

FAUSTS VERGESSEN

Farbe und Beweglichkeit als Ästhetik des Lebendigen in der Moderne

Von Claudia Keller

»Wer Goethe nicht unter die Gipsplastiken geraten lassen möchte, die in seinem eigenen Weimarer Haus herumstehen, darf der Frage nicht ausweichen, warum seine Dichtung mit Grund schön genannt wird, trotz der prohibitiven Schwierigkeiten, welche der Riesenschatten der geschichtlichen Autorität seines Werkes einer Antwort bereitet.«¹ Gegenüber ihrer floskelhaften Ausdünnung umreißt Adorno in seinem Essay *Zur Schlußszene des Faust* von 1954 die erneute Verlebendigung von Klassiker-Texten als Aufgabe für neu ansetzende Lektüren. Die Aufgabe besteht darin, Goethe von jenem berüchtigten Gipsklassizismus fernzuhalten, der verstaubt, erstarrt, tot ist und nur noch kraft normativer Autorität zu wirken vermag. Nicht umsonst konstatiert Goethe in der *Italienischen Reise*, dass der »Zauber des Marmors«, also die opake Halbtransparenz, die zur erotischen Projektionsfläche wird, im Gips verloren gehe: »Das edle Halbdurchsichtige des gilblichen, der Fleischfarbe sich nähernden Steins ist verschwunden. Der Gips sieht immer dagegen kreidenhaft und tot.«² Die weiße Farbe des Gipses wird zum Sinnbild der Leblosigkeit.

Eine Lebendigkeit, die im Gegensatz zu diesem erstarrten Gipsklassizismus steht, hat Adorno im Blick, wenn er die immer wieder von Neuem zu konstatierende »Schönheit« von Goethes Werk mit dem »Gefühl des Aufatmens im Freien« vergleicht.³ Es ist ein Aufatmen, das, wie er in der *Ästhetischen Theorie* spezifiziert, »vom Vermittelten, der Welt der Konventionen abhängt« und sich gleichzeitig von ihm abhebt.⁴ Fausts Flucht aus der dunklen, gotischen Studierstube ins freie, offene Feld kommt einem solchen Aufatmen im Freien gleich und so setzt Adorno dem

¹ Theodor W. Adorno: *Zur Schlußszene des Faust*, in: ders.: *Noten zur Literatur*, Frankfurt a. M. 2015, 129–138, hier 133. Zu Adornos Essay vgl.: Paul Fleming: *Forgetting – Faust: Adorno and Kommerell*, in: *Adorno and Literature*, ed. by David Cunningham and Nigel Mapp, London/New York 2006, 133–144 sowie Eva Geulen: *Aktualität im Übergang – Kunst und Moderne bei Max Kommerell*, in: Walter Busch und Gerhart Pickerodt: *Max Kommerell – Leben, Werk, Aktualität*, Göttingen 2003, 32–52, zu Adorno bes. 33–36. Der vorliegende Beitrag stellt in Hinblick auf die Problematik des Lebendigen eine Weiterführung meiner Dissertation dar: Claudia Keller: *Lebendiger Abglanz – Goethes Italien-Projekt als Kulturanalyse*, Göttingen 2017 (im Druck).

² Goethes Werke werden zitiert nach: Johann Wolfgang Goethe: *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*, 40 Bde., hg. von Henrik Birus et al., Frankfurt a. M. 1985–1999. Sie werden hier und im Folgenden mit der Sigle FA gefolgt von Band und Seitenangabe angegeben: FA I, 15/1, 161f.

³ Adorno: *Zur Schlußszene* [Amm. 1], 133.

⁴ Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a. M. 2003, 100.

Stillstellen des Augenblicks – dem zur Floskel gewordenen Ausspruch »Verweile doch! du bist so schön!« – die ständige Wandelbarkeit der Faust-Figur entgegen.⁵ Gemeint ist jedoch nicht das »Faustische«. Adorno betont vielmehr im Zusammenhang der Faust-Figur eine Wandelbarkeit, die über das willentliche Streben hinaus geht und die in Fausts Rettung am Schluss des zweiten Teils der Tragödie besonders deutlich zu Tage tritt, da sie aller Logik der Wette widerstrebt⁶: »Wird nicht Faust darum gerettet, weil er überhaupt nicht mehr der ist, der den Pakt unterschrieb; hat nicht das Stück in Stücken seine Weisheit daran, wie wenig mit sich selbst identisch der Mensch ist, wie leicht und winzig jenes »Unsterbliche«, das da entführt wird, als wäre es nichts?« Fausts Rettung am Schluss des zweiten Teils der Tragödie ist nach Adorno nur damit zu erklären, dass an dieser Figur sich zeigt, was er mit dem Begriff des »Nichtidentischen« in der *Negativen Dialektik* erörtern wird⁷: Faust ist in einer dialektischen Bewegung begriffen, die ihn, in seinen Transformationen, zu einer Figur des Inkommensurablen macht, die dem Prinzip der Identität, eines wesenhaften Kerns, entgegensteht. Faust ist eine Figur des Vergessens, die – wie *Faust II* insgesamt – eine Variabilität der Gestaltenwerdung bedeutet. Die Überzeitlichkeit oder ein Hauch von Ewigkeit, die mit Adornos Frage nach der Schönheit von Goethes Werken ebenso auf dem Spiel stehen wie mit der Wette, können nur in der Immanenz einer solchen Lebendigkeit aufscheinen⁸: »Die Kraft des Lebens, als eine zum Weiterleben, wird dem Vergessen gleichgesetzt. Nur durchs Vergessen hindurch, nicht unverwandelt überlebt irgend etwas.« Goethe nicht unter die Gipsplastiken geraten zu lassen, heißt, anhand der Faust-Figur ein Konzept zu entwickeln, das nur durch den ständigen Wechsel eine Art von Dauer ermöglichen kann. So liegt die »Hoffnung«, die sich am Schluss der Tragödie laut Adorno in der widersinnigen Rettung als ein »Augenblick« von Dauer einlöst, nicht in der »festgehaltene[n] Erinnerung«, sondern sie besteht vielmehr in der »Wiederkunft des Vergessenen« jenseits identischer Wiederholung.⁹ Adorno kehrt Fausts Anliegen um: Nicht mehr um das Verweilen des Augenblicks geht es, sondern um einen Augenblick des Verweilens. Einer Erinnerung, wie sie im Bild des erstarrten Gipses zum Ausdruck kommt, hält Adorno eine Form von Lebendigkeit entgegen, die Transformation bedeutet und gerade dadurch über die Zeitlichkeit des einen Moments hinausreicht. Dies bedeutet, sich der »Schönheit« von Goethes Werk immer von Neuem zu stellen.

Diese Verlebendigung in Zusammenhang von Transformation durch Vergessen nehmen die folgenden Ausführungen zum Ausgangspunkt, um zu zeigen, wie vor dem Hintergrund von Goethes naturwissenschaftlich fundiertem Lebensbegriff im

⁵ FA I, 7/1, 76.

⁶ Adorno: *Zur Schlußszene* [Anm. 1], 137.

⁷ Theodor W. Adorno: *Negative Dialektik*, Frankfurt a. M. 1992, bspw. 148 f. In diesem Sinne wäre näher zu untersuchen, welche Bedeutung Adornos *Faust*-Lektüre für die Konzeption der dialektischen Denkform hat, vgl. unten Anm. 109.

⁸ Ebd., 137.

⁹ Ebd., 138.

Faust eine Ästhetik des Lebendigen entsteht, die die Moderne begleiten wird. Der Beitrag verfolgt, wie im 19. und frühen 20. Jahrhundert – der Zeit der intensivsten *Faust*-Rezeption in allen Wissensbereichen und Bevölkerungsschichten – Goethes Tragödie zum Programm einer solchen Ästhetik des Lebendigen werden kann: Die Bezugnahme auf dieses Drama in Literatur, Kunst, Architektur und Ästhetik dient bisweilen dazu, das Lebendige zwischen Form und Formaufflösung, zwischen Zeitlichem und Überzeitlichem, zwischen Vergessen und Überleben zu umkreisen, so wie es Adorno in seinem Essay andeutet.

Ausgehend von einer Lektüre der Anfangsszene des zweiten Teils der *Faust*-Tragödie mit Bezug auf die Morphologie und die Farbenlehre wird der Blick auf einige Reaktivierungen des Faust-Komplexes und seine subkutanen Wirkungen gerichtet: Aus den Bereichen der Literatur und Architektur werden drei Konstellationen skizziert, die erste Ansätze dafür bieten, jenseits des »Riesenschatten[s] der geschichtlichen Autorität« eine Geschichte der Moderne als Ästhetik des Lebendigen zu schreiben. Von *Faust* führt der Beitrag zu Gottfried Semper und Gottfried Keller, zu Roland Barthes' Betrachtung des Eiffelturms, zu Georg Simmel sowie zu Walter Benjamin, dessen kulturphilosophische Reflexion mit der Vision einer neuen Glasarchitektur bei Paul Scheerbart und Bruno Taut in Zusammenhang steht. Weitere Beispiele wären denkbar, jedoch lässt sich mit den genannten Autoren eine Reihe bilden, die exemplarisch zeigt, wie Adornos »Aufatmen im Freien« mit einer von Goethe ausgehenden und im 19. Jahrhundert virulenten Vorstellung von Lebendigkeit als »Werden« zusammenhängt. Eine solche Vorstellung rückt diejenigen Kategorien ins Zentrum, die in der abendländischen Tradition, derjenigen des konturversessenen Klassizismus insbesondere, als das Zusätzliche zum »Eigentlichen«, zum »Wahren« aufgefasst wurden: die Beweglichkeit und die Farbe.¹⁰ Nicht um eine Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte des *Faust* geht es hier, sondern darum, wie auf den *Faust* immer wieder Bezug genommen wird, um eine bestimmte Ästhetik des Lebendigen in ein Bild zu bringen.¹¹

¹⁰ Für eine Übersicht vgl.: John Gage: *Kulturgeschichte der Farbe – Von der Antike bis zur Gegenwart*, Ravensburg 1994. Von Platon und Aristoteles bis Kant gilt die Farbe als Akzidenz und insofern als Schminke, die mit ihren sinnlichen Reizen den Blick auf die verstandesgemäße Wahrheit verstellt. Dies zeigt jüngst auch David Batchelor: *Chromophobie – Angst vor der Farbe*, Wien 2002.

¹¹ Für eine chronologische Gesamtschau vgl. Charles Dédéyan: *Le thème de Faust dans la littérature européenne*, 6 Bde., Paris 1954–1967. Auch der Ausstellungskatalog *Faust – Annäherungen an einen Mythos* (Ausst.-Kat. Weimar 1995/96), hg. von Frank Möbus (Göttingen 1995) geht zwar auf die Trivialisierung und Popularisierung sowie die politischen Dimensionen des Faust-Stoffes ein, bleibt jedoch, was die bildende Kunst angeht, auf Illustrationen beschränkt, vgl. bes. Ulrike Becker: *Der »Hexenmeister soll sich allein durchhelfen«? Faust in der Bildenden Kunst seit Goethe*, in: ebd., 208–235. Demgegenüber und als Ergänzung zu den gerade im späten 19. Jahrhundert massenhaft erscheinenden Faust-Illustrationen und -Adaptionen (vgl. hierzu erstmals umfassend: *Faust-Handbuch – Konstellationen, Diskurse, Medien*, hg. von Carsten Rohde, Mathias Mayer und Thorsten Valk. Erscheint voraussichtlich: Stuttgart/Weimar 2018) wird hier ein untergründiger Strang thematisiert, der sich weniger um Motive des Faust-Stoffes dreht, als er eine bestimmte Problemstellung mit Bezugnahme auf *Faust* thematisiert. Dabei soll die Bedeutung Goethes für

Eine so verstandene Moderne verbindet mit dem *Faust* das utopische Potenzial einer Lebendigkeit, die mit einem immer wieder einsetzenden Neubeginn jenseits fester Formen verbunden ist und so auch Goethe vor dem Gipsklassizismus zu bewahren vermag. Diskursives Zentrum aller im Folgenden angeführten Positionen ist die Befreiung von der verkrusteten Vergangenheit zugunsten der Farbe und der Variabilität. Doch ist gleichzeitig auch jede dieser Positionen eine Fortschreibung des von Goethe verhandelten epistemologischen Zusammenhangs, der einer Moderne der Ausdifferenzierung und den Paradigmen der Naturwissenschaft und des Positivismus eine Moderne der ästhetischen Erfahrung des Lebendigen entgegensetzt. Dieser ästhetischen Moderne geht es nicht einfach darum, die Vergangenheit zu verabschieden. Mit ihrer Bezugnahme auf Goethe geht es ihr vielmehr um die Lebendigkeit in der Heterogenität der Zeiten, in der Gleichzeitigkeit von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft.¹² Denn dem Lebendigen sind bei Goethe widerstreitende Kräfte und also eine Dynamik inhärent, die solche Reaktivierungen davor bewahrt, die ideologische Dimension der übereilten Faust-Figur als eigenen Standpunkt weiterzutragen, wie dies im 19. Jahrhundert keine Seltenheit war.

I. Goethes Morphologie und Farbenlehre als Wissenschaften des Lebendigen

Goethes Auffassung von Lebendigkeit ist das Resultat seiner naturwissenschaftlichen Studien auf den Gebieten der Morphologie und der Farbenlehre, die seit der Mitte der 1790er-Jahre vielfältig miteinander verbunden sind. Aus einem explorativen Zugang heraus findet eine konsequente Ausrichtung des Lebendigen auf die Wandelbarkeit und damit auf die Prozessualität der Formen in ihrer Erscheinung statt.¹³ Paul Valéry drückt das die Moderne begleitende Faszinosum einer solchen

die im Folgenden angeführten Autoren und Künstler nicht übermäßig betont werden; vielmehr geht es darum zu zeigen, wie der *Faust* jenseits des Ziels einer expliziten Adaption zu einem Dispositiv wird, das es ermöglicht, die epistemologische Fragestellung nach dem Lebendigen zu thematisieren.

¹² Vgl. hierzu: *Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen – Formen und Funktionen von Pluralität in der ästhetischen Moderne*, hg. von Heinz Brüggemann und Sabine Schneider, München 2011 sowie Heinz Brüggemann: *Modernität im Widerstreit – Zwischen Pluralität und Homogenität. Eine Theorie-, Literatur- und Kulturgeschichte (18.-20. Jahrhundert)*, Würzburg 2015.

¹³ Zum Explorativen bei Goethe vgl. Friedrich Steinle: *Das Nächste ans Nächste reihen – Goethe, Newton und das Experiment*, in: *Philosophia Naturalis* 39 (2002), 141–172. Zum Begriff des »Lebens« bei Goethe vgl. exemplarisch: Nikolaus Lohse: Art. »Leben«, in: *Goethe-Wörterbuch*, hg. von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften, der Akademie der Wissenschaften in Göttingen und der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Stuttgart 1978 ff., Bd. 5, Sp. 1007–1017. Aufschlussreich ist bereits die Tatsache, dass der Begriff »Leben« mit ca. 4100 Belegen von Goethe weitaus häufiger gebraucht wird als »Dasein« oder »Existenz«. Zum Verhältnis von »Kunst« und »Leben« vgl. Birgit Recki: »Lebendigkeit« als ästhetische Kategorie – *Die Kunst als Ort des Lebens bei Cassirer, Goethe und Kant*, in: Barbara Naumann und dies.: *Cassirer und Goethe – Neue Aspekte einer philosophisch-literarischen Wahlverwandtschaft*, Berlin 2002, 195–219. Die folgenden Ausführungen zur Morphologie und zur Farbenlehre sind eine verkürzte Dar-

Auffassung folgendermaßen aus: Goethe sei der »große[] Apologet[] der Erscheinung«, da für ihn »jede lebendige Form ein Bestandteil der Transformation, eine Figur des Übergangs« sei.¹⁴ Im ersten Paralipomenon zur Morphologie von 1796 heißt es denn auch¹⁵: »Gestaltenlehre ist Verwandlungslehre.« Die unzähligen Experimente, die Goethe in dieser Zeit anstellt, zielen darauf, die Mechanismen der Wandelbarkeit einer Natur, die einem »Proteus« gleicht, zu untersuchen.¹⁶ Doch die Umordnung der Systematik eines Carl von Linné hin zu einem auf die Bewegung und Erscheinung ausgerichteten prozessualen Verständnis der Natur ist prekär.¹⁷ An einer Stelle der späten Schriften *Zur Morphologie* schreibt Goethe¹⁸:

Die Idee der Metamorphose ist eine höchst ehrwürdige, aber zugleich höchst gefährliche Gabe von oben. Sie führt ins Formlose; zerstört das Wissen, löst es auf. Sie ist gleich der vis centrifuga und würde sich ins Unendliche verlieren, wäre ihr nicht ein Gegengewicht zugegeben: ich meine den Spezifikationstrieb, das zähe Beharrlichkeitsvermögen dessen was einmal zur Wirklichkeit gekommen. Eine vis centripeta, welcher in ihrem tiefsten Grunde keine Äußerlichkeit etwas anhaben kann.

Es ist eine gängige Textstrategie Goethes, letztlich scheinbar an der Unveränderlichkeit im »tiefsten Grunde« festzuhalten. Doch weist dieses Vorstellungsbild einige Brisanz auf: Die Natur wird als ein labiles Gleichgewicht zwischen zwei widerstrebenden Kräften aufgefasst.¹⁹ Die »vis centrifuga« tendiert zur Auflösung der Form und übersteigt in letzter Konsequenz als Transformationskraft das Leben selbst, das

stellung der Ausführungen in Keller: *Lebendiger Abglanz* [Anm. 1]. Zu Goethes Morphologie und dem damit verbundenen Form-Verständnis vgl. jüngst besonders Eva Geulen: *Aus dem Leben der Form – Goethes Morphologie und die Nager*, Berlin 2016. Geulen betont auch, dass die Form der Hefte *Zur Morphologie* »ihr enormes formbildendes und formlösendes Potential« zuerst in der Literatur, in Goethes *Wanderjahren* oder eben im *Faust* entfalten (147 f.; vgl. auch S. 66 in Bezug auf die »schwankenden Gestalten« in der »Zueignung«).

¹⁴ Paul Valéry: *Man sagt Goethe, so wie man Orpheus sagt*, in: ders.: *Zur Literatur*, hg. von Jürgen Schmidt-Radefeldt, Frankfurt a. M. 1989, 150–160, hier 154 und 156.

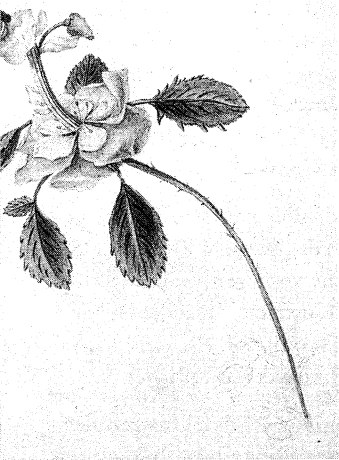
¹⁵ FA I, 24, 1225.

¹⁶ Ebd., 364. Zur »epochalen Transformation des Formbegriffs« im Zusammenhang von Goethes Morphologie: David E. Wellbery: *Form und Idee – Skizze eines Begriffsfeldes um 1800*, in: *Morphologie und Moderne – Goethes »anschauliches Denken« in den Geistes- und Kulturwissenschaften seit 1800*, hg. von Jonas Maatsch, Berlin/Boston 2014, 17–42.

¹⁷ Zur Tendenz der Verzeitlichung in der Naturgeschichte vgl.: Wolf Lepenies: *Das Ende der Naturgeschichte – Wandel kultureller Selbstverständlichkeiten in den Wissenschaften des 18. und 19. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M. 1976 sowie in Bezug auf Goethe: *Goethe und die Verzeitlichung der Natur*, hg. von Peter Matussek, München 1998.

¹⁸ FA I, 24, 582 f. Vgl. hierzu Sabine Schneider: »ein strenger Umriss« – Prägnanz als Leitidee von Goethes *Formdenken im Kontext der Weimarer Kunsttheorie*, in: *Goethe-Jahrbuch* 128 (2011), 98–106 sowie: Eva Geulen: *Serialization in Goethe's Morphology*, in: *Compar(a)ison. An International Journal of Comparative Literature. Comparative Epistemologies of Literature*, Bern 2013, 53–70.

¹⁹ David E. Wellbery fasst den Übergang vom eidetischen zum endogenen Formprinzip bei Goethe mit Bezug auf das Lebendige folgendermaßen: »Das Leben bringt sich als Form im Spannungsfeld zwischen Invarianz und Varianz selbst hervor« (Wellbery: *Form und Idee* [Anm. 16], 25).



Johann Wolfgang Goethe,
Durchgewachsene Rose,
Anfang 19. Jhd., Aquarell

an die Form gebunden bleibt. Goethes Zeichnung einer durchgewachsenen Rose ist das monströse Beispiel für ein Überhandnehmen der Zentrifugalkraft – das Wachstum kommt zu keinem Abschluss, die Pflanze wird zur wuchernden Arabeske (Abb. 1).²⁰ Die Natur erscheint nicht mehr als Einheit, sondern muss eine Spannung austragen, in der die formauflösende Kraft bisweilen Überhand nimmt. Daraus entsteht einerseits die Möglichkeit der prozessualen Umgestaltung der Formen; andererseits hält die Diskontinuität in den Lebensbegriff Einzug.²¹

Auch auf dem Gebiet der Farbenlehre lenkt Goethe die Aufmerksamkeit auf die prozessuale Erscheinung. Zeitgleich zur Ausarbeitung der Morphologie entdeckt er die physiologischen Farben und mit ihnen die Eigentätigkeit des Auges, die bei einem langen Fixieren einer bestimmten Farbe als Nachbild die Komplementärfarbe hervorruft.²² Ebenso wie die Gestalten im Kontext der Morphologie wird auch das Sehen in die Bewegung überführt, indem es als eigengesetzlicher Prozess zum Ausgangspunkt für die produktive Einbildungskraft wird. Die Farbe als Adhätierendes

wird aufgewertet zur Erscheinung im Sinne eines prozessualen, leuchtenden Scheinens. Die Bedeutung von Goethes Farbauffassung für eine an der Lebendigkeit interessierte Philosophie heben etwa Gilles Deleuze und Félix Guattari in *Was ist Philosophie?* hervor. Sie aktualisieren den Gegensatz zwischen Goethe und Newton, indem sie, wie Valéry, Goethe als »großen Apologeten der Erscheinung« betrachten, der auf die Prozessualität der Farbe, insbesondere als Intensivierung von Kräften, gerichtet ist, während Newton Farbe als mathematisches System begreift²³:

Goethe konstruiert einen grandiosen Farbbegriff, und zwar mit den untrennbaren Variationen von Licht und Schatten, den Ununterscheidbarkeitszonen, den Prozessen von Intensivierung, die zeigen, in welchem Maße es auch in der Philosophie Experimente gibt, während Newton die Funktion von unabhängigen Variablen oder die Frequenz konstruiert hatte.

²⁰ FA I, 24, 582.

²¹ Zum Zusammenhang von Lebendigkeit und Diskontinuität zu Beginn des 19. Jahrhunderts: Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge – Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Aus dem Französischen von Ulrich Köppen, Frankfurt a.M. 1974, 337f.

²² Vgl. bspw. FA I, 23/1, 248. Für einen Überblick zur Farbenlehre vgl. Manfred Wenzel: Art. »Farbenlehre«, in: *Goethe-Handbuch*. Suppl. Bd. 2: Naturwissenschaften, hg. von dems., Stuttgart/Weimar 2012, 81–142; zu den physiologischen Farben: 97.

²³ Gilles Deleuze und Félix Guattari: *Was ist Philosophie?* Aus dem Französischen von Bernd Schwibs und Joseph Vogel, Frankfurt a.M. 2000, 189.

Goethe umkreist die Farbe als Phänomen des Lebendigen, an das man sich nur dynamisch, auf mehreren Ebenen annähern kann. Ausdruck für dieses Verständnis von Farbe als Lebendigkeit ist etwa, dass er nach sprachlichen Ausdrücken sucht, um dieses Prozessuale, die »Ununterscheidbarkeitszonen«, und also das, was weder auf den Begriff zu bringen, noch in einem mathematischen System zu begründen ist, zu beschreiben. Um die changierenden Qualitäten der Farbe zu fassen, zieht er etwa das französische Wort »vire« heran, das »von einer Seite nach der andern wenden heißt«.²⁴ Zusammen mit dem Altphilologen Friedrich Wilhelm Riemer ist er auf der Suche nach angemessenen deutschen Farbbezeichnungen und findet dabei Ausdrücke wie das »Rote gelbeln« lassen.²⁵ Deleuze unterscheidet auf vergleichbare Weise eine »noematische Qualität« der Farbe »Grün«, die im Substantiv ausgedrückt wird, von dem attributiven Verb »grünen«, das dieser Farbauffassung eher angemessen sei: Der werdende Charakter der Farbe, ihre Beweglichkeit und das Widerscheinen sind Elemente einer Philosophie, die auf das sich ständig im Werden befindliche »Ereignis« zielt, das, so Deleuze/Guattari in Anspielung auf *Alice im Wunderland* »ein Grinsen ohne Katze«, eine Aktivität ohne Körper darstellt.²⁶

Die Metamorphosen- und die Farbenlehre dienen der Verabschiedung der statischen Klassifikationssysteme und führen zu einer Verzeitlichung der Gestalten wie auch des Denkens selbst. Die 1790er-Jahre, in denen der Grundstein für die späteren Schriften auf diesen beiden Gebieten gelegt wird und in denen parallel auch die Arbeit am *Faust* voranschreitet, erweisen sich als Zeit des Experiments, seit der Goethe explorativ die Frage nach der Lebendigkeit umkreist.²⁷ Nicht zufälligerweise stehen die von Adorno perhorreszierten weißen Gipsplastiken in Goethes eigenem Wohnhaus schon zu dieser Zeit – und damit seit Beginn der unter dem Namen »Weimarer Klassik« noch heute bekannten Phase eines vermeintlich rigorosen Hochklassizismus – vor leuchtend farbigen Wänden. Die experimentelle Praxis in der Gestaltung seines Wohnhauses gemäß der Farbenlehre wie auch der bewegliche Umgang mit den Naturobjekten und Kunstwerken vor dem Hintergrund der Morphologie begründen Goethes Auffassung von Lebendigkeit.²⁸ Noch weit vom »Riesenschatten« entfernt, den die zum Symbolort stilisierten Räume des »Nationalautors« auf die folgenden Generationen werfen werden,²⁹ lässt dieses Haus sichtbar werden, was es heißt, wenn Goethe in der späten morphologischen Schrift *Principes de Philosophie zoologique* schreibt, dass die »Funktion«, recht begrif-

²⁴ FA I, 23/2, 183.

²⁵ Ebd., 562.

²⁶ Deleuze/Guattari: *Was ist Philosophie?* [Anm. 23], 47.

²⁷ Zum Explorativen in der Phase des Klassizismus vgl. Claudia Keller: *Die ungeschriebenen »Propyläen« – Klassizismus im Experiment*, in: *Klassizismus in Aktion – Neue Perspektiven auf Goethes »Propyläen«*, hg. von Norbert Christian Wolf und Daniel Ehrmann, Köln/Weimar/Wien 2015, 387–405.

²⁸ Vgl. zu Goethes Sammlungspraxis: Johannes Grave: *Der »ideale Kunstkörper« – Johann Wolfgang Goethe als Sammler von Druckgraphiken und Zeichnungen*, Göttingen 2006.

²⁹ Die Geschichte des Goethe-Hauses als moderner Kultort legt dar: Paul Kahl: *Die Erfindung des Dichterhauses – Das Goethe-Nationalmuseum in Weimar. Eine Kulturgeschichte*, Göttingen 2015.

fen, das »Dasein in Tätigkeit gedacht« bedeute³⁰: Das statische »Dasein« kann nicht als eine Wesensform betrachtet, sondern erst begriffen werden, wenn es in bewegte »Tätigkeit« übersetzt wird.

Mehr als im naturwissenschaftlichen Diskurs hat Goethes Lebensbegriff der Morphologie und der Farbenlehre im 19. Jahrhundert und um 1900 in einer ästhetischen Moderne Konjunktur, die die Frage der Lebendigkeit auf eine Weise thematisiert, wie sie auch die Kunst beschäftigt.³¹ Die dynamisch und prozessual gedachte Lebendigkeit der Natur erweist sich dabei als kongenial zu künstlerischen Schöpfungsprozessen der modernen Kunst. Goethes Begriff des Lebendigen birgt das Potenzial zu einer Morphologie der Kultur, mit welcher sich kulturelle und ästhetische Formwerdung und Formauflösung untersuchen lassen. Die literarischen Bilder der *Faust*-Tragödie sind in diesem Sinne Verdichtungen der bislang skizzierten Problemstellungen des Lebendigen, die in den Reaktivierungen eines solchermäßen zu fassenden Faust-Komplexes im 19. Jahrhundert im Verborgenen mitschwingen.³²

II. »Am farbigen Abglanz haben wir das Leben« – Goethes Faust

Die formauflösende »vis centrifuga«, die Goethe als gefährliche Seite der Morphologie benennt, betrifft auch seine Arbeit am *Faust*, und zwar nicht allein mit Bezug auf die stets in morphologischer Transformation begriffene Faust-Figur, sondern auch auf der Ebene der Textualität. Im Juni 1797 berichtet er in einem Brief an Schiller von seiner Arbeit an den verschiedenen Schemata, die keiner Linearität gehorchen³³: »Es käme jetzt nur auf einen ruhigen Monat an, so sollte das Werk zu männiglicher Verwunderung und Entsetzen, wie eine große Schwammfamilie, aus der Erde wachsen.« Die Arbeit an der Tragödie gestaltet sich rhizomatisch: Es ist ein Wuchern einzelner Textfragmente, die ohne kausales Abhängigkeitsverhältnis und ohne chronologischen Aufbau entstehen. Das labile morphologische Gleichgewicht von Beharrlichkeit der Form und ihrer Auflösung ist auf die Seite der letzteren verschoben. Schiller gesteht Goethe in seiner Antwort denn auch prompt, dass ihm angesichts dieses Vorgehens »ordentlich vor der Auflösung« schwinde, denn

³⁰ FA I, 24, 833.

³¹ Vgl. in ersten Ansätzen Maatsch: *Morphologie und Moderne* [Anm. 16], bes. die von Maatsch verfasste Einleitung (S. 10, S. 12–15 Rekapitulation zum gegenwärtigen Forschungsstand) sowie das Projekt »Zeit und Form im Wandel. Goethes Morphologie und ihr Nachleben in der Theoriebildung des 20. Jahrhunderts« im SPP Ästhetische Eigenzeiten unter der Leitung von Eva Geulen (ZfL, Berlin).

³² Es wurde bereits vielfach bemerkt, dass der *Faust* gewissermaßen pars pro toto für Goethe steht, und sich an dessen Wirkung ein Spiegel der verschiedenen Strömungen der Geistesgeschichte schreiben lässt, vgl. bspw. Rüdiger Scholz: *Die Geschichte der »Faust«-Forschung – Weltanschauung, Wissenschaft und Goethes Drama*. 2 Bde. Würzburg 2011, bes. 10. In diesem Sinne ist sich auch dieser Beitrag seiner zeitgeschichtlichen Bedingtheit bewusst.

³³ FA II, 4 (31), 362.

er finde »in dieser hoch aufquellende[n] Masse [...] keinen poetischen Reif, der sie zusammenhält.«³⁴ Die fehlende, das »Ganze« verbürgende Klammer dieser – wie Goethe sie nennt – »barbarischen Composition« führt der Autor hingegen auf die Diskontinuität und die formauflösenden, »barbarische[n] Tendenzen« des Zeitalters zurück.³⁵ Dieses Zeitalter, das zu einer Vermischung der Gattungen tendiert, wird im Dialog *Ueber epische und dramatische Dichtung* mit Schiller zwar programmatisch kritisiert. Gleichzeitig aber zieht Goethe es als Legitimation für die Form – bzw. eben gerade: die Formlosigkeit – seines *Faust*-Textes heran. Die »neue Theorie des epischen Gedichts«, so stellt er in seinem Dialog mit Schiller fest, bringt mit sich, dass das Dramatische hin zum Epischen erweitert wird, das weder der Kausalität gehorchen, noch den von seinem Briefpartner geforderten »poetischen Reif« einlösen muss.³⁶ Mehr als das »barbarische« Zeitalter abzuwehren, zieht die Theorie also die formtheoretischen Konsequenzen daraus. Auch Adorno anerkennt den fehlenden »poetischen Reif« im rhizomatisch gewachsenen *Faust*, wenn er ihn – in der erwähnten Absicht, der »Schönheit« des Textes jenseits eines erstarrten Gipsklassizismus ihr Recht wiederzugeben – als ein zerstückeltes Drama bezeichnet, dessen Schluss endgültig mit der Logik der Kausalität breche. Seine Auffassung des *Faust*-Dramas greift Goethes Erweiterung auf: Er versteht die epische Form von *Faust* als »die des Lebens als eines Verjährens« und zielt damit wiederum auf die Aufhebung der Kausalität im Prozess eines langsamen Verblässens.³⁷ Faust wird im Verjähren nicht für seine Freveltaten zur Rechenschaft gezogen, Schuld zieht keine Buße mehr nach sich. Während zahlreiche idealistisch-humanistische Deutungen in der widersinnigen Rettung der Faust-Figur einen Beweis für den religiös-metaphysischen Gesamtzusammenhang gesehen haben, der letztlich jede Schuld aufhebt³⁸, ist die »Enttragisierung«³⁹ der Faust-Figur bei Adorno eine im Sinne von Goethes Verständnis des Epischen: Das dramatische Geschehen wird im Prozess des Verblässens insofern überschritten, als sich die Frage der Schuld gar nicht mehr stellt. Die fehlende Buße ist das Inkommensurable des epischen, den »poetischen Reif« verabschiedenden Alterswerks, das in die Form eingeht.

Der Auftakt von *Faust II* inszeniert dieses Vergessen, das die Transformation Fausts ermöglicht. Die morphologische Auflösung der Faust'schen Existenz, wie sie sich im ersten Teil des Stücks dargestellt hatte, geht mit einer spezifischen Farbig-

³⁴ Schillers *Werke*. Nationalausgabe. Begr. von Julius Petersen. Fortgef. von Lieselotte Blumen-thal et al. Hrsg. im Auftrag der Stiftung Weimarer Klassik und des Schiller-Nationalmuseums in Marbach von Norbert Oellers, Weimar 1943 ff., Bd. 29, 88.

³⁵ FA I, 18, 448 f.

³⁶ FA II, 4 (31), 357.

³⁷ Adorno: *Zur Schlusszene* [Anm. 1], 137.

³⁸ Hans Schwerte: *Faust und das Faustische – Ein Kapitel deutscher Ideologie*, Stuttgart 1962, 9 f. Vgl. z.B. Wilhelm Emrich: *Die Symbolik von Faust II – Sinn und Vorformen*, Wiesbaden 1978, 400. Die Schlusszene ist eine der am meisten kommentierten und heftig umstrittenen Passagen des *Faust*. Für die aktuelle Deutung sowie eine Zusammenstellung der Forschung vgl. den Kommentar von Albrecht Schöne in FA I, 7/2.

³⁹ Schwerte: *Faust und das Faustische* [Anm. 38], 9.

keit einher⁴⁰: Die hoffnungsvolle Entstehung neuer Lebendigkeit nach den erlebten Schrecken wird in Bilder grüner Felder, farbiger Blüten und des erfrischenden »Frühlings-Regens« gekleidet. Die Farbe Grün, die für Goethe nichts anderes als »reale Befriedigung« bedeutet, dominiert die Szene und präfiguriert die Regeneration durch den Schlaf unter dem Schutzmantel der Lethe.⁴¹ Das bewegte Funkeln der Nacht geht nahtlos in die Bewegung und die Farben des anbrechenden Tages über. Das Glänzen und Glitzern alludiert auf die schillernde Beweglichkeit der Natur, deren Erneuerung sich auf Faust überträgt.⁴² Der Drang nach Wandelbarkeit gipfelt in der Forderung des Morgens, die »Schale« des Schlafs nun abzuwerfen – ein Bild, das, wie wir sehen werden, auch Paul Scheerbart und Walter Benjamin beschäftigen wird.⁴³ Sodann naht die Sonne mit »Getöse« heran und Faust beobachtet, wie sich ihre Strahlen über die Landschaft ergießen. Er beschreibt, wie der Wald »von tausendstimmigem Leben« ertönt und wie im Aufeinandertreffen von Nebel und Licht mit dem Sonnenaufgang die Farben entstehen. »Auch Farb' an Farbe klärt sich los vom Grunde« – in diesem Vers kulminiert das Hervortreten von Farbe als autonomer Kraft.⁴⁴ Das Sonnenlicht trifft zuerst auf die Bergspitzen, verbreitet sich langsam über die grünen Wiesen und erreicht endlich Faust selbst. In dem Moment, als die Sonne seine Augen berührt, muss er sich jedoch unter Schmerzen abwenden⁴⁵: »Sie tritt hervor! – und leider schon geblendet«. Genau der Moment, in dem der Blick in die Sonne das Geheimnis des Lebens offenbaren sollte, ist mit einem grundsätzlichen Entzug verbunden. Die Hoffnung, die vermeintlichen »Endursachen« und damit das, »was die Welt / Im Innersten zusammenhält«⁴⁶, fassen zu können, wird sogleich enttäuscht.

Faust dreht der Sonne den Rücken zu und blickt in einen Wasserfall. Im Aufeinandertreffen der Wasserpartikel mit dem Sonnenlicht entsteht ein Regenbogen. Die »tausend, dann abertausend« Ströme lenken die Aufmerksamkeit auf die Bewegung und im Regenbogen wird die »Losklärung« der Farbe von ihrem Grund sichtbar.⁴⁷ Die Farbe ist nicht als Lokalfarbe an das »Wesen« eines Objekts geknüpft, sondern entsteht von der Materie losgelöst. Der Regenbogen versinnbildlicht die Gleichzeitigkeit der widerstrebenden morphologischen Kräfte. »[D]es bunten Bo-

⁴⁰ FA I, 7/1, 203. Für eine ausführliche Lektüre dieser Anfangsszene sowie den Zusammenhang zur *Farbenlehre* vgl. Albrecht Schöne: »Am farbigen Abglanz haben wir das Leben« (Goethe, *Faust II. Vers 4679–4727*), in: *Bilderwelten – Vom farbigen Abglanz der Natur*, hg. von Norbert Elsner, Göttingen 2007, 9–26.

⁴¹ FA I, 23/1, 256. Vgl. etwa die Formulierungen »grüner Segen«, »grünumschränkten Plan«, »grünen Hügeln« (FA I, 7/1, 203 f.).

⁴² Vgl. die Formulierungen »Glitzern nah und glänzen fern«, »Glitzern hier im See sich spiegelnd« sowie »Glänzen droben klarer Nacht« (ebd., 204).

⁴³ Ebd.

⁴⁴ Ebd., 205.

⁴⁵ Ebd., 206.

⁴⁶ Ebd., 34.

⁴⁷ Ebd., 206.

gens Wechseldauer«⁴⁸, die Stetigkeit und Veränderung, die Gleichzeitigkeit von Kristallisation und beständiger Auflösung und Zerstreuung, lässt Faust sehen, was ihm der Blick in die Sonne vorenthalten hat⁴⁹: »Der spiegelt ab das menschliche Bestreben. / Ihm sinne nach, und du begreifst genauer: / Am farbigen Abglanz haben wir das Leben.« Faust wird – mit Valéry gesprochen – zumindest für einen kurzen Moment zum »großen Apologeten der Erscheinung«. Das Leben ist Bewegung und Farbe – es ist eine »Vielheit«, die nichts mehr mit einer essentialistischen Denkhaltung zu tun hat, sondern ganz der rhizomatischen Textgenese der Faust-Tragödie entspricht. Indem am Schluss die Logik aussetzt und Faust jenseits seines Strebens gerettet wird, wird dieses Streben nach den letzten Ursachen ebenso konterkariert wie das dramatische Gebot der Kausalität.

Die epistemologischen Konsequenzen einer solchen Lebendigkeit des Abglanzes hat Georg Simmel kurz nach der Jahrhundertwende gezogen: Ebenfalls auf die Unterscheidung von epischer und dramatischer Dichtung rekurrierend, bezeichnet er in seinem Goethe-Buch die Figuren Schillers als aus *einem* »Strahl« bestehend, der dem Kausalitätsgesetz des Dramas gehorche. Die Äußerungen von Goethes Figuren seien demgegenüber »jedesmal nur der Strahl eines unendlich reichen, inneren Gesamtlebens«.⁵⁰ Sie besitzen gleichzeitig »die volle klassische Rundung«, wie auch »alles, was sie darstellen, nur der sammelnde und entscheidende Abschnitt einer unermeßlichen Lebenstotalität ist, auch ein farbiger Abglanz, an dem wir ihr Leben haben«. Die noch einmal evozierte Ganzheit wird im Sinne des Lebensbegriffs des *Faust*-Anfangs in die Spannung von Form und Formaflösung eingefügt. Da es keine einzelne Endursache mehr gibt, kann die Ganzheit des Lebendigen, wie Faust es auch in einem Moment der Epiphanie begreift, nur im »farbige[n] Abglanz«, in der indirekten Wahrnehmung der Erscheinungen begriffen werden. Die Vielgestaltigkeit der Goethe'schen Figuren, die immer wieder eine andere Seite zeigen, löst sich ganz von der Schiller'schen Kausalität. Dieses spannungsvolle prozessuale Verhältnis von Form und Leben erweist sich bei Simmel als grundsätzlicher

⁴⁸ Ebd.

⁴⁹ Ebd. Tilman Borsche macht darauf aufmerksam, dass die Neuheit dieser Stelle in der Tatsache liegt, dass die Farbe überhaupt zum philosophischen Problem wird: Der Regenbogen, der bislang nichts weiter als das Symbol des täuschenden Scheins war, werde zum »neue[n] Symbol der Wahrheit, vor allem aber des Lebens« (Tilman Borsche: »Am farbigen Abglanz haben wir das Leben« – *Die logische Figur des Gegensatzes im Bild von Licht vs. Finsternis, Schatten, Nichts, Farbe*, in: *Blick und Bild im Spannungsfeld von Sehen, Metaphern und Verstehen*, hg. von dems., Johann Kreuzer und Christian Strube, München 1998, 229–243, hier 241).

⁵⁰ Georg Simmel: *Goethe*, in: ders.: *Gesamtausgabe*, hg. von Otthein Rammstedt, Frankfurt a. M. 1989 ff., Bd. 15, 167. Simmel scheint hier auf ein Gespräch Goethes mit Johann Peter Eckermann vom 11. März 1828 Bezug zu nehmen, wo es heißt, dass »die Wahrheit wohl einem Diamant zu vergleichen wäre, dessen Strahlen nicht nach einer Seite gehen, sondern nach vielen« (FA II, 12 (39), 659). Vgl. Carsten Rohde: *Der zerbrochene Zusammenhang – Dichter-Bilder bei Goethe, Emerson, Hofmannsthal*, in: *Technische Beschleunigung – ästhetische Verlangsamung? Mobile Inszenierung in Literatur, Film, Musik, Alltag und Politik*, hg. von Jan Röhnert, Köln u. a. 2015, 243–260, hier 248.

Konflikt der modernen Kultur insofern, als das Leben – für ihn der Hauptbegriff der Moderne – die Tendenz mit sich bringt, die Form und damit auch sich selbst zu übersteigen.⁵¹ Der *Konflikt* bestehe darin, dass das Leben nichts weniger wolle, als das, »was es gar nicht erreichen kann, es will sich über alle Formen hinweg in seiner nackten Unmittelbarkeit bestimmen und erscheinen«.⁵² An die Stelle der ständigen Formwerdung und Formauflösung tritt der Drang des Lebens zum unmittelbaren Selbstausdruck – die radikal gedachten Konsequenzen einer Morphologie als »gefährliche Gabe von Oben« werden hier explizit.⁵³ So sieht Simmel in den »Vergewaltigungen« der Sprache in *Faust II*, die auch Adorno zum Ausgangspunkt nimmt⁵⁴, bereits eine »Sorglosigkeit, ja vielleicht Verneinung und Gegnerschaft« gegen »das Prinzip der Form« aufkommen⁵⁵: »Was sie [die Alterskunst, C.K.] im letzten Grunde will, entzieht sich nicht nur dieser und jener Form, sondern vielleicht dem Ausdruck, sozusagen, in der Form der Form«.

III. »Grau ist alle Theorie« – Kellers und Sempers Apologie der Farbe

Simmel überträgt seine Analyse von Goethes *Faust* in die eigene Gegenwart und nutzt die Problematik des Lebendigen zur Diagnose eines modernen Kulturkonflikts. Wenn Adorno behauptet, dass nur »durchs Vergessen hindurch, nicht unverwandelt« etwas überlebe, so überlebt Goethe hier, weil es nicht um eine Adaption oder Illustration seines *Faust* geht, sondern weil er im Kontext einer veränderten Gegenwart transformiert wird und die Frage des Lebendigen von Neuem zu stellen ermöglicht. In diesem Sinn soll nun, bevor die Aufmerksamkeit wieder auf die Zeit um 1900 gerichtet wird, anhand von drei Beispielen erörtert werden, wie diese Problematik einer Ästhetik des Lebendigen in der Auseinandersetzung mit dem von der Morphologie und der Farbenlehre grundierten Faust-Komplex in der Literatur, bei Gottfried Keller, und der Architektur des 19. Jahrhunderts, zunächst bei Gottfried Semper und sodann in Bezug auf den Eiffelturm, aufscheint.

Gottfried Keller, dessen Werk von einer profunden Auseinandersetzung mit Goethe zeugt⁵⁶, reaktiviert den erläuterten Zusammenhang in der Rahmenhand-

⁵¹ Georg Simmel: *Der Konflikt der modernen Kultur – Ein Vortrag*, in: ders., *Gesamtausgabe* [Anm. 50], Bd. 16, 188.

⁵² Ebd., 206.

⁵³ Vgl. oben, Anm. 17.

⁵⁴ Simmel: *Der Konflikt der modernen Kultur* [Anm. 51], 256. Im Gegensatz zu Simmel spricht Adorno jedoch von den »Narben« (Adorno: *Zur Schlusszene* [Anm. 1], 130).

⁵⁵ Simmel: *Der Konflikt der modernen Kultur* [Anm. 51], 257.

⁵⁶ Zur allgemeinen Verbindung zwischen Goethe und Keller: Karl Pestalozzi: »Der grosse Göthe ist gestorben.« *Goethe bei Gottfried Keller*, in: *Goethe und die Schweiz*, hg. von Oliver Ruf, Hannover 2013, 294–312. Vgl. dort auch weiterführende Literatur. Zur Bedeutung des *Faust* für das *Sinngedicht*: Gerhard Kaiser: *Geht dem Optiker ein Licht auf?*, Nachwort zu: Gottfried Keller: *Das Sinngedicht*. Frankfurt a.M./Leipzig 2000, 303–335 sowie Gerhart von Graevenitz: *Wissen und Sehen – Anthropologie und Perspektivismus in der Zeitschriftenpresse des 19. Jahrhunderts und in*

lung seines 1882 erschienenen *Sinngedichts* mithilfe eines äußerst dichten Netzes an intertextuellen Bezügen auf den *Faust* wie auf die *Farbenlehre* und inszeniert damit den Zusammenhang von Bewegung und Farbe hinsichtlich einer Ästhetik des Lebendigen. Den Ausgangspunkt bildet Fausts Flucht aus der dunklen, engen, gotischen Studierstube, deren dort versammeltes Bücher- und Theoriewissen ihm doch nicht offenbaren kann, »was die Welt / Im Innersten zusammenhält«.⁵⁷

Der Naturforscher Reinhart, Protagonist der Rahmenhandlung, öffnet eines Morgens die Fensterläden und lässt »den Morgenglanz, der hinter den Bergen hervorkam in sein Arbeitsgemach, und mit dem Frühgolde wehte eine frische Sommermorgenluft daher und bewegte kräftig die schweren Vorhänge und die schattigen Haare des Mannes.«⁵⁸ Der Glanz und das Gold des Sonnenlichts treffen auf den schattigen Innenraum und bringen lebendige Bewegung in die nunmehr »erleuchtete Studierstube«. Der Raum ist ganz derjenige »eines Doktor Fausten, aber durchaus ins Moderne, Bequeme, Zierliche übersetzt«.⁵⁹ In diesem Raum der modernen Naturwissenschaft steht ein »sinnreicher Apparat, allwo ein Sonnenstrahl eingefangen und durch einen Kristallkörper geleitet wurde, um sein Verhalten in demselben zu zeigen und womöglich das innerste Geheimnis solcher durchsichtigen Bauwerke zu beleuchten.«⁶⁰ Um auch an diesem Tag, wie Faust, das innerste Geheimnis der Welt zu erforschen, verschließt er die »Fenster vor der schönen Welt mit allem, was draußen lebte und webte«.⁶¹ Nur ein einzelner Lichtstrahl – »sorgfältig auf die Tortur gespannt« – dringt ins Zimmer hinein. Reinhart, ein Anhänger Newtons, beschäftigt sich mit dessen *experimentum crucis*, während der Erzähler offensichtlich auf Goethes Seite steht: Die Wortwahl »Tortur« greift Goethes Ausspruch auf, die gewissermaßen »gekreuzigte« Natur verstumme »auf der Folter« des Experiments.⁶² Doch Reinhart muss seine Arbeit sogleich wieder abbrechen: Beim Anblick des eingefangenen Lichtstrahls verspürt er einen stechenden Schmerz im Auge.

In ihrer Anlage entspricht diese Szene nicht nur den Experimentalanordnungen der *Farbenlehre* und der Studierstube im ersten Teil des *Faust*, sondern stellt ebenso eine Parallele zur Anfangsszene des zweiten Teils her, in der die Morgen Sonne langsam hinter den Bergen hervortritt und Faust blendet. So wie Faust begreift, dass nur der »farbige[] Abglanz«, also das direkte Sehen und die indirekte Erkennt-

realistischen Texten. Zu Stifters *Bunten Steinen* und Kellers *Sinngedicht*, in: *Wissen in Literatur im 19. Jahrhundert*, hg. von Lutz Danneberg und Friedrich Volhardt, Tübingen 2002, 147–189.

⁵⁷ FA I, 7/1, 34.

⁵⁸ Gottfried Kellers Werke werden zitiert nach: Gottfried Keller: *Sämtliche Werke in sieben Bänden*, hg. von Thomas Böning et al., Frankfurt a.M. 1985–2003. Sie werden hier und im Folgenden mit der Sigle GKW gefolgt von Band und Seitenangabe zitiert. GKW, 6, 97.

⁵⁹ Ebd.

⁶⁰ Ebd., 98.

⁶¹ Ebd. Das geflügelte Wort des »Lebens und Webens«, das auf die Paulus-Rede zurückgeht, ist bei Goethe – auch im *Faust* – omnipräsent und wird hier von Keller aufgegriffen (vgl. Gernot Böhme: *Goethes Faust als philosophischer Text*, Zug 2005, 82f.)

⁶² Ebd. Zur Verbindung zu Goethe vgl. den Kommentar: ebd., 976f. Das Zitat Goethes in: FA I, 13f.

nis, das Lebendige zur Anschauung bringen kann, so wird auch Reinhart am Ende des *Sinngedichts* erkennen, dass die Lösung des Rätsels in der Erscheinung selbst liegt, und er verabschiedet sein ursprüngliches Ziel, »den unendlichen Reichtum der Erscheinungen unaufhaltsam auf eine einfachste Einheit zurückzuführen.«⁶³ Den Gesinnungswandel bringt die Literatur, die einen der Goethe'schen Physiologie entsprechenden Umgang mit der Farbe fordert. Erst indem Reinhart einen »grandiosen Farbbegriff« entwickelt, wie ihn Deleuze Goethe zuschreibt, löst der Sinnspruch Friedrich von Logaus sich ein, der Reinhart in diesem Moment in die Hände fällt und der vorgibt⁶⁴: »Wie willst du weiße Lilien zu roten Rosen machen? / Küß eine weiße Galathee: sie wird errötend lachen.« Für die Verlebendigung eines gipsweißen Gesichtes ist die Farbe Rot, so wie Goethe sie als aktive Kraft versteht, notwendig. Und so enthält Goethes Farbenlehre auch den Schlüssel zur Einlösung des Sinnspruchs am Ende der Rahmenerzählung, als Reinhart und Lucie sich endlich einander annähern. Vor dem Fenster stehend, beobachten sie den Schuhmacher, dem sie Liebesgrüße von Bärbchen bestellen sollten. Er singt Goethes Gedicht *Mit einem gemalten Band*, in dem es nicht von ungefähr ebenfalls um rote Rosen geht.⁶⁵ In seinem Arbeitsraum befindet sich, wie ausdrücklich bemerkt wird, »ein mit Grün behangener Vogelkäfigt.«⁶⁶ Als der Schuhmacher zur letzten Strophe kommt, entsteht »eine Art von Tumult in der Stube«, da die Kanarienvögel »mit ihrem schmetternden Gesange immer lauter dreinlärmten.«⁶⁷ Dieser äußere Tumult entspricht der inneren Seelenlage der Protagonisten und sie küssen sich. Lucie weint und lacht zugleich, wird »purpurrot [...] von einem lange entbehrten und verschmächten Gefühle, und Reinhart sah deutlich, wie die schöne Glut sich in dem weißen Gesichte verbreitete.«⁶⁸ Erst als sie sich vom Haus entfernen und im Wald sind, können sie über das Geschehene sprechen. Der grüne Vogelkäfig und der grüne Wald bilden einen auffälligen farblichen Rahmen für diese Liebeszene, in der das Purpurrot sich entfaltet. Was unter der »realen Befriedigung« der Farbe Grün zu verstehen ist, wird hier erst richtig sichtbar: Sie ist Ausgangs- und Endpunkt eines Prozesses, in dem, ganz im Sinne von Goethes physiologischer Farbenlehre, das komplementäre Rot sich als immaterielle Erscheinung über Lucies Gesicht verbreitet und sich die Spannung (die »Intensivierung«) im Kuss entlädt. In dieser vom Kontrast der einen Farbe, die die andere hervorruft, dominierten Szene zeigt sich die Lebendigkeit als Leuchten und Scheinen. Die Purpurfarbe, die, so Goethe, »teils actu, teils potentia alle andern Farben enthalte«, ist die intensivste Farbe, zu der alle aktiven Farben hinstreben und in dieser Bewegung ist sie die Farbe der Lebendigkeit an sich. Und es ist bezeichnenderweise diejenige

⁶³ Ebd., 99.

⁶⁴ Ebd., 100.

⁶⁵ Ebd., 378.

⁶⁶ Ebd., 379.

⁶⁷ Ebd., 380.

⁶⁸ Ebd. Hervorh. C. K.

Farbe, die in Newtons Farbspektrum fehlt.⁶⁹ Nicht die Zergliederung der Farben auf der »Folter« der Faust'schen Studierstube, sondern das Scheinen und Leuchten der Farbe auf der Oberfläche führt zur Erfüllung der Lebendigkeit in der Liebe. Reinhart bezeichnet das Rot-Werden Lucies als »Morgenröte im Sommer« und nennt seine Zeit in der dunklen Studierstube fortan nur noch »ante lucem, vor Tagesanbruch.«⁷⁰ Das Erröten wird nicht mit Scheinhafteigkeit assoziiert, sondern mit dem Licht und der Farbigkeit des Lebendigen. Nicht der direkte Blick in die Sonne ist das, wonach Reinhart am Ende sucht, sondern er begreift in seiner Bekehrung zur physiologischen Farbenlehre, wie Faust, das Lebendige im leuchtenden Abglanz und im Scheinen der Farbe.

Ganz anders ergeht es hingegen Heinrich Lee im *Grünen Heinrich*, um ein weiteres Beispiel für die Keller'sche Anverwandlung von Goethes Ästhetik farbiger Lebendigkeit anzudeuten: Seine überehrgeizigen Zeichnungsversuche scheitern, weil er die lebendig-bewegliche Farbigkeit nicht zulässt. Beim Versuch, einen Baum zu skizzieren, beobachtet er die lebendige Szene: »[D]ie Sonnenstrahlen spielten durch das Laub auf dem Stamme, beleuchteten die markigen Züge und ließen sie wieder verschwinden, bald lächelte ein grauer Silberfleck, bald eine saftige Moosstelle aus dem Helldunkel, [...] bis alles wieder verschwand und neuen Erscheinungen Raum gab [...].«⁷¹ Was er mit dem Stift, beim Versuch, diese Formen zu bannen, erschafft, ist jedoch »leben- und bedeutungslos; es bleibt ein totes Zerrbild. Heinrich Lee ist eine Faust-Figur, die nach »dreißigtägigem Liegen« und Lesen von Goethes Werken ins Freie tritt und die sich dem Trugschluss hingibt, »den Zusammenhang und die Tiefe der Welt« zu empfinden.⁷² Er wehrt sich gegen die vermeintliche Scheinhafteigkeit der Farben und damit gegen die Beweglichkeit des Lebens selbst. Er bleibt ewig unreif und scheitert letztlich, weil er die Zeitlichkeit des Lebendigen verfehlt, während Gottfried Keller gerade mit dem Bild des Baums eine andere Faust-Deutung präsentiert: Auf Mephistos Spruch »Grau, theurer Freund ist alle Theorie. Und grün des Lebens goldner Baum« Bezug nehmend, steht er für eine Goethe-Lektüre ein, die auf die Ästhetik einer lebendig-farbigen Beweglichkeit zielt.⁷³ So verteidigt er in den *Blättern für literarische Unterhaltung* von 1855 die vermeintlich paradoxe Formulierung, wonach ein Baum grün, aber nicht goldig und schon gar nicht beides zugleich sein könne⁷⁴: »Hat man noch nie von dem grünen, vom Sonnengold durchschienenen Laubdach einer Buche gehört!« Wie es der Anfang von *Faust II* vormacht, wo sich das Grün mit dem Glitzern verbindet, sieht Keller im Grün das

⁶⁹ FA I, 23/1, 254.

⁷⁰ GKW, 6, 380.

⁷¹ GKW, 2, 239 f.

⁷² GKW, 2, 458. Vgl. hierzu Rohde: *Der zerbrochene Zusammenhang* [Anm. 50], 248.

⁷³ FA I, 7/1, 87.

⁷⁴ [Gottfried Keller]: *Das goldene Grün bei Goethe und Schiller*, in: *Blätter für literarische Unterhaltung*, Nr. 20, 17. Mai 1855, 367 f., hier 368.

Symbol[] des Wachsens, Werdens, Seins. Mit der Vorstellung des vegetativen Grüns ist aber unzertrennlich diejenige der Sonne verbunden, welche als Gold zu denken ziemlich gang und gäbe ist. Pflanze und Sonne, Grün und Gold, leben und weben durcheinander, und dies Durcheinander ist es, was in den beiden fraglichen Stellen geradezu den sinnlichen beabsichtigten Reiz hervorbringt.

Gold ist in besonderem Maße dazu geeignet, »ein gewisses Schimmern auszudrücken« und sich so mit den Farben zu verbinden.⁷⁵ Während Fausts und Reinharts Flucht aus der Studierstube jeweils eine Abkehr von der mit Newton assoziierten abstrakten, gipsweißen Theorie und eine Hinwendung zur lebendigen Beweglichkeit der Farbe darstellt, wie sie hier von Gottfried Keller im Zusammenschluss von Schimmern, Werden und Lebendigkeit skizziert wird, verharret Heinrich Lee bei der Wesenhaftigkeit der Materie und dem vermeintlichen metaphysischen Zusammenhang einer »inneren« Wahrheit.

Der Architekt Gottfried Semper, der mit seinem Namensvetter Gottfried Keller befreundet war, nimmt ebenfalls Mephistos Worte von der »grauen Theorie« zum Ausgangspunkt seiner Reaktivierung des Faust-Komplexes, indem er es auf das Titelblatt wie auch auf die Rückseite des Umschlags seiner 1834 erschienenen Schrift *Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten* setzt (Abb. 2, S. 139).⁷⁶ Diese Rahmung dient der Legitimation seiner programmatischen Darstellung von polychromer Architektur in der Antike. Denn Goethes Verbindung von Farbe und Lebendigkeit schafft für Semper einen Rahmen für die ästhetische Abwehr der philosophischen Vorbehalte gegen die Farbe. In seiner dezidiert gegen den Vitruvianismus gerichteten Polemik wird Farbe nicht als Problem des Ornatus, sondern, ebenso wie bei Goethe, als Kardinalfrage einer Ästhetik des Lebendigen begriffen.⁷⁷ Mit einem Gestus gegen den starren Gipsklassizismus, wie er sich später auch bei Adorno findet, prangert Semper den missachteten Zusammenhang von Farbe und Lebendigkeit etwa bei der Betrachtung antiker Tempel an: »Wir haben das übrig gebliebene entseelte Knochengebäude alter Kunst für etwas Ganzes und Lebendes angesehen und es so, wie wir es fanden, nachzuahmen für gut befunden. Es fehlt diesen Copien nach dem Tode, diesen Wachslarven, natür-

⁷⁵ Ebd. Vgl. Pestalozzi: *Goethe bei Keller* [Anm. 56], 306.

⁷⁶ Heinz Quitzsch: *Gottfried Semper – Praktische Ästhetik und politischer Kampf*, Berlin 1962, 25.

⁷⁷ Das Zitat führt bereits an: Fritz Neumeyer: *Der Klang der Steine – Nietzsches Architekturen*, Berlin 2001, 38. Er verweist zudem auf ein weiteres *Faust*-Zitat in Sempers *Der Stil* (ebd., 42). Die Untersuchung des Verhältnisses von Goethe und Semper stellt ein Forschungsdesiderat dar. Zur Affinität zwischen den beiden vgl. auch den von Neumeyer angeführten Brief von Cosima Wagner an Nietzsche in Basel, 6. Dezember 1871, wo es heißt: »Ich schreibe Ihnen von der Gallerie; Tannhäuser spielt mir stumm auf, und die bunten Scheiben lassen mir's vor den Augen grün und blau spielen; ich denke, dabei an Allerlei, Semper's Polychromie, Goethe's Farbenlehre, auch Schopenhauer's, vor Allem aber an Ihren Sokrates, der ja, glaube ich, an dieser Stelle entstanden ist.« (zit. n. ebd., 36f.). Wenige Hinweise zur Bedeutung Goethes für Semper in Bezug auf die Auffassung des »Stoffwechsels« finden sich bei Jan Büchsenschuß: *Goethe und die Architekturtheorie*, Hamburg 2010, 300f.

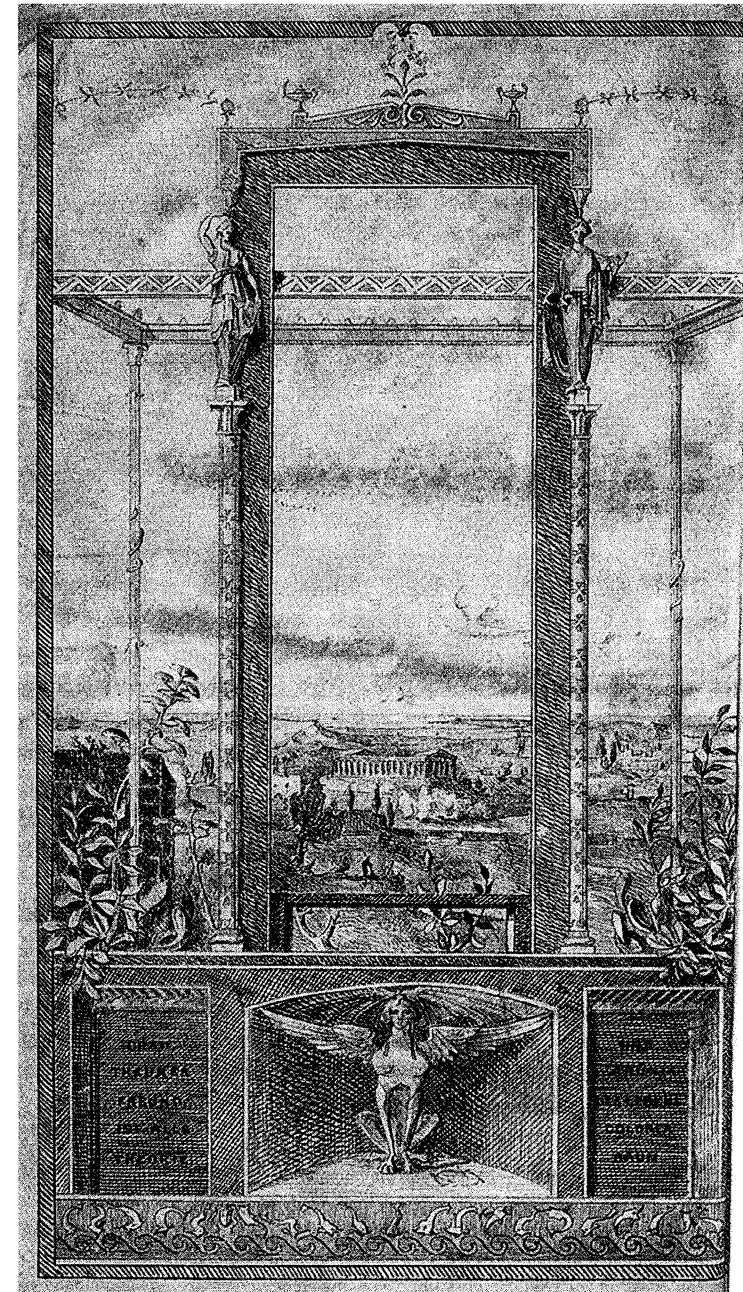


Abb. 2: Gottfried Semper, *Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten*, Altona 1834, Umschlag (Rückseite)

lich an Originalität und Leben.«⁷⁸ Von den ursprünglich farbigen Tempeln ist nur noch das »entseelte Knochengebäude« übrig.⁷⁹ Semper kritisiert hier einen Klassizismus, von dem er Goethe nicht nur mit dem *Faust*-Zitat ausnimmt, denn auch bei der Metapher des »entseelte[n] Knochengebäude[s]« handelt es sich um ein doppeltes Goethe-Zitat: In der *Italienischen Reise* gibt er dieser seiner Verstörung angesichts der griechischen Tempel in Paestum mit der Bezeichnung »Knochenmasse eines Riesengerippes«⁸⁰ Ausdruck. Und in der Szene, in welcher der Erdgeist erscheint, beklagt Faust den Kontrast zwischen »der lebendigen Natur« und seinem Studierzimmer, wo »in Rauch und Moder« ihn nur »Tiergeripp« und Totenbein« umgibt.⁸¹ Der Kardinalfehler des Klassizismus besteht laut Semper darin, dass er nicht die Leblosgkeit »jene[r] Mammuthsknochen erstorbener Vorzeit« in ihrer fehlenden Farblichkeit erkenne, sondern gerade die im Verfall der Bausubstanz bedingte Farblosigkeit zur ästhetischen Norm erhebe.⁸² Im »Schmucklosen und Kahlen [wurde] die Griechische Reinheit« gesucht und die Abwesenheit von Farbe wurde in »geistloser Nachäfferei« ohne Reflexion umgesetzt.⁸³ Ein »nach bisherigen Begriffen restaurierter Tempel«, so Semper ganz zu Beginn seiner Schrift, sei »ein eisgraues Un Ding, ein in den sonnenfarbigen Süden versetzter St. Petersburger Schneepalast«.⁸⁴ Entsprechend dem Motto aus *Faust*, wonach die Farbe »Grau« mit einer der farbigen Lebendigkeit entgegengesetzten Theorie verbunden wird, erscheinen die Überreste der Tempel als Gebilde, denen das Leben entzogen ist und aus denen – in der ebenso unreflektierten wie dogmatischen Nachahmung – nur eine leblose Gegenwartskultur entstehen kann. Wie auch Gottfried Keller wendet sich Semper mit *Faust* gegen eine abstrakte, vom Leben entfremdete Theorie und erkennt das Lebendige im Schimmern von Gold und Grün, wie es im Zitat zusammengebracht wird.

Die Konsequenz dieser Auffassung hat Semper in einer Zeichnung dargestellt, die eine den Zeitgenossen skandalös anmutende Vision des Parthenon in flammemdem Rot darstellt (Abb. 3, S. 141). Anders als sein Kontrahent Franz Kugler, der nur bei wenigen Details Farbe eingesteht, und auch radikaler als viele der Vorschläge des späteren 19. Jahrhunderts zeigt sein Blatt einen durch und durch rot gefärbten Tempel, dessen Farben durch die untergehende Sonne zum Leuchten gebracht werden. Seine nicht nach »bisherigen Begriffen« restaurierte Version beschränkt sich nicht auf die Evidenz der archäologischen Fakten, sondern ist der Versuch einer projektiven Wiederverlebendigung der verlorenen Antike, die

⁷⁸ Gottfried Semper: *Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten*, Altona 1834, 11.

⁷⁹ Ebd.

⁸⁰ FA I, 15/1, 295.

⁸¹ FA I, 7/1, 34.

⁸² Semper: *Vorläufige Bemerkungen* [Anm. 78], 11.

⁸³ Ebd.

⁸⁴ Ebd., 2.

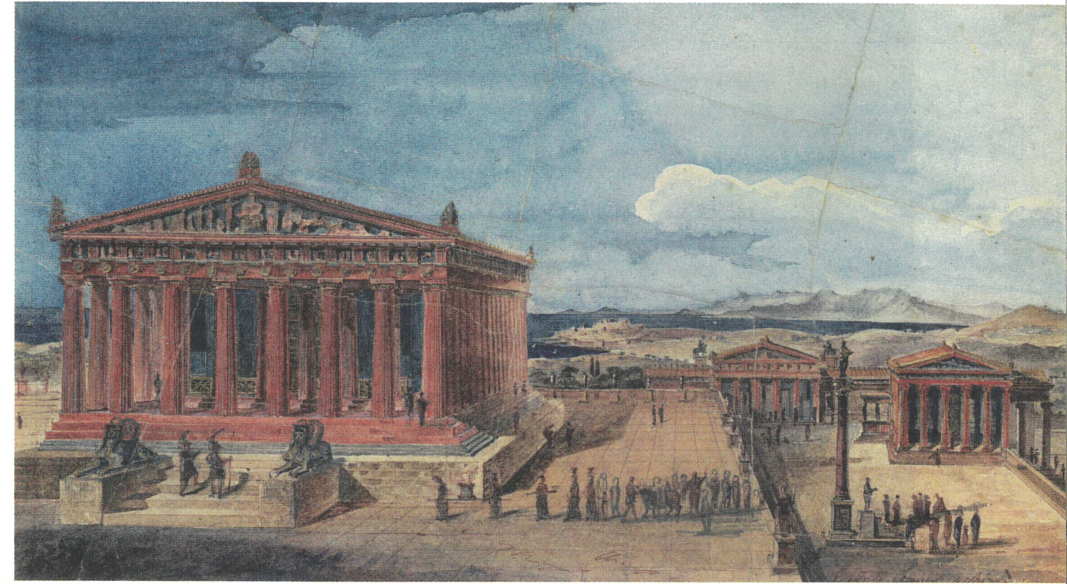


Abb. 3: Gottfried Semper, *Farbige Ansicht der Akropolis*, 1833

den »entseelte[n] Knochengebäude[n]« wieder lebendige Farbigkeit einhaucht.⁸⁵ Gegenüber der archäologischen Faktentreue formuliert Semper für die Frage der Polychromie die Notwendigkeit, die durch den Klassizismus habitualisierten Sehgewohnheiten durch solche visionäre Ansichten zu durchstoßen – und den zur Formel geronnenen Formen, wie Adornos Forderung lauten wird, wieder neues Leben zu verleihen. So fragt Semper rhetorisch, ob nicht das, »was uns bizarr, grell, bunt und blendend erscheint, es nicht mehr seyn würde, wenn wir es mit etwas weniger blödsichtigen Augen ansähen.«⁸⁶ Die Farbe wird zu der von Adorno formulierten Hoffnung als »Wiederkunft des Vergessenen« – das Eingedenken an die Farbigkeit der Antike ermöglicht eine Transformation des Sehens und ein Bekenntnis zur projektiven Imagination. In *Der Stil* wird Semper denn auch die Frage stellen: »Aber was ist die Wahrheit? – vorzüglich in der Welt der Farben, wo alles auf Täuschung und Schein beruht?«⁸⁷ Dem Argument einer Täuschung hält Semper einen genuin mit der Scheinhaftigkeit der Farbe verbundenen Lebensbegriff entgegen: Die Le-

⁸⁵ Vgl. hierzu Robin Rehm: *Der Parthenon in Rot – Sempers Farbenarchäologie*, in: *Maltechniken & Farbmittel der Semperzeit*, hg. von Uta Hassler, Bd. 2, München 2017. Ich danke dem Autor für die Bereitstellung des Manuskripts. Sowie bereits: *Maltechnik & Farbmittel der Semperzeit*, hg. von Uta Hassler, Band 1, München 2014.

⁸⁶ Semper, *Vorläufige Bemerkungen* [Anm. 78], 20. Vgl. hierzu Thorsten Fitton: *Reisen in das befremdliche Pompeji – Antiklassizistische Antikenwahrnehmung deutscher Italienreisender 1750-1870*, Berlin/New York 2004, 275.

⁸⁷ Gottfried Semper: *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder Praktische Ästhe-*

bendigkeit besteht darin, dass in den »weniger blödsichtigen Augen« das Nachbild der Farbe weiterhin besteht, wenn auch die Farbe aus dem Material gewichen ist. Es ist nicht verwunderlich, dass hier auch Friedrich Nietzsche ansetzen wird, um seine Auffassung des Lebendigen in der Ästhetik zu rechtfertigen: »[A]lles Leben«, so Nietzsche in Anlehnung an Semper, »ruht auf Schein, Kunst, Täuschung, Optik, Nothwendigkeit des Perspektivischen und des Irrthums«. ⁸⁸

IV. Bewegliche Arabeske und aufgelöste Architektur: Semper und der Eiffelturm

Mit der Gestaltung des Titelblatts seiner Polychromie-Schrift kontextualisiert Semper seine Thesen innerhalb des höchst umstrittenen Zusammenhangs der pompejanischen Wandmalereien: Er setzt das *Faust*-Zitat in eine nach solchem Vorbild gestaltete, mit arabischen Ornamenten verzierte, Wandfläche. Diese im Laufe der Ausgrabungen Mitte des 18. Jahrhunderts zutage tretenden Formen und Farben waren Zeugnisse einer phantasievoll-bunten Antike, die bei den Zeitgenossen – Goethe eingeschlossen – Abstoßung und Anziehung zugleich auslösten. Dem Klassizismus mussten sie suspekt sein, allein aufgrund des Verdikts von Vitruv, der sie als unnütze Spielerei abgetan hatte. ⁸⁹ Indem Semper das *Faust*-Zitat in solche arabischen Architekturgestaltungen einwebt, wendet er sich mit Goethe gegen einen Goethe, der in klassizistischer Tradition diese Ornamente verurteilt: In seiner Rezension von Wilhelm von Zahns Tafelbänden *Die schönsten Ornamente und merkwürdigsten Gemälde aus Pompeji, Herculaneum und Stabiae* (1828–1859) sieht dieser die Wandmalereien als Verzierung einer regellosen Phantasie und bezeichnet sie als »Rohrwerk von schmächtigen Säulchen« und als »abenteuerliche[] Blumenwesen« sowie als »seltsame[] Auswüchse[]«. ⁹⁰ (Abb. 4, S. 143) Und doch übten diese Male-reien eine große Faszinationskraft aus: Goethe entwickelte seine Farbenlehre gerade auch in Auseinandersetzung mit der Leichtigkeit antiker Malweise.

Semper dienen die pompejanischen Malereien neben der Legitimation der Farbigkeit auch zur Integration einer mit der Farbe verbundenen Beweglichkeit in die zeitgenössische Architektur. Gegen die besinnungslose Nachahmung der »entseelte[n] Knochengebäude« in ihrer aktuellen Erscheinungsform hält er die Orientierung an einer Antike, wie sie in diesen Wandmalereien dargestellt sei. Eine der Gegenwart angemessene Bauweise verwende, so Semper, vor allem Eisen, dessen Widerstandsfähigkeit »leichte, zierliche und durchbrochene Formen« ermögliche, wie sie – den Wandmalereien nach zu urteilen – in der Antike eben-

tik – *Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde*, Frankfurt a. M. 1860, Bd. 1, 76. Vgl. Neumeyer: *Der Klang der Steine* [Anm. 77], 17.

⁸⁸ Diesen Zusammenhang hat herausgearbeitet: Neumeyer: *Der Klang der Steine* [Anm. 77], 17f. Nietzsche zitiert nach ebd.

⁸⁹ Fitton: *Reisen in das befremdliche Pompeji* [Anm. 86], insgesamt; zu Vitruv insbes. 281f.

⁹⁰ FA I, 22, 897.

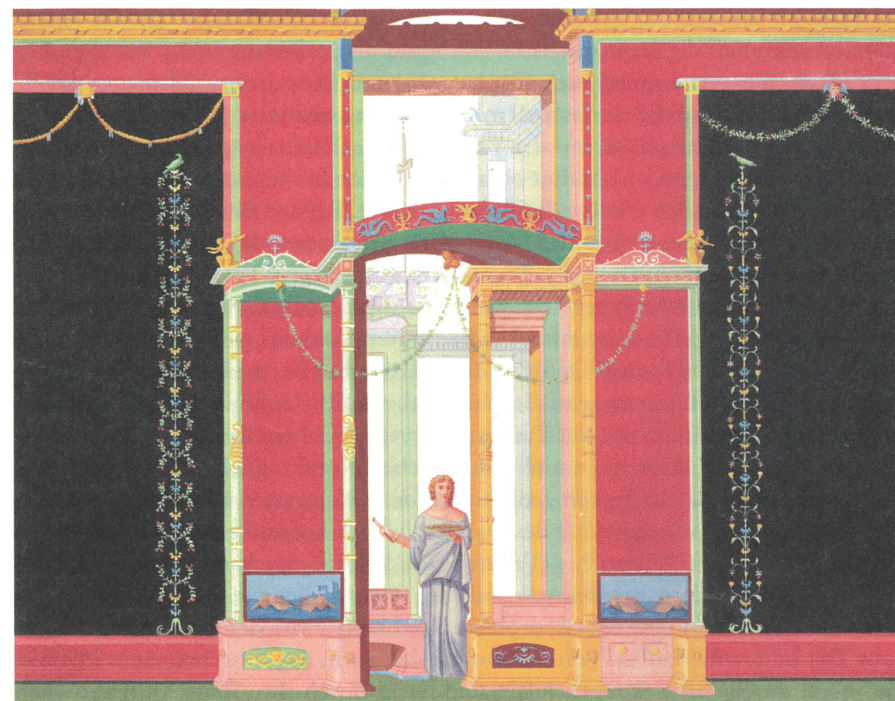


Abb. 4: Wilhelm Johann Karl Zahn, *Die schönsten Ornamente und merkwürdigsten Gemälde aus Pompeji, Herculaneum und Stabiae: nebst einigen Grundrissen und Ansichten nach den an Ort und Stelle gemachten Originalzeichnungen*, Berlin 1829

falls Verwendung fanden⁹¹: »Auch bei den Alten bildeten Constructionen aus Holz, Eisen und Bronze einen wesentlichen Theil der Baukunst. Auch bei ihnen wurden sie nach ihren eignen Gesetzen der Statik, unabhängig vom Steine, gebildet. [M]anche Auskunft geben die Pompejanischen Wandgemälde, die offenbar nur von dieser leichten Architectur entlehnt sind.« Jenseits vitruvianischer Vorgaben zu den traditionellen Baumaterialien und Konstruktionsweisen erblickt Semper hier eine Architektur, die zur arabischen Ornamentik neigt.

Radikal zu Ende gedacht, zieht diese Vorstellung jedoch Konsequenzen nach sich, vor deren Umsetzung in der Architektur Semper zurückschreckt. Seine klar-sichtige Diagnose formuliert, worauf die Architektur der Jahrhundertwende abzielen wird: Das »Ideal« des »Gussmetallstils«, so konstatiert er in *Der Stil*, »ist unsichtbare Architektur! Denn je dünner das Metallgespinnnt, desto vollkommener in seiner Art.«⁹² Bei Semper wird, wenn auch wider Willen, deutlich, dass Polychromie und Erneuerung der Konstruktionsweisen kongenial verlaufen. Die Akzeptanz

⁹¹ Semper: *Vorläufige Betrachtungen* [Anm. 78], XI f.

⁹² Semper: *Der Stil* [Anm. 87], Bd. 2, 263 f.

der Farbe als Erscheinung geht mit einer architektonischen Morphologie der Formgestaltung einher, die Beweglichkeit, ja sogar Formauflösung integriert. Die Lebendigkeit, die, wie Simmel dargelegt hat, als Form über die Form hinauszugehen versucht, hält auch in die traditionell mit Festigkeit assoziierte Architektur Einzug.

Gefeiert wird eine solche von der Variabilität des Eisens inspirierte Bauweise in den Weltausstellungen in London oder Paris, deren Höhepunkt der von Gustave Eiffel von 1887 bis 1889 erbaute Eiffelturm darstellt. Roland Barthes sieht in seinem Essay über dieses Bauwerk in der Materialität des Eisens »die ganze Leidenschaft des balzacischen und faustischen Jahrhunderts« resümiert.⁹³ Ist das eine reine Floskel, die auf das »Veloziferische«⁹⁴ der Moderne abzielt, zumal Faust im 19. Jahrhundert zum Inbegriff eines übereilten, unbedingten Strebens nach Fortschritt ohne Rücksicht auf Verluste wird? Dafür ist die Lektüre von Barthes zu komplex und zu dicht sind die Reminiszenzen an Goethes Ästhetik. Die Schönheit des Eiffelturms ist der endgültige Bruch mit der Tradition Vitruvs: Sie besteht in der aus dem Material des Eisens resultierenden nicht-ästhetischen Nutzlosigkeit, die – jenseits von Kausalität und Wesenhaftigkeit – die Ideale der Leichtigkeit und Durchbrochenheit verkörpert. Die Architektur des Turmes löst sich auf und erfüllt Sempers noch selbstkritisch beäugte Vision⁹⁵: »[D]as zu Arabesken aufgelockerte Eisen wird selbst zu Luft«. Der Eiffelturm erscheint als arabeske Pflanze, die, wie Barthes schreibt, im Blick des Betrachters eine Metamorphose durchläuft – von der Pflanze zur Blume, zum Tier und zum Phallus. Von weitem hat der Turm das Aussehen einer Pflanze, die »hoch durch ihren Stengel, luftig und leicht durch ihre Blüte, durchbrochen durch ihre Zweige« ist.⁹⁶ Nähert sich der Blick dem Turm, so transformiert er sich und erscheint als »ein Aufblühen«. Der Betrachter steigt sodann »in ihm empor wie in einer Blume aus Luft und Eisen. In ihm finden sich die Geradlinigkeit der Fasern, die Arabesken der Blütenblätter, das gedrängte Aufbrechen der Knospen, das Sichausbreiten der Blätter und die Bewegung, die diese ganze komplizierte und geordnete Materie nach oben zieht.«⁹⁷ Barthes aktualisiert mit Blick auf den Eiffelturm Goethes Metamorphose im Bereich der Architektur – wir erinnern uns an das Bild der durchgewachsenen Rose – und er verbindet sie durch seinen Hinweis auf das »faustische Jahrhundert« mit der Transformationskraft der Faust-Figur. Die sich unendlich fortspinnende Arabeske aus Eisen ist wie Faust: Sie vergisst ihre vorherige Identität im nächsten Moment ihrer Transformation. Das von Simmel herausgearbeitete Paradox des Lebendigen, das die Form selbst übersteigt, erhält in der Arabeske visuelle Evidenz.

⁹³ Roland Barthes: *Der Eiffelturm*. Mit zeitgenössischen Abbildungen. Aus dem Französischen von Helmut Scheffel, Berlin 2015, 40.

⁹⁴ Zu diesem Begriff und seiner Kritik vgl. Hartmut Rosa: *Beschleunigung – Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne*, Frankfurt a. M. 2005, bes. 72 f.

⁹⁵ Barthes: *Der Eiffelturm* [Anm. 93], 58.

⁹⁶ Ebd., 59

⁹⁷ Ebd.

Mit seiner Beschreibung der Transformationen des Eiffelturms thematisiert Barthes auch die Loslösung von einer festgelegten Bedeutung, legt doch seine Lektüre die unterschiedlichen Assoziationsräume des Turms frei: Er wird »zu einer Art to-talem Denkmal«, das sich von bisherigen Denkmälern dadurch unterscheidet, dass es keine festgeschriebene Bedeutung hat.⁹⁸ Er ist »nicht Spur, Erinnerung, kurz: Kultur«, sondern er bricht mit der Vergangenheit.⁹⁹ In seiner Abwendung von der Geschichte wird er für Barthes zum »Subversionssymbol« der Moderne schlechthin, das ständig Bedeutung erzeugt, ohne dass die Bedeutung vereindeutigt werden könnte.¹⁰⁰ Barthes bringt den Eiffelturm damit in die Nähe des von Adorno betonten Vergessens bei Faust. Indem der Eiffelturm gegen die »Spur« als Erinnerung entsteht, die bruchlos in die Vergangenheit führt, wird er auch zum Symbol für das Nichtidentische im *Faust* und für eine Faust-Figur, die sich immer wieder transformiert. Wenn Barthes diese Architektur als Ausdruck und Resümee eines »faustischen Jahrhunderts« sieht, dann ist darin nicht allein ein gesellschaftspolitischer Verweis auf das Streben der Moderne zu sehen, sondern der Faust-Bezug gilt ebenso ihrer Gestaltung, die die Beweglichkeit und die Transformation betont und damit eine Ästhetik des Lebendigen im Zusammenhang des Vergessens konstituiert. Auch hier »überlebt« Goethes *Faust* »nicht unverwandelt«, sondern er erlebt eine Reaktivierung, indem seine poetologischen Prinzipien zur Beschreibung der Konsequenzen veränderter Architekturformen in der Moderne herangezogen werden.

V. Vonvornbeginnen – Walter Benjamins und Paul Scheerbarts neue Barbaren

Mit seiner Abgrenzung des Eiffelturms von der »Spur« – hier verstanden als Linie der Kontinuität, die ein Kausalitätsverhältnis zwischen den Zeiten herstellt – formuliert Barthes ein Grundanliegen der Moderne und insbesondere moderner Geschichtsauffassung. Auch Walter Benjamin zielt darauf in seiner Reaktivierung des Faust-Komplexes. Im Essay *Erfahrung und Armut* von 1933 fordert er ein neues »Barbarentum«, das jenseits der Verkrustungen der Vergangenheit für Transformation und Diskontinuität einsteht.¹⁰¹ Die Armut an Erfahrung, die er als Signatur seines eigenen Zeitalters versteht, erfordert von den neuen »Barbaren« positiv gewendet immer wieder, »von vorn zu beginnen; von Neuem anzufangen.«¹⁰² Um zu überleben, müssen sie sich wie Faust verhalten, der, wie es Adorno nach Benjamin formulieren wird, in jeder Szene ein anderer ist.

⁹⁸ Ebd., 13.

⁹⁹ Ebd., 19 f.

¹⁰⁰ Ebd., 53.

¹⁰¹ Walter Benjamin: *Erfahrung und Armut*, in: ders.: *Gesammelte Schriften III.1*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1991, 213–219.

¹⁰² Ebd., 215

Und auch bei Benjamin wird die Architektur zum Experimentierfeld der Vision eines Neubeginns: Die Menschen des ausgehenden 19. Jahrhunderts beschreibt er als Bewohner eines Interieurs, das von Nippes, Polster und Samt überfrachtet ist. (Abb. 5) Geht in solchen Interieurs etwas zu Bruch und zieht sich also ein Riss durch die immer gleiche Kontinuität, so hat dies bei den Bewohnern hysterische Nervenzustände zur Folge. Benjamin beschreibt das Verhalten dieser Menschen beim Zerschneiden eines Gegenstandes mithilfe eines Faust-Zitats, das ebenfalls den von Barthes angeführten Begriff der »Spur« enthält, als Reaktion »eines Menschen, dem man ›die Spur von seinen Erdentagen‹ verwischt hat.«¹⁰³ Das Zitat ist präzise gewählt, handelt es sich doch um diejenige Stelle, in der Faust kurz vor seinem Tod die Worte der Wette wiederholt. Erblindet steht er da und visioniert sein zukünftiges Reich. Dabei spricht er die vielfach politisch instrumentalisierten Verse aus¹⁰⁴:



Solch ein Gewimmel möcht' ich sehn,
Auf freiem Grund mit freiem Volke stehn.
Zum Augenblicke dürft' ich sagen:
Verweile doch, du bist so schön!
Es kann die Spur von meinen Erdetagen
Nicht in Äonen untergehn. –
Im Vorgefühl von solchem hohen Glück
Genieß' ich jetzt den höchsten Augenblick.

Faust sinkt sodann zurück und die Lemuren legen ihn auf den Boden. Es ist das Ende des strebenden Faust und mit ihm der »faustischen« Ewigkeitsvorstellung: Die Lemuren graben nicht in den Sümpfen, sondern sie schaufeln sein Grab.¹⁰⁵ Indem Benjamin dieses Zitat in seinen eigenen Text einfließt, kritisiert er ein Geschichtskonzept, in dem die Schönheit des Augenblicks zur Allmachtphantasie der Unendlichkeit gerät. Das »Festhalten«, wie Faust es hier praktiziert, ist, so Benjamin am Schluss seines Essays, in der Gegenwart der Moderne zu einer »Sache der wenigen Mächtigen« geworden, während alle anderen sich in dem »von Grund

Abb. 5: Bruno Taut, *Die neue Wohnung. Die Frau als Schöpferin*, Dritte Auflage, Leipzig 1923, 12

¹⁰³ Ebd., 217.

¹⁰⁴ FA I, 7/1, 446. Vgl. den Kommentar von Albrecht Schöne in: FA I, 7/2, 748–750.

¹⁰⁵ Zur Ironie der Schlusszene vgl. bspw. Jochen Schmidt: *Die »katholische Mythologie« und ihre mystische Entmythologisierung in der Schlusszene des Faust II*, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 34 (1990), 230–256.

auf Neue[n]« einrichten müssen.¹⁰⁶ Was Not tut, ist eine Ästhetik des Vergessens, wie es der Anfang des *Faust II* im Gegensatz zu diesem letzten Begehren vorführt. Doch so weit vom Anfang ist dieser Schluss gar nicht entfernt, enthält er doch eine abgründige Ambivalenz, die, ebenso wie die erste Szene, Fausts Streben entkräftet und so eine letzte, den kausalen Gesetzen der Dramaturgie widersprechende Transformation in der wundersamen Rettung ermöglicht. Der Konjunktiv (»dürft' ich sagen«) umfasst nicht nur die – für die Wette scheinbar entscheidende – Sehnsucht nach dem Verweilen des Augenblicks, sondern reicht bis zum Gedankenstrich, der erst auf diesen Satzteil folgt und also die von Benjamin zitierten Verse einschließt. Es ist ein »conjunctivus utopicus«¹⁰⁷, in dem das Vorgestellte ebenso im Kommen ist, wie es auch in der Utopie verbleibt. Faust beschreibt das »Vorgefühl« eines Glücks, nicht dessen Einlösung. Indem beim physischen Zurücksinken seine Gedanken nach vorne, in die Zukunft, gerichtet sind, entsteht eine doppelte Bewegung, die die Logik des Entweder-Oder entkräftet und der widersinnigen Rettung den Weg bereitet. Die Vision bildet das notwendige Gegengewicht zu Fausts Blindheit; die Utopie stemmt sich gegen die Kausallogik des Dramas, die zwingend zum Tod führt. Im vermeintlichen Festhalten des Augenblicks setzt das Gegenteil – die Aufhebung des Willens – ein, die Fausts letzte Transformation vom Verdammten zum Geretteten ermöglicht. In diesem Sinne eröffnet auch der Schluss von Benjamins Essay eine Perspektive, die Adornos »Wiederkunft des Vergessenen« gleichsam vorweg nimmt, indem behauptet wird, dass die »Menschlichkeit«, die jeder Einzelne dieser neuen Barbaren im Moment des sich Neu-Einrichtens abgibt, ihm wider Erwarten und wider alle Logik der Zeit »mit Zins und Zinseszinsen« wiedergegeben werde.¹⁰⁸ Benjamins Text enthält eine utopische Dimension, die der Ambivalenz des *Faust*-Endes ebenso entspricht wie Adornos Lektüre, die die widersinnige Rettung Fausts als Aufhebung jenes symbolischen Bildes des Tauschs auffasst, für das die Wette als Prinzip steht: Durch eine »höhere Instanz« wird »der Immergleichheit von Credit und Debet« Einhalt geboten, der Zyklus von Ursache und Wirkung wird durchbrochen.¹⁰⁹ Faust und die »neuen Barbaren« entziehen sich beide der Logik der Ökonomie.

Im Moment der Schweben zwischen Tod und Lebendigkeit wird der Wille aufgehoben und die Möglichkeit eröffnet, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in ein neues Verhältnis zu setzen. Indem Benjamin genau diese höchst ambivalente Stelle in seinen Text einbaut, hält er dem Geschichtskonzept des strebenden Faust ein alternatives Geschichtsverständnis entgegen, das – auf der textuellen Ebene der *Faust*-

¹⁰⁶ Benjamin: *Erfahrung und Armut* [Anm. 101], 219.

¹⁰⁷ FA I, 7/2 752.

¹⁰⁸ Ebd. Auch Adorno evoziert diese Stelle in einem vergleichbaren Sinn, indem er davon spricht, dass am Schluss von *Faust II* »das Gedächtnis an Gretchens Verse im Zwinger wie über Äonen heraufdämmert« (Adorno: *Zur Schlusszene* [Anm. 1], 138).

¹⁰⁹ Ebd., 136. In der *Negativen Dialektik* wird Adorno denn auch explizit das Tauschprinzip als »urverwandt mit dem Identifikationsprinzip« bezeichnen und also dem »Nichtidentischen« entgegensetzen (Adorno: *Negative Dialektik* [Anm. 7], 149).

Tragödie angelegt – ein anderes Verständnis auch des Konzepts der »Spur« in sich birgt: Im Sinne des »Vorgefühls« ist Benjamins Konzept der »neuen Barbaren« eine Figuration des Übergangs, die die Notwendigkeit eines Denkens von Transformation und Geschichtlichkeit fordert und die utopische, in die Zukunft gerichtete Dimension mit der Vergangenheit verbindet, ohne ein kausales Verhältnis von Ursache und Wirkung zwischen den Zeiten zu etablieren. Wie Semper wehrt Benjamin sich gegen den historistischen »Mischmasch der Stile«, gleichzeitig reaktiviert und transformiert er die Tradition in diesem Essay mittels intertextueller Bezüge – das *Faust*-Zitat ist nur eine unter vielen Anspielungen auf die Literaturgeschichte. Geht etwas zu Bruch, so bedeutet dies nicht, wie von den Bewohnern der nippesbeladenen Häuser missverständlich gedacht, eine endgültige Auslöschung der Vergangenheit. Benjamins »Barbaren« gleichen der »barbarisch[en] Composition« des »Stück[s] in Stücken«, des rhizomatisch gewachsenen *Faust*-Textes, in dem die kausallogische Dramenhandlung stillgelegt und in Richtung des Epischen transzendiert wird: Sie zeigen, wie Anfang und Ende auf einer Ebene verortet sind und die Vergangenheit in der Verwandlung – »nicht unverwandelt« – jenseits des »Riesenschatten[s]« überlebt. Diese Form der Reaktivierung des Faust-Komplexes, die die Gleichzeitigkeit von Neubeginn und Fortschreibung als Notwendigkeit für die Lebendigkeit betont, liegt allen in diesem Beitrag angeführten Beispielen zugrunde.

Zum Kronzeugen für Benjamins »Barbaren« wird ein auf einem fernen Planeten situerter Roman von Paul Scheerbart. Niemand habe, so hält Benjamin fest, »froher und lachender« das schreiende Neugeborene begrüßt, das »in den schmutzigen Windeln dieser Epoche liegt«. ¹¹⁰ In einer Rezension zu Scheerbarts bekanntestem Roman *Lesabéndio* von 1913 zeigt sich Benjamin denn auch bereits fasziniert von der Geburt der Pallasianer, zumal diese für ein Geschichtsverständnis stehen, in dem genau die Fortführung der Vergangenheit in der Transformation ins Bild gebracht wird: Die »neuen Pallasianer werden in Nußschalen eingeschlossen in den Tiefen des Pallas gefunden. Ihre Geburt ist Zertrümmerung dieser Schalen.« ¹¹¹ Wie Goethes Faust, von dem zu Beginn des zweiten Teils gefordert wird, die »Schale« des Schlags nun abzuwerfen, liegen die Pallasianer nackt da. Was sich bei Zertrümmerung der Schalen jedoch offenbart, ist nicht ein wesenhafter Kern, den die abendländische Philosophie stets dahinter vermutet hat, sondern es treten Figuren hervor, die kein Geschlecht und kein Wesen haben. Wenn sie sterben, lösen sie sich in einem anderen Pallasianer auf und verändern dadurch dessen Charakter ebenso wie sein Aussehen. Die Bewohner des fernen Planeten sind Sinnbilder für die »Wiederkunft des Vergessenen«, dafür, wie Geschichte nur als »Wechseldauer« geschrieben werden kann, so wie es Goethes Bild des Regenbogens vorgibt. Für die Betrachtung ästhetischer Phänomene – von Literatur, Kunst und Architektur – zieht dies Konsequenzen nach sich. So unterliegt der Roman *Lesabéndio* für Benjamin nicht

¹¹⁰ Benjamin: *Erfahrung und Armut* [Anm. 101], 216.

¹¹¹ Walter Benjamin: *Paul Scheerbart: Lesabéndio*, in: ders.: *Gesammelte Schriften II.2*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1991, 618–620, hier 618.

mehr den Prinzipien der Deutung, sondern richtet sich auf die Erscheinung ¹¹²: »Die wahre Deutung erfasst die äußerste Oberfläche der Dinge, ihre reinste Sinnlichkeit; Deutung ist Überwindung des Sinnes.« Es gibt, dies musste nach Goethes Faust auch schon Kellers Reinhart erkennen, keinen stabilen inneren Sinn, nichts, was die »Welt im Innersten zusammenhält«. Die Ausrichtung auf die Oberfläche, die sich etwa bei Semper in der Fokussierung auf das Scheinen der Farbe gezeigt hat, ist auch bei Benjamin und Scheerbart mit einer Ästhetik des Lebendigen der »neuen Barbaren« verbunden, die reine Hülle und vollständige Beweglichkeit sind.

Eine Illustration zu Scheerbarts Roman von Alfred Kubin legt die Analogie zwischen dem Turm, auf dessen Bau das ganze Bestreben der Pallasianer gerichtet ist, und dem Eiffelturm nahe. ¹¹³ (Abb. 6) Dies geschieht nicht umsonst, betont doch Benjamin auch, dass Scheerbart »größten Wert« darauf legt, nicht nur seine Romanfiguren, sondern auch seine Mitbürger »in standesgemäßen Quartieren unterzubringen«. ¹¹⁴ Und welches Gebäude entspricht diesen »neuen Barbaren« mehr als ein Turm, der, wie in Barthes' Lektüre deutlich wurde, zum Inbegriff der arabischen Transformation geworden ist?

In der voranschreitenden Moderne ist – mehr noch als das Eisen – Glas das favorisierte Material auf dem Weg zur Schaffung von Räumen, »in denen es«, so Scheerbart, »schwer ist, Spuren zu hinterlassen«. ¹¹⁵ In seiner architekturtheoretischen Schrift mit dem Titel *Glasarchitektur* verhandelt er die Frage solcher »standesgemäßen Quartiere[]«. Die imaginierte Glasarchitektur verbindet Farbe und Bewegung als die beiden zentralen Elemente einer Ästhetik des Lebendigen. Das neue »Glas-Milieu« mit beweglichen Räumen und farbigem Glas werde, so zitiert



Abb. 6: Alfred Kubin, Illustration zu Paul Scheerbart, *Lesabéndio. Ein Asteroiden-Roman*, München 1913

¹¹² Ebd.

¹¹³ Vgl. hierzu etwa Ralph Musielski: *Bau-Gespräche – Architekturvisionen von Paul Scheerbart, Bruno Taut und der »Gläsernen Kette«*, Berlin 2003, 62.

¹¹⁴ Benjamin: *Erfahrung und Armut* [Anm. 101], 217. Benjamin verweist auch auf Adolf Loos und Le Corbusier.

¹¹⁵ Ebd., 218.

Benjamin Scheerbart, »den Menschen vollkommen umwandeln«.¹¹⁶ Dabei erweist sich auch Scheerbart als Goetheaner, denn er verbindet seine Glasarchitektur mit dem Programm: »Nicht »mehr Licht!« – »mehr Farbenlicht!« muss es heißen.«¹¹⁷ Die humorvolle Anspielung auf Goethes vermeintlich letzte Worte dienen weniger der Abgrenzung als einer Hommage an den Verfasser der *Farbenlehre* – Goethe wird wiederum zum Referenzpunkt eines ästhetisch-physiologischen Farbverständnisses, das jenseits der physikalischen Analyse liegt.¹¹⁸

Einer, der solche »standesgemäßen Quartiere[]« in die Praxis umzusetzen sich anschickte, war Bruno Taut, Freund von Scheerbart und Mitbegründer der Briefgemeinschaft *Gläserne Kette*.¹¹⁹ Taut, der viele Jahre in Japan lebte, greift Scheerbarts Thesen auf, wonach für die moderne westliche Architektur die beweglichen Räume des japanischen Wohnhauses zum Vorbild einer solchen Ästhetik des Lebendigen werden. Scheerbart hält fest, dass der »Japaner [...] seinen Wohnraum dadurch immer wieder anders [macht], daß er durch Wandschirme den ganzen Wohnraum in kleinere Räume zerlegt.«¹²⁰ Solche Räume sind in ihrer Variabilität der Inbegriff von Transformation und stehen dem nippesbeladenen, historistischen Plüsch-Interieur des 19. Jahrhunderts diametral entgegen. In der von Scheerbart und Benjamin inspirierten Architektur Tauts fehlen denn auch Schränke und die weiteren Einrichtungsgegenstände sind »mobilste Mobilia«¹²¹: »Wandlungsfähig ist das Haus wie der Mensch, beweglich und doch fest«. (Abb. 7, S. 151) Hinzu kommt auch bei Taut die Farbe der Wände, die er als Kontrast zur grauen Kleidung der europäischen Menschen einführt: Sie soll den ganz von der »grauen Theorie« bestimmten Menschen, wie ihn Keller und Semper gleichermaßen fürchteten, wieder in die Lebendigkeit zurückführen. So sind die Bauten von Bruno Taut und seinem Bruder Max von einer intensiven Farbigkeit der Fassaden und der Innenräume bestimmt (Abb. 8, S. 151) und die damit verbundene Vorstellung ist gar nicht so weit entfernt von Goethes Haus am Frauenplan, in dem weiße, leblose Gipsfiguren vor farbigen Wänden stehen, um von ihnen, durch einen farbigen Abglanz, verlebendigt zu werden.

¹¹⁶ Ebd.

¹¹⁷ Paul Scheerbart: *Glasarchitektur*, Berlin 1914, 120.

¹¹⁸ Die Farbenlehre Goethes scheint Scheerbart v. a. über seinen Umgang mit Rudolf Steiner vermittelt worden zu sein, vgl.: *Paul Scheerbart und Bruno Taut – Zur Geschichte einer Bekanntschaft*, hg. von Leo Ikelaar, Paderborn 1996, 65f.

¹¹⁹ Bei Taut finden sich immer wieder sowohl implizit als auch explizit Anklänge an Goethe, seine *Farbenlehre* ebenso wie seinen *Faust*. Vgl. hierzu auch Robin Rehm: *Durchgekostet – Bruno Taut und das japanische Haus*, in: *Wort-Bild-Assimilationen – Japan und die Moderne*, hg. von Itô Tôru, Simone Müller und dems., Berlin 2016, 18–43. Für eine Interpretation von Max Tauts Buchdruckerhauses in Berlin als architektonische Auseinandersetzung mit Scheerbarts Roman *Lésabendio* vgl. Robin Rehm: *Max Taut – Das Verbandshaus der Deutschen Buchdrucker*, Berlin 2002.

¹²⁰ Scheerbart: *Glasarchitektur* [Anm. 117], 54.

¹²¹ Bruno Taut: *Die neue Wohnung – Die Frau als Schöpferin*, Leipzig 1925, 92.

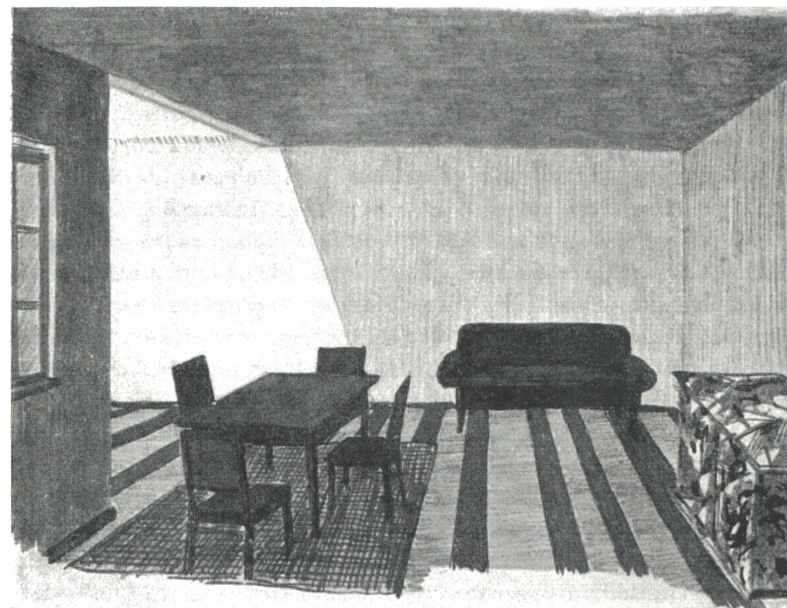


Abb. 7: Bruno Taut,
Die neue Wohnung.
Die Frau als Schöpferin,
Dritte Auflage,
Leipzig 1923, 30



Abb. 8:
Bruno Taut,
Ein Wohnhaus,
Stuttgart 1927,
Frontispiz

VI. Conclusio

Ausgehend von Goethes Morphologie und Farbenlehre verschmelzen im *Faust* Farbe und Bewegung zu einer Ästhetik des Lebendigen. Die Geschichte einer untergründigen Wirkung dieser Konstellation, wie sie insgesamt noch zu schreiben wäre, rückt verschiedene Fragen ins Zentrum: Wie die Farbe, etwa bei Gottfried Keller und Gottfried Semper, sich vom Schein zum scheinenden Leuchten wandelt, dem ein eigener Wahrheitsgehalt in Bezug auf die Lebendigkeit beigemessen wird. Wie die beweglichen Formen – bei Barthes' Blick auf den Eiffelturm sowie Benjamins, Scheerbarts und Tauts Vorstellung von Architektur – sich von der wesenhaften Gestalt verabschieden. Und wie, bei Scheerbart und Taut, Beweglichkeit und Farbe in eine Beziehung treten, die als Architekturvision die Lebendigkeit der »neuen Barbaren« als Ästhetik des Vergessens konstituieren.

Dass es sich bei dieser Ästhetik keineswegs um reinen Ästhetizismus handelt, sondern dass sie eine politische Dimension in sich birgt, zeigt das Interesse Benjamins, aber auch Scheerbarts und Tauts, an einer gesellschaftlichen Neuordnung, und diese Ästhetik unterscheidet sich von der zunehmenden politischen Ideologisierung des »Faustischen« als eines »deutschen Mythos« seit den 1870er-Jahren.¹²² Mit der in diesem Beitrag skizzierten Konstellation tut sich eine Perspektive auf, die über den »Riesenschatten« des zum Nationalautor avancierten Goethe hinaus führt. Der Grundstein dafür ist in *Faust II* bereits angelegt, der mit den Transformationen der Faust-Figur eine gesellschaftliche Neuordnung zumindest als Potential verbindet. Glaubt man einer Überlieferung Johann Peter Eckermanns, so müsse laut Goethe die »alte Walpurgisnacht« im ersten Teil der Tragödie als »monarchisch« bezeichnet werden, »indem der Teufel dort überall als entschiedenes Oberhaupt respektiert wird.« Dem gegenüber steht die »klassische« Walpurgisnacht im zweiten Teil, die »durchaus republikanisch [ist], indem Alles in der Breite neben einander steht, so daß der Eine so viel gilt wie der Andere, und niemand sich subordiniert und sich um den Andern bekümmert.«¹²³ Auch wenn Goethes politisch-lebensweltliche Einstellung letztlich »monarchisch« blieb, so werden hier dem hierarchischen Übereinander dennoch das spannungsvolle Nebeneinander und die Bewegung in der »klassischen« Walpurgisnacht in einem positiven Sinne gegenüber gestellt. Was sich in diesem republikanischen Nebeneinander zeigt, ist das Durch-

¹²² Im Sinne von Jacques Rancière wird Ästhetik und Politik als genuin miteinander verbunden betrachtet, vgl. etwa Jacques Rancière: *Die Aufteilung des Sinnlichen – Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, hg. von Maria Muhle, Berlin 2008. Für eine Ideologiekritik des »Faustischen« vgl. Schwerte, *Faust und das Faustische* [Anm. 38], sowie die entsprechenden Passagen in Karl Robert Mandelkow: *Goethe in Deutschland Rezeptionsgeschichte eines Klassikers*, 2 Bde., München 1980–1989.

¹²³ FA II, 12 (39), 447. Eva Geulen deutet zudem an, dass diese Walpurgisnacht des *Faust II* als »eine literarische Parallele zu der Schreibart der Hefte« betrachtet und damit im Zusammenhang des Formbegriffs der Morphologie gesehen werden könnte (Geulen: *Aus dem Leben der Form* [Anm. 13], 132).

brechen einer festen, von oben nach unten strukturierten Ganzheitsform, das mit einem modernen utopischen Potential verbunden ist.

In Bezug auf die Natur hat Goethe diese Umordnung der Dinge deutlich formuliert. So wie die Morphologie die Natur als bewegliches Gebilde begreift, so fasst Goethe den Zusammenhang ästhetischer Gestaltungsformen und epistemologischer Problemstellungen hinsichtlich der Frage der Lebendigkeit auch in der *Farbenlehre* in ein aufschlussreiches Bild: Newton halte das Licht in einer, der Faust'schen Studierstube vergleichbaren, dunklen »Burg« – nicht per Zufall wird hier ein monarchisches Gebäude aufgerufen – gefangen, in der das Licht und die Farben nicht zur Entfaltung kommen können. Folglich ist es die Hauptabsicht des *Polemischen Teils*, das starre Gebilde dieser Burg abzutragen, um die so freigewordenen Materialien im *Historischen Teil* auf dem dadurch freigewordenen Grund in eine neue bewegliche Ordnung zu überführen. Es sei also »keineswegs die Absicht, ihn [den freigewordenen Grund, C. K.] etwa sogleich wieder mit einem neuen Gebäude zu überbauen und zu belästigen; wir wollen uns vielmehr desselben bedienen, um eine schöne Reihe mannigfaltiger Gestalten vorzuführen.«¹²⁴ Erst auf dem freien Feld, wo Licht und Luft sich durchdringen, kommen die »mannigfaltige[n] Gestalten« als solche, in ihrer Lebendigkeit als Farben zum Vorschein.¹²⁵ Die utopische Dimension dieser Vorstellung von Lebendigkeit mit ihren ästhetischen Konsequenzen begleiten die Moderne: Adorno, der Goethes Gipsplastiken das »Gefühl des Aufatmens im Freien« entgegenhält, zitiert auch Gottfried Kellers *Martin Salander* genau in diesem Sinne¹²⁶:

Denn man reißt nicht stets nieder, um wieder aufzubauen; im Gegenteil, man reißt recht mit Fleiß nieder, um freien Raum für Licht und Luft zu gewinnen, welche überall sich von selbst einfinden, wo ein sperrender Gegenstand weggenommen ist. Wenn man den Dingen ins Gesicht schaut und sie mit Aufrichtigkeit behandelt, so ist nichts negativ, sondern alles ist positiv, um diesen Pfefferkuchenausdruck zu gebrauchen.

Goethes Formulierung in der *Farbenlehre* hallt bei Keller und Adorno nach: Eine zerstörerische, negative Geste dient dazu, die Lebendigkeit in ihrer Beweglichkeit und ihrer Verbindung zum Licht – und damit zur Farbe – jenseits fester Strukturen wieder sichtbar zu machen. Die Erscheinung wird gegenüber der wesenhaften Form zum Eigentlichen, so wie hier das Negative zum Positiven wird. Auch Bruno Taut verwendet ein solches Bild, wenn er für die von ihm imaginierte Veränderung des Wohnens die Notwendigkeit sieht, »den schwersten Verteidigungswall« nie-

¹²⁴ FA I, 23/1, 16.

¹²⁵ Vgl. hierzu Eva Geulens Ausführungen zur Form der Hefte *Zur Morphologie*: Geulen: *Aus dem Leben der Form* [Anm. 13].

¹²⁶ Zitiert nach Theodor W. Adorno: *Musikalische Aphorismen V*, Frankfurt a. M. 2003, 28. Vgl. auch die Parallelstellen, bspw. ebenfalls mit Bezug auf Keller: »Viel sei schon gewonnen, so argumentierte er, wenn dort, wo ein schlechtes Gewordenes Licht und Luft versperre, der Muff weggeräumt würde.« (Ders.: *Kulturkritik und Gesellschaft II*, Frankfurt a. M. 2003, 792).

derzureißen: »Dieser Wall ist durchlöchert, teils zusammengestürzt und der Schutt muss weggeräumt werden, oder noch besser: man verläßt die Ruine und begibt sich auf freies Land.«¹²⁷ Die Lebendigkeit der Moderne geht tendenziell, so konstatierte es Simmel, in ihrer Bewegung über die Form hinaus. Damit diese moderne Ästhetik des Lebendigen nicht selbst wiederum zur Ideologie gerät, wird vermieden, eine neue Form einfach an die Stelle der alten Form zu setzen. Vielmehr wird über die Form in ihrer Beweglichkeit reflektiert. Der Bereich der Ästhetik schafft mittels der Fiktion einen analogen Raum zur Wirklichkeit, der sie neu zu denken vermag.¹²⁸ Im Nichtidentischen der Faust-Figur wie auch in der Form des *Faust* als eines »Stück[s] in Stücken« findet eine solche Neuordnung des Lebendigen statt, wie sie Simmel als Frage der Kultur der Moderne überhaupt formuliert. Wenn Adorno die *Faust*-Dichtung wieder aus der Habitualisierung eines erstarrten Bildungsbürgertums zu befreien versucht, dann ist darin auch der Versuch bezeugt, jenseits des »Riesenschattens der Autorität« die potentielle gesellschaftspolitische Sprengkraft im *Faust* wieder zu reaktivieren und die Frage nach dem Umgang der Moderne mit der Tradition neu zu stellen, indem er sich von dem einen Goethe befreit, um an den anderen anzuschließen. Die gleichzeitige Abhängigkeit von der Konvention wie auch die Distanzierung davon, die Adornos »Gefühl des Aufatmens im Freien« zugrunde liegen, lassen das Nachleben von Goethe in einem dialektischen Prozess begreifen, der ein Verhältnis zwischen den Zeiten etabliert und so der Gefahr eines reinen Ästhetizismus entgeht. Allen im Verlauf dieses Beitrags angeführten Beispielen – und letztlich auch der hier vorgestellten Reihe selbst – liegt der Versuch zugrunde, Goethe in einen Dialog mit der Moderne zu bringen, das heißt, mit Goethe die Moderne wie auch mit der Moderne Goethe anders zu verstehen.

Bildnachweis:

Abb. 1: © Klassik Stiftung Weimar

Abb. 2: Aus: Uta Hassler (Hg.): *Maltechnik & Farbmittel der Semperzeit*. München 2014, S. 30 und S. 322

Abb. 3: © gta Archiv / ETH Zürich (Nachlass Gottfried Semper)

Abb. 4–8: © Klassik Stiftung Weimar

¹²⁷ Bruno Taut: *Die neue Wohnung* [Anm. 121], 94f.

¹²⁸ Zur Bedeutung der »Fiktion« für das »ästhetische Regime« vgl. Rancière: *Die Aufteilung des Sinnlichen* [Anm. 122], bes. 56–64.