

# Goethes *Faust* und der Augenblick

Gudrun Bamberger  
(Tübingen)

**Kurzzusammenfassung:** Der Beitrag widmet sich einem zentralen Motiv in der *Faust*-Dichtung, das den Stoff doppelt kontextualisiert. Zum einen thematisiert die aufgerufene Topik der Zeitlichkeit und der Augenblicklichkeit die zeitgenössische Ästhetik (Kant, Lessing), zum anderen wird auf die frühneuzeitliche *Historia*-Tradition verwiesen. Beide Zeitstrukturen gehen ineinander über und ermöglichen eine Auseinandersetzung mit Performanz, Rezeption und poetischer Dauer. Die im *Vorspiel auf dem Theater* angesprochene Spannung zwischen der Dauer der Rezeption in der Literaturgeschichte und der momentanen Bühnenszenierung verlagert sich in die beiden Dramentexte hinein.

FAUST: Und Schlag auf Schlag!  
Wird' ich zum Augenblicke sagen:  
Verweile doch! Du bist so schön!  
Dann magst du mich in Fesseln schlagen,  
Dann will ich zugrunde gehn! (V. 1698-1702)<sup>1</sup>

Der berühmte schöne Augenblick, der als Wettbedingung verweilen soll, verweist auf die Flüchtigkeit des zeitlichen Moments, der die Zeitlichkeit mit einer *vanitas*-Topik verbindet. Es handelt sich nicht nur um eine zeitliche Erfahrung, sondern auch um einen visuell-medialen Zustand, der medial bedingt nicht lange anhält. Der Augenblick, der verweilen soll, aber weder kann noch darf, wird zu einem Dilemma Fausts, dem der Geist Abhilfe schaffen soll. Diese Form der Paktzeit ist bereits in der *Historia von D. Johann Fausten* (1587) angelegt, die jedoch den Augenblick anders deutet: Hier ist es das täuschungsanfällige Sehen<sup>2</sup>, das mit dem Augenblick in Gestalt des Scheins verhandelt wird. In beiden Fällen spielt Wahrnehmung eine entscheidende Rolle und zeigt sich als indirekter Kommunikationsprozess.

Im Grimm'schen Wörterbuch findet sich neben dem Lemma ‚Augenblick‘ für eine zeitliche Einheit auch der synonyme Eintrag ‚Augenblitz‘ in

---

<sup>1</sup> Hier und im Folgenden zitiert nach: Johann Wolfgang Goethe, *Faust*. Der Tragödie erster Teil, in: Goethes Werke. Hamburger Ausgabe, hg. von Erich Trunz. München 1998; Johann Wolfgang Goethe, *Faust*. Der Tragödie zweiter Teil, in: Goethes Werke. Hamburger Ausgabe, hg. von Erich Trunz. München 1998.

<sup>2</sup> Vgl. Bettina Mathes, *Verhandlungen mit Faust. Geschlechterverhältnisse in der Kultur der Frühen Neuzeit*. Königstein / Taunus 2001, S. 84.

der Bedeutung eines ‚scharfen Blickes‘.<sup>3</sup> Die semantische Unterscheidung setzt erst im 19. Jahrhundert ein, so dass auch die sinnliche Bedeutung des Augenblicks verlorengeht. Der ‚Augenblick‘ meint zudem den Moment der Erkenntnis, in dem der Feldherr in der Schlacht auf einmal die ganze verwirrende Schlachtsituation erkennt und zu handeln vermag. Davon ausgehend entwickelt sich um 1800 die Bedeutung für das Genie, Bezüge und Korrespondenzen im Kunstwerk aufzudecken. Die sprichwörtliche Weitsicht wird in Goethes *Faust II* wörtlich aufgenommen.<sup>4</sup> Faust referiert über den Turmwächter Lynkeus: „der Mann, / Mit seltnem Augenblick vom hohen Thurm / Umherzuschauen bestellt, dort Himmelsraum / Und Erdenbreite scharf zu überspähn“ (V. 9198-9201). Die erhöhte Position des Türmers, entspricht zum einen der um 1800 geschätzten Seherfahrung des ‚Totaleindrucks‘. Diesen einen Blick, mit dem sich eine Situation auf einmal überschauen lässt, beschreibt Goethe in *Dichtung und Wahrheit* am Beispiel des Straßburger Münsters.<sup>5</sup> Zum anderen handelt es sich beim Blick des Türmers um eine besondere Perspektive, die nicht jeder einzunehmen im Stande ist. Der panoramatische Rundumblick löste im 18. Jahrhundert die zuvor bevorzugte Rahmenschau ab und manifestiert sich als Orientierungshilfe im literarischen Kunstdiskurs.<sup>6</sup> Der Augenblick wird zu einem exklusiven Moment, dessen Bewertung ambiguiert wird.

In Goethes *Faust* ist Augenblicklichkeit in einem Spannungsfeld zwischen Zeitkontinuum und Zeitenthobenheit angesiedelt. Die Zeitenthobenheit wird gerade durch den intertextuellen Charakter in jenen Momenten der Scheinhaftigkeit und der Kunstreflexion verhandelt, weil es um zeitunabhängige Fragen der Medialität und Fiktionalität geht.<sup>7</sup> Die Wiederaufnahme der literarischen Tradition des Fauststoffs über Jahrhunderte hinweg erzeugt eine weitere Bedeutungsschicht, die zugleich auf die historische Dimension der Erzählung und später des Dramas zielt. Diese Verweise ordnen die Geschehnisse zeitlich ein und sichern ihnen durch Referenz auf die Bibel dauerhafte Gültigkeit. Faust ist durch die Bestimmung des diesseitigen Augenblicks auf der Suche nach einer Zufriedenheit, einem glückhaften Zustand, den der Pakt nicht zu schaffen vermag, der aber mit dem ambigen Augenblicklichen assoziiert wird. Diesen Momenten wohnt das Besondere

---

<sup>3</sup> Vgl. DWb 1, Sp. 802-804.

<sup>4</sup> Vgl. Milan Herold, „Il presente non pu esser poetico“. Giacomo Leopardis Lesbarkeit der Zeit (Il primo amore Alla sua donna), in: Ders. / Michael Bernsen (Hg.), *Der lyrische Augenblick. Eine Denkfigur der Romania*. Berlin / Boston 2015, S. 127-148, hier S. 128.

<sup>5</sup> Vgl. Moritz Strohschneider, *Neue Religion in Friedrich Hölderlins später Lyrik*. Berlin / Boston 2019, S. 76f.

<sup>6</sup> Vgl. Albrecht Koschorke, *Die Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaften*. Frankfurt a. M. 1990, S. 95.

<sup>7</sup> So deutet beispielsweise David E. Wellbery *Faust I* als „Reflexion der tragischen Form“ und hinterfragt die Gattungszuordnung. Vgl. David Wellbery, *Goethes ‚Faust I‘. Reflexion der tragischen Form*. München 2016.

inne, das sich in der Verbindung mit Begriffen wie ‚Freude‘ oder ‚Glück‘ äußert. Beides wird mit Schönheit assoziiert („du bist so schön“, V. 1700). Dabei handelt es sich in den Vorlagen wie in Goethes *Faust* um einen Kommentar zum ästhetischen Augenblick, der explizit als schön empfunden wird. Schönheit gilt als ästhetisches wie flüchtiges Kriterium. Der Pakt mit Mephistopheles gerät zum Repräsentationsraum und seine biographische Umsetzung, die Faust erfährt, zu einer Form der Auseinandersetzung mit Ästhetik, die eine Eigenzeitlichkeit und Qualität des Augenblicks mitbestimmt. In der *Historia* ist es die Inszenierung der höllischen Geister zu Beginn der Beschwörung und schließlich zum Pakt, während der Pakt in Goethes Drama zur Wette gerät, die den schönen Augenblick zum Gegenstand hat.<sup>8</sup>

Der Beitrag arbeitet am Faust-Stoff in vier Schritten zwei Aspekte heraus, in denen die Dauerhaftigkeit des Schönen über den zeitlichen Augenblick hinaus bewahrt werden soll: das Kunstwerk und die literarisch-mythologische Tradition. Die Diskussion über das Kunstwerk führt zwar in die Überlieferungsgeschichte des Faust-Stoffs, ist aber zugleich in den zeitgenössischen und vor allem autornahen Diskursen verankert, wie ein Blick auf Goethes Auseinandersetzung mit der Laokoon-Gruppe zeigt.<sup>9</sup> Der Rückbezug auf die unmittelbare Vorgängergeneration scheint dem virulenten Genie-Gedanken regelrecht entgegenzustehen, zeigt jedoch, in welcher historisch-textuellen Gemengelage sich die Entstehung der *Faust*-Stücke Goethes befindet.

## 1 Textuelles Zusammenspiel: Augenblick und Dauerhaftigkeit auf der Bühne

Im Präludium aus *Zueignung, Vorspiel auf dem Theater* und *Prolog im Himmel* zeigt sich in Goethes *Faust I* der Rahmen,<sup>10</sup> dem die Dichtung eingeschrieben wird, nämlich „die Bedingungen des dichterischen Selbstverständnisses, der theatralen Praxis und der ideellen Konzeption.“<sup>11</sup> Hinzu tritt die Umsetzung eines für die Bühne geschriebenen Textes in eine konkrete Aufführung, die situational von der textuellen Ebene geschieden ist und zugleich im Text

---

<sup>8</sup> Vgl. Gerrit Brüning, Die Wette in Goethes Faust, in: Goethe Yearbook 17 (2010), S. 31-54; Hans-Heinrich Baumann, Shylock und Mephisto. Über den juristischen Mechanismus der ‚Wette‘ im Faust, in: Wirkendes Wort 52 (2002), S. 35-56, hier S. 35.

<sup>9</sup> Hinzuzufügen ist auch die Auseinandersetzung und Anerkennung Johann Joachim Winckelmanns: In der Konzeption der Charaktere ist Faust ein Anti-Winckelmann, wie Hans-Jürgen Schings bis in der Wortlaut hinein nachgewiesen hat. Siehe Hans-Jürgen Schings, Fausts Verzweigung, in: Goethe-Jahrbuch 115 (1998), S. 97-123, hier S. 96-99.

<sup>10</sup> Im Folgenden zitiert nach: Johann Wolfgang Goethe, Faust. Der Tragödie erster Teil, in: Goethes Werke. Hamburger Ausgabe, hg. von Erich Trunz. München 1998.

<sup>11</sup> Jochen Schmidt, Goethes Faust: Erster und Zweiter Teil. Grundlagen - Werk - Wirkung. München 2011, S. 47.

aufgerufen wird. Dass diese Differenzierung nicht unerheblich ist und vor allem für die an einer Inszenierung Mitwirkenden unterschiedliche Konsequenzen und Interessen birgt, wird in allen drei Textteilen thematisiert. Obwohl auf die Disparatheit der einzelnen Bestandteile und die Entstehungskontexte des *Vorspiels* hingewiesen wurde,<sup>12</sup> liegt hier die textuelle Anordnung letzter Hand zugrunde, die die formulierten Bedenken entkräftet.

Mit Blick auf das Hauptstück setzt sich eine spannungsvolle Konstellation im *Vorspiel auf dem Theater* fort: In den *dramatis personae* Dichter – Faust – Mephisto finden sich jeweils unterschiedliche Wahrnehmungen des Augenblicks realisiert. Der Dichter setzt sich im *Vorspiel auf dem Theater* mit der Bedeutung des Augenblicks für sein Werk auseinander, während für Faust der Augenblick zunächst eine sensorische Kategorie bleibt, die sich jedoch in einem ähnlichen Spannungsfeld von Momentaneität und wünschenswerter Dauer befindet. Mephisto hingegen ist zwar als Instanz der Transzendenz zeitenthoben, aber ab dem *Prolog im Himmel* ebenso zeitgebunden wie Faust, weil er eine zeitlich auf Fausts Lebensdauer ausgerichtete Wette mit Gott eingeht. Faust leidet an einer Zeitlichkeit, die auf den erfüllten Augenblick abzielen soll,<sup>13</sup> aber nicht einlösbar scheint. Auf der Bühne – und das ist ein Verweis auf den Rahmen des *Vorspiels auf dem Theater* – endet Faust mit dem Wort ‚Augenblick‘, das auf Mephistos Entgegnung des fehlenden und unerreichten Glücks gereimt wird:<sup>14</sup>

FAUST: [...] Im Vorgefühl von solchem hohen Glück

Genieß ich jetzt den höchsten Augenblick.

MEPH.: Ihn sättigt keine Lust, ihm nügt kein Glück [...]. (V. 11585ff.)

Entsprechend geht es in der *Zueignung* um Erinnerung<sup>15</sup> als Form des zeitlichen Rückbezugs und eine „[i]ns Grundsätzliche reichende[] poetologische[] Selbstreflexion.“<sup>16</sup> Diese wird anhand der Zeitsemantik im *Vorspiel auf dem Theater* weiterverfolgt, wenn der berühmt gewordene ‚schöne Augenblick‘ des Theaters für den Kunstschaffenden problematisch wird. Die Bedenken des Dichters werden zumindest auf der Bühne in Fausts Ende auf-

---

<sup>12</sup> Vgl. Jost Schillemeit, Das ‚Vorspiel auf dem Theater‘ zu Goethes Faust. Entstehungszusammenhänge und Folgerungen für sein Verständnis, in: Ders., Studien zur Goethezeit, hg. von Rosemarie Schillemeit. Göttingen 2006, S. 115-137, hier S. 116; Oskar Seidlin, Ist das ‚Vorspiel auf dem Theater‘ ein Vorspiel zum ‚Faust‘?, in: Euphorion 46 (1952), S. 307-314. Angesprochen ist hier die These, das Vorspiel sei zur Zauberflöte konzipiert worden und habe mit dem Faustkomplex nichts zu tun.

<sup>13</sup> Bruno Hillebrand, Ästhetik des Augenblicks. Der Dichter als Überwinder der Zeit – von Goethe bis heute. Göttingen 1999, S. 18.

<sup>14</sup> Vgl. Bruno Hillebrand, a. a. O., S. 19. Die Diskussion, ob damit Mephisto die Wette gewonnen habe, rekapituliert: Gerrit Brüning, a. a. O., S. 31-54.

<sup>15</sup> Vgl. Jochen Schmidt, a. a. O., S. 48.

<sup>16</sup> Ebenda, S. 50.

gehoben: Der momentartige Augenblick geht über in die Ewigkeit.<sup>17</sup> Faust begreift, als er von der Sorge erblindet, dass sein Ziel ist, „es zu vollbringen“ (V. 11501). Das Streben erklärt Faust als generellen Seinszustand für beendet, obwohl weder das Drama damit beschlossen wird, noch die Wette geklärt wäre. Die Reminiszenz an den Schöpfungsakt und deren Vollendung bezieht sich vielmehr auf das tätige und erschaffende Handeln während des Strebens. Was für Faust das Wort Gottes ist, ist für den Dichter im *Vorspiel auf dem Theater* ebenfalls das Wortwerk. Hier ist eine erste Amalgamierung des Zeitverständnisses beobachtbar. Der Wunsch des Dichters, ein vollendetes Werk zu schaffen, und Fausts spätmittelalterliche und theologisch geschulte Idealvorstellung des Einzugs in die Ewigkeit sind funktionslogisch ähnlich; denn in beiden Fällen gilt die wandelbare Prozesshaftigkeit als defizitär. Erst die Unumkehrbarkeit erscheint im Moment der Transzendierung als ideal und vollkommen.

Das *Vorspiel auf dem Theater* zeigt die Problematik der Kunstproduktion, die sich als tendenziell unabschließbarer Prozess darstellt.<sup>18</sup> Der Dichter trete nach Jochen Schmidt bedingungslos für die Kunst, die lustige Person für den Schauspieler an sich ein. Wenn Schmidt den Direktor, der „das erste und letzte Wort hat“, als denjenigen beschreibt, der den handfesten, realistischen und praktischen Standpunkt vertritt und damit den Gegensatz zum idealistischen Habitus des Dichters bilde,<sup>19</sup> unterschlägt er die Vielschichtigkeit des Beginns:

Ihr beiden, die ihr mir so oft,  
In Not und Trübsal, beigestanden,  
Sagt, was ihr wohl in deutschen Landen  
Von unsrer Unternehmung hofft?  
Ich wünschte sehr der Menge zu behagen,  
Besonders weil sie lebt und leben läßt  
Die Pfoften sind, die Bretter aufgeschlagen,  
Und jedermann erwartet sich ein Fest.  
Sie sitzen schon, mit hohen Augenbrauen,  
Gelassen da und möchten gern erstaunen.  
Ich weiß, wie man den Geist des Volks versöhnt;  
Doch so verlegen bin ich nie gewesen:  
Zwar sind sie an das Beste nicht gewöhnt,

---

<sup>17</sup> Vgl. Andreas Angelet, *Der „ewige“ Augenblick. Studien zur Struktur und Funktion eines Denkbildes bei Goethe*. Köln u. a. 1991, S. 322ff.

<sup>18</sup> Goethe führt dieses Problem vor allem am Beispiel der Werkübergabe im Torquato Tasso vor. Vgl. Bernd Hamacher, „Du fühlst es besser, fühlst es tief und – schweigst“. Liebe, Schönheit und Kunst in Goethes „Torquato Tasso“, in: Antje Arnold / Walter Pape (Hg.), *Emotionen in der Romantik. Repräsentation, Ästhetik, Inszenierung*. Berlin / New York 2012, S. 115-127, hier S. 118.

<sup>19</sup> Ebenda, S. 51.

Allein sie haben schrecklich viel gelesen.  
Wie machen wir's, daß alles frisch und neu  
Und mit Bedeutung auch gefällig sei? (V. 33-48)

Freilich hat der Direktor hier das Publikum aufgrund seiner Zahlkraft im Auge, allerdings fasst er es als ein theaterunkundiges, wenn auch belesenes auf. Die Rolle der Zuschauer ist für die Institution Theater nichtsdestotrotz konstitutiv. In der zeitgenössischen Diskussion kommt dem Zuschauer zudem die Instanz der Bewertung und Kritik zu.<sup>20</sup> Im wiederholten Verweis auf die Reaktion des Publikums wird die generelle Beobachtung des Theaterbetriebs aufgerufen: Goethe verarbeitet die Erfahrung als Leiter des Weimarer Theaters<sup>21</sup>, aber auch als Kunstschaffender in einer Phase des Widerspruchs, wie er selbst die Entwicklung aus der vorangegangenen Literaturepoche interpretiert. Schreiben im ausgehenden 18. Jahrhundert bedeutete für ihn ein Schreiben gegen den tradierten Publikumsgeschmack, der die herrschende Kunstauffassung spiegelte.<sup>22</sup> Das Bestreben, das Weimarer Hoftheater zu einem Nationaltheater zu machen, vereinigt die intendierte Breitenwirkung und die Autorität der Mitwirkenden im Theaterbetrieb.<sup>23</sup> Die Beschäftigung von Dichter und Direktor mit dem Publikum als Bewertungsinstanz für die Theaterrealität wird daher kritisch reflektiert. Während der Direktor scheinbar allein das Publikum anvisiert, reagiert der Dichter ablehnend auf das vom Direktor angesprochene Drängen des Publikums:

O sprich mir nicht von jener bunten Menge,  
Bei deren Anblick uns der Geist entflieht.  
Verhülle mir das wogende Gedränge,  
Das wider Willen uns zum Strudel zieht.  
Nein, führe mich zur stillen Himmelsenge,  
Wo nur dem Dichter reine Freude blüht,  
Wo Lieb' und Freundschaft unsres Herzens Segen  
Mit Götterhand erschaffen und erpflegen.

---

<sup>20</sup> In der Kritik der Urteilskraft entwirft Kant hierfür das Instrumentarium, das von Schiller weitergedacht wird. Vgl. außerdem Steffen Martus, *Werkpolitik. Zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhundert mit Studien zu Klopstock, Tieck, Goethe und George*. Berlin / New York 2007.

<sup>21</sup> Als Schauspieler engagiert sich Goethe bereits kurz nach seiner Ankunft 1775; 1776-1784 leitet er das Weimarer Liebhabertheater und 1791-1817 ist er Direktor des Weimarer Hoftheaters. Vgl. Cornelia Zumbusch, *Weimarer Klassik. Eine Einführung*. Stuttgart 2019, S. 121.

<sup>22</sup> Vgl. Klaus L. Bergahn, *Mit dem Rücken zum Publikum. Autonomie der Kunst und literarische Öffentlichkeit in der Weimarer Klassik*, in: Wolfgang Wittkowski (Hg.), *Revolution und Autonomie. Deutsche Autonomieästhetik im Zeitalter der Französischen Revolution*. Tübingen 1990, S. 207-228, hier S. 208.

<sup>23</sup> Vgl. Jutta Linder, *Ästhetische Erziehung. Goethe und das Weimarer Hoftheater*. Bonn 1991, S. 21.

Ach! was in tiefer Brust uns da entsprungen,  
Was sich die Lippe schüchtern vorgelallt  
Mißraten jetzt und jetzt vielleicht gelungen,  
Verschlingt des wilden Augenblicks Gewalt.  
Oft, wenn es erst durch Jahre durchgedrungen  
Erscheint es in vollendeter Gestalt.  
Was glänzt, ist für den Augenblick geboren  
Das Echte bleibt der Nachwelt unverloren. (V. 59-74)

Der Dichter spricht – auf das weitere Drängen nach schneller Vollendung oder gar Stückelung des Ganzen – das Können eines Dichters an, der durch die Form nicht nur Handlungsstrukturen, sondern durch „den Drang nach Wahrheit und die Lust am Trug“ (V. 193) Schönheit zu erschaffen und zu deuten vermag, womit er einen weiteren widersprüchlichen Anspruch an ethisches Schreiben formuliert. Der Drang nach Wahrheit rekurriert auf einen traditionsreichen Topos, der den Dichter vor dem Lügenvorwurf bewahren soll,<sup>24</sup> während die Kunst der Täuschung auf die *ars* des Schreibenden abzielt.<sup>25</sup> Der Vorschlag des Direktors, dass eine Veröffentlichung in mehreren Teilen denkbar sei, entspricht dem Hinweis auf die Lesegewohnheiten des Publikums, das sich mit Journalen beschäftige und auf diese Weise seine Belesenheit pflege (V. 116). Im Theaterbetrieb, so zeigt der Abschnitt, ist die Kenntnis des Publikums eine Voraussetzung für die gelungene Umsetzung von Literatur in Bühnenkunst, die den Dichter, der seine Subjektivität als Kunstschaffender im Auge behält,<sup>26</sup> in eine Rollenpluralität zwingt.

Die vom Dichter angesprochene Schönheit soll nicht nur für den einen ‚Augenblick‘ bestehen und kann über Fausts Streben nach dem schönen, aber flüchtigen Moment hinausgehen. Während der Augenblick die Flüchtigkeit des ästhetischen Eindrucks beschreibt, ist das literarische Kunstwerk die auf Dauer gestellte Schönheit des ästhetischen Moments. Die Schriftlichkeit ermöglicht die Dauer, die sich als Aufführungssituation nicht herstellen

---

<sup>24</sup> Vgl. Opitz' Verteidigung der Dichter in seinem Buch von der Deutschen Poeterey (1624). Im dritten Kapitel setzt er sich mit „etlichen Sachen die den Poeten vorgeworffen werden; vnd derselben entschuldigung“ auseinander. Siehe Martin Opitz, Buch von der Deutschen Poeterey, in: George Schulz-Behrend (Hg.), Gesammelte Werke 2,1. Stuttgart 1978, S. 331-416, hier S. 346-354.

<sup>25</sup> In dieser Mimesisreminiszenz klingt der Pygmalion-Mythos an und dessen „Präsenzmetaphysik“: Mathias Mayer, Pygmalions steinerner Gast – Das Phänomen der Stimme, in: Ders. / Gerhard Neumann (Hg.), Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur. Freiburg i. Br. 1997, S. 253-270, hier S. 266; vgl. außerdem Albrecht Koschorke, Pygmalion als Kontrast. Grenzwertlogik der Mimesis, in: Mathias Mayer und Gerhard Neumann: Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur. Freiburg i. Br. 1997, S. 299-322, hier S. 310f.

<sup>26</sup> Vgl. Andrea Krauss, Augenblicke des Dichtens. Zur Theorie der Darstellung in Goethes An Schwager Kronos, in: Deutsche Vierteljahrsschrift 78 (2004), S. 398-425, hier S. 398.

lässt. Auf diese Weise eröffnet das *Vorspiel auf dem Theater* in einem paradoxen Arrangement, nämlich in einem theoretisierenden Diskurs auf der Bühne als Vor-Spiel gekennzeichnet, einen Mediendisput, der die Präferenzen auf die unterschiedlichen Funktionsträger im Theaterkontext aufteilt. In der lustigen Person findet sich diese Anspielung potenziert, da das Spielen einer Rolle einem medialen Erscheinungsprozess vom Kunstwerk (Text) in eine audiovisuelle Aufführung (Theaterinszenierung) entspricht.<sup>27</sup>

Goethe beruft sich hier auf Bekanntes: Das entworfene Kunstideal des Dichters erinnert an Lessings Funktionsbestimmung des ‚fruchtbaren Augenblicks‘, der auf Wiederholung und Betrachtung angelegt ist.<sup>28</sup> Er enthebt allerdings das Kunstwerk gleichsam von der Zweckentbundenheit, die in der Forderung nach Autonomie zwingend ist.<sup>29</sup> Diese auf Dauer angelegte Wirkung scheint in der Dramatik nicht verwirklicht werden zu können, ist sie doch gleichermaßen bewegtes Bild, Text und Klang. Dennoch besteht nach Lessing auch für den Bildkünstler die Möglichkeit der Ausfaltung: „Nichts nötigt [...] den Dichter sein Gemälde in einen einzigen Augenblick zu konzentrieren. Er nimmt jede seiner Handlungen, wenn er will, bei ihrem Ursprunge auf, und führt sie durch alle mögliche Abänderung bis zu ihrer Endschaft“. Gerade darin sieht sich der Dichter des *Vorspiels* gehindert. (LW 6, 29) Dass Goethe mit diesen Gedanken bereits während der Abfassung derjenigen Teile des *Faust*, um die es mir in erster Linie geht, vertraut war, ist bekannt. In seiner vermutlich zeitgleich zum *Vorspiel auf dem Theater* 1797 entstandenen Abhandlung *Über Laokoon* wird deutlich, dass Goethe von einer autonomen Kunst ausgeht, die sich ihrer Eigenwertigkeit bewusst ist. Sie zeigt sich selbst durch die „gewählte Ordnung der Teile“ als Kunst an.<sup>30</sup>

---

<sup>27</sup> Vgl. Schillers Definition eines Mediums mit Beispielen, die den Schauspieler einbeziehen in den Kallias-Briefen. Vgl. Irmgard Egger, Mittelkraft – Sinne – Medium. Anthropologie und Ästhetik in Schillers medizinischen Schriften und in den „Kallias“-Briefen, in: Das achtzehnte Jahrhundert 37 (2013), S.83-91, Jörg Robert, Schein und Erscheinung. Kant-Revision und Semiotik des Schönen in Schillers Kallias-Briefen, in: Georg Bollenbeck (Hg.), Friedrich Schiller. Der unterschätzte Theoretiker. Köln 2007, S. 159-175.

<sup>28</sup> Norbert Christian Wolf, „Fruchtbarer Augenblick“ – „prägnanter Moment“: Zur medien-spezifischen Funktion einer ästhetischen Kategorie in Aufklärung und Klassik (Lessing, Goethe), in: Peter-André Alt (Hg.), Prägnanter Moment. Studien zur deutschen Literatur der Aufklärung und Klassik. Würzburg 2002, S. 378, vgl. auch Jörg Robert, Laokoon oder: Krieg und Frieden im Reich der Künste, in: Ders. / Friedrich Vollhardt (Hg.), Unordentliche Collectanea. Gotthold Ephraim Lessings Laokoon zwischen antiquarischer Gelehrsamkeit und ästhetischer Theoriebildung. Berlin / New York 2013, S. 9-40, hier S. 23f; Friedmar Apel, Man wird den ganzen Marmor in Bewegung sehen. Sehtheoretische Anmerkungen zu Goethes „Über Laokoon“, in: Matthias Buschmeier (Hg.), Textbewegungen 1800 / 1900. Würzburg 2007, S. 204-212.

<sup>29</sup> Vgl. Immanuel Kant, Kritik der Urteilskraft, hg. von Wilhelm Weischedel. Frankfurt a. M. [1957] 1974, §§ 10-11.

<sup>30</sup> Norbert Christian Wolf, a. a. O., S. 386. Peter Michselsen, Goethes ‚Vorspiel auf dem Theater‘ als Vorspiel zum Faust, in: Ders (Hg.), Im Banne Fausts. Würzburg 2000, S.

Vom Rezipienten ist in diesem Kontext jedoch keine Rede, Goethe warnt davor, die Wirkung, die das Kunstwerk auf den Rezipienten habe, auf dasselbe zu übertragen (MA 4.2, 83). Diese Einschätzung resultiert aus der generellen Skepsis einer trügerischen Einbildungskraft beim Betrachten eines Bildes gegenüber<sup>31</sup> – der Fauststoff ist insofern ein geeigneter Gegenstand, als bereits das *Faustbuch* des 16. Jahrhunderts jene Skepsis zum Ausdruck bringt. Schon dort ist ein Kernsujet die Täuschung durch Illusionskunst und Rhetorik,<sup>32</sup> wenn Helena oder Alexander der Große vorgeführt werden,<sup>33</sup> oder mithilfe von Illusionstricks leichtgläubige Opfer getäuscht werden. Nicht zuletzt ist Faust selbst derjenige, der sich immer wieder von seiner Einbildungskraft täuschen lässt. Jedoch schaltet bereits das *Faustbuch* einen Moment des Misstrauens ein, wenn der Höllenreisende sich am Ende der Nacht fragt, ob er nun tatsächlich die Hölle erlebt oder sich das Ganze nur eingebildet habe. Anders als im *Faustbuch*, in dem jede Form von Kunst gleichermaßen im Verdacht steht, Teufelswerk zu sein, handelt es sich im *Vorspiel auf dem Theater* und im zweiten Teil des Dramas um eine Form der Paragone-Auseinandersetzung: Bildlichkeit, die als Antikenkunst für die Verewigung eines Moments eintritt, geschieht trotz Bildanteil auf der Bühne gerade nicht – die Wiederholbarkeit des Darstellens ist kein adäquater Ersatz. In der Klassischen Walpurgisnacht führt Chiron daher weniger einen Disput über antikes Bildinventar als vielmehr über philologische Kenntnisse und in Texten vermitteltes Wissen.<sup>34</sup>

Die Opposition zwischen Dichter und Publikum antizipiert nicht nur die ökonomischen Interessen eines Theaterleiters, sondern auch den zunehmenden literaturkritischen Diskurs, der auf öffentlicher Wahrnehmung und Diskutabilität beruht.<sup>35</sup> Faust selbst wird anhand einer Bibelübersetzung zu demjenigen, der die Diskussion um das Schreiben im Drama fortsetzt:

---

20-38, hier S. 29. Zueignung sei die Beschäftigung mit der Faustdichtung von Innen, Vorspiel auf dem Theater von Außen auf die Wirkung zielend. Vgl. Momme Mommsen, Zur Entstehung und Datierung einiger Faustszenen um 1800, in: *Euphorion* 47 (1953), S. 295-330, insb. S. 295-311.

<sup>31</sup> Vgl. Norbert Christian Wolf, a. a. O., S. 387.

<sup>32</sup> Vgl. Gudrun Bamberger, *Poetologie im Prosaroman. Fortunatus – Wickram – Faustbuch*. Würzburg 2018, S. 262ff.; Jörg Robert, *Dämonie der Technik – Die Medien des D. Johann Fausten*, in: Kirsten Dickhaut (Hg.), *Kunst der Täuschung: über Status und Bedeutung von ästhetischer und dämonischer Illusion in der Frühen Neuzeit (1400-1700) in Italien und Frankreich = Art of deception*. Wiesbaden 2016, S. 373-396.

<sup>33</sup> Vgl. die Kapitel *Ein Historia von D. Fausto vnd Keyser Carolo Quinto* und *Am weissen Sonntag von der bezauberten Helena*, in: Jan-Dirk Müller (Hg.), *Die Romane des 15. und 16. Jahrhunderts*. Frankfurt a. M. 1990, S. 923-926 und S. 947-949.

<sup>34</sup> *Faust II*, V. 7330-7494.

<sup>35</sup> Vgl. Karl L. Berghahn a. a. O., S. 208; Steffen Martus, a. a. O., S. 24.

Geschrieben steht: „im Anfang war das Wort!“  
Hier stock' ich schon! Wer hilft mir weiter fort?  
Ich kann das Wort so hoch unmöglich schätzen,  
Ich muß es anders übersetzen,  
Wenn ich vom Geiste recht erleuchtet bin.  
Geschrieben steht: im Anfang war der Sinn.  
Bedenke wohl die erste Zeile,  
Daß deine Feder sich nicht übereile!  
Ist es der Sinn, der alles wirkt und schafft? (V. 1124-1232)

Diese Überschiebung von Joh 1,1<sup>36</sup> wird zur Reflexion des Selbstverständnisses der Literaturschaffenden; Faust begreift sich nicht nur als Übersetzer der Bibel, sondern hinterfragt die Praxis der schöpferischen Tätigkeit.<sup>37</sup> Die Frage nach dem Beginn, wovon auszugehen ist, bevor der Schöpfungsakt einsetzen kann, reflektiert die im *Vorspiel auf dem Theater* begonnene Debatte um das Schreiben. Die Zielsetzung im „Sinn“ festzumachen, erscheint dem Übersetzer nicht unumstößlich. Die Thematik um die Schöpfungs-idee kehrt mehrfach in beiden Teilen sowie im Präludium wieder und entfaltet sich oftmals im Medium einer erhabenen Ästhetik.<sup>38</sup> Angelegt ist diese Herausforderung der göttlichen Schöpfung wiederum bereits im *Faustbuch* des 16. Jahrhunderts und dessen direkten Nachfolgern.

## 2 Literaturtradition: Der Fauststoff und der Umgang mit der Antike

Der zweite Aspekt zeitlicher Dauer im Faust-Stoff liegt im Umgang mit literarisch-mythologischem Wissen und der Überlieferungsgeschichte begründet. Denn immer wieder lassen sich Überblendungen der Epochen des *Faustbuchs* mit den zeitaktuellen Tendenzen des ausgehenden 18. und frühen 19. Jahrhunderts erkennen, die in der theatralen Augenblicklichkeit der Performanz umgesetzt werden. In beiden Fällen (*Faustbuch* und bei Goethe) wird Helena als Sujet der Antike beschworen und lebhaft inszeniert. Helena ist ein Ausweis literarischer Zeitlosigkeit. In einer Verneigung vor dem literarischen Überdauern heißt es:

---

<sup>36</sup> Johannes Anderegg, Überschiebungen biblischer Vorlagen in Goethes „Faust“, in: Goethe-Jahrbuch 130 (2013), S. 111; zur Debatte stehen aber auch Gen 1,3 und Hiob 38,11; vgl. Hans-Jürgen Schings, Faust und der dritte Schöpfungstag, in: Deutsche Vierteljahrschrift 88 (2014), S. 439-467, hier S. 452-459.

<sup>37</sup> Vgl. Alexander Nebrig, Erhabene Schöpfung. Ein von Boileau an Racine erarbeiteter Topos und seine deutschen Verortungen, in: Annika Hildebrandt / Charlotte Kurbjuhn / Steffen Martus (Hg.), Topographien der Antike in der literarischen Aufklärung. Bern u. a. 2016, S.101-115, hier S. 101ff.

<sup>38</sup> Alexander Nebrig, a. a. O., S. 102.

HELENA: Ich fühle mich so fern und doch so nah  
Und sage nur zu gern: da bin ich! da!  
FAUST: Ich athme kaum, mir zittert, stockt das Wort,  
Es ist ein Traum, verschwunden Tag und Ort. (V. 9411-9414)

In der Beschwörung Helenas liegt zugleich ein weiteres Paradox: Spricht sich der Dichter im *Vorspiel auf dem Theater* dafür aus, Fixiertes stehe über Performativem, weil letzteres sich verflüchtigender Schein ist, der anschließend in Vergessenheit gerät, kulminiert in Helena beides: Einerseits ist sie durch literarische Vermittlung in das kulturelle Gedächtnis übergegangen, andererseits steht sie durch die Beschwörung wieder in einer zeitlich gebundenen Form auf der Bühne. Der Chor thematisiert zuvor indessen wieder die theatrale Umgebung:

Nah und näher sitzen sie schon  
An einander gelehnt,  
Schulter an Schulter, Knie an Knie  
Hand in Hand wiegen sie sich  
Über des Throns  
Aufgepolsterter Herrlichkeit.  
Nicht versagt sich die Majestät  
Heimlicher Freuden  
Vor den Augen des Volkes  
Übermütiges Offenbarsein. (V. 9401-9410)

Diese Hinwendung zur Antike wurde als Gegenwartsverlust des modernen Fausts gedeutet.<sup>39</sup> Zwar legt die zitierte Stelle das nahe, doch bezieht diese Lesart den Stellenwert des Traumes nicht mit ein. Es handelt sich – jedenfalls in diesem Zusammenhang – um die bereits im 16. Jahrhundert virulente Frage der Illusion und Einbildung, mithin um den Status der illusorischen Inszenierung des Augenblicks.<sup>40</sup> Die gesamte topographische Verortung dieses Inslebensrufen der antiken Figur gleicht einer Gedächtnislandschaft, die antike Mythologie als Wissensbestände der Frühen Neuzeit und des 18./19. Jahrhunderts durch die Ästhetisierung im Drama verbindet.<sup>41</sup> Die Verbun-

---

<sup>39</sup> Vgl. Hans-Jürgen Schings, *Faust und der dritte Schöpfungstag*, a. a. O.; Angelika Jacobs, *Goethe und die Renaissance. Studien zum Konnex von historischem Bewußtsein und ästhetischer Identitätskonstruktion*. München 1997, S. 60; Hans-Jürgen Schings, *Gesundheit des Moments oder Winckelmann und Faust*, in: *Perspektiven der Philosophie*. Neues Jahrbuch 23 (1997), S. 387-397.

<sup>40</sup> Vgl. Steffen Schneider, *Mnemonische Imaginationen in Goethes Faust II. Eine Lektüre der Klassischen Walpurgisnacht*, in: *Goethe-Jahrbuch* 119 (2002), S. 66-77, hier S. 69; Karl Reinhard, *Die Klassische Walpurgisnacht. Entstehung und Bedeutung*, in: *Antike und Abendland* I (1945), S. 133-162.

<sup>41</sup> Vgl. Ulrich Gaier, *Helena, Then Hell*, in: *Goethe Yearbook* 17 (2010), S. 3-20, hier S. 15.

denheit der jeweiligen Epochen in der Kunst wird im Dialog zwischen Faust und Helena aufgegriffen.

FAUST. Nun schaut der Geist nicht vorwärts, nicht zurück.

Die Gegenwart allein ~

HELENA. ist unser Glück, (V. 9381f.)

Die Gegenwart wird formal wie inhaltlich zu einem Moment, der durch die Stichomythie geteilt wird. Der zeitenthobene, weil verjüngte und dennoch in der Paktzeit voranschreitende Faust, trifft auf das zeitenthobene Modell antiker Schönheit in Gestalt der Helena. Ihre Andeutung des Glücks gibt einen Kommentar zur Fortuna-Tradition, die auf die rasche Vergänglichkeit des glückhaften Zustands verweist. Indem sie Fausts Rede unterbricht, wird zudem deutlich, dass er dieses Glück nicht zu artikulieren imstande ist, weil er sowohl die zeitliche Dimension insgesamt als auch die historische Distanz aus dem Auge verloren hat. In Anlehnung an Johann Jacob Winkelmanns Ausführung zur antiken Kunst betrachtet Faust Helena als Kunstwerk und erkennt darin „die gesunde, glückhafte Fähigkeit zum Augenblick“, die Dauer stiftet, denn „diese Gestalten geben uns das Gefühl: der Augenblick müsse prägnant und sich selbst genug seyn um ein würdiger Einschnitt in Zeit und Ewigkeit zu werden.“<sup>42</sup>

Mit Helena rekurriert Faust nicht nur auf den in die Literaturtradition eingegangenen narrativen Umgang mit der Mythologie, sondern führt den Diskurs um die ideale Schönheit fort.<sup>43</sup> Der Effekt der Schönheit Helenas als zerstörerisches Potential wurde und wird hier zum „Außerordentlichen, zum Zeiterlebnis der Alten.“<sup>44</sup> Die narrative Gestaltung wird in der Auseinandersetzung Fausts mit Chiron evident, der auf Fausts Erstaunen, dass Helena erst sieben Jahre alt sei, antwortet:

Ich seh', die Philologen,  
Sie haben sich so wie sich selbst betrogen.  
Ganz eigen ist's mit mythologischer Frau;  
Der Dichter bringt sie, wie er's braucht zur Schau:  
Nie wird sie mündig, wird nicht alt,  
Stets appetitlicher Gestalt,  
Wird jung entführt, im Alter noch umfreit;  
G'nug den Poeten bindet keine Zeit (V. 7426-7433)

---

<sup>42</sup> Hans-Jürgen Schings, *Gesundheit des Moments* a. a. O., S. 388.

<sup>43</sup> Anders sieht das Ulrich Gaier, a. a. O., S. 16: „So, the beginning of the Helena episode, 269 verses that Goethe had written in 1800, implicitly contained the loss of sensual beauty and reality in the world after 1800, implied by the idea of barbarization, and the plan for a stage play on the *Faust* stage conforming to Goethe's insight that idea and experience can never meet but in art and in action, suggested by the idea of a satiric drama“.

<sup>44</sup> Hans-Jürgen Schings, *Gesundheit des Moments* a. a. O., S. 389.

Chiron formuliert einen Angriff auf die Eigenlogik der Dichtung im Umgang mit der Zeit und den künstlerischen Freiheiten. Mythologie erscheint als Stoffarsenal zum Gebrauch für den Dichter,<sup>45</sup> dessen Werk von den Philologen rezipiert als geschichtliche Faktizität innerhalb des Literatursystems ausgegeben wird. Faust wiederum wird von Chiron als Opfer dieser Rezeptionsgeschichte charakterisiert. Er selbst verlangt Faust eine aufgeklärte Distanz zum Mythos ab und verkörpert diese selbst, obwohl er Teil des mythischen Personals ist. Seine Funktion und die durch die antike Überlieferung aufgerufenen Wissensbestände als mythologisches Zeichen gehen nicht reibungslos in einander auf.<sup>46</sup> Einerseits tritt er als Personifikation antiker Geschichtsschreibung auf, folgt andererseits durch die Erzählung und Auseinandersetzung mit Helena seinen Vorgängern (Dichter im Vorspiel – Faust) in der Rolle des Dichters. Auf dessen Forderung nach wissenschaftlicher Betrachtung, also zeitlich distanzierter und objektiver Beobachtung, geht Faust allerdings nicht ein und erwartet eine angemessenere, d.h. poetische Lösung: „So sei auch sie durch keine Zeit gebunden! / Hat doch Achill auf Pherä sie gefunden, / Selbst außer aller Zeit (V. 7434-7436).

Die Inszenierung von Helena und Paris als Flammen-Gaukelspiel für den Kaiser und seinen Hof wird im Umfeld der Klassischen Walpurgisnacht thematisiert und dort fortgesetzt, wodurch eine zeitliche Markierung mit konnotativer Exponiertheit durch mehr als zwei Akte entsteht. Faust selbst, der als Vermittler der mephistophelischen Gaukelei wirkt, wird von der theatralen Wirkung wie das Publikum so mitgenommen, dass er in Ohnmacht fällt. Die Höllenszenerie aus dem *Faustbuch* wiederholt sich in Form des Walpurgisnachtstreiben, das für den Zuschauer Faust überwältigend ist.<sup>47</sup> Die Antike wird zur aufscheinenden Kunstbetrachtung, die in Spannung zur vergänglichen Theatersituation am Hof und auf der Bühne gerät. Um diese Inszenierung zu wiederholen, reist Faust im zweiten Akt in die griechische Antike, wo er eine Welt vorfindet, die ihren eigenen ästhetischen Gesetzen zu folgen scheint: Er trifft zunächst auf Naturgeister aus der „niederer Mythologie.“<sup>48</sup> Klassische Kunst in Bezug auf und im Gegensatz zur Natur ist in der Dichotomie ebenso angerufen wie die Verbindung aus der mit dem frühneuzeitlichen Hexensabbat konnotierten Zeitpunkt und der attributiven

---

<sup>45</sup> Vgl. Steffen Schneider, a. a. O., S. 70; Christoph Jamme: ‚alter Tage fabelhaft gebild‘. Goethes Mythenbasterei im Faust II, in: Jane K. Brown u. a. (Hg.), *Interpreting Goethe’s „Faust“ today*. Columbia 1994, S. 207-218.

<sup>46</sup> Dadurch lasse Chiron sich als Selbstreflexion dramatischer Darstellungsverfahren lesen; vgl. Steffen Schneider, a. a. O., S. 74. Heinz Schlaffer hingegen liest den gesamten Faust II als Allegorie des 19. Jahrhunderts. Vgl. Heinz Schlaffer, *„Faust II“*. Die Allegorie des 19. Jahrhunderts. Stuttgart 1980.

<sup>47</sup> Vgl. Thomas Höffgen, *Goethes Walpurgisnächte. Zwischen Pantheismus und Kirchenkritik*, in: *Goethe-Jahrbuch 131* (2014), S. 71-78, hier S. 72.

<sup>48</sup> Thomas Höffgen, a. a. O., S. 72.

Qualität „klassisch“. Zugleich zeige sich in dieser zweiten Walpurgisnacht, so Höffgen, eine nachaufklärerische Kirchenkritik verwirklicht, die das Geschehen „metaphorisch zu ihrem Urzustand zurück in die vorchristliche Antike, realiter aber in die pantheistische Moderne der Goethezeit“<sup>49</sup> versetze.

Auch die Anlage des Paktes und dessen Realisation bilden eine je eigene, wenn auch sinnverwandte Struktur. Im *Faustbuch* ist die einzige Zeitebene das Ablaufen des Pakts. Während die Jahre der Schwänke relativ wenig Erzählzeit erfordern, wird dem letzten Jahr eine ausgedehnte Erzählzeit zu teil, die den Leidensprozess des angsterfüllten Protagonisten auserzählt. In Goethes Drama hingegen gestaltet sich die Zeit von Beginn an als problematisch: Der Protagonist ist ein gealterter Gelehrter, der meint, seine Lebenszeit vertan zu haben und nach Verjüngung strebt. Er zielt auf eine „Vergöttlichung der eigenen Subjektivität in der totalen Autonomisierung des Ichs“<sup>50</sup>, die mit dem Eingreifen in die Zeitgebundenheit erzielt wird und sich so über die Grenzen des menschlichen Daseins erheben will; Ähnliches bezweckt der Dichter im Vorspiel ausweislich für sein Werk. Das bestätigt sich im Zusammenbruch der eigengesetzlichen Handlungen im letzten Akt des zweiten Teils. Zwar handelt Faust im guten Glauben, dieser wird jedoch als Illusion entlarvt. Dennoch wird er – anders als in der *Historia* – erlöst.<sup>51</sup> Der Rückbezug auf die eröffnende Diskussion im Vorspiel zeigt, dass das Werk seiner Eigenlogik nach nicht unabhängig von seiner Wirkung gedacht werden kann. Dennoch hält Goethe in seinem Aufsatz *Nachlese zu Aristoteles Poetik* von 1827 eine dauerhafte Wirkung im Kunstwerk für nicht anlegbar.<sup>52</sup> Im Drama könne die intendierte Katharsis lediglich ein augenblicklicher Ausgleich „der tragischen Affekte Furcht und Schrecken vermittels einer ‚Aus-söhnung‘“<sup>53</sup> sein, während die dauerhafte Wirkung beim Publikum liege. Es handelt sich damit beim widersprüchlichen Ende Fausts auch um das Aushandeln „der Relativität zwischen den Autonomien von Werk und Rezipien-

---

<sup>49</sup> Ebenda, S. 78; Goethe bezieht sich hier auf die mythologisch-poetologische Grammatik in der Schrift *Vom Gebrauche der Mythologie* (1767), in der dieser einen gestalterischen Umgang mit der Mythologie forderte.

<sup>50</sup> Joachim Heimerl, *Systole und Diastole – Studien zur Bedeutung des Prometheus-symbols im Werk Goethes. Versuch einer Neubestimmung*. München 2001, S. 309 und Manuela Schulz, *Prometheus, Luzifer, Faust – metaphysische Rebellen bei Goethe*, in: *Goethe-Jahrbuch* 121 (2004), S. 23-37, hier S. 34.

<sup>51</sup> Gerrit Brüning, a. a. O., S. 48; Hermann J. Weigand, „Wetten und Pakt in Goethes ‚Faust‘“, in: *Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur* 53 (1961), S. 325-337, hier S. 331.

<sup>52</sup> Vgl. Jost Schillemeit, *Produktive Interpretation. Goethes „Nachlese zu Aristoteles Poetik“ im entstehungsgeschichtlichen Kontext*, in: Ders., *Studien zur Goethezeit*, hg. von Rosemarie Schillemeit. Göttingen 2006, S. 138-155, hier S. 138f.

<sup>53</sup> Wolfgang Wittkowski, *Zur Konzeption ästhetischer Autonomie in Deutschland*, in: Ders. (Hg.), *Revolution und Autonomie. Deutsche Autonomieästhetik im Zeitalter der Französischen Revolution*. Tübingen 1990, S. 1-29, hier S. 20.

ten.“<sup>54</sup> Der Dichter muss, das macht das *Vorspiel* deutlich, diese Relativität in Kauf nehmen,<sup>55</sup> um dem Augenblick des Dramas Dauer zu verleihen.

Die Verjüngung Fausts ist ein Zeichen von Entzeitlichung, die das Potential des noch nicht gelebten Lebens favorisiert. Eine Bewertung des Geschehenen erscheint erst dann möglich, wenn sie aus der Retrospektive betrachtet werden kann. Aus der Bewertung des vergangenen Lebens zu Beginn des ersten Teils folgt eine Idealisierung, die allerdings wiederum durch die Veränderung des Äußeren auf der Bühne erfahrbar wird; die Hinwendung Fausts zur eigenen jugendlichen Gestalt betrifft auch die zeitgenössische Ablehnung der Gelehrtenkultur, der Faust bis dahin angehörte.<sup>56</sup> So gestaltet sich der Umgang mit der literarischen Tradition, die sich in der Spannung zwischen Integration und Heterogenität im Rezeptionsprozess zu lösen scheint.<sup>57</sup> Diese Spannung ist wiederum eng mit der Zeitdimension verknüpft: Der Umgang mit den literarischen Vorgängern bildet eine Struktur der Zeitlichkeit aus,<sup>58</sup> so dass hermeneutische Prozesse durch die Zusammenführung unterschiedlicher Traditionen (Antike - Frühe Neuzeit - Gegenwart um 1800) den Gehalt des Dramas mitbestimmen. Die intertextuellen Bezüge fungieren als Medium innerhalb des Dramas, „in dem es sich in Analogie und Differenz zu den ihm vorausgehenden Texten reflektiert.“<sup>59</sup>

### 3 Übergänge in die Transzendenz: Zwischen Zeugungsakt und Sterben

Bereits die Exposition des Stücks widmet sich dem vermeintlichen Übergang in die Transzendenz, indem Faust sich mithilfe eines Giftbechers aus seiner Verzweiflung und dem Studierzimmer zu befreien sucht. Dieser Moment des Zögerns initiiert die gesamte weitere Handlung. Die augenblickliche Einmischung des Klangs der religiösen Sphäre des Ostertags und seiner Liturgie an diesem Wendepunkt führt zum Rückzug vom Selbstmord, der die Spannung zwischen Dasein und Nichtexistenz aufruft („Der letzte Trunk“, V. 735 gegen „Glockenklang und Chorgesang“, nach V. 736). Infolgedessen kommt es zu einer Häufung von Übergängen zwischen Immanenz und Transzendenz, die jeweils Zeugung, Sterben und Religion thematisieren. Die

---

<sup>54</sup> Wolfgang Wittkowski, a. a. O., S. 20.

<sup>55</sup> Vgl. ebenda.

<sup>56</sup> Vgl. Jochen Schmidt, *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945*, Band 1. Darmstadt 1985, S. 310.

<sup>57</sup> Steffen Schneider, a. a. O., S. 67.

<sup>58</sup> Vgl. Peter Matussek, *Formen der Verzeitlichung. Der Wandel des Faustschen Naturbildes und seine historischen Hintergründe*, in: Ders. (Hg.), *Goethe und die Verzeitlichung der Natur*. München 1998, S. 202-232, hier S. 203.

<sup>59</sup> Steffen Schneider, a. a. O., S. 67.

gesamte Gretchenhandlung ist von der angesprochenen Übergangs-Tendenz bestimmt.

Faust zeigt für Gretchen zunächst nichts weiter als sexuelle Begier. Faust verfällt ihrer äußeren Erscheinung, während Mephisto jenseits der körperlichen Attribute ihren Glauben als Hindernis für Fausts Verlangen wahrnimmt.<sup>60</sup> Dennoch können die beiden anhand der Verführung Gretchens „den Augenblick in der Überschreitung, in seiner Entgrenzung zur Ewigkeit“<sup>61</sup> nutzen, indem sie die Gläubige zur Sünde verleiten und sie so ihrer sozialen Umgebung und zugleich ihrem eigenen Wesen entfremden. Die Gretchentragödie wurde als „ein Drama der misslingenden Kommunikation in jenem Punkt, in dem der Augenblick zur Ewigkeit wird“<sup>62</sup> beschrieben, zeigt sich allerdings als das genaue Gegenteil. Faust stilisiert sich vor Gretchen als rhetorisch versierter Überredungskünstler. Gretchen wird zu einem Werk Fausts, das sich in der Charakterbildung bis zum Schluss weiterentwickelt. Er formt sie durch den Eingriff in ihr Schicksal um, so dass das Drama innerhalb der Gretchentragödie zum Aushandlungsort für Übergangsszenarien wird.

Im Zeugungsakt wird Gretchen zum Medium für den Übergang von der Immanenz in die Transzendenz. Zunächst kehrt sich dieser Übergang um: Die verborgene Schwangerschaft manifestiert die ungebührliche Vereinigung, die im theologischen Kontext die sündhafte Handlung in eine handfeste Gestalt bringt, einen Bastard. Dessen Zeugung findet unehelich mithilfe eines Teufelsbündners und im Umfeld eines Mordes statt (V. 3207-3215; V. 3374-3834). Die gesamte Gretchentragödie fordert vier Tote; wenn man die Lüge um die Nachricht des Todes von Martens Ehemann hinzunimmt (V. 2917), sind es sogar fünf Todesfälle. Die Verkehrung der göttlichen Ordnung, in der – wenn auch sündhaft – aus einer Liebesverbindung neues Leben entsteht, wird ins Gegenteil verkehrt. Der gestörte 'ordo'-Aspekt des Teufelsbündnisses wird in der unmoralischen Verbindung, die nicht zuletzt auf geschickter Täuschung beruht, repräsentiert. Die Zeugung an sich ist ein nicht explizierter Moment, der allerdings folgenreich ist und das Schicksal Gretchens beschließt. Jedoch handelt es sich nicht um einen einzelnen Augenblick, sondern um eine Verkettung von Handlungsabschnitten, die sich logisch um den Zeugungsmoment gruppieren, diesen allerdings konstituieren. Das Schuldeingeständnis Gretchens wird im Dialog zwischen ihr und Lieschen am Brunnen verbalisiert: In Lieschens Hohn „Sie füttert zwei, wenn sie nun isst und trinkt“ (V. 3549) fällt Gretchen nicht ein, sondern sie gibt sich

---

<sup>60</sup> „Es ist ein gar unschuldig Ding, / Das eben zur Beichte ging; Über die hab' ich keine Gewalt!“, Faust I, V. 2624-2626.

<sup>61</sup> Willi Benning, „Nein, kein Ende! Kein Ende!“ Die Zeit der romantischen Liebe im Faust, in: Katerina Karakassi / Stefan Lindinger / Mark Michalski (Hg.), Deutsche Romantik. Transformationen und Transgressionen. Frankfurt a. M. 2014, S. 91-108, hier S. 92.

<sup>62</sup> Willi Benning, a. a. O., S. 93.

für ein Bußgebet in eine Nische zwischen innerer und äußerer Stadtmauer, wo sie auf ein „Andachtsbild der mater dolorosa“ (vor V. 3587) blickt. Betrachtung und innerer Zustand entsprechen sich in diesem Moment, die Sünde wird zum Schmerz, der in der bisher ausgeübten Handlung, dem Gebet, nicht mehr aufgehoben wird. Wie Faust im Pakt und dem ebenfalls sündig gewordenen Bärbelchen, von dem Lieschen berichtet, befindet sie sich nicht mehr im Zentrum der Gläubigen, in der Gemeinschaft derer, die sich der Sünde enthalten. Im Anruf der schmerzreichen Gottesmutter antizipiert sie zudem ihre eigene Vorgehensweise und verkehrt damit ebenfalls die theologische Heilsgeschichte: „Mit tausend Schmerzen / Blickst auf zu deines Sohnes Tod“ (V. 3591f.). Das tote Kind erstarrt im Augenblick des letzten Lebensmoments und wird zu einem bildhaften Eindruck, den Gretchen im Kerker verweigern wird. Die Wirkung des Bildes, das zweckbedingt einen liturgischen Hintergrund und ein Resultat in der Absolution enthält, kann sich für Gretchen, die außerhalb der Glaubensgemeinschaft steht, nicht mehr entfalten.<sup>63</sup> In der Betrachtung der sich selbst richtenden, ins Schwert gesunkenen Maria zeigt sich dennoch ein Ausweg für Gretchen, den sie erst an ihrem neugeborenen Kind, dann an sich selbst ausübt, indem sie sich der Gerichtsbarkeit stellt.<sup>64</sup> Ihre naive Liebe gerät zwar angesichts des diabolischen Hintergrunds zu einer Handlungskette aus Sündhaftigkeit und Verbrechen, wird jedoch durch die Erfahrung des daraus resultierenden Leidens und des ausgeschlagenen Rettungsversuchs im Kerker zu einem Akt ethisch-moralischer Freiheit.<sup>65</sup> Im Schlussakt erscheint Gretchen schließlich als entzeitlichtes Wesen und bringt so eine weitere Daseinsform auf die Bühne:<sup>66</sup> Una Poenitentium.

#### 4 Der Abschluss als Endgültigkeit: Fausts Ende

Für die Endgültigkeit der Dramenhandlung steht die Bewertung des Augenblicks am Ende von Fausts irdischem Dasein ein.

Zum Augenblicke dürft' ich sagen:  
Verweile doch, du bist so schön!  
Es kann die Spur von meinen Erdetagen  
Nicht in Äonen untergehn. -

---

<sup>63</sup> Dass auch Faust selbst außerhalb der Gesellschaft steht als ein „durch Exklusion begründetes Subjekt“ zeigt Karls Eibl, *Das monumentale Ich. Wege zu Goethes Faust*. Frankfurt a. M. 2000, S. 58.

<sup>64</sup> Vgl. Alexander Košenina, *Gefährliche Bilder? Wie Kunstbetrachtung literarische Figuren verrückt*, in: *Zeitschrift für Germanistik* 27 (2017), S. 491-509, hier S. 494.

<sup>65</sup> Vgl. Theo Buck, *Goethes theatralische Sendung: vom „Urgötze“ zu „Faust II“*. Köln u. a. 2015, S. 240.

<sup>66</sup> Vgl. Theo Buck, a. a. O., S. 238.

Im Vorgeföhl von solchem hohen Glück  
Genieß' ich jetzt den höchsten Augenblick. (v. 11581 ff.)

Das Aufgreifen des Begriffs ‚Augenblick‘ enthüllt wiederum „eine konstitutionelle Unfähigkeit zur Gegenwart“<sup>67</sup>, die in der Verweigerung des glücklichen Zustands besteht und in der Wette bereits angelegt war. Die Hauptkondition der Wette, Fausts Wunsch, den Augenblick zu verewigen oder wenigstens auf ein Verweilen auszudehnen, ist unmöglich und belegbar zugleich: Wird der Augenblick ausgedehnt, bedeutet das die völlige Zurücknahme des Augenblicks als solchen. Der konjunktivische Gebrauch von „dürft‘ ich sagen“ unterstreicht diese Unmöglichkeit auf beiden Seiten.<sup>68</sup> Das eigentliche Paradox des Wunsches nach dem ewigen Augenblick setzt den Pakt außer Kraft: Der einzelne schöne Augenblick ist zwar erfüllt, aber durch die daraus entstandene Sehnsucht wiederum in eine neue Unerfülltheit überführt.

---

<sup>67</sup> Hans-Jürgen Schings, *Die Gesundheit des Moments*, a. a. O., S. 390.

<sup>68</sup> Vgl. Willi Benning, a. a. O., S. 94.