

Wilhelm Voßkamp

„Was niemand hören wollte“

Aspekte satirischer Kritik der Moderne im *Faust II*

In den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts nimmt Goethes Kritik an der heraufkommenden Moderne stetig zu. *Faust* wird zum Paradigma eines Weltprozesses, der die Zeitspanne zwischen dem *Faust*-Fragment von 1790 bis zur Vollendung des Dramas 1831 umfasst.¹ Die einzelnen Teile im *Faust II* werden disparater gemacht, ihre Selbstständigkeit ist programmatisch. Es geht um transpersonale Verhältnisse: „Die psychologisierende Darstellung des Menschen tritt zurück hinter den phantasmagorischen ‚Formeln‘, welche die Welt zu erfassen suchen, durch die er [der Mensch] geführt wird.“²

Satire ist ein Mittel, Widersprüchlichkeiten, Disproportionalitäten in der Übergangszeit von der ständischen zur funktionsorientierten, modernen bürgerlichen Gesellschaft zu vergegenwärtigen. Dabei wahrt Goethe Distanz sowohl zu den konkreten zeitgenössischen Veränderungen als auch zu seinen Darstellungstechniken: Stilmittel der Ironie, Parodie oder Burleske verweisen durchgehend auf ein mehrstimmiges Strukturprinzip der ‚verkehrten Welt‘: „Heute sind die Narren los“ (5196).³

Die Mehrstimmigkeit zielt in drei Richtungen, die sich modellartig unterscheiden lassen:

1. Die satirische Kritik der zeitgenössischen Finanzpolitik am Beispiel der Vermehrung des vorhandenen Kapitals durch die Einführung des Papiergegeldes: „Kaiserliche Pfalz“ (1. Akt).
2. Eine differenzierte satirische Distanzierung von überlieferten Imaginationen, vornehmlich als Mythenkritik der antiken Helena-Traditionen (3. Akt).

1 Vgl. insgesamt Michael Jaeger: Fausts Kolonie. Goethes kritische Phänomenologie der Moderne. Würzburg 2004. Zusammenfassend ders.: Goethes *Faust*. Das Drama der Moderne. München 2021.

2 Albrecht Schöne: Kommentar. In: Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. Hg. von Friedmar Apel, Hendrik Birus, Dieter Borchmeyer u. a. 40 Bde. Frankfurt a. M. 1985–2013 (im Folgenden zitiert unter der Sigle FA mit Abteilungs- und Bandnummer), hier Bd. I 7/2, S. 388. *Faust*-Zitate mit Versangaben im laufenden Text nach Bd. I 7/1 dieser Ausgabe.

3 Heinz Schlaffer spricht im Blick auf den „Mummenschanz“ davon, dass die „beiden Darstellungsformen, Karneval und Allegorie, [...] nicht nur bewußt präsentiert“ werden, sondern „bereits in sich reflektiert“ sind (Heinz Schlaffer: Faust Zweiter Teil. Die Allegorie des 19. Jahrhunderts. Stuttgart 1981, S. 69). Diese Beobachtung lässt sich für die satirischen Züge im *Faust II* verallgemeinern.

3. Schließlich eine Herrschaftskritik am Beispiel des im 5. Akt geschilderten umfassenden Kolonisationsprojekts.⁴

In diesen drei genannten Feldern lassen sich Goethes intertextuelle Verfahren der ironisch-kritischen Transformation des vorliegenden historischen und semantischen Materials mittels Selektion und Neukombination beobachten.⁵ Differenzierte literarische Techniken werden jeweils konstruktiv und punktgenau auf die einzelnen geschilderten Vorgänge angewandt, ohne dass es zu Generalisierungen und Verallgemeinerungen im Sinne einer pauschalen Kritik der Moderne kommt. Bei den einzelnen Beispielen bleiben der Text- und Bildzusammenhang zu berücksichtigen, um die ironische und satirische Treffsicherheit nachvollziehen zu können. Die satirische Situation entspricht einer historischen Konstellation, die kommunikativ aufgelöst wird. Dabei geht Goethe von einem doppelten literarischen Verfahren aus, indem er einerseits das Karnevaletteske im Sinne einer umfassenden Narretei zur Voraussetzung für die jeweilige satirische Kritik wählt. Sie erinnert an von Michail Bachtin beschriebene Verfahren. Hier dominieren die Topoi der verkehrten Welt. Andererseits wird von vornherein eine selbstreflexive Position eingenommen, indem sich der Dramatiker selber als „Satiriker“ vorstellt:

Wißt Ihr was mich Poeten
 Erst recht erfreuen sollte?
 Dürft ich singen und reden
 Was niemand hören wollte. (5295–5298)

Diese Doppelheit von verkehrter Welt und Selbstreflexion als „Satiriker“, der sich in seiner Rolle damit selbst unter einen (umfassenden) Vorbehalt stellt, bleibt zu bedenken. Hier könnte eine Diskussion über Goethes Normenvorstellung einsetzen. Die doppelte Rahmung ist auch insofern wichtig, als im Folgenden eine Reihe von gesellschaftlich-politischen Tatsachen karikiert werden, die unmittelbar auf die Heraufkunft der historisch-politischen Moderne bezogen werden können.

⁴ Zur neueren Faust-Forschung vgl. Carsten Rohde, Thorsten Valk und Mathias Mayer (Hg.): *Faust-Handbuch. Konstellationen – Diskurse – Medien*. Unter Mitarbeit von Annette Schöneck. Stuttgart 2018, sowie die Literaturangaben in Jaeger (Anm. 1).

⁵ Vgl. den von Steffen Schneider geprägten Begriff der ‚Archivpoetik‘ in: Ders.: *Archivpoetik. Die Funktion des Wissens in Goethes *Faust II**. Stuttgart 2005.

1 Satirische Kritik der aktuellen Finanzpolitik am Beispiel der Einführung des Papiergebeldes

Zu Recht ist darauf hingewiesen worden, dass Goethe zur Zeit der Abfassung von *Faust II* in den 20er Jahren des 19. Jahrhunderts über die aktuellen politischen und wirtschaftlichen Verhältnisse genau informiert war. Die Wirtschaftslehren von Adam Smith, der Physiokraten und der Saint-Simonisten waren ihm vertraut. Die aktuellen politischen Diskussionen ebenso – auch aufgrund der Lektüre des *Globe*, den er seit 1825 abonniert hatte. Außer den zeitgenössischen gesellschaftspolitischen Vorschlägen dürften die utopischen Konzepte Saint-Simons von einer modernen Industriegesellschaft (*Du système industriel* [1821/22] und der *Catéchisme des industriels* [1823/24]) für Goethe eine zentrale Rolle gespielt haben, weil hier wirtschaftspolitische Vorstellungen auf die Vervollkommnung der gesellschaftlichen Ordnung insgesamt zielen.⁶ Die schockartige Erfahrung der Julirevolution von 1830 sieht Goethe im Horizont der Revolutionsereignisse seit 1789 und zudem als das „unvermittelte Streben ins Unbedingte in dieser durchaus bedingten Welt; es erscheint [ihm] im Jahre 1830 vielleicht ungehöriger als je“.⁷ Auf dem Hintergrund eines in der „Kaiserlichen Pfalz“ verfallenden Staatswesens kann man am besten den Verfall der Finanzen und Geldpolitik darstellen. Das „Papiergebespenst der Gulden“ (6198) ist jene Konsequenz, die aus dem Verfall der realen Metall-Währung erfolgt und satirisiert werden kann. Das Fiktive, Trügerische und Schemenhafte des Papiergebeldes steht für das Maskenhafte und Unabsicherte einer als Gesamtkarneval geschilderten Welt, die die Problematik des Übergangs der feudalen zur bürgerlichen Gesellschaft exemplarisch dokumentiert. Wenn der Kaiser die Rolle des Plutus verkörpert und damit alle Untugenden der Reichtumsvermehrung darstellt, wird die vollständige satirische Choreographie des finanziellen Bankrotts im Zusammenhang eines karnevalistischen Szenarios offenbar.

⁶ Vgl. Gottlieb C. L. Schuchard: Julirevolution, St. Simonismus und die Faustpartien von 1831. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 60 (1935), S. 240–274. Zu Saint-Simon insgesamt Richard Saage: Saint-Simons Utopie der Industriegesellschaft. In: Richard Saage: Utopische Profile. Bd. 3: Industrielle Revolution und Technischer Staat im 19. Jahrhundert. Münster 2002, S. 9–33.

⁷ Zit. nach Werner Keller: Größe und Elend, Schuld und Gnade. Fausts Ende in wiederholter Spiegelung. In: Aufsätze zu Goethes *Faust II*. Hg. von Werner Keller. Darmstadt 1991, S. 316–344, hier S. 344. Thomas Zabka hat darüber hinaus auf Parallelen zwischen einem akademischen Zoologenstreit und der Julirevolution hingewiesen; vgl. Ders.: Überlagerte Gespräche. Goethes Reaktion auf die Julirevolution und den französischen Akademiestreit 1830. In: Goethe-Jahrbuch 114 (1997), S. 341–345.

Der Kommentar des Herolds: „Es ist ja nur ein Maskenspaß“ (5728) bezeichnet Plutus als „Maskenheld“ (5737), und von daher ist es nur ein Schritt, den gesamten Verfall des Staatswesens im Sinne einer verkehrten Welt darzustellen. Goethe bedient sich dabei nicht nur der literarischen Mittel des Karnevalessken, sondern ebenso einer überspitzten Theatralisierung in der Tradition der *Commedia dell'arte* (5215 ff.). Die konkreten Anspielungen etwa auf die Assignaten der Französischen Revolution oder die Schatzanweisung der österreichischen Staatsanleihe bzw. der preußischen Tresorscheine des 19. Jahrhunderts machen, wie Albrecht Schöne gezeigt hat, die generelle Skepsis gegenüber dem „künstlichen“ Geld deutlich.

Dass die satirischen Einzelszenen im Kontext einer umfassenden Kritik des modernen Finanzkapitalismus stehen, ist vor allem im ersten Akt des *Faust II* offenkundig. Wenn Mephisto als der oberste (satirische) Spielmeister am Schluss der Szene formuliert: „Wer zweifelt noch an unsres Narren Witz“ (6172), kann dies nicht darüber hinwegtäuschen, dass sich Goethe als kritischer Beobachter selbst in diesen Zusammenhang stellt und alle Formen der geschilderten Problematik des Papiergebeldes als generelle Beispiele für die sich abzeichnende zunehmende „Finanzialisierung“ (Joseph Vogl) der Gesellschaft und das Trügerische der modernen Entwicklung betrachtet. Schon in der Diskussion der ökonomischen Verhältnisse lässt sich diese generelle Kritik an einer Entpersonalisierung des wirtschaftlichen Kosmos (vgl. Georg Simmel) nicht übersehen, wenn er den „Satiriker“ formulieren lässt: „Was niemand hören wollte“ (5298).

2 Imaginations- und Fiktionskritik am Beispiel Helenas: die klassisch-romantische „Phantasmagorie“

Helena „paralysiert“ (6568), so Mephisto. Damit ist der Rahmen vorgezeichnet, in dem sich Goethes klassisch-romantische „Phantasmagorie“ bewegt. Adressatenbezogene Rezeption und Rezeptionsgeschichte bilden die Pole der dargestellten Helena-Mythologie. Im Unterschied zu der im 1. Akt von *Faust II* eingeführten selbst-reflexiven Figur des „Satirikers“ am Kaiserhof bleibt die vor allem im 3. Akt („Vor dem Palaste des Menelaos zu Sparta“) dargestellte Helena-Szene im Bereich der überlieferten, traditionalen ‚klassischen‘ Fiktion. Die Darstellung Helenas reprä-

sentiert Imagination und übersteigerte Einbildungskraft.⁸ Konkrete Anspielungen auf historische Vorgänge und Veränderungen am Beginn der Moderne fehlen. Die ironisch-satirische Kritik richtet sich auf den Mythos, seine Erzählungen und steten Erweiterungen sowie die anhaltende Faszination bei den Rezipienten und Interpreten:

[Es]

Ist viel geschehen, was die Menschen weit und breit
So gern erzählen, aber der nicht gerne hört
Von dem die Sage wachsend sich zum Märchen spann. (8513–8515)

Und im Blick auf den Philologen in einem Gespräch mit Eckermann: „Es steckt ein ganzes Altertum darin, sagte ich [Eckermann]. Ja, sagte Goethe, die Philologen werden daran zu tun finden [...].“⁹

Die „Unendliche Sehnsucht Faust's nach der einmal erkannten höchsten Schönheit“¹⁰ entspricht der Sehnsucht des Publikums. Eckermann weiter im Gespräch mit Goethe:

Für den antiken Teil [...] fürchte ich nicht, denn es ist da das große Detail, die gründlichste Entfaltung des Einzelnen, wo Jedes geradezu das sagt, was es sagen soll. Allein der moderne, romantische Teil ist schwer, denn eine halbe Weltgeschichte steckt dahinter, die Behandlung ist bei so großem Stoff nur andeutend und macht sehr große Ansprüche an den Leser. „Aber doch, sagte Goethe, ist alles sinnlich, und wird auf dem Theater gedacht, jedem gut in die Augen fallen. Und mehr habe ich nicht gewollt. Wenn es nur so ist, daß die Menge der Zuschauer Freude an der Erscheinung hat; dem Eingeweihten wird zugleich der höhere Sinn nicht entgehen, wie es ja auch bei der Zauberflöte und andern Dingen der Fall ist.“¹¹

Der Hinweis auf das Theatralische und das Theaterpublikum wird von Eckermann konkretisiert: „Es wird [...] auf der Bühne einen ungewohnten Eindruck machen, daß ein Stück als Tragödie anfängt und als Oper endigt.“¹² Der Hinweis auf die Oper kommt nicht von ungefähr und macht auf die Potenzierung der Helena-Erzählung in einem anderen Medium, einem musikalischen Genre aufmerksam. Sie ist konstitutiv auch im Blick auf Helenas Bemerkung, dass sie zum „Idol“ gemacht worden sei: „Ich schwinde hin und werde selbst mir ein Idol.“ (8881)

⁸ Heinz Schlaffer (Anm. 3) betont, dass Helena „in ein schieres Bewusstseinsphänomen“ der Moderne verwandelt werde (ebd., S. 106) und es „nicht übertrieben“ sei zu behaupten: „die Antike wird im Laboratorium der Moderne hergestellt“ (ebd., S. 109).

⁹ Johann Peter Eckermann: Gespräche mit Goethe. In den letzten Jahren seines Lebens. In: FA II 12, S. 219 (Gespräche vom 29.01.1827).

¹⁰ Johann Wolfgang Goethe: Paralipomenon P63. In: FA I 7/1, S. 595.

¹¹ Eckermann (Anm. 9), S. 219.

¹² Ebd.

Dies wird besonders im Blick auf den Liebhaberkatalog – Theseus, Patroklos, Menelaos, Paris und Achill – betont. Er bietet eine differenzierte Fiktionalisierung und Steigerung unter Gesichtspunkten männlich-erotischer Wunschphantasien.

Schon am Anfang der Szene – in der Beschwörung des Scheinhaften und Imaginären – wird die Zweideutigkeit Helenas als Hauptmerkmal hervorgehoben. Die Polarisierung von Gute und Böse (8594), „Freuden und Qualen“ (8635), „Scham und Schönheit“ [Phorkyas/Mephisto] (8755) machen deutlich, dass die „Mannlustige [...] so wie verführt verführende“ (8777) ist und bleibt:

Die Scham betrübt, die Schönheit aber frech gesinnt,
Bis sie zuletzt des Orkus hohle Nacht umfängt,
Wenn nicht das Alter sie vorher gebändigt hat. (8761–8763)

Als projektives Idealbild aber bleibt sie ewig jung. Hervorgehoben wird – das zeigt schon der Hinweis auf die Oper – das Bildhafte und Theatralische im Versuch, Helena in unterschiedlichen Bildern zu vergegenwärtigen.¹³ Allerdings (wie es der Chor formuliert): „Die Gestalt aller Gestalten / Welche die Sonne jemals beschien“ (8907 f.) als Erinnerung in Fausts Worten:

Die Wohlgestalt die mich voreinst entzückte,
In Zauberspiegelung beglückte,
War nur ein Schaumbild solcher Schöne! (6495–6497)

Von daher ist das Gespensterhafte nicht fern, und in satirischer Zusitzung betont Mephisto:

Denkst Helenen so leicht hervorzurufen
Wie das Papiergespenst der Gulden. (6197f.)

Der Vergleich, der mit der Papiergeleproduktion gezogen wird, ist mehr als aufschlussreich, insofern – wiederum aus der Rezipientenperspektive – das Scheinbare und Gespenstische der Helena-Figur betont wird. Phorkyas kommentiert: „Gespenster! – – – Gleich erstarrten Bildern steht ihr da“ (8930), wenn von Helena und Paris die Rede ist. Von der Satire des Scheinhaften bleiben die Philologen nicht verschont, wenn der Gelehrte formuliert:

Die Gegenwart verführt ins Übertriebne,
Ich halte mich vor allem ans Geschriebne. (6535f.)

13 Vgl. Schneider (Anm. 5).

Die Wiedererinnerung an Helena in der Form archivpoetischer Verfahren¹⁴ bildet die Rezeptionskritik eines Mythos, der sich zugleich als Gegenstand einer Romantikkritik erweist. Er wird mit der Satire des wieder und wieder erzählten Mythos verknüpft. Fiktionskritik im Blick auf das „Geschriebene“ und Illusionskritik im Blick auf die Rezeption („Selbstentrückung“) gehören zusammen. Der Hinweis auf die finanzpolitische Illusionierung mittels Papiergele („Papiergespenst der Gulden“) ist ebenso charakteristisch wie die Illusionskritik des Mythos von der „Schönheit der Schönheit“ Helenas; zentral ist jene Kritik der „Phantasmagorie“, die die Problematik der erotischen Illusion als Fiktion hervorhebt:

Die Phantasie, in ihrem höchsten Flug,
Sie strengt sich an und tut sich nie genug. (6115f.)

Die Diskussion über die Formenwelt des Schönen ist kritischer Ausdruck einer Reflexion der satirisch grundierten Imagination. Übersteigerte Einbildungskraft lässt sich exemplarisch am Beispiel Helenas kritisieren.

3 Die Dystopie der Kolonisation und die Rolle des Konjunktivistischen

Im Unterschied zum Helena-Mythos, der im Zeichen potenziert Fiktionalisierung als Trugbild dargestellt ist und in dem das Scheinhafte ironisch-satirisch kommentiert wird, steht der 5. Akt in unmittelbarem Zusammenhang mit den historisch-aktuellen Ereignissen der Juli-Revolution von 1830.¹⁵ Daher steht der 5. Akt ganz im Zeichen einer satirischen Realitätskritik im Unterschied zur reflexiven Fiktionskritik der Helena-Szenen. Goethes Kritik der Moderne im *Faust II* richtet sich auf eine grundsätzliche Veränderung der historischen Verhältnisse im Zeichen eines teleologisch motivierten Bewegungzwangs. Konkretisiert im umfassenden Kanalbau und damit im radikalen Kontrast zum Status des locus amoenus von Philemon und Baucis nutzt Goethe eine Skala wiederkehrender ironisch-satirischer Mittel, nachdem zuvor die Arbeiten am Kolonisationsprojekt im Zeichen von Gewalt vergegenwärtigt werden. „Krieg, Handel und Piraterie“ (11185) sind die von Mephisto benannten „drei gewaltigen Gesellen“; Weltherr-

¹⁴ Vgl. dazu Jochen Schulte-Sasse: „Gesteigerte Bildhaftigkeit ist Ausdruck einer überhöhten Einbildungskraft.“ (Ders.: Einbildungskraft/ Imagination. In: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Hg. von Karlheinz Barck u. a. Bd. 2: Dekadent – Grotesk. Stuttgart, Weimar 2010, S. 88–120, hier S. 92).

¹⁵ Vgl. Keller (Anm. 7).

schaft und „Welt-Besitz“ (11242) die Ursachen für das ‚Wegräumen‘ der Alten und des Wanderers. Zurück bleibt ein „Scheiterhaufen dieser Drei“ (11369). Noch der erblindete Faust gibt Befehle zum „Vollbringen“ (11501) des „größte[n] Werk[s]“ (11509).

Die Charakterisierung von Fausts Herrschaft und Gestaltungswille steht im Zeichen seiner Selbstdäuschung: „Graben“ und „Grab“ (11558) sind die Pole einer satirischen Disproportionalität, der verkehrten Welt als Strukturprinzip. Das läutende „Glöcklein“ (11258), widriges „Geklingel“ (11262) oder das zusammenbrechende „Kapellchen“ (11330) – alles Zeichen, die dem Zuschauer und Leser deutlich machen sollen, dass das „Geklirr der Spaten“, das Faust „ergötzt“ (11539), auf seinen bevorstehenden Tod verweist. Der Wunsch, „tätig-frei zu wohnen“ (11564), und das Reden von der „neusten Erde“ (11566) lassen sich als Kennzeichen einer Satire der Kolonialutopie verstehen. Fausts Herrschaftsvision wird als Gewalt-herrschaft durchschaut. Das Volk bleibt Objekt und wird damit nicht zum Subjekt der Geschichte.

Schwieriger ist indes die Interpretation des Konjunktivistischen im 5. Akt. Faust, begabt mit einem unbedingten und ins Unbedingte zielen den Trieb (so Ernst Bloch)¹⁶ gehört in die Reihe jener prometheischen Figuren, die in Goethes Werk eine zentrale Rolle spielen. Verbunden ist damit eine Dialektik des Fortschreibens und des Fortschritts, die gerade im 5. Akt von *Faust II* offenbar wird. Ist die Vision: „Auf freiem Grund mit freiem Volke stehn“ (11580) auch Teil der grundlegenden Satire am Fortschrittsdenken der Moderne?

Ohne Zweifel liefert die Formulierung vom „Vorgefühl“ (11585) einen Hinweis auf Goethes Augenblicksvorstellung, wonach „dem Augenblick das Mögliche für die Zukunft abzugehen“ sei.¹⁷ Kann dieses (zweideutige) Wunschbild einen Ausweg darstellen oder verrät auch dies noch jene satirische Distanz, die den 5. Akt durchgehend bestimmt? Während Faust die Arbeiter zu hören glaubt („Wie das Geklirr der Spaten mich ergötzt!“ [11539]), bereiten ihm in Wahrheit die Dienen des Todes sein Grab. Die ironische Distanz zur inhaltlichen Interpretation des Augenblicks kann auch dann oder gerade dann nicht geleugnet werden, wenn Faust als eine Leitfigur der Grenzüberschreitung mit einem Willen zum Unerreichbaren verstanden wird. Der Augenblick kann zum leeren Augenblick werden, wie es Mephisto formuliert, er stünde im Zeichen eines „vollkommne[n] Einerlei“ (11597).

¹⁶ Vgl. Wilhelm Voßkamp: Messianismus und Geschichte der Utopie bei Ernst Bloch. In: Wilhelm Voßkamp: Emblematik der Zukunft. Poetik und Geschichte literarischer Utopien von Thomas Morus bis Robert Musil. Berlin, Boston 2016, S. 273–283.

¹⁷ Goethes Brief an Zelter, 01.11.1829. In: FA II 11, S. 184–186, hier 184.

Fest steht, dass es Goethe nicht um irgendeine Form zielgerichteter Teleologie gehen kann. „Das unvermittelte Streben ins Unbedingte“ erscheint ihm angesichts der aktuellen Situation nach der Juli-Revolution als „ungehörig“. Verbunden ist damit die Absage an eine fortschrittsorientierte Zweckrationalität der Moderne. Dennoch bleibt dem Zuschauer/Leser nicht verborgen, dass hier das eigentliche Problem von Goethes Kritik der Moderne zu finden ist. Verfällt jedes Streben nach Veränderung einer satirischen Kritik? Gibt es Momente des Innehaltens, die bei aller Kritik der aktuellen Gegenwart punktuelle Aussichten auf eine Situation jenseits der Moderne eröffnen?

Hier scheint mir die eigentliche Problematik der Satire der Moderne bei Goethe zu liegen. *Faust II* gibt auf diese Frage keine abschließende Antwort. Im Dialog zwischen Faust und Mephisto bleibt ein Wunsch nach Potentialität bei gleichzeitiger Satire des utopischen Konjunktivs. Vergessen werden darf dabei auch nicht, dass Goethe immer wieder betont hat, dass es sich im *Faust* nicht um homogene, sondern um einzelne, „für sich bestehende kleine Weltenkreise, die [...] einander wenig angehen“, handle. Im Dialog mit Goethe hat Eckermann davon gesprochen, dass er „die Fabel eines berühmten Helden bloß als eine Art von durchgehender Schnur“ verwende, „um darauf aneinander zu reihen was er Lust hat“. Goethe bestätigt, „daß die einzelnen Massen bedeutend und klar seien, während es als ein Ganzes immer inkommensurabel“ bleibt.¹⁸ Das gilt auch für die satirischen Momente und Komponenten im *Faust II*.

In unterschiedlichen Funktions- und Formenwelten – Geldwirtschaft und Finanzkritik am Beispiel der Einführung des Papiergeldes, Mythenkritik als Dekonstruktion der fort dauernden Helena-Verehrung und -Rezeption und als Kritik des utopischen Konjunktivs (ohne den Möglichkeitssinn grundsätzlich aufzugeben) – zeigt Goethe eine Skala von satirischen Darstellungstechniken, die nichts Abgeschlossenes haben. Sie ermöglichen vielmehr eine Form der interpretierenden Beobachtung, die für die heraufkommende Moderne selbst charakteristisch ist.

Ohne Zweifel geht es in der (revolutionären) Faust-Figur um die Darstellung einer Form von Möglichkeiten, die ihren dialektischen Ausdruck in der Doppelheit von Zukunft (im Vorgriff auf das Kolonisationsprojekt) und Tod (im Ausheben des eigenen Grabes) findet. Das utopische Siedlungs-Projekt wird als eines der fortlaufenden faustischen Unersättlichkeit ebenso Gegenstand der Satire wie die individuelle Verblendung gegenüber dem eigenen Tod. Mephistos Kommentar formuliert die zugespitzte Analyse der prinzipiellen Potentialität des Augenblicks,

¹⁸ Eckermann (Anm. 9), S. 433 (Gespräche vom 13.02.1831). Vgl. dazu Keller (Anm. 7) und Wilhelm Voßkamp: „Höchstes Exemplar des utopischen Menschen“: Ernst Bloch und Goethes *Faust*. In: Voßkamp (Anm. 16), S. 284–295, hier S. 287.

wenn er vom „letzten, schlechten, leeren Augenblick“ spricht (11589). Damit verändert sich die literarische Figur der Satire und ihre Konzeption selbst: Es geht nicht mehr um den klassischen, von Schiller formulierten binären Gegensatz und „Widerspruch der Wirklichkeit mit dem Ideale“,¹⁹ sondern das Satirische konstituiert sich in einer bestimmten Reflexion als ästhetisches Problem.²⁰

¹⁹ „Satirisch ist der Dichter, wenn er die Entfernung von der Natur und den Widerspruch der Wirklichkeit mit dem Ideale (in der Wirkung auf das Gemüt kommt beides auf eins hinaus) zu seinem Gegenstande macht.“ Friedrich Schiller: Über naive und sentimentalische Dichtung. In: Ders.: Sämtliche Werke. Auf der Grundlage der Textedition von Herbert G. Göpfert hg. von Peter-André Alt, Albert Meier und Wolfgang Riedel. 5 Bde. München 2004, hier Bd. 5, S. 721.

²⁰ Vgl. Helmut Arntzen: Die Satiretheorie der Aufklärung. In: Neues Handbuch der Literaturwissenschaft. Bd. 11: Europäische Aufklärung I. Hg. von Walter Hinck. Frankfurt a. M. 1974, S. 57–74.