenden. So hält die Helena-Beschwörung für Faust die Erfahrung seiner selbst in der Einheit resp. Ununterscheidbarkeit von Hervorbringendem und Hervorgebrachtem bereit, was nichts anderes ist als absolute Selbsttherovorbereitung und Selbstbegründung. So hat Goethe gegenüber Marlowe das Moment der Selbstbehauptung in Faust als Umschlagfigur magischen Wissens radikalisiert. Umschlagfigur magischen Wissens ist Faust darum, weil er, statt vom Selbst in der Hinwendung zum magischen Wissen abzusehen, auf diesem Selbst als Besonderem beharrt, von ihm als Endlichem aus die Öffnung zum Unendlichen leisten will. Als diese Umschlagfigur transformiert Faust bei Goethe die magische Wissenspraktik in dichterisch gegründete Selbsttherovorbereitung des Wissenden, auf der Grundlage eines Dichtertums allerdings, das wesentlich durch Entzug des in ihm Vorgestellten gekennzeichnet ist. Das zwingt das Ich, das solcher Dichtung sich verdankt, auf die Bahn immer neuer Suche nach Verwirklichung (in *Faust II* der Krieg und das Projekt der Landgewinnung, also der Kulturstiftung), wie, nach dem physischen Ende dieses Ichs, in die unendliche Bewegung der Erhebung und Läuterung.

»Könnst ich Magie von meinem Pfad entfernen« (Vs. 11404): der Dichter, der zugleich Gedichteter eines zur Dichtung transformierten magischen Werkes ist, hat diesen Wunsch zu Recht im Irrealis formuliert.

## VON DER MAGIE ZUR POESIE

Universalsmythen in der finnischen Ethnogenese des 18. Jahrhunderts<sup>1</sup>

### I. Einleitung: Allwissen der Magie und universale Enzyklopädik

Magie und Zauberwesen der indigenen Völker Europas propagieren einen Wissens- und Welterschließungsansatz, der nicht nur aus einer Tradition schöpft, sondern sich auch durch Tranceerfahrungen immer neu bewahrt. Das in diesen Erfahrungen erlebte Wissen kann einen absoluten Anspruch erheben; es greift in die Weltordnung ein, weil es sich die in der Naturordnung erkannten Gesetze auf sympathetische Weise zunutze macht. Einen Magier und Zauberer, damit aber zu einem großen Teil jeden heilkundige Priester einer Naturreligion, charakterisiert auf diese Weise der natürliche Optimismus, auf die Welt Einfluss nehmen zu können. Aus der Perspektive einer monotheistischen Religion musste dieser Wissensanspruch eines Schamanen, die aus ekstatischer Einsicht und einem Zugriff auf die höhere Wirklichkeit gewonnene Wissensform, wie eine Herausforderung erscheinen. Er verwischte die Grenze zwischen Schöpfer und Geschöpf, gefährdete in seinem Universalanspruch, seinem Recht auf Selbsterlösung, das Gnadenmonopol und stellte die sakramental gebundene Erlösungsfunktion einer kirchlichen Institution in Frage. Ein Konflikt zwischen den politischen und kirchlichen Autoritäten war immer unvermeidlich. Im Gegenzug musste diese Selbstermächtigung des Magiers oder Schamanen und mit ihm gemeinsam das ganze Ritualwesen gerade aufgrund seines Wissensanspruchs und dem Festhalten an einer autonomen Offenbarung von der Kirche als Idolatrie und Schwarzpriestertum gebrandmarkt werden. In Finnland und Lappland lässt sich diese Erscheinung seit dem Einbruch der Moderne verfolgen.

Was aber sollte geschehen, wenn das gleiche überkommene magische und in Zaubersprüchen verdichtete Wissen zugleich das Fundament der eigenen Kultur, ja des nationalen Selbstverständnisses bildete, wie es in Finnland in weiten Teilen der Fall war? Wie konnte Überlieferung angesichts der kirchlichen Postulate gerechtfertigt werden? Nicht nur die Magie nahm für sich in Anspruch, welterklärendes

1 Mein Dank gilt den Universitätsbibliotheken in Turku (Åbo), Greifswald, Göttingen und Münster und der Bibliothek für Skandinavistik in Berlin, ohne deren vielfältige Unterstützung diese Arbeit nicht möglich geworden wäre. Für Ratschläge bin ich außerdem Prof. Dr. Andreas Kilcher (ETH Zürich) und Andreas Ludden, M.A. (Universität Münster), zu Dank verpflichtet. Besonders danke ich darüber hinaus Maria-Magdalena Peltola-Nastase M.A. (Universität Turku), ohne deren Anregung ich die vorliegende Studie gar nicht begonnen hätte.