



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

»Ewige Jugend. Bild und Poesie in Goethes *Faust II*«

Verfasserin

Susanne Fuchs

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, Oktober 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt:  
Studienrichtung lt. Studienblatt:  
Betreuerin:

A 332 332  
Deutsche Philologie  
Univ.-Doz. Mag. Dr. Irmgard Egger

Meinen Eltern, meinen Geschwistern.

Ich danke Ursula Fuchs und Balz  
Aschwaden für Kommentare und Korrekturen.  
Für die Unterstützung beim Verfassen dieser Arbeit  
danke ich meiner Betreuerin Frau Prof. Irmgard Egger.

## INHALTVERZEICHNIS

VORBEMERKUNG	5
1. DIE SZENE	8
1.1 Der Teil und das Ganze	8
1.2 Mummenschanz, Maskenzüge und magische Poesie	11
1.3 Poesie in Opposition	17
1.3.1 Das Ihr und das Wir	18
1.3.2 Der Raum	22
2. DIE FIGUR	27
2.1 Der Name	27
2.2 Der Text	28
2.3 »Denn wir sind Allegorien«	31
3. DAS BILD	37
3.1 Die Beschreibung	37
3.2 Bild und Bildtheorie	42
3.2.1 Selbstbezüglichkeit	44
3.2.2 Dynamisierung	45
3.2.3 Imaginäre Räume	46
3.2.4 Zitat des Unsichtbaren	50
3.2.5 Kreatives Spiel	52
4. DIE ATTRIBUTE	55
4.1 »jung und schön« – ewige Jugend	56
Bildkurs: Genius	61
4.2 »Rauschet hin« – Flug	66
Bildkurs: Seele	73
4.3 »ein Mädchen schelten« – Androgynie	77
Bildkurs: Dionysos	85

5. RÜCKKEHR ZUM KONTEXT: DAS FEST	9
5.1 Fest und Fiktion	90
5.2 Zwei Arten Rausch	91
5.3 Freiheit und Rausch	96
6. SCHLUSSBEMERKUNG	99
7. BIBLIOGRAPHIE	101
ANHANG	106
Abstract (in deutscher Sprache)	106
Abstract (in englischer Sprache)	108
Lebenslauf	110

## VORBEMERKUNG

Gegenstand des Erkenntnisinteresses dieser Arbeit ist – das Kind. Doch keineswegs ein beliebiges, es geht um ein ganz bestimmtes: das ewig junge, fliegende, androgyne Wesen. Mag diese Definition wiederum recht spezifisch klingen, so findet sich eine überraschend große Anzahl solcher Geschöpfe in den Werken der letzten 2500 Jahre Literaturgeschichte. Zu den ältesten bekannten Vertretern gehören die Knabengötter der griechischen Mythologie und die römischen Genien. In der Literatur der Romantik erlebt das Motiv eine neue Konjunktur. Auffällig ist in dieser Epoche die Verbindung der ewigen Jugend mit der Poesie. Genannt seien die Knaben-Allegorien, die in Friedrich Schlegels *Lucinde* die vier »ächten« Romangattungen personifizieren.<sup>1</sup> Vor allem der Jüngling, der den »leichtfertigen« Roman darstellt, entspricht dem hier besprochenen Typus: Er »fliegt« auf einem Ross über das Land, seine Geschlechtszugehörigkeit ist uneindeutig. »Man hätte den fantastischen Knaben eben so gut für ein muthwilliges Mädchen halten mögen, das sich aus Laune verkleidete.«<sup>2</sup> In Novalis' *Heinrich von Ofterdingen* tritt eine weibliche Version des ewig jungen Poesie-Wesens auf, das Mädchen Fabel in Klingsohrs Märchen. Sie schreibt und singt zur Harfe; ihre Blume ist die Lilie, ein Symbol der Unberührtheit. Ihr Fürwitz und ihre Phantasie sind es, die am Ende die gesamte Märchenwelt retten. In der Literatur des 20. Jahrhunderts finden sich ähnliche Figuren, meist ins Genre der Jugendliteratur verdrängt. Allerdings sind die eltern- und alterslosen Helden dort titelgebend geworden und sprechen durchaus auch erwachsenes Publikum an. Prominenteste Beispiele sind *Peter Pan* von James Matthew Barrie, *Der kleine Prinz* von Antoine de Saint-Exupéry oder Michael Endes Mädchen *Momo*.

Das Interesse für diese Figuren ist Ausgang der vorliegenden Arbeit. Sie widmet sich einem, als idealtypisch zu bezeichnenden, poetischen Kind<sup>3</sup> – dem Knaben Lenker. Er tritt als Allegorie der Poesie im ersten Akt von *Faust II* auf. Er ist mit allen erwähnten Merkmalen versehen: Flugfähigkeit, Androgynie, ewige Jugend. Wichtig für seine Wahl ist außerdem, dass er Teil einer größeren

---

<sup>1</sup> Friedrich Schlegel: *Lucinde*. Stuttgart 2005. (RUB 320), S. 24.

<sup>2</sup> Schlegel 2005, S. 25f.

<sup>3</sup> Der Begriff ist einem Aufsatz Heinz Gockels entlehnt. Vgl. Heinz Gockel: *Goethes poetische Kinder*. In: Ders.: *Literaturgeschichte als Geistesgeschichte*. Würzburg 2005, S. 83-97.

Gemeinschaft Gleichgestalteter ist: Innerhalb Goethes Werk tauchen an den verschiedensten Stellen kindliche Poesie-Figuren auf, die einander fast aufs Haar gleichen (dies ist auch bildlich zu verstehen, alle ziert dieselbe schwarze Lockenpracht). Am bekanntesten ist das italienische Mädchen Mignon aus *Wilhelm Meisters Lehrjahren*, das als Meisters Genius bezeichnet wird.<sup>4</sup> In Goethes später *Novelle* tritt ein Zigeunerknabe auf, der mit seiner Naturpoesie Löwen zu bändigen in der Lage ist. Und schließlich finden sich ähnlich geartete Poesie-Allegorien in den Maskenzügen, die Goethe für den Hof in Weimar verfasste. Der Knabe Lenker steht im Mittelpunkt dieser Untersuchung, er soll aber nicht allein aus dem Kontext des Gesamtwerks und der *Faust*-Tragödie herausgelöst betrachtet werden. Eine wichtige Rolle für seine Figur spielt u.a. seine enge Verbindung zum Knaben Euphorion, dem Sohn Fausts und Helenas, dessen unglückliches Dichter-Dasein das Ende des dritten Akts von *Faust II* bestimmt. Viele zusätzliche Aufschlüsse über das Motiv ergeben sich vor allem aus der Szene, in der die Poesie ihren Auftritt hat, der *Mummenschanz*.

Es wird auf den folgenden Seiten darum gehen, dem »Bild« der ewigen Jugend und der Poesie näher zu kommen. Was liegt hinter der Erscheinung und den Attributen der poetischen Kinder? Die Analyse widmet sich nur einem ihrer Vertreter, doch die Funktionsweise des Bildes des Knaben Lenker sowie die Ableitung und Bedeutung seiner Merkmale können auch darüber hinausgehende Fragen beantworten helfen: Welchen Eigenschaften verdankt das Bild seinen konstanten Platz in der Literaturgeschichte? Weshalb fasziniert es noch heute? Und was im Besondern fesselte Goethe daran? Dabei ist der Fokus stets auf die Verbindung des Bildes mit dem Prinzip Poesie gerichtet.

Das erste Kapitel geht ausführlich auf den Kontext ein, in dem der Knabe Lenker auftritt, der Ablauf der *Mummenschanz*-Szene wird untersucht. Das Kapitel hilft, das Prinzip Poesie innerhalb der Szene zu positionieren.

Das zweite Kapitel widmet sich der Entstehung und Konzeption der Figur. Der Sprechtext des Knaben und der ihn umgebenden Figuren wird textanalytisch bearbeitet. Dabei stellt sich heraus, dass die betreffenden Verse als Rätsel um die Identität des Knaben zu lesen sind. Das Unterkapitel »Denn wir sind Allegorien« zeigt, wie traditionelle und neu definierte Allegoriekonzepte für die Interpretation der Figur fruchtbar gemacht werden können. Die Relevanz des Bildhaften wird deutlich.

---

<sup>4</sup> Vgl. Monika Fick: *Mignon – Psychologie und Morphologie der Geniusallegorese in »Wilhelm Meisters Lehrjahren«*. In: *Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft*. 1982 (8), S. 3-49, hier: S. 27.

Das darauf folgende Kapitel zum Thema »Bild« ist das theoretische Kernstück der Untersuchung. Es ermittelt die wichtigsten Attribute des Knaben und bringt sie mit der Funktionsweise literarischer Bilder in der Goethe-Zeit in Verbindung. Hierfür werden bildtheoretische Ansätze analysiert und anhand der Figuren in *Faust II* veranschaulicht.

Der vierte Abschnitt geht auf die ikonischen Merkmale des Knaben im Einzelnen ein. Hier ergibt sich die methodische Schwierigkeit, große Themenbereiche wie ewige Jugend, Flug und Androgynie, allgemein darzustellen sowie diese Betrachtungen gleichzeitig auf die spezifische Figur anzuwenden. Die begleitenden Bildexkurse folgen bewusst auf demselben schmalen Grat zwischen einführender Aufbereitung der Begriffe bzw. ihrer Bilder, und den konkreten Analogien zum Knaben Lenker. Drei Bildahnen des Knaben (Genius, Seelenlenker, Dionysos) werden vorgestellt. Durch dieses Verfahren bleiben die allgemeinen Abschnitte auch über die einzelne Figur hinaus aussagekräftig. Die Differenzen, die zwischen der Goethe'schen Figur und älteren Vorgaben bzw. Vorlagen zu beobachten sind, verweisen auf die in Kapitel drei beschriebenen Entwicklungen im Umgang mit literarischen Bildern.

Im letzten Kapitel kehrt die Arbeit von der eingehenden Betrachtung des Knaben zum Kontext, dem karnevalistischen Treiben der *Mummenschanz*-Szene, zurück. Die Figur zeigt sich nach ihrer detaillierten Untersuchung in vielfältigem Licht und strahlt dies auf die Szene aus. In einem Interpretationsansatz, der die Ergebnisse der vorangegangenen Analysen berücksichtigt, wird die *Mummenschanz* mit der antiken Mythologie, der viele der Züge des Knaben Lenker entstammen, in Verbindung gebracht. Es geht dabei weniger um das Aufzeigen von Analogien, als um die Erklärung der Distanz, die das Geschehen im 19. Jahrhundert zu seinen antiken Vorbildern entwickelt hat, und um die Neuverortung der fragwürdig gewordenen Rolle der Poesie.

# 1. DIE SZENE

## 1.1 Der Teil und das Ganze

»Gebt ihr ein Stück, so gebt es gleich in Stücken! / Solch ein Ragout, es muß euch glücken;« (V. 99f.).<sup>5</sup> Wenig poetisch klingt die Forderung, die der Theaterdirektor im *Vorspiel auf dem Theater* ausspricht, dementsprechend wehrt sie der adressierte Dichter als schlechtes »Handwerk« (V.104) ab. Die Stücke, die auf das *Vorspiel* folgen, lösen die Ansprüche des Direktors jedoch durchaus ein: Sowohl *Faust I* als auch *Faust II* zeichnen sich durch ihren Montage-Charakter aus. Bereits im Bezug auf *Faust I* legt Goethe in einem Brief an Schiller das Werkstatthafte seines Schreibprozesses dar.<sup>6</sup> Er erarbeite, so Goethe, jeden der Teile für sich, nicht in chronologischer sondern beliebiger Reihenfolge; sie bewahrten ihre Selbstständigkeit auch nach Fertigstellung und Einfügung in das Gesamtwerk. Ganz besonders gilt das für *Faust II*. Ein Gespräch Goethes mit Eckermann im Jahre 1831, also kurz vor der Beendigung seiner Arbeit an dem Drama, macht das offensichtlich. Goethe spricht vom »ganz eigenen Charakter« des soeben fertig gestellten vierten Akts, der »wie eine für sich bestehende kleine Welt, das übrige nicht berührt und nur durch einen leisen Bezug zum Vorhergehenden und Folgenden sich dem Ganzen anschließt.« Eckermann führt weiter aus:

Er wird also, sagte ich, völlig im Charakter des übrigen sein; denn im Grunde sind doch der Auerbachsche Keller, die Hexenküche, der Blocksberg, der Reichstag, die Maskerade, das Papiergeld, das Laboratorium, die Klassische Walpurgisnacht, die Helena, lauter für sich bestehende kleine Weltkreise, die in sich abgeschlossen, wohl aufeinander wirken, aber doch einander wenig angehen. Dem Dichter liegt daran, eine mannigfaltige Welt auszusprechen, und er benutzt die Fabel eines berühmten Helden bloß als eine Art von durchgehender Schnur, um darauf aneinander zu reihen, was er Lust hat. Es ist mit der Odyssee und dem Gil Blas auch nicht anders.

»Sie haben vollkommen recht,« sagte Goethe; »auch kommt es bei einer solchen Komposition bloß darauf an, daß die einzelnen Massen bedeutend und klar seien, während es als ein Ganzes immer inkommensurabel bleibt, aber eben deswegen,

---

<sup>5</sup> *Faust. Texte*. Hrsg. Albrecht Schöne. 5. durchg. u. ergänzt. Aufl. d. 1994 im Deutschen Klassiker Verlag erschien. Ausgabe [= FA, I, 7,1]. Frankfurt a. M./Leipzig 2003. [im Folgenden Versangaben im Text].

<sup>6</sup> Brief an Schiller am 5.5.1789 - *Werke*. Hrsg. i. Auftrag d. Großherzogin Sophie v. Sachsen. Abt. IV, Bd 9. Weimar 1887-1919, Reprint: München 1999 [im folgenden: WA], S. 136f.: »Meinen Faust habe ich um ein gutes weiter gebracht. Das alte noch vorräthige höchst confuse Manuscript ist abgeschrieben und die Theile sind in abgesonderten Lagen, nach den Nummern eines ausführlichen Schemas hinter einander gelegt. Nun kann ich jeden Augenblick der Stimmung nutzen, um einzelne Theile weiter auszuführen und das ganze früher oder später zusammen zu stellen.«

gleich einem unaufgelösten Problem, die Menschen zu wiederholter Betrachtung immer wieder anlockt.«<sup>7</sup>

Eine der »einzelnen Massen«, aus denen sich die »mannigfaltige Welt« zusammensetzt, ist Gegenstand dieser Arbeit. Im ersten Akt treten in der Szene *Mummenschanz* drei Figuren auf einem fliegenden Wagen auf. Bei den Passagieren handelt es sich um Plutus und den Geiz, gelenkt wird der Wagen von Knabe Lenker. Diese Figur bzw. Figurengruppe ist als kleinste Einheit in der Struktur des Stückes zu verstehen, die sich aus vielen aufeinander verweisenden, sich kontrastierenden oder auch steigernden Teilen ergibt und schließlich das bedeutende Ganze bildet. Die Wichtigkeit der einzelnen Einheiten betont Goethe wiederholt. Äußerungen zu *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, das Werk, dem sich Goethe neben *Faust II* in seinen letzten Lebensjahren hauptsächlich widmet, zeigen die strukturellen Parallelen der beiden Spätwerke. In einem Brief an Rochlitz schreibt Goethe:

Mit solchem Büchlein aber ist es wie mit dem Leben selbst: es findet sich in dem Complex des Ganzen Nothwendiges und Zufälliges, Vorgesetztes und Angeschlossenes, bald gelungen, bald vereitelt, wodurch es eine Art von Unendlichkeit enthält, die sich in verständige und vernünftige Worte nicht durchaus fassen noch einschließen lässt. Wohin ich aber die Aufmerksamkeit meiner Freunde lenke und auch die Ihrige gern gerichtet sähe, sind die verschiedenen, sich von einander absondernden Einzelheiten, die doch, besonders im gegenwärtigen Falle, den Werth des Buches entscheiden.<sup>8</sup>

»Besonders im gegenwärtigen Falle« mag sich auf die *Wanderjahre* beziehen; dass diese Wendung ein Einschub in einen übergeordneten, generell formulierten Satz ist, macht aus Goethes Bedeutungszuschreibung der »Einzelheiten« ein allgemeines Postulat. Diese Art der Stofffassung dient dem Autor nicht nur als Kompositionsprinzip, sie entspricht seiner Lebensauffassung und seinem Denken. An anderer Stelle zu anderer Thematik sprechend verweist Goethe auf sein Bestreben, der Welt trotz all ihrer Komplexität noch sinnhaltige Elemente abzugewinnen zu wollen. 1826 entschuldigt Goethe in einem Brief an Supiz Boisserée seinen Hang zur Abstraktion und begründet diesen:

Ich tadle nicht, wenn Sie lächeln, daß ich schon wieder in's Allgemeine gehe; als ethisch-ästhetischer Mathematiker muß ich in meinen hohen Jahren immer auf die letzten Formeln hindringen, durch welche ganz allein nur die Welt noch faßlich und erträglich wird.<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> Gespräch vom 13.2.1831 - Johann Peter Eckermann: *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*. Hrsg. Ernst Beutler. Zürich 1949, S. 445f.

<sup>8</sup> Brief an J.F. Rochlitz am 23.11.1829 - WA IV, 46, S. 166.

<sup>9</sup> Brief an Supiz Boisserée am 3.11.1826 - WA IV, 41, S. 221.

Als solche kompakt-poetischen Sinneinheiten, als »phantasmagorische ›Formeln««, sind die Figuren und Figurenkonstellationen in *Faust II* zu lesen. Diese sind in den seltensten Fällen individuell bestimmt oder psychologisch motiviert, als Typen bevölkern und konstituieren sie die Welt des Dramas.<sup>10</sup> Die Szene *Mummenschanz* ist zur Veranschaulichung dieses Prinzips bestens geeignet: Sie besteht zu einem großen Teil aus aneinander gereihten Auftritten von Karnevalteilnehmenden, die meist in Gruppen verschiedene Berufssparten und mythologische Abordnungen repräsentieren. Während viele der Charaktere in ihren Sprechtexten lediglich sich selbst vorstellen und ihr eigenes Wesen thematisieren, ergibt sich aus Struktur und Zusammenspiel ihrer Verse ein vielschichtiges Textgewebe, das zu zahlreichen Interpretationen einlädt. Die vordergründigste stellt der Herold, der als Festebereiter durch die gesamte Szene führt, dem Aufzug als Motto voran. Er beschreibt den Einzug der Narrenkappen-Tragenden:

Ich sehe schon wie sie sich scharen,  
Sich schwankend sondern, traulich paaren;  
Zudringlich schließt sich Chor an Chor.  
Herein, hinaus, nur unverdrossen;  
Es bleibt doch endlich, nach wie vor,  
Mit ihren hunderttausend Possen,  
Die Welt ein einziger großer Tor. (V. 5081f.)

In diesem Sprechteil bietet der Herold eine exemplarische Lektüre des zur Anwendung kommenden poetischen Verfahrens: In den letzten drei Verszeilen fasst er die hereinschwankenden Figuren zusammen, bringt sie als »hunderttausend Possen« in abstrakte Form und spricht aus, was das Ganze vorstellt – »die Welt«. Dadurch erhalten die Einzelteile eine übergeordnete Rahmung. Mit dem »große[n] Tor« wird eine Alternative zur metaphysischen Lesart (»die Welt«) der Szene angedeutet, das Klamaukhafte und der Untergang, dem der Tumult geweiht ist, werden vorweggenommen. Diese Dichte an Textfunktionen – Beschreibung des Geschehens, Subsumierung und Abstraktion, Rück- und Vorverweise, immanente poetologische Reflexion und Andockstellen für verschiedene Interpretationsmöglichkeiten – werden uns an vielen Textstellen in *Faust II* begegnen.

---

<sup>10</sup> Vgl. Albrecht Schöne: *Faust. Kommentare*. 5. durchg. u. ergänzt. Aufl. d. 1994 im Deutschen Klassiker Verlag erschien. Ausgabe [= FA I, 7,2]. Frankfurt a. M./Leipzig 2003, S. 388.

## 1.2 Mummenschanz, Maskenzüge und magische Poesie

Die *Mummenschanz* folgt der Szene *Kaiserliche Pfalz, Saal des Thrones*: Am Hof des jungen Kaisers wird Rat gehalten, dieser zeigt sich widerwillig und wünscht sich bereits eingangs Unterhaltung statt Pflicht.

Doch sagt warum in diesen Tagen,  
Wo wir der Sorge uns entschlagen,  
Schönbärte mummenschänzlich tragen,  
Und heitres nur genießen wollten,  
Warum wir uns ratschlagend quälen sollten? (V. 4765f.)

Kanzler, Heermeister, Schatzmeister und Marschalk bringen daraufhin ausführliche Klage über die herrschenden Missstände der in ihre Zuständigkeit fallenden Bereiche des feudalen Staatswesens vor, der Kaiser ist ratlos. Eine Antwort auf alle Probleme weiß der Narr, unter dessen Kappe sich Mephistopheles an die Seite des Throns geschlichen hat: »Wo fehlt's nicht irgendwo auf dieser Welt? / Dem dies, dem das, hier aber fehlt das Geld.« (V. 4889f.). Mit einem Wort: Der Staat ist bankrott, der Kaiser braucht Geld. Der Narr/Mephistopheles verspricht es herbei zu schaffen, doch fordert er die versammelte Gesellschaft zu Geduld auf. Der Kaiser fügt sich dieser Bedingung und weiß aus der Not eine Tugend zu machen:

So sei die Zeit in Fröhlichkeit vertan!  
Und ganz erwünscht kommt Aschermittwoch an.  
Indessen feiern wir, auf jeden Fall,  
Nur lustiger das wilde Karneval. (V. 5057f.)

Auf das hin folgt die Szene *Weitläufiger Saal, mit Nebengemächern, verziert und aufgeputzt zur Mummenschanz*, meist einfach als *Mummenschanz* bezeichnet. Die Szene schlägt inhaltlich einen Bogen: Ausgehend von einem geordneten Maskenzug entwickelt sich das Geschehen über den Auftritt der Poesie hin zu einem karnevalistisch-kultischen Treiben, das im Chaos endet. Vereinfachend lässt sich die Szene in drei Abschnitte einteilen. Im ersten haben Repräsentanten des Volkes und der griechischen Mythologie ihren Auftritt. Nach diesen bildet eine komplexe Konstellation von Allegorien um die Göttin Viktorie, gefolgt von der Spötterfigur Zoilo-Thersites, den Übergang zum zweiten Teil. Diesen bestimmt das Geschehen um die drei Figuren, die mit einem von Drachen gezogenen, fliegenden Wagen in der Szenerie landen: Knabe Lenker, Plutus und der Geiz. Der dritte Abschnitt wird von Gestalten der nordischen und antiken Mythologie bevölkert, in ihrer Mitte der große Pan.

Der Anfang der Szene steht ganz in Tradition der »trionfi«. Dabei handelt es sich um Maskenzüge, die an italienischen Höfen der Renaissance-Zeit entstanden sind und zur Repräsentation feudaler Herrschaftsordnung und Zelebrierung fürstlicher Macht aufgeführt wurden. Abgeordnete verschiedener Gewerbebezüge treten auf – Gärtnerinnen und Gärtner, deren personifizierte Waren, Mutter und Tochter, Gespielinnen, Fischer, Vogelsteller, Holzhauer. Sie stellen in ihren Versen die wirtschaftliche wie zwischenmenschlich-erotische Seite des gesellschaftlichen Lebens dar. Darauf folgen Pulcinelle, Parasiten, ein Trunkener, verschiedene Dichter und schließlich Figuren der griechischen Mythologie: Grazien, Parzen, Furien und im Gefolge der Göttin Viktorie die Allegorien Furcht, Hoffnung und Klugheit. Diese nehmen sich selbst nicht mehr als genuine Festteilnehmerinnen, sondern als Gäste wahr (ATRAPOS: »Mich die älteste zum Spinnen / Hat man diesmal eingeladen« V. 5305f.; KLOTHO: »Blicke freundlich diesem Orte;« V. 5330). Die Verse der Grazien, Parzen und Furien thematisieren das menschliche Dasein bestimmende Prinzipien: Geben und Nehmen, Leben und Tod, Eifersucht, Begehren und Hass. Mit Viktorie, der »Göttin aller Tätigkeit« (V. 5456), und ihren Begleiterinnen werden vier weitere Mächte angesprochen: Furcht und Hoffnung begleiten angekettet die regierenden Prinzipien Klugheit und Tätigkeit. Diese Gruppe ist im Vergleich zu ihren Vorgängerinnen weniger konventionell konzipiert und bedarf erklärender Kommentierung: »Geheimnisvoll, doch zeig ich euch den Schlüssel.« (V. 5398) verspricht der Herold. Die Figuren sind also zu entschlüsseln, noch wird der Rahmen des traditionellen höfischen Redoutenaufzuges nicht gesprengt.

Goethe selbst verfasste und inszenierte als Theaterintendant und Hofdichter in Weimar Aufmärsche dieser Art.<sup>11</sup> Die als Gelegenheitsdichtung abgewertete Arbeit war dem Autor eher Last als Lust,<sup>12</sup> doch versuchte er, die als leer und überholt empfundene Kunstform durch ästhetische Anstrengung zu beleben und aufzuwerten, wie seine Briefe zu diesem Thema bezeugen.<sup>13</sup> Vergleicht man die

<sup>11</sup> Zu Goethes Maskenzügen vgl. Dieter Borchmeyer: *Maskenzüge einer untergehenden Gesellschaft – Die Festspiele des »Hofpoeten«*. In: Ders.: *Goethe. Der Zeitbürger*. München 1999, S. 138-149.

<sup>12</sup> Das Thema greift Goethe auch in *Wilhelm Meisters Lehrjahre* auf. Vgl. *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche. Frankfurter Ausgabe*. Hrsg. Dieter Borchmeyer et al. Abt. I, Bd 9. Frankfurt a. M. 1985ff. [im folgenden FA]. Dort meint Meisters späterer Turmgesellschafts-Gefährte Jarno zu dem am Hofe des Prinzen inszenierten Maskenzug: »Es ist schade, daß Sie mit hohlen Nüssen um hohle Nüsse spielen.« S. 535.

<sup>13</sup> Brief an Lavater am 19. 2. 1781 - WA IV, 5, S. 56: »Die letzten Tage der vorigen Woche hab ich im Dienst der Eitelkeit zugebracht. Man übertäubt mit Maskeraden und glänzenden Erfindungen oft eigne und fremde Noth. Ich tracktire diese Sache als Künstler und so geht's noch.«; Brief an Schiller 26.1.1798 - WA IV, 13, S. 35: »[...] und so hoffen wir mit der größten Pfuscherrey in dem gedankenleerem Raum die zerstreuten Menschen zu einer Art von Nachdenken zu nöthigen.«; Brief an Wilhelm Christoph Leonhard Gerhard am 27. 2.1815 - WA IV, 25, S. 209: »Schon seit

erhaltenen Texte dieser Aufführungen mit dem der *Mummenschanz*, werden die Unterschiede schnell deutlich. Die Lobeshymnen auf die fürstliche Familie, die wesentlicher Bestandteil der am Hofe Weimars inszenierten Maskenzüge sind, fallen in der *Mummenschanz* fort. Anstatt zeremonieller Steifheit hat das römische Karnevaltreiben, das Goethe selbst während seiner Italienreisen miterlebte,<sup>14</sup> großen Anteil an seiner fiktiven Version in *Faust II*. Besonders klar zeigt sich die kreative Überformung, die die Gattung im Drama erfuhr, an der Lebendigkeit und Gewitztheit der auftretenden Charaktere, wodurch sie sich von den oft starr wirkenden Allegorien der höfischen Schauspiele absetzen. Die einfacheren höfischen Redouten lassen sich keineswegs mit der Komplexität des umfangreichen *Mummenschanz*-Geschehens vergleichen (die Szene ist mit 900 Versen die zweitlängste des Stückes und macht beinahe ein Achtel der Textmenge aus<sup>15</sup>). Eines haben *Mummenschanz* und vornehmlich die letzten beiden Weimar'schen Maskenzüge jedoch gemeinsam: Die Poesie spielt eine wichtige Rolle. Der 1810 aufgeführte Zug *Die Romantische Poesie* dient gänzlich der Darstellung mittelalterlicher Dichtung. Der nächste und letzte unter Goethes Federführung stattfindende *Maskenzug 1818* ist ein Rückblick auf das literarische Schaffen der in Weimar ansässigen Literaten von Wieland bis zum Jahre 1818, Goethes Werke inklusive. Er spricht im Bezug darauf von einer »weimarischen Poetik und leicht gezeichneten Kunstchronik«. <sup>16</sup> Doch im Gegensatz zu ihrer Rolle in diesen Zügen, bestimmt die Poesie die *Mummenschanz* nicht als zentrales, übergeordnetes Thema – ihre Präsenz ist anderer Art:

Nach den Auftritten der oben beschriebenen Figuren, deren Erscheinen und Sprechen sich noch an die Regeln der »trionfi« hält, leitet die mit dem sprechenden Namen Zolio-Thersites betitelte Figur<sup>17</sup> das Ende der Ordnung ein.

Das Tiefe hoch, das Hohe tief,  
 Das Schiefe grad, das Grade schief,  
 Das ganz allein macht mich gesund,  
 So will ich's auf dem Erdenrund. (V. 5462f.)

Diesem Wunsch entsprechend verändert sich die Atmosphäre der Szene. Der Herold registriert:

---

beinahe vierzig Jahren, also so lang ich mich in Weimar aufhalte, suchen wir die Maskenbälle, welche gar bald in ein wildes, geistloses Wesen ausarten, durch dichterische Darstellung zu veredeln, und es ist uns bis auf die letzte Zeit mehr oder minder geglückt.«

<sup>14</sup> Vgl. *Das römische Carneval*. FA I, 15,1, S. 518-552.

<sup>15</sup> Vgl. Schöne 2003, S. 426.

<sup>16</sup> Brief an Klinger am 20.12.1818 - WA IV, 31, S. 27.

<sup>17</sup> Vgl. Schöne 2003, S. 442: Zolio ist bekannt als hämischer Kritiker der Antike, Thersites als der hässlichste und gehässigste Krieger des Trojanischen Heeres.

Seit mir sind bei Maskeraden  
Heroldspflichten aufgeladen  
Wach ich ernstlich an der Pforte,  
Daß euch hier am lustigen Orte  
Nichts Verderbliches erschleiche,  
Weder wanke, weder weiche.  
Doch ich fürchte durch die Fenster  
Ziehen luftige Gespenster  
Und von Spuk und Zaubereien  
Wüßt ich euch nicht zu befreien. (V. 5494f.)

Ein von geflügelten Drachen gezogener Wagen kommt aus der Luft herbeigerauscht und hält mitten unter den Maskentragenden. Wer die auf ihm Einerschwebenden sind, stellt sich erst nach längerer Wechselrede mit dem Herold heraus: Der Knabe Lenker, Plutus, der Gott des Reichtums, hinter dessen Maske sich Faust versteckt, und Mephistopheles in der Gestalt des Geizes. »Halt!« – lautet das erste Wort, das der Knabe spricht und das einzige der ganzen Szene, das alleine in einer Verszeile steht. Vehement richtet sich der Befehl nicht nur an seine »Rosse« (V. 5521), sondern verkündet gleichzeitig das Ende des bisherigen Ablaufs. Während bislang die Selbstvorstellungen bzw. das Vorgestellt-Werden der Figuren die Dynamik der Szene bestimmten, verwickelt der Knabe den Herold in ein Zwiegespräch, in welches kurz darauf auch Plutus miteinbezogen wird.<sup>18</sup> Das dem so sein muss, ergibt sich u.a. aus der Eigenart der Figur: Die Person des Knaben erscheint nicht kenntlich, sondern als Rätsel. »Erfinde dir des Rätsels heitres Wort.« (V. 5542) fordert der noch Unbekannte, Unbenannte den Herold auf. Ein Frage-Antwort Spiel führt schrittweise zur Auflösung der Allegorie:

Bin die Verschwendung, bin die Poesie.  
Bin der Poet, der sich vollendet  
Wenn er sein eigenst Gut verschwendet. (V. 5573f.)

Das folgende Wechselgespräch bietet Raum zur Entfaltung des Begriffs der Poesie und stellt das Verhältnis des Knaben zu Plutus dar. Dessen erste Wortmeldung bezieht sich ausschließlich auf dieses:

Wenns nötig ist daß ich dir Zeugnis leiste,  
So sag ich gern: bist Geist von meinem Geiste.  
Du handelst stets nach meinem Sinn,  
Bist reicher als ich selber bin.

---

<sup>18</sup> Der Wechsel zum Dialogischen findet auch auf metrischer Ebene statt. Der zuvor verwendete Trochäus wird durch einen vierhebigen, jambischen Sprechvers ersetzt. Zur Metrik der Szene vgl. Dorothea Hölscher-Lohmeyers Kommentar. - *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe*. Hrsg. Karl Richter et al. Bd 18,1. München/Wien 1985ff. [im folgenden MA], S. 704.

Ich schätze, deinen Dienst zu lohnen,  
Den grünen Zweig vor allen meinen Kronen,  
Ein wahres Wort verkünd ich allen:  
Mein lieber Sohn an dir hab ich Gefallen. (V. 5622f.)

Der Ton dieser Verszeilen dünkt nicht von Ungefähr pathetisch. Innerhalb dieser Stelle zitiert der Autor sowohl aus dem Alten wie aus dem Neuen Testament, beide Male legt er Plutus die Worte höchster christlicher Prominenz in den Mund: »Das ist doch Bein von meinem Bein und Fleisch von meinem Fleisch« (1. Mose 2,23)<sup>19</sup> spricht Adam nach der Entstehung Evas.<sup>20</sup> »Du bist mein lieber Sohn, an dir habe ich Wohlgefallen« (Matthäus 2) tönt Gottes Stimme bei der Taufe Jesu vom Himmel. Der Vers »Mein lieber Sohn an dir hab ich Gefallen.« ist der einzige Satz, der in einem frühen Schema-Entwurf der *Mummenschanz* bereits ausformuliert steht,<sup>21</sup> ihm ist einige Bedeutung beizumessen.<sup>22</sup> Plutus betont dadurch sein enges verwandtschaftliches Verhältnis zum Knaben Lenker.<sup>23</sup> Des Weiteren bezeugt er seine eigene und folglich auch die göttliche Abstammung seines Sohns, ja, wirft sich sogar in die Pose des *einen* Gottes auf. Wenn daraufhin der Knabe Lenker seine »größten Gaben« (V. 5630) aussendet, wird ein weiteres biblisches Bild bemüht. Auf den Köpfen einiger Auserwählter entzünden sich »Flämmchen« (V. 5633). Dieses Flammenspenden ist analog zum Bild der Flamme als göttliches Erleuchtungsmittel im christlichen Pfingstwunder.<sup>24</sup> Diesmal ist es also der Knabe Lenker, der die göttliche Rolle (bzw. göttliche Fähigkeit) einnimmt. Mit dem Erscheinen des Götter-Doppelpakts aus anderer »Sphäre« (V.

---

<sup>19</sup> *Die Bibel. Nach der Übersetzung Martin Luthers. Mit Apokryphen.* Hrsg. v. d. Evangelischen Kirche in Deutschland. Stuttgart 1999. [im Folgenden Stellenangaben im Text].

<sup>20</sup> Vgl. MA 18,1, S. 721.

<sup>21</sup> Vgl. Anna Bohnenkamp: »...das Hauptgeschäft nicht außer Augen lassend«. *Die Paralipomena zu Goethes Faust.* Frankfurt a. M./Leipzig 1994, S. 331. [H P 104].

<sup>22</sup> Vgl. dazu Wilhelm Emrich: *Die Symbolik von Faust II. Sinn und Vorformen.* Frankfurt a. M./Bonn: 1964, S. 173.

<sup>23</sup> Bereits drei Jahrzehnte früher nimmt Wilhelm Meister, eine der Hauptfiguren in Goethes Werk, ein »Rätsel«kind (Mignon) als eigenes Kind an. - FA I, 9, S. 498: »Mein Kind! rief er aus, mein Kind! Du bist ja mein! [...] Mein Vater! rief sie, du willst mich nicht verlassen! willst mein Vater sein! – Ich bin dein Kind!« Vgl. dazu ausführlich: Emrich 1964, S. 173f. Kurios wird das Ganze, wenn man auf die Rollenverteilung eines 1802 in Weimar aufgeführten Maskenzuges stößt - MA 6,1, S. 1093: Unter den verschiedenen Dichtarten tritt als Personifikation der Liebespoesie Goethes zwölfjähriger Sohn als »geflügelter Liebesgott« auf. Er überreicht der Herzogin ein Gedicht, diese setzt dem anwesenden Goethe einen Kranz auf. Auch Plutus' /Fausts »Stirne« ziert in der *Mummenschanz* geflochtener »Lorbeer« (V. 5620f.). Die beiden Charaktere Faust und Meister, die Goethe durch alle Schaffensperioden hindurch begleiten, erleben sich analog zum Autor als Väter der Poesie.

<sup>24</sup> Apostelgeschichte 2: »Und als der Pfingsttag gekommen war, waren sie alle [die Apostel] an einem Ort beieinander. Und es geschah plötzlich ein Brausen vom Himmel wie von einem gewaltigen Wind und erfüllte das ganze Haus, in dem sie saßen. Und es erschienen ihnen Zungen, zerteilt wie von einem Feuer; und er setzte sich auf einen jeden von ihnen, und sie wurden erfüllt von dem Heiligen Geist und fingen an zu predigen in andern Sprachen, wie der Geist ihnen gab auszusprechen.« Hinweis bei Schöne 2003, 446f.

5690) erreicht die *Mummenschanz* ihren stimmungsvollen Höhepunkt. Alles weiter Folgende führt zur Auflösung und dem Untergang des Maskentreibens.

Als der Knabe Lenker knapp 200 Verse nach seiner Landung die Szenerie samt fliegendem Wagen wieder verlässt, übernimmt Plutus, zusammen mit der Figur des Geizes zurückgelassen, die Leitung des Fests. Die in der vorhergehenden Szene *Kaiserliche Pfalz, Saal des Thrones* im Mittelpunkt stehende Thematik des Geldes hält wieder Einzug in das Geschehen. Als Plutus seine Schätze eröffnet, vergisst die Maskenmenge von Gier getrieben ihre Funktion als Mitwirkende eines Theater-Aufzugs. Die Bemühungen des Herolds um Ordnung sind nicht erfolgreich.

Was solls ihr Toren? soll mir das?  
Es ist ja nur ein Maskenspaß.  
Heut abend wird nicht mehr begehrt;  
Glaubt ihr man gab euch Gold und Wert? (V. 5727)

Der mephistophelische Geiz beginnt ein unsittliches Spiel mit den kreischenden »Weibern«. Wurden im ersten Teil der *Mummenschanz* der Mensch als Träger sozialer Funktionen und die sein Leben bestimmenden Mächte vorgestellt, so zeichnen sich in diesem Abschnitt durch Gier und sexuelle Anspielungen seine triebhaften Seiten ab. An diesem Punkt möchte der Herold dem Spaß ein Ende setzen, Plutus warnte jedoch bereits: »Noch braucht es edler Freund Geduld / Es droht noch mancherlei Tumult« (V. 5765f.). Womit er Recht behält. Unter »Ungesang« und »Wildgesang« tritt nichts Menschliches mehr, sondern Faune, ein Satyr, Gnome, Riesen und Nymphen auf, sie begleiten den großen Pan. Diese Abordnung ist weder im Festablauf eingeplant, noch ist sie sich einer Besucher-Rolle bewusst: »Sie wissen nicht wohin sie schreiten, / Sie haben sich nicht vorgesehen.« (V. 5813f.). Das hat Konsequenzen für das Fest, »Das Wunderlichste kann geschehn;« (V. 5812). Von Plutus dazu ermuntert, beschreibt der Herold die nun folgende Szene. Der etwas naive Pan betrachtet eine »Feuerquelle« (V. 5921), die sich aufgetan hat.

Der große Pan steht wohlgemut  
Freut sich des wundersamen Dings.  
Und Perlenschaum sprüht rechts und links,  
Wie mag er solchen Wesen traun? (V. 5926f.)

Zu trauen ist der seltsamen Erscheinung tatsächlich nicht, Pans Bart fängt Feuer, die ihm zur Hilfe eilende Menge geht mit in Flammen auf. Im gleichen Moment, in dem der Herold konstatiert »Verflochten in das Element / Ein ganzer

Maskenklump verbrennt« (V. 5942f.) wird die Identität Pans entschlüsselt, hinter seiner Maske steckt und geht der Kaiser, mit ihm seine Hofscharen, zugrunde.<sup>25</sup> Dieser letzte Abschnitt der Szene ist als eine Versinnbildlichung des Endes der feudalen Gesellschaftsverhältnisse als Folge neuzeitlicher, marktwirtschaftlicher Verhältnisse zu lesen.<sup>26</sup> Das hier Geschehene überschreitet jegliche Maskenzug-Konventionen. Mit dem Erscheinen der Poesie dringt auch Magie in die *Mummenschanz* ein, aus dem angekündigten »heitre[n] Fest« (V. 5067) wird ein »Flammengaukelspiel« (V. 5987), wie es Faust bezeichnet, als er in der darauf folgenden Szene *Lustgarten* in wahrer Gestalt vor dem wohlbehaltenen Kaiser erscheint. Ein phantasmagorisches Volks- und Maskengetümmel, in dem der Unterschied zwischen Sein und Schein aufgehoben ist.

### 1.3 Poesie in Opposition

Die Gruppe um den Knaben Lenker unterscheidet sich schon alleine durch ihren Auftritt, der Landung mit einem fliegenden Wagen, von den restlichen *Mummenschanz*-Teilnehmenden. Die Länge ihrer Sprechanteile bestätigt ihre Besonderheit. Abgesehen von dem Herold kommen dem Knaben Lenker mit 74 gesprochenen Versen und Plutus mit einem weniger die mit Abstand größten Textmengen zu. Ihr lebendiger Dialog, sowohl mit dem Herold als auch untereinander, und die Betonung ihres verwandtschaftlichen Verhältnisses charakterisieren sie als eigene, abgeschlossene Einheit, von den restlichen Auftretenden abgesondert. Die Figuren der Szene lassen sich in drei Hauptgruppen einteilen: Die menschlichen *Mummenschanz*-Teilnehmenden, die vor der Landung des Knaben die Bühne betreten, zweitens die Gruppe um den Knaben Lenker, und drittens die nach seinem Abflug erscheinenden, sagenhaften Gestalten. Erste und dritte Gruppe bestehen wiederum aus einer Vielzahl von Einzelgruppen.

In diesem Kontext ist die Figur der Poesie als eine der vielen »einzelnen Massen« aufzufassen, die das »inkommensurabel« Ganze bilden. In dem bereits

---

<sup>25</sup> Königsmord ist ein zentrales Motiv aller karnevalistischen Feiern. Vgl. Michail Bachtin: *Karneval und die Karnevalisierung der Literatur*. In: Ders.: *Literatur und Karneval*. München 1969, S. 47-60. Bachtin nennt die Erhöhung und darauf folgende Erniedrigung einer Figur einen ambivalenten Brauch, der die »Unausweichlichkeit und zugleich Lebensfreundlichkeit des Wechsels und der Erneuerung, die fröhliche Relativität einer jeden Ordnung, Gewalt und Hierarchie ausdrückt.« S. 50f.

<sup>26</sup> Vgl. Heinz Schlaffer: *Faust Zweiter Teil. Die Allegorie des 19. Jahrhunderts*. Stuttgart: 1998, S. 79-99.

zitierten Gespräch Goethes mit Eckermann definiert jener die Teile des Dramas als »für sich bestehende kleine Weltkreise, die in sich abgeschlossen, wohl aufeinander wirken«. <sup>27</sup> Die angesprochene Wirkung entsteht durch das Verhältnis der Teile zueinander, daher muss der »leise Bezug zum Vorhergehenden und Folgenden« <sup>28</sup> betrachtet werden. Relevant sind für die nähere Bestimmung einer Figur vor allem die Punkte, die sie von den restlichen Figuren abhebt. In Opposition gesetzt, werden Differenzen und durch sie klarere Konturen des Vergleichenen sichtbar.

### 1.3.1 Das Ihr und das Wir

Verschiedene Figuren treten als Repräsentanten des gewerbetreibenden Volks auf; Pulcinelle und Parasiten nehmen ebenso am Fest teil wie Grazien, Parzen, Furien. Ihnen allen ist gemeinsam, dass sie sich selbst als maskentragende Karnevalgäste wahrnehmen und als solche präsentieren. Folglich wenden sie sich meist direkt an das Publikum. Ob es sich dabei um das reale Publikum, das der Aufführung des Dramas in einem Theater beiwohnt, oder um ein nur auf der narrativen Ebene des Schauspiels vorhandenes handelt, ist unklar. Innerhalb der Logik des Dramas müssten der Kaiser und seine Hofscharen als Zuschauer fungieren. Da dieser jedoch am Ende der Szene als großer Pan selbst teilnimmt und in anderen Mitwirkenden seine Mitarbeiter erkennt (»Von meinem Hof erkannt' ich ein und andern, / Ich schien ein Fürst von tausend Salamandern.« V. 6001f.), kommt er nur im ersten Teil der Szene als Adressat in Betracht. Wenn die Gärtnerinnen den bunten Reigen mit den Versen »*Euren* Beifall zu gewinnen / Schmückten wir uns diese Nacht« (V. 5088f.) beginnen, ist mit dem am Anfang gesetzten Personalpronomen also entweder ein unsichtbares, das kaiserliche oder das reale Theaterpublikum gemeint. An dieselbe Instanz wenden sich die Reime der Holzhauer:

*Des seid belehret;*  
*Denn ihr erföhret*  
Wenn wir nicht schwitzten. (V. 5212f.)

An ein »ihr« richten sich auch die Ratschläge der Grazien Aglaia (»Anmut bringen wir in's Leben; / *Leget* Anmut in das Geben.« V. 5299f.) und Hegemone

---

<sup>27</sup> Vgl. Gespräch am 13.2. 1831 - Eckermann 1949, S. 445.

<sup>28</sup> Vgl. Gespräch am 13.2. 1831 - Eckermann 1949, S. 445.

(»*Leget Anmut in's Empfangen / Lieblich ist's den Wunsch erlangen.*« V. 5301f.) sowie der Furien, die warnen: »Was hilft es *euch, ihr* werdet uns vertrauen« (V. 5357).<sup>29</sup> Wenn die Figuren von einem zum anderen Mal auch zu einander sprechen, ändert sich die Wahl der Adressaten erst mit dem Auftreten der Allegorien einschneidend. Die Furcht, die als erste der Allegorien spricht, richtet sich weder an das Publikum, noch an den Herold, sondern direkt an die anderen Masken: »Fort ihr lächerlichen Lacher! / Euer Grinsen gibt Verdacht;« (V. 5411f.). Hier beginnt, was mit der zweiten Allegorien-Gruppe um den Knaben Lenker fortgesetzt und erst von den Zugehörigen der dritten Gruppe wieder aufgehoben wird: die Abwendung der Figuren von ihrer bisherigen Tätigkeit, sich vor Zuschauenden zur Schau zu stellen. Außerdem werden, ebenfalls erstmals, die Maskentragenden, die auf der Bühne präsent sind, zu *einer* Gruppe zusammengefasst und – abgewertet. »Zwischen diese Truggesichter / Bannt mich ach die Kette fest.« (V. 5409f) klagt die Furcht. Die Tendenz der Abwertung zieht sich durch den gesamten folgenden Verlauf der Szene.

In dem Ihr-Wir Verhältnis, das das Sprechen des ersten Teils vor dem Auftritt der Poesie bestimmt, bezieht sich das »ihr« auf ein wie auch immer geartetes Publikum, das »wir« sind die Maskentragenden. Mit dem Aufzug der Allegorien wird das »ihr« neu besetzt, die Maskentragenden werden nun zum »Anderen«. Bezeichnend für die Pauschalisierung, die die verschiedenen Teilnehmenden erfahren, ist die Ersetzung der Sprecherbezeichnungen durch den Begriff GEMURMEL, der die Verse keiner bestimmten Gruppe mehr zuweist. Das GEMURMEL DER MENGE ist aus der Szene *Saal des Thrones* bekannt, in ihm formuliert sich die kaum unterdrückte Skepsis dem neuen Narren gegenüber. Auch in der *Mummenschanz* zeigt das GEMURMEL die Ankunft des Unheimlichen an, es wird beim Erscheinen des Wagen vernehmbar. Mit dem Wort »Menge« werden die Anwesenden erstmals vom Herold angesprochen (V. 5590). Zwanzig Verse später wendet sich der Knabe Lenker an sie, »zur Menge« lautet die Regieanweisung. Aus der Vielzahl der Maskengruppen ist *eine* Masse geworden. Die folgenden Nennungen, die anstelle von Sprecherbezeichnungen stehen, sprechen für sich: WEIBER GEKLATSCH, WEIBER IN MASSE, WECHSELGESCHREI DER MENGE, GESCHREI UND GEDRÄNGE.

Während sich die einzelnen Gruppen zu einer einzigen verdichten, stechen die dieser nicht zugehörigen Figuren um den Wagen besonders hervor. Die Atmosphäre des hohen Pathos, die sie um sich zu verbreiten wissen, lässt die

---

<sup>29</sup> Alle Hervorhebungen von SF.

Diskrepanz zu den anderen Figuren klar zu Tage treten. Der Knabe Lenker ist kein gewöhnlicher Teilnehmer, er sucht sich von Beginn an im Festebereiter, dem Herold, sein Gegenüber. Mit Ausnahme Plutus' führt keine andere Figur ein richtiges Wechselgespräch mit diesem. Erst ab dem Eintritt des Knaben in die Handlung ergibt sich ein Dialog im eigentlichen Sinn des Wortes. Die Gesprächspartner gehen auf das Sprechen des jeweils anderen ein, fragen nach, reagieren. Die Beiträge der einzelnen Figuren sind kürzer, die Rede wechselt öfter, die Szene gewinnt deutlich an Lebendigkeit. Die enge Beziehung, die Knabe und Herold im Gespräch eingehen, zeigt sich auch in der Reimstruktur. Sie sind die einzigen Charaktere, die sich im Verlauf ihrer Rede Reimpaar teilen. Schon mit dem ersten gesprochenen Wort nimmt der Knabe eine Verszeile des Herolds auf:

[HEROLD]  
 Schnaubt's heran mit Sturmgewalt!  
 Platz gemacht! Mich schauderts!  
 KNABE *Wagenlenker*  
 Halt! (V. 5519f.)

Noch drei weitere Male ergänzen sie einander Reimpaare:

- (1) KNABE LENKER  
 Und dieser, der als Prachtgebilde  
 Hier auf dem Wagenthron prangt?  
 HEROLD  
 Er scheint ein König reich und milde,  
 Wohl dem der seine Gunst erlangt! (V. 5553f.)
- (2) [HEROLD]  
 Als Herrscher scheint er mir bekannt.  
 KNABE [LENKER]  
 Plutus, des Reichtums Gott genannt, (V. 5568f.)
- (3) HEROLD  
 Sag von dir selber auch das Was und Wie?  
 KNABE [LENKER]  
 Bin die Verschwendung, bin die Poesie. (V. 5572f.)

Aus den übergreifenden Reimen ergibt sich ein hüpfender Rhythmus, der der Szene etwas Verspieltes, den Sprechenden etwas Geckenhaftes verleiht. Das Verfahren erinnert an den Wortwechsel im dritten Akt, der in Angleichung der Versmaße den Liebesbund und die Gleichwertigkeit Fausts und Helenas besiegelt.<sup>30</sup> Das Spiel mit dem Wort entspricht ganz dem Wesen der Poesie,

---

<sup>30</sup> HELENA  
 So sage denn, wie sprech' ich auch so schön?  
 FAUST  
 Das ist gar leicht, es muß von Herzen gehen.

gleichzeitig benützt der Knabe das Gespräch um sich mit dem Herold auf gleiche Höhe zu stellen. Der Pakt zwischen Plutus und Herold wird gegen Ende der Szene auf andere Weise veranschaulicht: Während der Herold den Untergang Pans zu »Protokoll« (V. 5919) bringt, ergreift er den Stab Plutus'. Dieser behält ihn, wie die Regieanweisung ausdrücklich betont, ebenfalls in der Hand. So stehen sie in engem Bund und betrachten das Feuerspiel.

Vor allem eine Eigenschaft vereint die drei Figuren Knabe, Herold und Plutus und zeichnet sie der Menge gegenüber aus: Sie sind mit Mephistopheles die einzigen, die während des Szenenverlaufs stets das Spiel von Sein und Schein durchschauen. Erst gegen Schluss unterliegt auch der Herold dem Trug des Tumults und beklagt den Tod des Kaisers:

Des Jammers Maß ist übervoll,  
Ich weiß nicht wer uns retten soll.  
Ein Aschenhaufen einer Nacht  
Liegt morgen reiche Kaiserpracht. (V. 5966f.)

Es ist Plutus, der dem Spuk daraufhin ein Ende bereitet (was die Möglichkeit, dass er an der Entstehung des Geschehens seinen Anteil hat, andeutet). Die Veränderung der Zuschreibung, wen das »ihr« und wen das »wir« bezeichnet, passiert genau an jener Stelle der Szene, an der die Allegorien ihren Auftritt haben. Dadurch setzen sie sich in Opposition zu den restlichen Figuren und erfahren diesen gegenüber eine deutliche Aufwertung, die u.a. aus der Abwertung der restlichen Figuren zur »Menge« resultiert. Im Gegensatz zu den anderen *Mummenschanz*-Teilnehmenden stehen der Knabe Lenker und Plutus in einem engen Verhältnis zur obersten Autorität des Festes, dem Herold. Sie setzen sich nicht mit dem Publikum in Beziehung und sondern sich von den sie umgebenden Bühnenvorkommnissen ab. Sie nehmen nicht teil am bunten Treiben, sondern stehen über ihm. Plutus' Warnungen und seine Revision des Geschehens mit Hilfe eines »heilgen Stabs« (V. 5973) am Ende der Szene

---

Und wenn die Brust von Sehnsucht überfließt,  
Man sieht sich um und fragt –  
HELENA

Wer mit genießt.

FAUST  
Nun schaut der Geist vorwärts und nicht zurück,  
Die Gegenwart allein –  
HELENA

Ist unser Glück.

FAUST  
Schatz ist sie, Hochgewinn, Besitz und Pfand;  
Bestätigung wer gibt sie?  
HELENA

Meine Hand. (V. 9377f.)

(»Schrecken ist genug verbreitet, / Hülfe sei nun eingeleitet! –« V. 5970f.) geben Grund zur Annahme, dass sie eine vordergründig nicht sichtbare, leitende Funktion innehaben. Tatsächlicher Auslöser des unbegreiflichen Geschehens rund um die beiden Figuren ist, so suggeriert es der Kontext, ihr Begleiter und Meister der Täuschung Mephistopheles sein. Er benutzt den Maskenzauber und seinen Komplizen Faust zur Durchführung der in der Szene *Saal des Thrones* angekündigten Geldbeschaffung.<sup>31</sup>

### 1.3.2 Der Raum

Nicht nur die Verhältnisse zueinander bestimmen die Figuren, auch ihr Verhältnis zum Raum tut es. »Diese Räume lasst uns ehren« (V. 5525) erklärt der Knabe Lenker zu Beginn seines Besuchs. Dass es sich nur um eine kurze Visite handelt, wird sogleich klargestellt: »Ehe wir von Euch entfliehen« (V. 5529). Sein Abflug vollzieht sich zweihundert Verse später, von Plutus eingeleitet, in der Regieanweisung »*ab wie er kam.*« Auf die Bedeutung dieses kurzen Satzes kann nicht genug hingewiesen werden: Der Knabe ist die einzige Figur, die die *Mummenschanz*-Szene wieder verlässt. Er ist tatsächlich nur Gast in dem Treiben, oder, anders ausgedrückt: nur ihm ist die Flucht möglich und vergönnt. Seine Ankunft aus der Luft ist ebenfalls einzigartig. Die Landung des Wagens wird vom Herold beschrieben:

Seht ihr's durch die Menge schweifen? –  
Vierbespannt ein prächtiger Wagen  
Wird durch alles durchgetragen;  
Doch er teilet nicht die Menge  
Nirgend seh ich ein Gedränge.  
Farbig glitzerts in der Ferne,  
Irrend leuchten bunte Sterne,  
Wie von magischer Laterne. (V. 5511f.)

---

<sup>31</sup> In der auf die *Mummenschanz* folgende Szene *Lustgarten* wird der Kaiser mit der Einführung des Papiergelds konfrontiert. Die Scheine habe er, so seine Mitarbeiter, während des Flammenfestes unwissentlich selbst legitimiert:

SCHATZMEISTER

Erinnre Dich! hast selbst es unterschrieben;  
Erst heute Nacht. Du standst als großer Pan,  
Der Kanzler sprach mit uns zu Dir heran:  
»Gewähre Dir das hohe Festvergnügen,  
Des Volkes Heil, mit wenig Federzügen.«  
Du zogst sie rein, dann wards in dieser Nacht  
Durch Tausendkünstler schnell vertausendfacht. (V. 6066f.)

Woher das Viergespann in den geschlossenen Innenräumen, in denen der Umzug stattfindet (*Weitläufiger Saal, mit Nebengemächern, verziert und aufgeputzt zur Mummenschanz*, der eigentliche Szenentitel), kommt, ist nicht klar. Die Erklärung, es handle sich dabei lediglich um Lichtbilder einer »magische[n] Laterne«,<sup>32</sup> greift etwas zu kurz; nicht umsonst leitet ein »Wie« den Vers ein. Dass die Vorkommnisse realer sind als angenommen, zeigt die lebhaftere Reaktion der Drachen auf die Zudringlichkeit der gierigen Frauen, die die Tiere lediglich für »Holz und Pappe« (V. 5673) halten:

Seht wie die grimmen Ungestalten  
Bewegt im rasch gewonnenen Raum  
Das Doppel-Flügelpaar entfalten. (V. 5677f.)

Diese Verse positionieren die *Mummenschanz* zwischen einer illusorisch intendierten Inszenierung und einem illusionsbrechenden Verfahren, das die Gemachtheit der Bühnenvorkommnisse betont. Während in »illusionäre[n] Darstellungen«, so Schöne, »der technische Apparat unsichtbar« bleibt, wird bei dem von den Magiern Mephistopheles und Faust hervorgerufenen Erscheinen Helenas und Paris' in der Szene *Rittersaal* »diese Illusion gebrochen, kommt die nur leicht kaschierte Laterna magica selbst ins Spiel.«<sup>33</sup> Auf die *Mummenschanz*, die dem *Rittersaal* voran geht, trifft weder das eine noch das andere wirklich zu. Die Künstlichkeit der Vorkommnisse (»Wie von magischer Laterne« und »Holz und Pappe«) wird angedeutet, doch nicht bestätigt.<sup>34</sup>

Ob diese nun real oder imaginär ist, über die Herkunft der drei Herangeflogenen und ihres Gefährts ist wenig Information zu erhalten. Im Bezug auf des Knaben Wohnstätte geben Plutus' Verse jedoch einige Auskunft:

Nun bist du los der allzulästigen Schwere,  
Bist frei und frank, nun frisch zu deiner Sphäre!  
Hier ist sie nicht! Verworren, scheckig, wild  
Umdrängt uns hier ein fratzenhaft Gebild.  
Nur wo du klar ins holde Klare schaust,  
Dir angehörst und dir allein vertraust,  
Dorthin wo Schönes Gutes nur gefällt,  
Zur Einsamkeit! – Da schaffe deine Welt. (V. 5689f.)

Erneut wird ausdrücklich betont, dass der Knabe nicht von dieser Welt ist. Die Einsamkeit als der Ort, an dem sich künstlerische Schaffenskraft am besten

---

<sup>32</sup> Vgl. dazu ausführlich: Schöne 2003, S. 479f.

<sup>33</sup> Schöne 2003, S. 479.

<sup>34</sup> Schöne lässt in seinen Formulierungen offen, ob das *Mummenschanz*-Geschehen als von einer Laterna magica produziert gedacht werden soll. Vgl. Schöne 2003, S. 443 u. S. 479.

verwirklicht, ist ein gängiger literarischer Topos.<sup>35</sup> Doch es steckt deutlich mehr als ein weiteres Attribut einer Poeten-Type hinter der Zugehörigkeit des Knaben zu einer anderen, ihm gänzlich eigenen »Sphäre«.

Dass die Informationen, die den Knaben betreffen, knapp bzw. codiert ausfallen, liegt an der Konzeption der Figur als Rätsel. Solche gibt es einige in Goethes Werk und oft haben sie mit der Poesie zu tun. Eine andere, zur hier zitierten parallele Stelle hilft die Interpretation des Knaben Lenker-Textes zu konkretisieren. Das Sujet des Knaben findet sich in überraschender Ähnlichkeit in Goethes vorletztem Maskenzug. In *Die Romantische Poesie* tritt vor dem Minnesinger und dem Heldendichter, die die abschließenden Worte sprechen, der Zwergenkönig Elberich auf. Sein Text zeichnet ein schon in der Regieanweisung als »Rätsel« bezeichnetes Bild:

ELEBERICH. RÄTSEL

Im Stillen aber herrschet über diese,  
Und weit und breit, ein wundersames Haupt,  
Scheinbar ein Kind und nach der Kraft ein Riese,  
Das Jeder leugnet, Jeder hofft und glaubt;  
Der Welt gehört's, so wie dem Paradiese,  
Auch ist ihm alles, ist ihm nichts erlaubt.  
Verein' es nur in kindlichem Gemüte,  
Die Weisheit mit der Klugheit und der Güte.<sup>36</sup>

In einer Nachbesprechung der Aufführung heißt es im *Journal des Luxus und der Moden*:

Zuletzt am Schlusse des Zuges ergriff uns wunderbare Neugierde, als wir auf einem duftenden Throne von Blumen und grünen Zweigen ein liebliches Götterkind vorüberziehen sahen: es war der Zwergenkönig Elberich. Doch in ihn legte der Meister wohl noch eine tiefere Hieroglyphe, ein Rätsel.<sup>37</sup>

Die Versuche einer Interpretation der »Hieroglyphe« weisen wiederholt auf die Poesie bzw. eine Genius-Figur hin.<sup>38</sup> Die Ähnlichkeit dieses Räseltextes mit der Knabe Lenker-Beschreibung ist nicht zu übersehen. Die Reime »Scheinbar ein Kind und nach der Kraft ein Riese« nehmen sich wie auf den Wagenlenker gemünzt aus: Er ist eindeutig Knabe und dennoch mit der Lenkung des gewaltigen Viergespanns betraut. Aufschlussreich ist die sechste Zeile: »Der Welt gehört's, so wie dem Paradiese«. Das poetische Rätsel allgemein charakterisierend, bietet sich ihre Auslegung für den Knaben Lenker im Speziellen an. Seine göttliche Abstammung (»Paradies« bzw. »Sphäre«) ist bereits

<sup>35</sup> Vgl. *Faust- Dichtungen*. Hrsg. u. komm. v. Ulrich Gaier. Bd 2. Stuttgart 1999, S. 621.

<sup>36</sup> WA I, 16, S. 226.

<sup>37</sup> MA 9, S. 1191.

<sup>38</sup> Vgl. MA 9, S. 1191.

bekannt, doch damit ist es nicht getan: Ihm allein ist der Aufenthalt in beiden, dem Diesseits und Jenseits, möglich. Er, der sie zu wechseln weiß, ist Vermittler zwischen den Sphären. Die Poesie schwebt über den Dingen, ihr tun sich weit reichende Einsichten auf. Entscheidend ist jedoch, dass sie allein das geschaute »holde Klare« den Menschen wieder näher bringen kann. Die ersten beiden Verse geben dem als Personifikation in konkrete Form gebrachten Begriff seine abstrakte Eigenart zurück: »weit und breit«, also überall anwesend und folglich körperlos, »herrschet« das Rätsel über die Menschen. Einer romantischen Poesieauffassung entsprechend durchzieht und regiert die Poesie die gesamte Welt. Dass der Knabe Lenker nicht an irdische Gegebenheiten, spricht: »diese Räume«, gebunden ist, garantiert ihm Unabhängigkeit von der Endlichkeit des Diesseitigen, schenkt ihm ewiges Leben. Während die Welt der *Mummenschanz* und, am Ende des Dramas, Faust und sein Reich untergehen, ist der Fortbestand der Poesie in der ihr eigenen »Sphäre« gesichert. Ihre Rückkehr ist möglich, das versprechen die Abschiedsworte des Knaben »So lebe wohl! du, gönnt mir ja mein Glück / Doch lispel leis' und gleich bin ich zurück.« (V. 5707f.).

Eine weitere Genius-Gestalt Goethes sei herbeizitiert um das Verhängnisvolle der Bindung an den Raum zu veranschaulichen. Euphorion ist es trotz seines starken Drangs nicht möglich, die Welt zu verlassen, er ist »ein Genius ohne Flügel« (V. 9603). Die besorgten Eltern fordern ihn auf, sein Nach-oben-Streben zu »bändigen«, »Ländlich im Stillen / Ziere den Plan.« (V. 9740) lautet ihr Ratschlag. Euphorion schlägt jedoch alle Warnungen in den Wind, ist nicht bereit, sich mit gewöhnlichem Boden unter den Füßen zufrieden zu geben. Konsequenterweise ist ihm ein lediglich 86 Verse langes Leben beschieden: er wird innerhalb einer Szene geboren, erwächst zum Dichter, Liebhaber, Krieger und – stirbt. Sein Tod ist Folge eines Flugversuchs, einem gescheiterten Versuch, die irdische Sphäre zu verlassen. Doch trotz seines frühen Todes, der nur Tod *eines* Poeten ist, bleibt ein Fortleben der Dichtkunst, dem Prinzip Poesie, denkbar. Der Trauergesang des Chors schließt mit den Worten:

Doch erfrischt neue Lieder,  
Steht nicht länger tief gebeugt;  
Denn der Boden zeugt sie wieder,  
Wie von je er sie gezeugt. (V. 9935f.)

Auch den »gewöhnlichen« Figuren der *Mummenschanz* ist es nicht gewährt, die Szene zu verlassen. Sie alle werden am Ende in das Feuerspiel hineingezogen, »Doch keiner bleibt von Flammen frei« (V. 5939). Fazit: »Ein ganzer

Maskenklump verbrennt.« (V. 5943). Der Flug ist ihnen, wie Euphorion, versagt, in großer Bedrängnis wünscht sich die Masse umsonst Flügel: »O hätt' ich Flügel flög ich auf. –« (V. 5756).

Die Figuren sind im Gegensatz zum Knaben an die Schwerkraft und folglich auch an das Diesseits gebunden. Ihr Dasein ist ein menschlich begrenztes, ihre Maskenidentität eine auf die Länge der Szene beschränkte. Als Angehörige des Kaiserhofes (»Der Kaiser brennt und seine Schar« V. 5953 und später »Von meinem Hof erkannt' ich ein und andern« V. 6001) sind sie gewöhnliche Sterbliche, für die Dauer des Karnevals verkleidet. Der Herold spricht in seinem Eingangsmonolog von den »Kappen« (V. 5075), gemeint sind die Narrenkappen, die der Kaiser von seinem Rombesuch mitbrachte. Der Akt der Verkleidung wird explizit gemacht: »Ein jeder weltgewandte Mann / Zieht sie behäglich über Kopf und Ohren;« (V. 5077f.). Wer hinter den gewöhnlichen Masken steckt, ist also bekannt. Eine Ausnahme bilden lediglich Plutus, von Faust gespielt, und der Geiz, den Mephistopheles verkörpert. Doch auch sie bleiben der Kaiserhof-Sphäre nach Beendigung des Festes treu. Verschwunden ist nur eine Figur. Wer hinter ihrer Maske steckt bzw. ob sie denn eine trägt, ist nicht gewiss.

## 2. DIE FIGUR

### 2.1 Der Name

»Wer aber ist der Knabe Lenker?« Diese Frage stellt Goethe am 20. Dezember 1829 Johann Peter Eckermann. Worauf dieser schreibt: »Ich zauderte und wußte nicht zu antworten.«<sup>39</sup> Und einfach scheint die Antwort tatsächlich nicht zu sein, wie Goethes Erwiderung, »Es ist der Euphorion!«, Eckermanns berechtigte Verwirrung und ein Blick in die erhaltenen Szenenentwürfe und den Originaltext zeigen. Die Unklarheiten entstehen bereits bei der Benennung der Figur. Der identitätsstiftende Akt, den die Verleihung eines Eigennamens bedeuten kann, findet nicht statt. Genauer gesagt: er wird im Verlauf der Konzeption der Figur vom Autor zurückgenommen. Die Figur, die Goethe selbst im Gespräch als »Knabe Lenker« bezeichnet, findet erstmals in einer Handschrift vom 11.10.1827 Erwähnung. Sie steht als ein Abstraktum ohne Eigenname in dem Vermerk: »Triumph des Plutus / Verschwendung vor ihm«.<sup>40</sup> In weiteren, kurz darauf entstandenen handschriftlichen Notizen findet sich zweimal die abgekürzte Bezeichnung »Euph.«<sup>41</sup> bzw. »Euph., als Wagenlenker«<sup>42</sup>. Erst im Zwischenmundum I H17 streicht Goethe die Bezeichnung Euphorion und ersetzt den Eigennamen durch den allgemeinen Begriff »Knabe« und die von ihm ausgeführte Funktion »Lenker«.<sup>43</sup> In allen weiteren Entwürfen wechseln sich diese beiden Begriffe, einzeln oder in beliebiger Reihenfolge beieinander stehend, ab. In der Reinschrift H, die als Vorlage für den Drucktext diente,<sup>44</sup> wird die Figur bei ihrem ersten Sprechauftritt lediglich als »KNABE« bezeichnet. Das beigefügte »Wagenlenker« steht kursiv und nicht in Kapitälchen, ist also keine Bezeichnung für den Sprecher, sondern eine Regieanweisung. Auch wenn im Verlauf der Szene die Schreibungen »KNABE LENKER« bzw. »KNABE [LENKER] auftauchen, macht die erste Nennung im Originaltext die Aufteilung klar – Name: Knabe, Beruf: Wagenlenker. »Knabe Lenker« wird sodann zum Rufnamen der Dramenfigur, wie die Gespräche Goethes zeigen.

---

<sup>39</sup> Gespräch am 20. 12. 1829 - Eckermann 1949, S. 379.

<sup>40</sup> Bohnenkamp 1994, S. 298. [H P102].

<sup>41</sup> Bohnenkamp 1994, S. 323. [I H23 (P109, P110)].

<sup>42</sup> Bohnenkamp 1994, S. 326. [I H18].

<sup>43</sup> Vgl. Bohnenkamp 1994, S. 327.

<sup>44</sup> Bezieht sich auf die hier zitierte Ausgabe.

Der Autor entscheidet sich also gegen das anfangs erwogene Abstraktum (Verschwendung) und gegen den Eigennamen (Euphorion). Stattdessen wählt er den offenen, nur Alter und Geschlecht bezeichnenden Begriff »Knabe«. Diese auffallende Nicht-Benennung hat vor allem eine Konsequenz: Die Figur bleibt von Bedeutungsinhalten frei. Schon bei der Namensgebung entscheidet sich der Autor für größtmögliche Offenheit. In einem handschriftlichen Entwurf verrät die Figur selbst die ihr zugrunde liegende Konzeption: »die Gestalt ist offen«.<sup>45</sup>

Der Knabe Lenker ist ein Rätsel, wie auch Mignon, die Wilhelm Meister mit »Hier ist das Rätsel«<sup>46</sup> vorgestellt wird, und der Zwerg Elberich eines sind. Dieses zu lösen hilft nur die genaue Lektüre des Damentexts.

## 2.2 Der Text

In den ersten Versen, die der Knabe nach seiner Landung spricht, erklärt er seine Anwesenheit: Es geht um einen Besuch, diese »Räume« zu »ehren« (V. 5525). Sogleich scharen sich »Bewunderer« (V. 5527) um ihn. Dem Herold stellt er die Aufgabe, die neuen Gäste zu »schildern« und zu »nennen« (V. 5530). Dieser gesteht, nur zu einer Beschreibung fähig zu sein: »Wüßte nicht dich zu benennen, / Eher könnt ich dich beschreiben.« (V. 5533f.). Das tut er daraufhin unter zweimaliger Aufforderung von Seiten des Knaben. Zufrieden lenkt dieser sodann die Aufmerksamkeit des Herolds auf Plutus und bittet sich ebenfalls eine Beschreibung aus. Erneut ermuntert er den Herold nach der Hälfte seiner Ausführungen genauer fortzufahren. Erst hierauf verrät er dessen Name und Funktion (»Plutus, des Reichtums Gott genannt« V. 5569). Bezüglich seiner eigenen Identität nennt er drei Begriffe:

Bin die Verschwendung, bin die Poesie.  
Bin der Poet, der sich vollendet  
Wenn er sein eigenst Gut verschwendet. (V. 5573f.)

Der erste Begriff »die Verschwendung« stellt eine Beziehung zu Plutus, dem Reichtum, und Mephistopheles, dem Geiz, her.<sup>47</sup> Der zweite Begriff nennt das Prinzip, das der Knabe als Allegorie veranschaulicht, »die Poesie«. Der »Poet« –

---

<sup>45</sup> Bohnenkamp 1994, S. 323. [I H23 (P109, P110)].

<sup>46</sup> FA I, 9, S. 451.

<sup>47</sup> Vgl. Johannes Anderegg: *Knabe Lenker*. In: Anselm Maler (Hrsg.): *J.W. Goethe – fünf Studien zum Werk*. Frankfurt a. M./Bern/New York 1983. (Kasseler Arbeiten zur Sprache und Literatur 15), S. 85-115, hier: S. 90.

und im dazugehörigen Satz spricht der Knabe bezeichnender Weise das einzige Mal in der 3. Person von sich – ist die konkrete Ausformung des Prinzips Poesie. Das Dichterdasein ist die Manifestation der Poesie in Form eines Menschenlebens; ein solches veranschaulicht Euphorions Auftritt, in dessen Gestalt Goethe die Züge des englischen Romantikers Lord Byron legte. Die dreifache Antwort lässt bereits ahnen, dass die Auflösung der Frage nach dem »Was und Wie« (V. 5572) keine einfache ist.

Der Herold wünscht nach großen Worten Taten zu sehen: »Doch laß uns deine Künste sehn!« (V. 5581). Die »Schnippchen«, die der Knabe daraufhin schlägt, entpuppen sich jedoch als Sinnestäuschungen. Die Menge »hascht« nach den verschenkten Schmuckstücken, diese verwandeln sich in ihren Händen aber zu »Käfer[n]« und »Schmetterlinge[n]« (V. 5590-5605). Dass der Herold den Knaben nun als »Schelm« (V. 5604) bezeichnet, veranlasst diesen zu der Bemerkung, der Herold wisse sein »Wesen« nicht zu »ergründen« (V. 5607). Mit Hoffnung auf mehr Verständnis richtet er das Wort an Seinesgleichen. Seine rhetorischen Fragen an Plutus dienen ihm zur Fortführung seiner Selbstdarstellung.<sup>48</sup>

Hast du mir nicht die Windesbraut  
Des Viergespannes anvertraut?  
Lenk ich nicht glücklich wie du leitest?  
Bin ich nicht da wohin du deutest?  
Und wußt ich nicht auf kühnen Schwingen  
Für dich die Palme zu erringen?  
Wie oft ich auch für dich gefochten  
Mir ist es jederzeit geglückt:  
Wenn Lorbeer deine Stirne schmückt  
Hab ich ihn nicht mit Sinn und Hand geflochten? (V. 5612f.)

In seiner Eigendefinition erscheint er als Lenker (»Lenk ich nicht glücklich ...«), betont seine Omnipräsenz und Flugpotenz und charakterisiert sich als Kämpfer (»erringen«, »gefochten«). Er schmückt den Herrscher mit seiner Fähigkeit zu Denken und zu Handeln (»mit Sinn und Hand«). Die bereits zitierte, längere Replik Plutus' unterstreicht die Verwandtschaft und Göttlichkeit des Paares. Nun ist der Knabe bereit, seine wahren Künste vorzustellen, die Flammen der Inspiration.

Die größten Gaben meiner Hand,  
Seht! hab ich rings umher gesandt.  
Auf dem und jenem Kopfe glüht  
Ein Flämmchen das ich angesprüht (V. 5630f.)

---

<sup>48</sup>Ausführlich zum Verhältnis Plutus - Knabe Lenker vgl. Anderegg 1983; vgl. Emrich 1964.

Es folgt ein Intermezzo, raffgierige »Weiber« machen sich an den Wagen mit den dort gelagerten Schätzen und Mephistopheles heran, der sich bereitwillig in einen Wortwechsel mit ihnen einlässt. Das Aufmucken der Drachen sorgt für Wiederherstellung der Ordnung, Plutus lässt die Schatzkiste abladen. Das Betragen der Frauen ist erster Vorbote des niedrigen Treibens, das den letzten Teil der *Mummenschanz* bestimmt. Von dessen Auslöser, dem Geld, befreit, schickt Plutus den Knaben zurück in seine »Sphäre«; Grund dafür ist u.a. wohl sein Wissen um das Kommende. In seiner letzten Wortmeldung nimmt der Knabe Abschied und holt zu einem ausführlichen Vergleich mit Plutus aus.

So acht ich mich als werten Abgesandten,  
So lieb ich dich als nächsten Anverwandten.  
Wo du verweilst ist Fülle, wo ich bin  
Fühlt jeder sich im herrlichsten Gewinn;  
Auch schwankt er oft im widersinnigen Leben:  
Soll er sich dir? soll er sich mir ergeben?  
Die Deinen freilich können müßig ruhn,  
Doch wer mir folgt hat immer was zu tun. (V. 5697f.)

Was die Verschwendung bzw. die Poesie hauptsächlich vom Reichtum unterscheidet, ist ihre Lebendigkeit. Schon die »Fülle« suggeriert das eher gemächliche Wesen des Reichtums. Die vorangegangene Beschreibung Plutus' bestätigt diesen Eindruck, dort ist von seinem »Mondgesicht« und »reich Behagen« (V. 5562-5569) die Rede. Dem, der sich der Poesie verschreibt, verspricht der Knabe stete Tätigkeit (»hat immer was zu tun«). Der offensichtliche Gegensatz zum »müßige[n]« Ruhen des Reichtums betont die Lebhaftigkeit des poetischen Lebens.

Dennoch, trotz bzw. gerade aufgrund ihrer Vielschichtigkeit liefern die Verse rund um den Knaben Lenker viele, doch keine eindeutige Antwort auf die Frage nach dem »Was und Wie«. Der Knabe bedauert das Unverständnis des Herolds:

Allein der Schale Wesen zu ergründen  
Sind Herolds Hofgeschäfte nicht;  
Das fordert schärferes Gesicht. (V. 5606f.)

Das Rätsel harrt nach wie vor seiner Entzifferung. Frust oder Freude daran bleibt dem Publikum, den Schlüssel stellt der Knabe zur Verfügung.

### 2.3 »Denn wir sind Allegorien«

Es verwundert, dass es dem Herold nicht möglich ist, zum »Wesen« (V. 5506) der Figuren vorzudringen. Der Knabe hält ihn für kompetent genug, meint er doch in seinem ersten Sprechteil: »Denn wir sind Allegorien / Und so solltest du uns kennen.« (V. 5532). Hält ihn *eigentlich* für kompetent genug, muss es wohl heißen, denn nicht von ungefähr steht das Verb »solltest« im Konjunktiv. Gleich zu Beginn charakterisiert sich der Knabe als Bekanntes (»Allegorie«) und Unbekanntes (»solltest«). Es handelt sich um eine noch verhüllte, zu enthüllende Identität, ein Rätsel eben. Den entscheidenden Hinweis zur Auflösung bietet der Punkt, der eigentlich verständlich sein sollte, es aber offensichtlich nicht ist: Die Allegorie.<sup>49</sup>

Dieser Begriff entpuppt sich als Schlüssel für Funktionsweise und Konzeption der Figur. Der Auftritt der Allegorien in *Faust II* hat in der Literaturwissenschaft für Unruhe und Erklärungsnotstand gesorgt, galt die Allegorie doch bereits in der Goethezeit als eine überholte rhetorische Figur. Die vehemente Kritik, die gegen Ende des 18. Jahrhunderts an der Allegorie geübt wurde, nimmt bei Goethe ihren Anfang. Sie richtet sich, den historischen Verhältnissen entsprechend, gegen die im Drama und der Malerei des 17. Jahrhunderts verwendete Allegorie und ihr inflationsartiges Vorkommen.<sup>50</sup> Die als Personifikationen auftretenden Abstrakta gelten als blass, leblos, schablonisiert, kurz: poetisch unzureichend. Die zu dieser Zeit zahlreich entstehenden Bestimmungen der Figur orientieren sich meist an dem von Goethe und Heinrich Meyer vorgegebenen Programm.<sup>51</sup> In ihrem Aufsatz *Über die Gegenstände der bildenden Kunst*<sup>52</sup> werden Symbol und Allegorie erstmals einander gegenüber gestellt. Fasst man den Chor der folgenden, sich wenig unterscheidenden Definitionen zusammen, sind die beiden Tropen folgendermaßen zu beschreiben: Im Fall des Symbols kommt es durch die Anschauung des Besonderen zu einer spontanen Erkenntnis des Allgemeinen, das Allgemeine ist bereits im Besonderen angelegt. Intuitiv wird vom dargestellten

---

<sup>49</sup> Die Bezeichnung ist nicht nur Schlüssel zum Verständnis der so bezeichneten Figuren selbst, sondern für das gesamte Stück. Vgl. Walter Benjamin: *Allegorie und Trauerspiel*. In: Ders.: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Frankfurt a. Main 1963, S. 174-268, hier: S. 213. Benjamin arbeitet die Funktion der im barocken Zwischenspiel auftretenden Allegorien heraus. Sie sind, so der Autor, die ausschlaggebenden Indikatoren dafür, dass das gesamte typenhaften Figurenensemble eines Dramas allegorisch zu lesen ist. Diese These bereitet den Weg zu einer Faust Interpretation, wie sie Heinz Schlaffer unternimmt.

<sup>50</sup> Vgl. Schlaffer 1998, S. 29-39.

<sup>51</sup> Vgl. hierzu: Bengt Algot Sörensen (Hrsg.): *Allegorie und Symbol. Texte zur Theorie des dichterischen Bildes im 18. und frühen 19. Jahrhundert*. Frankfurt a. M.: 1972. (Ars poetica 16).

<sup>52</sup> FA I, 18, S. 441-445.

Gegenständlichen auf ein allgemeineres Prinzip geschlossen. Die Allegorie hingegen erfordert eine intellektuelle Betrachtung. Sie ist von Anfang an als Repräsentation des Allgemeinen konzipiert, ihre Äußerlichkeit muss darauf hin entschlüsselt werden. Durch diese geistige Anstrengung, so die Kritik, geht der Genuss der Anschauung verloren.

Die Verwendung dieser unzulänglich erscheinenden Figur sah die germanistische Forschung in Goethes Spätwerk nicht gerne bzw. sah sie nicht. Bis weit in das 20. Jahrhundert sind alle Auslegenden bemüht, den allegorischen Charakter der *Mummenschanz*-Erscheinungen in einen prestigeträchtigeren symbolischen umzudeuten.<sup>53</sup> Erst in den achtziger Jahren unternimmt Heinz Schlaffer eine Deutung des gesamten Dramas im Zeichen des Allegorischen. Gleichzeitig attestiert er der im 19. Jahrhundert einsetzenden Epoche der Moderne ein allegorisches Wesen.<sup>54</sup> Die Darstellungsweise des Werkes korrespondiert also mit dem Zeichen der Zeit, die es abbildet. Schlaffer unterstellt Goethe jedoch nicht eine einfache Wiederaufnahme der konventionell gewordenen Figur der Allegorie, sondern spricht von einer überarbeiteten Version, die von »Gegenstand und Form der traditionellen Allegorie« abweicht.<sup>55</sup> Diese neue bzw. neu verwendete Version kommt in *Faust II* zum Einsatz. Walter Benjamin definiert die barocke Allegorie als Antinomie aus »Konvention« und »Ausdruck«.<sup>56</sup> An seine Begrifflichkeit anknüpfend ließen sich Goethes Allegorien des 19. Jahrhunderts mit dem Verhältnis »viel Ausdruck – wenig Konvention« beschreiben. Für die Figur des Knaben Lenker ist vor allem eines der Kennzeichen, die Schlaffer aus dem Text erarbeitet, wichtig: Nur in den seltensten Fällen bedienen sich die neuen Allegorien des traditionellen Repertoires. Bei ihrer Betrachtung stellt sich daher kein Wiedererkennungseffekt ein. Auch die erklärenden Kommentare und Benennungen, die für gewöhnlich die Entzifferung erleichtern, spart Goethe in *Faust II* häufig aus. Ohne entsprechende, ausführliche Interpretation bleiben sie unverständlich.<sup>57</sup>

Unverständlich – so erscheint auch der Knabe Lenker. Bei ihm handelt es sich um eine frei erfundene Figur, was ganz der neuen Allegorie nach Schlaffers Beschreibung entspricht. Dennoch ist nicht zu vergessen, dass sie im Drama explizit mit dem Fachterminus »Allegorie« belegt ist, d.h. bewusst in die

---

<sup>53</sup> Vgl. Schlaffer 1998, S. 1-11.

<sup>54</sup> Er orientiert sich dabei an den Schriften Marx. Zur Kritik des Ansatzes vgl. Schöne 2003, S. 430f.; vgl. MA 18,1, S. 572f.

<sup>55</sup> Vgl. Schlaffer 1998, S.151.

<sup>56</sup> Vgl. Benjamin 1963, S. 194.

<sup>57</sup> Vgl. Schlaffer 1998, S. 151-153.

Tradition dieser Trope gestellt wird. Es muss bei ihrer Betrachtung daher sowohl die herkömmliche Allegorie-Definition des 18./19. Jahrhunderts, auf die der Dramentext verweist, berücksichtigt werden, wie auch die aus der Interpretation des Werkes entwickelte, neue Definition.

Die bekannteste Allegoriebestimmung Goethes findet sich in seinen *Maximen und Reflexionen*:

Die Allegorie verwandelt die Erscheinung in einen Begriff, den Begriff in ein Bild, doch so, daß der Begriff im Bilde immer noch begränzt und vollständig zu halten und zu haben und an demselben auszusprechen sei.<sup>58</sup>

Diese Definition lässt sich auf die Allegorie »Knabe Lenker« umlegen. Als »Erscheinung« wäre das Prinzip Poesie, die Idee Poesie im platonischen Sinn, zu verstehen. Der »Begriff« (hier sind es ihrer drei: Verschwendung, Poesie, Poet) ist die wörtliche Bezeichnung für das »Bild«, die Dramenfigur des Knaben. Soweit stimmt die konkrete Figur mit dem theoretischen Programm überein. Die von der Theorie auferlegte Begrenzung des Begriffs, also der Bedeutung, scheint jedoch aufgehoben. Der Begriff (bzw. die Begriffe) ist im Falle des Knaben nicht vollständig im Bild enthalten, das Bild wiederum beinhaltet einiges mehr, als bloße Begrifflichkeiten. Dennoch: Das Gegensatzpaar des Fassbaren (»Bild«) und des Unfassbaren (»die Erscheinung«), in die Goethe die Allegorie aufteilt und zwischen welchem er den »Begriff« vermitteln lässt, findet im Text sein Äquivalent. Erneut ist es der Knabe Lenker, dessen Verse den entsprechenden Hinweis liefern:

Zwar Masken, merk' ich, weißt du zu verkünden,  
Allein der Schale Wesen zu ergründen  
Sind Herolds Hofgeschäfte nicht; (V. 5606f.)

Die Figur zerfällt in zwei Teile: Die »Maske« bzw. »Schale« und das »Wesen«.<sup>59</sup> Goethe bezeichnet die Figur des Knaben als einen »Geist«, dieser ist »den Gespenstern ähnlich, die überall gegenwärtig sein und zu jeder Stunde hervortreten können.«<sup>60</sup> Es ist dieses gespenstische Wesen, das im konkreten Körper des Jungen (»Schale«) auftritt.

Kehren wir zur Gesamtheit der gesprochenen Verse zurück. Auf deren Ebene ist eine ähnliche Zweiteilung zu beobachten. Der Text beginnt mit einer langen Beschreibung des Knaben Lenker und Plutus'. Insgesamt viermal fordert der

---

<sup>58</sup> FA I, 13, S. 207.

<sup>59</sup> Schlaffer weist in seiner Interpretation der *Mummenschanz* auf diese im Knaben Lenker angelegte Dichotomie hin, geht dem aber nicht weiter nach.

<sup>60</sup> Gespräch am 20.12.1829 - Eckermann 1949, S. 380.

Knabe den Herold zur eingehenden Betrachtung seines und Plutus' Äußerem auf: »So probier's!« (V. 5534) – »Das lässt sich hören! fahre fort« (V. 5541) – »Und dieser, der als Prachtgebilde / Hier auf dem Wagenthron prangt?« (V. 5552f.) – »Hierbei darfst du nicht stehen bleiben, / Du musst ihn recht genau beschreiben.« (V. 5562f.). Erst nachdem der Herold diese Aufgabe erfüllt hat, antwortet der Knabe auf die Frage nach dem »Was und Wie« (V. 5572). Die folgenden Passagen, die dreifache Antwort auf die Frage und das Gespräch mit Plutus, dienen zur Bestimmung des Nicht-äußerlich-Fassbaren des Knaben. Das zeigt, dass sich nicht nur die Figur aus »Schale« und »Wesen« zusammensetzt. Auch der Text besteht aus zwei Teilen, einem die Äußerlichkeiten beschreibenden (»Schale«) und einem darüber hinausgehenden (»Wesen«). Er besteht einerseits aus dem geschilderten Bild, andererseits aus einer umfassenden Seins-Bestimmung, die sich aus den Dialogen ergibt.

Auf diese beiden Bereiche ist näher einzugehen. Vorerst zum zweiten Teil, dem »Wesen«: Was die Figur über sich selbst sagt bzw. Plutus über sich sagen lässt, öffnet ein weites Bedeutungsspektrum. Die Passagen bieten keine Vereinheitlichung oder Klarstellung der Bedeutung. Vielmehr geht es darum, semantische Spielräume offen zu halten, suggestiv über Verweise und Spiegelungen immer neue Sinnbildung zu ermöglichen, kurz: Die Poesie in ihrer verschwenderischen Funktion einzusetzen.<sup>61</sup> Die Bedeutung des Textes, der den zu Beginn genannten Begriffen ergänzend folgt, weist weit über das Bild hinaus. Genau das berücksichtigt Schläffer in seiner neuen Allegoriebestimmung: Das »Wesen« der Allegorie erfährt im Vergleich zu dem ihrer barocken Vorgängerin eine Bedeutungsausweitung und gesteigerte Variabilität.

Wie sieht es nun mit der anderen Seite, dem Bild aus, das die Beschreibung des Herolds im ersten Textabschnitt von den Allegorien zeichnet? Nur diese Seite der Allegorie ist dem Herold zugänglich, gesteht er doch: »Wüßte nicht dich zu benennen, / Eher könnt ich dich beschreiben.« (V. 5533f.). Er muss schließlich den Knaben bitten, sich selbst zu offenbaren: »Sag von dir selber auch das Was und Wie?« (V. 5572). Die bildliche Seite der Allegorie genügt ihm nicht zur Entzifferung. Dabei sollte ihm, der der Renaissance-Kultur entstammt,<sup>62</sup> die Deutung von Allegorien durchaus geläufig sein. Das suggeriert auch des Knaben

---

<sup>61</sup> Vgl. Goethes Brief an Iken am 27.9.1827 - WA IV, 43, S. 83: »Auch wegen anderer dunkler Stellen in früheren und späteren Gedichten möchte ich Folgendes zu bedenken geben: Da sich gar manches unserer Erfahrung nicht rund aussprechen und direct mittheilen lässt, so habe ich seit langem das Mittel gewählt, durch einander gegenüber gestellte und sich gleichsam abspiegelnde Gebilde den geheimen Sinn dem Aufmerkenden zu offenbaren.«

<sup>62</sup> Vgl. MA 18,1, S. 707.

»Und so solltest du uns kennen.« (V. 5532). Hier kommt wieder Schlaffers Allegoriedefinition ins Spiel: Da die Figur des Knaben Lenker frei erfunden ist, ist sie für den Herold nicht zu lösen.<sup>63</sup> Die Zusammensetzung ihrer Attribute entspricht keiner ihm bekannten traditionellen Figur. Das Unverständnis des Herolds ist so gesehen durchaus verständlich.

Das Insistieren des Knaben, mit dem er die Aufmerksamkeit auf sein und Plutus' Äußeres lenkt, regt zu näherer Betrachtung an. Schlaffer misst der Beschreibung der Figur des Knaben interessanterweise keine Bedeutung zu. Sie »verfehlt«, so meint Schlaffer, »dessen Wesen«.<sup>64</sup> Dies bedeutete jedoch, dass die für die Figur gewählte Gestalt nicht aussagekräftig und damit beliebig ist – genau dieser Vorwurf wurde von den Allegorieskeptikern um 1800 formuliert. Schlaffer dürfte nicht an die Wiederholung dieses Fehlers in Goethes Spätwerk glauben, postuliert er doch: »[...] die von ihm stillschweigend rehabilitierte Allegorie enthält die implizite Kritik der vorausgegangenen expliziten Allegoriekritik«.<sup>65</sup> Schlaffers Zurückweisung der Bedeutung der Erscheinung ist wohl auf den Wunsch der Distanzierung von symbolischen Auslegungen zurückzuführen. Im Falle der zwei pompös auftretenden und ausgestaffierten Allegoriegruppen rund um Viktorie auf ihrem Elefanten und Plutus auf seinem Wagen, ist die Bildhaftigkeit ein keineswegs zu vernachlässigendes, sondern zentrales Element. In einem Gespräch Goethes mit Eckermann wird nicht nur die reale Möglichkeit einer Aufführung verhandelt, sondern auch die beeindruckende Wirkung der Bilder bezeugt: »Es ist aber so voller Glanz und Wirkung [...] daß eine Bühne es sich nicht leicht wird entgehen lassen.«<sup>66</sup>

Ein wichtiger Satz lässt schließlich keinen Zweifel mehr an der Relevanz der Beschreibung. Dieser kommt erneut aus dem Mund des Knaben. Er unterbricht die Beschreibung, die der Herold formuliert: »Das lässt sich hören! fahre fort, / Erfinde dir des Rätsels heitres Wort.« (V. 5541f.). Das Verb »erfinden« verlangt neben einem Subjekt (dem angesprochenen Herold) einen Akkusativ. Das Wort »Rätsel« steht im Genitiv, dem »Wort« beigefügt. Bei der Casusbestimmung von »heitres Wort« entsteht leichte Verwirrung: Nur im Nominativ oder Akkusativ kann es zu der Kombination des Adjektiv »heitres« und dem Nomen »Wort« kommen – vorausgesetzt es steht ein unbestimmter Artikel voran. Es geht folglich um die Erfindung *eines* heitren Wortes, wobei dieses »Wort« metonymisch für

---

<sup>63</sup> Vgl. Schlaffer 1998, S. 75ff.

<sup>64</sup> Schlaffer 1998, S. 76.

<sup>65</sup> Schlaffer 1998, S. 29.

<sup>66</sup> Gespräch am 20.12.1829 - Eckermann 1949, S. 379.

den in diesem Moment vom Herold gesprochenen Text steht. Die Beschreibung des Knaben ist – so suggeriert es der weggelassene Artikel – eine Version der möglichen Rätseltexte um die Identität des Knaben.

### 3. DAS BILD

#### 3.1 Die Beschreibung

Die Figur des Knaben Lenker ist eine Allegorie. Der Trope entsprechend besteht sie aus zwei Teilen, einer konkreten Form (d.h. ihrem Dasein als Figur) und einem abstrakten Wesen. Ein genauer Blick auf die Szene zeigt, dass diese Zweiteilung auch im Text Entsprechung findet; der erste Abschnitt beschreibt das Äußere des Knaben, die darauf folgenden Verse seine Wesensart. Während jedoch in der traditionellen Allegorie-Bestimmung das Äußere der Figur, also die konkrete Form, keinen weiteren Zweck erfüllt, als dem Abstraktum eine Hülle zu verleihen, ist sie im Falle des Knaben Lenker von großer Bedeutung. Er selbst bezeichnet sein Äußeres als eine Antwort auf das Rätsel, hinter dem sich seine Identität verbirgt.<sup>67</sup>

Für die Interpretation der Figur folgt daher, dass ihre Erscheinung auf Merkmale hin zu untersuchen ist, die auf das Wesen der Figur schließen lassen. Den entscheidenden Hinweis zur Anwendung dieser Lesart liefert ein früher Entwurf der Szene. Im Bezug auf Plutus heißt es dort:

Das Würdige nicht zu be  
schreib[e]n  
Doch indirekt beschrieb[en]  
Talar  
Turban  
Mondgesicht  
Behagliches  
Name.<sup>68</sup>

Was nicht zu beschreiben ist, soll indirekt beschrieben werden. Auf diese Feststellung hin folgt eine Aufzählung der Attribute, die zur indirekten Charakterisierung dienen. Sie alle beziehen sich auf die Erscheinung, das Bild Plutus': Kleidung, Kopfbedeckung, Physiognomie und Ausstrahlung. Erst zuletzt wird der Name genannt. Diese Notiz verrät die Konzeption der allegorischen Figuren der *Mummenschanz* – ihre äußeren Attribute sind als Kennzeichen ihres

---

<sup>67</sup> Dass für die Figur der Poesie ihre Anschaulichkeit wichtig ist bzw. die Figur der Poesie eine sehr anschauliche sein muss, ist nur konsequent. Für Goethe ist die Anschauung eines der höchsten Gebote der Dichtkunst. - FA I, 10, S. 568: »Der Dichter ist angewiesen auf Darstellung. [...] Auf ihrem höchsten Gipfel scheint die Poesie ganz äußerlich [...]«.

<sup>68</sup> Bohnenkamp 1994, S. 331. [H P 104].

Wesens zu interpretieren. Ganz besonders gilt das für die Beschreibung des Knaben Lenker.<sup>69</sup> Sie erfolgt gleich zu Beginn seines Auftritts auf seine eigene Aufforderung hin – »So probier's« (V. 5534):

HEROLD

Man muß gestehen:

Erstlich bist du jung und schön.  
Halbwüchsiger Knabe bist du; doch die Frauen  
Sie möchten dich ganz ausgewachsen schauen.  
Du scheinst mir ein künftiger Sponsierer  
Recht so von Haus aus ein Verführer.

KNABE LENKER

Das läßt sich hören! fahre fort,  
Erfinde dir des Rätsels heitres Wort.

HEROLD

Der Augen schwarzer Blitz, die Nacht der Locken  
Erheitert von juwelnem Band!  
Und welch ein zierliches Gewand  
Fließt dir von Schultern zu den Socken,  
Mit Purpursaum und Glitzertand!  
Man könnte dich ein Mädchen schelten,  
Doch würdest du, zu Wohl und Weh  
Auch jetzo schon bei den Mädchen gelten  
Sie lehrten dich das A.B.C. (V. 5535f.)

Die Poesie, und das bekräftigt das darauf folgende Interpunktionszeichen, ist vor allem: »jung und schön«. Nicht genug damit, dass der Name auf die Jugend der Figur hinweist, diese soll doppelt unterstrichen sein. Klar ist jedoch auch, dass mit dem Knaben keine Darstellung von Kindlichkeit intendiert ist. Die Figur ist kein empirisches Kind, dazu passen weder Gehabe noch Sprachduktus. Dieser ist, wenn auch in ästhetischer Überformung, dem Wesen der in der Szene auftretenden Figuren durchaus angepasst. Die werbende Sprache der Gärtnerinnen, die knappen, einfach-derben Worte der Holzhauer, die gelallten Wiederholungen des Trunkenen sind Beispiele für die der Situation und dem Stand der Sprechenden angepasste Ausdrucksweise. Hinter der Jugend des Knaben steckt nicht die Repräsentation des Infantilen, sondern ein anderes Prinzip: Er ist ein »puer aeternus«, ein ewiger Knabe. Seine Jugend steht nicht für das kurze Zwischenstadium in einem auf Reife hinzielenden Entwicklungsprozess, sie ist der bleibende Zustand eines stets Im-Werden-Begriffenen, Sich-Entfaltenden.

---

<sup>69</sup> Wenige Untersuchungen gehen auf das Äußere des Knaben ein, zwei Ausnahmen bilden Ulrich Gaiers und Wilhelm Emrichs. Ersterer bezieht das Bild des Knaben auf ein Porträt Lord Byrons, liefert jedoch wenig Anhaltspunkte für seine These. Zweiterer konzentriert sich auf jene Attribute, die dem Knaben Lenker, Mignon und Euphorion gemeinsam sind (Androgynie, Kleidung, Springen und Klettern, verwandtschaftliche Verhältnisse, das Rätselhafte). Vgl. Gaier, Bd 2, 1999, S. 601; vgl. Emrich 1964, S. 171-176.

Die ebenfalls herausgestellte Schönheit des Knaben wird durch seinen Erfolg bei den Frauen unterstrichen. Dieser rhetorische Trick erinnert an ein Postulat Lessings. Die Schönheit, so heißt es in seinem Laokoon-Aufsatz, lässt sich mit Worten nicht beschreiben. Ein Mittel, das es dem Poeten dennoch ermöglicht, Schönheit zu veranschaulichen, ist ihre Wirkung explizit zu machen. »Malet uns, Dichter, das Wohlgefallen, die Zuneigung, die Liebe, das Entzücken, welches die Schönheit verursacht, und ihr habt die Schönheit selbst gemalet.«<sup>70</sup> In den letzten Versen seiner Beschreibung (V. 5554-5556), die die Geltung des Knaben bei den Mädchen betont, wird dieses Motiv erneut aufgegriffen.

Der erste Redeteil des Herolds fasst das Äußere des Knaben recht allgemein (Schönheit und Jugend), nach der zustimmenden Unterbrechung des Knaben widmet er sich den Details. Die Erwähnung der dunklen Augen und Haarpracht stellt eine wichtige Parallele zu den anderen poetischen Kindern Goethes her.<sup>71</sup> Zu ihnen zählen neben dem Knaben Lenker und Euphorion das Mädchen Mignon aus *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795/96) und der namenlose Junge in der *Novelle* (1828). In der weniger bekannten höfischen Dichtungen Goethes treten ebenfalls ähnliche Gestalten auf.

Als Meister Mignon das erste Mal erblickt, fallen ihm neben ihrer Kleidung ihre »lange[n] schwarze[n] Haare [...] in Locken und Zöpfen um den Kopf gekräuselt« auf. Er spricht sie an, doch anstatt ihm Rede und Antwort zu stehen, sendet Mignon einen »scharfen, schwarzen Seitenblick«.<sup>72</sup> Auch Euphorion hat lockiges Haar (V. 9725 und V. 9757). Der Zigeunerknabe der *Novelle* wird im Text nicht eingehend beschrieben, bei seiner ersten Erwähnung sind ihm jedoch zwei Adjektive beigegeben: er wird der »schwarzaugige, schwarzlockige Knabe«<sup>73</sup> genannt. Auch dieser Junge ist rätselhaft, auch seine Gaben sind als Veranschaulichung des Wirkens der Poesie zu verstehen. Im *Maskenaufzug 1818* tritt ein Zigeunermädchen auf, ihre Funktion innerhalb des Zuges wird im Prolog erläutert: »Landvolk zeigt sich, den einfachen Lebensgenuß der verworrensten Zeit, Zigeuner dagegen, den gesetzlichen Zustand aufgelöst anzudeuten. Doch wagt eine jüngere [...] ihre Sippschaft höchster Gunst würdig darzustellen.«<sup>74</sup> Die Position dieses Kindes ist mit der der Poesie in der *Mummenschanz* ident – es leitet vom »verworrenen«, doch einfachen »Landvolk« zu einem Zustand der

---

<sup>70</sup> Gotthold Ephraim Lessing: *Lessings Werke*. Hrsg. v. Kurt Wölfel. 3. Bd. Frankfurt a. M.: 1967, S. 123.

<sup>71</sup> Vgl. Gockel 2005, S. 83-97.

<sup>72</sup> FA I, 9, S. 444.

<sup>73</sup> WA I, 18, S. 335.

<sup>74</sup> WA I, 16, S. 239.

Auflösung über.<sup>75</sup> Ihm folgen die Auftritte Mephistopheles und Fausts, die ebenfalls in der Maskenzugordnung berücksichtigt sind. Das Mädchen schreitet den beiden Magiern voran, wie es der Knabe Lenker in der *Mummenschanz* tut. In ihrer Beschreibung wird erneut die Intensität der Augen betont: »Aber unsere Augen brennen / Lichterloh in Finsternissen«.<sup>76</sup> Hier steht das scharfe Augenlicht für die Fähigkeit, wenn nicht in die Zukunft zu sehen, so zumindest Dunkel zu erhellen.<sup>77</sup>

Schwarze Locken, dunkle Augen – der Knabe Lenker, Mignon, Euphorion, der Poesie-Knabe in der *Novelle*, das Mädchen im *Maskenaufzug*, sie alle sind mit diesen Merkmalen ausgestattet. Das konsequente Auftreten dieser Attribute in Verbindung mit dem Poetischen und dem Kindlichen ist kein Zufall, vielmehr sind sie fixe Poesie-Indikatoren in Goethes Werk. Einen Hinweis für den Ursprung dieser Verbindung geben die Verse Mephistopheles in der *Klassischen Walpurgisnacht*. Er fühlt sich in der Antike unwohl – »Doch das Antike find' ich zu lebendig;« (V. 7087) – und gebraucht zwei weitere Adjektive, um die Gestalten dieser Epoche zu charakterisieren: »Und was nicht alles, lockig und beflügelt, / Von vorn und hinten sich im Auge spiegelt ....« (V. 7084f.). Lockig, geflügelt, lebendig – die Insignien der Poesie ähneln den Insignien der Antike.

Das »juwelve Band« (V. 5544), das das Haupt des Knaben Lenker schmückt, liefert den ersten bildlichen Verweis auf die göttliche Abstammung des Knaben, die ihm in einem späteren Teil der Szene von Plutus bestätigt wird. Goethe beschreibt einen diesem »Band« entsprechenden Gegenstand in einem Brief an Iken, der mit 27.9.1827 datiert genau in die Entstehungszeit der *Mummenschanz* fällt:

Aureole ist ein im Französischen gebräuchliches Wort, welches den Heilgenschin um die Häupter göttlicher oder vergötterter Personen andeutet. Dieser kommt

---

<sup>75</sup> Zur Funktion der Zigeunergruppen: In den *Wanderjahren* ist auch Mignon auf einem Bild inmitten einer Zigeunerschar abgebildet. Vgl. FA I, 10, S. 498. Die Sippe wird beschrieben als »roh zugleich und phantastisch, seltsam und gemein, zu locker um Furcht einzuflößen, zu wunderbarlich um Vertrauen zu erwecken«. Im Bezug auf die Schaustellerschar in der *Novelle* betont Eckermann deren Abstand zur Normalität. Vgl. Gespräch am 29.1.1827 - Eckermann 1949, S. 224: Er spricht von der »gute[n] Wirkung« des Auftritts der »fremde[n] neue[n] Wesen mit ihren abweichenden wunderlichen Kleidung und Manieren«. Das vereinzelt Kind in der bunten, lebendigen Menge ist ein bevorzugtes Sujet für die Darstellung der Poesie bei Goethe. Seine Zigeunergruppen sind folkloristisch-sinnliche Phänomene; sie stellen eine zur alltäglichen parallele, phantastische Wirklichkeit dar.

<sup>76</sup> WA I, 16, S. 283.

<sup>77</sup> Das Gedicht *Es ist gut im West-östlichen Divan* veranschaulicht eine weitere Funktion des Blickes. Im Blick findet der Mensch zum Göttlichen im Menschen. WA I, 6, S. 236:

Kein Wunder, daß es uns berückt,  
Wenn Auge frisch in Auge blickt,  
Als hätten wir's so weit gebracht  
Bei dem zu sein der uns gedacht.

ringförmig schon auf alten pompejanischen Gemälden um die göttlichen Häupter vor. In den Gräbern der alten Christen fehlen sie nicht; auch Kaiser Constantin und seine Mutter erinnern mich so abgebildet gesehen zu haben. Hiedurch wird auf alle Fälle höhere Geistes Kraft, aus dem Haupte gleichsam emanierend und sichtbar werdend, angedeutet.<sup>78</sup>

Trägt man dieser Erklärung Rechnung, ist das Band nur auf einer vordergründigen Ebene als Schmuckstück zu verstehen. Viel bedeutender ist es in seiner Funktion als Verweis auf die Göttlichkeit und/oder die »höhere Geistes Kraft« seines Trägers. Die Erkennbarkeit dieses Zeichens war dem Autor wichtig: Zwei Akte später wird der Gegenstand vom Chor, der Euphorions Erscheinung beschreibt, erläutert: »Denn wie leuchtet's ihm zu Häupten? Was erglänzt ist schwer zu sagen, / Ist es Goldschmuck, ist es Flamme übermächtiger Geisteskraft.« (V. 9623f.).

Auf die Erwähnung des Kopfschmuckes folgt eine ausführlichere Beschreibung der Kleidung des Knaben Lenker. Sie reicht von den »Schultern zu den Socken«, es kann sich hierbei also nur um ein mantel-, toga- oder kleidartiges »Gewand« handeln. Zu den angebrachten Verzierungen, »Pupursaum« und »Glitzertand«, passt der folgende Vers: »Man könnte dich ein Mädchen schelten.« Hier geht es, wie schon im Fall der Jugend, nicht um einen bloß äußerlichen Effekt, nicht um die einfache Abbildung eines Transvestiten oder hermaphroditischen Geschöpfes. Das zweigeschlechtliche Erscheinen des Knaben verweist auf ein höheres Prinzip: die Androgynie und die sie umgebenden Ideenkomplexe.

Neben der besprochenen, strukturiert ausformulierten Beschreibung prägen zwei weitere Aspekte die sinnlich-sichtbare Seite des Knaben. Sie ergeben sich aus seinen Tätigkeiten und Handlungen auf der Bühne. Erstens, sein Beruf – der Knabe ist der Lenker eines fliegenden Wagens. Zweitens bietet er eine Zurschaustellung seiner Künste – die täuschende Vergabe von Scheinwaren und das tatsächlich inspirierende Flammenspenden.

Fasst man die herausgearbeiteten Attribute zusammen, erscheinen vier von besonderer Relevanz: Jugend, Göttlichkeit, Androgynie und Lenk- bzw. Flugkraft des Knaben. Diese vier Begriffe veranschaulichen weite, abstrakte Themenfelder, die dennoch anschaulich *im* Bild des Knaben stehen. Sie statten seine Äußerlichkeit mit über sie hinausweisender Bedeutung aus. Den weiteren Merkmalen ist keine vergleichbare Wirkungsweise inhärent. Während Haarpracht und Augen in ihrer Funktion als Poesie-Marker eingeschränkte

---

<sup>78</sup> Brief an Iken am 27.9.1827 - WA IV, 43, S. 86.

Bedeutung besitzen, ist die Schönheit ein zu weiter Begriff, um definitorische Wirkung zu erzielen, sowie ohnehin mit dem Göttlichen verknüpft. Die Fähigkeit zur Inspiration (Flammenspenden) reicht ebenfalls in den Bereich des Erhabenen hinein.

Die Bildformel »Knabe Lenker« setzt sich also aus bildlichen Zitaten, die verschiedenen Bereichen entstammen, zusammen. Nicht nur sein Wesen, auch sein Äußeres besteht aus mehreren Schichten, die für verschiedene Bedeutungszusammenhänge stehen. Während die Theorie der Allegorie half, das Zusammenspiel von Text und Bild bzw. Wesen und Erscheinung besser zu verstehen, verschafft die Bildtheorie tieferen Einblick in die Funktion der einen Hälfte, des Bildes.

### 3.2 Bild und Bildtheorie

Der literaturwissenschaftlichen Beschäftigung mit dem Bild geht es um die Untersuchung von Bildern, die in Texten evoziert werden. Das Material aus dem diese Bilder sind, ist die Sprache, die Worte, mit denen sie *beschrieben* werden. In ihrer Anschaulichkeit existieren die Bilder allein in der Vorstellungskraft der Rezipierenden.

*Faust II* ist ein Dramentext, was bedeutet, dass das Stück zwar als Textversion vorliegt, seine vollständige Realisierung jedoch erst in der Aufführung findet. Im Zuge dieser verwandelt sich der Text in gesprochene Sprache, die Handlungen, die er impliziert, erscheinen sinnlich-sichtbar auf der Bühne. Natürlich ist auch die Figur des Knaben Lenker im Zuge einer Theateraufführung vom Publikum zu *sehen*. Dass sein Bild trotzdem in den Bereich der literaturwissenschaftlichen Bildtheorie, der es doch um das versprachlichte Bild geht, fällt, ist einfach zu begründen: Das Drama besteht, Gattungsgepflogenheiten zum Trotz, aus einer Vielzahl sprachlicher Bilder. Diese Eigenart ergibt sich aus den Szeneninhalten sowie daraus, dass *Faust II* eben *auch* als Lesedrama konzipiert ist.<sup>79</sup> In der *Mummenschanz* lassen sich einige Anzeiger dafür finden: Wiederholt formulieren viele Teilnehmende in ihren Versen detaillierte Selbstbeschreibungen. »Tragen wir in braunen Locken / Mancher heiteren Blume Zier« (V. 5092f.) singen die Gärtnerinnen eingangs. Ausführlich fallen vor allem die Beschreibungen der

---

<sup>79</sup> Vgl. Schöne 2003, S. 26: »Denn gleichermaßen behelfsweise als Theater- und Vorlese- und Lesestück eingerichtet, ist der Faust eigentlich doch für diese [die imaginäre], die ganz »unmögliche« Bühne verfasst.«

nicht-menschlichen Figuren aus, deren Erscheinung erst in die Vorstellungskraft der Lesenden gerufen werden muss; so die Faune:

Im lustigen Tanz  
Den Eichenkranz  
Im krausen Haar  
Ein feines zugespitztes Ohr  
Dringt an dem Lockenkopf hervor (V. 5420f.)

Der Satyr:

Der Satyr hüpfet nun hinterdrein  
Mit Ziegenfuß und dürrem Bein,  
Ihm sollen sie mager und sehnig sein. (V. 5829f.)

So auch die Gnome, »Im moosigen Kleid mit Lämplein hell« (V. 5842), und die Riesen:

Natürlich nackt in aller Kraft,  
Sie kommen sämtliche riesenhaft;  
Den Fichtenstamm in rechter Hand  
Und um den Leib ein wulstig Band  
Den derbsten Schurz von Zweig und Blatt, (V. 5866f.)

Auch die sich auf der Bühne vollziehenden Handlungen werden beschrieben. Ausführlich berichtet der Herold vom Einzug der Narren, der Allegorie der Tätigkeit und schließlich dem von Drachen gezogenen Wagen.

Bezüglich des Knaben Lenker nimmt die Bildbeschreibung eine ganz besondere Funktion ein. Sie macht nicht nur das Geschehen einem Lesepublikum anschaulich, sondern wirkt auch bedeutungskonstituierend: Die Beschreibung des Knaben ist eine entscheidende Komponente im Rätsel um seine Identität. Sein Bild ist in Worte gepackt – es handelt sich bei den entsprechenden Textstellen (V. 5535-5540 und V. 5543-5551) also durchaus um »Buchstabenbilder«.

Neben Ernst Osterkamps Werk *Im Buchstabenbilde*, das sich mit dem Verfahren der Goethe'schen Bildbeschreibung beschäftigt, erweisen sich die Bände *Sprachbilder* von Helmut Pfoth und *Die Literatur, die Bilder und das Unsichtbare* von Monika Schmitz-Emans als nützliche Impulsgeber für die literarische Bildinterpretation. Beide befassen sich mit dem Phänomen der im auslaufenden 18., frühen 19. Jahrhundert auffällig zunehmenden Verwendung von Bildern in der Literatur. *Faust II* ist mit seinen phantastischen Sammelsurien an allegorischen, mythologischen und sonstigen Figuren, die in der *Mummenschanz* und der *Klassischen Walpurgisnacht* ihren Höhepunkt finden, bestes Beispiel für die Bild»Inflation«, von der Pfoth in seiner Einleitung spricht.

Dieser Zunahme literarischer Bilder gehen kunsttheoretische Überlegungen voraus. Im Laufe des 18. Jahrhunderts stellt sich, ausgehend von Lessing,<sup>80</sup> eine »Beschreibungsskepsis« ein. Sprache wird nicht mehr als adäquates Mittel zur Darstellung von Bildern gesehen. Im Werk Goethes und Karl Phillip Moritz' finden sich deutliche Spuren dieser neuen Überzeugung. Letzterer spricht in *Die Signatur des Schönen* (1788/89) von den für die Beschreibung unzureichenden Worten, die »[...] eben dort aufhören müssen, wo das ächte Kunstwerk anfängt.«<sup>81</sup> Goethes Skepsis der Ekphrasis (Bildbeschreibung) gegenüber ist unübersehbar, sie ist aus seinen Versuchen in dieser Gattung herauszulesen.<sup>82</sup> Eng verbunden mit dem Beschreibungsproblem ist ein weiterer wichtiger Aspekt: Die Überholtheit der »ut pictura poesis«-Formel. Sie drückt den Glauben an Analogie bzw. Austauschbarkeit von bildender Kunst und Poesie aus. Dieser lange Zeit gültige Grundsatz wird im 18. Jahrhundert zusehends hinterfragt, was zu einer unabhängigeren Entwicklung der beiden Künste führt.

Schmitz-Emans und Pfothner lesen die Folgen dieser Veränderungen an den, ab der Zeit der Frühromantik verwendeten, Sprachbildern ab und beschreiben Entstehung, Konzeption und Funktion der neuen Bilder. Die folgenden Unterkapitel gehen auf jene von ihnen erarbeiteten Merkmale ein, die für die Betrachtung der Knabe Lenker-Bildformel von Bedeutung sind.

### 3.2.1 Selbstbezüglichkeit

Im Zuge ihrer selbständigeren Entwicklung verlieren die bildende Kunst wie die Poesie ihre bis dahin geltende Mimesis-Funktion, also die Aufgabe, die Wirklichkeit möglichst naturgetreu zu kopieren. Bilder, tatsächliche wie sprachliche, sind keine bloßen Abbilder mehr, sie werden sich ihrer Künstlichkeit bewusst und thematisieren sie.<sup>83</sup> Eine solche Selbstreflexion der Bilder findet in *Faust II* wiederholt statt: Exemplarisch hierfür ist die Helena-Figur, die mehrfach auf die Werke, die an der Schaffung ihres Bildes mitarbeiteten, verweist. »Bewundert viel und viel gescholten Helena« (V. 8488) lautet ihr Eröffnungsvers

---

<sup>80</sup> Vgl. *Laokoon. Oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*. In: Lessing, Bd 3, 1967, S. 7-171.

<sup>81</sup> Karl Philipp Moritz: *Beiträge zur Ästhetik*. Hrsg. u. komm. v. Hans Joachim Schrimpf u. Hans Adler. Mainz: 1989. (excerpta classica 3), S. 82.

<sup>82</sup> Diese Beobachtung zieht sich als roter Faden durch Osterkamps Buch. - Ernst Osterkamp: *Im Buchstabenbilde. Studien zum Verfahren Goethischer Bildbeschreibungen*. Stuttgart: 1991. (Germanistische Abhandlungen 70).

<sup>83</sup> Vgl. Helmut Pfothner: *Sprachbilder. Untersuchungen zur Literatur seit dem achtzehnten Jahrhundert*. Würzburg: 2000, S. 8-10.

des dritten Akts. In Anbetracht aller um ihre Figur kursierenden Geschichten kommt sie verzweifelt zu dem Fazit: »Ich schwinde hin und werde selbst mir ein Idol« (V. 8881). In der längsten Szene des Dramas, der *Klassischen Walpurgisnacht*, wimmelt es nur so von aus der antiken Literatur und Kunst überlieferten Figuren. Die Szene wird von der thessalischen Hexe Erichtho eingeleitet: »Nicht so abscheulich wie die leidigen Dichter mich / Im Übermaß verlästern [...]« (V. 7007f.) stellt diese sich vor, zahlreiche ähnliche Beispiele lassen sich finden.<sup>84</sup> In der *Mummenschanz* wird der Bruch mit den traditionellen Bildern anhand der Furien reflektiert. Auf ihre Abstammung aus »alten Schriften« (V. 5346) weist der Herold hin, doch die Kenntnis dieser Schriften hilft nicht beim Erkennen der Figuren, sie haben sich aus der Tradition gelöst und ihr Aussehen verändert: »Die Furien sind es, niemand wird uns glauben, / Hübsch, wohlgestaltet, freundlich, jung von Jahren;« (V. 5349f.). Dass eine Distanzierung zum eigenen Bild stattfindet, zeigt natürlich auch das Beschreibungsverfahren des Knaben Lenker. Er funktionalisiert sein eigenes Bild, das er von fremder Instanz beschreiben lässt, indem er es zu einem essentiellen Bestandteil seines Identitäts-Rätsels macht. Das Bild hat jegliche Einfachheit und Selbstverständlichkeit, seine »Unschuld« verloren.

### 3.2.2 Dynamisierung

Beginnend mit Lessing macht sich insbesondere zur Zeit der Frühromantik ein weiteres Merkmal an den Bildern, die sich die Literatur einverleibt, bemerkbar. Das Vertrauen in die Fähigkeit der Sprache, Bilder zu beschreiben, schwindet, neue Wege werden gesucht. Eine Reaktion auf das Unvermögen, Statisch-Materielles einzuholen, ist das Bestreben, es zu beleben.<sup>85</sup> Das »dynamisierende Potential der literarischen Rede« beweist sich dort, wo es »Bilder ›lebendig‹ macht und zum Sprechen bringt.«<sup>86</sup> Wenn Helena sich selbst »Idol« wird, die Abweichung der Furien von alten Darstellungen thematisiert und der Knabe Lenker mit einer Ekphrasis eingeführt wird, ist die Nähe der Figuren zu

<sup>84</sup> Die Selbstreflexion der antiken Figuren ist eines der Verfahren, das Goethe in *Faust II* zur Thematisierung des gescheiterten Projekts Klassik heranzieht. Das Drama ironisiert auf diese Weise die Rückgriffe auf die Antike, die dreißig Jahre zuvor unreflektiert bzw. dem strengen klassischen Programm gemäß einseitig stattfanden.

<sup>85</sup> Vgl. Monika Schmitz-Emans: *Die Literatur, die Bilder und das Unsichtbare. Spielformen literarischer Bildinterpretationen vom 18. bis 20. Jahrhundert*. Würzburg: 1999. (Saarbrücker Beiträge zur vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft 7), S. 155-160.

<sup>86</sup> Schmitz-Emans 1999, S. 159.

Gemälden nicht zu übersehen bzw. überlesen. Was sie aber auf das Entschiedenste von diesen trennt, ist ihre Lebendigkeit, ihre Handlungs- und Sprechfähigkeit. Der Abstand zum statischen Bild fällt bei den verschiedenen Figuren in *Faust II* unterschiedlich groß aus. Während einige tatsächlich nur kurz auf der »Bild«-oberfläche erscheinen, um sich und ihr Äußeres zu präsentieren (z.B. Gruppen der *Mummenschanz* wie die Faune, Gnome, Riesen usw.), unterscheiden sich die Hauptakteure vor allem durch ihre Lebendigkeit von den Randcharakteren. Die vor und nach dem Knaben Lenker erscheinenden *Mummenschanz*-Teilnehmenden bleiben schablonenhaft eindimensional, seine Figur gewinnt durch den Kontrast zusätzlich an Vitalität. Der Vergleich Plutus-Knabe Lenker streicht die stete Bewegung des Knaben (»immer was zu tun« V. 5704) hervor. Die lebendigste Figur des Stückes ist wohl der Poet Euphorion, der, stets im Hüpfen und Springen begriffen, keinen einzigen Moment seines Bühnendaseins still steht. Goethes Figuren entsprechen, in Bildern ausgesprochenen, der Theorie: Lebendigkeit ist zentrales Merkmal des poetischen Textes, der Poesie.

### 3.2.3 Imaginäre Räume

Das Beispiel der Furien veranschaulicht auch die Lockerung der engen Bindung von Bildern an tradierte Motive. Dies ist eine weitere Art, wie sich die Sprachbilder ihre Eigenständigkeit sichern. Sie funktionieren nicht mehr durch gegenständliche Ähnlichkeit des von ihnen Dargestellten und einer Wirklichkeit (Mimesis), sondern tun ihre Wirkung als selbstständige Gebilde, machen auf ihre »eigenartige[n] Welten« aufmerksam.<sup>87</sup> In ihnen wird »das Andere der Sprache in der Sprache« zum Vorschein gebracht, d.h. sie erzählen das nicht unmittelbar Verbalisierbare mit ihren Bildern mittelbar. In seinem Laokoon-Text unterscheidet Lessing zwischen der bildenden Kunst als räumlichem und der Literatur als zeitlichem Medium. Im Anschluss an diese Unterscheidung ist das erzählte Bild als eine Möglichkeit zu sehen, den Raum in die Erzählung zu holen. Durch diesen Kunstgriff erweitern sich die Darstellungsmöglichkeiten der Literatur entscheidend.

Nicht der Übertritt in das andere Medium selbst ist dabei erforderlich und eigentlich erwünscht, sondern seine Insinuation, die in den Texten einen Mehrwert, ein

---

<sup>87</sup> Vgl. Pfothner 2000, S. 8.

zusätzliches Ausdruckspotential, und eine Gefahr, das Verstummen oder die Unverständlichkeit, vors innere Auge führt.<sup>88</sup>

Genau dies geschieht im Falle des Knaben Lenker, mit seiner Beschreibung treten zusätzliche Bedeutungsdimensionen in den Text. Diese sind nicht ausformuliert, sondern nur als ein Potential, das es von den Rezipienten zu realisieren gilt, im Bild angelegt. Es sei noch einmal auf Goethes Brief an Iken vom 27.9.1827 hingewiesen.<sup>89</sup> Dort geht Goethe auf Phänomene ein, die sich »nicht rund aussprechen und direct mittheilen« lassen. Nur »dem Aufmerkenden« wird durch Entschlüsselung indirekter Darstellungsweisen der »geheimere Sinn« zugänglich. Ein solches Phänomen ist die Poesie selbst, ihre verschlüsselte Darstellung das Bild. Wenn die Sprache nicht mehr in der Lage ist, das Wesen der Dinge zu erfassen, ihre Eloquenz verstummt, bleibt ein Ausweg: Aus dem Medium der Zeit ausbrechen und sich ein räumliches Verfahren zu Nutzen machen, Bilder malen.<sup>90</sup> In das Bild des Knaben Lenker wird gelegt, was mit Worten nicht verständlich zu machen ist. In den Versen rund um seinen Auftritt kommt das beschriebene Verfahren zur Anwendung, der Text arbeitet gleichzeitig auf einer zeitlichen (Handlungsablauf) und einer bildlichen Ebene (die Beschreibungen). Dies führt zu seiner konzentrierten Vielschichtigkeit. Die Verse sind nun in der Lage Unerklärliches, wie das Wesen der Poesie, darzustellen, sie laufen aber auch Gefahr, selbst unverstanden zu bleiben.

Pfotenhauers Definition der von den Bildern eröffneten »Räume« bietet weiteren Aufschluss:

Bildliche Räume tun sich auf, meist markiert durch ikonische Indices wie Rahmung, ins Auge der Einbildung springende Farbigkeit und dergleichen. – Räume des Unvermittelten und des Plötzlichen, des Einstandes der Zeit, der Gleichzeitigkeit des Verschiedenen, Räume, die deshalb Fülle, Sinnlichkeit, Präsenz suggerieren, aber auch die Kehrseite erahnen lassen: Rausch, identitätsgefährdende Verlockung, unreife Imagination, Ich-Verlust.<sup>91</sup>

Zuerst zur Rahmung: Der Auftritt des Knaben ist doppelt gerahmt. Erstens durch seinen doch recht eindrücklichen Auf- und Abtritt per Fluggerät, und zweitens

---

<sup>88</sup> Pfotenhauer 2000, S. 10.

<sup>89</sup> Brief an Iken am 27.9.1827 - WA IV, 43, S. 83.

<sup>90</sup> Vgl. hierzu: Gottfried Boehm: *Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder*. In: *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*. Hrsg. u. komm. v. Dorothee Kimmich, Rolf Renner, Vernd Stiegler. Stuttgart: 2008. (RUB 18589), S. 476-492. Der Autor arbeitet u.a. die Funktionsweise von Bildern in Gegenüberstellung zur Funktionsweise von Sprache heraus. Die Ausdrucksfähigkeit der Sprache ist durch das logozentristische Denken, mit welchem sie engstens verschränkt ist, limitiert. Vom Prinzip der Rationalität Abweichendes bleibt daher der Domäne des Bildes überlassen. S. 488: »Mit dem Unbestimmten, dem Potenziellen, Abwesenden oder Nichtigen tut [die Logik der Prädikation] sich schwer.« Das »Mannigfaltige, das Vieldeutige, Sinnliche und Mehrwertig« fällt dem Bereich der Bilder zu.

<sup>91</sup> Pfotenhauer 2000, S. 10.

durch den Kontext des Maskenaufzugs, der als Raster für die Aneinanderreihung von Masken-Bildern dient. In diesem wird sein konkretes Bild durch die Ankündigung des Beschreibungsakts indiziert.

[HEROLD]  
Eher könnt ich dich beschreiben.  
KNABE LENKER  
So probier's! (V. 5533f.)

Es lässt sich also von zwei verschachtelten Bildern sprechen – dem des Handelnden (gerahmt durch den Flug) und dem der bloßen Erscheinung (Beschreibung des Äußeren). Das erste eröffnet einen Raum, dessen Eigenschaften Pfortenhauers Beobachtungen entsprechen. Wie die Interpretation der Szene bereits zeigte, wird die *Mummenschanz* ab der Landung des Wagens von einer neuen Dynamik bestimmt. Die geordneten Reihen und der organisierte Ablauf verlieren sich, nicht vorgesehene und unvorhersehbare Dinge geschehen, das »Unvermittelte« regiert. Die dem Wagen zugehörigen Figuren sind von den restlichen *Mummenschanz*-Teilnehmenden verschieden, mit ihrer Ankunft verwandelt sich die Szene in eine Welt, die nach eigenen Regeln funktioniert. Die reale Szenerie wird von magischen Elementen durchzogen, das Wirkliche und Unwirkliche stehen ununterscheidbar nebeneinander. Die Drachen beweisen feuerspeiend, dass sie alles andere als aus »Holz und Pappe« (V. 5673) sind, der Herold besteht dennoch auf sein »Es ist ja nur ein Maskenspaß.« (V. 5728) Aufgelöst wird das Paradoxon nicht. Mit der Realität verliert auch einer der wichtigsten Parameter zur Wahrnehmung dieser, der Raum, an Verlässlichkeit. Schon ganz zu Beginn ist der Ursprung des Übels nicht zu verorten:

Fühlst du? Wie uns das umflieht,  
Das gespenstische Gezücht –  
Saust es mir doch übers Haar –  
Ward ich's doch am Fuß gewahr – (V. 5486f.)

Die Kategorien Oben (Haar) und Unten (Fuß) können nicht befriedigend auseinander gehalten werden. Auch die Körper werden fraglich:

Vierbespannt ein prächtiger Wagen  
Wird durch alles durchgetragen;  
Doch er teilet nicht die Menge  
Niemand seh ich ein Gedränge. (V. 5512f.)

Materiell vorhanden ist, was Raum einnimmt. Gerade diese essentielle Eigenschaft ist den Dingen abhanden gekommen. Ab dem Auftritt des Knaben

wird durch die Luft geflogen, Körper werden durchlässig, im Boden tun sich Feuerquellen auf. Am Ende hilft nichts mehr, als mit »Nebeldünsten« (V. 5977) das »flammende Gewühl« (V. 5979) zu verdecken, die Durch-Sichtbarkeit des Raumes zu unterdrücken. Die Szene löst ein, was Zolio-Thersites eingangs wünscht: »Das Tiefe hoch, das Hohe tief, / Das Schiefe grad, das Grade schief,« (V. 5467f.).

Ein weiteres Merkmal der imaginären Bild-Räume ist mit »Präsenz« benannt. Erhöhte sinnliche Präsenz gewinnen die Wagen-Figuren durch die Ausführlichkeit und Anschaulichkeit ihrer Beschreibungen. Auch ihre Lebendigkeit, ihre Dialog- und Handlungsbereitschaft vermitteln ihre Anwesenheit intensiver als dies im Falle anderer Figuren geschieht. Plutus ist als das Prinzip Reichtum die »Fülle« (V. 5697) selbst. Der Knabe Lenker, wendiger, spielt in seinem Schmucktrick mit der Sinnlichkeit von Phänomenen und ihren oft täuschenden Effekten. Mit diesen Tricks beginnt der Aspekt der Präsenz ambivalent zu werden. Allzu leicht lassen sich die Menschen, nur auf den Sehsinn vertrauend, täuschen. Mephistopheles spielt wiederholt mit dieser Schwäche. Die von ihm herbeigezauberten Sturzbäche helfen im vierten Akt das Heer des Gegenkaisers besiegen, dazu Mephistopheles lakonisch: »Ich sehe nichts von diesen Wasserlügen, / Nur Menschen-Augen lassen sich betrügen« (V. 10733f.). Ähnliches passiert in *Auerbachs Keller*, wo er die Zechbrüder – »Falsch Gebild und Wort / Verändern Sinn und Ort!« (V. 2313f.) – in imaginäre Weinberge versetzt. Diese Szenen legen nahe, dass er auch bei den unerklärlichen Vorkommnissen in der *Mummenschanz* seine Finger im Spiel hat. Magie macht die Grenze zur »Kehrseite« der Präsenz durchlässig, auf dieser verortet Pfothauer u.a. den »Rausch«, auch er benebelt die Sinne. Dies wäre ein Indiz für den schwer auszumachenden Ursprung der latent vorhandenen rauschartigen Stimmung im Mittel- und Endteil der *Mummenschanz*-Szene. Während in *Auerbachs Keller* ganz klar Wein und Mephistopheles Magie ihre Wirkung tun, wird die Ursache der deliriösen Atmosphäre in der *Mummenschanz* aus der Handlung allein nicht offensichtlich. Sie liegt u.a. in der Analogie der Bilder zu mythischem Geschehen, den Dionysien. Das Erscheinen des Wagens und das Betragen der *Mummenschanz*-Weiber, das an das Gebaren von Mänaden erinnert, unterstützen diese Assoziation (vgl. Kapitel 4.3 Bildexkurs Dionysos, Kapitel 5.2).

Das Geschehen eröffnet einen Raum auf der Bühne und erfüllt ihn gleichzeitig; es ist ein Raum in dem Widersprüchliches nebeneinander besteht, Präsenz und Unwirklichkeit sich nicht ausschließen, das Schein-Sein-Verhältnis

ins Ungewisse gekehrt ist. Dieser Raum umfasst das bunte Treiben auf der Bühne. Ob das Wunderbare der Szene aufführungstechnisch dekonstruiert werden soll (vgl. die Verse zur magischen Laterne und den Rössern; vgl. Kapitel 1.3.2), ist unklar. Auf jeden Fall aber wickelt es sich auf die eine oder andere Weise für das Publikum sichtbar ab. Neben dieser Bühnenphantasmagorie evoziert die Szene noch einen zweiten, weit über sie hinausgehenden, imaginären Raum. Dies geschieht durch den Abflug des Knaben. Die »Sphäre«, in die er verschwindet, ist nicht Teil des Dramas. Ihre Existenz wird lediglich von Plutus erwähnt und durch den Aufstieg des Gefährts in die Lüfte, durch sein Verschwinden suggeriert. Dennoch ist ab diesem Moment der Raum gleichsam verdoppelt, wird der Bühnenraum für den gesamten restlichen Verlauf des Stückes nur noch im Verhältnis zu jenem unbekanntem gesehen. Die andere »Sphäre« bleibt dem Publikum als eine alternative Welt im Gedächtnis. Sie ist im Gegensatz zum Diesseits, das Plutus mit »Verworren, schickig, wild« (V. 5691) dreimal negativ bezeichnet, das »holde Klare« (V. 5693) »wo Schönes Gutes nur gefällt« (V. 5695). Ihre Bezeichnung allein genügt, um einen endlosen Raum zu eröffnen – den eines nicht religiös gemeinten, eines idealen Jenseits.<sup>92</sup>

### 3.2.4 Zitat des Unsichtbaren

Eine weitere Herausforderung, die sich der Literatur nach ihrer Loslösung von den bildenden Künsten stellt, ist die Darstellung des Nicht-Sichtbaren.<sup>93</sup> Der Sprache ist es möglich, die Bilder auf das hin zu erforschen, was nicht in ihnen sichtbar ist. Als Spur dieser Suche findet das Unsichtbare in Worten Gestalt. Dabei ist ein »prinzipielles« Unsichtbares und ein »kontingentes« Unsichtbares zu unterscheiden. Als »prinzipiell« unsichtbar gelten z.B. intelligible oder metaphysische Prinzipien. »Kontingente« unsichtbar sind Dinge oder Geschehnisse, die zwar an und für sich materiell, doch im Moment der Bildaufnahme nicht vorhanden sind oder außerhalb des Bildrahmens bzw. verdeckt stehen. Ebenfalls zum kontingenten Unsichtbaren zählen Konnotationen, die die Bilder durch den Kontext, dem sie entstammen, in sich tragen. Kontingentes und prinzipielles Unsichtbares können zueinander in

---

<sup>92</sup> Vgl. Schöne 2003, S. 792. Anmerkung zu Fausts Himmelfahrt: Goethe geht einer religiösen Konnotation bewusst aus dem Weg. Das Wort »Sphäre« ist das griechische Äquivalent der christlichen Bezeichnung »Himmel« (gr. *sphaira* steht für »Kugel, Himmelskugel«).

<sup>93</sup> Vgl. Schmitz-Emans 1999, S. 43-47.

Beziehung stehen. In diesem Fall verweist das kontingente auf ein prinzipielles Unsichtbares.

Um Unsichtbares darzustellen, muss der Text über das Sichtbare der Bilder hinausgehen. Eine Strategie hierfür ist das Überschreiten der zeitlichen Dimension des Bildes, die auf den Moment der Bilderfassung eingeschränkt ist, z.B. durch die Zitation von Geschichte und Geschichten.<sup>94</sup> Verweist ein Bild auf eine bekannte Erzählung, wird diese dem Betrachter in ihrem gesamten Verlauf ins Gedächtnis gerufen, und schon stellt das Bild mehr als das in ihm Sichtbare dar. Um zu verstehen, dass bzw. worauf die Bilder verweisen, sind zwei Dinge notwendig: Der Zeichencharakter der Bilder muss bekannt und das Wissen, auf das sie rekurren, verfügbar sein: »[...] wer, kurz gesagt, mit der Emblemsprache und den gängigen Allegorien eines Kulturkreises vertraut ist, der wird jenseits der im Bilde sichtbar festgehaltenen Gegenwart manch Vergangenes und manch Zukünftiges zu erschließen wissen.«<sup>95</sup> In *Faust I* spielt Mephistopheles wiederholt mit den Attributen, die der Volksglaube dem Teufel im Laufe der Jahrhunderte andichtete. Während er am Blocksberg stolz seinen »Pferdefuß« (V. 4065) zur Schau stellt, versteckt er im weltlichen Leben »Hörner, Schweif und Klauen« (V. 2498), ja, trägt sogar »falsche Waden« (V. 2502). Auch das Bild des Knaben Lenker enthält einige Attribute, die der gängigen »Emblemsprache« des »Kulturkreises« entsprechen. Wird z.B. das »juwelve Band«, das er im Haar trägt, als die von Goethe beschriebene Aureole erkannt, ist sie auch schon als Hinweis auf ein prinzipielles Unsichtbares (Göttlichkeit bzw. geistige Kraft) entlarvt. Das gleiche gilt für das Flammenspenden als Analogie zum Pfingstwunder.

Ein weiteres kontingentes Unsichtbares stellt die schon besprochene »Sphäre« dar. Durch seine Abreise verlässt der Knabe den Bildrahmen – da das Publikum jedoch mit einigen Hinweisen auf sein Ziel versorgt ist, kann es das Nicht-Gezeigte durch seine Vorstellungskraft an das gezeigte Bild anschließen. Die »Sphäre« ist als kontingentes Unsichtbares mittels Analogie mit einem prinzipiellen Unsichtbaren verbunden – mit der Idee einer Welt, die jenseits der materiellen existiert.

An Komplexität gewinnen die im Bild des Knaben angelegten Verweise, wenn neben dem christlich-religiösen Geschichtenvorrat auch das mythologische Erzählrepertoire mitbedacht wird. Der zweite und dritte Akt stellen Fausts Reise in die Antike dar, folglich sind die beiden Akte mit Ausnahme der

---

<sup>94</sup> Vgl. Schmitz-Emans 1999, S. 47-63.

<sup>95</sup> Schmitz-Emans 1999, S. 50.

Hauptprotagonisten ausschließlich von mythologischen Figuren bevölkert. Doch bereits in der *Mummenschanz*-Szene sind viele der auftretenden Figuren mythologisch, nicht zuletzt Plutus, der Gott des Reichtums. Es liegt also nahe, auch bei Knabe Lenker eine antike Verwurzelung zu vermuten. Seine Figur geht jedoch nicht auf eine klar identifizierbare mythologische Gestalt zurück, hierfür fehlt ihm u.a. schon der betreffende Eigenname. Seine Bezüge zum Mythos sind komplexerer Art: Sie sind nur über seine Attribute zu erschließen, die die Attribute verschiedener mythologischer Gestalten zitieren. Das ist entscheidend: Dieses Verfahren eröffnet das weite Bedeutungsspielfeld, das charakteristisch für die Figur ist. So lassen z.B. die Göttlichkeit und Jugend des Knaben an die zahlreichen griechischen Knabengötter, wie Hermes, Dionysos, Eros oder Apollo und an römische Genius-Darstellungen denken. Das Androgyne seiner Erscheinung erinnert nicht nur an die Geschichte von Hermaphrodit oder den als Weichling gezeichneten Dionysos, sondern ruft auch den Vortrag über die Entstehung des Menschen in Platons *Symposion* in Erinnerung. Bezüglich seiner Funktion als Lenker eines von Drachen gezogenen Wagens stellen sich ebenfalls sofort mit dem Mythos verbundene Assoziationen ein: Phaeton und sein Versuch, den Sonnenwagen über den Himmel zu führen, und die Geschichten ähnlicher Himmelsstürmer. Diese vorläufige Liste zeigt, wie dank bildlicher Zitate »manch Vergangenes« aus der Beschreibung des Knaben »zu erschließen« ist. Die aufgezählten Assoziationen sind Geschichten, die im kontingenten Unsichtbaren ihr Zuhause haben. In diesen Bereich hinein verweisen die Attribute des Knaben. Sie sind als »schwach codierte Zeichen« zu verstehen, deren Deutung im Vergleich zu jener von »stark codierten Zeichen« freier und unverbindlicher ist, sie muss nur dem literaturwissenschaftlichen Gebot von Plausibilität entsprechen.<sup>96</sup> Diese Freiheit der Interpretation entspricht der Offenheit, auf die hin die Figur – wir erinnern uns: »die Gestalt ist offen« – und somit das Wesen der Poesie angelegt ist.

### 3.2.5 Kreatives Spiel

Bild und Text begannen sich an dem Punkt auseinander zu entwickeln, an dem sich die Skepsis dem literarischen Genre der Bildbeschreibung gegenüber einstellte. Die Unzulänglichkeit der Sprache an Bilder heranzureichen, hat

---

<sup>96</sup> Vgl. Schmitz-Emans 1999, S. 50.

gleichzeitig die positive Auswirkung, dass die Sprache von den Bildern unabhängig wird. Die beiden Künste werden freier und in der Erforschung ihrer Grenzen kreativer. Dies dürfte einer der Gründe für die um 1800 einsetzende, vermehrte Gebrauchmachung von Bildern in Texten und die innovativen Darstellungsverfahren sein: »Bildern, die der Sprache in ihrem Wesen unerreichbar bleiben, kann man sprachlich auch keine Gewalt antun: und mit dieser schönen Gewissheit im Hintergrund kann man dann vortrefflich mit ihnen – spielen.«<sup>97</sup> Die Bedeutungen, die den verwendeten Bildern immanent sind, werden zum »Spielmaterial« der Literatur, sie bekommen eine neue Funktion als »Substrate der Phantasie« und »Projektionsflächen der Einbildungskraft«.<sup>98</sup> Als besonders kreativ produktiv erweist sich die Loslösung der Bilder aus ihren traditionellen Kontexten; neue Zusammenhänge laden sie mit neuen Bedeutungen auf. Goethe bedient sich in *Faust II* durchgehend dieses avant la lettre postmodern anmutenden Verfahrens (nicht ohne Grund weisen zahlreiche jüngere *Faust*-Forschungen auf die Modernität des Dramas hin). Er experimentiert innerhalb des antiken Repertoires, Beispiel ist die Vertauschung der Bezeichnungen und Funktionen der Parzen in der *Mummenschanz*. Aber auch über Kontextgrenzen hinweg wird konstruiert, eine Technik, die bei den Wagen-Figuren zum Einsatz kommt. Da werden z.B. der mythologischen Gottheit Plutus die Worte des christlichen Gottes in den Mund gelegt, Bibelzitate aus ihrem kirchlichen Kontext gelöst und für die Charakterisierung der Poesie verwendet. Benjamin beschreibt das barocke Trauerspiel als aus »Trümmern« alter Kunstwerke zusammengesetzt.<sup>99</sup> Ein Sammelsurium von bereits Dagewesenem stellt auch die *Mummenschanz* dar, die zweihundert Jahre nach dem Barock-Zeitalter entstanden, auch dessen Überreste integriert. Ähnliches gilt für die Figur des Knaben Lenker. Die Melancholie, die nach Benjamin die barocke Allegorie prägt, ist den Figuren in *Faust II* jedoch völlig fremd – sie sind im Gegensatz dazu quicklebendig.

Die fünf herausgearbeiteten bildtheoretischen Punkte bedeuten für die Personifikation der Poesie zusammengefasst Folgendes: In der Figur des Knaben Lenker erscheint die Poesie als selbstbewusstes Bild, das nicht nur für sich allein steht, sondern ganze Räume und diesen eigene Dynamiken evoziert. Durch Zitation weist die Bildformel weit über sich hinaus; von der Begrenzung der Begriffe, wie sie die Goethe'sche Allegorie-Maxime vorsieht, ist nichts mehr

---

<sup>97</sup> Schmitz-Emans 1999, S. 36.

<sup>98</sup> Schmitz-Emans 1999, S. 36.

<sup>99</sup> Vgl. Benjamin 1963, S. 203.

übrig. Der Bildentwurf wird zum Assoziationsspielplatz. Für das Wesen der Poesie ergibt sich: Sie ist lebendig, nicht dieser Welt allein angehörig und speist sich zu nicht geringen Maßen aus alten Quellen – ihre Zusammensetzung ist jedoch neu und einzigartig. »Qu’ai-je fait? J’ai recueilli, utilisé tout ce que je entendu, observé.«<sup>100</sup> sagt Goethe. Einige Tage vor seinem Tod schreibt er:

Das beste Genie ist das, welches alles in sich aufnimmt, sich alles anzueignen weiß, ohne daß es der eigentlichen Grundstimmung, demjenigen was man Charakter nennt, im mindesten Eintrag thue, vielmehr solches noch erst recht erhebe und durchaus nach Möglichkeit befähige.<sup>101</sup>

Der Knabe Lenker ist in diesem Sinne eine durch und durch Goethe’sche Figur. Wie Mignon in *Wilhelm Meister* und Helena und Euphorion im dritten Akt von *Faust II* ist er eine medial konstruierte Figur der Einbildungskraft. Seine Bildformel setzt sich aus Attributen zusammen, die mythologischen, christlichen und philosophischen Hintergründen entlehnt sind. Durch die Attribute durchscheinend kommen »aufgenommene« und »angeeignete« Diskurse (das »kontingente« Unsichtbare) zum Tragen. Sie sind es, die die Phantasie mit ausreichend Stoff versorgen und die Einbildungskraft wie ein perpetuum mobile in Schwung halten. Die Untersuchung der Attribute bringt Licht in das dichte Spiel der Zitate.

---

<sup>100</sup> Vgl. Gespräch mit Frédéric Soret am 17.2.1832 - *Goethes Gespräche*. Hrsg. v. Flodoard v. Biedermann, Wolfgang Herwig. Bd 3,2. München: 1998, S. 839.

<sup>101</sup> Brief an W. v. Humboldt am 17.3.1832 - WA IV, 49, S. 281f.

#### 4. DIE ATTRIBUTE

»Nach Analogien denken ist nicht zu schelten; die Analogie hat den Vorteil, daß sie nicht abschließt und eigentlich nichts Letztes will;«<sup>102</sup> Diese Maxime entstammt den *Betrachtungen im Sinne der Wanderer aus Wilhelm Meisters Wanderjahren*. Goethe bedient sich des analogischen Verfahrens in seinen naturwissenschaftlichen wie in seinen literarischen Arbeiten. Der Vorteil des Verfahrens liegt in der Offenheit, die es garantiert. Die Analogie sagt aus, suggeriert und ermöglicht Assoziation, schreibt jedoch nicht fest.

Goethes literarischer Umgang mit der Welt ist eine Arbeit mit analogischen Bildern, besonders gilt das für sein Spätwerk *Faust II*. Daraus ergibt sich die Suche nach und das Aufzeigen von Analogien als weiterführende methodische Herangehensweisen an den Text. In den unter dem Begriff »Attribute« zusammengefassten Kapiteln werden Bildelemente der Knabe Lenker-Figur als Stichwortgeber behandelt. Sie entstammen und verweisen auf Diskurse,<sup>103</sup> an denen die Figur des Knaben Lenker und andere poetische Kinder Goethes Anteil nehmen. Die Analyse der Knabe Lenker-Bildbeschreibung (Kapitel 3.1) orientierte sich bereits an der Relevanz der mit den Attributen verknüpften Themenkomplexen, hier als Diskurse bezeichnet. Als die drei wichtigsten Bedeutungsträger ergaben sich: Ewige Jugend (entspricht den in Kapitel 3.1 separat genannten Punkten »Jugend« und »Göttlichkeit«), Flug und Androgynie. Sie werden nun eingehend besprochen. Dabei stellt der allgemeine Teil der drei Kapitel jeweils die Aspekte des betreffenden Diskurses vor, die für die Figur der Poesie ausschlaggebend sind und geht den Implikationen nach, die sie für die Figur bereithalten. Interessant sind hierbei die Differenzen, die zwischen älteren Vorgaben und der »neuen« Allegorie sichtbar werden. Der mit »Bildexkurs« betitelte zweite Abschnitt widmet sich jeweils einem einzelnen Bild, das in enger Verbindung zu dem besprochenen Diskurs steht und gleichzeitig eine direkte bildliche Analogie zur Knabe Lenker-Figur bildet. Die Wahl der Bildmotive geschieht assoziativ, im oben genannten Sinn wird »nichts Letztes« gewollt, es sind durchaus weitere Figuren in dieser Funktion vorstellbar. Auch in diesen Kapiteln werden vielfach Brüche zu den überlieferten Darstellungen sichtbar. Sie

---

<sup>102</sup> Vgl. FA I, 10, S. 571.

<sup>103</sup> »Diskurs« gemeint im Sinne von »diskursiver Formationen«, wie sie Michel Foucault entwirft. Vgl. Michel Foucault: *Archäologie des Wissens*. Frankfurt a. M.: 1981. (stw 356), S. 58.

sind in vielen Fällen Konsequenz des im vorangegangenen Kapitel beschriebenen, neuen Umgangs mit literarischen Bildern Anfang des 19. Jahrhunderts.

#### 4.1 »jung und schön« – ewige Jugend

Als *perpetuum mobile* der Phantasie wurde im letzten Kapitel das Spiel der Diskurse bezeichnet. Eine passende Metapher ist das *perpetuum mobile* auch für den Ort, an dem dieses stattfindet: im Bild des ewig jungen Kindes. Ewig jung – hierbei kann es sich kaum um einen gewöhnlichen Menschen, ein folglich sterbliches Wesen, handeln, der Knabe Lenker ist nicht einfach Kind: Seine Fähigkeiten sind bereits zur Gänze entwickelt, es gibt keinen Hinweis darauf, dass er in seiner Funktion als Wagenlenker noch Unterweisung bedürfte oder das Wesen der Poesie in ihm nicht zur Genüge ausgereift wäre. Die Darstellung des Wagenlenkers in Kindergestalt zielt nicht auf die Repräsentation von kindlichem Handeln aus entwicklungspsychologischer Sicht ab, sondern dient zur Charakterisierung der Poesie.

Der Knabe, der für das Abstraktum »ewige Jugend« steht, hat bereits einen Namen in der Literaturwissenschaft gefunden: »*puer aeternus*«. Dieser entstammt Ovids *Metamorphosen*, dort heißt es im Bezug auf Bacchus (gr. Dionysos): »*Tibi enim inconsumpta iuventa est, / tu puer aeternus, [...]*« (IV, V. 17f.), in der Übersetzung: »Denn du hast unverlorene Jugend, / Knabe bist ewig Du.«<sup>104</sup> Verwendung findet die Bezeichnung in der Archetypen-Forschung Carl Gustav Jungs und Karl Kerényis. Eine der Hauptbezugspunkte ihrer Untersuchungen sind die in der Mythologie zahlreich auftretenden Knaben-Götter. Diese sind, so Kerényi, nicht als empirische Kinder zu lesen, erscheinen sie doch »bereits in der Vollkommenheit [ihrer] Gestalt und Macht«. Das Alter, in welchem ein Gott abgebildet ist, sagt nichts über sein »biographisches« Lebensalter aus, sondern über »das Wesen« des Gottes.<sup>105</sup>

Jung zieht für seine Untersuchung zahlreiche literarische Beispiele heran.<sup>106</sup> Drei Eigenschaften, die an den von ihm untersuchten Figuren wiederholt auftreten,

---

<sup>104</sup> Publius Ovidius Naso: *Metamorphosen*. Hrsg. u. übers. v. Erich Rösch. Zweisprachige Ausg. München: 1979.

<sup>105</sup> Karl Kerényi: *Das Urkind*. In: C. G. Jung u. Karl Kerényi: *Das göttliche Kind. Eine Einführung in das Wesen der Mythologie*. Erw. Neuaufl. d. Erstausg. 1941. Düsseldorf: 2006, S. 33-77, hier: S. 37f.

<sup>106</sup> Vgl. Carl Gustav Jung: *Grundwerk*. Hrsg. v. Helmut Barz et al. Bd 2. Olten/Freiburg im Breisgau: 1984, S. 182ff.

sind für die Annäherung an den Knabe Lenker wegweisend: Der puer aeternus als Repräsentant des Heilbringenden, der Ganzheit und des ewigen Schaffens.

Jung zufolge tritt das göttliche Kind meist einzeln auf, es erscheint in der Rolle des Neulings und Heilbringers bzw. Erneuerers. Erklärt wird diese Funktion durch die potentielle Zukunft, die im Bild der Jugend liegt. Zum Neuling macht den Knaben Lenker seine spektakuläre Landung in der *Mummenschanz*-Szene, er kommt als verändernde Kraft in einem (bis zu diesem Moment) geschlossenen System an. Seine Distanz zu den restlichen Figuren macht ihn zu *dem* Anderen. Weniger offensichtlich ist seine Funktion als Heilbringer. Erstes Indiz ist die durch des Knaben und Plutus' Verse hergestellte Affinität zu Jesus Christus. Zweiter Hinweis auf die Erlöserrolle des Knaben ist die neue Sphäre, die er in das Stück einführt, eine Handlung die die Christus-Analogie verdichtet. Der Knabe ist Bote einer Welt, die nicht »verworren, scheckig, wild« (V. 5691) ist, sondern in der das »holde Klare« (V. 5693) und das »Schöne Gute« (V. 5695) regiert. Der Kontext macht sein Beispiel noch glänzender: Als das Andere tritt er in Mitten eines chaotischen und zusehends von Habgier und sexuellen Anspielungen geprägten Treibens auf, das mit seinen »hunderttausend Possen« die Welt vorstellt (V. 5086f.). Dennoch ist der Knabe kein Erneuerer im eigentlichen Sinn. Seine Einstellung zu den besuchten Räumen und den dort Ansässigen ist eher von Verachtung als von Mitleid geprägt: Der Herold erscheint ihm etwas schwer von Begriff, die Menge wird mit Tricks irregeführt. Seine Erleuchtungsversuche sind weit weniger erfolgreich als das Pfingstwunder Gottes:

Ein Flämmchen das ich angesprüht,  
Von einem zu dem andern hüpf't's,  
An diesem hält sich's, dem entschlüpft's,  
Gar selten aber flammts empor  
Und leuchtet rasch in kurzem Flor.  
Doch vielen, eh mans noch erkannt,  
Verlischt es, traurig ausgebrannt. (V. 5633f.)

Der Knabe Lenker unternimmt keinen Versuch, die Menge zu bekehren, sie seiner Sphäre näher zu bringen. Auch wenn der Knabe einiges mit einem solchen gemeinsam hat, ist er doch Poet, nicht Prophet.<sup>107</sup>

---

<sup>107</sup> Den Poeten zeichnet im Unterschied zum Propheten das Ausschweifende, Mannigfaltige und Zweckfreie aus. Zum Verhältnis Dichter und Prophet vgl. *West-östlicher Diwan, Besserem Verständnis*. – FA I, 3,1, S. 159: »Wollen wir nun den Unterschied zwischen Poeten und Propheten näher andeuten, so sagen wir: beyde sind von einem Gott ergriffen und befeuert, der Poet aber vergeudet die ihm verliehene Gabe im Genuß, um Genuß hervorzubringen, Ehre durch das Hervorgebrachte zu erlangen allenfalls ein bequemes Leben. Alle übrigen Zwecke versäumt er, sucht mannigfaltig zu seyn, sich in Gesinnung und Darstellung gränzenlos zu

Die zweite von Jung herausgearbeitete puer aeternus-Funktion, die auch dem Knaben Lenker zukommt, ist die Darstellung von Ganzheit. Der göttliche Knabe wirkt als Ganzmacher, als Bild exemplarischer Vereinigung von Gegensätzlichem. Der auffallendste Gegensatz, der in seiner Gestalt Ausdruck findet, ist das Bescheidene seiner Erscheinung, dem die Unermesslichkeit seiner Macht gegenübersteht. Die androgynen Züge, die viele Knabengötter aufweisen, betonen zusätzlich ihre Fähigkeit, Widersprüche zu vereinen. So wird ihre Gestalt zum Bild von Einheit bzw. erlösender Ganzheit. Die Androgynie des Knaben Lenker wird vom Herold direkt angesprochen (mehr dazu vgl. Kapitel 4.3). Die Diskrepanz zwischen Stärke und Klugheit des Knaben und seiner jugendlichen Erscheinung wird in der *Mummenschanz* nicht explizit thematisiert, findet aber bei der Beschreibung Euphorions Berücksichtigung. Dieser wird im dritten Akt vom dramatischen Chor mit dem Knabengott Hermes verglichen, der als »zierlich und kräftig« (V. 9645) und sechs Verse später als »Kräftig und zierlich« bezeichnet wird. Die Umstellung der Adjektive potenziert das Oxymoron. Auch an den Vers aus dem Maskenzug *Die Romantische Poesie* (vgl. Kapitel 1.3.2) ist zu erinnern. Dort tritt ein poetisches Rätsel, beschrieben als »Scheinbar ein Kind und nach der Kraft ein Riese«,<sup>108</sup> auf. Exemplarisch für die Verkehrung des Größe-Macht-Verhältnisses ist die Christopherus-Legende.<sup>109</sup> Der kräftige Christopherus trägt einen Knaben über den Fluss, dabei bringt ihn das Gewicht des Kindes wider Erwarten in arge Not. Kein Wunder (oder eben doch), hinter dem Bild des Kleinen verbirgt sich das Größte. Christopherus:

›Du hast mich in große Fährlichkeit bracht, Kind, und bist auf meinen Schultern so schwer gewesen: hätte ich alle diese Welt auf mir gehabt, es wäre nicht schwerer gewesen.« Das Kind antwortet ›Des sollst du dich nicht verwundern, Christophere, du hast nicht allein alle Welt auf deinen Schultern getragen, sondern auch den, der die Welt erschaffen hat. [...]‹<sup>110</sup>

Eine Welten-Erschafferin, das ist auch die Poesie. Im Knabe Lenker ist ihre schöpferische Kraft verkörpert, sie stellt die Möglichkeit dar, die Masse »Leben« bzw. »Welt« in vereinigende Darstellung zu bringen. Ihre Verkörperung, der Knabe Lenker, ist: klein und mächtig, zierlich und kräftig, maskulin und feminin – kurzum: ganzheitlich.

---

zeigen. Der Prophet hingegen sieht nur auf einen einzigen bestimmten Zweck; solchen zu erlangen, bedient er sich der einfachsten Mittel. Irgend eine Lehre will er verkünden und, wie um eine Standarte, durch sie und um sie die Völker versammeln. Hiezu bedarf es nur daß die Welt glaube, er muß also eintönig werden und bleiben. Denn das Mannigfaltige glaubt man nicht, man erkennt es.«

<sup>108</sup> WA I, 16, S. 226

<sup>109</sup> Hinweis bei Jung. Vgl. Jung 1984, S. 182.

<sup>110</sup> *Die Legenda aurea des Jacobus de Voragine*. Übers. v. Richard Benz. Heidelberg: 1979, S. 500.

Zur dritten Implikation der Jung'schen Beobachtungen: Das Kind ist das werdende und in seinem Drang zur Selbstverwirklichung gleichzeitig das Schaffende. Der menschlichen Entwicklung entsprechend ist es nicht nur Anfangswesen (Jugendalter), sondern auch Endwesen (Greisenalter).<sup>111</sup> Jung verweist an dieser Stelle auf Faust, der nach seinem Tod in den Chor der Seligen Knaben aufgenommen wird.<sup>112</sup> Dieser im Bild der Jugend enthaltene Kreislauf entspricht Goethes Natur-Auffassung. »Es ist ein ewiges Leben Werden und Bewegen in ihr und doch rückt sie nicht weiter. Sie verwandelt sich ewig und ist kein Moment Stillestehen in ihr.«<sup>113</sup> Werden heißt Bewegung, Bewegung heißt Jugend. Jugend und Schaffen sind eng verknüpft. Wie die Natur produzieren sich Jugend und Poesie ohne Ablass aus sich selbst heraus.

Im *Vorspiel* zur *Faust*-Tragödie wird die Verbindung von Jugend und Poesie ausführlich thematisiert. Die Lustige Person charakterisiert das ideale Publikum: »Wer fertig ist, dem ist nichts recht zu machen; / Ein werdender wird immer dankbar sein.« (V. 183f.). Nur wer sich entwickelt, nicht im Stillstand verharret, ist zur Aufnahme fähig. Und: er produziert besser, wie die Replik des Dichters zeigt.

So gib mir auch die Zeiten wieder,  
Da ich noch selbst im Werden war,  
Da sich ein Quell gedrängter Lieder,  
Ununterbrochen neu gebar, (V. 184f.)

Im Folgenden führt der Dichter aus, welche für das Dichten essentiellen Eigenschaften ihm mit zunehmendem Alter abhanden kamen. Auffällig ist dabei, dass diese sich ausschließlich aus Gegensatzpaaren zusammensetzen:

Ich hatte nichts und doch genug,  
Den Drang nach Wahrheit und die Lust am Trug.  
Gib ungebändigt jene Triebe,  
Das tiefe schmerzenvolle Glück,  
Des Hasses Kraft, die Macht der Liebe,  
Gib meine Jugend mir zurück! (V. 192f.)

Die schöpferische Kraft entsteht aus der Figur des Paradoxon. Nichts und doch genug, Wahrheit und Trug, Hass und Liebe, Schmerz und Glück – die Widersprüchlichkeiten des menschlichen Daseins sind ihr Antrieb. Es sind die

---

<sup>111</sup> Vgl. Jung 1984, S. 184-199.

<sup>112</sup> Es wäre vor diesem Hintergrund interessant, die Entwicklung von Fausts Lebensalter zu untersuchen. Am Anfang des Stückes ein alter Mann, wird er in der Hexenküche um 30 Jahre verjüngt, erwacht nach einem Erquickungsschlaf von unbestimmter Dauer am Anfang des zweiten Teils neu erstarkt und steht an dessen Ende »im höchsten Alter« da, bevor sein »Unsterbliches« im »Puppenstand« der Gesellschaft der Seligen Knaben anvertraut wird. Sein Alter entspricht einer Sinuskurve, die auch das Bild des ewigen Werdens und Vergehens sein könnte.

<sup>113</sup> *Die Natur. Fragment.* - FA I, 25, S. 11.

Gegensätzlichkeiten mit deren angeblicher Unvereinbarkeit der Mensch hadert; ihre Überbrückung wird in der Kunst gesucht bzw. versucht. Von diesem Konflikt ist auszugehen, will man das ewig junge, androgyne, schaffende Geschöpf als vereinigendes Prinzip verstehen und als Symbol des erlösenden Ganzmachers erkennen. Das *Vorspiel* hält jedoch auch für den Betagten Trost bereit. Gelingt es, die Kindheit ins Alter mitzunehmen, muss auch dort die schöpferische Kraft nicht versiegen. »Das Alter macht nicht kindisch, wie man spricht, / Es findet uns nur noch als wahre Kinder.« (V. 212f.). Es liegt in der Hand des Dichters, sich ewige Jugend zu erhalten.

Für Goethes kindliche Abgesandte der Poesie ist sie jedoch unabdingbar, die Konsequenz daraus hart. Dem Genius der Poesie, dem Knaben Lenker, ist ewige Jugend vergönnt. Der in einer realistischen Erzählung eingebetteten Mignon ergeht es dem Schicksal Sterblicher gemäß: sie altert. Sie muss, um sich die Jugend, die ihrem Wesen entspricht, zu erhalten, sterben. Am Ende des Romans singt sie als Engel verkleidet ein Lied, in dessen letzter Strophe sie ihren baldigen Tod mit dem Erlangen ewiger Jugend gleichsetzt:

Zwar lebt' ich ohne Sorg' und Mühe,  
Doch fühlt' ich tiefen Schmerz genug;  
Vor Kummer altert' ich zu frühe;  
Macht mich auf ewig wieder jung!<sup>114</sup>

Dem nicht nur raketenhaft in den Himmel steigenden, sondern sich auch raketenhaft entwickelnden Euphorion ist dasselbe Schicksal beschieden, seinem Wachstum muss ein Ende gesetzt werden, er springt in den Suizid. Am Leben bleibt der Knabe der *Novelle*, die Erzählung endet mit den gesungenen Versen des Zigeunerbuben. Eckermann beschreibt den Ausgang als »zu einsam, zu ideal, zu lyrisch«.<sup>115</sup> Goethe widerspricht. Das Ende sei die überraschende »Blume«, die am höchsten Punkt der Pflanze (der Erzählung) kommen muss.

Zu zeigen, wie das Unbändige, Unüberwindliche oft besser durch Liebe und Frömmigkeit als durch Gewalt bezwungen werde, war die Aufgabe dieser *Novelle*, und dieses schöne Ziel, welches sich im Kinde und Löwen darstellt, reizte mich zur Ausführung. Dies ist das Ideelle, dies die Blume.<sup>116</sup>

Um ein *puer aeternus* der Poesie zu werden, muss dieser Junge nicht sterben, er geht mit seiner Kunst in das zeitlose Vakuum des Idealen ein. Erwachsen wird keine der Figuren. Das Schaffende, die Poesie, ist und bleibt jung.

---

<sup>114</sup> FA I, 9, S. 895.

<sup>115</sup> Gespräch am 18.1.1827 - Eckermann 1949, S. 212.

<sup>116</sup> Gespräch am 18.1.1827 - Eckermann 1949, S. 213.

## Bildkurs: Der Genius

Einmal ist das Wort bereits gefallen, der Knabe Lenker wurde als »Genius« der Poesie bezeichnet. Das Wort »Genius« hat seinen Ursprung im lateinischen Wort »geno« (von »gigno« - zeugen, gebären), es bezeichnet ursprünglich eine Gottheit, die auf vielfältige Weise mit dem »Gezeugten« und »Zeugenden« in Verbindung steht.<sup>117</sup> Wichtigstes Werk im Bezug auf die Figur des Genius in der deutschsprachigen Literatur ist Wendelin Schmidt-Denglers *Genius. Zur Wirkungsgeschichte antiker Mythologeme in der Goethezeit*.<sup>118</sup> Abgesehen von seiner Schaffenskraft sind die Ähnlichkeiten des Knaben Lenker mit dieser mythologischen Figur vor allem in einem Bereich frappant: in dem des Bildes.

Um Belege für diese Analogie zu finden, genügt es, die populärsten mythologischen Lexika der Goethe-Zeit aufzuschlagen. Moritz' *Götterlehre oder Mythologische Dichtung der Alten* schildert den Genius als einen schönen Jüngling, der einen Blumenkranz trägt. Er wird zu den Wesen gezählt, »welche das Band zwischen Göttern und Menschen knüpfen«, und begleitet die Menschen ihr Leben lang.<sup>119</sup> Das von Goethe benutzte Nachschlagewerk Hederichs<sup>120</sup> berichtet unter dem Punkt »Bildung«, der Genius werde »als ein Knabe mit einem Kleide voller Sterne, einem Kranze von Blumen, oder auch Blättern [...] vorgestellt«<sup>121</sup> und erscheine des öfteren geflügelt. Eine Version seiner Abstammung zeugt davon, dass dem Genius »beyderley Geschlecht«<sup>122</sup> zugeschrieben wurde. Karl Wilhelm Ramlers *Kurzgefasste Mythologie* geht ebenfalls ausführlich auf die Erscheinung der Figur ein, er unterscheidet antike und moderne Darstellung. Von den »Neueren« werden die Genien »mehrtheils als geflügelte Kinder vorgestellt.«<sup>123</sup> Bei Ramler tritt das Element der Flamme in den Vordergrund: »Oft schildert man den Genius mit einer Flamme auf dem Haupte.« Vor allem in Verbindung mit der »Tugend der Liebe« wird der Genius als »ein Jüngling, geflügelt oder ungeflügelt, mit einer Flamme auf dem Haupte« abgebildet.<sup>124</sup>

---

<sup>117</sup> Vgl. Benjamin Hederich: *Gründliches Mythologisches Lexikon*. Reprograph. Nachdr. d. Ausg. Leipzig/Gleditsch: 1770. Darmstadt: 1996, Sp. 1142.

<sup>118</sup> Wendelin Schmidt-Dengler: *Genius. Zur Wirkungsgeschichte antiker Mythologeme in der Goethezeit*. München: 1978.

<sup>119</sup> Vgl. Karl Philipp Moritz: *Werke*. Hrsg. v. Horst Günther. 2. Bd. Frankfurt a. M.: 1981, S. 781.

<sup>120</sup> Vgl. Schöne 2003, S. 523: »[...] ständig benutzt stand Hederichs Gründliches mythologisches Lexicon von 1770 auf Goethes Schreibtisch«.

<sup>121</sup> Hederich 1996, Sp. 1144.

<sup>122</sup> Hederich 1996, Sp. 1143.

<sup>123</sup> Karl Wilhelm Ramler: *Kurzgefasste Mythologie oder Lehre von den fabelhaften Göttern, Halbgöttern und Helden des Alterthums*. 1. Tl. Berlin: 1790, S. 360.

<sup>124</sup> Ramler 1790, S. 361.

Sich auf Ramler beziehend verweist Schmidt-Dengler auf die antike Darstellungspraxis, den Genien je nach Verwendungszweck bestimmte Attribute beizugeben.<sup>125</sup> Die Literaten des 18. und 19. Jahrhunderts greifen auf die Figur und ihre altertümliche Verwendungsweise zurück, das Repertoire der Attribute wird jedoch ausgeweitet und durch vor allem christliche Kontexte bereichert, der Knabe Lenker ist Beispiel. Er verfügt nicht über alle in den Lexika vermerkten Attribute, vielmehr entleiht der Autor einige und verwendet sie in abgeänderter Form. Der Knabe ist nicht selbst Flammenträger sondern entfacht anderer Flammen, von Blumen und Sternen steht nichts zu lesen, doch sein »zierliches Gewand« (V. 5545) ist geschmückt mit »Pupursaum und Glitzertand« (V. 5547) und »Irrrend leuchten bunte Sterne« (V. 5517) bei seiner Ankunft.

Durch die Möglichkeit wechselnder Bedeutungsbesetzung gewinnt die Figur an Variabilität, wie sie an konstanten Attributen verliert. Dies ist insofern schlüssig, als eine individuelle Kennzeichnung dem Idealen, das der Genius verkörpert, widerspräche. Als Kern des Bildes bleibt nur der »idealtypisch schöne Knabe oder Jüngling«<sup>126</sup> übrig.<sup>127</sup> Mit der Genius-Figur ist ein Gefäß idealer Form aufgestellt, das je nach Bedarf mit verschiedenen Inhalten zu füllen ist. Diese Multifunktionalität ist entscheidend für ihren Erfolg in der Literatur. Die Offenheit der Konzeption ermöglicht die Verquickung antiker Götter und christlicher Vorstellungen, was die Weiterverwendung der Figur auch in Zeiten der Repression des Mythos erlaubt. Durch die verschiedenen Bilder, die sich in die Gestalt legen lassen, kommt es häufig zur Vermischungen mit anderen Gottheiten. Antike Knabengötter, wie z.B. Bacchus, werden mit dem Genius gleichgesetzt, aber auch Engel oder Christus selbst als Genien bezeichnet.<sup>128</sup> Dieses Potential nutzt Goethe für seine Poesie-Figuren. Der Genius ist eine Grundlage, die Platz für weitere Bildnahmen lässt. So ist der Knabe Lenker Genius, Bacchus, Gott der Poesie, Christus; er ist all diese Figuren und doch keine ganz. Seine individuelle Bildformel entsteht durch die Überlagerung der verschiedenen Vorlagen. Der Euphorion-Figur liegt der gleiche Entstehungsprozess zugrunde: Seine Züge sind dem englischen Dichter Lord Byron, aber auch den mythologischen Figuren Hermes und Ikarus entliehen. Die Hybridität des Geniusmotivs knüpft an den roten Faden an, der sich durch diese Untersuchung

---

<sup>125</sup> Vgl. Schmidt-Dengler 1978, S. 41f.

<sup>126</sup> Schmidt-Dengler 1978, S. 192.

<sup>127</sup> Hier stellt sich die Beziehung zur Namensgebung her. Wir erinnern uns: Nach verschiedenen Entwürfen bleibt in der Endversion als Name des Wagenlenkers nur das überindividuelle »KNABE« stehen (vgl. Kapitel 2.1).

<sup>128</sup> Vgl. Schmidt-Dengler 1978, S. 10.

zieht: der Verweis auf des Knaben »die Gestalt ist offen«. <sup>129</sup> Die Folge daraus ist, dass der Genius, wie auch Goethes Repräsentanten der Poesie, zur Rätselfigur wird. <sup>130</sup>

Das Bild stellt die augenscheinlichste Analogie zwischen Genius und Knabe Lenker dar. Die beiden entsprechen sich aber auch auf funktionaler Ebene in mehreren Punkten. Wichtigster ist hierbei, dass sie beide zur Personifizierung der Poesie eingesetzt werden. Die Verbindung des Genius mit der Dichtkunst etabliert sich historisch gesehen erst lange Zeit nach der Antike, im 18. Jahrhundert. Im römischen Altertum fungierte das Genius-Mythologem <sup>131</sup> hauptsächlich als Schutzgeist von Städten, Orten und Personen. Der erste im deutschen Sprachraum, der das Bild mit der schöpferischen Kraft des Dichters verknüpft, ist Klopstock. <sup>132</sup> Die Eingangsverse von *Der Lehrling der Griechen* (1771) charakterisieren den idealen Poeten. Dieser ist, »Wen des Genius Blick, als er geboren ward, / Mit einweihendem Lächeln sah [...]«. <sup>133</sup> Zahlreiche ähnliche Beispiele finden sich in der Literatur der darauf folgenden Jahrzehnte, bei den antikisierenden Dichtern Wieland und Hölderlin, wie anderswo. <sup>134</sup> In Hölderlins

---

<sup>129</sup> Bohnenkamp 1994, S. 323. [I H23 (P109, P110)].

<sup>130</sup> Vgl. Schmidt-Dengler 1978, S. 230.

<sup>131</sup> Zu dem Begriff »Mythologem« vgl. Hans Blumenberg: *Arbeit am Mythos*. Frankfurt a. M.: 2006. (stw 1805). Er definiert den Mythos vornehmlich über den Begriff der »ikonischen Konstanz«. S. 165f.: »Das Mythologem ist ein ritualisierter Textbestand. Sein konsolidierter Kern widersetzt sich der Abwandlung und provoziert sie auf der spätesten Stufe des Umgangs mit ihm, nachdem periphere Variation und Modifikation den Reiz gesteigert haben, den Kernbestand unter dem Druck der veränderten Rezeptionslage auf seine Haltbarkeit zu erproben und das gehärtete Grundmuster freizulegen. Je kühner dieses strapaziert wird, um so prägnanter muß durchscheinen, worauf sich die Überbietung der Zugriffe beziehen.«

<sup>132</sup> Vgl. Schmidt-Dengler 1978, S. 86

<sup>133</sup> Friedrich Gottlieb Klopstock: *Ausgewählte Werke*. Hrsg. v. Karl August Schleiden. München 1962, S. 9.

<sup>134</sup> In der Einleitung zu Wielands *Klelia und Sinibald* findet sich das am stärksten an den Knaben Lenker erinnernde Genius-Bild. Vgl. Christoph Martin Wieland: *Sämtliche Werke*. Hrsg. v. Hamburger Stiftung zur Förderung der Wissenschaft und Kultur. Bd 7. Hamburg: 1984, S. 167:

O sagt mir denn, ihr Meister jener Werke,  
Aus welchen, ewig schön und jung,  
In frischer unerschläffter Stärke  
Der Genius der Begeisterung  
Uns noch entgegen weht, o sagt mir an, wo fandet  
Ihr seinen Sitz? Durch welchen Talisman,  
Durch welche Zauberworte bandet  
Ihr seine Flüchtigkeit? – Wer kann  
Im Ocean der Luft des Windes Pfade spähen?  
Wir hören wohl sein brausend Wehen;  
Allein, wer ist der ihn in Fesseln schloss?  
Wer leitet ihn, wie ein gebändigt Ross?  
Er kommt! man fühlt in Mark und Adern  
Des Gottes Gegenwart; allein er kommt und geht,  
Sobald er will, und wer darf mit ihm hadern?

Auch Knabe Lenker »kommt und geht«, statt des »schön und jung« kennzeichnet ihn ein »jung und schön«. Es braucht ein Lispeln des mythologischen Plutus', um ihn aus seiner Sphäre hervor zu locken. Das entspricht dem »Zauberwort« das der Dichter *Klelia und Sinibalds* von seinen

Dichtung zeigt sich die Überlagerung der Bilder, die für die Verwendung der Genius-Figur typisch ist, deutlich. In dem Gedicht *Brot und Wein* zieht er den Bildbereich des Dionysos, der als Dichter berauschte Geniusgestalt auftritt, heran und durchwirkt ihn mit der Erscheinung Christi.

Bei all den verschiedenen Ausformungen, die die Genius-Figur in der Literatur des späten 18., frühen 19. Jahrhunderts findet, ist ein Merkmal für die Personifizierung der Poesie von durchgehender Bedeutung: die Fähigkeit, die Welt überschaubar zu machen. Der Genius tritt meist in geflügelter Gestalt auf. Seine Flugfähigkeit ermöglicht dem Dichter eine Übersicht, die es ihm erlaubt, Einsicht in das Wirken der Menschheit zu gewinnen, wie sie Normalsterblichen versagt ist.<sup>135</sup> Dass der Genius in der Lage ist, sich in höhere Sphären zu begeben und auf das irdische Treiben herabzublicken, verdankt er seinen Flügeln wie seinem Halbgott-Dasein. »Man glaubete, dass die Genii einer mittlern Natur zwischen den Göttern und Menschen wären.«<sup>136</sup> Dazu passt der Vers des Zwergenkönig Elberichs »Der Welt gehört's, so wie dem Paradiese«.<sup>137</sup> In Goethes Gedicht *Schwebender Genius über der Erdkugel* ist diese Eigenschaft Thema:

Zwischen oben, zwischen unten,  
Schweb' ich hin zu muntre'r Schau,  
Ich ergötz mich am Bunten,  
Ich erquicke mich am Blau.<sup>138</sup>

Dank seiner Position zwischen Oben und Unten wird der Genius zur Mittler-Figur, in ihm spricht sich den Menschen die Göttlichkeit aus. So ist er geeignetes Bild für den Dichter, der sich seit Aufkommen des Genie-Gedankens ebenfalls als von Gott inspiriert empfindet.

Neben der Nähe des Genius zur Poesie bietet das Mythologem aus einem weiteren Grund eine geeignete Vorlage für die poetischen Kinder in Goethes Werk: Sein Charakter ist allegorisch. Im Genius soll »durch Zusammenstellung der allegorischen Merkmale ein Abstraktum zur Anschaulichkeit gehoben werden.«<sup>139</sup> Allerdings grenzt sich auch Schmidt-Dengler, wie schon Schlaffer, von der herkömmlichen, platten Allegorie ab. Gerade um den Einsatz dieser zu

---

antiken Kollegen zu erfahren wünscht. Im Vergleich zu Wieland haben sich die Bilder bei Goethe weiter verselbstständigt, die Symbole an Eigenständigkeit und damit an Dramatik und Anschaulichkeit gewonnen, was den in Kapitel 3.2 besprochenen Tendenzen entspricht. Kein bloßer »Wie«-Vergleich verbindet den »Genius der Begeisterung« mit dem »gebändig[en] Ross«, die Rosse werden bei Goethe selbst lebendig, der Genius zu ihrem Meister.

<sup>135</sup> Vgl. Schmidt-Dengler 1978, S. 44 u. 49.

<sup>136</sup> Hederich 1996, Sp. 1143.

<sup>137</sup> WA I, 16, S. 226.

<sup>138</sup> WA I, 4, S. 134.

<sup>139</sup> Schmidt-Dengler 1978, S. 47.

vermeiden, findet das weit komplexere Mythologem Verwendung. Im Gegensatz zu der in ihrer Bedeutung stark eingeschränkten klassischen Allegorie und dem, Anfang des 19. Jahrhunderts bereits überstrapazierten und somit hinlänglich gewordenen, Genie-Begriffs, kann das Bild des Genius kreativer und bedeutungsvoller eingesetzt werden. Aufgrund seiner mythologischen Abstammung verfügt es über eine Jahrtausende lange Rezeptionsgeschichte, der es ein entsprechend großes Assoziationsspektrum verdankt (mit Schmitz-Emans gesprochen: ein immenses Reich an kontingenten Unsichtbarem), das wiederum seine Bedeutungsmöglichkeit vergrößert: »Nur die als Mythologem beschreibbaren Erscheinungsformen gewährleisten die dem Genius zugesprochene Totalität.«<sup>140</sup> Die Verflachung alternativer Anschaulichmachungen von Abstrakta erklärt die Komplexität, die Verrätselung und die Brüche innerhalb der Bilder der Poesie-Kinder des frühen 19. Jahrhunderts.

In eben dieser Zeit, in die auch die Entstehung von *Faust II* fällt, zeichnet sich eine neue inhaltliche Entwicklung im Genius-Mythologem ab. Wie das literarische Bild in der Romantik allgemein, gewinnt das Bild des Genius an Selbstständigkeit und Ambivalenz. Ein Bruch mit der einfachen Darstellung des »guten« Genius tritt ein. Dieser lässt sich dem Konflikt zuschreiben, der sich in diesen Jahrzehnten zwischen künstlerischer Idealität und gesellschaftlicher Realität spürbar öffnet. Die in der Literatur auftretenden Genien werden launischer, ihr Verhalten dem Menschen gegenüber unberechenbar, sie treten in die Nähe des Dämonischen.<sup>141</sup> Im Falle des Knaben Lenker ist erneut auf seinen Abstand zu einer wahren Erlöser-Figur hinzuweisen. Er kommt zwar, um die »Räume« des Kaiserhofs für kurze Zeit zu ehren (V. 5525) und um sich an der »Bewunderer Kreis um Kreise« (V. 5527) zu erquicken, mehr möchte er mit dem Gesinde jedoch offensichtlich nicht zu tun haben, seine Erwartungen den Menschen gegenüber sind niedrig und werden bestätigt.

Die in dieser Epoche hervortretende Ambivalenz des Genius ist bereits in der antiken Figur angelegt. Der antike Genius stand in der Nähe des Dämon-Begriffs bzw. wurde als mit diesem ident rezipiert. Weit verbreitet war die Vorstellung der doppelten Genien: »Sobald ein Mensch gezeuget oder doch gebohren werde, so würden ihm sofort auch zween Genii zugegeben, von denen der eine ein guter oder weißer, der andere aber ein böser oder schwarzer sey.«<sup>142</sup> Goethe kannte diese Doppelkonstellation, in seinem Stück *Epimenides Erwachen* treten zwei

---

<sup>140</sup> Schmidt-Dengler 1978, S. 102.

<sup>141</sup> Vgl. Schmidt-Dengler 1978, S. 240ff.

<sup>142</sup> Hederich 1996, Sp. 1143.

Genien an Epimenides heran, von denen der eine den Schlaf, der andere den Tod verkörpert. Stehen die beiden innerhalb der Logik des Stückes auch auf der Seite des positiven Prinzips, ist das Vertrauen in die Figuren dennoch unterminiert. Nach seinem Erwachen verwirrt, glaubt Epimenides die wahre Gestalt hinter den Erscheinungen zu erblicken: »Dämonen seid ihr, keine Genien / Der Hölle, die Verzweiflung haucht, entstiegen.« (V. 753f.).<sup>143</sup> Diese Doppelanlage ist im Bezug auf einen weiteren Aspekt des Mythologems wichtig: Hederich vermerkt eine verbreitete Deutung der Figur, der zufolge der Genius für den »wirkenden Verstand« im Menschen bzw. für dessen »Animus«, also den Geist oder die Seele, steht.<sup>144</sup> »Zwei Seelen wohnen, ach! in meiner Brust,« (V. 1112) ruft Faust aus und meint damit einen guten, göttlichen und eine bösen, teuflischen Willen, im Bildbereich des Genius durch das weiß-schwarze Zwillingsspaar veranschaulicht (mehr dazu vgl. Kapitel 4.2 Bildexkurs Seele).

Der Animus-Gedanke ist für den Kontext des Knabe Lenker-Auftritts, für die *Mummenschanz*-Szene und weitere *Faust*-Tragödie, von Bedeutung: Der Genius-Begriff kommt dort zum Einsatz, wo das rationale Prinzip an seine Grenzen stößt, der Genius verkörpert das Andere zur gängigen Herrschaft der Rationalität.<sup>145</sup> Im Bezug auf den Knaben Lenker und das Chaos, in dessen Mitte er auftritt, ist wohl von einem *rettenden* Anderen zu sprechen. Die *Mummenschanz* stellt die menschliche Gesellschaft dar, in ihr wird der Umbruch der feudalen zur marktwirtschaftlichen Weltordnung vorgespielt. In dieser von rein materiellen Anliegen geprägten Atmosphäre kommt das Ideelle lediglich auf Steppvisite vorbei. Dankbar verlässt es die Stätte, sobald von »allzulästige[r] Schwere« (V. 5689) befreit. Es ist eine realistische, also keine positive Bilanz, die daraus für das Verhältnis »Ideal« und »Wirklichkeit« zu ziehen ist. Das Mythologem steht, seinen römischen Wurzeln entsprechend, für die »Beseelung der Welt«.<sup>146</sup> Die Welt Fausts ist eine erschütternd unbeseelte.

#### 4.2 »Rauschet hin« – der Flug

Der Mensch ist des Fliegens nicht mächtig, der Traum vom Fliegen ist so alt wie die Menschheit selbst. Die Flugsehnsucht nährt sich aus der Vorstellung, dass mit

---

<sup>143</sup> WA 1, 16, S. 371.

<sup>144</sup> Hederich 1996, Sp. 1145f.

<sup>145</sup> Vgl. Schmidt-Dengler 1978, S. 10.

<sup>146</sup> Schmidt-Dengler 1978, S. 11.

der Befreiung von der Schwerkraft die Befreiung von allen irdischen Übeln, allen *Erdenqualen*, einhergehe. Bis ins technisierte 20. Jahrhundert ist die Literatur von dahingehenden Flugmetaphoriken durchzogen, die *Faust*-Tragödie bildet hierbei keine Ausnahme. Bereits in seinem ersten Monolog wünscht sich Faust fort aus seinem Studierzimmer in luftige Höhen (V. 392-397). Diesem Wunsch nach dem Verlassen der leidigen irdischen Bahn bleibt er das Stück hindurch treu. Während des Osterspaziergangs beobachtet Faust melancholisch den Sonnenuntergang.

O daß kein Flügel mich vom Boden hebt,  
Ihr nach und immer nach zu streben!  
Ich säh' im ewigen Abendstrahl  
Die stille Welt zu meinen Füßen, (V. 1074f.)

Nach einem kurzen imaginären Flug holt ihn die Realität bald ein:

Ein schöner Traum, indessen sie entweicht.  
Ach! zu des Geistes Flügeln wird so leicht  
Kein körperlicher Flügel sich gesellen.  
Doch ist es jedem eingeboren,  
Daß sein Gefühl hinauf und vorwärts dringt, (V. 1089f.)

Wagner, der ihn begleitet, zeigt wenig Verständnis, »solchen Trieb hab' ich noch nie empfunden.« (V. 1101). Als Faust gar von dem Wunsch nach einem »Zaubermantel« spricht, warnt Wagner vor der »tausendfältige[n] Gefahr« (V. 1128), gemeint ist die teuflische. In der Textstelle treten drei Hauptaspekte des Flugdiskurses zur Goethezeit auf. Erstens sehnt sich nicht jeder, das bezeugt Wagner, nach dem Aufstieg in höhere Sphären. Es sind vielmehr nur die Unzufriedenen, Suchenden, von Wissensdrang Getriebenen, die sich nicht mit dem Hier allein begnügen wollen. Zweitens ist mit dem Ausdruck »Geistes Flügeln« der Flug als weit verbreitete Metapher für den Vorgang des Imaginierens vertreten. Mit Wagners Warnung ist drittens die negative Auslegung der Flugsehnsucht zitiert, der zufolge der Wunsch nach Flügeln ein Ausdruck von Hochmut, also Sünde und somit Teufelswerk ist.

Der Teufel hat auch seine Finger im Spiel, wenn dann doch geflogen wird. Ältere *Faust*dichtungen dienen mit zahlreichen Beispielen. In der *Historia von D. Fausten* trumpft der Gelehrte mit seinem, während einer Himmelfahrt erkundschaftelem geographischen und astronomischen Wissen auf, »Doctor Faustus der Gestirnseher« ist der Bericht stolz unterschrieben (Kapitel 24-32).<sup>147</sup>

---

<sup>147</sup> Vgl. Johann Spies: *Historia von D. Johann Fausten. Kritische Ausgabe*. Hrsg. v. Stephan Füssel u. Hans Joachim Kreuzer. Stuttgart: 2003 (RUB 1516), S. 52-76. Ob Goethe Spies' Version des Fauststoffes kannte, oder lediglich andere Texte, die auf diese zurückgehen, ist unklar. Vgl. Schöne 2003, S. 184.

Auf seiner Reise dient ihm ein von zwei Drachen gezogener Wagen als Fluggerät.<sup>148</sup> Dieser ist mehr als nur vom Teufel geschickt, er scheint mit dem Teufel ident: »vnd als er sich vmb sahe / sihe so kompt sein Drach oder Beelzebub mit seinem Sessel wider«<sup>149</sup> Auf seiner Reise durch verschiedene Länder der Welt ist es eindeutig der Teufel selbst, auf dem Faust reitet: »Derhalben sich Mephostophiles zu einem Pferde verkehret vndd veränderte / doch hatt er flügel wie ein Dromedari / vnd fuhr also / wohin jn D. Faustus hin ländete.«<sup>150</sup>

Auch Goethes Teufelsbündler bewegt sich wiederholt durch die Lüfte, die Fluggeräte entsprechen mittelalterlichen Vorstellungen: Ein Flugmantel (*Studierzimmer III*), ein Fass (*Auerbachs Keller*), schwarze Zauberpferde (*Nacht, offen Feld*). Noch phantastischer werden die Darstellungen im zweiten Teil der Tragödie. Homunkulus wickelt den schlafenden Faust in einen Mantel ein, um ihn flugbar zu machen, er selbst bewegt sich in einer leuchtenden Phiole schwebend fort; als »Luftfahrer« treten sie gemeinsam in der *Klassischen Walpurgisnacht* auf und werden für einen »Meteor« gehalten (V. 7034). Die Antike verlässt Faust in eine fliegende Wolke aus Helenas Gewand gehüllt (*Arkadien*). Bereitschaft zum Handeln wider die gängige Moral ist Bedingung für den freien Flug. Mephistopheles spottet, als Faust vor den Konsequenzen seines Tuns erschauert: »Willst fliegen und bist vor'm Schwindel nicht sicher?« (*Trüber Tag, Feld*).

Mit Christopher Marlowes *The Tragical History of Doctor Faustus* wird der Faust Stoff im 16. Jahrhundert im englischsprachigen Raum bekannt. Bereits der Prolog thematisiert die Selbstüberschätzung Fausts und setzt sein Schicksal dem Ikarus' gleich:

Excelling all whose sweet delight disputes  
In heavenly matters of theology;  
Till swollen with cunning of self-conceit;  
His waxen wings did mount above his reach,  
And, melting, heavens conspir'd his overthrow;<sup>151</sup>

Goethe greift das Ikarus-Motiv auf, allerdings nicht im Bezug auf die Hauptperson des Dramas, sondern im Zusammenhang mit Fausts Sohn Euphorion. Dessen nicht zu bändigendes Streben treibt ihn in den selbstverschuldeten Tod, »Ikarus, Ikarus / Jammer genug.« (V. 9901f.) trauert der

---

<sup>148</sup> Vgl. Spies 2003, S. 53 u. 57.

<sup>149</sup> Spies 2003, S. 55.

<sup>150</sup> Spies 2003, S. 60.

<sup>151</sup> *Marlowe's Faustus. Goethe's Faustus*. London 1891. (Morley's Universal Library, 3), S. 10. Goethe wurde 1818 mit dieser Version des Fauststoffes bekannt. Vgl. Schöne 2003, S. 184.

Chor ihm nach. Ikarus ist das mythologische Exempel par excellence des für seinen Hochmut von den Göttern Bestraften. Veranschaulicht wird seine Anmaßung im Flug.<sup>152</sup> Die Beispiele zeigen den Drang des Menschen nach Höherem, mit »Himmelssehnsucht« (VIII, V. 224) bezeichnet Ovid den Trieb Ikarus', der als gefährlich gilt. Auf das Überschreiten der Grenze des dem Menschen zugeordneten Bereichs, auf den Flug, folgt der Fall.

Was bedeutet in diesem Kontext des Knaben Lenkers Fähigkeit zu fliegen? Nirgends wird von einem Absturz, noch von einem Bund mit dem Teufel berichtet, es scheint ihm durchaus aus eigener Kraft möglich, das fliegende Viergespann zu lenken. Dieses Gefährt lässt sich in den eben referierten teuflischen bzw. »ikarischen« Flugdiskurs einordnen. Dem Wagen vorgespannt sind vier »Rosse« (V. 5521) – dieser Begriff führte häufig zur Gleichsetzung der Tiere mit dem mythologischen Dichterpferd Pegasus und dem Fabelwesen Hippograph.<sup>153</sup> Doch die Tiere werden auch als »Drachen« bezeichnet (V. 5673-80), die Beschreibung ihres »Doppel-Flügel[s]« (V. 5679) und die »umschuppte[n], feuerspeiende[n] Rachen« (V. 5681) sprechen für dieses Bild.<sup>154</sup> Wenig bekannt ist die Erzählung von Pegasus' Reiter Bellerophon. Ihm wird der Wunsch, zu den Himmlischen zu gelangen, zum Verhängnis: Jupiter sendet eine Bremse, der gestochene Pegasus wirft Bellerophon ab. Dieser erblindet noch während des Falls und irrt in der Einöde umher, bis er am Hungertod stirbt.<sup>155</sup> Die Parallelen zu Ikarus sind unübersehbar. Das gleiche Schema liegt zwei weiteren Fluggeschichten zugrunde. Protagonist der einen ist Phaethon, Held der griechischen Mythologie, der anderen Kaiser Alexander, die im Mittelalter fikionalisierte historische Figur. In diesen beiden Erzählungen finden sich Vorbilder des fliegenden Wagens der *Mummenschanz*. Phaethon fordert von seinem Vater Sol oder Apollo (je nach Quellentext) für einen Tag die Lenkung des Sonnenwagens. Der Vater mahnt: »Sterblich zu sein ist dein Los, Unsterblichen ziemt, was du wünschest!« (II, V. 56.).<sup>156</sup> Phaethon trotz der Warnung, doch mit

---

<sup>152</sup> Die moralische Auslegung der Szene drückt sich in der Warnung Ikarus' Vater Daedalus aus, er mahnt zur Einhaltung des goldenen Mittelweges. Publius Ovidius Naso: *Metamorphosen. Epos in 15 Büchern*. Stuttgart: 2005. (RUB 356), S. 252: »Ich mahne dich, Icarus, fliege / Stets auf dem mittleren Pfad! Denn wenn du dich tiefer hinabsenkst, / Lastet das Naß auf den Federn, wenn höher, verbrennt sie das Feuer. / Flieg in der Mitte der Bahn!« (VIII, V. 203f.). [im Folgenden Versangabe im Text].

<sup>153</sup> Vgl. Schöne 2003, S. 447; vgl. MA 18,1, S. 710; vgl. Gaier, Bd 2, 1999, S. 616.

<sup>154</sup> Der Drache ist Lieblingstier der Romantik, vgl. Osterkamp 1991, S. 202. Sein Bild mag mancher Ansicht nach nicht zu einer klassischen Poesie-Darstellung passen.

<sup>155</sup> Vgl. Hederich 1996, Sp. 536.

<sup>156</sup> Hederich erzählt die Geschichte nach der Ovid'schen Vorlage. In *Dichtung und Wahrheit* ist das enge Verhältnis Goethes zu den Ovid'schen Metamorphosen mehrfach belegt. Vgl. WA I, 26, S. 50 u. 249. WA I, 27, S. 225 u. 319. In seiner Bibliothek besaß er neben einer italienischen Ausgabe

seinem »zarte[n] Körper« ist er zu schwach, das von vier geflügelten Rossen gezogene Gespann zu führen (vgl. II, V. 150-154). Um die versengende Welt zu retten ist Jupiters Intervention notwendig, er schlägt Phaethon mit einem Blitz vom Wagen. Vor seinem Absturz wird ihm, Bellerphons Erblinden ähnlich, »ganz schwarz«<sup>157</sup> vor Augen.<sup>158</sup> Rechtzeitig zur Einsicht kommt Kaiser Alexander, Held des mittelalterlichen Alexanderromans. Auch er wagt einen Flugversuch, sein Unternehmen ist Vorbild für die Gestirnefahrt der *Historia*.<sup>159</sup> Mit dem Ziel, den Himmel zu erobern, lässt er sich in einem von 16 Greifen getragenen Gestell in die Lüfte heben. Als er der Sonne zu nahe kommt, droht der Absturz. Alexander tut, was die göttliche Instanz erwartet, er kniet nieder, betet, wird erhört und errettet.<sup>160</sup> Das Sujet des fliegenden Kaisers ging mit zahlreichen Darstellungen in die bildende Kunst ein und wurde so tradiert.<sup>161</sup>

Die Moral der Geschichten ist eindeutig: Alle Wagen fahrenden oder auf sonstige Weise den Himmel erklimmenden Vorgänger des Knaben Lenker scheitern, mit Ausnahme Alexanders finden alle den Tod. Ikarus, Bellerophon, Phaethon und Alexander, ihr Streben überschreitet die Grenze dessen, was dem Schicksal eines Sterblichen entspricht, dementsprechend hart ist die Strafe.

Die unheimliche Erscheinung des Drachengespanns in der *Mummenschanz* nimmt Anleihe an diesen Bildern. Dennoch ist die Flugfähigkeit des Knaben und seines Gefährts nicht negativ zu sehen. Im Gegensatz zu allen literarischen Ahnen und ähnlich gesinnten Flugenthusiasten innerhalb Goethes Werk (Beispiel Euphorion), gelingt sein Unternehmen problemlos, er reist ungehindert ab, hinauf in die ihm eigene Sphäre.

In der Darstellung des Knaben Lenker und seines Wagens treffen zwei Prinzipien aufeinander: das soeben vorgestellte negative und ein positives.

---

auch einen ausführlichen Bildband der Metamorphosen. Vgl. Hans Ruppert (Hrsg.): *Goethes Bibliothek. Katalog*. Weimar: 1958, S. 200 u. 361.

<sup>157</sup> Hederich 1996, Sp. 1961.

<sup>158</sup> Der Vorgang des Erblindens spielt auch im *Faust*-Drama eine Rolle: Dem Göttlichen zu nahe zu kommen, ist wie der direkte Blick in die Sonne: schmerzvoll. Als Faust in der ersten Szene des zweiten Teils Phöbus Wagen über den Himmel rollen sieht, ist er gezwungen, sich abzuwenden und erkennt: »Am farbigen Abglanz haben wir das Leben.« (V. 4727). Inwieweit Fausts Erblinden am Ende des Stückes in diesen Themenkomplex passt, wäre zu untersuchen.

<sup>159</sup> Vgl. Spies 2003, S. 197.

<sup>160</sup> Vgl. Angelika Riegler: *Der Alexanderroman. Ein Ritterroman über Alexander den Großen. Handschrift 78.C.1 des Kupferstichkabinetts Preußischer Kulturbesitz Berlin*. Wiesbaden: 2006, S. 120.

<sup>161</sup> Ein solches Bild diente Goethe als Vorlage für die *Mummenschanz: Triumph-Einzug Alexanders des Gr. in Babylon* von Charles LeBrun, vgl. Schöne 2003, S. 427. Anklänge an den Alexanderroman finden sich auch in der Rede, mit der sich Mephistopheles in der Szene *Lustgarten* an den Kaiser wendet. Er malt dem Kaiser eine Tauchfahrt aus, die in ihren technischen Details der im Alexanderroman auf den Flug des Kaisers folgenden ähnelt. Auch einen Flug (zum Olymp) bietet er ihm an, der weise Kaiser schlägt aus. Vgl. V. 6003-6029; vgl. Riegler 2006, S. 122.

Denjenigen, die aus eigener Kraft, mit fehlendem Glauben und zu egozentrischen Zwecken das Himmlische erreichen wollen, stehen diejenigen gegenüber, die dem Göttlichen tatsächlich nahe sind: Engel (vgl. die letzte Szene des Dramas) und andere göttliche Abgesandte. Im Zeichen des »Guten«, »Höheren« steht auch das Flugprinzip, das nach Goethe jedem sittlichen Menschen innewohnt:

Der Mensch, wie sehr ihn die Erde auch anzieht, mit ihren tausend und abertausend Erscheinungen, hebt doch den Blick forschend und sehnend zum Himmel auf, der sich in unermeßnen Räumen über ihm wölbt, weil er es tief und klar in sich fühlt, daß er ein Bürger jenes geistigen Reiches sei, woran wir den Glauben nicht abzulehnen noch aufzugeben vermögen.<sup>162</sup>

Eindrücklichstes Bild dieser positiven Aufwärtsbewegung ist Christus.<sup>163</sup> In seiner Auferstehung wird der Himmelsflug zur Erlösung. Sie ist Thema der Szene *Nacht*, Ostergesang ertönt und hält Faust von seinem Selbstmordversuch zurück. »Christ ist erstanden!« (V. 737) singt der Chor der Engel, »Christ nicht mehr hier.« (V. 756) schließt der Chor der Weiber an. Faust weiß sich weit entfernt von den »Himmelstöne[n]« (V. 762) an einem entgegengesetzten Ort, im »Staub« (V. 763). »Die Botschaft hör' ich wohl, allein mir fehlt der Glaube;« (V. 765) seine Reaktion. Glaube scheint jedoch nicht unbedingt von Nöten, spüre doch jeder Mensch, so Goethe, »dass er ein Bürger jenes geistigen Reiches sei«. Weder das himmlische Reich noch die Himmelsfahrt sind hier in einem engeren christlichen Sinn zu verstehen. Wie Goethe spricht auch Faust nicht von »Himmel« sondern benützt den bereits hinlänglich bekannten Ausdruck »Sphäre«.

Zu jenen Sphären wag' ich nicht zu streben,  
Woher die holde Nachricht tönt;  
Und doch, an diesen Klang von Jugend auf gewöhnt,  
Ruft er auch jetzt zurück mich in das Leben. (V. 777f.)

Die lebensrettende Christusfigur ist eine Mittlergestalt wie der Genius auch. Die Parallelen Christi mit der Figur des Genius werden im Chorlied der Jünger deutlich, sie sprechen von »Werdelust« und »Schaffender Freude«:

<sup>162</sup> Gespräch mit F. v. Müller am 29. April 1818 - *Goethes Gespräche*. Hrsg. v. Flodoard v. Biedermann, Wolfgang Herwig. 5 Bde in 6 Teilbde. München: 1998, S. 62.

<sup>163</sup> Ilse Graham bezeichnet das »Oben« und »Unten« als weit verbreitetes Motiv in Goethes Werk, das er v. a. auch zur Veranschaulichung der dichterischen Mission benutzt. Vgl. Ilse Graham: *Goethe. Schauen und Glauben*. Berlin/New York: 1988, S. 8: »In der Tat, in Goethes Weltanschauung ist die Kluft zwischen den oberen und unteren Bereichen so groß, daß es dem Dichter obliegt, zwischen den Extremen zu vermitteln: den hüllenlosen Glanz des Absoluten menschlichen Augen erträglicher zu machen und dergestalt Schuld und Scham menschlichen Versagens zu lindern. Darin ist seine Funktion der des christlichen Mittlers eng verwandt, und eine hastige Ablehnung dieser Tatsache hält einer vorsichtigen Dokumentierung von Goethes Äußerungen zu diesem Thema nicht stand.«

Hat der Begrabene  
Schon sich nach oben,  
Lebend Erhabene,  
Herrlich erhoben:  
Ist er in Werdelust  
Schaffender Freude nah;  
Ach! an der Erde Brust,  
Sind wir zum Leiden da. (V. 785f.)<sup>164</sup>

Christus ist die Versinnbildlichung des positiven, nach oben strebenden Prinzips, das Goethe im Menschen veranlagt sieht. Dass sich Goethe der Schattenseiten jedes Strebens bewusst ist, dafür steht seine bekannteste Dramenfigur Faust ein. Im Bild des Knaben Lenker treffen die beiden Prinzipien aufeinander. Das Gefährt, dem er sich bedient, entstammt dem Bildbereich der sich zugrunde richtenden Frevler, seine Person selbst steht im Zeichen der Mittler-Figur Christus, verkörpert das Gute im Menschen, dem der Aufstieg zum Himmel Belohnung ist.

Die Affinität Christi zum Genius und die Verwendung des Ausdrucks »Sphäre«, der auch die Heimat des Knaben Lenker bezeichnet, rückt das hohe rettende Reich in die Nähe des Reichs der Phantasie. Dieses stellt ein weiteres semantisches Feld dar, das sich der Flugmetaphorik bedient – wenn Glaube und Teufel nicht helfen, bleiben die »Flügel der Einbildungskraft«.<sup>165</sup> Goethe benützt sich wiederholt ähnlicher bildlicher Ausdrücke, um den Zustand des von der Poesie Ergriffenen zu beschreiben. In einem Brief an Schiller:

Ihr Brief hat mich, wie Sie wünschen, bey der Ilias angetroffen, wohin ich immer lieber zurückkehre, denn man wird doch immer, gleich wie in einer Montgolfiere, über alles irdische hinausgehoben, und befindet sich wahrhaft in dem Zwischenraum in welchem die Götter hin und her schwebten.<sup>166</sup>

Und in *Dichtung und Wahrheit*:

Die wahre Poesie kündigt sich dadurch an, daß sie, als ein weltliches Evangelium, durch innere Heiterkeit, durch äußeres Behagen, uns von den irdischen Lasten zu befreien weiß, die auf uns drücken. Wie ein Luftballon hebt sie uns mit dem Ballast der uns anhängt, in höhere Regionen, und läßt die verwirrten Irrgänge der Erde in Vogelperspective vor uns entwickelt daliegen.<sup>167</sup>

Mit dem Begriff »weltliches Evangelium« werden Poesie und Religion direkt in Verbindung gebracht. Die Kohärenz des bildlichen Sprachgebrauchs innerhalb

---

<sup>164</sup> Diese Verse sind u.a. Anklänge an Fausts Himmelfahrt in der letzten Szene des Dramas, die von einer einzigen Bewegung nach oben bestimmt ist.

<sup>165</sup> Der Begriff ist Schiller entlehnt. Vgl. Friedrich Schiller: *Über der ästhetische Erziehung des Menschen*. München: 1967. (Studientext 1), S. 165: »Auf den Flügeln der Einbildungskraft verlässt der Mensch die engen Schranken der Gegenwart, in welchen die bloße Tierheit sich einschließt, um vorwärts nach einer unbeschränkten Zukunft zu streben;« (24. Brief, 6).

<sup>166</sup> Brief an Schiller am 12. Mai 1798 - WA IV, 13, S. 140.

<sup>167</sup> WA I, 28, S. 213f.

der Literatur bestätigt sich in der Flugfähigkeit der Genius-Figur. Dieser ermöglicht dem Dichter das Erlangen der »Vogelperspective«. Das Flugtalent des Genius ist eines seiner »hervorstechenden Merkmale«,<sup>168</sup> Markierung seiner göttlichen Abstammung. Dem Menschenkind Euphorion fehlt die nötige Ausstattung (»ein Genius ohne Flügel« V. 9603), er muss abstürzen. Das Bild der Flügel wird auf unterschiedliche Weise im Genius-Mythologem weitergetragen. Beispiel dafür ist der Knabe Lenker, der nicht selbst fliegt, sondern dem geflügelte Wesen zu Dienste stehen. Die Flügel werden » [...] zum Zeichen der Macht des Genius, da er sich durch diese den Gesetzen der Erdschwere entzieht.«<sup>169</sup>

Die überraschendste Übereinstimmung mit dem Bild des *Mummenschanz-Viergespanns* findet sich in einem Jugendbrief Goethes an Herder. Er berichtet dem älteren Freund von seiner Lektüre griechischer Autoren; die Wirkung der Dichtung ist ihm unerklärlich, bis es ihm »aufgeht«:

Wenn du kühn im Wagen stehst, und vier neue Pferde wild unordentlich sich an deinen Zügeln bäumen, du ihre Kraft lenkst, den austretenden herbei, den aufbäumenden hinabpeitschest, und jagst und lenkst, und wendest, peitschest, hältst, und wieder ausjagst, bis alle sechzehn Füße in einem Takt ans Ziel tragen – das ist Meisterschaft, *επιχρηστικόν*, Virtuosität.<sup>170</sup>

»Du« – das sind die gelesenen antiken Autoren, »du« ist der dichtende Goethe selbst, dieses »du« steht für den wahren Poeten schlechthin. 55 Jahre später hält an dieser Stelle der Knabe Lenker die Zügel in der Hand.

### **Bildexkurs: Die Seele**

Nicht nur der Genius der Poesie fliegt, ein anderer geflügelter Knabengott hat im Bezug auf Hochgefühle seine Finger im Spiel: Eros. In der Hexenküche erblickt Faust in einem Spiegel Margarete, ungestüm wünscht er sich zu ihr: »O Liebe, leihe mir den schnellsten deiner Flügel, / Und führe mich in ihr Gefild!« (V. 2430). Trifft er sie schließlich fünf Szenen später in Marthes Garten, scheint sein Flugwunsch in Erfüllung gegangen. »Und unser Pärchen?« fragt Marthe. »Ist den Gang dort aufgefliegen. / Mutwill'ge Sommervögel!« (V. 3202f.) antwortet ihr Begleiter Mephistopheles.

---

<sup>168</sup> Schmidt-Dengler 1978, S. 194.

<sup>169</sup> Schmidt-Dengler 1978, S. 195.

<sup>170</sup> WA IV, 2, S. 16f.

Es ist ein Ausspruch Fausts, der es erlaubt, die verschiedenen Thematiken Glaube, Poesie und Liebe aufgrund der etwas losen Verbindung ihrer Metaphorik nebeneinander zu setzen. Ihm scheint alles ein diffuses, unbenennbares Eins: »Glück! Herz! Liebe! Gott!«. In seiner Antwort auf die berühmte Gretchenfrage:

Erfüll' davon dein Herz, so groß es ist,  
Und wenn du ganz in dem Gefühle selig bist,  
Nenn' es dann wie du willst,  
Nenn's Glück! Herz! Liebe! Gott!  
Ich hab keinen Namen  
Dafür! Gefühl ist alles;  
Name ist Schall und Rauch,  
Umnebelnd Himmelsglut. (V. 3451f.)

Unter der beschriebenen, doch unbenennbaren Regung ist ein durch Poesie, Liebe wie auch religiöse Seligkeit hervorgerufenes Gefühl vorstellbar. Hierzu passt ein weiterer Bereich, der sich hinter dem Begriff »Sommervogel« verbirgt. Sommervogel steht für Schmetterling, auf Griechisch: Psyche. Psyche übersetzt sich nicht nur in das kleine, geflügelte Tier, sondern ist auch das griechische Wort für Seele.

Die Seele ist Gegenstand der Wette Gottes und Mephistopheles', die die Handlung des Dramas in Gang setzt. Am Ende der Tragödie tritt sie in konkreter Form in Erscheinung. Faust ist tot, der Teufel versucht, was ihm seiner Meinung nach gebührt, zu verbuchen:

Das ist das Seelchen, Psyche mit den Flügeln,  
Die rupft ihr aus so ists ein garstiger Wurm;  
Mit meinem Stempel will ich sie besiegeln  
Dann fort mit ihr im Feuer-Wirbel-Sturm. (V. 11660f.)

Die Verse zeigen, von welcher Bedeutung die Flügel der Seele sind. Ohne dieses Attribut ist der Schmetterling ein einfaches Kriechtier, »ein garstiger Wurm«. Erst nach Entfernung des göttlichen Zeichens, der Flügel und somit Flugkraft, kann der Teufel Besitz von der Seele ergreifen. Die darauf folgende letzte Szene ist eine einzige stete Aufwärtsbewegung.<sup>171</sup> Ihre wechselnde Szenerie folgt dem Flug der Seele hinauf bis zur obersten Instanz, der Mater Gloriosa. Von der Büsserin Gretchen darum gebeten, nimmt sie Fausts Unsterbliches in ihre »Sphäre« auf. Zu Gretchen: »Komm! Hebe dich zu höhern Sphären, / Wenn er dich ahnet folgt er nach.« (V. 12094f.). Die Bewegung der Seele thematisiert Goethe auch in dem Gedicht *Gesang der Geister über den Wassern*. Dort geht es um ihre ewige

---

<sup>171</sup> Vgl. Schöne 2003, S. 793f.

Wiederkehr, die sich nicht wie in *Bergschluchten, Wald, Fels* in einer reinen Aufwärts-, sondern in einer Auf-und-Ab-Bewegung ausdrückt.

Des Menschen Seele  
Gleicht dem Wasser:  
Vom Himmel kommt es,  
Zum Himmel steigt es,  
Und wieder nieder  
Zur Erde muß es,  
Ewig wechselnd.<sup>172</sup>

Die Seele, wie der Knabe Lenker, bewegt sich zwischen dem Oben und Unten vermittelnd. Die Analogie zwischen der Seele und dem Knaben Lenker reicht jedoch viel weiter: Von der Seele als einer »zusammengewachsenen Kraft eines befiederten Gespanns und seines Führers« (*Phaidros* 246b)<sup>173</sup> spricht Sokrates in Platons *Phaidros*.<sup>174</sup> Eines der beiden Rosse ist »gut und edel«, das andere aber »entgegengesetzter Abstammung und Beschaffenheit«.<sup>175</sup> Faust spürt den Widerstreit seiner beiden Seelenrösser, er weiß um die »zwei Seelen« (V. 1112) in seiner Brust. In der Szene *Wald und Höhle* ringt er zwischen dem »Erhabne[n] Geist« (V. 3217), von dem er sich in Höhe und Einsamkeit umgeben fühlt, und seiner »Begierde zu Genuß« (V. 3249), die er seinem »Gefährten« (V. 3243), dem Teufel zuschreibt. Platon beschreibt die Schwierigkeit ein solch ungleich bespanntes Gefährt zu lenken. Nur den Göttern, allen voran Zeus, ist wirklich eleganter Flug möglich (*Phaidros* 247a,b). Faust ergeht es wie Bellerophon und Phaethon, er hat seine Pferde nicht unter Kontrolle.<sup>176</sup> Er gibt sich Teufel und Begierde hin, der Fall ist ihm und Margarete damit vorherbestimmt.

Du, Hölle, musstest dieses Opfer haben!  
Hilf, Teufel mir die Zeit der Angst verkürzen!  
Was muß geschehen, mag's gleich geschehn!  
Mag ihr Geschick auf mich zusammenstürzen  
Und sie mit mir zu Grunde gehen. (V. 3361f.)

---

<sup>172</sup> WA I, 2, S. 56.

<sup>173</sup> Platon: *Sämtliche Werke*. Hrsg. Ursula Wolf. Reinbek b. H. 2006. Bd 2, S. 566. [im Folgenden Stellenangaben im Text]. Goethes Bibliotheksbestand weist ihn als Kenner der Platonischen Seelenlehre aus. Vgl. Ruppert 1958, S. 184f.

<sup>174</sup> Der Verweis auf die Seelenrösser bei: Gaier, Bd 2, 1999, S. 616.

<sup>175</sup> Vgl. die Zweiteilung des Genius als schwarz-weißes Zwillingsspaar (Kapitel 4.1 Bildexkurs Genius). Deutet man den Genius als Animus des Menschen ergibt sich eine weitere Überschneidung des Seelen- und Genius-Diskurses.

<sup>176</sup> Im Bezug auf Bellerphons Pferd Pegasus ist von schwieriger Zähmung die Rede; in den meisten Überlieferungen ist es die Göttin Minerva, die diese Aufgabe für Bellerophon übernimmt. Vgl. Hederich 1996, Sp. 535 u. Sp. 1910. Die Geschichte Phaethons beschreibt die Fehler des Lenkers: Die Tiere gehen ihm aufgrund von Peitschenhieben und heftigen Antreibens durch. Vgl. Hederich 1996, Sp. 1961. In Ovids *Metamorphosen* heißt es: »Er hat Angst: er kann die geliehenen Zügel nicht führen, / Kennt nicht den Weg, und wenn er ihn konnte, er kann sie nicht lenken.« (II, V. 170f.). Mit diesen Rössern verhält es sich wie mit den Seelenrössern: Wer sie – was soviel bedeutet, wie den eigenen Übermut – nicht zu Handhaben weiß, stürzt.

Schon Platon weiß davon zu berichten, dass fällt, wer nicht Herr über seine Rosse ist: »Denn das vom Schlechten etwas an sich habende Roß, wenn es nicht sehr gut erzogen ist von seinem Führer, beugt sich zum Boden hinunter und drückt mit seiner ganzen Schwere, woraus viel Beschwerde und der äußerste Kampf der Seele entsteht.« (vgl. *Phaidros* 247b,c). Nur die »vollkommene« und »befiederte« Seele »schwebt in den höheren Gegenden und waltet durch die ganze Welt« (*Phaidros* 246c). Gelingt es einer Seele hoch genug zu steigen, erblickt sie »der Wahrheit Feld«. Nur eine Seele, die dieses geschaut hat, macht aus einem Menschen einen »Freund der Weisheit oder des Schönen« bzw. einen »den Musen oder der Liebe Dienende[n]« (*Phaidros* 248d). Die Erinnerung an das in höchster Sphäre erkannte Schöne entfacht das Feuer der Begeisterung (vgl. *Phaidros* 249c,d). Dieses ist dem Wahnsinn der Musen gleichzusetzen, ohne welchen kein dichterisches Werk zu denken ist.<sup>177</sup> Hier kehrt die Betrachtung also zu ihrem Ausgangspunkt, dem Flug der Poesie, zurück. Faust selbst stellt die Verbindung zwischen Poesie und Seele her, eine fühlende Seele ist für ihn Grundbedingung der Sprechkunst:

Wenn ihr's nicht fühlt, ihr werdet's nicht erjagen,  
Wenn es nicht aus der Seele dringt,  
Und mit urkräftigem Behagen  
Die Herzen aller Hörer zwingt. (V. 534f.)

Die Gleichsetzung des religiösen Begriffs »Seele« mit Prinzipien wie der Poesie oder Figuren wie dem Genius ist durch seine Säkularisierung möglich; die »Seele« ist im 19. Jahrhundert nur noch Bildträger. Dem Glauben an eine tatsächliche Existenz der Seele bereitete die Aufklärung ein Ende, weder in der neueren Philosophie noch in der Psychologie ist Raum für die überholte religiöse Vorstellung. Die Seele wird Metapher, ein rein literarisches Mittel.<sup>178</sup> Die Relevanz der Vorstellung für die Literatur bleibt aufgrund ihrer Anschaulichkeit bestehen. Die Romantik entdeckt, auf aufklärerische Tendenzen reagierend, der Vernunft unerreichbare Aspekte des menschlichen Charakters. Zum Bild dieser Lücke wird

---

<sup>177</sup> Sokrates rechtfertigt den Wahn der Liebenden mit der produktiven Seite des Wahnsinns, die in der Wahrsagerei und der Dichtung Ausdruck findet. »Die dritte Eingestung und Wahnsinnigkeit von den Musen ergreift eine zarte und heilig geschonte Seele aufregend und befeuernd, und in festlichen Gesängen und andern Werken der Dichtkunst tausend Taten der Urväter ausschmückend, bildet sie die Nachkommen. Wer aber ohne diesen Wahnsinn der Musen in den Vorhallen der Dichtkunst sich einfindet, meinent, er könne durch Kunst allein genug ein Dichter werden, ein solcher ist selbst ungeweiht und auch seine, des Verständigen, Dichtung wird von der des Wahnsinnigen verdunkelt.« (*Phaidros* 245a).

<sup>178</sup> Vgl. Günther Mensching: *Vernunft und Selbstbehauptung. Zum Begriff der Seele in der europäischen Aufklärung*. In: Gerd Jüttemann, Michael Sonntag, Christoph Wulf (Hrsg.): *Die Seele. Ihre Geschichte im Abendland*. Weinheim: 1991, S. 217-235, hier: S. 233.

die Seele.<sup>179</sup> In dieser Form und Funktion findet sie in Goethes Werk Verwendung.

Das Bild des Knaben Lenker nimmt Anleihe an antiken Seelen-Bildern und Eigenschaften. Er besucht als Seelenlenker das *Mummenschanz*-Treiben; er ist der verselbstständigte, frei wandernde Lückenfüller im Reiche des Materiellen und (anscheinend) Rationalen. Den »neuen« Bildern entsprechend (vgl. Kapitel 3.2.3) eröffnet der romantische Seelen-Diskurs Räume des Unsagbaren.<sup>180</sup> In den Türspalt dieses Raums stellt der Knabe Lenker seinen Fuß.

### 4.3 »ein Mädchen schelten« – Androgynie

Der Knabe Lenker fordert den Herold auf, ihn zu beschreiben. Dieser spricht von der Jugend, Schönheit und Verführungskraft des Knaben, geht auf seine Haarpracht und Kleidung ein, einem »zierliche[m] Gewand« (V. 5547) geschmückt »Mit Purpursaum und Glitzertand«. Darauf folgt die etwas ambivalente Zeile: »Man könnte dich ein Mädchen schelten« (V. 5548). Brachte der Herold bislang nur ihm eindeutig erscheinende Merkmale zur Sprache, wechselt seine Rede hier erstmals in den Konjunktiv, man »könnte«. Der Vers beschreibt den Knaben Lenker als androgynes Wesen (androgyn: griechisch für »mannweiblich«, aus aner »Mann« und gyne »Frau«). Die Formulierung mit dem konjunktivischen Modalverb ist umständlich, was sich wie ein Hinweis auf die Komplexität des Androgynie-Diskurses liest, den sie in die Beschreibung einführt. Diesbezüglich wegweisendes Werk ist Achim Aurnhammers *Androgynie. Studien zu einem Motiv in der europäischen Literatur*. Aurnhammer versteht das Motiv als einen auf unterschiedlichste Weisen zu verwirklichenden Zirkel (»symbolontisches Curriculum«), der von einer Ganzheit über den Zustand einer Trennung wieder zu einer Ganzheit führt. Androgynie ist »jede Relation zweier komplementärer Teile [...], die eins waren, eins sind oder eins sein möchten, sofern die Komplementarität geschlechtlich erkennbar ist.«<sup>181</sup> Für den Knaben Lenker hat die zweite Bedingung Gültigkeit, er ist zwei Teile, die eins sind.

---

<sup>179</sup> Vgl. Jochen Hörisch: *Die Romantische Seele*. In: Gerd Jüttemann, Michael Sonntag, Christoph Wulf (Hrsg.): *Die Seele. Ihre Geschichte im Abendland*. Weinheim: 1991, S. 258-266, hier: S. 259. Hörisch verortet die Seele im Bruch des modernen Menschen, den er in *Wilhelm Meisters Lehrjahre* belegt sieht. FA I, 9, S. 634. Dort heißt es, »[...] daß unsere Existenz durch Vernunft dividiert, niemals rein aufgehe, sondern daß immer ein wunderlicher Bruch übrig bleibe.«

<sup>180</sup> Vgl. Hörisch 1991, S. 259f.

<sup>181</sup> Achim Aurnhammer: *Androgynie. Studien zu einem Motiv in der europäischen Literatur*. Köln/Wien 1986. (Literatur und Leben, N.F. 30), S. 2.

Androgynie wird durch die Jahrhunderte hindurch in der Kunst symbolhaft verwendet, sie dient der »ästhetische[n] Überspielung der Wirklichkeit«.<sup>182</sup> Auch bei diesem Motiv geht es demnach um die Öffnung von Imaginationsräumen, die Konzeption des Knaben als »offene Gestalt« beweist sich erneut.

Der Androgyn als Gegenstand der Ästhetisierung und damit verbundener Idealisierung findet sich in allen Kapiteln Aurnhammers Untersuchung wieder. Keiner historischen Epoche geht es bei der künstlerischen Darstellung von Zweigeschlechtlichkeit um die Abbildung von Realität. Für die Zeit der römischen Antike gibt es zahlreiche Belege der Ablehnung, die hermaphroditisch geborene Kinder hervorriefen, und die bis zu ihrer Tötung führen konnte.<sup>183</sup> Das 18. Jahrhundert betont bei der Rezeption alter Kunst die Idealität, die antiken androgynen Geschöpfen zugrunde liegt und deren Distanz zur Realität garantiert. Trotzdem gibt es ausreichend Zeugnisse für ein gewisses Unbehagen den Kunstwerken gegenüber. Ihre Schönheit wird nur mit Vorbehalten anerkannt, ist ihr Gegenstand dem »Unnatürlichen« doch gefährlich nahe. F. G. Welker berichtet in dem Aufsatz *Über den Hermaphroditen in der alten Kunst*, erschienen Anfang des 19. Jahrhunderts, von »Vermischungen« in den Götterbildern der griechischen Antike – doch »[...] wo eine vorkam, als beim Dionysos, war sie, in Schönheit versteckt, wieder Natur geworden.«<sup>184</sup> Versteckt und ästhetisiert sind die Bilder erträglich. Die Wirkung der Schönheit, der sich auch Welker nicht entziehen konnte,<sup>185</sup> wird durch das Mitleid, das die Figur hervorruft, entschuldigt. Texte wie dieser bestimmen den dominanten Diskurs des Jahrhunderts, in dem die Distanzierung zum realen Hermaphroditen vorgeschrieben ist.

In Johann Joachim Winckelmanns Ästhetik erhalten die Darstellungen von »Verschnittenen« höchsten Stellenwert. Auf seine Gedanken zum Idealischen der griechischen Kunst verweist Welker. Die idealische Kunst, so Winckelmann, setzt zusammen, was es realiter nicht gibt und schafft somit über der Natur Stehendes. Seine Auflistung der schönsten antiken Götterdarstellungen in *Geschichte der Kunst im Altertum* enthält beinahe nur Knabendarstellungen, deren Umrisse an

---

<sup>182</sup> Aurnhammer 1986, S. 4.

<sup>183</sup> Vgl. Aurnhammer 1986, S. 33-36.

<sup>184</sup> F. G. Welker: *Über den Hermaphroditen in der alten Kunst*. In: Carl Daub u. Friedrich Creuzer (Hrsg.): *Studien*. Bd 4. Heidelberg: 1808, S. 159-216, hier: S. 165. Goethe besaß eine Ausgabe der *Studien*, vgl. Ruppert 1958, S. 166.

<sup>185</sup> Sie verrät sich in seiner Beschreibung der Herausforderung, die eine solche Gestalt für den Künstler darstellt. Welker 1808, S. 171. Es geht darum, »[...] den Leib des zarten Jünglings noch weiblicher zu ründen, und die weibliche Form, wo sie nicht den Vorzug behauptet, mit männlichen graden Linien aus zugleichen, die Lust am Knaben und am Weibe in eine, und daher feinere, zu vereinigen und zu befriedigen.«

weibliche Formen grenzen.<sup>186</sup> Auch Wilhelm v. Humboldt geht in seinem Aufsatz *Über die männliche und weibliche Form* auf die Schönheit der Androgynie ein und definiert das »vollkommenste Gleichgewicht« der weiblichen und männlichen Vorzüge des menschlichen Körpers als Schönheitsideal.<sup>187</sup> Winckelmann fasziniert nicht das Ausgeglichenere, sondern das Unbestimmte der Erscheinung. In einem Übergangsstadium, also einem Zustand der Unbestimmtheit, befindet sich der Körper des Jugendlichen. Nicht verwunderlich ist daher, dass es vor allem Gestalten im Knabenalter sind, die in ihrer Nicht-Festgelegtheit die reizvollsten menschlichen Figuren stellen.<sup>188</sup>

Kokettiert die italienische und französische Renaissance-Kultur noch mit der Uneindeutigkeit der Androgynie und bezieht sie als erotisch-ästhetisches »je ne sais quoi« in ihre Lebensspraxen mit ein,<sup>189</sup> übersiedelt das »androgynen Vollkommenheitsideal« im 18. Jahrhundert zur Gänze in den abgeschiedenen Bereich der Kunst, wo es zur »unerreichbare[n] Projektionsfigur«<sup>190</sup> wird. In der Literatur geht die Idealisierung des Motivs mit der klassizistischen Liebe zur Antike und neueren naturphilosophischen Anschauungen einher.<sup>191</sup> Am Schnittpunkt dieser Themenkreise erschafft das beginnende 19. Jahrhundert phantastische Welten, die von androgynen Kunstfiguren bewohnt werden. In fiktiven Räumen wird das Motiv mit neuem Leben erfüllt.<sup>192</sup> In diesen Kontext passt – mit Einschränkungen – auch der Knabe Lenker. Er ist androgyn, ist die Verkörperung eines Ideals (der Poesie) und von göttlicher Abstammung. In der Geschichte des ästhetisierenden, idealisierenden Androgynie-Diskurses, die von der Antike bis zur Goethezeit reicht, erfährt das Motiv die verschiedensten inhaltlichen Ausformungen. Vor allem zwei konstante Aspekte des Motivs, die

---

<sup>186</sup> Vgl. Johann Joachim Winckelmann: *Geschichte der Kunst des Altertums*. Darmstadt 1993. (Bibliothek klassischer Texte), S. 157-160.

<sup>187</sup> Vgl. Wilhelm v. Humboldt: *Über die männliche und weibliche Form*.. In: Ders.: *Werke in fünf Bänden*. Hrsg. v. Andreas Flitner und Klaus Giel. Bd 1. Darmstadt: 1980, S. 296-336, hier: S. 215f.

<sup>188</sup> Vgl. Aurnhammer 1986, S. 161-164.

<sup>189</sup> Vgl. Aurnhammer 1986, S. 60-116. Die Aristokratie unterhält in dieser Zeit in Form von Travestie und Rollenspielen einen viel konkreteren Bezug zur Androgynie als spätere Jahrhunderte.

<sup>190</sup> Aurnhammer 1986, S. 164.

<sup>191</sup> Goethe selbst beschäftigte sich in seinen naturwissenschaftlichen Schriften mit der in der Natur auftretenden Eingeschlechtlichkeit. Vgl. *Über die Spiral-Tendenz der Vegetation* - WA II, 7, S. 67f.: »[...] so können wir uns die ganze Vegetation von der Wurzel auf androgynisch ingeheim verbunden vorstellen;« Vgl. auch WA II, 7, S. 68. In Notizen während seines Italienaufenthalts spricht er in Analogie zu den Pflanzen von der menschlichen Spezies: »Man kann den rechten Begriff von den zwey Geschlechtern nicht faßen wenn man sich solche nicht an Einem Individuo vorstellt. [...] Hierzu geben uns die Pflanzen die beste Gelegenheit.« Literarischen Ausdruck finden diese Studien in den Rechtfertigungsversuchen des Inzests, aus dem das Mädchen Mignon hervorgeht. FA I, 9, S. 965: »Seht die Lilien an, entspringt nicht Gatte und Gattin auf Einem Stengel? verbindet beide nicht die Blume, die beide gebar, und ist die Lilie nicht das Bild der Unschuld, und ist ihre geschwisterliche Vereinigung nicht fruchtbar?«.

<sup>192</sup> Vgl. Aurnhammer 1986, S. 137.

auch mit Funktionen der puer aeternus-Figur übereinstimmen, wirken im Charakter des Knaben Lenker nach: Androgynie als Symbol der Heilung und als Kennzeichen von Schöpfergottheiten.

Die Verbindung des Begriffs der Heilung/Erlösung mit dem der Androgynie geht auf Platons *Symposion* zurück. In seiner bekannten Rede über die Herkunft des Menschen berichtet Aristophanes über die ursprünglichen drei Geschlechter, dem männlichen, dem weiblichen und dem mannweiblichen.<sup>193</sup> Diese Spezies lebt glücklich – bis zu ihrem Versuch, zu den Himmlischen emporzusteigen. Dieses Vorhaben ist bereits bekannt, es führt gewöhnlich zu nichts Gutem. Um das starke Geschlecht zu bestrafen und zu schwächen, schneidet Zeus die Figuren entzwei, Konsequenz ist der jetzige Zustand der Menschheit: »Von so langem her also ist die Liebe zueinander den Menschen angeboren, um die ursprüngliche Natur wiederherzustellen, und versucht aus zweien eins zu machen und die menschliche Natur zu heilen.« (*Symposion* 191d). Dient der Mythos im antiken Griechenland vor allem der Aufwertung männlicher Homosexualität,<sup>194</sup> spricht er wichtige Merkmale an, die in späteren Androgynie-Konzeptionen noch erhalten sind, »aus zweien eins zu machen« bleibt ein gängiges Erlösungsversprechen. Der getrennte Zustand ist eine Strafe der Götter, die Absicht dahinter Schwächung der Menschen. Dem gegenüber verkörpert das androgyne Wesen einen seligen Idealzustand.

In der Frühgeschichte des Christentums findet sich die Idee wieder. Als bekannte Beispiele sind die aus der Genesis abgeleitete Vorstellung eines androgynen Adam (»Und Gott schuf den Menschen zu seinem Bilde, zum Bilde Gottes schuf er ihn; und schuf sie als Mann und Frau« 1.Mose 1,27), die christliche Eheformel (»sie werden sein ein Fleisch« 1.Mose 2,24) und das Bild des androgynen Christus zu nennen.<sup>195</sup> Wie das christliche Äquivalent zu Platons Einheit-Mythos liest sich eine Stelle im *Zweiten Clemensbrief*. Dort antwortet der Herr auf die Frage, wann sein Reich, also die Erlösung, komme: »Wenn die zwei Eines sein werden, und das Äußere das Innere, und das Männliche mit dem Weiblichen, weder männlich noch weiblich.« Der Prediger erläutert die Worte: »Die zwei aber sind Eines, wenn wir zueinander die Wahrheit sagen; und in zwei

---

<sup>193</sup> Zum Aussehen dieses Geschlechts: Platon, Bd 2, 2006, S. 61: »Ferner war die ganze Gestalt eines jeden Menschen rund, so daß Rücken und Brust im Kreise herumgingen. Und vier Hände hatte jeder und Schenkel ebensoviel wie Hände, und zwei Angesichter auf einem kreisrunden Halse einander genau ähnlich, und einen gemeinschaftlichen Kopf für beide einander gegenüberstehende Angesichter, und vier Ohren, auch zweifache Schamteile, und alles übrige wie es sich hieraus ein jede weiter ausdenken kann. « (*Symposion* 189e).

<sup>194</sup> Vgl. Aurnhammer 1986, S. 11.

<sup>195</sup> Vgl. Aurnhammer 1986, S. 118-128.

Leibern möge ungeheuchelt *eine* Seele sein.«<sup>196</sup> Hier ermöglicht die Wahrheit die heilende Vereinigung, die bei Platon die Liebe notwendig macht.<sup>197</sup> Auf diese und ähnliche Quellentexte beziehen sich neuzeitliche Bearbeitungen des Androgynie-Motivs in heilsgeschichtlichen Kontexten, wie sie sich in Jacob Boehmes (17. Jahrhundert) und Franz von Baaders (um 1800)<sup>198</sup> Werken finden. Beide haben großen Einfluss auf die Androgynie-Rezeption der Romantik. In dieser am Anfang der Moderne stehenden Epoche vermischen sich schließlich mystische und naturphilosophische Vorstellungen zu einem Bild, das Träger der allgemeinen Sehnsucht nach verllorener Einheit wird.<sup>199</sup> Androgynie steht symbolisch für die Kraft, Widersprüche in Einklang zu bringen. Wie ein Heiland wandelt der mit ihr Ausgestattete durch die immer komplexer und widersprüchlicher werdende Welt.<sup>200</sup> Auch Jung liest die Androgynie seiner ewigen Knaben, zu seiner Theorie des Kindes als Ganzmacher und Heilbringer passend, als »vereinigendes Symbol«.<sup>201</sup> Der Knabe Lenker taucht als Abgesandter einer höheren Ordnung im *Mummschanz*-Geschehen auf. Er ist Bote einer anderen Welt, die angesichts der Negativität der diesseitigen eine potentiell bessere Welt ist. Sein Mittel zur Vereinigung von Gegensätzen und Herstellung ursprünglicher Harmonie ist die Poesie (vgl. Kapitel 4.1). Stellt die Erdenexistenz des Menschen den unerfüllten, entzweiten Zustand eines Wesens dar, das erst nach dem Jüngsten Gericht wieder zur paradiesischen Androgynie findet,<sup>202</sup> ist demnach das Empor-Gelangen zu Gott mit dem Akt der Heilung und Herstellung der ursprünglichen Natur ident. Mit dem Flug zur Sphäre der Poesie verbindet sich eine ähnlich geartete Hoffnung.

Zur schöpferischen Kraft der Androgynie: Mit Adam, Stammvater des menschlichen Geschlechts, wurde bereits eine androgyne Schöpferfigur genannt (die Auslegung entstammt diversen gnostischen und mystischen Lehren). Vor

---

<sup>196</sup> *Der zweite Brief des Klemens an die Korinther*. In: *Die Apostolischen Väter*. Hrsg. v. Andreas Lindemann u. Henning Paulsen. Tübingen: 1992, S. 152-176, hier: S. 165.

<sup>197</sup> Im Gegensatz zu Platon wird die Verbindung des Maskulinen und Femininen im christlichen Kontext als Absage an die körperliche Begierde interpretiert, wie die Erläuterung des Predigers zeigt. Lindemann, Paulsen 1992, S.165: »Und ›das Männliche mit dem Weiblichen, weder männlich noch weiblich‹ meint dies: Ein Bruder soll beim Anblick einer Schwester an sie nicht als an eine Frau denken, und nicht soll sie ihn als einen Mann denken«

<sup>198</sup> Goethe besaß Baaders Schrift zur Elementar-Physiologie. Vgl. Ruppert 1958, S. 624.

<sup>199</sup> Vgl. Aurnhammer 1986, S. 153-160.

<sup>200</sup> Verwiesen sei hier auf das Mädchen Fabel aus Klingsohr Märchen in *Heinrich von Ofterdingen* (1800). Sie durchstreift die Märchenwelt und erweist sich als ihre Eretterin. Im Schatzkammer-Schauspiel sitzt sie auf der Lilie, die ihr Milchbruder Eros und ein Mädchen in »Eine Blume« vereint darstellen. Vgl. Novalis: *Heinrich von Ofterdingen. Ein Roman*. Stuttgart 2006 (RUB 8939), S. 133. Vgl. hierzu: Aurnhammer 1986, S. 182f.

<sup>201</sup> Vgl. Jung 1984, S. 197-201.

<sup>202</sup> Vgl. Aurnhammer 1986, S. 24f.

allem in älteren Kulturen ist Androgynie häufiges Merkmal der ersten, alles schaffenden Gottheit.<sup>203</sup> Die Erklärung für diese Verbindung ist einleuchtend wie einfach: das erste Wesen muss in der Lage sein, aus sich alleine zu zeugen, die Zweigeschlechtlichkeit steht für seine Omnipotenz. Darauf beruht auch Humboldts Entwurf eines übergreifenden, dritten Geschlechts, dem das Genie angehört.<sup>204</sup> Welkers Aufsatz geht ebenfalls auf das Phänomen ein. Die Vereinigung weiblicher und männlicher Kennzeichen drücke die »Allgemeinheit und Unbeschränktheit der Kraft, Allerzeugung und Belebung« aus.<sup>205</sup> Doch nicht nur ihre Zeugungskraft macht zweigeschlechtliche Wesen zu idealen Schöpfern. Ihre Vielseitigkeit erlaubt ihnen tiefere Einsichten in das menschliche Dasein als sie einseitig veranlagten Geschöpfen möglich sind (Beispiel ist der weise Tiresias). Für die personifizierten Vertreter der Poesie bedeutet das, dass die Allwissenheit, die sie ihrer Flugfähigkeit verdanken, durch die Einsicht in die Belange beider Geschlechter erhärtetes Fundament erhält.

Was den Knaben Lenker betrifft, dürfen seine Übereinstimmungen mit typischen klassischen bzw. romantischen Androgynie-Konzeptionen nicht über den Bruch mit dem Ideal hinwegtäuschen, der im Text angelegt ist. *Faust II* arbeitet mit zahlreichen Bildern der Klassik und Romantik, nie jedoch ohne sie kritisch zu reflektieren und entsprechend umzuformen. Wo immer das Motiv der Androgynie in dem Werk auftritt, steht es im Zeichen von Ambivalenz und Ironie.

Ein Punkt, an dem Goethe ansetzt, ist die Erotisierung des Motivs. In der Beschreibung des Knaben Lenker wird die Wirkung, die er auf das weibliche Geschlecht ausübt, ausdrücklich betont.<sup>206</sup> »Du scheinst mir ein künftiger Sponsierer / Recht so von Haus aus ein Verführer.« (V. 5539f.) meint der Herold. Und wenig später:

Man könnte dich ein Mädchen schelten,  
Doch würdest du, zu Wohl und Weh  
Auch jetzo schon bei Mädchen gelten  
Sie lehrten dich das A.B.C. (V. 5548f.)

---

<sup>203</sup> Vgl. Aurnhammer 1986, S. 11-14.

<sup>204</sup> Vgl. Wilhelm v. Humboldt: *Über den Geschlechtsunterschied und dessen Einfluss auf die organische Natur*. In: Humboldt 1980. Bd 1. Darmstadt: 1980, S. 296-336, hier: S. 275 u. 280. Humboldt geht es um das männliche Genie, dem dem Weiblichen zugeschriebene Eigenschaften eigen sind, wodurch es schöpferische Omnipotenz erreicht. Vgl. hierzu kritisch: Malte Stein: »Frauen-Schönheit will nichts heißen« *Ansichten zum Eros als Bildungstrieb bei Winckelmann, Wilhelm v. Humboldt und Goethe*. In: Ortrud Gutjahr u. Harro Segeberg (Hrsg.): *Klassik und Anti-Klassik. Goethe und seine Epoche*. Würzburg: 2001, S. 195-218, hier: 208f.

<sup>205</sup> Welker 1808, S. 165.

<sup>206</sup> Diese Tatsache übergeht Emrich, der die androgynen Kinder in Goethes Werk im Bereich des Übergeschlechtlichen angesiedelt wissen will. - Vgl. Emrich 1964, S. 174.

Die Erotik des Zweigeschlechtlichen entspringt der Eigenart des »Je ne sais quoi«, des »gewissen Etwas«. Der Konjunktiv, den der Herold an der betreffenden Stelle verwendet, zeugt von der Unbestimmbarkeit der Figur. Der Knabe ist dem Herold ein Rätsel, ein unbenennbares Etwas: »Wüßte nicht dich zu benennen,« (V. 5533). Das »gewisse Etwas«, die aufreizende und doch nicht bestimmbare Wirkung eines Wesen, deutet »[...] einmal auf ein an außerordentlichen Personen oder Kunstgegenständen einzigartig Aufleuchtendes, das andere Mal auf den Grund der Seele und des Gewissens«<sup>207</sup> hin. In der Rätselfigur des Knaben Lenker verbinden sich alle drei Unbeschreibbarkeiten. Als Theaterfigur mit Auftritt in der *Mummenschanz* ist er sowohl eine außerordentliche Person, als auch Kunstgegenstand. Gleichzeitig verweist sein Wesen auf im Menschen tiefer Liegendes – sei es seine Veranlagung zur Poesie, sei es sein Streben zum Göttlichen, sei es, dass die beiden im Bild der Seele verbunden gedacht werden. Bis heute kommt die Formel »Je ne sais quoi« zur Anwendung, »[...] wenn es gilt, Unerklärbares, das ›ineffabile‹ einer Person, einer Stimmung, eines Kunstgegenstandes auszudrücken«.<sup>208</sup> Es ist somit eine mögliche positive Besetzung des unerklärlichen Bereichs im Menschen, der in Verlegenheit um Begriffe Seele, Geist oder Animus genannt wird (vgl. Kapitel 4.2 Bildexkurs Seele). Mit dem Wort »Poesie« tritt eine neue zu diesen Bezeichnungen hinzu. Mit ihr ist eine ästhetische, atheistische Erklärung für den Mehrwert gefunden, der sich der nüchtern-empirischen Betrachtung des menschlichen Daseins entzieht. Die Androgynie des Knaben Lenker macht ihn zu einem ambivalenten Geschöpf. Die Faszination für das Ambivalente stattet ihn einerseits mit einer erotischen Note aus, andererseits führt sie zur Vermutung verborgener, unaussprechbarer Werte. Die Figur lässt sich nicht auf einen dieser Aspekte einschränken.

Eine weitere Verfremdung stellt Distanz zwischen den androgynen Figuren in *Faust II* und ihren idealen Vorgängern her. Der Herold möchte den Knaben Lenker für seine weiblich wirkende Erscheinung »schelten«. Die Formulierung ist dunkel: Als Reaktion auf biologisch Determiniertes (Hermaphroditismus) ist Schelte unsinnig. Außerdem wird nicht die Schelte selbst, sondern nur ihre Möglichkeit (»könnte«) ausgesprochen. Dennoch, eine Funktion des Wort »schelten« ist eindeutig: die negativen Implikationen, die es für die umstehenden Verse mit sich bringt. Entsprechen die androgynen Frauengestalten (Mignon,

<sup>207</sup> *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Hrsg. v. Joachim Ritter u. Karlfried Gründer. Bd 4. Darmstadt 1976, S. 639.

<sup>208</sup> *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd 4, 1976, S. 643.

Mariane als »weibliches Offizierchen«<sup>209</sup>, Torquato Tassos Ritterin Chlorinde, Natalie als Amazone im »Mannesüberrock«<sup>210</sup>) in *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, erschienen in den Jahren 1795/96, noch der idealen Androgynie-Konzeption Winckelmann'scher und Humboldt'scher Machart, haben die Bilder in der Welt von *Faust II* ihre Unantastbarkeit verloren.<sup>211</sup> Der mädchenhafte Knabe Lenker ist zu »schelten«, Homunkulus' Zweigeschlechtlichkeit »kritisch« (Thales zu Homunkulus' Menschwerdung: »Auch scheint es mir von anderer Seite kritisch, / Er ist, mich dünkt, hermaphroditisch.« V. 8255), Mephistopheles wird für seine weibliche Erscheinung als Phorkyas ebenfalls gerügt (»Man schilt mich nun, o Schmach! Hermaphroditen.« V. 8029). Die Himmlischen Heerscharen, die Mephistopheles während seiner Jagd nach Fausts Seele ablenken, nennt er »bübisch-mädchenhafte[s] Gestümper« (V. 11687). An keiner der zitierten Textstellen wird deutlich, ob und wie weit das Drama in das Genre der Burleske wechselt oder die abwertenden Töne doch ernst zu nehmen sind. Bestes Beispiel für diese Verlegenheit, in die das Stück sein Publikum wiederholt führt, ist wohl die angesprochene Verführungsszene des Teufels. Der Text nimmt zwar an klassischen Tönen Anleihe, doch er übergeht die Existenz des populären »Unnatur«-Diskurses (siehe Welker) nicht, sondern lässt das Sprechen der Figuren eine Brücke zwischen beiden schlagen. Der im Stück adjektivisch verwendete Begriff »Hermaphrodit« entstammt einem körperbetonenden, dem Ideellen entgegengesetzten Sprachgebrauch. Der Effekt dieser Vermischung ist komisch oder befremdend. Es gilt sich an die vom Autor empfohlene Lesart zu halten und das Stück als »sehr ernsten Scherze«<sup>212</sup> zu lesen. Durch Erotisierung und Miteinbezug gängiger Androgynie-Abwertung wird das Ideal entlarvt und ironisiert.<sup>213</sup> Ernsthaftige Rekurse auf das androgyne Vollkommenheitsideal werden aufgestellt und gleichzeitig humoristisch untergraben. Die Figuren bleiben dementsprechend ambivalent.

---

<sup>209</sup> FA I, 9, S. 359.

<sup>210</sup> FA I, 9, S. 589.

<sup>211</sup> Bei einer ausführlichen Gegenüberstellung der androgynen Figuren in *Faust II* und den *Lehrjahren* müsste die Tatsache berücksichtigt werden, dass die Gestalten in den *Lehrjahren* erstens meist nur Projektionen sind (vgl. Emrich 1964, S. 174.) und zweitens alle weiblichen Geschlechts.

<sup>212</sup> Brief an W. v. Humboldt am 17. März 1832 – WA IV, 49, S. 283.

<sup>213</sup> Konkret liest u.a. Malte Stein die Figur Homunkulus als eine Ironisierung des Humboldtschen Genie-Ideals. Vgl. Stein 2001, S. 210.

## Bildkurs: Dionysos

Androgyne Gottheiten kennt die Mythologie viele, bekanntester Vertreter ist Dionysos (röm. Bacchus), der griechische Gott des Weines. Er ist beliebtes Objekt der darstellenden Künste, seine Zweigeschlechtlichkeit weist sowohl in bildlichen als auch literarischen Beschreibungen höchste ikonische Konstanz auf. Sie ist göttliches Attribut und bereichert ihren Träger mit zahlreichen positiven Konnotationen.<sup>214</sup> Androgynie ist nur eines der vielen Merkmale, die sich Knabe Lenker und Dionysos teilen. Das Bild der beiden ähnelt sich auffällig, in vielen Schilderungen erscheint es beinahe deckungsgleich.

Um das Netz der Bild-Analogien nicht ins Endlose zu spinnen, wird nur auf einige relevante Dionysos-Texte in der Reihenfolge ihrer Entstehung eingegangen. Zwei der *Homerischen Hymnen* (7.-4. Jht. v. Chr., Verfasserfrage ungeklärt) sind dem Dionysos gewidmet. In der zweiten findet sich folgende Beschreibung der Gottheit:

Rastlos wogte die Flut – ein Jüngling in frühesten Jahren.  
Flatternd umflogen sein Antlitz dunkle, prächtige Locken,  
Doch seine wuchtigen Schultern umhüllt der Purpur. [...] <sup>215</sup>

An einer späteren Stelle des Liedes werden die »dunklen Augen« des Gottes erwähnt. In Euripides Werk *Die Bakchen*<sup>216</sup> (404/405 v. Chr.) beschreibt Pentheus die weibliche Erscheinung Dionysos'. Wie der Herold der *Mummenschanz* kommt er zu dem Fazit, dass diese eng mit seiner Anziehungskraft zusammenhängt.

Dem Aussehn nach bist, Fremdling, du nicht übel, so  
Nach Weibsgeschmack, wozu du ja nach Theben kamst.  
Denn deine Locke, lang, nicht wie's zum Ringplatz paßt,  
Ergießt sich über deine Wange, schmachtend, süß.  
Weiß hältst du dir die Haut, sie sorgsam pflegend, fern  
Den Sonnenstrahlen, ständig in des Schattens Schutz,  
Um Liebe zu erjagen durch der Schönheit Reiz. (V. 453f.)<sup>217</sup>

---

<sup>214</sup> Mircea Eliade bezeichnet Dionysos als den »zweigeschlechtlichen Gott schlechthin«. Mircea Eliade: *Mephistopheles und der Androgyn. Das Mysterium der Einheit*. Frankfurt a. M./Leipzig: 1999, S. 77.

<sup>215</sup> Homer: *Odyssee und Homerische Hymnen*. Übers. v. Anton Weiher. München: 1990. (Bibliothek der Antike, 2242), S. 511. In Goethes Besitz, vgl. Ruppert 1958, S. 179f.

<sup>216</sup> Vgl. Gespräch am 3.3.1832 mit K.W. Göttling. - *Goethes Gespräche. Gesamtausgabe*. Neu hrsg. v. Flodoard v. Biedermann. 4. Bd. Leipzig: 1910, S. 435: »Für [Euripides] schönstes [Stück] halte ich die Bakchen. Kann man die Macht der Gottheit vortrefflicher darstellen, als es hier geschehen ist? Das Stück gäbe die fruchtbarste Vergleichung einer moderneren dramatischen Darstellbarkeit der leidenden Gottheit in Christus mit der antiken eines ähnlichen Leidens, um daraus desto mächtiger hervorzugehen, in Dionysus.« Goethes Tagebücher aus dem Jahre 1826 zeigen seine intensive Beschäftigung mit Euripides Werk. Vgl. WA III, 10, S. 197: »Übersetzung aus dem Bacchä des Euripides« (28.5.1826); WA III, 10, S. 226: »Wiederaufnahme des Phaethons.« (6.12.1826).

<sup>217</sup> Euripides: *Die Bakchen*. Stuttgart: 2008. (RUB 940), S. 23. [im Folgenden Versangaben im Text].

Vor allem die Locken Dionysos' scheinen von besonderer Bedeutung zu sein; sie abzuschneiden, ist die erste Strafe, die Pentheus ersinnt. Einzigartig ist an dieser Stelle die Thematisierung ihrer Bedeutung als göttliches Merkmal:

DIONYSOS Sag, was ich dulden soll; was tust du mir zuleid?  
PENTHEUS Zuerst die üpp'ge Locke schneid ich dir ab.  
DIONYSOS Geweiht ist die Locke; wachsen laß ich sie dem Gott. (V 492f.)

An Euripides *Bakchen* sind spätere römische Versionen des Auftritts Dionysos' angelehnt. »Liber« heißt der Gott in Ovids *Metamorphosen* (8 n. Chr.), der Name ist dem römischen Gott der Fruchtbarkeit entlehnt.<sup>218</sup> Dessen Vorstellung vermengt sich in der Spätantike mit der des griechischen Weingottes Dionysos. »[E]in Knabe so zart wie ein Mädchen« (III, V. 607) beschreibt Ovid Liber in der Seeräuber-Episode seiner *Metamorphosen*. Die Schilderung seines Einmarsches in Theben erinnert in vielen Wendungen an den Genius der *Mummenschanz*. Seine Zweigeschlechtlichkeit wird in ein Bild gepackt (»Wenn ohne Hörner du stehst, ist lieblich dein Haupt, einer Jungfrau / Ähnlich; [...]« IV, V. 19f.) und die Wirkung auf Mann und Frau geschildert (»Wo du erscheinst, erschallt der Jüngling Schreie, und Frauen / stimmen mit ein; [...]« IV, V. 28f.). Der Wagen, auf dem Bacchus einher fährt, wird von zwei Luchsen gezogen (vgl. IV, V. 24). Er trägt »Weichliche Kränze und Purpur und golddurchwobene Kleider.« (III, V. 556). Das Kleid des Knaben Lenker scheint wie diesem nachgeschneidert.

Das Interesse des 18. Jahrhunderts an der antiken Dionysos-Figur ist groß. Die schriftlichen Zeugnisse hierfür beziehen sich meist auf bildliche Darstellungen. Bei Winckelmann finden sich lange, Pathos geladen Beschreibungen des Bacchus. Sie betonen die Idealität und Schönheit der »sanft und flüssig[en]« Formen und die Grenzen, an denen die Bildung des Knaben angesiedelt ist: Kind-Jüngling, weiblich-männlich, Schlummer-Wachen.<sup>219</sup> Hederich bezieht sich, was die Erscheinung des Gottes in der Kunst betrifft, auf Winckelmann.<sup>220</sup> Der Lexikoneintrag berichtet in der Erläuterung weiterer Kunstrelieks wiederholt von lockigem Haar und langem Tuch sowie einem Diadem. Wird der Gott nicht nackt abgebildet, trägt er »ganz bunte Kleidung« bzw. ein »safran-gelbe[s] Frauenkleid«. In dem Eintrag findet sich auch die Beschreibung eines Wagens,

---

<sup>218</sup> Dass das Wort »Liber« im Lateinischen nicht nur für die Fruchtbarkeit, sondern auch für »frei, unbeschränkt, ungebunden« und als Nomen für das »Buch« steht, sei der Freude an der Übereinstimmung mit den Genius-Attributen wegen erwähnt.

<sup>219</sup> Vgl. Winckelmann 1993, S. 160.

<sup>220</sup> Vgl. Hederich 1996, Sp. 509.

dem als Zugtiere Panther vorgespannt sind.<sup>221</sup> In Moritz' *Götterlehre* werden zwei weitere tierische Spezies Akteure der Wagengruppe, dort ist von einem Löwen und einem Tiger die Rede, die gemeinsam den Wagen des »ewig blühenden« Knaben ziehen.<sup>222</sup> Die Analogie zu Knabe Lenkers Drachen ist offensichtlich. Das Bild des Dionysos und seiner Begleiter ist Kunstliebhabern des klassizistischen 18./19. Jahrhunderts allgegenwärtig. Der Sammler Goethe umgab sich in seinem eigenen Haus mit zahlreichen Dionysos-Darstellungen.<sup>223</sup>

Wofür stehen nun diese Bilder und welche Funktion erfüllen sie im Werk des Augenmenschen?<sup>224</sup> Die an die Allegorese gewöhnte Neuzeit liest Götter als Symbole der Wirkungsbereiche, die ihnen in der Antike zugeschrieben wurden. In Dionysos' Fall sind diese beinahe so zahlreich wie seine Beinamen.<sup>225</sup> Hauptsächlich bekannt ist er in seiner Funktion als Gott des Weines bzw. des Rausches. Im Zusammenhang damit stehen zwei weitere seiner Aufgabengebiete: das Fest und die Dichtung.

Bei Horaz finden sich Beispiele für die an rauschhafte Ekstase-Zustände grenzende Begeisterung der Dichter, die Bacchus auslösen kann (*Carmina II*, 19):

Ich schaute den Bacchus – glaubt es mir, Enkel, nur! –  
 Ich sah am Felsen ihn lehren die Sangeskunst  
 Sah Nymphen lernen, ziegenfüßig  
 Spitzen die Ohren die Satyrn Scharen.

Evoo! Noch bebt vom plötzlichen Schreck das Herz  
 Und voll des Gottes jauchzt es mir stürmisch auf,  
 Evoo! Evoo! Sei gnädig, Bacchus,  
 Strafe mich nicht mit dem Schwung des Thysus!

Jetzt darf ich singen, wie die Thyade schwärmt,  
 Wie Wein aus Quellen, Milch in den Bächen strömt,  
 Und wie in Fülle Honig träufelt  
 Nieder vom Spalt der gehöhlten Bäume.<sup>226</sup>

<sup>221</sup> Vgl. Hederich 1996, Sp. 510.

<sup>222</sup> Vgl. Moritz, Bd 2, 1981, S. 708.

<sup>223</sup> Im Büstenzimmer befanden sich zwei große Dionysos-Gemälde. Vgl. hierzu ausführlich: Christa Lichtenstern: *Jupiter-Dionysos-Eros/Tharathos. Goethes symbolisches Bildprogramm im Haus am Frauenplan*. In: Goethe Jahrbuch 1995 (112), S. 343-360. 1822 erhielt Goethe eine Bronzestatue des Bacchus, 1827 den Abguss einer Terracotta Platte, die die Dionysische Schwärmerei darstellt. Vgl. Ernst Grumach: *Goethe und die Antike. Eine Sammlung*. Bd 1. Berlin: 1949, S. 571.

<sup>224</sup> Vgl. Erich Trunz: *Das Haus am Frauenplan in Goethes Alter*. In: Weimarer Goethe Studien 1980 (61), S. 48-77. Trunz verweist wiederholt auf die Korrespondenz zwischen den Bildern und Skulpturen Goethes Kunstsammlung und Szenen seines Werkes, vor allem *Faust II*. Überall erweisen sich, so Trunz S. 75, »[...] Verbindungen zu Goethes Dichtung, autobiographischen Werken, Kunstschriften, naturwissenschaftlichen Arbeiten.«

<sup>225</sup> Lang ist die Auflistung der Beinamen Dionysos' bei Ovid, noch ausführlicher bei Hederich: er kommt auf 76 Beinamen. Vgl. Ovidius 2005, IV, V. 13f.; vgl. Hederich 1996, Sp. 512. Im Anschluss an Kapitel 2.1 noch einmal zur Namensfrage: Hier zeigt sich, wie Inflation zu Entwertung führt und der Name wieder zur Nebensache wird. Die Nicht-Benennung des Wagenlenkers der *Mummenschanz* erweist sich somit als konsequent.

<sup>226</sup> Quintus Horatius Flaccus: *Sämtliche Werke*. Nach Kayser, Nordenflycht, Burger, hrsg. v. Hans Färber. München: 1970. (Tusculum), S. 103. Goethe besaß eine Ausgabe der *Carmina* in seiner Bibliothek. Vgl. Ruppert 1958, S. 196.

In einem weiteren seiner Lieder, in der deutschen Übersetzung mit »Dithyrambe« betitelt (lat. *Carmina III*, 25), heißt es:

Wohin voller Begeisterung,  
Bacchus, reiest du mich? Heilige Schauer ziehn  
Mich in Höhle und Wald! O sag,  
Welches Grottengewlb tnet von meinem Sang,

Sinn' ich Csars unsterblich Lob  
Zu den Sternen hinauf, hoch bis zu Jovis' Rat?  
Neu und herrlich erklingt mein Lied,  
Wie kein Mund es noch sang – [...] <sup>227</sup>

Dionysos und die Dichter – andere antike Quellen stellen dieselbe Verbindung her. In Euripides *Bakchen* wird Dionysos als Führer in das Land der Musen angerufen (vgl. V. 409f.). Hederichs Lexikon berichtet von einer Erzählung, in welcher Bacchus von neun musizierenden Jungfrauen begleitet wird. Er rückt somit in die Nähe der Gottheit Apollo, dem eigentlichen Führer der Musen und Gott der Künste. Die Verbindung der beiden wird auch in anderen Schriften erwähnt bzw. die beiden Gottheiten als eine Person gedacht.<sup>228</sup>

Die Knabe Lenker-Darstellung erinnert an das Bild des auf so entrckende Weise Inspirierenden. Doch erneut zeichnet sich die Reproduktion eines antiken Sujets in *Faust II* durch ihren Bruch mit diesem aus. Knabe Lenker, d.h. das zeitlose Element Poesie, hat durchaus noch Willen zur Inspiration.

Auf dem und jenem Kopfe glüht  
Ein Flämmchen das ich angesprüht,  
Von einem zu dem andren hpft's,  
An diesem hält sich's, dem entschlüpft's,  
Gar selten aber flammts empor  
Und leuchtet rasch in kurzem Flor. (V. 5632f.)

Der Knabe mag wie Dionysos auf einem von Untieren gezogenen Wagen einher fahren, er mag wie dieser gekleidet sein – seine Macht über die Menschen bzw. deren Empfänglichkeit hat im Vergleich zu den Zeiten Dionysos' stark nachgelassen. »Doch vielen, eh mans noch erkannt, / Verlischt es, traurig ausgebrannt.« (V. 5638f.) Der Genius richtet im Maskentreiben der *Mummenschanz* nichts aus, seine Flammen verlöschen.

Für Dionysos' Funktion als Gott der Feier ist ebenfalls ein Nachweis in Euripides *Bakchen* zu finden: Sein Vater Zeus, so die Auskunft Dionysos', unterwies ihn in der Kunst des »Orgien«-Ausrichtens (vgl. V. 470). Die neuere

---

<sup>227</sup> Horatius 1970, S. 163.

<sup>228</sup> Vgl. Hederich 1996, Sp. 511.

Literatur macht ihn in mildernder Wortwahl zum »Gott des Festes«<sup>229</sup> und verweist auf Platons *Nomoi*, in dem die pädagogische Funktion des Festes erläutert wird. Für Platon ist es die Aufgabe der Erziehung, dem Menschen die harmonische Handhabung der zwei primären Empfindungen Schmerz und Lust zu vermitteln. Diese zu erlernen ist mit großer Anstrengung verbunden. Eine kurzweilige Erleichterung gewähren die Feste, die die Götter zu diesem Zweck verordnen. Die Feierlichkeiten finden unter der Leitung von Apollo und Dionysos statt, die anwesenden Musen haben den Auftrag, die Menschen wieder in harmonischen Einklang mit sich selbst zu bringen (vgl. *Nomoi* 653c).<sup>230</sup> Analog zur Wirkung antiker Feste hilft die Poesie die Paradoxa menschlichen Daseins zu überwinden (vgl. Kapitel 4.1).

Die karnevalistische *Mummenschanz* ist eine über die Jahrtausende entradikalisierte und veränderte Form der dionysischen Feiern.<sup>231</sup> In ihr landet der Knabe Lenker als göttlicher Abgesandter und Heilsbringer – ein Heilsbringer allerdings, der nach kurzer Zeit wieder unverrichteter Dinge abzieht. Die anfänglichen Feierlichkeiten entwickeln sich in ein Flammenchaos. Die Harmonie, zu der die Dionysien dem Mensch verhelfen sollten, stellt sich nicht ein.

---

<sup>229</sup> Vgl. Joachim Küchenhoff: *Das Fest und die Grenze des Ich. Begrenzung und Entgrenzung im »vom Gesetz gebotenen Exzeß«*. In: Walter Haug u. Rainer Warning (Hrsg.): *Das Fest*. München: 1989. (Poetik und Hermeneutik 14), S. 99-120, hier S. 101.

<sup>230</sup> Vgl. Platon, Bd 4, 2006, S. 190. [im Folgenden Stellenangaben im Text].

<sup>231</sup> Vgl. Küchenhoff 1989, S. 102.

## 5. RÜCKKEHR ZUM KONTEXT: DAS FEST

Nach der Einzelbetrachtung des Knaben Lenker und seiner Attribute sei zum Kontext des Auftrittes, der *Mummenschanz*, zurückgekehrt. Wie viel vielschichtiger zeigt sich seine Gestalt nun, als zu Beginn der Untersuchung. »Erfinde dir des Rätsels heitres Wort.« (V. 5542) steht an deren Anfang. Als Schlüssel zum aufgegebenen Rätsel wurde das Stichwort Allegorie erkannt, ihre komplexe Funktionsweise beleuchtet. Die in ihr angelegten Analogien gewährten tiefere Einblicke in das Wesen der allegorischen Figur. Drei mögliche Bildahnen (Genius, Seelenlenker und Dionysos) stehen dem Knaben Lenker jetzt zur Seite und vervielfachen seine Bedeutung. Von diesem veränderten Standpunkt aus ergeben sich Ansätze zu neuen Interpretationen der Szene rund um seinen Auftritt. Eine, die die Merkmale aller drei Bildahnen miteinbezieht, soll zum Abschluss ausgeführt werden. Ihr Kernstück sind das Fest und der dazugehörige Rausch.

### 5.1 Fest und Fiktion

Von der rauschartigen Wirkung, die vom mummenschänzlichen Geschehen ausgeht, war bereits die Rede (vgl. Kapitel 3.2.3). Die Analogie zu den Bacchantischen Feiern wurde aufgezeigt (vgl. Kapitel 4.3 Bildexkurs Dionysos). Der Knabe Lenker ist auf zweifache Weise mit diesen verknüpft. Erstens ist er die Verkörperung des Prinzips Poesie. Diese hat ihren Ursprung in den Dithyramben, die zu Ehren des Gottes Dionysos während der Dionysien gesungen wurden – das Chorlied ist die »festliche Poesie par excellence.«<sup>232</sup> Zweitens geht das *Mummenschanz*-Treiben, in dessen Mitte der Knabe Lenker auftritt, entwicklungsgeschichtlich auf dieselben rauschhaft-poetischen Feierlichkeiten zurück: Als Inspiration für die *Mummenschanz* diente Goethe der Karneval, den er in Italien selbst miterlebte. Hinweise dafür finden sich im Szenentext, von »Römerzügen« (V. 5068), berichtet der Herold in seinem Eröffnungsmonolog, habe der Kaiser »die Kappe mitgebracht« (V. 5075), gemeint ist die Narrenkappe.

---

<sup>232</sup> Richard Kannicht: *Thalia. Über den Zusammenhang zwischen Fest und Poesie bei den Griechen*. In: Walter Haug u. Rainer Warning (Hrsg.): *Das Fest*. München: 1989. (Poetik und Hermeneutik 14), S. 29-52, hier: S. 44.

Die ersten Auftretenden sind die Gärtnerinnen, sie kommen aus dem Land des Maskenballs: »Junge Florentinerinnen / Folgten deutschen Hofes Pracht;« (V. 5090f.). Der Karneval geht auf die spätantiken, römischen Saturnalien zurück,<sup>233</sup> die wiederum eine Weiterentwicklung der griechischen Weinfeste darstellen.<sup>234</sup> Diese Linie zurückverfolgend ist die *Mummenschanz* also Geburtsstätte der Poesie bzw. des Poesie-Geschöpfs Knabe Lenker. Gleichzeitig ist dieser durch seine Analogie mit Dionysos nicht nur ein Produkt, sondern auch Gott des Festes.

Bedeutung und Funktion des Festes veränderten sich im Laufe der Jahrhunderte. Prominent sind die antiken Ausprägungen, ihren Höhepunkt finden die karnevalistischen Feiern jedoch in der Renaissance.<sup>235</sup> Auf diese folgt der Abstieg der Gattung, der Karneval wird eine »innerliterarische Tradition«.<sup>236</sup> Diese Entwicklung ist an Goethes Werk ablesbar: Während er die Arbeit an den realen Maskenzügen in Weimar im Jahr 1818 für beendet erklärt, schafft er knapp zehn Jahre später mit der *Mummenschanz* eine bedeutend umfangreiche Karnevalfiktionen. Dabei greift er auf historische Muster der Antike und Renaissance zurück und thematisiert auf ihrer Folie die Anliegen des angehenden 19. Jahrhunderts.

## 5.2 Zwei Arten Rausch

Zentrales Element der Geschichte karnevalistischer Feste, von den griechischen Dionysien bis zum Römischen Karneval, ist der Rausch. Zweck des Rausches ist es, die Teilnehmenden in einen Zustand der Begeisterung und Entrückung zu versetzen, was soviel bedeutet, wie sie von einem bewussten, rationalen in ein unbewusstes, irrationales Sein zu führen. Die Entrückung steht für dieses unbewusste Sein; die Begeisterung ist die körperliche Erfahrung einer nicht rationalen Wahrheit.

Bildlich eindruckvolles Zeugnis dieser Mechanismen ist das Gebaren der Mänaden und anderer Begeisterter bei der Ankunft der von ihnen angebeteten Gottheit während der Dionysien. In den *Metamorphosen* beschreibt Ovid den Vorgang in den abwertend Worten Pentheus':

---

<sup>233</sup> Goethe war sich dessen bewusst, wie das Kommentar zur *Italienischen Reise* erläutert, vgl. FA I, 15,2, S. 1426.

<sup>234</sup> Vgl. Küchenhoff 1989, S. 102.

<sup>235</sup> Vgl. Bachtin 1969, S. 56.

<sup>236</sup> Bachtin 1969, S. 60.

Liber ist da, die Gefilde erdröhnen von festlichem Schreien;  
 Fremd ist die Feier: es rennen dazu die Scharen, die Weiber  
 Unter den Männern, die Frauen, die Jungen, das Volk und der Adel.  
 »Welch eine Wut, ihr drachengeborenenen Söhne des Mavors«,  
 Pentheus ruft es aus, »befiehl euch so jäh? Übt solcherlei Wirkung  
 Erz wider Erz geschlagen, die Flöte, zum Horne gebogen,  
 Und der Zauberbetrug, daß Männer, die sonst nicht die Schwerter,  
 Nicht die Trompeten erschreckten, nicht Linien mit starrenden Waffen,  
 Jetzt dem Weibergekreische, der weinentzündeten Tollheit  
 Und dem eitlen Geklapper unzüchter Scharen erliegen? [...]« (III, V. 528f)

Die folgende Interpretation schreibt dem Neuankömmling Knabe Lenker eine dem Dionysos ähnliche Funktion zu, auch wenn seine Mission in der *Mummenschanz* missglücken muss. Neben dem Auftritt des Knaben, dessen Inszenierung der des antiken Gottes gleicht, finden sich im Text zwei weitere Indizien, die für diese Analogie sprechen. Den ersten Hinweis bilden die Eingangsverse des Knaben Lenker:

Halt!  
 Rosse hemmet eure Flügel  
 Fühlet den gewohnten Zügel,  
 Meistert euch wie ich euch meistre,  
 Rauschet hin wenn ich begeistre – (V. 5521f.)

Das »Halt!« ist, wie bereits thematisiert, das einzige Wort der gesamten Szene, das allein in einer Verszeile steht. Es kündigt einen neuen Diskurs an. Die darauf folgenden vier Verse richtet der Lenker an seine Rosse, also an Seinesgleichen anstatt der »Bewunderer Kreis um Kreise« (V. 5527). Sie sind durch den einleitenden Ausruf und den vier Zeilen später folgenden Gedankenstrich eingerahmt; deutlich von der weiteren Rede abgegrenzt, stellen sie eine Art Prolog für das Kommende dar. Der Rhythmus des Abschnitts wird von den jeweils dreimaligen Vokalgleichklängen (»Flügel«, »Fühlet«, »Zügel« und »Meistert«, »meistre«, »begeistre«) und der Onomatopöie »Rauschet« bestimmt; er ist schnell, begeisternd, berauschend. Der Stil ist geprägt durch die veralteten »et«-Endungen der Imperative »hemmet«, »Fühlet« und »Rauschet«, die in den Verben nach dem Gedankenstrich wieder entfallen (»laßt« V. 5525 und »schaut« V. 5526). Der Knabe Lenker spricht in einer eigenen, archaisierten Sprache zu seinen Drachen, die wie er einer anderen Sphäre entstammen. Doch die Botschaft ist nicht allein an die Wagenziehenden gerichtet. Sie ist zu ihnen wie in die Weite des Saals hineingesprochen, der Knabe verteilt sein Wort seinem Flämmchen ähnlich: »Erwartend wo es zünden kann« (V. 5589). Die Verse drücken die leidenschaftlichen Gefühlszustände antiker Feste aus, Rausch und Begeisterung.

Die zweite Anspielung auf diese Feiern versteckt sich in der Selbstdefinition des Knaben. Er stellt sich mit dem als »Herrscher« (V. 5568) bezeichneten Plutus auf eine Stufe – »Und schätze mich dem Plutus gleich« (V. 5577). Seine Funktion in dieser Doppelkonstellation beschreibt er folgendermaßen: »Beleb' und schmück' ihm Tanz und Schmaus,« (V. 5578), eine Aufgabe die Poesie wie Wein trefflichst erfüllen. Das Feste ausrichtende Götterpaar Apollo und Dionysos (vgl. *Nomoi* 653c) wird in der *Mummenschanz* durch Plutus und Knabe Lenker ersetzt.<sup>237</sup>

Diese Lesart führt zu dem Schluss, dass der Knabe Lenker mit seinem »Rauschet hin wenn ich begeistre –« (V. 5524) als potentieller dionysischer Mehrwert, anders gesprochen: als heiliger Überschuss,<sup>238</sup> im *Mummenschanz*-Treiben landet. Seine Fähigkeit zu begeistern ist seinen Worten nach die Ursache für die Berauschung, in einem weiteren Schritt führt diese zur Entrückung. Dieser Ablauf wäre die ideale Entwicklung des Geschehens nach antiken Mustern. Der Knabe zweifelt allerdings an der Aufnahmebereitschaft der Masse, und das zurecht. Dem zum Trotz weist bei seiner Ankunft alles auf erhöhte Aufmerksamkeit der Maskierten und ein bislang nicht zur Schau getragenes Interesse an Szenen-Neuankömmlingen hin. Bei der Landung es Wagens verändert sich die Atmosphäre der Szene einschneidend. Die Verwandlung Zolios in Thersites lässt den Herold erstmals an »Wunder!« (V. 5476) glauben, Angst macht sich breit, »Gemurmel« von »gespenstische[m] Gezücht« (V. 5467) wird laut. Als der Wagen am Horizont erscheint, verortet auch der Herold »luftige Gespenster« (V. 5501), erregt schildert er die Vorgänge der Landung, beschreibt das Nicht-Stoffliche der Erscheinung (»Vierbespannt ein prächtiger Wagen / Wird durch alles durchgetragen;« V. 5513f.) und verstummt schließlich mit dem Ausruf »Mich schauderts!« (V. 5520).

Bis zu diesem Punkt ist die Reaktion der *Mummenschanz*-Masken auf die Wagengruppe ident mit der Reaktion auf das Heilige, wie sie Rudolf Otto beschreibt. Auch dem Heiligen haftet das mehrmals genannte »Gespenstische« an: »Das ist ein Schrecken voll innerem Grauen wie es nichts Geschöpfliches, auch nicht das Bedrohlichste und Übermächtigste einflößen kann. Es hat etwas vom ›Gespenstischen‹ an sich.«<sup>239</sup> In diesem Zusammenhang kommt nach der Dionysos-Analogie eine weitere der aufgezeigten Seiten der Knabe Lenker-

---

<sup>237</sup> Dass im 19. Jahrhundert Plutus, der Gott des Reichtums, den antiken Apollo ersetzt, ist eine weitere der vielen unterschweligen Gesellschaftskritiken, von denen die *Mummenschanz* durchzogen ist.

<sup>238</sup> Vgl. Rudolf Otto: *Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*. München: 1936, S. 5.

<sup>239</sup> Otto 1936, S. 15.

Allegorie ins Spiel: Der Knabe Lenker als Genius, Christus oder allgemeiner: das göttliche Prinzip. Das Heilige selbst beschreibt Otto als ein Numinoses, das nicht benennbar ist, weshalb nur die Gefühlsreaktionen, die es auslöst, geschildert werden können.<sup>240</sup> Diesem Konzept folgt auch die *Mummenschanz*. Angst und Verwirrung des Herolds und der anderen Masken werden beschrieben, während das Eintreffende selbst nicht benannt werden kann: »Wüßte nicht dich zu benennen,« (V. 5533). Das Heilige ist das »mysterium tremendum«, das Wort »mysterium« bezeichnet das Rätselhafte seiner Natur<sup>241</sup> – eine Beschreibung, die auch zur Knabe Lenker-Figur passt. Für das »tremendum« findet Otto die deutschen Begriffe »Grauen« und »Erschauern«<sup>242</sup> – die Reaktion des Herolds auf die Wagengruppe stimmt fast wörtlich damit überein. Über Schaudern und Angst gehen die Gefühlslagen der anwesenden *Mummenschanz*-Teilnehmenden jedoch nicht hinaus. Sie erholen sich schnell von ihrer ersten Verwunderung und fallen in gewöhnliche Gemütszustände zurück. Der entscheidende Schritt, die Steigerung ihres Bewusstsein-Zustands ins Unbewusste und den dort möglichen höheren Einsichten findet nicht statt.

Dieser Schritt wird in der Seelenlehre Platons eindrücklich beschrieben. Sie nahm bereits aufgrund der auffälligen Ähnlichkeit des Knaben Lenker mit dem platonischen Seelenlenker an dem Bilderreigen um die Allegorie der Poesie teil. An dieser Stelle ergibt sich eine weitere Analogie: Platon nennt »göttliche Schönheit« als Auslöser für entrückte und begeisterte Zustände. Als solche landet und ergötzt der Knabe in der *Mummenschanz*, sie ist sein augenfälligstes Merkmal: »Erstlich bist du jung und schön.« (V. 5535) beginnt der Herold seine Beschreibung. Die anfängliche Reaktion auf die göttliche Schönheit ist ident mit jener auf das »mysterium tremendum«. Es stellen sich Angst und Schaudern ein (vgl. *Phaidros* 251a). Der ideale Mensch fühlt und überwindet diese Scheu vor der Schönheit, »hernach aber betet er sie anschauend an wie einen Gott, und fürchtet nicht den Ruf eines übertriebenen Wahnsinns [...]« (*Phaidros* 251a). Bewusst nachvollziehbar ist das Geschehene nicht. Die Schauenden »werden entzückt und sind nicht mehr ihrer selbst mächtig, was ihnen aber eigentlich begegnet, wissen sie nicht, weil sie es nicht genug durchschauen.« (*Phaidros* 250a). Was Sokrates im Dialog mit dem jungen Phaidros beschreibt, ist der Ausnahmezustand der Verliebten. Im Geliebten erblickt der Liebende die

---

<sup>240</sup> Vgl. Otto 1936, S. 13; vgl. auch Lessings Postulat zur Unbeschreibbarkeit der Schönheit (Kapitel 3.1).

<sup>241</sup> Vgl. Otto 1936, S. 28.

<sup>242</sup> Vgl. Otto 1936, S. 16.

göttliche Schönheit. Dieser »Liebeswahnsinn« gilt als »erkenntnisträchtiger« als trockene Vernunft.<sup>243</sup>

Die Sache ist mit einer Schwierigkeit verbunden: In diesen unbewussten Zustand der Begeisterung zu gelangen, ist nur den edelsten Seelen möglich. Nur sie sind in der Lage, sich an die vor ihrer Reinkarnation geschaute himmlische Schönheit zu erinnern und sie somit auf Erden wiederzuerkennen (vgl. *Phaidros* 249a-d). Eine Fähigkeit, die den *Mummenschanz*-Teilnehmende ganz offensichtlich nicht zukommt. Sie verkennen den Knaben und seine Gaben. Ganz im Sinne Platons sind es nur einige wenige auserwählte philosophisch bzw. poetisch angehauchte Seelen, die der Poesie als Jünger zu folgen bereit sind, an denen die Flammen der Inspiration sich entzünden – »Gar selten aber flammts empor,« (V. 5636). Die restlichen Geschöpfe sind nur zur Aufnahme rein visueller Eindrücke fähig und so leicht zu täuschen. In ihrem Heischen nach materiellem Besitz geraten sie an den Falschen, der Knabe Lenker verwirrt einem solchen »armen Tropf« berechnend die Sinne.

Es löst sich auf das Perlenband,  
Ihm krabbeln Käfer in der Hand;  
Er wirft sie weg, der arme Tropf,  
Und sie umsummen ihm den Kopf.  
Die andern statt solider Dinge  
Erhaschen frevle Schmetterlinge. (V. 5598)

Eine Art Rausch erfasst die Anwesenden dennoch – allerdings sind die auslösenden Faktoren gänzlich andere, der Vorgang sicherlich nicht erkenntnisträchtig. Sie verfallen keinem Liebesrausch, sondern dem Kaufrausch, wie man ihre Habgier im kapitalistischen 21. Jahrhundert bezeichnen würde. Bereits die Anwesenheit des Geizes reizt die »Weiber« auf, dann aber wird Plutus' Kiste herbeigeschafft und es ist »Zeit die Schätze zu entfesseln« (V. 5709). Ab diesem Moment verliert sich das geordnete Geschehen vollends, es ist nur noch von »Wechselgeschrei der Menge« und »Geschrei und Gedräng« die Rede. Die Anwesenden agieren wie betäubt.

Ihr Täppischen! Ein artiger Schein  
Soll gleich die plumpe Wahrheit sein.  
Was soll euch Wahrheit? – dumpfen Wahn  
Packt ihr an allen Zipfeln an. – (V. 5733f.)

---

<sup>243</sup> Vgl. Stein 2001, S. 205.

Trotz der Warnung des Herolds lassen sich ihre Sinne erneut täuschen. Am Schluss der Szene wännen sie sich ihrer Verirrung entsprechend Opfer des falschen Flammenmeers, das dem Treiben ein Ende bereitet.

### 5.3 Freiheit und Rausch

Dass die Menge den Knaben Lenker und seine Gaben verkennt, ist der jüngsten der historischen Schichten der *Mummenschanz* zuzuschreiben – der Darstellung des Gesellschaftszustands am Beginn der Moderne. Während bis in das Zeitalter des Barocks hinein »die Menschen unmittelbaren Anteil an den Karnevalshandlungen und am karnevalistischen Weltempfinden« nahmen, diese »eine Form des Lebens« waren, folgte in späteren Jahrhunderten die »Verflachung und Zerstäubung des Karnevals und seines Weltempfindens«. <sup>244</sup> Die Mechanismen früher karnevalistischer Feste funktionieren in der *Mummenschanz* nicht mehr. Das ganzheitliche Sein, für das Dionysos und der Karneval eintreten, gehört der Vergangenheit an. Die hier auftretenden Figuren sind bereits eingangs »unbewusst«, doch nicht im Sinne eines erhöhten Seinszustands, sondern im betäubten Dasein einer Konsum- und Massengesellschaft. <sup>245</sup> Sie sind keine individuellen, selbstbestimmten Geschöpfe, sondern lediglich »Masken«, Repräsentanten gesellschaftlich-ökonomischer Funktionen. An ihnen ist der Versuch einer Offenbarung, wie sie mit der Landung des Poetischen angedeutet wird, vergeudete Energie.

Eindrücklich gemacht wird das Verhältnis Bewusst-Unbewusst an einer Figur: dem Trunkenen. Er wird in der Regieanweisung als »unbewusst«, da berauscht, bezeichnet. Er ist, mit Ausnahme des Knaben Lenker, der einzige *Mummenschanz*-Teilnehmer, der sein Selbst in das Geschehen einbringt. <sup>246</sup>

Schrie mein Weibchen doch entrüstet  
Rümpfte diesen bunten Rock,  
Und, wie sehr ich mich gebürstet,  
Schalt mich einen Maskenstock. (V. 5271)

Mit »Maskenstock« (V. 5274) ist die Sache besser getroffen, als die beiden wohl vermuten: Ein Maskenstock ist die Holzvorrichtung, über die nicht gebrauchte Masken zur Aufbewahrung gehängt werden. Während die rund um ihn

---

<sup>244</sup> Bachtin 1969, S. 59.

<sup>245</sup> Vgl. Schlaffer 1998, S. 87.

<sup>246</sup> Vgl. Schlaffer 1998, S. 87.

agierenden Figuren solche Masken tragen, unterscheidet der Trunkene den bloßen Mensch (Maskenstock) und die darüber gestülpte soziale Rolle (Maske). Er zieht den selbstbestimmten Verfall gesellschaftlichem Status vor.

Wie und wo ich mich vergnüge,  
Mag es immerhin geschehn;  
Lass mich liegen, wo ich liege,  
Denn ich mag nicht länger stehn.

Sein trunkener, »unbewusster« Zustand stellt ihn frei von sozialen Repräsentationsaufgaben, ermöglicht ihm »reines« Sein, im Sinne von Bei-sich-Sein. Solcherart ist er dem Knaben Lenker verwandt. Außerhalb gesellschaftlicher Reglementierungen stehend, sich trunken deren Zwänge nicht bewusst, ist er frei.

Sei mir heute nichts zuwider!  
Fühle mich so frank und frei;  
Frische Lust und heitre Lieder  
Holt ich selbst sie doch herbei. (V. 5263f.)

Der Meister der »heitren Lieder« tritt wenig später selbst auf. Er ist die einzig andere Figur, die ein »frei und frank« für sich beanspruchen kann. Plutus richtet die Worte an den Knaben Lenker: »Bist frei und frank, nur frisch zu deiner Sphäre!« (V. 5689).

Nicht der »normalen«, der »vernünftigen« gesellschaftlichen Ordnung verpflichtet zu sein, bedeutet Freiheit. Das Abschütteln der Vernunft ist im Rausch, in einem bis zum Wahnsinn gereizten Zustand möglich. Moritz setzt in der *Götterlehre* Bilder des Rausches mit Bildern der Erleuchtung gleich. Er berichtet von der Weisheit, deren Ansehen Betrunkene im antiken Griechenland genossen, vom Silen heißt es: »Ihm wird eine hohe Kenntnis göttlicher Dinge zugeschrieben, und seine Trunkenheit selber wurde sinnbildlich auf den hohen Taumel, worin sein Nachdenken über die erhabensten Dinge ihn versetzte, gedeutet.«<sup>247</sup> Die göttlich-rauschhafte Begeisterung und damit einhergehende Freiheit vereint die Dionysos-Schwärmer, Sokrates Verliebte, den Trunkenen und die Dichter.

Davon, dass sich auch der Schreibende in Zustand der Entrückung befindet, legt Goethe selbst Zeugnis ab. Am Ende seiner Arbeiten an *Faust II* schreibt er an Humboldt:

---

<sup>247</sup> Moritz, Bd 2, 1981, S. 709. Neben dieser findet sich an gleicher Stelle eine weitere Begründung für die Gelungenheit der Darstellung griechischer Trunkener. Sie stellen einen »Vereinigungspunkt für lachenden Scherz und himmlische Hoheit« dar. Ein Diktum, das Goethes »ernste[m] Scherze« entspricht.

Von meinem Faust ist viel und wenig zu sagen; gerade zu einer günstigen Zeit fiel mir das Diktum ein:

Gebt ihr euch einmal für Poeten,  
So kommandiert die Poesie;

und durch eine geheime psychologische Wendung, welche vielleicht näher studiert zu werden verdiente, glaube ich mich zu einer Art von Produktion erhoben zu haben, welche bei völligem Bewußtsein dasjenige hervorbrachte, was ich jetzt noch selbst billige, ohne vielleicht jemals in diesem Fluße wieder schwimmen zu können, ja was Aristoteles und andere Prosaisten einer Art von Wahnsinn zuschreiben würden.<sup>248</sup>

Ob nun »bei völligem Bewusstsein« oder im »Wahnsinn« – »durch eine geheime psychologische Wendung« in einen veränderten Bewusstseinszustand gebracht ist der Dichter allemal, vorausgesetzt ihn »kommandiert die Poesie«. Als dieser Kommandant tritt der Knabe Lenker in der *Mummenschanz* auf.

---

<sup>248</sup> Brief an W. v. Humboldt am 1.12.1831. - WA IV, 49, S. 165f.

## 6. SCHLUSSBEMERKUNG

Der polytheistische Dichter Goethe<sup>249</sup> bedient sich der Bilder Dionysos', des Genius, Christi, Platons Seelenlenkers. Doch keinen dieser schickt er persönlich in das bunte Treiben der *Mummenschanz*, das – wir erinnern uns – »die Welt« bzw. »ein[en] einzig große[n] Tor« (V. 5087) vorstellt, um ursprüngliche Harmonie herzustellen. Goethe schickt den Knaben Lenker, er schickt die Poesie.

Das entspricht dem Verständnis des Autors, sind es doch die ethisch-ästhetischen Formeln der Poesie, die »ganz allein nur die Welt noch fasslich und erträglich«<sup>250</sup> machen. Blumenberg geht Goethes verschriftlichtem Ringen mit der inkomprehensibeln Gesamtheit des eigenen Lebens nach. Goethes Reaktion auf diese bezeichnet Blumenberg als eine »Flucht hinter ein Bild«, eine Flucht der »Bildsuche und Bildwahl«.<sup>251</sup>

Das poetische Bild wird zum Rettungsanker in der unüberschaubar werdenden Welt. Im allegorischen Welttheater des Werkes *Faust II* gilt es, für dieses Bild selbst ein Bild zu finden. Dieses muss einerseits *alles* enthalten, wie auch die Literatur auf ihre Weise *alles* enthält. Dem entspricht die Totalität, die das Genius-Mythologem bzw. die Verwendung mythologischer Vorlagen gewährt.<sup>252</sup> Sie ermöglichen das Spiel der Assoziationen und Analogieziehungen, die Verweise auf »kontingentes« und »prinzipielles« Unsichtbares (vgl. Kapitel 3.2.4). Durch sie liegt »jenseits der im Bilde sichtbar festgehaltenen Gegenwart manch Vergangenes und manch Zukünftiges«<sup>253</sup> in der Figur. Diese ist so mit weit mehr Bedeutung aufgeladen, als auf einen ersten Blick hin ersichtlich. Der Darstellung von Totalität entspricht zweitens die Offenheit der Knabe Lenker-Gestalt. Sie ist in seiner Konzeption verankert – »die Gestalt ist offen«<sup>254</sup> heißt es in der entsprechenden Skizze (vgl. Kapitel 2.1). Das Bild verweist auf verschiedene antike Muster, legt sich jedoch auf keines fest. Es verwendet sie als

---

<sup>249</sup> Vlg Brief an Friedrich Heinrich Jacobi am 6.1.1813 – WA IV, 23, S. 226: »Ich für mich kann, bey den mannigfaltigen Richtungen meines Wesens, nicht an einer Denkweise genug haben; als Dichter und Künstler bin ich Polytheist, Pantheist hingegen als Naturforscher, und eins so entschieden als das andre.«

<sup>250</sup> Brief an Supiz Boisserée am 3.11.1826 - WA IV, 41, S. 221.

<sup>251</sup> Blumenberg 2006, S. 437.

<sup>252</sup> Vgl. Schmidt-Dengler 1978, S. 102.

<sup>253</sup> Schmitz-Emans 1999, S. 50.

<sup>254</sup> Bohnenkamp 1994, S. 323. [I H23 (P109, P110)].

»Spielmaterial«, als »Substrate der Phantasie«.<sup>255</sup> Auf diese Weise bleibt die Figur Möglichkeitsfigur, ein Symbol potentieller Verwirklichung. Die Multifunktionalität der Genius-Allegorie, die Nicht-Festlegbarkeit der Androgynie und das werdende der Jugend sind Bildträger ihrer Bedeutungsvielfältigkeit.

Andererseits: Eindrückliches zeigt sich in schlichtem Kleid. Das poetische Bild steht und fällt mit seiner Einfachheit. Wird ein Bild gesucht, das die Welt, denn diese darzustellen macht sich die Poesie zur Aufgabe, enthalten soll, müssen die komplexesten Verhältnisse berücksichtigt werden. Beispiele hierfür finden sich in den vorangegangenen Kapiteln zu Genüge: Das ewige Werden und Vergehen der Natur, die Opposition von Realem und Ideellem, die Paradoxa, die das menschliche Dasein bestimmen bis hin zum Niederschlag, den historische Entwicklungen im Subjekt finden. So unwahrscheinlich es scheint, erweist es sich als möglich, all dies in ein Bild zu legen: In das Bild des ewig jungen, androgynen, fliegenden Wesens.

Der Knabe Lenker befinde sich in »Opposition« zu den *Mummenschanz*-Masken, sei der »Gegensatz« zu deren sozialen Repräsentationstätigkeit, heißt es wiederholt. Vor allem die im fünften Kapitel ausgeführte Interpretation zeigt jedoch, dass er nicht bloß als ein Gegenüber, sondern als ein prinzipiell »Anderes« auftritt. Ein Anderes, das nicht einfach zu »benennen« ist. »Nenn's Glück! Herz! Liebe! Gott!« (V. 3454) ruft Faust aus. Lücken- und Bildfüller im romantischen Seelendiskurs<sup>256</sup> (vgl. Kapitel 4.2 Bildexkurs Seele), Animus-Genius<sup>257</sup> (vgl. Kapitel 4.1 Bildexkurs Genius), dionysischer Mehrwert oder heiliger Überschuss<sup>258</sup> (vgl. Kapitel 5.2) sind Bezeichnungen, die dieses »Andere« fand.

---

<sup>255</sup> Schmitz-Emans 1999, S. 36.

<sup>256</sup> Vgl. Jochen Hörisch: *Die Romantische Seele*. In: Gerd Jüttemann, Michael Sonntag, Christoph Wulf (Hrsg.): *Die Seele. Ihre Geschichte im Abendland*. Weinheim: 1991, S. 258-266, hier: 258f.

<sup>257</sup> Vgl. Schmidt-Dengler 1978, S. 11, der von einer »Beseelung der Welt« durch das Mythologem spricht. Vgl. Hederich 1996, Sp. 1145f.

<sup>258</sup> Vgl. Rudolf Otto: *Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*. München: 1936, S. 5.

## 7. BIBLIOGRAPHIE

### 7.1 Goethes Werke

*Faust. Texte.* Hrsg. Albrecht Schöne. 5. durchg. u. ergänzt. Aufl. d. 1994 im Deutschen Klassiker Verlag erschien. Ausg. [= FA I, 7,1]. Frankfurt a. M./Leipzig 2003.

Schöne, Albrecht: *Faust. Kommentare.* 5. durchg. u. ergänzt. Aufl. d. 1994 im Deutschen Klassiker Verlag erschien. Ausg. [= FA I, 7,2]. Frankfurt a. M./Leipzig 2003.

*Werke.* Hrsg. i. Auftrag d. Großherzogin Sophie v. Sachsen. Abt. I-IV, Weimar 1887-1919, Reprint: München 1999 [= WA].

*Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe.* Hrsg. Karl Richter et al. 20 Bde in 25 Tln. München/Wien 1985ff. [= MA].

*Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche. Frankfurter Ausgabe.* Hrsg. Dieter Brochmeyer et al. 40 Bde in 2 Abt. Frankfurt a. M. 1985ff. [= FA].

*Faust-Dichtungen.* Hrsg. u. komm. v. Ulrich Gaier. 3 Bde. Stuttgart 1999.

*Goethes Gespräche.* Hrsg. v. Flodoard v. Biedermann, Wolfgang Herwig. 5 Bde in 6 Teilbde. München: 1998.

*Goethes Gespräche. Gesamtausgabe.* Neu hrsg. v. Flodoard v. Biedermann. 4 Bde. Leipzig: 1910.

Eckermann, Johann Peter: *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens.* Hrsg. Ernst Beutler. Zürich 1949. (Bd 24, Gedenkausgabe der Werke Briefe und Gespräche hrsg. v. Ernst Beutler).

Ruppert, Hans (Hrsg.): *Goethes Bibliothek. Katalog.* Weimar: 1958.

### 7.2 Primärliteratur anderer Autoren

Euripides: *Die Bakchen.* Stuttgart: 2008. (RUB 940).

Homer: *Odyssee und Homerische Hymnen.* Übers. v. Anton Weiher. München: 1990. (Bibliothek der Antike, 2242).

Horatius, Quintus Flaccus: *Sämtliche Werke.* Nach Kayser, Nordenflycht, Burger, hrsg. v. Hans Färber. München: 1970. (Tusculum).

Humboldt, Wilhelm v.: *Werke in fünf Bänden.* Hrsg. v. Andreas Flitner und Klaus Giel. Darmstadt: 1980.

Lessing, Gotthold Ephraim: *Lessings Werke*. Hrsg. v. Kurt Wölfel. 3 Bde. Frankfurt a. M.: 1967.

*Der zweite Brief des Klemens an die Korinther*. In: *Die Apostolischen Väter*. Hrsg. v. Andreas Lindemann u. Henning Paulsen. Tübingen: 1992, S. 152-176.

Klopstock, Friedrich Gottlieb: *Ausgewählte Werke*. Hrsg. v. Karl August Schleiden. München 1962.

*Marlowe's Faustus. Goethe's Faustus*. London 1891 (Morley's Universal Library, 3).

Moritz, Karl Philipp: *Beiträge zur Ästhetik*. Hrsg. u. komm. von Hans Joachim Schrimpf u. Hans Adler. Mainz: 1989. (excerpta classica 3).

Moritz, Karl Philipp: *Werke*. Hrsg. v. Horst Günther. 3 Bde. Frankfurt a. M.: 1981.

Novalis: *Heinrich von Ofterdingen. Ein Roman*. Stuttgart 2006 (RUB 8939).

Ovidius, Publius Naso: *Metamorphosen*. Hrsg. u. übers. v. Erich Rösch. Zweisprachige Ausg. München: 1979.

Ovidius, Publius Naso: *Metamorphosen. Epos in 15 Büchern*. Stuttgart: 2005. (RUB 356).

Platon: *Sämtliche Werke*. 4 Bde. Hrsg. Ursula Wolf. Reinbek b. H. <sup>31</sup>2006.

Schlegel, Friedrich: *Lucinde*. Stuttgart 2005. (RUB 320).

Schiller, Friedrich: *Über der ästhetische Erziehung des Menschen*. München: 1967. (Studententext 1).

Spies, Johann: *Historia von D. Johann Fausten. Kritische Ausgabe*. Hrsg. v. Stephan Füssel und Hans Joachim Kreutzer. Stuttgart: 2003 (RUB 1516).

*Die Legenda aurea des Jacobus de Voragine*. Übers. v. Richard Benz. Heidelberg: 1979.

Wieland, Christoph Martin: *Sämtliche Werke*. Hrsg. v. Hamburger Stiftung zur Förderung von Wissenschaft und Kultur. 15 Bde. Hamburg: 1984.

Winckelmann, Johann Joachim: *Geschichte der Kunst des Altertums*. Darmstadt 1993. (Bibliothek klassischer Texte).

### 7.3 Wissenschaftliche Literatur

*Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Hrsg. v. Joachim Ritter u. Karlfried Gründer. 13 Bde. Darmstadt 1976.

*Die Bibel. Nach der Übersetzung Martin Luthers. Mit Apokryphen*. Hrsg. v. d. Evangelischen Kirche in Deutschland. Stuttgart: 1999.

Anderegg, Johannes: *Knabe Lenker*. In: Anselm Maler (Hrsg.): *J.W. Goethe – fünf Studien zum Werk*. Frankfurt a. M./Bern/New York 1983. (Kasseler Arbeiten zur Sprache und Literatur 15), S. 85-115.

Aurnhammer, Achim: *Androgynie. Studien zu einem Motiv in der europäischen Literatur*. Köln/Wien 1986. (Literatur und Leben, N.F. 30).

Bachtin, Michail: *Der Karneval und die Karnevalisierung der Literatur*. In: Ders.: *Literatur und Karneval*. München 1969, S. 47-60.

Benjamin, Walter: *Allegorie und Trauerspiel*. In: Ders.: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Frankfurt a. Main 1963, 174-268.

Blumenberg, Hans: *Arbeit am Mythos*. Frankfurt a. M.: 2006. (stw 1805).

Boehm, Gottfried: *Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder*. In: *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*. Hrsg. u. komm. v. Dorothee Kimmich, Rolf Renner, Vernd Stiegler. Stuttgart: 2008. (RUB 18589), S. 476-492.

Bohnenkamp, Anna: *»...das Hauptgeschäft nicht außer Augen lassend«*. *Die Paralipomena zu Goethes Faust*. Frankfurt a. M./Leipzig 1994.

Borchmeyer, Dieter: *Maskenzüge einer untergehenden Gesellschaft – Die Festspiele des »Hofpoeten«*. In: Ders.: *Goethe. Der Zeitbürger*. München 1999, S. 138-149.

Egger, Irmgard: *Wort – Tat – Bild: Zu den hagiographischen Tableaus in Goethes Faust*. In: Freschi Marino (Hrsg.): *La storia di Faust nelle letterature europee*. Napoli 2000.

Egger, Irmgard: *Eikones: zur Inszenierung der Bilder in Goethes Romanen*. In: *Goethe Jahrbuch 2001* (118), S. 260-273.

Eliade, Mircea: *Mephistopheles und der Androgyn. Das Mysterium der Einheit*. Frankfurt a. M./Leipzig: 1999.

Emrich, Wilhelm: *Die Symbolik von Faust II. Sinn und Vorformen*. Frankfurt a. M./Bonn: 1964.

Fick, Monika: *Mignon – Psychologie und Morphologie der Geniusallegorese in »Wilhelm Meisters Lehrjahre«*. In: *Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft*. 1982 (8), S. 3-49.

Foucault, Michel: *Archäologie des Wissens*. Frankfurt a. M.: 1981. (stw 356).

Gockel, Heinz: *Goethes poetische Kinder*. In: Ders.: *Literaturgeschichte als Geistesgeschichte*. Würzburg 2005, S. 83-97.

Graham, Ilse: *Goethe. Schauen und Glauben*. Berlin/New York: 1988.

Grumach, Ernst: *Goethe und die Antike. Eine Sammlung*. 2 Bde. Berlin: 1949.

Hederich, Benjamin: *Gründliches Mythologisches Lexikon*. Reprograph. Nachdr. d. Ausg. Leipzig/Gleditsch: 1770. Darmstadt: 1996.

Hörisch, Jochen: *Die Romantische Seele*. In: Gerd Jüttemann, Michael Sonntag, Christoph Wulf (Hrsg.): *Die Seele. Ihre Geschichte im Abendland*. Weinheim: 1991, S. 258-266.

Jung, Carl Gustav: *Grundwerk*. Hrsg. v. Helmut Barz et al. 9 Bde. Olten/Freiburg im Breisgau: 1984.

Kannicht, Richard: *Thalia. Über den Zusammenhang zwischen Fest und Poesie bei den Griechen*. In: Walter Haug u. Rainer Warning (Hrsg.): *Das Fest*. München: 1989. (Poetik und Hermeneutik 14), S. 29-52.

Kerényi, Karl: *Das Urkind*. In: C. G. Jung u. Karl Kerényi: *Das göttliche Kind. Eine Einführung in das Wesen der Mythologie*. Erw. Neuaufl. d. Erstaussg. 1941. Düsseldorf: 2006, S. 33-77.

Küchenhoff, Joachim: *Das Fest und die Grenze des Ich. Begrenzung und Entgrenzung im »vom Gesetz gebotenen Exzeß«*. In: Walter Haug u. Rainer Warning (Hrsg.): *Das Fest*. München: 1989. (Poetik und Hermeneutik 14), S. 99-120.

Lichtenstern, Christa: *Jupiter-Dionysos-Eros/Tharathos. Goethes symbolisches Bildprogramm im Haus am Frauenplan*. In: Goethe Jahrbuch 1995 (112), S. 343-360.

Mensching, Günther: *Vernunft und Selbstbehauptung. Zum Begriff der Seele in der europäischen Aufklärung*. In: Gerd Jüttemann, Michael Sonntag, Christoph Wulf (Hrsg.): *Die Seele. Ihre Geschichte im Abendland*. Weinheim: 1991, S. 217-235.

Osterkamp, Ernst: *Im Buchstabenbilde. Studien zum Verfahren Goethischer Bildbeschreibungen*. Stuttgart: 1991. (Germanistischer Abhandlungen 70).

Otto, Rudolf: *Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*. München: 1936.

Pfotenhauer, Helmut: *Sprachbilder. Untersuchungen zur Literatur seit dem achtzehnten Jahrhundert*. Würzburg: 2000.

Ramler, Karl Wilhelm: *Kurzgefasste Mythologie oder Lehre von den fabelhaften Göttern, Halbgöttern und Helden des Alterthums*. 2 Teile. Berlin: 1790.

Riegler, Angelika: *Der Alexanderroman. Ein Ritterroman über Alexander den Großen. Handschrift 78.C.1 des Kupferstichkabinetts Preußischer Kulturbesitz Berlin*. Wiesbaden: 2006.

Schlaffer, Heinz: *Faust Zweiter Teil. Die Allegorie des 19. Jahrhunderts*. Stuttgart: 1998.

Schmidt-Dengler, Wendelin: *Genius. Zur Wirkungsgeschichte antiker Mythologeme in der Goethezeit*. München: 1978.

Schmitz-Emans, Monika: *Die Literatur, die Bilder und das Unsichtbare. Spielformen literarischer Bildinterpretationen vom 18. bis 20. Jahrhundert*. Würzburg: 1999. (Saarbrücker Beiträge zur vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft 7).

Sörensen, Bengt Algot (Hrsg.): *Allegorie und Symbol. Texte zur Theorie des dichterischen Bildes im 18. und frühen 19. Jahrhundert.* Frankfurt a. M.: 1972. (Ars poetica 16).

Stein, Malte: »Frauen-Schönheit will nichts heißen« *Ansichten zum Eros als Bildungstrieb bei Winckelmann, Wilhelm v. Humboldt und Goethe.* In: Ortrud Gutjahr u. Harro Segeberg (Hrsg.): *Klassik und Anti-Klassik. Goethe und seine Epoche.* Würzburg: 2001, S. 195-218.

Trunz, Erich: *Das Haus am Frauenplan in Goethes Alter.* In: *Weimarer Goethe Studien* 1980 (61), S. 48-77.

Welker, F. G.: *Über den Hermaphroditen in der alten Kunst.* In: Carl Daub u. Friedrich Creuzer (Hrsg.): *Studien.* Bd 4. Heidelberg: 1808, S. 159-216.

## ANHANG

### Abstract

Gegenstand dieser Arbeit ist das Bild der Poesie. Konkret geht es um die Untersuchung einer Personifikation der Poesie, dem Knaben Lenker in Goethes *Faust II*. Die Wahl der Thematik geht auf das Interesse am Bild des ewig jungen, androgynen, fliegenden Wesens zurück, das in der Literatur häufig verwendet wird, um das Prinzip »Poesie« darzustellen. Auffällig viele dieser Geschöpfe finden sich in Johann Wolfgang Goethes Werk: Mignon in *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, der Zigeunerknabe in der *Novelle*, diverse kindliche Figuren in den höfischen Maskenzügen und Euphorion im dritten Akt von *Faust II*.

Diese Analyse widmet sich mit dem Knaben Lenker dem idealtypischsten Vertreter Goethes poetischer Kinder. Er tritt als Lenker eines fliegenden Wagens und als Verkörperung der Poesie in Mitten des karnevalistischen Treibens der *Mummenschanz* im ersten Akt von *Faust II* auf. Eine Analyse der Szene positioniert die Figur in ihrem Kontext, Verhalten und Sprechweise des Knaben heben ihn deutlich von den anderen Festteilnehmenden ab. Die Verse, die der Knabe, sein Begleiter Plutus und der Festbereiter Herold miteinander wechseln, thematisieren Wesen und Erscheinung des Knaben. Diese Aufteilung (Wesen und Erscheinung) entspricht der traditionellen Allegoriendefinition, als ein Repräsentant dieser Trope bezeichnet sich die Figur selbst. Die Art der Allegorie, die Goethe in seinem Spätwerk einsetzt, ist eine Weiterentwicklung der konventionellen, aus der Barockzeit bekannten Form. Anhand Goethes klassischer Definition der Trope und unter Berücksichtigung ihrer Veränderung lässt sich das Zusammenspiel von Text und Bild – im Falle des Knaben Lenker: von Wesen und Erscheinung – untersuchen.

Das Kapitel »Bild« erläutert, wie literarische Bilder mit Bedeutung versehen werden und durch Selbstbezüglichkeit, Dynamisierung, Verweis- und Collagetechniken an Komplexität und Ausdruck gewinnen. Der zweite Teil der *Faust*-Tragödie dient als Beispiel, die innovativen Verwendungsweisen von Bildern in der Literatur um 1800 zu veranschaulichen, den bildtheoretischen Hintergrund liefern Untersuchungen von Monika Schmitz-Emans und Helmut Pfotenhauer. Das Bild der Knabe Lenker-Figur erweist sich als Montage

äußerlicher Merkmale, die verschiedenen Kontexten entlehnt sind. Sie rekurrieren auf Bereiche der griechischen Mythologie, setzen sich jedoch durch unkonventionelle Verwendungsweise von antiken und klassizistischen Vorlagen ab, wie die Diskurse um die Attribute des Knaben («Ewige Jugend«, »Flug«, »Androgynie«) zeigen. Ihre Nähe zum poetischen Prinzip wird in den Blickwinkel genommen. Die Unterkapitel »Bildexkurse« stellen jeweils ein Bild der drei Themenkomplexe vor, das große Übereinstimmungen mit dem Knaben Lenker aufweist: Der römische Genius, Sokrates' Seelenlenker und der Gott des Weines Dionysos/Bacchus. Implikationen der Affinitäten der Figuren werden aufgezeigt.

Durch das bildtechnische Verfahren, das der Konzeption des Knaben Lenker zugrunde liegt, gewinnt er an Vielschichtigkeit. Für die Interpretation der Szene, in der der Wagenlenker eine führende Rolle spielt, ergeben sich dadurch neue Interpretationsmöglichkeiten, die *Mummenschanz* wird mit ihren antiken Vorbildern, den griechischen Dionysien und römischen Saturnalien, in Verbindung gebracht. Deren Mustern entsprechend käme dem Wagenlenker aufgrund seiner Nähe zum Heiligen und dem Dionysischen die Funktion zu, das ungeordnete Fest mit einem ideellen Mehrwert auszustatten. Doch wie der Knabe, stellt auch die *Mummenschanz* eine kritische Überarbeitung älterer Vorlagen dar: Die Figur der Poesie kann ihre Aufgabe im bunten Treiben nicht mehr erfüllen, die soziale Gliederung, das gesellschaftspolitische System und die geistige Gleichschaltung in Zeiten der hereinbrechenden Moderne verhindern das Aufkommen des Exzeptionellen.

## **Abstract: Eternal Youth. Picture and Poetry in Goethe's *Faust II*.**

The topic of this thesis is the »image« of poetry. A personification of poetry will be examined: the eternal young Knabe Lenker, who makes his appearance in Goethe's *Faust II*. This paper begins with an introduction of the context, the scene in which the boy comes on stage, and continues by taking a closer look at the boy's and his companions' verses as well as Lenker's looks and features. It concludes by returning to the context and revising its interpretation with the help of the new understanding of its leading character.

The choice of topic was triggered by a fascination in authors and audience alike with the image of eternally young, androgynous, flying beings. The picture is widely used in literature, often to represent »poetry«. Conspicuously many of these representatives are to be found in the works of Johann Wolfgang Goethe: Mignon in *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, the gypsy boy in *Novelle*, a number of infant characters taking part in the court masquerades in Weimar and Euphorion, Faust and Helena's son born in the third act of *Faust II*.

This analysis takes the characters mentioned above into consideration, but its focus is on Knabe Lenker, the model representative of Goethe's poetical children. He is the helmsman of a flying carriage and appears as the embodiment of poetry in the middle of the carnevalesque happenings of the first act in *Faust II*. An accurate analysis of the scene defines the boy's position in it and enables to acquire some of his distinctive features. His way of speaking and his behavior make the difference between him and the other members of the carnival obvious; he is only a visitor and leaves stage quite quickly after unsuccessfully offering the gift of inspiration. The words Knabe Lenker, his companion Plutus and the carnival's guard Herold exchange, revolve mostly around one topic: the appearance and being of the young helmsman. This division (appearance and being) corresponds with the traditional definition of allegory – Knabe Lenker defines himself as this trope. The type of allegory used by the author in *Faust II* is a further development of the conventional figure of speech known from the baroque epoque. Goethe's classical definition and the description of the newly defined trope in Heinz Schlaffers *Faust Zweiter Teil. Die Allegorie des 19. Jahrhunderts* helps to understand the interplay of text and picture – in the case of Knabe Lenker: of appearance and being. His looks hold a great deal of meaning, which, however, needs decoding.

There are many ways a picture used in a literary context becomes the bearer of meaning exceeding its own image: signs of self-awareness, raised dynamism, the technique of collage and reference - to name only a few. The chapter »Das Bild« uses the characters of *Faust II* to exemplify those methods, it demonstrates the new instrumentalization of images in literature around 1800, as made distinct by literary theory focusing on the picture (this paper mostly refers to Monika Schmitz-Emans' *Die Literatur, die Bilder und das Unsichtbare. Spielformen literarischer Bildinterpretationen vom 18. bis 20. Jahrhundert* and Helmut Pfotenhauer's *Sprachbilder. Untersuchungen zur Literatur seit dem achtzehnten Jahrhundert.*).

As a consequence of this examination the appearance of Knabe Lenker may now be seen as a composition made up by features of different origin. Most of them are references to greek mythology, but the unconventional way they are used, distances them from their antique backgrounds. This is revealed by the analysis of the three discourses: »Eternal Youth«, »Flight« and »Androgyny« which are the main attributes of Knabe Lenker. They are looked at from a point of view which takes their affinity to poetry into account. Additionally one image connected to one of each discourses and resembling the figure of Knabe Lenker to a surprising extent is presented; possible implications of the similarity between these figures being the object of interest. This seemingly modern technique of using images in literature adds to the complexity of Knabe Lenker's character. Consequently new ways of interpreting the *Mummenschanz*-scene emerge, the boy being its main character. Traditional predecessor of the carnaval are the Greek wine feasts. Within their course of event, it would be the task of Knabe Lenker, who carries signs of the Holy and Dionysiac, to contribute the essential idealistic value. But both, the boy himself and the carnaval, are altered versions of the old. At the beginning of modernity, represented by the *Mummenschanz*, he cannot fulfill his task. The repressive form of social and mental conformity prevents the appearance of the exceptional.

## LEBENS LAUF **Susanne Fuchs**

### **Ausbildung**

1990 - 1994	Volkschule Kitzbühel
1994 - 2003	Bundesgymnasium St. Johann in Tirol
März 2003 – Dezember 2009	Studium der Germanistik an der Universität Wien

### **Studien-Schwerpunkte**

Universität Wien	Film Studies
University College London	European Cultural Studies and Comparative Literature

### **Auslandsaufenthalte**

August 1999 bis Juni 2000	AFS-SchülerInnenaustausch in Norwegen, Besuch der <i>Oslo Katedralsskole</i>
Herbst 2002 (4 Monate)	Europäischer Freiwilligendienst in Frankreich, Clermont-Ferrand
September 2007 bis Juni 2008	Erasmusaufenthalt in Großbritannien, Besuch des <i>University College London</i>
Sommer 2009 (2 Monate)	Stipendium der Türkischen Regierung, Sprachkurs in Istanbul am TÖMER-Institut der Ankara Üniversitesi

### **Studienbegleitendes Engagement**

2005 - 2009	Engagement in der Studienvertretung am Institut für Germanistik und in der Fakultätsvertretung der philologisch-kulturwissenschaftlichen Fakultät
2007 - 2009	gewählte Studienvertreterin am Institut für Germanistik

### **Arbeitserfahrung**

Kino- und Veranstaltungsmanagement	Top- und Schikaneder-Kino, Wien
Bibliotheks- und Archivsarbeit	Literaturhaus Wien
Verlagswesen	Verlag Carl Ueberreuter, Wien Literaturverlag Droschl, Graz
Theater	Fleischerei. Projekt-Theater-Studie, Wien