

Nationalepos oder Welttheater? Goethes „Faust“-Drama

Goethes *Faust*? Das ist das deutsche Nationalepos! – „Hier stock' ich schon! Wer hilft mir weiter fort?“¹ (V. 1225) Goethes *Faust*? Das ist Welttheater! – „Bedenke wohl die erste Zeile, / Daß deine Feder sich nicht übereile!“ (V. 1231 f.) Goethes *Faust*? Das ist Drama! – „Doch, auch indem ich dieses niederschreibe, / Schon warnt mich was, daß ich dabei nicht bleibe.“ (V. 1234 f.)

Nationalepos – Welttheater – Drama. Lassen sich derartige Klassifizierungsversuche bedenkenlos auf den *Faust* anwenden? Nach Goethes eigenem Ermessen sollte dieser „barbarischen Komposition“ die „neue Theorie des epischen Gedichts zu statten kommen“.² Barbarische Komposition? Das klingt paradox! Gemeint ist Goethes Absicht, den *Faust* antiklassizistisch zu konzipieren, und dies entsprechend derjenigen Formprinzipien, die er und Schiller in ihrer gemeinsamen Schrift *Über epische und dramatische Dichtung* entwickelt hatten. Sofern der *Faust* nämlich „die Begebenheit als *vollkommen gegenwärtig* darstellt“ und nicht wie in einer Erzählung „als *vollkommen vergangen* vorträgt“ ist er ein Drama; – also eine Tragödie? Dafür spricht wohl, dass er Gretchens „persönlich beschränktes Leiden“ in der *kleinen Welt* fokussiert, vielmehr jedoch überwiegt wie bei einem Epos die Darstellung der *großen Welt*, des „*außer sich wirkenden* Menschen: Schlachten, Reisen, jede Art von Unternehmung die eine gewisse sinnliche Breite fordert.“³ Das klingt, als würde dem epischen Charakter des *Faust* nur die Bühne eines Welttheaters gerecht werden!⁴ – „Vom Himmel durch die Welt zur Hölle.“ (V. 242)

Angesichts dieser Gemengelage erscheint es fragwürdig, ein literarisches Werk wie Goethes *Faust* einseitig typisieren zu wollen, zumal das bisher noch nicht thematisierte Attribut ‚Nationalepos‘ gegenüber dem Attribut ‚Welttheater‘ genauer bestimmt werden

1 *Faust*-Zitate nach FA I, 7.1.

2 Goethe an Schiller, 27.6.1797, FA I, 7.1, S. 774 f.

3 *Über epische und dramatische Dichtung*. Von Goethe und Schiller. FA 8, S. 1085-1087, S. 1085 f.

4 Eckermann dokumentiert eine Bemerkung Goethes zum *Faust*, in der er beide Teile ihrer Darstellungsweise nach kontrastiert: „Der erste Teil ist fast ganz subjektiv; es ist alles aus einem befangeneren, leidenschaftlicheren Individuum hervorgegangen [...]. Im zweiten Teile aber ist fast gar nichts Subjektives, es erscheint hier eine höhere, breitere, hellere, leidenschaftslosere Welt [...].“ Auf dieser Grundlage könnte man den ersten Teil als Tragödie aufzufassen, in der subjektives Leid der *kleinen Welt* im Zentrum steht. Sowie im zweiten Teil die Darstellung einer weitläufigen, nahezu leidenschaftslosen *großen Welt* überwiegt, tendiert dieser zum epischen Gedicht. Eckermann: Gespräche mit Goethe, vom 17.02.1831, FA, II, 12 (39), S. 440 f.

muss. Die ästhetische Komplexität des *Faust*, seine Rezeptionsgeschichte sowie seine ideologisch geprägten Vereinnahmungen schließen eine voreilige und eindimensionale Beantwortung aus. Daher nähert sich dieser Essay der Fragestellung in zwei Schritten: Ausgehend von Goethes und Schillers Definitionen zum epischen Gedicht, unternimmt der erste Teil eine Bestimmung der Begriffe ‚Nationalepos‘ und ‚Welttheater‘ basierend auf rezeptionsgeschichtlichen Erwägungen zum *Faust*. Im zweiten Teil werden diese Ergebnisse mit der *kleinen* und der *großen Welt* des Dramas konfrontiert, um sie am Text zu überprüfen.

I. ‚Nationalepos‘ und ‚Welttheater‘ – eine begriffliche Annäherung

Ein Nationalepos bezeichnet „dasjenige (Helden-)Epos einer Nation, das angeblich deren nationale Eigenart am reinsten gestaltet“; problematisch hierbei ist die „Reduktion nationaler Eigenschaften auf einen ahistorischen Idealtypus und die Reduktion der Dichtung auf ein nationales Identifikationsmuster.“⁵ Dieses „nationale Identifikationsmuster“ wird durch die Nationalsprache „als Hort von Originalität und Genialität“⁶, in der das Epos verfasst ist, überhaupt erst transportiert. Typisch für diese Identifikationsmechanismen ist die Indienstnahme einer Heldenfigur und ihre Stilisierung zum nationalen Mythos, wodurch ein Nationalbewusstsein konstituiert werden soll. Unter den bekannteren Nationalepen finden sich etwa die *Ilias* und die *Odysee* Homers für Griechenland oder Vergils *Aeneis* für Rom, wobei für Deutschland häufig das *Nibelungenlied* angeführt wird.

Mit Blick auf den *Faust* gedenkt bereits Schelling „des größten Gedichts der Deutschen“⁷ und deutet „den Doktor Faust“ als „unsere mythologische Hauptperson“, er sei „recht aus der Mitte des deutschen Charakters und seiner Grundphysiognomie wie geschnitten“.⁸ Heinrich Düntzer forciert diese Lesart durch einen pathetisch deutschtümelnden Ton, sodass ihm Goethes *Faust* zur Projektionsfläche seiner eigenen nationalistischen Ideologie wird. Für Düntzer ist der *Faust* die „deutscheste Schöpfung des deutschesten aller unserer Dichter“, in diesem Werk seien „deutscher Tiefsinn und deutsche Spekulation, deutsches Erfassen der geistigen Schönheit, deutsche Begeisterung für wahre

5 Grimm, Gunter E.: Nationalepos. In: Dieter Burdorf, Christoph Fasbender u. Burkhard Moennighoff (Hrsg.): Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. Stuttgart, Weimar 2007, S. 530 f.

6 Jeßing, Benedikt: Nationalliteratur. In: Dieter Burdorf, Christoph Fasbender u. Burkhard Moennighoff (Hrsg.): Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. Stuttgart, Weimar 2007, S. 531.

7 Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: Philosophie der Kunst, SW, I/5, S. 731.

8 Ebd. SW, I/5, S. 438.

Menschenwürde, deutsche Ausdauer und Thatkraft, das ganze deutsche Leben in einem so reichen Bilde gespiegelt“.⁹ Ein im Mythos fundiertes Nationalbewusstsein, dessen reinste Ausdrucksform der *Faust* als deutsches Nationalepos sein soll. – Die nationalsozialistische *Faust*-Rezeption radikalisiert diese ahistorische Lesart und erhebt Faust zur „großdeutsche[n] Gestalt des deutschen Genius“.¹⁰ Der *Faust* wird für einen germanischen Mythos vereinnahmt und zur Weltanschauung der Deutschen umgedeutet. Dieser Übermensch zeichne in seinem „faustischen Streben“ den „deutschen Menschen“¹¹. Die metaphysische Verankerung seiner Tragik rechtfertige seine ungeheuren Verbrechen aufgrund schicksalhafter Notwendigkeit. Hier zeigt sich, wie problematisch es ist, den *Faust* als Nationalepos bezeichnen zu wollen, sofern man die Rezeptionsgeschichte nicht berücksichtigt. Lässt sich Goethes Haltung zur nationalen Idealisierung nachvollziehen?

Einer Mythologisierung steht Goethe kritisch gegenüber, insofern sie eine idealistische Verklärung deutschen Wesens betrifft. Stattdessen vertritt er (besonders durch seinen *Divan*) ein realistisches Anliegen mit seiner Vorstellung von Weltliteratur als gegenseitiger Kenntnisnahme und Wertschätzung zur Verständigung der Literaturen und Kulturen, wobei die nationalen Verschiedenheiten allerdings gewahrt bleiben sollen. „National-Literatur will jetzt nicht viel sagen, die Epoche der Welt-Literatur ist an der Zeit und jeder muß jetzt dazu wirken, diese Epoche zu beschleunigen.“¹² Aber ist mit Goethes kritischer Haltung gegenüber der Nationalliteratur zugunsten der Weltliteratur auch eine Tendenz vom Nationaltheater zum Welttheater verknüpft? Bedeutet eine Abkehr von übersteigertem Nationalbewusstsein eine Öffnung für eine kosmopolitische Weltanschauung?

Zunächst ist der Begriff Welttheater eine Metapher für die Vorstellung der Welt als Theaterbühne. Auf dieser Bühne spielen die Menschen ihre jeweiligen von Gott zugewiesenen Rollen; entsprechend dem theologisch oder philosophisch fundierten metaphysischen Rahmen werden sie als Marionetten oder als freie Wesen dargestellt. Dieser Topos erfährt im Barock einen Höhepunkt, so etwa strukturell in Calderóns *El gran teatro del mundo* oder auch in Shakespeares *As you like it*.¹³ Darüber hinaus ist in

9 Düntzer, Heinrich: Goethe's Faust. Erster und Zweiter Theil, Leipzig 1857, S. 142.

10 Hildebrandt, Kurt: Goethe. Seine Weltweisheit im Gesamtwerk, Leipzig 1941, S. 561.

11 Gabler, Karl: Faust-Mephisto, der deutsche Mensch, Berlin 1938, S. 9.

12 Eckermann: Gespräche mit Goethe, vom 31.01.1827, FA, II, 12 (39), S. 225.

13 Vgl. Schweikle, Irmgard/Heinz, Andrea: Welttheater. In: Dieter Burdorf, Christoph Fasbender u. Burkhard Moennighoff (Hrsg.): Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. Stuttgart, Weimar 2007, S. 826.

Abgrenzung zum Nationaltheater, das die Aufführung repräsentativer nationaler Dichtung pflegt, ein Verständnis von Welttheater naheliegend, das den verschiedenen Dichtungen weltweit verpflichtet ist. Aus der Summe dieser Überlegungen lässt sich folgendes festhalten:

Faust im Spannungsverhältnis von Nationalepos und Welttheater zu betrachten, bedeutet (1) Goethes und Schillers gattungstheoretische Erwägungen zum epischen Gedicht zugrunde zu legen und (2) die Beziehungen von Nationalliteratur und Weltliteratur sowie Nationaltheater und Welttheater poetologisch und dramaturgisch zu unterscheiden. National- und Welttheater können zum einen auf die dramaturgische Realisierung von nationaler bzw. internationaler Dichtung verweisen. Zum anderen kann der barocke Topos des Welttheaters poetologisch das Strukturelement eines Nationalepos oder eines epischen Gedichts wie dem *Faust* darstellen. Dabei kann (3) die allzu starke Identifikation einer Nation mit dem Helden eines Epos in eine kollektive mythologische Idealisierung mit verheerenden historischen und politischen Implikationen münden, wie sie im Fall der *Faust*-Rezeption ihre schlimmste Ausprägung im Nationalsozialismus fand.

Im folgenden sollen diese Zwischenergebnisse zu Goethes *Faust* in Beziehung gesetzt werden, um zu überprüfen, inwiefern sie sich am Text belegen lassen. Zu diesem Zweck wird zunächst die poetische Imagination des metaphysischen Rahmens im Fokus stehen (*Vorspiel auf dem Theater, Prolog im Himmel, Bergschluchten*). Den Schwerpunkt der Betrachtung bildet aber der fünfte Akt des zweiten Teils der Dichtung. Lassen sich am *Faust*-Text die Momente des epischen Gedichts und des Welttheaters nachvollziehen? Gibt es Aspekte, die dem widersprechen oder eine differenziertere Interpretation fordern?

II. „Auf freiem Grund mit freiem Volke stehn“?

„Ihr wißt, auf unsern deutschen Bühnen / Probiert ein jeder was er mag“ (V. 231 f.). Inwiefern verhandelt das *Vorspiel auf dem Theater* das oben erläuterte Spannungsverhältnis von National- und Welttheater respektive National- und Weltliteratur? Die poetische Fiktion inszeniert einen Disput zwischen Direktor, Theaterdichter und lustiger Person über Sinn und Ziel des deutschen Theaters: Wie können die Werke des Theaterdichters von den Schauspielern derart vorgeführt werden, dass die Schaubühne für

den Direktor finanziell lukrativ wird? Diese (auch aufführbare) Theater-Szene reflektiert ihr Geschäft ironisch und leitet zudem spielerisch in die poetische Imagination des metaphysischen Rahmens im *Prolog im Himmel* über – nationales Theater wird zur Bühne eines Welttheaters:

So schreitet in dem engen Bretterhaus
Den ganzen Kreis der Schöpfung aus,
Und wandelt mit bedächt'ger Schnelle
Vom Himmel durch die Welt zur Hölle. (V.239-242)

Das Ende des Vorspiels hebt die Thematik des deutschen Theatergeschäfts auf eine Ebene, die auf die europäische Tradition des Welttheaters anspielt, um es zugleich poetologisch umzuwandeln. Der *Faust* ist Nationalliteratur und Nationaltheater sowie Weltliteratur und Welttheater im komplex-dialogischen Sinn: Über mehrere ironisch gestaffelte Reflexionsebenen verhandelt er im *Vorspiel auf dem Theater* nationales (deutsches) Theatergeschäft und verwandelt dann mit dem *Prolog im Himmel* den europäischen Topos des Welttheaters zu einer eigenen Welttheaterbühne, was sich als interkultureller Diskurs in Goethes Verständnis von Weltliteratur begreifen lässt.

Aber wie ist speziell im *Faust* die metaphysische Rahmung als Welttheater konzipiert? Wie korrelieren *Prolog im Himmel* und *Bergschluchten*? Im *Prolog* stimmen die Erzengel einen Lobpreis auf die sphärenharmonische Schöpfung an, die dem Prinzip ewiger Verwandlung folgt. Mephisto tritt als Satan auf, um den Herrn von der Unvollkommenheit seiner Schöpfung und insbesondere der Gattung Mensch zu überzeugen. Ob „Doktor“ (V. 298) oder „Knecht“ (V. 299) dieses Welttheaters, Fausts „tiefbewegte Brust“ (V. 307) verweist bereits hier auf den hybriden Charakter eines außer sich wirkenden Menschen im Sinne des epischen Gedichts, Streben und Irren sind dialektisch verquickt und rechtfertigen metaphysisch Fausts spätere Verbrechen, um sie in einer höheren mythischen Ordnung eingebettet zu sehen: „Es irrt der Mensch so lang' er strebt.“ (V. 317) Wird der Prolog nicht als poetische Imagination aufgefasst, können die in ihm exponierten metaphysischen Prämissen Objekt projektiver ideologischer Vereinnahmung werden. So wurde Faust zum mythologischen Helden deutschen Wesens stilisiert, dessen Verbrechen sich im Lauf seiner Weltfahrt in „der Liebe holden Schranken“ (V. 347) bewegen. Können die vielbeschworenen Engelsverse „›Wer immer strebend sich

bemüht / Den können wir erlösen“ (V. 11935 f.) tatsächlich Fausts Apotheose rechtfertigen, insofern sie seine Erlösung an sein bloßes Streben knüpfen, ohne seine Taten ethisch zu hinterfragen?

Im Kontext der *Bergschluchten* steigt Faust als imperialistischer Weltherrscher und Raubmörder in den Himmel auf. Das Streben kann als ewiger approximativer Bildungs- und Umgestaltungsprozess zum Göttlichen gedeutet werden, in dessen Rahmen das Irren notwendiger Bestandteil ist. „Doch dieser hat gelernt / Er wird uns lehren.“ (V. 12082 f.) In dieser Hinsicht wird auch (noch) nicht über Fausts Taten gerichtet. Vielmehr wird im Zuge einer metaphysischen Metamorphose Fausts irdische Existenz vom bloßen Puppenstadium befreit und zu einer höheren geistigen Existenz *ad infinitum* idealisiert (vgl. V. 11981-11988). Im Sinne des epischen Gedichts stellt die poetische Imagination Fausts Apotheose im metaphysischen Rahmen dieses Welttheaters als vollkommen gegenwärtig vor. Trotzdem bleibt sein Aufstieg in den Himmel problematisch, hängen doch hieran wesentliche Züge der ideologisch vereinnahmenden Rezeptionsgeschichte des *Faust* zum deutschen Nationalepos, die sich mit Blick auf den fünften Akt kaum rechtfertigen lassen.

Mit Mephistos ironischer Analepse der Verse vom *Vorspiel auf dem Theater* wird das erste Bretterhaus von Fausts Kanalbauprojekt zur Metapher für das Welttheater eines hybriden Charakters, der von Himmel an „nur durch die Welt gerannt“ (V. 11434) ist, um seine Hölle in Hülle und Fülle zu finden.

So sprich daß hier, hier vom Palast
Dein Arm die ganze Welt umfaßt.
Von dieser Stelle ging es aus,
Hier stand das erste Bretterhaus;
Ein Gräbchen ward hinabgeritzt
Wo jetzt das Ruder emsig spritzt. (V. 11225-11230)

Durch unlautere Mittel, absolut gesetzte Herrschaft und einen knechtischen Regierungsstil zieht Faust wie in einer Nacht-und-Nebel-Aktion seinen Damm hoch. Die alte Baucis antizipiert das bevorstehende Unheil seiner Herrschaft in einer erzählenden Art und Weise, die jedoch so sinnlich ist, dass sie kaum als vollkommen vergangen und damit dem

Charakter des epischen Gedichtes widersprechend erscheint; Baucis Retrospektive führt die Bedrohung durch Faust vielmehr als vollkommen gegenwärtig vor Augen:

Wo die Flämmchen nächtig schwärmten
Stand ein Damm den andern Tag.
Menschenopfer mußten bluten,
Nachts erscholl des Jammers Qual,
Meerab flossen Feuergluten,
Morgens war es ein Kanal.
Gottlos ist er, ihn gelüftet
Unsre Hütte, unser Hain (V. 11125-11132)

Mit seiner imperialistischen Gewaltpolitik, die auch vor dem frommen Idyll Philemons und Baucis' nicht Halt macht, strebt Faust den „Welt-Besitz“ (V. 11242) an. Die menschliche Schöpfungskraft dieses hybriden Charakters geht in gotteslästerlicher Weise über Leichen, um ihr eigenes Werk zu vollenden; nämlich die Schaffung neuen Lebensraums für ganze Völker – „Der Völker breiten Wohngewinn“ (V. 11250). Lynceus deutet die Vernichtung der idyllischen Existenz von Philemon und Baucis als historisch einzigartige Zäsur, in der die Vergangenheit von Symbiose und Synergie zwischen Mensch und Natur gleichermaßen vernichtet ist, um das Unheilvolle einer diffusen Zukunft zu zeitigen, in der die extreme Naturferne Symptom absolut gesetzter Subjektivität ist: „Was sich sonst dem Blick empfohlen, / Mit Jahrhunderten ist hin.“ (V. 11336 f.) An die Stelle der „unbegreiflich hohen Werke“ (V. 249) der Schöpfung tritt nunmehr die schiere Unendlichkeit von Fausts eigenem Werk, das ihm zum Objekt seiner narzisstischen Selbstbespiegelung wird:

Dem Blick eröffnen weite Bahn,
Zu sehn was alles ich getan,
Zu überschaun mit einem Blick
Des Menschengeistes Meisterstück“ (V. 11245-11248)

Die Weitläufigkeit dieser *großen Welt* und die Bildintensität von Fausts Zukunftsvisionen tragen sicherlich die Züge eines epischen Gedichts, aber gibt es auch Anzeichen für ein

subjektives beschränktes Leiden, das Momente einer Tragödie plausibilisiert? Hierfür sollen die Sequenzen zur personifizierten Sorge näher untersucht werden.

Obwohl er mit der Vernichtung des naturfrommen Idylls von Philemon und Baucis den Welt-Besitz erlangt, empfindet Faust dennoch eine existentielle Leere trotz allen Reichtums. „So sind am härtesten wir gequält / Im Reichtum fühlend was uns fehlt.“ (V. 11251 f.) Ebendies führt ihm die Figuration der Sorge vor Augen.

Bereits in der Gelehrtentragödie des ersten Teils erscheinen Sorge und Phantasie als reziproke Komplemente in einer Art dialektischer Verschränkung: Phantasie, insofern sie aus den Schranken beklemmender Sorge ausbrechen will; Sorge, insofern Phantasie unter ihrem Entgrenzungsdrang kollabiert und in die Sorge zurückfällt. Dabei transformiert sich die in ihre Schranken verwiesene Phantasie in die multiplen Erscheinungsformen subjektiver Empfindungen der Sorge, sowie der ins Universelle gerichtete Entgrenzungsdrang in sich selbst und damit in Fausts Innerlichkeit zurückfällt. Ein diffuses Gefühl existentieller Bedrohung ist allgegenwärtig:

Wenn Phantasie sich sonst, mit kühnem Flug,
Und hoffnungsvoll zum Ewigen erweitert,
So ist ein kleiner Raum ihr nun genug,
Wenn Glück auf Glück im Zeitenstrudel scheidert.
Die Sorge nistet gleich im tiefen Herzen,
Dort wirkt sie geheime Schmerzen (V. 640-645)

Nach himmelhoch jauchzender Euphorie findet sich Faust in tiefe Depression verfallen. Unter ihren Minderwertigkeitsgefühlen kann sich diese Pseudo-Gottheit nicht länger im eigenen „Himmelsglanz“ (V. 616) ihrer egomanischen Selbstverliebtheit bespiegeln. Die Verschränkung von Sorge und Phantasie sind wesentliche Charaktereigenschaften Fausts und weisen auf das persönlich beschränkte Leiden und die Tragödie seines Gelehrten-daseins. Allerdings gewinnt die Phantasie schon hier die grenzüberschreitende Tendenz des Strebens, die sich im zweiten Teil der Dichtung zur weitläufigen Weltfahrt im Sinne des epischen Gedichts transformiert. Welche Bezüge lassen sich zur Erscheinung der figurierten Sorge herstellen?

Die Sorge phrasiert Fausts Rechtfertigung des unbedingten Strebens zum Wesenskern seines Ungenügens am Gegebenen der Welt. Die Metaphorik ihrer

Selbstcharakterisierung entlarvt, dass ein sich selbst absolut setzendes Subjekts am eigenen hybriden Ego zugrunde geht (vgl. V. 11453-11466). Die im Teufelspakt beschlossene Programmatik unbedingten Strebens holt Faust ein, sowie sich die permanente Selbstüberholung *qua* Tätigkeit *ad absurdum* führt und ihn erst recht ausbremst – „Rauschen der Zeit“ (V.1754) und „Rollen der Begebenheit“ (V. 1755) des Teufelspaktes decouvriert die Sorge zum notwendigen Untergang Fausts:

So ein unaufhaltsam Rollen
Schmerzlich Lassen, widrig Sollen,
Bald befreien, bald erdrücken,
Halber Schlaf und schlecht Erquicken
Heftet ihn an seine Stelle
Und bereitet ihn zur Hölle. (V. 11481-11486)

Subjektives Leid im Sinne der Tragödie und objektivere Darstellung eines außer sich geratenen Menschen im Verständnis des epischen Gedichts gehen offenbar eine enge Verbindung ein und erhalten eine Kontinuität durch werkimmanente Verstreungen der Motive und Symbole. Werden diese Einsichten weiterführend als Allegorie des 20. Jahrhunderts gedeutet, ist für die Typisierung des *Faust* als Nationalepos folgendes festzuhalten: Die Blendung durch die Sorge lässt Faust in einer Art wahnwitziger Verblendung das (Irr-)Licht seiner eigenen absolut gesetzten Subjektivität verfolgen, wenn er sich zum all-einigen Geist über Mensch und Natur erhoben sieht. Sein subjektiver Untergang erscheint als infernalisches Szenario der Immanenz – als Hölle auf Erden:

Die Nacht scheint tiefer tief hereinzudringen
Allein im Innern leuchtet helles Licht:
Was ich gedacht ich eil es zu vollbringen;
Des Herren Wort es gibt allein Gewicht.
[...]
Das sich das größte Werk vollende
Genügt Ein Geist für tausend Hände. (V. 11499-11510)

Faust wird zum totalitären Herrscher, der durch versklavende Abpressung von Arbeitskraft neue Bauprojekte in Auftrag gibt. Zynisch deutet Mephisto, der „Aufseher“ (V. 11551) des Blindgeschlagenen, die Forderung nach einem weiteren Graben zum Grab um.

Arbeiter schaffe Meng' auf Menge,
Ermuntre durch Genuß und Strenge,
Bezahle, locke, presse bei!
Mit jedem Tage will ich Nachricht haben
Wie sich verlängt der unternommene Graben.

Mephistopheles *halblaut*

Man spricht, wie man mir Nachricht gab,
Von keinem Graben, doch vom Grab. (V. 11552-11558)

Bei alledem wähnt sich Faust als mosaische Heilsgestalt, die ihre Vision eines eigenen Paradieses realisieren will: einen pseudo-biblischen Garten Eden, der sich eher als totalitäres Staatsgebilde entpuppt, in dem der Einzelne wie in einem Insektenstaat im Gewimmel untergeht – nämlich im „Ameis-Wimmelhaufen“ (V. 10151), wie Mephisto es im vierten Akt antizipiert. Individuelle Existenz untersteht Fausts allumfassendem beherrschendem Geist und verdient das eigene freie Leben nur, insofern sie Fausts selbstgeschaffene Gefahr einer neuzeitlichen Sintflut verhindert. – In dieser schönen neuen Welt droht jeder Einzelne, Opfer eines Gott spielenden Menschen zu werden.

Eröffn' ich Räume vielen Millionen,
Nicht sicher zwar, doch tätig-frei zu wohnen.
Grün das Gefilde, fruchtbar; Mensch und Herde
Sogleich behaglich auf der neusten Erde,
Gleich angesiedelt an des Hügels Kraft,
Den aufgewälzt kühn-emsige Völkerschaft.
Im Innern hier ein paradiesisch Land
Da rase draußen Flut bis auf zum Rand,
Und wie sie nascht gewaltsam einzuschießen,

Gemeindrang eilt die Lücke zu verschließen.

[...]

Das ist der Weisheit letzter Schluß:

Nur der verdient sich Freiheit wie das Leben,

Der täglich sie erobern muß.

Und so verbringt, umrungen von Gefahr,

Hier Kindheit, Mann und Greis sein tüchtig Jahr.

Solch ein Gewimmel möcht ich sehn,

Auf freiem Grund mit freiem Volke stehn. (V. 11563-11580)

Fausts Hybris manifestiert sich als Symptom einer charaktereigenen Verquickung von Sorge und Phantasie zu einem Streben nach Entgrenzung über seine bloße Innerlichkeit hinaus. Dies ist bereits im metaphysischen Raum des *Prolog im Himmel* vorgebildet und bestimmt sein Gelehrten-dasein. Mit der Weltfahrt als Programm des Teufelspaktes wird seine hybride Innerlichkeit in die Welt extrapoliert. Sein Streben transformiert im fünften Akt zu Imperialismus, Naturbeherrschung und absoluter Herrschaft durch Versklavung.

Meine Untersuchung bringt mich zu folgendem Ergebnis: Die Perspektiven von National- und Welttheater respektive National- und Weltliteratur werden durch die Theorie des epischen Gedichts komplex miteinander assoziiert und bestimmen die Struktur der Dichtung: Das *Vorspiel auf dem Theater* stellt die selbstironische (und auch aufführbare) Inszenierung deutschen Theatergeschäfts dar, das im Begriff ist, ein Welttheater in poetischer Transformation des europäischen Topos auf die Bühne zu bringen; insofern erfüllt es den interkulturellen Austausch im Sinne der Weltliteratur. Illusion und Schein sind dieser Inszenierung eines Stücks im Stück zweckdienlich, um die Szenerie auf die Ebene des *Prolog im Himmel* als metaphysischen Raum poetischer Imagination zu heben. Faust wird als besonderer Mensch der Schöpfung thematisiert, der gleichermaßen den metaphysischen Prinzipien der Umgestaltung unterliegt. Als Mysterienspiel dieser Weltbühne lassen die *Bergschluchten* Fausts Apotheose zumindest fragwürdig erscheinen. Warum steigt ein derart schuldbeladener Raubmörder in den Himmel auf? In diesem Zusammenhang weist die rezeptionsgeschichtliche Betrachtung eine ideologische Vereinnahmung der Faustfigur durch den Nationalsozialismus zu einem deutschen Mythos nach, die zur Stilisierung des *Faust* als Nationalepos beigetragen hat. Eine solche

Stilisierung rechtfertigt Fausts Taten durch Rückkopplung an die metaphysischen Prämissen des *Prolog im Himmel* und der *Bergschluchten* als schicksalhafte Notwendigkeit realer Geschichte. Diese Instrumentalisierung des *Faust* blendet den fundamentalen Scheincharakter der poetischen Imagination im *Vorspiel auf dem Theater* aus. Dabei kann gerade der fünfte Akt als Allegorie des 20. Jahrhunderts und seiner totalitären Systeme gelesen werden und sollte als Mahnung für das 21. aufgefasst werden. Fausts Vision vom freien Volk auf freiem Grund verknüpft das subjektive Leid eines hybriden Menschen im Sinne der Tragödie mit der objektiven Weitläufigkeit des epischen Gedichts. Ein freies Volk unter diesem einen Alleinherrscher? Sein Untergang als Schicksal eines ganzen Volkes? *Faust* ein Nationalepos?