Temporale Ambiguität – Ambige Temporalität

Die Ästhetik der Zeit in Goethes *Faust*

D i s s e r t a t i o n

Zur

Erlangung des akademischen Grades

Doktor der Philosophie

in der Philosophischen Fakultät

der Eberhard Karls Universität Tübingen

Vorgelegt von

Dominik Wabersich

aus

Schwäbisch Gmünd

2025

**Gedruckt mit Genehmigung der Philosophischen Fakultät
der Eberhard Karls Universität Tübingen**

Dekanin:	**Prof. Dr. Angelika Zirker**
Hauptberichterstatter:	**Prof. Dr. Jörg Robert**
Mitberichterstatter:	**Prof. Dr. Sandra Richter**
Tag der mündlichen Prüfung:	**22.12.2023**

Universitätsbibliothek Tübingen, TOBIAS-lib

Vorwort

Diese Arbeit ist die überarbeitete Fassung meiner im April 2023 von der Philosophischen Fakultät der Eberhard Karls Universität Tübingen angenommenen Dissertationsschrift.
Ohne vielfältige Unterstützung wäre diese Arbeit nicht entstanden, weshalb ich meinen Kolleg:innen, Freund:innen, Förder:innen und Kritiker:innen danken möchte: Prof. Dr. Jörg Robert (Eberhard Karls Universität Tübingen) und Prof. Dr. Sandra Richter (Deutsches Literaturarchiv Marbach / damals: Universität Stuttgart; jetzt: Universität Hamburg) für die Erst- und Zweitbetreuung; Prof. Dr. Matthias Bauer (Eberhard-Karls-Universität Tübingen) für sein großes Interesse, seine beständige Diskussionsbereitschaft und sein unermüdliches Engagement als mein Co-Betreuer im *DFG-Graduiertenkolleg 1808: Ambiguität – Produktion und Rezeption (Projektnummer: 198647426)*, in dessen Rahmen meine Arbeit entstanden ist; Prof. Dr. Claus Zittel (Universität Stuttgart / Università Ca‘ Foscari Venezia) für die Begleitung des Projekts mit konstruktiver Kritik und Motivation zu neuen Perspektiven; dem Forschungsreferat des Deutschen Literaturarchivs Marbach um Dr. Anna Kinder und Dr. Madeleine Brook, Claudia Rauen und Birgit Wollgarten für die schöne Zeit auf der Schillerhöhe während meiner Vorbereitungen auf das Promotionskolloquium; der von Prof. Dr. Sabine Holtz geleiteten Abteilung für Landesgeschichte an der Universität Stuttgart, wo ich während der Überarbeitung meiner Dissertationsschrift eine neue akademische Heimat gefunden habe; allen Beteiligten des Tübinger Graduiertenkollegs, dem Oberseminar von Prof. Dr. Claus Zittel und dem Stuttgarter/Marbacher Kolloquium von Prof. Dr. Sandra Richter.
Von unschätzbarem Wert war für mich der Rückhalt meiner Familien (Lokay, Schneider, Wabersich), die mich sowohl beim Verfassen dieser Arbeit als auch bei allen beruflichen Entscheidungen stets unterstützt und bestärkt haben. Mein besonderer Dank gilt hierbei Christiane Schneider, ohne die weder meine Arbeit eingereicht noch veröffentlicht worden wäre.

Inhalt

Vorwort ... 3
Siglen ... 6
I Einleitung ... 7
1.1 Erkenntnisinteresse: Ästhetik der Zeit in Form des Augenblicks ... 7
1.2 Ziel und Aufbau der Arbeit ... 15
1.3 Forschungsstand: Ambiguität und Zeit in Goethes Faust ... 18
1.3.1 Modernität in der *Faust*-Forschung: Zeit zwischen Polyvalenz und Konsensfähigkeit ... 18
1.3.2 Zeit(en) im Drama ... 30
1.3.3 Lokale Ambiguität und Polyvalenz ... 39
II Theoretische Grundlagen: Ästhetik der Zeit ... 50
2.1 Erkenntnis und Zeit ... 50
2.2 Poetik und Ästhetik der Zeit ... 52
2.3 Ambiguität, Inkommensurabilität und Polyvalenz ... 56
2.4 Dimensionen des Augenblicks ... 64
2.4.1 Platons exaiphnes-Begriff ... 66
2.4.2 Neuplatonisch-christliches exaiphnes ... 70
2.4.3 Der Augenblick als ästhetisches Prinzip ... 78
2.5 Temporale Ambiguität – Ambige Temporalität ... 85
III Metareflexion von Tradition und Originalität – Zeitgestaltung des Teufelspakts ... 93
3.1 Verzeitlichung durch die (Un-)Einheitlichkeit des Ortes ... 96
3.1.1 Von Georgius Faustus aus Helmstadt zu Heinrich Faust aus Frankfurt am Main – Zeitliche Funktionalisierung des Handlungsorts ... 98
3.1.2 Frankfurt am Main: Große und Kleine Welt – Tradition und Dynamik ... 107
3.2 Der Teufelspakt: Temporal-ambiges Schlüsselereignis des Dramas ... 110
3.2.1 *Studierzimmer II*: Schlüsselszene von *Faust* ... 110
3.2.2 Begründung des Teufelspaktes und Verortung in die Handlung ... 113
3.2.3 Strukturelle Spiegelung und Mehrfachbegründung des Paktes ... 129
3.2.4 Temporale Gestaltung des Teufelspakts und Ausgang der Handlung ... 134
3.2.5 Temporale Ambiguität des Teufelspakts: Gabe und Wette ... 153
3.2.6 Ambige Temporalität der Wette: Gabe und Gegengabe ... 161
3.2.7 Ambige Temporalität des Augenblicks: Ästhetik und Metareflexion der Zeit ... 173
3.3 Sonderstellung des Dramas durch Zeit ... 182
IV Reflexion poetischer Konzepte ... 185
4.1 Der schwankende Charakter des Stückes ... 188
4.2 Dialogizität und gegenseitige Spiegelung ... 199
4.3 Inhaltliche Fülle, Formen der Uneindeutigkeit, Textgestus des Irrens und Offenheit der Handlung ... 205
4.4 Temporalität und Anspruch des Dramas ... 212
4.5 Leben: Voraussetzung und subjektiver Rahmen für die Erfahrbarkeit des schönen Augenblicks ... 214
4.5.1 Himmlische Perspektive I: Schöpfung als Spiegelung der göttlichen Herrlichkeit ... 222
4.5.2 Himmlische Perspektive II: Schöpfung als Emanation der Herrlichkeit ... 224

4.5.3 Himmlische Perspektive III: Schönheitserfahrung durch Nachvollzug und Teilhabe an der göttlichen Idee ... 230
4.5.4 Teuflischer Perspektivwechsel I: Unabhängige Schöpfung und ‚alter Herr' ... 234
4.5.5 Teuflischer Perspektivwechsel II: Menschliche Lebensmühe ... 245
4.5.6 Teuflischer Perspektivwechsel III: Lebensverneinende Schöpfung und menschlicher Geschmack ... 247
4.6 Zwischenfazit: Poetische Reflexionen ... 252
V Goethes *Faust. Eine Tragödie* der Zeiterfahrung ... 257
5.1 Magie als Reflexionsmoment der temporalen conditio humana ... 260
5.1.1 Figurale Zeitgestaltung: Subjektivität der Zeit ... 260
5.1.2 Epochale und ontologische Ambiguität der Figur ... 265
5.1.3 Ambiguität der Magie ... 269
5.2 Spirituelle Magie: Ambige Temporalität als Rahmen der Existenz ... 274
5.2.1 Ontologische und epochale Erweiterung ... 274
5.2.2 Lebendigkeit des Symbols und poetische Sphäre ... 279
5.2.3 Intermedialität: Ewiges Symbol und sprachliche Vergänglichkeit ... 282
5.2.4 *Laokoon* und *Über Laokoon*: Die temporale Ambiguität des Kunstwerks ... 285
5.2.5 Bildliche Narrativität durch ambige Temporalität des Augenblicks ... 289
5.2.6 Antizipation des schönen Augenblicks I ... 290
5.3 Dämonenmagie: Teilhabe an der Göttlichkeit durch Verbindung ... 294
5.3.1 Entpersonalisierung des Göttlichen ... 294
5.3.2 Antizipation des schönen Augenblicks II ... 300
5.4 Substanzmagie: Teilhabe am Göttlichen durch Entgrenzung ... 301
5.4.1 Überzeitliche Grundfragen und Ambition des Menschen ... 301
5.4.2 *Faust. Eine Tragödie* des individuellen und menschlichen Lebens ... 306
5.4.3 Antizipation des schönen Augenblicks III ... 310
5.5 Zentralität der Zeiterfahrung in Form des Augenblicks ... 315
VI Schlussbetrachtung ... 319
VII Literaturverzeichnis ... 329

Siglen

Faust Johann Wolfgang Goethe: *Faust. Eine Tragödie. Konstituierter Text*. Bearbeitet v. Gerrit Brüning u. Dietmar Pravida. 2., durchges. Ausgabe Göttingen 2018: Wallstein Verlag (Johann Wolfgang Goethe: *Faust. Historisch-kritische Edition*, hrsg. v. Anne Bohnenkamp, Silke Henke u. Fotis Jannidis).

FA Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche, Frankfurter Ausgabe. 40 Bände, hrsg. v. Friedmar Apel u.a., Frankfurt/M. 1985ff.: Deutscher Klassiker Verlag.

HA Johann Wolfgang von Goethe: 14 Bände, hrsg, v, Erich Trunz. Hamburg 1948 – 1960, neubear. Aufl. München 1981, Taschenbuchausgabe München 1982: Beck.

MA Johann Wolfgang von Goethe: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe. 21 Bände, hrsg. v. Karl Richter. München 1985ff: Hanser.

WA Goethes Werke. Weimarer Ausgabe, 133 Bände in 145 Tln., hrsg. i. Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. Weimar 1887 ff. Reprint München 1987: Dt. Taschenbuch-Verlag.

I Einleitung

1.1 Erkenntnisinteresse: Ästhetik der Zeit in Form des Augenblicks

Die Faust-Figur von Johann Wolfgang von Goethe verbindet in den zentralen und wohl bekanntesten Versen des Dramas Ästhetik mit Zeit:

> „Werd' ich zum Augenblicke sagen:
> Verweile doch! du bist so schön!
> Dann magst du mich in Fesseln schlagen,
> Dann will ich gern zu Grunde gehn!
> Dann mag die Todtenglocke schallen,
> Dann bist du deines Dienstes frey,
> Die Uhr mag stehn, der Zeiger fallen,
> Es sey die Zeit für mich vorbey!“ (Faust, 1699–1706)

Die Verse sind erstens zentral, weil sie mit dem flüchtigen, schönen Augenblick den Inhalt des Teufelspakts sprachlich realisieren; zweitens, weil sie dem Pakt und damit verbunden dem Stück eine zeitliche Strukturierung geben, die von der literarischen Faust-Tradition seit 1587 abweicht (vgl. *KAP. 3.2*). Wie auch in anderen Faust-Texten geht Faust mit dem Teufel ein temporär begrenztes Bündnis ein, welches die Handlung gliedert und mit einem Endpunkt versieht. Allerdings gibt es in Goethes Drama keine festgeschriebene Vertragslaufzeit, sondern eine Zeitgestaltung in Form der Wette, die auf den ersten Blick leicht beschrieben werden kann: Mephisto soll, nachdem er Faust dazu bringt, einem Augenblick die Qualität der Schönheit zuzusprechen, dessen Seele bekommen.[1] Diese Paraphrase ist jedoch zu simplifizierend, geht sie doch nicht auf den Umgang der Verse mit Zeit und Uneindeutigkeiten ein. Dieser pointiert durch den schönen Augenblick an zentraler Stelle für das Drama eine Ästhetik der Zeit. In deren Zentrum stehen, so die These der vorliegenden Arbeit, temporale Ambiguität und ambige Temporalität. Das Zusammenwirken von temporaler Ambiguität und ambiger Temporalität schafft für das Drama die Verbindung zwischen der Aisthesis der Zeit mit der ästhetischen Darstellung durch die inhaltliche und formale Zeitgestaltung der Sprache.

Wie die vorliegende Arbeit zeigen wird, weist *Faust* keine Konstante für die Bedeutungsgenerierung auf, die von einem Text, welcher dem Genre der Tragödie durch den Untertitel zugewiesen wird, im Hinblick auf die Einheit der Zeit, des Ortes, der Handlung und des Protagonisten erwartet werden kann. Die von Faust in der Wettformulierung geforderte Erfahrung der Zeit in Form des schönen Augenblicks hat durch den Sprechakt eine aisthetische Dimension inne, da Faust dem Augenblick selbst die geforderte Wertigkeit zuspricht („Werd' ich zum Augenblicke sagen:/ Verweile doch! du bist so schön!“ (Faust,

[1]Vgl. Brüning, Gerrit: „Die Wette in Goethes *Faust*“. In: *Goethe Yearbook 17 (2010)*, S. 31–54, hier: S. 33f.

1699f.)). Die aisthetische Dimension ist hierbei im Sprechakt auf das Engste verknüpft mit der ästhetischen Dimension – das heißt: den Darstellungsmöglichkeiten des schönen Augenblicks durch eine adäquate Sprache des Dramas.[2] Die durch die These der vorliegenden Arbeit postulierte Zentralität der temporalen Ambiguität und der ambigen Temporalität für die Ästhetik der Zeit ergibt sich dadurch, dass sie, wie im Folgenden erläutert wird, einerseits Eigenschaften des handlungsrelevanten und ästhetischen Augenblicks im Drama sind und andererseits die entsprechenden Mittel, um diesen sprachlich zu konzeptionieren.

Faust entwirft in Vers 1699 eine in der Zukunft liegende Gegenwart: „Werd' ich zum Augenblicke sagen“ (Faust, 1699). Das Kopulaverb „Werd'“ kann hierbei im Sinne des Indikativ Futur I und des Konjunktiv Futur verstanden werden. Demnach ist der Sprechakt einerseits als ein sicheres zukünftiges Ereignis und andererseits als ein lediglich möglicher Ausgang der Wette und damit der Handlung gezeichnet. Dieser Zusammenhang zwischen der sprachlichen Gestaltung der Wette und ihrer temporalen Gestaltung ist ein Beispiel für die Mehrschichtigkeit und Komplexität des Phänomens „Zeit“ und ihrer Realisierung durch „Ambiguität“ in Goethes *Faust*.

Für die vorliegende Arbeit besteht wie beim besprochenen Beispiel „Werd'“ eine Ambiguität, wenn zwei oder mehrere Bedeutungen eines Ausdrucks in einem gegebenen Kontext (hier: der Wettformulierung) koexistieren.[3] Anders als es Shlomith Rimmon vertritt, müssen diese Bedeutungen nicht im Sinne einer Disjunktion inkompatibel sein,[4] sondern können, wie in der Wettformulierung, in Form einer Konjunktion nebeneinander bestehen und, wie in diesem Fall, für das Zustandekommen des Paktschlusses sogar konstitutiv sein, was in *KAP. 3.2.5* dargelegt wird.[5]

---

[2] Vgl. Bies, Michael/Giacovelli, Sebastian/Langenohl, Andreas: „Einleitung“. In: *Gabe und Tausch. Zeitlichkeit, Aisthetik, Ästhetik*, hrsg. v. Michael Bies, Sebastian Giacovelli u. Andreas Langenohl. Hannover 2018: Wehrhahn (Aesthetische Eigenzeiten, Bd. 9), S. 7–19; hier: S. 12; vgl. ferner: Liessmann, Konrad Paul: *Ästhetische Empfindungen. Eine Einführung*. Wien 2009: Facultas.wuv, S. 14.

[3] Vgl. Winter-Froemel, Esme/Zirker, Angelika: „Ambiguity in Speaker-Hearer-Interaction: A Parameter-Based Model of Analysis". In: *Ambiguity: Language and Communication,* ed. by Susanne Winkler. Berlin u. a. 2015: De Gruyter, pp. 283-339, hier: p. 295; vgl. ferner: Rimmon, Shlomith: *The Concept of Ambiguity the Example of James*. Chicago 1977: University of Chicago Press, p. 17; Bauer, Matthias et al.: „Dimensionen der Ambiguität“. In: *Ambiguität,* hrsg. v. Wolfgang Klein u. Susanne Winkler. Stuttgart 2010: Metzler *(Lili. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 40/158)), S. 7–75, hier: S. 10 u. S. 21; Kurz, Gerhard: *Macharten. Über Rhythmus, Reim, Stil und Vieldeutigkeit*. Göttingen 1999: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 102.

[4] RIMMON (1977), p. 14: „Ambiguity differs from double or multiple meaning in that its component alternatives cannot both be true, nor can they be subsumed in a larger unit which they conjoin to create or in which they are reconciled and integrated“; vgl. ferner: BAUER et al. (2010), S. 27.

[5] Vgl. Mittelbach, Jens: *Die Kunst des Widerspruchs. Ambiguität als Darstellungsprinzip in Shakespeares Henry V und Julius Caesar.* Trier 2003: Wissenschaftlicher Verlag Trier (Jenaer Studien zur Anglistik und Amerikanistik, Bd. 5), S. 18f.; vgl. ferner: BAUER et al. (2010), S. 27; Jannidis, Fotis: „Polyvalenz - Konvention – Autonomie“. In: *Regeln der Bedeutung Zur Theorie der Bedeutung literarischer Texte*, hrsg. v. Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez und Simone Winko. Berlin/New York 2003: De Gruyter

Die Mehrschichtigkeit der (hier: temporalen) Ambiguität ergibt sich für den Vers 1699, indem er erstens auf der Wortebene durch den Tempus-Modal-Gebrauch zwei Bedeutungen bietet. Zweitens entsteht auf Ebene der Figurenrede eine narrative Ambiguität, da diese gleichzeitig zwei Endpunkte für den Teufelspakt anbietet: Während die konditionale Lesart für einen möglichen Sprechakt steht, verweist die temporale Lesart durch das verwendete Futur I auf einen aus der Perspektive Fausts sicheren Sprechakt in der Zukunft. Die Komplexität der sprachlichen Realisierung von Zeit basiert in den Versen 1699f. auf der Wortebene, da Phänomene der Unterspezifizierung und Vagheit neben die temporale Ambiguität in Bezug auf den Augenblick treten: „Werd' ich zum Augenblicke sagen:/ Verweile doch! du bist so schön!“ (Faust, 1699f.).

Die vorliegende Arbeit schließt die ambiguitätsverwandten Phänomene „Unterspezifizierung“ und „Vagheit“ unter der Bezeichnung der Uneindeutigkeit mit ein, grenzt sie allerdings voneinander ab. Hierbei folgt sie der Unterscheidung von Miriam Lahrsow.[6] Sie definiert mit Rückbezug auf Massimo Poesio das Phänomen der Unterspezifizierung durch den sicheren Wahrheitsgehalt einer Aussage und das Fehlen von Informationen, die allerdings keinen Einfluss auf ihren Wahrheitsgehalt haben.[7] Der Sprechakt Fausts ist, obwohl oder gerade weil kein fester Zeitpunkt genannt wird, nicht temporal unterspezifiziert, sondern temporal ambig, da sich die Aussage Fausts aufgrund der temporalen Ambiguität auf den zwei beschriebenen Ebenen dem sicheren Wahrheitsgehalt entzieht („Werd' ich zum Augenblicke sagen“ (Faust, 1699)). Während im Vers 1699f. unterspezifiziert ist, warum der Augenblick für Faust die Qualität der Schönheit besitzt, wird diese selbst von einer absoluten in eine uneindeutige, skalare Qualität und damit in ein Phänomen der Vagheit überführt („so schön!“ (Faust, 1700)).[8] Demgemäß ist in diesem Fall auf Wortebene die Schönheit des Augenblicks unterspezifiziert begründet, die Qualität durch die Skalierbarkeit ein Textphänomen der Vagheit, allerdings der Akt der Zuschreibung

(Revisionen - Grundbegriffe der Literaturtheorie, 1), S. 305–328, hier: S. 308; Bauer, Matthias/Beck, Sigrid et al: *Linguistics Meets Literature. More on the Grammar of Emily Dickinson*. Berlin/Boston 2021: De Gruyter Mouton (Trends in Linguistics, 32), bes. S. 99–127.

[6] Lahrsow, Miriam: *The Author as Annotator. Ambiguities of Self-Annotation in Pope and Byron*. Paderborn 2022: Brill Schönigh (Beiträge zur englischen und amerikanischen Literatur, 42), S. 25f.

[7] LAHRSOW (2022), S. 25; vgl. ferner: Poesio, Massimo: „Semantic Ambiguity and Perceived Ambiguity”. In: *Semantic Ambiguity and Underspecification*, ed. by Kees van Deemter a. Stanley Peters. Standford, Calf. 1996: CSLI PubL. (CSLI lecture notes ; 55), pp. 159–201, hier: p. 161; KURZ (1999), S. 101; JANNIDIS (2003), S. 308.

[8] LAHRSOW (2022), S. 25, Fußnote 42; vgl. ferner: Pinkal, Manfred: „Vagueness, Ambiguity, and Underspecification.” In: *Semantics and Linguistic Theory* 6 (1996), pp. 185-201, hier: p. 185; Winter-Froemel, Esme/Zirker, Angelika: „Ambiguität in der Sprecher-Hörer-Interaktion Linguistische und literaturwissenschaftliche Perspektiven“. In: *Ambiguität,* hrsg. v. Wolfgang Klein u. Susanne Winkler. Stuttgart 2010: Metzler *(Lili. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 40/158), S. 76–97, hier: S. 77; WINTER-FROEMEL/ZIRKER (2015), p. 294; MITTELBACH (2003), S. 9; RIMMON (1977), S. 19; BAUER et al (2010), S. 52.

temporal ambig. Diese Sprachphänomene werden auf der Ebene der narrativen Ambiguität verknüpft mit der Forderung beziehungsweise Bedingung Fausts, die Schönheit der Zeit erfahren und (in) einem temporal-ambigen Augenblick zusprechen zu wollen.[9]

Neben die temporale Ambiguität des Sprechakts Fausts tritt die temporale Ambiguität des „Augenblick[es]“ (Faust, 1699). Die Kontraktion „zum“ in Vers 1699 macht deutlich, dass es sich hierbei nicht um einen beliebigen, unterspezifizierten Moment handelt, sondern um den in der Philosophie seit Platon diskutierten Augenblick. *KAP. 2.4* widmet sich en détail den temporalen Ambiguitäten, die lexikalisch durch den Augenblick aufgegriffen werden. An dieser Stelle sei auf die Konsequenzen des Augenblicks für die Ästhetik der Zeit im Drama eingegangen. Der „Augenblick“ verbindet das Auge als Fenster zur Ewigkeit mit dem Sehsinn – das heißt: die Erfahrbarkeit von Schönheit – und lässt durch den konditional-zukünftigen Status der entworfenen Erfahrung die temporal-ambige Bedeutung hinzutreten.[10] Während ein Augenblick in der Zeit besteht und damit vergeht, also der Wunsch Fausts nach dem Verweilen in Vers 1700 plausibel erscheint, besteht der bestimmte Augenblick außerhalb der Zeit (vgl. *KAP. 2.4* und *KAP. 3.2.5*). Die Forderung Fausts nach diesem Augenblick hat für den Teufelspakt und dadurch für die dramatische Handlung und ihre Darstellbarkeit weitreichende Konsequenzen. Im Vergleich zur Stofftradition des Teufelspakts hebt Faust bei Goethe in der Wette die Trennung von Diesseitigkeit (auf 24 Jahre begrenzte Dienste bis zum Tod durch Mephisto) und Jenseitigkeit (ewige Verdammnis) auf. Zudem fordert er dieser Aufhebung entsprechend die *Aisthesis* eines außerhalb der Zeit existierenden Phänomens in der eigenen irdischen Zeitlichkeit. Dass die Erfahrung dementsprechend erfolgen soll, artikuliert Faust selbst durch das „Verweile doch!“ (Faust, 1700) und die temporale Ambiguität des Verses 1706: „Es sey die Zeit für mich vorbey“ (Faust, 1706).

Der paradoxale Charakter der Erfahrung des jenseitigen Augenblicks als (noch) in die Zeitlichkeit eingepasster Mensch wird durch die von Faust verwendeten Bilder aufgegriffen. Der Schall der Totenglocke (vgl. Faust, 1703) steht hierbei in seiner Transzendenz für den daran anschließenden Übertritt Fausts aus seiner Vergänglichkeit im Diesseits heraus ins Jenseits. Dieses wird wiederum durch die Verbindung der beiden Uhrmotive bestimmt („Die Uhr mag stehn, der Zeiger fallen,“ (Faust, 1705)). Die Verbindung dient darüber hinaus dazu, auf Zeit per se und temporale Kausalitätsverhältnisse

[9] Vgl. hierzu MITTELBACH (2003), S. 9: „Vagheit hat nämlich das Potential, Ambiguität gleichsam zu unterfüttern: Wenn z. B. ein vager Ausdruck mit einem ambigen zusammensteht, so kann die Vagheit des einen Leerstellen liefern, die, je nach dem, welche der möglichen Lesarten des anderen, ambigen Ausdrucks aktualisiert wird, so oder so ausgefüllt werden können.“

[10] Vgl. Balibar, Françoise et al.: „Der/das Moment, der Augenblick, die günstige Gelegenheit“. In: *Trivium 15 (2013)*, S. 1–13, hier S. S. 8.

zu verweisen. Aufgrund der Mechanik einer Uhr ist es eigentlich nicht möglich, dass sie bei einer festen Uhrzeit stehen bleibt und gleichzeitig und/oder als Folge dessen der Zeiger fällt (vgl. Faust, 1705), da Letzteres nur möglich ist, wenn die Verzahnung der Mechanik gelöst wird.[11] Der Vers 1705 veranschaulicht somit das Stehenbleiben der Zeit und die Loslösung von zeitlich-kausalen Zusammenhängen. Er verbindet damit die Zeitlosigkeit mit der Unendlichkeit als Eigenschaften der Ewigkeit und bildet sie durch Paradoxien und die Überlappung von Zeitintervallen im Diesseits ab. Der von Faust geforderte Augenblick ist dieser Explikation in den Versen 1699–1706 entsprechend auch durch zeitliche Dichte und Intensität geprägt.

Durch die Deskription Fausts in den Versen 1699–1706 wird nicht nur die Erfahrung des Augenblicks zur Herausforderung innerhalb der Wette. Auch die Darstellung verschiedener Zeitphänomene – hier: die Integration des Augenblicks in die Zeitlichkeit – stellt für die dramatische Form eine Herausforderung dar. Dementsprechend verbindet die Ästhetik des Augenblicks die *Aisthesis* Fausts mit der ästhetischen Darstellung im Drama. Während der Schwerpunkt der Handlung auf der *Aisthesis* liegt, bildet die ästhetische Darstellung beziehungsweise Darstellbarkeit das Zentrum der poetologischen Reflexionen. Die Forderung Fausts, den Augenblick erleben zu wollen, bedingt für Mephisto die Herausforderung, ihm diese Erfahrung zu bieten, weshalb auch der Text gezwungen ist, diese darzustellen. Da das Drama in der Zeit besteht, der Augenblick aber nicht, wirft dies dementsprechend eine Herausforderung an die Darstellungsmöglichkeiten von *Faust* auf.

Eine Lösung dieses Darstellungsproblems für das Drama ist gleichsam in die Wettformulierung durch den Sprechakt Fausts aufgenommen. Für die Handlung wird die Erfahrbarkeit des Augenblicks in die sprachliche Darstellung integriert: Spricht Faust dem Augenblick die Qualität zu, kann durch den Sprechakt angenommen werden, dass er den Augenblick erfahren hat („Werd' ich zum Augenblicke sagen:/ Verweile doch! du bist so schön!“ (Faust, 1699f.)). Die Formen der Uneindeutigkeit, die auf Wortebene für die Verse 1699f. beschrieben wurden, haben hierbei eine mehrfache Funktion. Erstens führen sie – wie bereits erläutert – durch die narrative Ambiguität auf Ebene der Figurenrede zu einem temporal-ambigen Telos der Wette. Zweitens schaffen sie die Grundlage für die Integration der Erfahrung in die Darstellung. Indem die Begründung für die Schönheit des Augenblicks unterspezifiziert und die Qualität selbst vage ist, wird der Sprechakt von eindeutigen, objektiven Kriterien emanzipiert. Damit ist der Sprechakt selbst für die Wette das einzige

[11] Schöne, Albrecht: *Johann Wolfgang Goethe. Faust, Kommentare.* Frankfurt/M. 2003: Insel, S. 262; vgl. ferner: Arens, Hans: *Kommentar zu Goethes Faust I*. Heidelberg 1982: Carl Winter Universitätsverlag (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte: Folge 3, 57), S. 184.

Kriterium, um die Erfahrung des temporal-ambigen Augenblicks durch Faust zu verifizieren. Die Erfahrung des Augenblicks wird dadurch wie auch die Zeitkonzeptionierung im Allgemeinen primär an die Subjektivität und Darstellung der Figurenlexis gebunden.

Die dramatische Einbindung der Figurenrede(n) schafft neben den zwei bereits besprochenen Ebenen der Ambiguität eine weitere. Die dramatische Ambiguität entsteht hierbei durch die Interaktion der *lexis* einer Figur mit dem Nebentext, im Dialog mit anderen Figuren und der Relation zu anderen eigenen Aussagen. Während die Formulierung der Wette in *Faust I* auf Ebene der Figurenrede temporal-ambig ist und für den Teufelspakt durch die narrative Ambiguität ein temporal-ambiges Telos schafft, besitzt die Ambiguität in *Faust II* für die *Aisthesis* des Augenblicks ihren Schwerpunkt auf der Ebene der dramatischen Einbettung. Anhand der Relation der beiden Textstellen lässt sich das Spiel des Dramas mit Ambiguitäten und Zeit auf den verschiedenen Ebenen illustrieren:

„FAUST
[…]
Auf freyem Grund mit freyem Volke stehn.
Zum Augenblicke dürft' ich sagen:
Verweile doch, du bist so schön!
[…]
Im Vorgefühl von solchem hohen Glück
Genieß ich jetzt den höchsten Augenblick.

FAUST sinkt zurück, die LEMUREN
fassen ihn auf und legen ihn auf den Boden

MEPHISTOPHELES
[…]
Den letzten, schlechten, leeren Augenblick
Der Arme wünscht ihn fest zu halten.
Der mir so kräftig widerstand,
Die Zeit wird Herr, der Greis hier liegt im Sand.
Die Uhr steht still–
CHOR
Steht still! Sie schweigt wie Mitternacht.
Der Zeiger fällt.
MEPHISTOPHELES
Er fällt, es ist vollbracht.“ (Faust, 11580–n.11586 u. 11589–11594)

In der Wettformulierung ist der temporal-ambige Sprechakt davon abhängig, dass Faust als Subjekt der Erfahrung dem Objekt „Augenblick“ die Qualität der Schönheit zuspricht. Damit verbunden ist die Forderung nach der Erfahrung dieses Augenblicks als eine Gabe von Mephisto („Was willst du armer Teufel geben?“ (Faust, 1675)). Der Augenblick wie auch die Gabe selbst werden erst durch den Sprechakt Fausts verifiziert.[12] Die Erfahrung des „höchsten Augenblick[s]“ (Faust, 11586) in der gegenwärtigen Situation („jetzt“ (Faust, 11586)) wird auf Ebene der Figurenrede teilweise bestätigt. Der Wiederaufgriff der

[12] Vgl. Brandes, Peter: *Goethes Faust. Poetik der Gabe und Selbstreflexion der Dichtung*. München 2003: Wilhelm Fink Verlag, S. 167; vgl. ferner: BIES/GIACOVELLI/LANGENOHL (2018), S. 8.

Wettformulierung erfolgt allerdings in veränderter Form. Die modal-temporale Ambiguität des Verbs „dürft'" (Faust, 11581) ersetzt die temporale Ambiguität des Kopulaverbs „Werd'" (Faust, 1699). Das offene Telos von *Faust I* wird dadurch in *Faust II* in einen gegenwärtigen Wunsch beziehungsweise Freiheit zur Äußerung überführt, die damit verbundene Eigenschaft der temporalen Ambiguität allerdings beibehalten.

Der Ausspruch „Verweile doch, du bist so schön!" (Faust, 11582) erfolgt als Sprechakt, jedoch durch die Einleitung in Form der Wunschs- beziehungsweise Freiheitsartikulation mit narrativer und dramatischer Ambiguität verbunden. Die narrative Ambiguität des Sprechakts wird durch die Bezeichnung der gegenwärtigen Situation als „höchste[r] Augenblick" (Faust, 11586) nicht aufgelöst, sondern durch die uneindeutige Relation der vagen Attribute „so schön" und „höchste" angereichert. Die temporale Ambiguität des Sprechakts wird zudem durch die Ambiguität des Augenblicks verstärkt, die aufgrund der Relation von Fausts Aussagen und dem Kommentar Mephistos auf dramatischer Ebene gesteigert wird: „Den letzten, schlechten, leeren Augenblicke/ Der Arme wünscht ihn fest zu halten." (Faust, 11589f.).[13]

Die dramatische Ambiguität besteht in diesem Fall in der abweichenden Wahrnehmung des Augenblicks. Die temporale Ambiguität ist mit einer weiteren Diskrepanz in Bezug auf die Zeitkonzeptionierungen verknüpft, die sich auf die zeitliche Strukturierung der Handlung und dadurch auf die Form des Dramas auswirkt. Vers 1706 („Es sey die Zeit für mich vorbey!" (Faust, 1706)) ist durch den Reim mit der Erfüllung der Wette verbunden („Dann bist du deines Dienstes frey" (Faust, 1704)) und steht vergleichbar mit den anderen betrachteten Faust-Texten seit 1587 für die Loslösung des Protagonisten von der diesseitigen Zeitlichkeit durch den Tod. Auf Wortebene verbindet das „sey" (Faust, 1706) den Konjunktiv-Präsens mit dem Konjunktiv-Futur und dem Imperativ-Präsens. Das Verb ist demnach temporal-ambig, da es einerseits als Folge des schönen Augenblicks und andererseits als gegenwärtiger Wunsch beziehungsweise Forderung Fausts in *Studierzimmer II* aufgefasst werden kann. Daraus ergeben sich narrative und dramatische Ambiguitäten: Wird der Vers einerseits als Folge des schönen Augenblicks aufgefasst, endet mit der Wette das Leben Fausts und damit seine Zeitlichkeit. Zudem kann der Wunsch eine gegenwärtige Forderung Fausts beinhalten, Formen der irdischen Zeitlichkeit am Beginn der Wette außer Kraft zu setzen. Demgemäß fordert der Wunsch für das Diesseits und damit auch für die Dramenhandlung eine Emanzipation von zeitlich-kausalen Zusammenhängen wie der *ordo*

[13] Vgl. Goldsmith, Ulrich: „Ambiguities in Goethe's *Faust*. A lecture for the general Reader". In: *The German Quarterly 39 (1966)*, S. 311–328, hier: S. 323f.

naturalis („Zeig mir die Frucht die fault, eh' man sie bricht“ (Faust, 1686))[14] und eine Besiegelung dieser Emanzipation durch die Transzendenz.

Der Wunsch Fausts bildet eine dramatische Ambiguität mit der Aussage Mephistos, da letzterem zufolge am Ende von Fausts Leben diese temporal-kausalen Zusammenhänge wiederhergestellt werden („Die Zeit wird Herr, der Greis hier liegt im Sand.“ (Faust, 11592)). Mephisto und der Chor lösen beim Wiederaufgriff der Uhrmotive, die Faust für die Darstellung der Zeitlichkeit in *Studierzimmer II* verwendet, die Gleichzeitigkeit als Basis für das zeitliche Paradoxon auf, welches dem Wunsch Fausts entspricht („Die Uhr mag stehn, der Zeiger fallen,/ Es sey die Zeit für mich vorbey!“ (Faust, 1705f.)). Die Substitution der Gleichzeitigkeit durch eine zeitliche Reihenfolge, welche zudem durch das Aufteilen des Verses in einer Antilabe formal aufgegriffen wird, löst die temporale Ambiguität auf Ebene der Figurenrede auf und ermöglicht eine neue, hier referenzielle Ambiguität durch das Pronomen „er“, da sich das Fallen sowohl auf den Zeiger als auch auf Faust beziehen lässt („Er fällt, es ist vollbracht.“ (Faust, 11594)).

Die Diskrepanz zwischen der Forderung innerhalb der Wettformulierung und der Zeitkonzeptionen am Ende von *Faust II* führt zu einer Ambiguierung der Zeitstrukturen im Stück an prominenter Stelle. Die Metareflexion, das heißt: die Reflexion über die Zeit(en) des Dramas, tritt hierbei als vierte Ambiguitätsebene neben die Wortebene, die Figurenrede und die dramatische Einbettung. Die Verbindung von Darstellung und Erfahrung von Zeit in der Ästhetik des Augenblicks, wie sie in der Wette inhaltlich gefordert wird, findet somit in der Temporalität des Stückes – das heißt: in der Ästhetik der Zeit – selbst ihre poetologische Reflexion. Der starke Bezug der Ästhetik des Augenblicks und der Zeit zur Poesie erfolgt im Kontext der Wette durch Mephisto explizit in Form eines poetologischen Kommentars:

> „Doch nur vor Einem ist mir bang';
> Die Zeit ist kurz, die Kunst ist lang.
> Ich dächt', ihr ließet euch belehren.
> Associirt euch mit einem Poeten,“ (Faust, 1786–1789).

Mephisto greift einerseits Wagners Aussage aus der Szene *Nacht* wieder auf („Ach Gott! die Kunst ist lang;/ Und kurz ist unser Leben“ (Faust, 558f.), welche gleichsam auf Senecas *De brevitate vitae* I,1 verweist („vitam brevem esse, longam artem.“[15]). Bei Seneca und Wagner stehen sich das zeitlich kurze Leben und die temporal lange Kunst gegenüber. In der

[14] Vgl. hierzu: Federhofer, Marie-Theres: „„nur für den Augenblick Festgehaltenes“. Zeitkonzepte in Goethes Heften Zur Morphologie“. In: *Augenblick, Lebenszeit, Geschichte, Ewigkeit. Die Zeit in Goethes Werken*, hrsg. v. Liisa Steinby u. Michael Schmidt. Heidelberg 2017: Universitätsverlag Winter (Beiträge zur Neueren Literaturgeschichte, 366), S. 137–154, hier: S. 144f.

[15] Seneca, L. Annaeus: *De brevitate vitae. Von der Kürze des Lebens*. Lateinisch/Deutsch, übers. u. hrsg. v. Marion Giebel. Stuttgart 2008: Philip Reclam (Reclams Universal-Bibliothek, 18545), 1,2, S. 6.; vgl. ferner: SCHÖNE (2003), S. 222; vgl. ferner: ARENS (1982), S. 100 u. S. 195.

Formulierung Mephistos wird das vitam durch Zeit substituiert, die Grundlage für die Zuschreibung von Länge und Kürze bleibt jedoch innerhalb des Vergleichs weiterhin zeitlich. Die damit verbundene Tautologie, die sich durch die Beschreibung der Zeit durch die Zeit selbst ergeben würde, wird durch die temporale Ambiguität des Lebens im Drama aufgelöst und geht, wie aufzuzeigen sein wird, auf den Augenblick (*exaiphnes)* als Grundlage für die Zeit im Sinne Platons zurück (vgl. *KAP. 2.4* u. *KAP. 4.5)*. Das Leben verbindet eine auf ein Individuum bezogene Zeitstrecke (Bewegung), die quantitativ gemessen werden kann, mit einem Seinszustand, der über eine an der Dauer gemessene rein zeitliche Determinierung im Sinne von (Un-)endlichkeit hinausgeht (Ruhe). Der Seinszustand erstreckt sich auch in die Ewigkeit im Sinne von Zeitlosigkeit. Das Leben per se ist allerdings nicht in die linear-zeitlichen Strukturen eingepasst, die sich in einem Konzept des Nacheinander von irdischem Leben und Tod bewegt, sondern ist als Denkfigur durch Lebendigkeit im Dies- und Jenseits geprägt. Demnach spricht Mephisto nicht vom kurzen Leben Fausts, sondern von der kurzen Zeit, die ihm zur Verfügung stehe, um Faust die Ästhetik des Augenblicks zu ermöglichen.

Mit der Substitution des „vitam“ durch „Zeit“ wird *in nuce* die Konsequenz der Wettformulierung vorgeführt. Die Forderung nach der Ästhetik des Augenblicks durch Faust impliziert, dass Zeit nicht mehr als Grundlage für (ästhetische) Urteile dient, sondern selbst zum Gegenstand des Urteils wird. Diese Neupositionierung der Zeit samt der damit verbundenen Herausforderungen für die philosophische und ästhetische Bestimmung derselben wird in der Formulierung Mephistos explizit („Doch nur vor Einem ist mir bang'“ (Faust, 1786)). Dementsprechend erhebt Goethes *Faust* die Erfahrung und Darstellung von Zeit in der Form des schönen Augenblicks zum zentralen ästhetischen Problem. Aus dieser Problemstellung ergibt sich das Erkenntnisinteresse der vorliegenden Arbeit, die das Verhältnis von temporaler Ambiguität und ambiger Temporalität als Grundlage der Ästhetik der Zeit betont. Im folgenden Kapitel werden Ziel und Aufbau der Arbeit dargelegt.

1.2 Ziel und Aufbau der Arbeit

Die vorliegende Arbeit vertritt die Grundposition, dass das Anliegen von Goethes *Faust*, nicht die Darstellung der Moderne (vgl. *KAP. 1.3.1*), sondern die Ästhetik der Zeit ist, wie sie durch den schönen Augenblick in der Wettformulierung handlungsrelevant gefordert wird. Die Wettformulierung verbindet die Forderung nach der Ästhetik der Zeit mit dem Sprechakt („Werd' ich zum Augenblicke sagen“ (Faust, 1699)), wodurch die aisthetische Dimension der Zeit auf das Engste mit der ästhetischen Dimension verknüpft ist. Der

Sprechakt pointiert demgemäß an zentraler Stelle des Dramas die Verbindung der Erfahrung des Augenblicks beziehungsweise der Zeit mit der Darstellung durch adäquate Sprache. Das Ziel der Ausführungen ist dementsprechend in der Beantwortung der Frage nach der sprachlichen Konstitution der dargestellten Zeit als auch der Zeit der Darstellung und ihres Verhältnisses zu sehen. Die vorliegende Arbeit vertritt hierbei die These, dass temporale Ambiguität und ambige Temporalität im Zentrum der sowohl inhaltlichen als auch formalen Zeitgestaltung stehen und die Ästhetik des Augenblicks ermöglichen, da sie einerseits Eigenschaften des handlungsrelevanten wie auch ästhetischen Augenblicks darstellen und zudem adäquate Mittel für dessen sprachliche Darstellung sind.

Die durchgeführten Analysen und entwickelten Interpretationen zeigen dieses Zusammenwirken der temporalen Ambiguität und ambigen Temporalität auf den vier Ebenen des heuristischen Modells auf (vgl. *KAP. 2.2*) und verdeutlichen dabei für die Ästhetik der Zeit die Zentralität in Bezug auf die Polyvalenz des Dramas. Da die Arbeit bei der Untersuchung der sprachlichen Zeitgestaltung bereits auf der Wortebene in Bezug auf Formen der Uneindeutigkeit ansetzt, können die vorgenommenen Analysen des Dramas im Rahmen der Interpretation nicht flächendeckend wiedergegeben werden, da dies den Rahmen einer Dissertation sprengen und die Arbeit damit den Charakter eines Stellenkommentars annehmen würde. Die Argumentation ist in Bezug auf die These demnach anhand von exemplarischen Analysen durchgeführt. Die Auswahl der besprochenen Textstellen ist hierbei einerseits an der Illustration der vertretenen These und andererseits der Tragfähigkeit des heuristischen Modells verpflichtet. Demnach werden für die Beweisführung der These vor allem Textstellen herangezogen, welche das Zusammenspiel von temporaler Ambiguität und ambiger Temporalität auf möglichst vielen Ebenen des heuristischen Modells und deren Interaktion verdeutlichen. Damit soll weder die Position eingenommen noch impliziert werden, dass in Goethes *Faust* Formen der Uneindeutigkeit ausschließlich Phänomene sind, die alle vier Ebenen gleichzeitig betreffen, und ebenso wenig die These vertreten werden, dass Faust keine Eindeutigkeiten aufweise. Die Ästhetik der Zeit schließt natürlich auch eindeutige Elemente mit ein.

KAP. 1.3 positioniert die Arbeit innerhalb der bisherigen Forschung. Dabei wird insbesondere der Zusammenhang von Ambiguität, Zeit und Modernität diskutiert und gezeigt, dass die hier vertretene Perspektive – die Ästhetik der Zeit als zentrales Anliegen des Dramas – eine neue Lesart gegenüber modernitätstheoretischen Zugängen eröffnet. Die Unterkapitel gliedern sich entsprechend in Analysen der Modernitätsdebatte in der *Faust*-Forschung (vgl. *KAP. 1.3.1*), der Zeit(en) im Drama (vgl. *KAP. 1.3.2*) und der lokalen Ambiguitäten als Grundlage globaler Polyvalenz (vgl. *KAP. 1.3.3*).

KAP. II widmet sich den theoretischen Grundlagen der vorliegenden Arbeit in Bezug auf die Ästhetik der Zeit. Es entwickelt ein heuristisches Modell, das die wechselseitige Beziehung zwischen temporaler Ambiguität und ambiger Temporalität auf vier Ebenen beschreibt: Wortebene, Figurenrede, dramatische Einbettung und Metareflexion (vgl. *KAP. 2.2*). Hier werden die Begriffe „Zeit", „Ambiguität" und „Augenblick" philosophisch, poetologisch und ästhetisch verortet und damit die methodische Basis für die folgenden Analysen geschaffen.

KAP. III. zeigt durch die herausgestellte Metareflexion, welche das Drama in Bezug auf die eigene Anbindung an die literarische Faust-Tradition beziehungsweise auf die damit verbundene Originalität vornimmt, auf, dass Zeit nicht nur eine „ein[e] thematische Kategorie"[16] von Goethes *Faust* ist, sondern deren Ästhetik der inhaltich-formale Kern. Die enge Verknüpfung von textueller Zeitgestaltung und jeweiligem Teufelspakt, welche für das goethesche Faust-Drama auch die Sonderstellung innerhalb der literarischen Tradition begründet (vgl. *KAP. 3.2*), verdeutlicht das jeweilige Zeitbewusstsein der Faust-Figur in den zum Vergleich herangezogenen Texten und darüber hinaus für Goethes *Faust* die verzeitlichende Funktionalisierung jener Elemente, welche für eine Tragödie erwartungsgemäß eindeutigkeitsstiftend sind, für die Ästhetik der Zeit. Die von Peter Matussek stammende Bezeichnung „Tragödie der Verzeitlichung"[17] für das Drama kann dementsprechend durch die Befunde der vorliegenden Arbeit bestätigt werden. Die Verzeitlichung im Drama dient allerdings nicht der Begründung von *Faust*[s] Modernität, wie David Wellbery annimmt („Die Modernität von Faust besteht darin, die Zeitsemantik wissenschaftlicher, ökonomischer und technischer Diskurse in die Prägnanz poetischer Darstellung eingeholt zu haben"[18]), sondern der Ästhetik der Zeit (vgl. *KAP. 1.3.1*).

KAP. IV widmet sich der Reflexion poetischer Konzepte in den drei Präludien. Es arbeitet die poetisch selbst ausgewiesenen Beschreibungssysteme für das Drama heraus und erbringt vor dem Hintergrund der sprachlichen Zeitgestaltung durch Ambiguität eine auf Textphänomenen beruhende Begründung für die Polyvalenz des Textes. Einerseits bestätigt

---

[16] Krah, Hans: „Anfang/Ende/Augenblick: Zeit und 'Zeitspiegelungen' in J.W. Goethes Faust. Der Tragödie zweiter Teil." In: *Die Kalibrierung literarischer Zeit. Strukturwandel am Ende der Goethezeit*, hrsg. v. Stephan Brössel u. Stefan Tetzlaff. Marburg 2022: Schüren, S. 129–149.

[17] Matussek, Peter: „Faust I" Art. In: *Goethe-Handbuch. Bd. 2: Dramen*, hrsg. v. Theo Buck. Stuttgart/Weimar 1997: Metzler, S. 352–390, hier: S. 381; vgl. ferner: Matussek, Peter: „Formen der Verzeitlichung. Der Wandel des Faustischen Naturbildes und sein historischen Hintergründe". In: *Goethe und die Verzeitlichung der Natur*, hrsg. v. Peter Matussek. München 1998: C.H. Beck, S. 202–232, hier: S. 202: „Goethes Faust kann im doppelten Sinne als „Drama der Verzeitlichung" gelesen werden: Das Werk problematisiert den in ästhetischer wie außerästhetischer Hinsicht dramatischen Wandel der kulturellen Anschauungsform vom Raum zur Zeit, von der Naturalisierung der Geschichte bis zur Historisierung der Natur."

[18] Wellbery, David: „Moderne" Art. In: *Faust-Handbuch. Konstellationen – Diskurse – Medien*, hrsg. v. Carsten Rohde, Thorsten Valk u. Mathias Mayer, Stuttgart 2018: J.B. Metzler, S. 219–226, hier: S. 222.

die vorliegende Arbeit dadurch den Befund von Karl Eibl, dass sich Faust „grundsätzlich gegen unsere Eindeutigkeits- und Eigentlichkeitserwartungen sperre“[19], bietet allerdings eine alternative Erklärung. Diese ist nicht durch ein generelles Bezugsproblem zurückzuführen, welches Eibl durch die „moderne Individualität“[20] begründet, sondern beruht auf lokalisierbaren Uneindeutigkeiten und deren inhaltlich-formaler Verbindung, welche als Grundlage für globale Ambiguitäten und die Polyvalenz des Textes angesehen werden kann.

KAP. V illustriert durch die Analyse der Szene *Nacht* die Zentralität der Zeiterfahrung in Form des Augenblicks, welche in den Magieversuchen Fausts dreimal vergeblich angestrebt wird. Die mit dem Scheitern assoziierte Reflexion der temporalen *conditio humana* ist zudem auf die poetische Metareflexion zu beziehen. Es wird demnach aufgezeigt, dass die figurale Zeiterfahrung im Drama stets auch Zeitgestaltung ist und die damit verknüpfte Narrativität eine Quelle für temporale Ambiguität darstellt. Zudem sind die Reflexionen Fausts durch kunsttheoretische Überlegungen einerseits kontextualisiert und andererseits selbst in Formen von ambiger Temporalität ausgestaltet. Es kann für *Faust* herausgestellt werden, dass *Nacht* nicht nur für das Zeitbewusstsein der Faust-Figur die Ästhetik der Zeit zentriert, sondern selbst Antizipationen des in der Wette geforderten schönen Augenblicks darstellt. *KAP. VI* dient der Schlussbetrachtung und Zusammenführung der Teilergebnisse der vorliegenden Arbeit und stellt durch deren Verbindung die Zentralität der temporalen Ambiguität und ambigen Temporalität für die Ästhetik der Zeit in Goethes *Faust* heraus.

1.3 Forschungsstand: Ambiguität und Zeit in Goethes *Faust*

1.3.1 Modernität in der *Faust*-Forschung: Zeit zwischen Polyvalenz und Konsensfähigkeit

Goethe pointiert In *Zum Besseren Verständnis* des *West-Östlichen Divan*[s] die Bindung von Aktivitäten an Zeit: „Alles hat seine Zeit! – Ein Spruch dessen Bedeutung man bey längerem Leben immer mehr anerkennen lernt; diesemnach giebt es eine Zeit zu schweigen, eine andere zu sprechen, und zum Letzten entschließt sich diesmal der Dichter.“[21] Die Aussage Goethes über den zeitlichen Rahmen für die Besprechung der eigenen Dichtung lässt sich auf die temporale Einbettung eines Dramas übertragen: Das Schreiben eines Dramas, das

[19] Eibl, Karl: *Das monumentale Ich. Zwölf Vorlesungen über Goethes Faust*. Neuausgabe, hrsg. v. Katja Mellmann, Fotis Jannidis u. Maximilian Eibl. Marburg 2016: LiteraturWissenschaft.de, S. 33f.
[20] EIBL (2016), S. 55.
[21] FA I, 3.1, S. 138.

Einstudieren und Aufführen eines Theaterstücks sowie das Lesen eines Dramas benötigen Zeit, sind durch Geschwindigkeit geprägt, finden einen guten oder schlechten Zeitpunkt. Zudem haben die Produktion und Rezeption verschiedene Bezüge zur dargestellten Zeit und zur Zeit der Darstellung des Dramas: Entspricht die dargestellte Zeit der jeweils eigenen Zeit oder weicht sie davon ins Vergangene, Zukünftige oder ins Ahistorische ab? Folgt die Darstellung der Zeit im Text den Regeln der eigenen Zeiterfahrung? Und wie sind Abweichungen des Dargestellten und der Darstellung vom Kontext der Produktion und Rezeption zu beschreiben?

Für Goethes *Faust* werden diese Zeitfragen vor allem in Forschungsbeiträgen gestellt und vielfältig beantwortet, denen ein sozialhistorischer Ansatz zugrunde liegt. Während am Beginn der *Faust*-Rezeption die idealistischen Lektüren von Friedrich Wilhelm Joseph Schelling und Georg Wilhelm Hegel bereits die Grundlage für die „Glorifizierung und Nationalisierung des goetheschen Faust zum Spitzenwerk von Kunst überhaupt und zum deutschen Nationalkunstwerk schlechthin“[22] bieten, wird im Rahmen des darauffolgenden sozialhistorischen Ansatzes[23] die Frage nach der dargestellten Zeit mit derjenigen nach der dargestellten Gesellschaft verbunden. Hierdurch vollzieht die *Faust*-Forschung eine Hinwendung zur Realgeschichte, die zumindest vordergründig auch die aktuelle Forschungslandschaft dominiert. Allerdings ist dieser Übergang kein klarer Bruch mit den idealistischen Annahmen,[24] da auch im sozialhistorischen Ansatz die Realgeschichte und der Bezug des Textes zu ihr durch metaphysische Konzeptionen erklärt und teleologisch gedacht wurden und werden. Die Grundposition des aktualisierenden Ansatzes in der Rezeption scheint diesbezüglich bereits Schelling artikuliert zu haben:

> „Soweit man Goethes Faust aus dem Fragment, daß davon vorhanden ist, beurtheilen kann, so ist dieses Gedicht nichts anderes als die innerste, reinste Essenz unseres Zeitalters: Stoff und Form geschaffen aus dem, was die ganze Zeit in sich schloß, und selbst dem, womit sie schwanger war oder noch ist.“[25]

Der Befund Schellings aus den Jahren 1802/03, dass Goethes Fausts „unse[r] Zeitalte[r]“[26] darstelle, bezieht sich auf den Beginn der historischen Epoche *Moderne.* Das Drama scheint

---

[22] Scholz, Rüdiger: *Die Geschichte der Faust-Forschung. Weltanschauung, Wissenschaft und Goethes Drama. Erster Band*. Würzburg 2011: Königshausen & Neumann, S. 55.

[23] Der positivistische Ansatz, wie ihn SCHOLZ (2011a), S. 193–255 charakterisiert, wird hier aufgrund der Orientierung an der Realgeschichte nicht vom sozialhistorischen Ansatz unterschieden: „Der Positivismus in der Literaturwissenschaft, der seit den 1860er Jahren einsetzte und im Kaiserreich zur Blüte gelangte, hat sich, in Annäherung an die Empirie und Faktengenauigkeit der viel bewunderten Naturwissenschaften, um die Fakten von allem, was mit Literatur zu tun hatte, gekümmert. Große Leistungen wurden auf dem Gebiet der Biographie von Schriftstellern, weniger Schriftstellerinnen, erbracht.“ (SCHOLZ (2011a), S. 197)).

[24] SCHOLZ (2011a), S. 64.

[25] Schelling, Friedrich Wilhelm Jopseph: *Philosophie der Kunst*. In: Friedrich Wilhelm Jopseph Schellings. Sämtliche Werke. Erste Abtheilung. Fünfter Band. Stuttgart/Augsburg 1859, S. 355–737, hier: S. 446.

[26] Schelling: *Philosophie der Kunst*, S. 446.

diesen historischen Kontext durch die temporale Anlage von „Stoff und Form“[27] auch für Schelling durch temporale Ambiguität und ambige Temporalität darzustellen, wie er sie durch die Verbindung der Vergangenheit, der Gegenwart und der sich noch entfaltenden Zukunft im Text anspricht („was die ganze Zeit in sich schloß, und selbst dem, womit sie schwanger war oder noch ist.“[28]). Die temporale Ambiguität und ambige Temporalität, welche die vorliegende Arbeit ebenfalls für den Inhalt und die Form von *Faust* betont, lässt für die Analyse der dargestellten Zeit drei idealtypische Referenzpunkte zu: Erstens die Anbindung an die Vergangenheit, wie sie beispielsweise in Form von intertextuellen Bezügen und der Auseinandersetzung mit der Faust-Tradition untersucht werden kann (vgl. *KAP. III*), zweitens die Referenz zum historischen Kontext der Produktion, wie sie zum Beispiel durch den Sprachgebrauch und die Bezüge zu philosophischen Konzepten zu analysieren sind (vgl. *KAP. 4.3*),[29] und drittens die Bezüge zu den im Kontext der Produktion bereits angelegten Dynamiken,[30] welche die Moderne und damit den eigenen historischen Kontext der Rezeption präg(t)en („womit sie [die Zeit; D.W.] schwanger war oder noch ist.“[31]).

Diesbezüglich hat Rüdiger Scholz in seiner *Geschichte der Faust-Forschung* überzeugend dargelegt und ausführlich nachgewiesen, dass die Forschung seit dem 19. Jahrhundert vor allem den dritten Referenzpunkt, den eigenen historischen Kontext, forciert hat und dass Goethes *Faust* vor allem unter Betonung des fünften Aktes des zweiten Teils vielfältig interpretiert worden ist: im Sinne einer nationalmythologischen Verengung,[32] im Sinne des Titanismus[33] und Antititanismus,[34] als Antizipation des nationalsozialistischen Regimes,[35] Antizipation des Sozialismus[36], des Kapitalismus[37] oder als „Schreckgestalt aller

---

[27] Schelling: *Philosophie der Kunst*, S. 446.

[28] Schelling: *Philosophie der Kunst*, S. 446; vgl. zur Aktualität dieser Position: SIMON (2016), S. 68: „Ästhetische Eigenzeit hat das Charakteristikum, dass sie in der gedehnten Gegenwart des Kunstwerks die ganze Zeit enthalten hat. Ihre Latenz ist unauslotbar. […] Die immanente Zeit des Kunstwerks […] besitzt eine innere Unendlichkeit, sie ist ikonischen Charakters und sie kennt eine Pluralität verschiedener Zeiten in der Form der ästhetischen Ko-Opposition.“

[29] Vgl. Keller, Werner: „Goethes *Urfaust* – historisch betrachtet“. In: *Geschichtlichkeit und Gegenwart. Festschrift für Hans Dietrich Irmscher zum 65. Geburtstag*, hrsg. v. Hans Esselbaron u. Werner Keller. Köln/Weimar/Wien 1994: Böhlau, S. 116–138, hier: S. 117: „Das Vergangene – das Gegenwärtige von gestern – in seiner früheren Brisanz und um seiner selbst willen zu erschließen und zugleich in der Weise zu begreifen, daß das Gewesene trotz seiner Fremdheit zur bewußteren Einsicht in unsere Zeit verhilft.“

[30] Vgl. hierzu: Bosse, Heinrich: „Der Bruch um 1770. Aufklärung, Autorschaft, Sturm und Drang“. In: *DVjs 93 (2019)*, S. 131–156, hier: S. 132 u. S. 155.

[31] Schelling: *Philosophie der Kunst*, S. 446.

[32] Vgl. SCHOLZ (2011a), S. 196 u. S. 266ff.

[33] Vgl. SCHOLZ (2011a), S. 305.

[34] Vgl. Scholz, Rüdiger: *Die Geschichte der Faust-Forschung. Weltanschauung, Wissenschaft und Goethes Drama. Zweiter Band*. Würzburg 2011: Königshausen & Neumann, S. 569.

[35] Vgl. SCHOLZ (2011a), S. 301.

[36] Vgl. SCHOLZ (2011a), S. 437.

[37] Vgl. SCHOLZ (2011b), S. 750ff.

gegenwärtig drohenden Katastrophen der Natur, der Ökonomie und der Gesellschaft überhaupt, die Goethe angeblich vorausgeahnt und im Helden Faust kritisiert habe."[38] Grundlage für diese diversen Interpretationen ist dabei stets die Annahme, dass es sich bei *Faust* um die Darstellung der eigenen,[39] das heißt: modernen Zeit und Gesellschaft handle. Demnach ist eine Begründung für die Polyvalenz von *Faust* nach Ulrich Gaier in der Modernität des Dramas zu sehen. *Fausts Modernität*[40]*,* so auch der Titel seines Essaybandes, sei bei der Rezeption durch das Zusammenspiel des „zeitgenössisch Eigene[n]"[41] und des „historisch Fremden"[42] begründet, da sich dadurch ein mehrdeutiger „Dialog der Perspektiven und Zeiten"[43] ergebe, die nach Gaier als Moderne beziehungsweise als moderne Eigenschaft des Textes, die Modernität, beschrieben werden kann:

> „Die Modernität nicht nur der Figur Faust, sondern der Dichtung *Faust* ist damit auch im alltäglichen Sinne gesichert: […] jede Zeit, jede neue Lektüre [gewinnt] eine wie für sie bestimmte Einsicht und Selbsterkenntnis daraus."[44]

Dieser Zugang Gaiers zur Polyvalenz des Textes, welche durch „jede neue Lektüre"[45] und den jeweiligen Forschungskontext angereichert wird, lässt sich durch das Ambiguitätsmodell, wie es Susanne Winkler in *Ambiguity. Language and Communication* erläutert, als strategische Ambiguitätsauslösung auf der Rezeptionsseite der literarischen Kommunikation einordnen.[46] Die Modernität, welche Gaier dem Drama zuspricht, basiert demnach nicht auf einer modernen Eigenschaft per se, sondern auf der aktualisierenden Lektüre, welche im „zeitgenössisch Eigene[n]"[47] jene Elemente der Zeit wiederentdeckt (haben will),[48] mit denen die Zeit der Produktion im Sinne Schellings „schwanger war oder noch ist."[49] Dementsprechend konstatiert Gerhard Kaiser:

> „So können Vorgriffe der Werke auf die Zukunft entstehen, die erst in späteren Zeiten lesbar werden. […] Nicht weil wir klüger wären, als ältere Interpreten, vermögen wir heute neue,

---

[38] SCHOLZ (2011b), S. 798.

[39] Gerhard Kaiser urteilt demgemäß: „Dieses Vorurteil [Faus und das Faustische seien gänzlich deutsche Gegenstände] gab den Anlaß, Faust je nach Zeitgeist zuerst zum Denkmal deutscher Größe hochzutreiben, später ihn zum dumpf deutschen Spießer und Professor Unrat herabzuwürdige. Dabei fallen die jetzigen Interpreten, die Faust als Deutschen und zum Deutschen verurteilen, im nachhinein auf den Nationalismus vergangener Tage herein, dem sie so fern zu stehen glauben." (Kaiser, Gerhard: *Ist der Mensch zu retten? Vision und Kritik der Moderne in Goethes 'Faust'*. Freiburg/Br. 1994: Rombach, S.9).

[40] Vgl. Gaier, Ulrich: „Einleitung". *In: Fausts Modernität. Essays,* hrsg. v. Ulrich Gaier*,* Stuttgart 2000: Phlipp Reclam jun., S. 7–13.

[41] Gaier, Ulrich: *Lesarten von Goethes Faust*. Eggingen 2012: Edition Isele, S. 79.

[42] GAIER (2012), S. 79.

[43] GAIER (2012), S. 79.

[44] GAIER (2000), S. 13; vgl. ferner: KAISER (1994), S. 15.

[45] GAIER (2000), S. 13.

[46] Vgl. WINKLER (2015a), S. 13.

[47] GAIER (2012), S. 79.

[48] Vgl. hierzu Scholz, Rüdiger: *Die Geschichte der Faust-Forschung. Weltanschauung, Wissenschaft und Goethes Drama.* Zweite, stark erweiterte Aufl., Erster Band. Würzburg 2022 [2011]: Königshausen & Neumann, S. 5: „Die einen wollen mit Goethes Drama eine Diskussion über den jetzigen Zustand der Gesellschaft führen […]."

[49] Schelling: *Philosophie der Kunst,* S. 446.

> erregende Perspektiven auf die Faustdichtung zu gewinnen, sondern weil wir inzwischen mitten in den Problemen und Katastrophen stehen, die in der Fausttragödie gerade über den historischen Horizont zu treten beginnen.“[50]

Während Kaiser die tiefergehenden Einblicke in *Faust* durch aktuellere Lektüren auf die deutlichere Ausprägung der Phänomene zurückführt, die „in der Fausttragödie gerade über den historischen Horizont zu treten beginnen“[51], stellt Peter Matussek in *Naturbild und Diskursgeschichte* die Frage nach der Aktualität von Faust und deren Grundlage explizit:

> „Goethes Drama ist, wie man sagt, aktuell. Aber was heißt das eigentlich? Wieso kann ein Stück, dessen Naturbild allenfalls von Deichbrüchen, […] weiß, immer noch für zeitgemäß gehalten werden? Wie kann es den Wissenshorizont seiner Zeit so weit überragen, daß es immer wieder neue Deutungen evoziert?“[52]

Die Beantwortung dieser Fragen nimmt Matussek selbst direkt daran anschließend vor, indem er die als „recht küh[n]“[53] eingestufte „Unterstellung“[54] als Begründung heranzieht, dass „Kunstwerke über den Lauf der Geschichte mehr wissen als der kompetenteste Diskurs. […] Beweisbar jedenfalls ist die Antizipationsfähigkeit der Kunst nicht.“[55] Neben diese Begründung durch die Kunst selbst tritt die Positionierung der Rezeption hinsichtlich der Relation dem Produktionszeitraums von *Faust* und dem eigenen historischen Kontexts, wie sie Heinrich Bosse 2019 artikuliert:

> „Man könnte sagen, es gibt die Epoche der Aufklärung und den Geist der Aufklärung. Die meisten Literaturhistoriker entscheiden sich dafür, diese beiden „Seinsweisen“ als ein Kontinuum zu betrachten. Demnach beginnt mit der Aufklärung ein bis heute andauerndes Modernisierungsprojekt.“[56]

Auf jene Interpretationen von Goethes *Faust,* welche unter der Annahme „ein[es] bis heute andauerndes Modernisierungsprojekt[s]“[57] vorgenommen wurden,[58] richtet sich die Kritik von Rüdiger Scholz: „Der Begriff der „Moderne“ wird unter dem Schein der Historizität zur Enthistorisierung benutzt“[59]. Dieser Kritik von Scholz ist insofern zuzustimmen, wenn wie in Michael Hofmanns *Vorschläge zu einer postmodernen Lektüre des „Faust II“* die Prägung des 19. und 20. Jahrhunderts nicht auf Dynamiken zu Beginn der historischen Moderne

[50] KAISER (1994), S. 15.
[51] KAISER (1994), S. 15; vgl. ferner: Bohnenkamp, Anne: „Zeit und Geld in Goethes Faust“. In: *DVjs 94 (2020)*, S. 203–218, hier: S. 216: „[...] so herrschen gegenwärtig eher solche Lesarten vor, die Faust als Vertreter einer von Verblendung, Gewalt und Zerstörung gekennzeichneten Moderne sehen, deren katastrophale Folgen für die Menschheit erst heute weiterhin sichtbar werden.“
[52] Matussek, Peter: *Naturbild und Diskursgeschichte. „Faust“-Studie zur Rekonstruktion ästhetischer Theorie*. Stuttgart/Weimar 1992: Metzler (Germanistische Abhandlungen, Bd. 75), S. 11.
[53] MATUSSEK (1992), S. 11.
[54] MATUSSEK (1992), S. 11.
[55] MATUSSEK (1992), S. 11.
[56] BOSSE (2019), S. 132.
[57] BOSSE (2019), S. 132.
[58] Vgl. SCHOLZ (2011b), S. 746–750.
[59] SCHOLZ (2011b), S. 746.

zurückgeführt und reflektiert ist,[60] sondern die Moderne als „Einheitszeitraum“[61] stilisiert wird:

> „Wir als Zeitgenossen der Periode nach 1945 und nach 1989 erleben das Ende eines weiteren Abschnitts der Moderne und können uns somit wiederum in Parallele setzen zu Goethe, der Aporien einer nachrevolutionären 'modernen' Epoche in seinem Drama reflektiert.“[62]

Der Kritik von Scholz ist beizupflichten, da durch Hoffmanns These die verschiedenen Zeiträume innerhalb der Epoche undifferenziert erfasst und als „Parallele“[63] eingestuft werden.[64] Des Weiteren bietet die Schlussfolgerung Hoffmanns aufgrund dieser Annahme die Gefahr der Enthistorisierung und Relativierung von historischen Ereignissen. Vor dem Hintergrund seines Moderneverständnisses zeigt sich bei Hoffmann diese Gefahr vor allem in der Aussage, dass „Gewalt […] in Goethes Perspektive ein grundlegendes Charakteristikum der Moderne [ist]“[65]. Es erschließt sich hierbei nicht, inwieweit die Gewalt als epochenspezifisches Signum der Moderne wahrzunehmen ist.[66]

Trotz aller Kritik an der Verwendung des Moderne-Begriffs als Zugang zum Text soll an dieser Stelle für die Positionierung der vorliegenden Arbeit herausgestellt werden, dass die Frage nach der Aktualität von Goethes *Faust* für den jeweils eigenen Kontext, wie es jüngst Gernot Böhme in G*oethe: Was hat er uns heute zu sagen?*[67] unternommen hat, ihre eigene Legitimität besitzt.[68] Zudem ist es auch wünschenswert, die Bedeutungsfülle eines Textes durch neue Fragen, die sich durch die Weiterentwicklung der Forschung ergeben, zu ergründen und durch Textphänomene plausibel zu machen. Problematisch ist die Frage nach der Aktualität allerdings, wenn sie nicht mehr gestellt, sondern die strategische Ambiguitätsauslösung auf der Rezeptionsseite, wie sie Gaier vertritt, mit einer produktionsästhetischen Strategie gleichgesetzt wird. Im aktuellen *Faust-Handbuch* wird der von Gaier angeführte „Dialog der Perspektiven und Zeiten“[69] von David Wellbery in das

---

[60] Vgl. hierzu: BOHNENKAMP (2020), S. 204f. u. S. 207.
[61] SCHOLZ (2011b), S. 746.
[62] Hoffmann, Michael: „Vorschläge zu einer postmodernen Lesart des Faust II“. In: *Spuren, Signaturen, Spiegelungen. Zur Goethe-Rezeption in Europa*, hrsg. v. Bernhard Beutler u. Anne Bosse. Köln/Weimar/Wien 2000: Böhlau, S. 549–561, hier: S. 554; vgl. ferner: SCHOLZ (2011b), S. 746.
[63] HOFFMANN (2000), S. 554.
[64] Vgl. SCHOLZ (2011b), S. 746.
[65] HOFFMANN (2000), S. 555.
[66] Vgl. SCHOLZ (2011b), S. 746.
[67] Böhme, Gernot: *Goethe: Was hat er uns heute zu sagen*. Bielefeld 2020: Aisthesis Verlag (Schriften der Darmstädter Goethe-Gesellschaft, Hf. 11), S. 112: „Es wäre natürlich wünschenswert, für diese Betrachtung einen expliziten Begriff von moderner Zivilisation voraussetzen zu können. Da ein solcher Begriff fehlt, werden wir umgekehrt verfahren, d.h. aus Goethes kritischer Wahrnehmung traditioneller Lebensverhältnisse Grundzüge moderner Zivilisation entwickeln.“ Gernot Böhme aktualisiert hierbei seinen Ansatz von 2015 im Wortlaut; vgl. hierzu: Böhme, Gernot: „Goethe und die moderne Zivilisation“. In: *Goethe Yearbook 22 (2015)*, S. 133–141, hier: S. 133f.
[68] Vgl. hierzu: Geyer, Stefan/Lehmann, Johannes F.: „Einleitung“. In: *Aktualität. Zur Geschichte literarischer Gegenwartsbezüge vom 17. bis 21. Jahrhundert*, hrsg. v. Stefan Geyer u. Johannes F. Lehmann. Hannover 2018: Wehrhahn (Aesthetische Eigenzeiten, Bd. 11), S. 9–33, bes. 15 f.
[69] GAIER (2012), S. 79.

„Paradigma der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen“[70] – das heißt: als das Spiel von Zeiten, wie es auch Schelling entwirft – überführt und dem Moderne-Diskurs untergeordnet.[71] Damit verbunden ist der von Wellbery explizit so benannte Forschungskonsens, dass das „Anliegen von Goethes Faust […] die Darstellung der Moderne selbst [sei]“[72]. Wellbery führt diesen Forschungskonsens weiter aus, indem er anführt, dass „Goethes Drama eine Auffassung der Moderne als solcher entwirft; dass Faust einem Formgesetz nach auf *eine künstlerische Reflexion (=Konstruktion) der Moderne* hinzielt.“[73] Die Konkretisierung dieser These nimmt Wellbery für die dargestellte Zeit vor und leitet dadurch eine Notwendigkeit einer modernen Zeit der Darstellung ab: „Die thematische Konkretisierung der Modernitätsthese kann mit der Zeitproblematik beginnen, weil sich hier am deutlichsten aufzeigen lässt, wie sich die Bewegtheit modernen Lebens in den Werkstrukturen ausprägt.“[74] Der theoretische Ansatz, welcher von einem Zusammenhang zwischen der von Wellbery angesprochenen Zeit der Darstellung („Werkstrukturen“[75]) und der dargestellten Zeit („Bewegtheit modernen Lebens“[76]) ausgeht, ist durchaus zuzustimmen. Zu begrüßen an dieser These ist die betonte Verknüpfung von dargestellter Zeit und Zeit der Darstellung („Formdynamik [des Dramas] die Dynamik der Moderne ab[bilde]“[77] und der damit herausgestellte Stellenwert der Zeit für das Drama. Die Aussage Wellberys ist für das heuristische Modell der vorliegenden Arbeit insofern anschlussfähig, da die Zeit, wie er sie durch die „Dynamik der Moderne“[78] beschreibt, in ihrer ästhetischen Umsetzung durch Formen der temporalen Ambiguität und ambigen Temporalität erfasst und in ihrer Funktion für das Drama erläutert werden kann (vgl. *KAP. IV*). Die vorliegende Arbeit teilt den hervorgehobenen Stellenwert der Zeitproblematik und die Auffassung von Wellbery, dass das Drama als eine „*künstlerische Reflexion*“[79] zu begreifen ist, auch wenn das Verhältnis von Modernitätsthese und Zeitproblematik sowie der Begriff der Modernität noch in *KAP. 1.3.1* zu problematisieren sind.

Problematisch an dem von Wellbery postulierten Forschungskonsens ist die von Gaier abgeleitete Begründung der Modernität, da Wellbery die strategische

[70] WELLBERY (2018), S. 221.
[71] Vgl. WELLBERY (2018), S. 221: „Die thematische Konkretisierung der Modernitätsthese kann mit der Zeitproblematik beginnen, weil sich hier am deutlichsten aufzeigen lässt, wie sich die Bewegtheit modernen Lebens in den Werkstrukturen ausprägt.“
[72] WELLBERY (2018), S. 219.
[73] WELLBERY (2018), S. 220; Hervorhebungen im Original.
[74] WELBERY (2018), S. 222.
[75] WELBERY (2018), S. 222.
[76] WELBERY (2018), S. 222.
[77] WELLBERY (2018), S. 219.
[78] WELLBERY (2018), S. 219.
[79] WELLBERY (2018), S. 220; Hervorhebungen im Original.

Ambiguitätsauslösung durch die Rezeption, wie sie bei Gaier feststellbar ist, in eine Strategie der Produktion überführt, welche der Darstellung der historischen Moderne diene:

> „*Faust Modernität*, um den Titel eines einschlägigen Forschungsbeitrags zu zitieren (Gaier 2000), ist kein Merkmal, welches das Werk mit anderen gattungsmäßig verwandten Werken teilt, sondern Goethes durchaus individuelle künstlerische Deutung und Bewertung des geschichtlichen Prozesses […] Die These von der eigentlichen Modernität des Faust-Dramas beinhaltet also, dass Goethes Drama eine Auffassung der Moderne als solche entwirft;“[80]

Während Gaier dementsprechend die Polyvalenz des Dramas – analog zu Bode und dessen Ambiguitätskonzept für die Literatur der (literarischen) Moderne – durch Aktualisierung betont (vgl. *KAP. 1.3.3*),[81] ist es bei Wellbery die Auffassung Goethes von der Moderne, welche die Sonderstellung des Dramas begründet.[82] Der Begriff der Modernität scheint demnach die Bedeutungsfülle des Dramas mit dessen Sonderstellung als ein „Spitzenwerk von Kunst überhaupt“[83] zu verbinden und demnach als unterspezifizierter Schirmbegriff für die unterschiedlichen, aktualisierenden Interpretationen eine Grundlage für den Forschungskonsens zu stiften, dass das „Anliegen von Goethes Faust […] die Darstellung der Moderne selbst [sei]“[84].[85] Damit einher geht die Annahme, dass *Faust* aufgrund seiner Modernität ein Prototyp der historischen Epoche *Moderne* und der dazugehörigen Literatur sei, welche sich jeweils in Abgrenzung zu vorangegangenen Zeiten und literarischen Texten durch „Polyvalenz, Mehrdeutigkeit und 'Offenheit'“[86] auszeichne. Der Forschungsbeitrag von Wellbery verdeutlicht vor allem, trotz des wünschenswerten Ansatzes um den Zusammenhang der Zeit(en) im Drama, dass die Moderne als dargestellte Zeit angenommen wird, und daraus für die Zeit der Darstellung Formprozesse abgeleitet werden, jedoch die Zeitgestaltung durch Sprache nicht berücksichtigt wird:

> „Bedeutsam ist diese Lesart, weil sie die für das Drama charakteristischen Formprozesse auf Problemkonstellationen zurückführt, die mit der Modernisierung einhergehen. Die Modernität

---

[80] WELLBERY (2018), S. 219.

[81] Vgl. Bode, Christoph: *Ästhetik der Ambiguität. Funktion und Bedeutung von Mehrdeutigkeit in der Literatur der Moderne.* Tübingen 1988: Niemeyer, S. 81; vgl. ferner: Bode, Christoph: „The Aesthetics of Ambiguity - Now and Then“. In: *Ambivalenz in Sprache, Literatur und Kunst/ Ambivalence in Language, Literature and Art*, hrsg. v. Matthias Bauer, Frauke Berndt und Sebastian Meixner. Würzburg 2019: Königshausen & Neumann (Poetik und Episteme, 3), S. 255–271, hier: S. 262.

[82] Vgl. hierzu Jaeger, Michael: *Goethes „Faust“. Das Drama der Moderne*. München 2021: C.H. Beck, S. 10: „Im Zentrum von Goethes lebenslangem Unternehmen, Fausts Tragödie als Analogie der Moderne zu schreiben, werden die Schilderungen der Ausbruchsversuche des Ungeduldigen aus den Schranken des Daseins stehen, jene faszinierenden Abenteuer, die verbunden sind mit dem Wagnis der permanenten Grenzüberschreitung.“

[83] SCHOLZ (2011a), S. 55.

[84] WELLBERY (2018), S. 219.

[85] Vgl. hierzu: Scholz, Rüdiger: *Die Geschichte der Faust-Forschung. Weltanschauung, Wissenschaft und Goethes Drama.* Zweite, stark erweiterte Aufl., Zweiter Band. Würzburg 2022 [2011]: Königshausen & Neumann, S. 876: „Der Begriff der Moderne“ ist weiterhin der zentrale Begriff bei der Historisierung. In ihm verschwimmen die Konturen der Geschichtsepochen. Seine Reichweite ist unbestimmt und beliebig.“

[86] Auge, Oliver/Witthöft, Christiane: „Zur Einführung. Ambiguität in der mittelalterlichen Kultur und Literatur“. In: *Ambiguität im Mittelalter. Formen zeitgenössischer Reflexion und interdisziplinärer Rezeption*, hrsg. v. Oliver Auge u. Christiane Witthöft. Berlin/Boston 2016: De Gruyter (Trends in medieval philology, Bd. 30), S. 1–18, S. 1.

> von Faust besteht darin, die Zeitsemantik wissenschaftlicher, ökonomischer und technischer Diskurse in die Prägnanz poetischer Darstellungen eingeholt zu haben.“[87]

Die angenommene Modernität gibt demnach einen kontextuellen Rahmen vor, in dem die texteigenen, sprachlichen Gestaltungsmöglichkeiten für die Ästhetik der Zeit, im Kern: die temporale Ambiguität und die ambige Temporalität, vernachlässigt werden. Indem *Faust* durch die Moderne in Bezug auf die dargestellte Zeit (Aktualisierung durch das „historisch Eigene“[88]) und die Zeit der Darstellung aufgrund des als Produktionsstrategie angenommenen mimetischen Verhältnisses („Formdynamik [des Dramas] die Dynamik der Moderne ab[bilde]“[89]) vereinnahmt wird, tritt ein Paradoxon der Faust-Forschung zutage: Auf der einen Seite findet die Zeit in *Faust* eine Betonung und erhält eine Bestätigung ihrer Zentralität für das Drama durch den Begriff der Modernität. Andererseits wird sie im Drama selbst durch das mimetische Verhältnis anhand des Modernebegriffs erläutert und gerät damit trotz des betont reflexiven Charakters des Textes („[*Faust*] ist Reflexion der Kunst nach der Kunst und damit auch Reflexion der eigenen Modernität“[90]) selbst aus dem Blick der Forschung, wodurch die Grundlagenforschung zur Zeit aufgrund des Sprachmaterials ausblieb. Klaus Manger hat darauf 2014 in seinem Forschungsbeitrag *Webstuhl Zeit. Temporalstrukturen in Goethes Fausts* hingewiesen.[91] Dass Rüdiger Scholz 2022 im Kapitel *IX. Die Faust-Publizistik 2011–2021* lediglich Manger unter dem Thema der „Zeitstrukturen“[92] aufführt, scheint diesen Eindruck zu bestätigen, dass trotz der Vielzahl an Publikationen zur Modernität von Goethes Faust paradoxerweise das Interesse an der Zeit per se in der aktuellen Forschung nachgelassen hat. In der dargestellten Zeit von *Faust* sind für Manger „sowohl zeitbewegte Historie als auch mythische, eschatologische, chronikalische und zyklische Zeit spannungsvoll vereint.“[93] Für die Darstellungszeit, welche für Manger eine episodische ist, müssen „soweit die bisherige Fülle an Faust-Kommentaren Fragen offen gelassen hat, Detailstudien folgen, die auch zu begründen verstehen, warum Goethe sich für die gestaltete szenische Auswahl und keine andere Reihung entschieden hat, die sein Werk so außerordentlich erscheinen lassen.“[94]

Die von Manger für die dargestellte Zeit attestierte Verbindung von Zeiten lässt sich als die temporale Ambiguität der Zeit in *Faust* einordnen. Der Augenblick kann hierbei als

---

[87] WELBERY (2018), S. 222.
[88] GAIER (2012), S. 79.
[89] WELLBERY (2018), S. 219.
[90] WELLBERY (2018), S. 221.
[91] Manger, Klaus: „Webstuhl Zeit. Temporalstrukturen in Goethes Faust“. In: *Zeit der Darstellung. Ästhetische Eigenzeiten in Kunst, Literatur und Wissenschaft*, hrsg. v. Michael Gamper u. Helmut Hühn. Hannover 2014: Wehrhahn (Aestetische Eigenzeiten, 1), S. 297–313, hier: S. 313.
[92] SCHOLZ (2022b), S. 1099.
[93] Vgl. MANGER (2014), S. 313.
[94] MAGNER (2014), S. 313.

Konzentrationspunkt verschiedener Dimensionen und Konzeptionen der Zeit angesehen werden. Mit dem Augenblick und seiner sprachlichen Gestaltung durch temporale Ambiguität gehen die (Inter-)Subjektivität, Offenheit, Plötzlichkeit und die paradoxe Verbindung von Ruhe und Bewegung einher. Die ambige Temporalität spiegelt in der Darstellungszeit diese Zeitformen des Augenblicks, weshalb sich die „gestaltete szenische Auswahl“[95] aus der ästhetischen Dimension des Augenblicks heraus ergibt. Vor allem die Untersuchung des Zusammenwirkens von temporaler Ambiguität und ambiger Temporalität auf den vier Ebenen beleuchtet die Komplexität der Ästhetik der Zeit im Drama und kommt der Forderung Mangers nach weiterer Grundlagenforschung nach: „Gerade um die komplexe Vielzeitigkeit seiner Darstellung auch mikrologisch aufzuweisen, wissenschaftsgeschichtlich zu verorten und in ihrem Wirkungskalkül zu bedenken, bedarf es weiterer Forschungen.“[96]

Es gilt demnach die Funktionalität der Zeit für das von Wellbery als Forschungskonsens verstandene Anliegen des Dramas, die Moderne darstellen zu wollen, und die damit verbundene Unterordnung der Zeitthematik als Argument für die Modernitätsthese zu hinterfragen.[97] Vor allem vor dem Hintergrund der Metareflexion scheint gerade das Zusammenwirken der Zeit und Ambiguität in Form der temporalen Ambiguität und ambigen Temporalität nicht auf die Mimesis des historischen Kontexts Goethes allein und damit auf die Ästhetik der Moderne, sondern auf die Ästhetik der Zeit angelegt. Die lokalisierbaren Ambiguitäten dienen demnach nicht der Genese von Polyvalenz als Signum der modernen Literatur, sondern sind Mittel für die Ästhetik der Zeit („Stoff und Form geschaffen aus dem, was die ganze Zeit in sich schloß, und selbst dem, womit sie schwanger war oder noch ist.“[98]).

Darüber hinaus bieten Forschungsbeiträge aus verschiedenen Fachrichtungen der letzten Jahre Anlass für eine Überprüfung und Korrektur jener Einschätzungen, die vor allem einen Zusammenhang zwischen der Bedeutungsfülle und der Moderne und damit eine Begründung für die Funktionalisierung lokaler Ambiguitäten für die modernitätsstiftende Polyvalenz sehen. Der von Oliver Auge und Christiane Witthöft 2016 herausgegebene Sammelband *Ambiguität im Mittelalter*[99] widmet sich der Frage, „inwiefern Ambiguität als

[95] MAGNER (2014), S. 313.
[96] MAGNER (2014), S. 313.
[97] Vgl. hierzu u.a. Schings, Hans-Jürgen: „Faust und der dritte Schöpfungstag“. In: *DVjs 88 (2014)*, S. 439–467, hier: S. 439: „Fausts Plan der Meereseindämmung hält ein Großteil seiner gegenwärtigen Deuter für das „Projekt der Moderne“, das eine radikale Dekonstruktion verdient. Demgegenüber zeigt der Aufsatz, dass Fausts Unternehmen an einem topischen Feld partizipiert, das auf die biblischen Genesis-Berichte zurückgeht.“
[98] Schelling: *Philosophie der Kunst,* S. 446.
[99] AUGE/WITTHÖFT (2016), S. 2.

generelles Signum für die vormoderne Literatur fruchtbar gemacht werden kann.“[100] Nina Scheibel hat diesen Ansatz jüngst in ihrer Dissertation *Ambivalentes Erzählen – Ambivalenz erzählen* für frühneuzeitliche Prosaromane weiterverfolgt.[101] Die Beiträge von Peggy Luck und Björn Reich als auch von Anna Christina Schütz im von Nicolas Potysch und Matthias Bauer herausgegebenen Sammelband *Deutungsspielräume* verweisen anhand der mittelalterlichen Kleinepik und der *Verbesserung der Sitten* von Daniel Nikolaus Chodowiecki ebenfalls darauf, dass Ambiguität kein Alleinstellungsmerkmal der Moderne ist.[102] Für den Forschungskontext der narrativen Ambiguität in frühneuzeitlichen Faust-Prosaromanen sind die Forschungsbeiträge von Marina Münkler hervorzuheben. Münkler widerspricht ebenfalls der Aussage, dass „Ambiguität […] eine Errungenschaft der Moderne“[103] ist und leistet in ihrer Untersuchung *Narrative Ambiguität. Die Faustbücher des 16. bis 18. Jahrhunderts* den Brückenschlag zwischen literarischer Fausttradition und narratologischer Analyse von Ambiguität.[104] Für die *Faust-Historia* im Speziellen hat Lukas Werner 2018 im Rahmen seiner Arbeit *Erzählte Zeiten im Roman der Frühen Neuzeit* die Heterogenität der Zeit nachgewiesen, welche er auf zwei inhaltliche Spannungsfelder zurückführt:

> „Es geht mir um zweierlei, […]: die Bedeutung der Differenz von Zeitlichkeit und Ewigkeit sowie die Relevanz der Fristsetzung. Beide Aspekte besitzen einen temporalen Kern, dem eine Spannung inhärent ist. Im Fall der Differenz von Zeitlichkeit und Ewigkeit ist es eine normative Spannung, die anhand von Faustus' Leben durchgespielt wird. Im Fall des Verhältnisses von Frist- und Episodenstruktur ist es eine Spannung zwischen einem 'geschlossenen' Horizont und der ‚unzeitlichen' Episodenreihe, die in die Friststruktur eingebettet ist und die die Sukzession und Teleologie der Frist implizit unterläuft […].“[105]

Wie die vorliegende Arbeit für Goethes Faust sieht auch Werner für die *Faust-Historia* in

---

[100] AUGE/WITTHÖFT (2016), S. 4.

[101] Vgl. Scheibel, Nina: *Ambivalentes Erzählen – Ambivalenz erzählen. Studien zur Poetik des Frühneuhochdeutschen Prosaromans*. Berlin/Boston 2020: De Gruyter (Narratologia. Contributions to Narrative Theorie, Bd. 67), S. 2f.

[102] Vgl. Luck, Peggy/Reich, Björn: „Sinn als Geflecht. Untersuchungen zur Hermeneutik mittelalterlicher Kleinepik“. In: *Deutungsspielräume. Mehrdeutigkeit als kulturelles Phänomen*, hrsg. v. Nicolas Potysch u. Matthias Bauer. Frankfurt/M. 2016: Peter Lang (Littera, Bd. 7), S. 64–89, bes. S. 70; vgl. ferner: Schütz, Anna Christina: „Evidenz und Unbestimmtheit. Chodowieckis „Verbesserung der Sitten“ und die Bild(be)deutung in der Aufklärung“. In: *Deutungsspielräume. Mehrdeutigkeit als kulturelles Phänomen*, hrsg. v. Nicolas Potysch u. Matthias Bauer. Frankfurt/M. 2016: Peter Lang (Littera, Bd. 7), S. 215–235, bes. 216; Potysch, Nicolas/Bauer, Matthias: „Einleitung“. In: *Deutungsspielräume. Mehrdeutigkeit als kulturelles Phänomen*, hrsg. v. Nicolas Potysch u. Matthias Bauer. Frankfurt/M. 2016: Peter Lang (Littera, Bd. 7), S. 9–12; hier: S. 12.

[103] Münkler, Marina: „Narrative Ambiguität. Semantische Transformationen, die Stimme des Erzählers und die Perspektive der Figuren“. In: *Ambiguität im Mittelalter. Formen zeitgenössischer Reflexion und interdisziplinärer Rezeption*, hrsg. v. Oliver Auge u. Christiane Witthöft. Berlin/Boston 2016: De Gruyter (Trends in medieval philology, Bd. 30), S. 113–156, hier: 156; vgl. ferner: SCHEIBEL (2020), S. 58.

[104] Vgl. Münkler, Marina: *Narrative Ambiguität. Die Faustbücher des 16. und 18. Jahrhunderts*. Göttingen 2011: Vadenhoeck & Ruprecht (Historische Semantik, Bd. 15).

[105] Werner, Lukas: *Erzählte Zeiten im Roman der Frühen Neuzeit. Eine historische Narratologie der Zeit*. Berlin/Boston 2018: De Gruyter (Narratologia, Bd. 62), S. 267.

der temporalen *conditio humana* die Basis für die „Leitdifferenz: Zeit und Ewigkeit“[106] („Zweipoligkeit des menschlichen Wesens zwischen Zeit und Ewigkeit, die zum Teil der Differenz zwischen Körper und Seele entspricht.“[107]).[108] Durch den Teufelspakt mit Mephisto nimmt Faust(us) eine Umkehrung der christlichen Hierarchisierung von dieseitiger Zeitlichkeit und jenseitiger Ewigkeit vor, indem er seine Seele als Tauschobjekt für zeitlich begrenzte Dienste verschreibt.[109] Für die dargestellte Zeit ist auszumachen, dass das Seelenheil von Faustus im Teufelspakt verpfändet ist und die *Historia* vor allem Faustus' Leben und dessen fristgerechten Tod nach den festgeschriebenen 24 Jahren illustriert. Die dargestellte Zeit und die Zeit der Darstellung weisen demnach einen „geschlossene Horizont“[110] auf, welcher durch die Erzählung selbst unterlaufen wird. Die Zeit der Darstellung zeichnet sich generell durch eine Raffung der 24 Jahre aus und ist zudem durch die Spannung zwischen der teleologischen Friststruktur und der Eigenständigkeit der einzelnen, zum Teil chronologisch beliebig arrangierbaren Episoden („unzeitlichen Episodenreihe“[111]) geprägt.[112]

Mit dem Exempel-Teil[113] der *Faust-Historia* ist auch das normative Spannungsfeld verbunden, da die „unzeitlich[e] Episodenreihe“[114] nicht nur „in die Friststruktur eingebettet ist und die […] Sukzession und Teleologie der Frist“[115], sondern auch die Intention des Textes „implizit unterläuft“[116]. Der Gefahr, dass die Episoden zu Sympathien gegenüber Faustus führen können, stellt die *Vorred an den christlichen Lese*r eine paratextuelle Rezeptionsfolie entgegen. Die *Vorred* ist demnach auf der ProduktionSseite eine strategische Ambiguitätsauflösung, indem sie die Textwirkung auf die Rezeption anhand der christlichen

---

[106] WERNER (2018), S. 271.
[107] WERNER (2018), S. 271.
[108] Vgl. BOHNENKAMP (2020), S. 212.
[109] WERNER (2018), S. 271.
[110] WERNER (2018), S. 267.
[111] WERNER (2018), S. 267.
[112] Vgl. WERNER (2018), S. 281; vgl. ferner: Könneker, Barbara: „Faust-Konzeption und Teufelspakt im Volksbuch von 1587“. In: *Festschrift für Gottfried Weber. Zu seinem 70. Geburtstag überreicht von Frankfurter Kollegen und Schülern*, hrsg. v. Heinz Otto Burger u. Klaus von See. Bad Homburg u. a. 1967: GEHLEN, S. 159–213, hier: 172.
[113] In der Forschung ist es üblichen diesen Teil als „Schwankteil“ zu bezeichnen; vgl. hierzu: KÖNNEKER (1967), S. 164; vgl. ferner: Füssel, Stephan: Die literarischen Quellen der Historia von D. Johann Fausten“. In: *Das Faustbuch von 1587. Provokation und Wirkung,* hrsg. v. Richard Auernheimer u. Frank Baron, München 1991: Profil, S, 15–39, hier: S. 32f. Marina Münkler hat den Terminus problematisiert. vgl. hierzu: MÜNKLER (2011a), S. 114–119; vgl. ferner: Münkler, Marina: „Semantische Kohärenz, narrative Inkohärenz? Zum Problem der narrativen Strukturen und der Erzählformen in der Historia von D. Johann Fausten“. In: *Erzählen und Episteme. Literatur im 16. Jahrhundert*, hrsg. v. Beate Kellner, Jan-Dirk Müller u. Peter Strohschneider, Berlin/New York 2011: De Gruyter, S. 91–123, hier: S. 112. MÜNKLER (2011b) ist zuzustimmen, dass der dritte Textteil nicht als „Schwankteil“ zu bezeichnen, sondern als „Exempel-Teil innerhalb eines Marko-Exempels“ (MÜNKLER (2011b), S. 116) aufzufassen ist.
[114] WERNER (2018), S. 267.
[115] WERNER (2018), S. 267.
[116] WERNER (2018), S. 267.

Theologie vereindeutigt und durch die explizit gemachte Intention verengt („[f]romme Christen aber werden sich für solchen Verführungen vnd Blendungen deß Teuffels wissen zuhůten / vnnd bey dieser Historien fleissig bedencken die Vermahnung“[117]).[118]

Die Befunde der Forschung zur Frühen Neuzeit lassen den Schluss zu, dass bereits in der *Faust-Historia* und damit zu Beginn der literarischen Faust-Tradition ein enges Verhältnis zwischen dem Teufelspakt und der Zeit einerseits und zwischen der Zeit und der Polyvalenz des Textes, gegen die die *Vorred an den christlichen Leser* vorgeht, andererseits besteht. Der zentrale Impuls der referierten Forschungsbeiträge liegt demnach in der Illustration der Tatsache, dass das Zusammenwirken von Polyvalenz und Temporalität dem Fauststoff und dessen Kern, dem Teufelspakt, immanent ist. Daraus lässt sich die Schlussfolgerung ziehen, dass die Polyvalenz von Goethes *Faust* nicht erst durch dessen (zugeschriebene) Modernität ihre Grundlage erhält, sondern durch die Anbindung an die literarische Fausttradition. Diese Anbindung erfolgt im Kern durch die Modifikation des Teufelspakts, welche auf dem Zusammenwirken von temporaler Ambiguität und ambiger Temporalität auf den vier Ebenen des heuristischen Modells der vorliegenden Arbeit beruht.

1.3.2 Zeit(en) im Drama

Zeit lässt sich als eine Basiskategorie für die (Be)Deutung von Erfahrungen und demnach von Literatur einordnen.[119] Sie umfasst einerseits die literarische Kommunikation, andererseits ist sie im literarischen Text selbst Bestandteil des dargestellten Inhalts und der Form. Für die Gattung des Dramas besteht der Forschungskonsens darüber, eine Unterscheidung zwischen der dargestellten Zeit und der Zeit der Darstellung vorzunehmen: Franz Link unterscheidet diesbezüglich zwischen der „Handlungszeit“[120] und der „Aufführungszeit“[121], während Peter Szondi die „Dissoziation des Zeitablaufs in einen formalen Zeitablauf, welcher der Aufführungszeit entspricht, und in einen

[117] *Historia von D. Johann Fausten. Text des Druckes von 1587*, hrsg. v. Stephan Füssel u. Hans Joachim Kreutzer, ergänz. und bibl. akutal. Ausgabe. Stuttgart 2006 [1988]: Philipp Reclam jun., S. 12.

[118] Vgl. WERNER (2018), S. 268; vgl. ferner: Roloff, Hans-Gert: „Artes et doctrina. Struktur und Intention des Faustbuchs von 1587“. In: *Festschrift für Herbert Kolb zu seinem 65. Geburtstag*, hrsg. v. Klaus Matzel u. Hans-Gert Roloff. Bern. u.a. 1989: Lang, S. 528–531, hier: S. 541.

[119] Vgl. Weixler, Antonius/Werner, Lukas: „Zeit“ Art. In: *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Erzählen*, hrsg. v. Martin Huber u. Wolf Schmidt. Berlin/Boston 2018: De Gruyter (Grundthemen der Literaturwissenschaft. o.A), S. 263–277, hier: S. 263. vgl. ferner: Assmann, Aleida: *Ist die Zeit aus den Fugen? Aufstieg und Fall des Zeitregimes der Moderne*. München 2021: Hanser, S. 20ff.; Nowotny, Helga: *Eigenzeit. Entstehung und Strukturierung eines Zeitgefühls*. Frankfurt/M. 1993: Suhrkamp, S. 7–16.

[120] Link, Franz: *Dramaturgie der Zei*t. Freiburg/Br. 1977: Rombach (Rombach-Hochschul Paperback, 87), S. 19.

[121] LINK (1977), S. 19.

inhaltlichen“ herausstellt;[122] Manfred Pfister spricht von „fiktiver gespielter Zeit“[123] und der „realen Spielzeit“[124] und Hans-Thies Lehmann stellt die „dargestellt[e] Zeit“[125] in Bezug zur „theatrale[n] Darstellungszeit“[126]. Die dargestellte Zeit bezieht sich auf den Umfang der Handlung und die Historizität des Inhalts, während die Zeit der Darstellung das primär temporal konzipierte Arrangement zur Repräsentation des Inhalts bezeichnet. Die dargestellte Zeit ist im Drama vor allem an die Figurenlexis gebunden, welche durch den sogenannten Nebentext ergänzt wird. Die Figurenlexis ist hierbei nicht nur quantitativ, sondern auch qualitativ hervorzuheben. Sie besitzt wie der Nebentext narrative Elemente und führt dadurch zu einer Potenzierung der dargestellten Zeit, da eine Figur durch ihre Rede narrativ Inhalte präsentiert und durch den Akt der Rede performativ darstellt. Dies lässt sich für *Faust* exemplarisch am Beginn von *Nacht* veranschaulichen:

> „Nacht
> In einem hochgewölbten, engen, gothischen Zimmer,
> FAUST unruhig auf seinem Sessel am Pulte
> FAUST
> Habe nun, ach! Philosophie,
> Juristerey und Medicin,
> Und leider auch Theologie!
> Durchaus studirt, mit heißem Bemühn.
> Da steh' ich nun, ich armer Thor!
> Und bin so klug als wie zuvor;“ (Faust, v. 354–359)

Faust ist hier ein autodiegetischer Erzähler, der in seiner Rede einerseits von seiner (Studien-)Vergangenheit berichtet („Habe nun, ach! Philosophie,/ Juristerey und Medicin,/ Und leider auch Theologie!/ Durchaus studirt, mit heißem Bemühn.“ (Faust, 354–357)) und andererseits auf seine gegenwärtige Situation verweist („Da steh' ich nun, ich armer Thor!/ Und bin so klug als wie zuvor;“ (Faust, 358f.)). Er ist bezüglich seines Berichts, erzählendes und erlebendes Ich und stellt auf der Ebene der dramatischen Einbettung der Erzählung durch die Rede performativ dar. In *KAP. 5.1* wird näher erläutert, dass durch die Pluralität der temporalen Bezüge für die Interjektion („ach“ (Faust, 354)) eine temporale Ambiguität entsteht, da das „ach“ (Faust, 354) sowohl auf narrativer Ebene dem erlebenden Ich als auch dem erzählenden, gleichzeitig auf Ebene der dramatischen Einbettung darstellenden Ich zugeordnet werden kann. Auch auf die dramatische Ambiguität, die sich zwischen dem Nebentext („FAUST unruhig auf seinem Sessel am Pulte“ (Faust, v. 354)) und der Aussage Fausts „Da steh' ich nun, ich armer Thor!“ (Faust, 358) ergibt, wird dort einzugehen sein.

---

[122] Szondi, Peter: *Theorie des modernen Dramas. 1880–1950*. 30. Auflage. Frankfurt/M. 2021 [1963]: Suhrkamp, S. 150.
[123] Pfister, Manfred: *Das Drama. Theorie und Analyse*. 11. Aufl. (erw. und bibliogr. aktualisierter Nachdr. der durchges. und erg. Aufl. 1988), München 2001: Fink (UTB, 580), S. 369–374.
[124] PFISTER (2001), S. 369–374.
[125] Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt/M. 1999: Verlag d. Autoren, S. 356.
[126] LEHMANN (1999), S. 356.

An dieser Stelle soll jedoch hervorgehoben werden, dass diese Form der Ambiguität typisch für das Drama ist und dieses als Genre von der theatralischen Umsetzung abgrenzt. Der Verweis von Faust „Da steh' ich nun“ (Faust, 358) ist einerseits metaphorisch für den Wissensstand Fausts („ich armer Thor“ (Faust, 358)) als auch im literalen Sinne für dessen Bewegung zu verstehen. Ein Verständnis im literalen Sinne führt zu einem Spannungsfeld zwischen den räumlichen Verortungen durch Faust („Da steh' ich nun“ (Faust, 358)) und durch den Nebentext („FAUST unruhig auf seinem Sessel am Pulte“ (Faust, v. 354)). Dieses Spannungsfeld und die damit verbundene dramatische Ambiguität ergeben sich im Drama, allerdings nicht für die theatrale Umsetzung, da dort die Aussage Fausts eine Konkretisierung durch die Äußerungssituation erhält. Sitzt Faust weiterhin im Sessel, ist seine Aussage eindeutig metaphorisch für den Wissensstand gemeint. Ist er auf der Bühne während des Monologs aufgestanden, ist der Widerspruch zur Aussage des Nebentexts performativ aufgehoben. Die Eindeutigkeit ergibt sich auf dem Theater durch die Unmittelbarkeit der Darstellung durch das erlebende Ich Faust, während im Drama die Mittelbarkeit durch die Figurenrede und den sogenannten Nebentext gegeben ist.

Aufgrund dieser Mittelbarkeit zeichnet sich das Drama durch jene Eigenschaft aus, anhand derer sonst narrative von dramatischen Texten abgegrenzt werden.[127] Neben die anthropomorph konzipierte Form eines Erzählers, wie sie durch die Faust-Figur realisiert wird, tritt durch den Nebentext das Erzählen von Ereignissen durch eine Erzählfunktion. Die Erzählfunktion ist, wie bereits erläutert, durch die narrative Eigenschaft der Mittelbarkeit geprägt, erhält darüber hinaus allerdings keine weiteren Eigenschaften. Ich schließe mich dementsprechend Jan Horstmann an, der mit Rückgriff auf Seymour Chatman,[128] Manfred Jahn[129] und Elke Muny[130] diese Erzählfunktion als *dramatic narrator* bezeichnet.[131]

Für das Drama lässt sich das Zusammenspiel von narrativer Mittelbarkeit und theatralischer Unmittelbarkeit als paradox in Bezug auf das Verhältnis von Performanz und Narrativität beschreiben. So ist im Drama vor allem der sogenannte Nebentext jenes Textelement, welches im Theater unmittelbar dargestellt wird, während das Narrativ der

---

[127] Vgl. Weidle, Roland: „Oranizing the Perspectives: Focalization in the Superordinate Narrative System in Dama and Theater“. In: *Point of View, Perspective, and Focalization. Modeling Mediation in Narrative*, ed. by. Peter Hühn, Wolf Schmid u. Jörg Schönert. Berlin/New York: De Gruyter 2009 (Narratologia, 17), S. 221–241, hier: S. 225.

[128] Chatman, Seymour.: *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca u. a. 1990: Cornell Univ. Press, S. 118.; vgl. ferner: Horstmann, Jan; *Theaternarratologie. Ein erzähltheoretisches Analyseverfahren für Theaterinszenierungen*. Berlin/Boston 2020: De Gruyter (Narratologia, 64), S. 79.

[129] Jahn, Manfred: „Narrative Voice and Agency in Drama: Aspects of a Narratology of Drama“. In: *New Literary History 32.3 (2001)*, S. 659–679, S. 672.

[130] Muny, Elke: *Erzählperspektive im Drama. Ein Beitrag zur transgenerischen Narratologie*. München 2008: Iudicium-Verl., S. 70.

[131] HORSTMANN (2020), S. 85.

Figurenlexis weiterhin seine Mittelbarkeit auf dem Theater beibehält („Habe nun, ach! Philosophie,/ Juristerey und Medicin,/ Und leider auch Theologie!/ Durchaus studirt, mit heißem Bemühn. “ (Faust, 354–357)). Vor allem die Überführung der Mittelbarkeit im Drama in die theatrale Unmittelbarkeit hat Lily Tonger-Erk dazu veranlasst, den nebensächlichen Status, den der sogenannte Nebentext durch seine Bezeichnung erhält, zu verneinen.[132]

Die Arbeit von Tonger-Erk bietet hierbei Anschlussfähigkeit für die gemeinsam wirkenden Kommunikationsebenen des Textes. Die Szenenbeschreibung lässt sich als objektive Schilderung werten, da kein Zweifel daran besteht, wie die Szenerie gestaltet ist („In einem hochgewölbten, engen, gothischen Zimmer,“ (Faust, v.354)), noch ob Faust zu Beginn der Szene „unruhig auf seinem Sessel am Pulte“ (Faust, v. 354) ist. Dementsprechend wird die Beschreibung im Drama beziehungsweise auf der Bühne zum Ausdruck von narrativer beziehungsweise performativer Eindeutigkeit. Die Ambiguität entsteht erst auf Ebene der dramatischen Einbettung, wenn neben die objektive Schilderung durch den *dramatic narrator* die Figurenrede Fausts als Ausdruck der Subjektivität tritt. Die narrative Ambiguität („Da steh' ich nun, ich armer Thor!“ (Faust, 358)) lässt sich demnach als Quelle für eine Metalepse werten, die eine Subversion der Kommunikationsebenen mit sich bringt. Durch die literale Lesart macht Faust dementsprechend in einem Akt des gleichzeitigen Erzählens („Da steh' ich nun“ (Faust, 358)) darauf aufmerksam, dass eine Bewegung stattgefunden hat, die eben nicht durch den *dramatic narrator* mittelbar und damit für das Theater unmittelbar dargestellt wurde. Die Figur führt dementsprechend die Erzählfunktion aus, die im Drama der *dramatic narrator* für Bewegungen innehat. *Faust* verbindet hierdurch den dramatischen und epischen Modus, die von Schiller und Goethe durch ihre Zeitlichkeit unterschieden werden: „[I]hr großer wesentlicher Unterschied beruht aber darin, daß der Epiker die Begebenheit als vollkommen vergangen vorträgt, und der Dramatiker sie als *vollkommen gegenwärtig* darstellt.“[133] Die Strukturierung der Zeit erstreckt sich demgemäß in *Nacht* nicht nur auf das selbst Erzählte, hier: die eigene Vergangenheit („daß der Epiker die Begebenheit als *vollkommen vergangen* vorträgt“[134]), sondern auch auf die dramatische Darstellung der gegenwärtigen Szene („der Dramatiker sie als *vollkommen gegenwärtig* darstellt.“[135]). In *nuce* wird hierdurch die objektive Zeitgestaltung des *dramatic*

[132] Tonger-Erk, Lily: „Das Drama als intermedialer Text. Eine systematische Skizze zur Funktion des Nebentextes“. In: *Hauptsache Nebentext! Regiebemerkungen im Drama*, hrsg. v. Constanze Baum, Lily Tonker-Erk u. Niels Weber. Stuttgart 2018: Metzler (*LiLi. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 48.3 (2018)*, S. 421–444, hier: S.421ff.
[133] FA I, 22, S. 295; vgl. ferner: HORSTMANN (2020), S. 140.
[134] FA I, 22, S. 295; Hervorhebung im Original.
[135] FA I, 22, S. 295; Hervorhebung im Original.

narrator durch die Subjektivität der Figurenrede abgelöst und der Mittelbarkeit unterworfen. Dementsprechend wird der *dramatic narrator* durch die Metalepse poetisch reflexiv seiner (objektiven) Verlässlichkeit für die Zeitgestaltung entzogen. Die Mittelbarkeit der dargestellten Zeit lässt sich als die Übernahme der Erzählfunktion durch die Figurenrede an den zentralen Stellen des Dramas als Quelle der dramatischen Ambiguität werten, wie unter anderem für den Zeitpunkt des Paktschlusses oder für die Erfüllung der Wettbedingung am Ende von *Faust II* gezeigt wurde (vgl. *KAP. 1.1* u. *KAP. 2.3*). Sie führt für die dargestellte Zeit dazu, dass das Drama eine Einheit(lichkeit) der Zeit genuin verneint.[136] Gleichzeitig bietet die Subjektivität der dargestellten Zeit im Drama die Möglichkeit, den Augenblick in seiner Plötzlichkeit, Offenheit, Subjektivität und Verbindung paradoxer Zustände (Ruhe/Bewegung) durch die Ambiguität darzustellen.

Die Narrativität im Drama lässt die Übertragung von narratologischen Kategorien für Zeitanalysen im engeren Sinne, das heißt auf die Zeit der Darstellung bezogen, anhand der Subkategorien der Ordnung, Dauer und Frequenz generell zu.[137] Die Übertragung bietet hierbei die Möglichkeit, die Kategorien auf ihre Anwendbarkeit für die dramatische Gattung und auf ihre theoretische Basis hin zu befragen. Die dargestellte Zeit, das heißt hier: die von Faust in seiner Subjektivität besprochene Zeit, wird in einem Akt des späteren Erzählens von Faust singulativ beschrieben und einer linearen Ordnung entsprechend gegliedert („Habe nun [...]/[…]/ studiert“ (Faust, 354 u. 357)). Darüber hinaus ist seine Schilderung der Studienvergangenheit auf vier Verse zusammengerafft. Neben diese Zeitraffung in der Erzählung tritt im Drama die Zeitdeckung des Erzählaktes selbst.[138] Die Erzählung Fausts weist zudem einen starken Gegenwartsbezug auf. Dementsprechend werden die komplette Studienzeit(en) durch ein „nun“ mit dem Perfekt („Habe nun [...]/[...]/ Durchaus studirt“ (Faust, 27, 354 u. 357)) und die daraus resultierende Situation Fausts durch ein „nun“ in Verbindung mit dem Präsens („Da steh' ich nun, ich armer Thor!“ (Faust, 27, 358)) artikuliert. Das spätere Erzählen wird demgemäß in das gleichzeitige Erzählen überführt (vgl. *KAP. 5.1)*.

Hervorzuheben ist hierbei die temporale Grundspannung der dargestellten Zeit, die

[136] Vgl. GAMPER (2016), S. 279ff.

[137] Vgl. Schößler, Franziska/Speicher, Hannah: „III.2.4 Drama und Zeit“. In: *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Drama*, hrsg. v. Andreas Engelhart u. Franziska Schößler. Berlin/Boston 2019: De Gruyter, S. 306–320, hier: S. 306; vgl. ferner: Schwanecke, Christine: *A Narratology of Drama. Dramatic Storytelling in Theory, History, and Culture form Renaissance to the Twenty-First Century*. Berlin/Boston 2022: De Gruyter (Narratologia, 80), S. 13f.

[138] Boenisch, Peter: „Formprinzipien der dramaturgischen Komposition“. In: *Handbuch Drama. Theorie, Analyse, Geschichte,* hrsg. v. Peter W. Marx. Stuttgart/Weimar 2012: Metzler, S. 122–144, hier: 129; vgl. ferner: Pütz, Peter: *Die Zeit im Drama. Zur Technik dramatischer Spannung*. Göttingen 1970: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 52f.; SCHÖßLER/SPEICHER (2019), S. 307.

sich auf Ebene der dramatischen Einbettung ergibt und in Formen der narrativen und dramatischen Ambiguität zum Ausdruck kommt. Diese speist sich aus der objektiven Zeit des Dramas, welche anhand der Handlung, der Bewegungen im Drama wie Figurenauf- und abgänge, Ereignisdichte und die Szenengestaltung erfasst werden kann,[139] einerseits, andererseits aus der „besprochenen Zeit“[140], das heißt: die jeweils subjektiv empfundenen Zeit, die durch die Figuren zum Ausdruck gebracht wird. Peter Pütz hat 1970 in *Die Zeit im Drama. Zur Technik dramatischer Spannung* für das figurale Zeitbewusstsein, das der besprochenen Zeit zugrunde liegt, fünf Problemkreise herausgearbeitet: „1. das Verrinnen der Zeit, 2. Last der Vergangenheit, 3. Ohnmacht vor der Zukunft, 4. das unaufhaltsame Näherrücken eines kommenden Ereignisses, 5. das Problem des richtigen Zeitpunktes.“[141] Faust hat durch den Teufelspakt die Möglichkeit erreicht, sich den ersten vier Problemkreisen nach Pütz zu entziehen: Der Verjüngungstrank ist gegen das Verrinnen der Zeit gerichtet; die Last der Vergangenheit, ebenfalls durch den Verjüngungstrank auch nicht mehr sichtbar, lässt Faust nach seinen Reflexionen um das Erbe in *Nacht* und *Vor dem Thor* (vgl. *KAP. 3.2.4* u. *KAP. 5.4.3*) hinter sich. Die Ohnmacht in Bezug auf die Zukunft und das Näherrücken eines kommenden Ereignisses ist in der Faust-Tradition durch die Paktlaufzeit von 24 Jahren stark verankert. In Goethes Drama wird dieser Problemkreis des Zeitbewusstseins für den Protagonisten durch die Paktform der Wette irrelevant. Allerdings tritt durch die Wette und ihre temporale Ambiguität „das Problem des richtigen Zeitpunktes“[142] in das Zentrum des figuralen Zeitbewusstseins und der poetischen Selbstbespiegelung des Dramas.

Diese starke Verbindung zwischen dem figuralen Zeitbewusstsein Fausts und der Ästhetik des Augenblicks, wie sie durch die Wettformulierung in ihrer temporalen Ambiguität und ambigen Temporalität pointiert wird, hat weitreichende Konsequenzen für die dargestellte Zeit und die Zeit der Darstellung und begründet die Unzulänglichkeit der narratologischen Kategorien für die Analyse der Zeit im Drama.[143] Der Hauptgrund für die Unzulänglichkeit der Kategorien ist in der ihnen zugrundeliegenden Basisannahme zu sehen,

---

[139] Vgl. Primavesi, Patrick: „Zeit“ Art. In: *Metzler Lexikon Theatertheorie, h*rsg. v. Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch und Matthias Warstat. Stuttgart und Weimar 2005: Metzler, S. 397–399, hier: S. 398; vgl. ferner: Höfele, Andreas: *Die szenische Dramaturgie Shakespeares. Dargestellt an ‚Titus Andronicus‘, ‚Romeo and Juliet‘ und ‚Macbeth‘*. Heidelberg 1976: Quelle & Meyer (Schriftenreihe der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft West. Neue Folge, 13), S. 125; SCHÖßLER/SPEICHER (2019), S. 310.

[140] LINK (1977), S. 76; vgl ferner: SCHÖßLER/SPEICHER (2019), S. 311; Gamper, Michael: „Dramatische Zeit-Form der Revolution in Gryphius' Carolus Stuardus“. In: *Zeiten der Form – Formen der Zeit*, hrsg. v. Michael Gamper u. a. Hannover 2016: Wehrhahn (Aesthetische Eigenzeiten, 2), S. 275–298, hier: S. 291.

[141] PÜTZ (1970), S. 96.

[142] PÜTZ (1970), S. 96.

[143] Vgl. Oschmann, Dirk: „Der Einbruch der Zeit in die Form. Englisch-deutscher Theorietransfer im 18. Jahrhundert“. In: *Zeiten der Form – Formen der Zeit*, hrsg. v. Michael Gamper u.a. Hannover 2016: Wehrhahn (Aesthetische Eigenzeiten, 2), S. 37–62, hier: S. 41.

dass Zeit auf Eindeutigkeit beruhe. Antonius Weixler und Lukas Werner haben in der Einleitung des von ihnen 2015 herausgegebenen Sammelbandes *Zeiten erzählen. Ansätze – Aspekte – Analysen* auf diese Schwäche der narratologischen Zeittheorien hingewiesen:

> „Man setzt (a) eine präsupponierte erzählte Zeit ins Verhältnis zur (b) 'Pseudo-Zeit' des Diskurses, um (c) die temporalen Aspekte eines Erzähltextes mit Begriffen erfassen zu können. (a) Der etablierten Unterscheidung von „Erzählzeit" und „erzählter Zeit" sowie allen ihren Variationen liegt eine zumeist nicht reflektierte, folgenreiche Prämisse zugrunde. Denn als Standardmodell wird eine monoton verlaufende, lineare und überall gültige Zeit gesetzt, ohne dass man sich ihrer im Rahmen der Theoriebildung angenommen hätte."[144]

Bei der Übertragung von narratologischen Konzepten auf *Faust* werden die von Weixler und Werner angesprochenen Probleme nicht aufgelöst, sondern erhalten gerade durch die Subjektivität der besprochenen Zeit und der mit dem Augenblick verbundenen temporalen Ambiguität und ambigen Temporalität eine deutlichere Konturierung. Die in *KAP. 2.4* ausgeführten Eigenschaften der (Inter)Subjektivität, Paradoxie (Ruhe/Bewegung), Plötzlichkeit und Offenheit des Augenblicks, welcher im Zentrum der Ästhetik der Zeit steht, werden durch Formen der Uneindeutigkeit erst sprachlich darstellbar und erfahrbar. Des Weiteren sind die genannten Eigenschaften nicht nur Teil der dargestellten Zeit, sondern durch die ambige Temporalität poetisch gespiegelte Eigenschaften der Zeit der Darstellung. Beispielsweise wird die Verbindung von Bewegung und Ruhe im Augenblick im Drama im Kontext des Paktschlusses auf der Ebene der dramatischen Einbettung durch die Dialogizität der beiden Wettformulierungen erreicht („Werd' ich beruhigt je mich auf ein Faulbett legen;/ […] Die Wette biet' ich! […]/ Werd' ich zum Augenblicke sagen:" (Faust, 1692 u. 1698f.)). Die temporale Ambiguität des Augenblicks, die beiden Zustände in sich zu vereinen, findet hierbei in der ambigen Temporalität ihre Entsprechung und entzieht sich einer Analyse durch Kategorien, die auf der Annahme einer „monoton verlaufende[n], lineare[n] und überall gültige[n] Zeit"[145] beruhen.

Die vorliegende Arbeit unterstützt dementsprechend die Forderung, welche Weixler und Werner für ein erweitertes Zeitmodell artikulieren: „Erstrebenswert ist folglich ein flexibles, aber dennoch durch Begriffe strukturiertes Konzept von Zeit, das es erlaubt, unterschiedliche Formen von Zeit, ihre Semantiken sowie ihre Historizität und ihre mediale

---

[144] Weixler, Antonius/Werner, Lukas: „Zeit und Erzählen – eine Skizze". In: *Zeiten erzählen. Ansätze – Aspekte – Analysen,* hrsg. v. Antonius Weixler und Lukas Werner. Berlin/Boston 2015: De Gruyter (Narratologia, 48), S. 1–24, hier: S. 9; vgl. ferner: Fludernik, Monika: „Chronology. Time, Tense and Experientialy in Narrative." In: *Language and Literature 12 (2003)*, p. 117–134, here: p. 117f.; vgl. ferner: Fröhlich, Melanie: *Zeitkonzeptionen in Erzähltheorie und Kulturwissenschaft. Ein kritischer Vergleich*. Saarbrücken 2008: VDM Verlag, S. 16f. u. S. 60–64; Werner, Lukas: „Zeit" Art. In: *Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte*, hrsg. v. Matias Martinez. Stuttgart 2011: Metzler, S. 150–158, bes. S. 151f.; WEIXLER/WERNER (2018), S. 266.

[145] Vgl. WEIXLER/WERNER (2015), S. 9; vgl. ferner: SCHÖßLER/SPEICHER (2019), S. 307.

Bedingtheit zu erfassen.“[146] Das heuristische Schleifenmodell verbindet, wie bereits erläutert, zwei Zeitphänomene miteinander. Einerseits Zeit als ein Phänomen, das in seiner Ontologie nicht gefasst werden kann und sich deshalb der Annahme einer „monoton verlaufende[n], lineare[n] und überall gültige[n] Zeit“[147] entzieht.[148] Diese Zeit ist zum zweiten Zeitphänomen, der im Text gestalteten Zeit, in ein Verhältnis zu setzten,[149] welches eben nicht durch Präsuppositionen der Eindeutigkeit bereits vorbestimmt und simplifiziert werden soll.

Dies bedingt die Frage nach den Eigenschaften der ästhetischen Eigenzeiten, welche die Ästhetik der Zeit durch temporale Ambiguität und ambige Temporalität in ihrem Kern erfahrbar macht. Ich verwende den Terminus „ästhetische Eigenzeiten“ in Anlehnung an das DFG-geförderte Schwerpunktprogramm 1688 *Ästhetische Eigenzeiten. Zeit und Darstellung in der polychronen Moderne.* Dieses Schwerpunktprogramm geht ebenfalls von einem Zusammenspiel der von mir benannten Zeitphänomene aus, die in der Ästhetik der Zeit in *Faust* zusammenwirken.[150] Der Begriff wird von Michael Gamper und Helmut Hühn 2014 in *Was sind Ästhetische Eigenzeiten?* folgendermaßen erläutert und 2020 in *What are Aesthetic Temporalites* aktualisierend wiederaufgegriffen:

> „Ästhetische Eigenzeiten werden als exponierte und wahrnehmbare Formen der komplexen Zeitgestaltung, - modellierung und -reflexion verstanden, wie sie einzelnen Gegenständen bzw. Subjekt-Ding-Konstellationen eigen sind. Dies ist bei Kunstwerken unterschiedlicher medialer und materialer Provenienz in hohem Maße der Fall, trifft aber auch in vergleichbarer Weise für andere Artefakte und Objekte der materiellen Dingkultur zu, bei denen komplexe, auf vielen Ebenen zugleich stattfindende (Selbst-)Bezüglichkeiten in der Beobachtung und Wahrnehmung idiosynkratischer Zeitlichkeiten führen. Derart organisierte Gebilde formieren Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft anders, als sie in der linearen Zeit erscheinen.“[151]

Faust pointiert, wie bereits zu Beginn der vorliegenden Arbeit ausgeführt, in der Wettformulierung die Verbindung von Zeit und Ästhetik. *KAP. 1.1* hat durch die Formen der Uneindeutigkeit auf Wortebene für den Bezug von dargestellter Zeit und sprachlicher Zeitgestaltung herausgestellt, dass die temporale Ambiguität zentral für die Wettformulierung und dadurch für die Handlung des Dramas ist. In Anschluss an Gamper und Hühn gehe ich davon aus, dass auch für *Faust* „komplexe auf vielen Ebenen zugleich

---

[146] WEIXLER/WERNER (2015), S. 15.
[147] Vgl. WEIXLER/WERNER (2015), S. 9; vgl. ferner: SCHÖßLER/SPEICHER (2019), S. 307.
[148] Vgl. Gamper, Michael/Hühn, Helmut: „Einleitung“. In: *Zeit der Darstellung. Ästhetische Eigenzeiten in Kunst, Literatur und Wissenschaft*, hrsg. v. Michael Gamper u. Helmut Hühn. Hannover 2014: Wehrhahn (Aesthetische Eigenzeiten, 1), S. 7–23, hier: S. 11.
[149] Vgl. GAMPER/HÜHN (2014b), S. 12.
[150] Vgl. hierzu das Konzept der Ästhetischen Eigenzeiten (https://www.aesthetische-eigenzeiten.de/konzept/; letzter Zugriff: 07.07.2022, 11:12 Uhr).
[151] Gamper, Michael/Hühn, Helmut: *Was sind ästhetische Eigenzeiten?* Hannover 2014: Wehrhahn (Aesthetische Eigenzeiten. Kleine Reihe, 1), S. 23f.; vgl. ferner: Gamper, Michael/Hühn, Michael: *What Are Aesthetic Temporalities?* Hannover 2020: Wehrhahn (Aesthetische Eigenzeiten. Kleine Reine, 8), p. 24; GAMPER/HÜHN (2014b), S. 16.

stattfindende (Selbst-)Bezüglichkeiten in der Beobachtung und Wahrnehmung idiosynkratischer Zeitlichkeiten“[152] festgestellt werden können. Das heuristische Modell der vorliegenden Arbeit überführt diese Feststellung in die Untersuchung von temporaler Ambiguität und ambiger Temporalität auf den vier eingeführten Ebenen (Wortebene, Figurenrede, dramatische Einbettung, Metareflexion) und ihrem Zusammenwirken. Der von Gamper und Hühn angesprochenen Komplexität der „Zeitgestaltung, - modellierung und -reflexion“[153] wird demnach mit der Untersuchung des Dramas begegnet, welche beispielsweise für die Wette in *Nacht* von der Ambiguität einzelner Lexeme („Augenblicke“ (Faust, 1699)), dem Tempusgebrauch („Werd' ich […] sagen“ (Faust, 1699)) über die ambige Temporalität von Ereignisstrukturen („Werd' ich beruhigt je mich auf ein Faulbett legen;/ […] Die Wette biet' ich! […]/ Werd' ich zum Augenblicke sagen:“ (Faust, 1692 u. 1698f.)) bis hin zur poetischen Metareflexion („Die Zeit ist kurz, die Kunst ist lang“ (Faust, 1787)) reicht.

Im Augenblick kann der Konzentrationspunkt für die Ästhetik der Zeit gesehen werden. Dies betrifft sowohl die handlungsrelevante *Aisthesis* des Augenblicks durch Faust als auch die poetologischen Reflexionen um die Darstellbarkeit. In *KAP. 2.5* werden die philosophisch-religiösen, anthropologischen und ästhetischen Dimensionen des Augenblicks zusammengeführt und dadurch die Zentralität von temporaler Ambiguität und ambiger Temporalität erläutert. Hierbei wird hervorgehoben, dass Plötzlichkeit, Offenheit, (Inter)Subjektivität sowie die paradoxe Verbindung von Ruhe und Bewegung als Zeiterscheinungen mit der Darstellung und der Erfahrung des Augenblicks konzeptionell verbunden werden. Die in der Literaturwissenschaft etablierten, narratologischen Kategorien der Zeitanalyse (Ordnung, Dauer, Frequenz) erscheinen für die Erfassung dieser temporalen Phänomene unzulänglich. Diverse Forschungsbeiträge, die in der jüngsten Zeit erschienen sind, bieten der vorliegenden Arbeit hierfür einerseits Anknüpfungspunkte und andererseits Potenzial zur Ergänzung. Beispielsweise führt Dirk Oschmann in seinem Artikel „Augenblick“ in *Formen der Zeit. Ein Wörterbuch der ästhetischen Eigenzeiten* von 2020 *Faust* in seinen einleitenden Bemerkungen auf,[154] bezieht dann aber in seinen durchaus erkenntnisbringenden Erläuterungen der „Ästhetischen Perspektive“[155] des Augenblicks um 1800 *Faust* und Goethe nicht mit ein.[156] Ebenso verhält es sich mit den Beiträgen des von

[152] GAMPER/HÜHN (2014a), S. 24; vgl. ferner: GAMPER/HÜHN (2020b), p. 24.
[153] GAMPER/HÜHN (2014a), S. 23; vgl. ferner: GAMPER/HÜHN (2020b), p. 24.
[154] Vgl. Oschmann, Dirk: „Augenblick“ In: *Formen der Zeit. Ein Wörterbuch der ästhetischen Eigenzeiten*, hrsg. v. Michael Gamper, Helmut Hühn u. Steffen Richter. Hannover 2020: Wehrhahn (Aesthetische Eigenzeiten. 16), S. 52–59, hier: S. 52.
[155] OSCHMANN (2020a), S. 54.
[156] Vgl. OSCHMANN (2020a), S. 54–58.

Liisa Steinby herausgegebenen Bandes *Augenblick, Lebenszeit, Geschichte, Ewigkeit. Die Zeit in Goethes Werken* von 2017, in dem sich keiner der Beiträge explizit mit *Faust* auseinandersetzt. Aufgrund der Zentralität des Augenblicks in *Faust* werden die dort vorgenommenen vielversprechenden Überlegungen auf das Drama in *KAP. 2.4* dieser Arbeit hin überprüft und übertragen. Die vorliegende Arbeit bietet aufgrund des Schleifenmodells und des dadurch beleuchteten Zusammenwirkens von temporaler Ambiguität und ambiger Temporalität auf den verschiedenen Ebenen auch einen theoretischen Ansatz für die Ästhetik der Zeit, welche über die mikrologische Analyse hinausgeht. Das Zusammenwirken von temporaler Ambiguität und ambiger Temporalität lässt sich als eine Quelle der Polyvalenz einordnen, welche durch die Ausführungen der vorliegenden Arbeit in ihrer Genese exemplarisch nachgezeichnet werden kann und für die Ästhetik der Zeit neben die Inkommensurabilität und die Subversion der Kommunikation tritt. Dem Verhältnis zwischen lokaler Ambiguität und Polyvalenz ist die Darstellung des nächsten Anknüpfungspunkts an die Forschung gewidmet.

1.3.3 Lokale Ambiguität und Polyvalenz

Das heuristische Modell der vorliegenden Arbeit verdeutlicht ihre Grundposition, dass die Polyvalenz, das heißt: die Bedeutungsfülle eines Textes, auf lokalisierbaren Uneindeutigkeitsphänomenen – das heißt für *Faust*: auf das Zusammenwirken von temporaler Ambiguität und ambiger Temporalität auf den vier Ebenen des Modells – beruht. Es liegt diesbezüglich auf Wortebene eine (temporale) Ambiguität vor, wenn wie beim besprochenen Wort „Werd‘“ (Faust, 1699) zwei oder mehrere Bedeutungen eines Ausdrucks in einem gegebenen Kontext (die Wettformulierung) koexistieren.[157] Wie in *KAP. 1.1* postuliert, müssen die Bedeutungen des Ausdrucks nicht im Sinne einer Disjunktion inkompatibel sein, sondern können, wie in der Wettformulierung in Form einer Konjunktion nebeneinander bestehen.[158] *KAP. 3.2.5* zeigt diesbezüglich auf, dass nicht nur die Ambiguität der Wettformulierung, sondern auch die Akzeptanz dieser Ambiguität durch Mephisto und Faust konstitutiv für das Zustandekommen des Paktschlusses ist.

Die Ambiguität ist nicht nur auf Wortebene, sondern auch auf narrativer Ebene für die Aushandlung des Teufelspakts entscheidend, welcher in Form der ambigen Temporalität auf Ebene der dramatischen Einbettung geschlossen wird. Auf Ebene der Metareflexion stellt der Text demnach Ambiguität als Strategie (für den Paktschluss) und in Bezug auf die

[157] Vgl. WINTER-FROEMEL/ZIRKER (2015), p. 295; vgl. ferner: RIMMON (1977), p. 17; BAUER ET AL (2010), S. 10 u. S. 21; KURZ (1999), S. 102.
[158] Vgl. MITTELBACH (2003), S. 18f.; vgl. ferner: BAUER ET Al. (2010), S. 27; JANNIDIS (2003), S. 308; BAUER/BECK ET AL (2021), bes. S. 99–127.

Ästhetik der Zeit durch den schönen Augenblick als geeignetes Mittel für die poetische Darstellung heraus. Dementsprechend widerspricht die vorliegende Untersuchung in Anlehnung an die Arbeiten von Lisa Ebert, Miriam Lahrsow und Martina Bross auch der Position von Slomith Rimmon bezüglich der Relation von lokalisierbaren Ambiguitätsphänomenen und der Polyvalenz eines Textes (globaler Ambiguität).[159] Das heuristische Modell der Arbeit stellt durch das Zusammenwirken der Ebenen heraus, dass sich auf Wortebene lokalisierbare Ambiguitäten durchaus zu größeren Einheiten wie beispielsweise narrative und dramatische Ambiguitäten um die Aisthesis des Augenblicks durch Faust verbinden können.[160] Des Weiteren ist dieses Zusammenwirken der Ambiguitäten, gegen das enge Verständnis von Rimmon, für *Faust* selbst ein poetisches Mittel für die zentrale Ästhetik der Zeit, weshalb die lokalisierbaren Ambiguitäten nicht nur zur Konstitution der Polyvalenz des Dramas beitragen,[161] sondern darüber hinaus nach ihrer Funktion für beispielsweise die Ästhetik des Dramas und ihrer Metareflexion zu befragen sind.

Es ist demnach zwischen den Ambiguitäten auf den vier Ebenen des heuristischen Modells und der Polyvalenz eines Textes trotz der Verwandtschaft der Uneindeutigkeitsformen zu unterscheiden. In der Forschung werden die *Polyvalenz* und *(literarische) Ambiguität* allerdings häufig synonym verwendet und bezeichnen hierbei die generelle Eigenschaft eines literarischen Textes, eine Fülle von Bedeutungen zu besitzen;[162] so beispielsweise bei William Empson: „'Ambiguity' itself can mean an indecision as to what you mean, an intention to mean several things, a probability that one or both of the things has been meant, and the fact that a statement has several meanings"[163.] Empson verbindet hierbei alle Formen der Uneindeutigkeit unter dem Begriff der Ambiguität,[164] was nach Lahrsow zu einem Abstumpfen der analytischen „Trennschärfe"[165] führt. Darüber hinaus bedingt Empsons Verwendung des Ambiguitätsbegriffs, dass erstens die Analyse von sich unterscheidenden Uneindeutigkeitsphänomenen für die Konstitution der Polyvalenz

[159] Vgl. LAHRSOW (2022), S. 28f.; Vgl. ferner: Ebert, Lisa: *Ambiguity in Emily Brontës Wuthering Heights.* Paderborn 2020: Brill Schöningh (Beiträge zur englischen und amerikanischen Literatur, Bd. 39), S. 248f.; Bross, Martina: *Versions of Hamlet: Poetic Economy on Page and Stage*. Paderborn 2017: Ferdinand Schöningh (Beiträge zur englischen und amerikanischen Literatur, Bd. 35), S. 9.

[160] Vgl. RIMMON (1977), S. 14; vgl. ferner: LAHRSOW (2022), S. 29; EBERT (2020), S. 249.

[161] Vgl. BROSS (2017), S. 9: „Lexical and structrual ambiguities form the basis for the protagonist's wordplay and are frequently used by the playwright to evoke and link multiple meanings."

[162] Vgl. Barsch, Achim: „Polyvalenz" Art. In: *Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, hrsg. von Ansgar Nünning. Stuttgart/Weimar 1998: Metzler, S. 431f., hier: S.430.

[163] Empson, William: *Seven Types Of Ambiguit*. London 1949 [1930]: Chatto and Windus, p. 5f.

[164] Vgl. Potysch, Nicolas: *Wiederholt doppeldeutig in Bild und Schrift Ambiguität im durchbilderten Roman*. Hannover 2018: Wehrhahn, S. 185.

[165] LAHRSOW (2022), S. 26, Fußnote 44.

zurücktritt und zweitens die „several meanings“[166] einer Aussage nicht mehr auf (ambige) Textphänomene – das heißt: lokalisierbare Ambiguitäten – zurückgeführt werden müssen, was drittens die Polyvalenz zur Spekulation hin öffnet.[167] Um den Unterschied zwischen den Ambiguitäten und anderen Formen der Uneindeutigkeit auf den vier Ebenen, welche im Text nachgewiesen werden können, einerseits und der literarischen Ambiguität andererseits auch terminologisch deutlich zu machen, wird im Folgenden für letztere der Begriff der Polyvalenz verwendet. Die Anwendung des Polyvalenzbegriffs erstreckt sich hierbei auch auf die Erläuterung von Forschungsbeiträgen, wenn diese eine synonyme Verwendung der Termini aufweisen.

Wie bereits herausgestellt wurde, versteht die vorliegende Arbeit unter dem Begriff der Polyvalenz die Fülle an Bedeutungen eines Textes, die in Relation zu Merkmalen des Textes zu setzen ist. Auch wenn nach Siegfried Schmidt in der Fülle an Interpretationen ein Indiz für die Polyvalenz eines (literarischen) Textes gesehen werden kann,[168] ist Polyvalenz, trotz der Nähe der beiden Phänomene, nicht mit der Fülle an Interpretationen gleichzusetzen. Der Unterschied zwischen Polyvalenz und der Vielzahl an Interpretationen besteht darin, dass Letztere durch den Grad an Plausibilität hierarchisiert sind, während die Polyvalenz nach ihren textuellen Grundlagen zu befragen ist.[169] Während somit einerseits für die Analyse der Polyvalenz zu klären ist, wie die verschiedenen Bedeutungen (neben- und miteinander) entstehen, besteht für die Interpretation die Notwendigkeit, die eigene Plausibilität nachzuweisen. Der Nachweis der eigenen Plausibilität ist damit mit dem Axiom verbunden, dass der interpretierte Text einerseits polyvalent ist und andererseits die eigene Interpretation lediglich eine plausibl(er)e, aber nicht die einzig korrekte ist.[170] *Faust* reflektiert demensprechend durch die temporale Ambiguität der Verse „Alles Vergängliche/ Ist nur ein Gleichniß“ (Faust, 12104f.) am Ende die eigene Polyvalenz, ohne überhaupt auf die Plausibilität möglicher Interpretationen einzugehen, und verbindet sie mit der Inkommensurabilität. Demgemäß ist für die vorliegende Untersuchung interessant, wie die Polyvalenz von *Faust* durch Textmerkmale im weitesten Sinne entsteht und zur

[166] Empson (1949), p. 5f.
[167] Vgl. LAHRSOW (2022), S. 26.
[168] Vgl. Schmidt, Siegfried J.: *Grundriss der empirischen Literaturwissenschaft. Bd. 1. Der gesellschaftliche Handlungsbereich Literatur*. Braunschweig, Wiesbaden 1980: Vieweg, S. 108; vgl. ferner: JANNIDIS (2003); S. 315.
[169] Vgl. JANNIDIS (2003), S. 310; siehe hierzu ferner den Forschungsbeitrag von Nadine Bade et al von 2009, welcher den Unterschied selbstbezüglich deutlich macht: Bade, Nadine et al: „Ambiguity in Shakespeare’s Sonnet 138“. In: *Ambiguity. Language and Communication, ed. by Susanne Winkler.* Berlin/Boston: De Gruyter, pp. 89-138, here: p. 89: „.By combining the methodology of both literary studies and linguistics we analyse in detail the strategies Shakespeare uses to establish both readings. And we thereby show that they are both equally plausible interpretations of the sonnet.“
[170] Vgl. BAUER ET AL (2010), S. 39.

Inkommensurabilität ins Verhältnis zu setzen ist. Die Forschung bietet hierfür mehrere theoretische Ansatzpunkte, die im Folgenden auf das heuristische Schleifenmodell zu beziehen sind.

Roman Jakobson stellt für die Polyvalenz eines literarischen Textes die poetische Sprachverwendung in den Vordergrund: „Die Eigenarten der verschiedenen Genres implizieren eine gestaffelte Teilnahme der anderen sprachlichen Funktionen, an deren Spitze die poetische Funktion steht."[171] Die poetische Funktion der Sprache wird von Jakobson begriffen als eine selbstreferenzielle („Die *Einstellung* auf die BOTSCHAFT als solche, die Ausrichtung auf die Botschaft um ihrer selbst willen, stellt die POETISCHE Funktion der Sprache dar."[172]). Diese Selbstreferenzialität der poetischen Sprache ist für Jakobson auch der Grund für die Polyvalenz der Literatur: „Mehrdeutigkeit ist eine unabdingbare, unveräußerliche Folge, jeder in sich selbst zentrierten Mittelung, kurz eine Grundeigenschaft der Dichtung."[173] Wie zu Beginn der vorliegenden Arbeit erläutert, sind die Produktion, die Darstellungsweise des Textes und die Rezeption Teil der poetischen Selbstreflexion. Dementsprechend führt nach Jakobson die poetische Bespiegelung dazu, dass nicht nur der Text polyvalent, sondern auch „Sender und Empfänger [ambig] werden."[174] Die Polyvalenz von Literatur beruht demgemäß für Jakobson auf dem Sprachgebrauch und der Kommunikationssituation, die er durch die Dominanz der poetischen Funktion jeweils als speziell literarisch versteht.[175] Bereits Fotis Jannidis hat darauf verwiesen, dass Jakobson für diese Dominanz allerdings keinen Nachweis auf Basis einer Sprachanalyse erbringt, sondern vom Konzept der poetischen Funktion ausgehend sprachliche Strukturen untersucht.[176] Im Zentrum seiner Untersuchung stehen jene Sprachmittel, durch die sich vor allem Lyrik auszeichnet.[177] Obwohl Jakobson auf die Eigenheiten der Gattungen verweist („Die Eigenarten der verschiedenen Genres implizieren eine gestaffelte Teilnahme der anderen sprachlichen Funktionen, an deren Spitze die poetische Funktion steht."[178]), geht er in seiner linguistischen Untersuchung nicht auf diese ein.[179] Übertragen auf das heuristische Schleifenmodell der vorliegenden Arbeit fokussiert sich Jakobson auf die Wortebene und

[171] Jakobson, Roman: „Linguistik und Poetik [1960]". In: *Roman Jakobson. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971*, hrsg. v. Elmar Holenstein u. Tarcisius Schelbert. Frankfurt/M. 1979: Suhrkamp, S. 83–121, hier: S. 93.
[172] JAKOBSON (1960), S. 92.
[173] JAKOBSON (1960), S. 110f.
[174] JAKOBSON (1960), S. 111; vgl. BAUER ET AL (2010), S. 28.
[175] Vgl. BAUER ET AL (2010), S. 28.
[176] Vgl. JANNIDIS (2003), S. S. 323.
[177] Vgl. Scheffel, Michael: „Formen und Funktionen von Ambiguität in der literarischen Erzählung. Ein Beitrag aus narratologischer Sicht". In: *Amphibolie - Ambiguität – Ambivalenz*, hrsg. v. Frauke Berndt u. Stephan Kammer. Würzburg 2009: Königshausen und Neumann, S. 89–103, hier: S. 89f.
[178] JAKOBSON (1960), S. 93.
[179] Vgl. SCHEFFEL (2009), S. 89f.

betont dort durch die untersuchten Formen der Verse, des Reimes und des Metrums vor allem die gewählte Form für die Ambiguität („Der Vorrang der poetischen Funktion vor der referentiellen löscht den Gegenstandsbezug nicht aus, sondern macht ihn mehrdeutig.“[180]). Für *Faust* ist festzuhalten, dass die verwendete Sprachform wie beispielsweise im *Prolog im Himmel* zu Ambiguitäten auf Wortebene durch die Aufnahme von Bedeutungen führt:

> „MEPHISTOPHELES
> Was wettet ihr? den sollt ihr noch verlieren!
> Wenn ihr mir die Erlaubniß gebt
> Ihn meine Straße sacht zu führen.
> DER HERR
> So lang' er auf der Erde lebt,
> So lange sey dir's nicht verboten.
> Es irrt der Mensch so lang er strebt.“ (Faust, 312–317)).[181]

Das Leben Fausts wird hierbei als Bezugspunkt für die Wette eingeführt. Das dreifache „so lange“ schafft hierbei die zeitlichen Bezüge und konzipiert Fausts Leben auf der Erde räumlich in Form einer Strecke. Der parallele Aufbau der Verse 315 und 316 legt eine Parallelität der zur Versuchung freistehenden Zeitstrecke und dem Leben Fausts nahe. Vers 317 entzieht sich diesem parallelen Aufbau und betont das Irren des Menschen während seines Strebens. In dieses Streben wird wiederum das Leben als Rahmung des Irrens durch den Kreuzreim eingeschrieben. Andererseits beschränkt sich die Ambiguität an dieser Stelle des Dramas nicht auf den bedeutungsanreichernden Reimbezug im Sinne Jakobsons.[182] Auf Wortebene treten neben die Reimbezüge Phänomene der Vagheit und der Unterspezifizierung. Das „so lang'“ (Faust, 315 u. 317) und „so lange“ (Faust, 316) sind hierbei in Bezug auf die Zeitstrecke für die Wette und das Leben Fausts vage, während die Begründung für das Irren des Menschen und die Relation zwischen Irren und Leben unterspezifiziert bleiben („Es irrt der Mensch so lang er strebt.“ (Faust, 317)). Die Aussage des HERRN ist hierbei temporal ambig, da sich das „sey“ (Faust, 316) im Sinne des Konjunktivs und des Futur I verstehen lässt, wobei auf Ebene der dramatischen Einbettung durch das Wettangebot das Futur I naheliegend erscheint. Allerdings ist die Antwort des HERRN auf das Wettangebot ambig, da dieser zwar den Reim Mephistos ergänzt, allerdings weder auf die Frage eingeht, was er wetten würde („Was wettet ihr?“ (Faust, 312)),[183] noch explizit eine Wette abschließt.[184]

---

[180] JAKOBSON (1960), S. 111; vgl. ferner: BAUER ET AL (2010), S. 28; SCHEFFEL (2009), S. 89f.
[181] Vgl. JAKOBSON (1960), S. 106f.
[182] Vgl. BAUER ET AL (2014), S. 29.
[183] Vgl. Eschweiler, Christian: *Die Sprachkunst großer deutscher Dichter. Dreizehn literarisch-pädagogische Beiträge zur Dichtung und Bildung*. Weilerswist 2004: Landpresse, S. 13.
[184] Dagegen: Binswanger, Hans Christoph: „J.W. Goethe über den Allmachtsglauben und die Selbsttäuschung des modernen Menschen. Zu den zwei Wetten des Mephistopheles im *Faust*-Drama“. In: *Faust-Jahrbuch 1 (2004)*, S. 37–51, hier: S. 37; vgl. ferner: Alt, Peter-André: *Ästhetik des Bösen*. 2. Aufl., München 2011 [2010]: C.H. Beck, S. 101.

Christoph Bode geht in *Ästhetik der Ambiguität* von 1988 und *The Aesthetics of Ambiguity - Now and Then* von 2019 vor allem auf dieses Verhältnis zwischen poetischer und referenzieller Funktion ein.[185] Im Rückgriff auf Jakobson ist für Bode „[p]oetische Sprache […] immer mehrdeutige Sprache“[186] und davon abgeleitet durch die Selbstreferenzialität der „poetische Text essentiell ambig“[187].[188] Unter dem Terminus *Ambiguity Mark I* spricht Bode aufgrund der dominanten Selbstreferenzialität der Literatur aus allen Zeiten diese Polyvalenz zu.[189] Eine darüber hinausgehende Polyvalenz weise nach Bode insbesondere die Literatur der Moderne auf (*Ambiguity Mark II*), da sie durch eine Steigerung der Selbstreferenzialität geprägt sei: „Literarische Ambiguität entsteht unvermeidlich, wenn Literatur versucht, es den Nachbarkünsten gleich zu tun und etwas aufzubauen, das seine Bedeutung allein aus den Relationen seiner Elemente erlangt – gleich, wofür sie zuvor standen.“[190] Auch wenn Bode einräumt, dass Literatur nie ausschließlich selbstreferenziell sein kann („literature cannot achieve *absolute self-referentiality*“[191]), richtet sich sein Augenmerk darauf, dass moderne Literatur nicht mehr darstellen würde, sondern auf den eigenen Sinnstiftungsprozess verweise: „die immer komplizierter, auch mehrdeutiger werden [sic!] Textstrategien verweisen den Leser nicht mehr auf eine fiktive Realität – in der Zerstörung der Mimesis leuchtet eine neue Ästhetik auf –, sondern auf seine eigene sinnstiftende Aktivität“[192]. Die Rezeption eines Textes biete nach Bode demnach die „Teilnahme an einem unabgeschlossenen (wohl auch unabschließbaren) Semiosis-Prozeß“[193].

Der Bezugspunkt zu den Arbeiten Bodes ist somit für das heuristische Schleifenmodell die Ebene der Metareflexion. Diese diskutiert Bode selbst anhand von Patricia Waughs *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction* und spricht sie der modernen und postmodernen Literatur durch die gesteigerte Selbstreflexion zu.[194] Wie bereits Jens Mittelbach angemerkt hat, bleibt bei Bode allerdings unklar, „wie Bedeuten ohne Bedeutetes […] letztlich aufzufassen ist und wie man sich einen von der Fessel des Inhalts befreiten Sinn konkret vorzustellen hat.“[195] Auch wenn die vorliegende Arbeit die Betonung der Metareflexion durch Bode sowohl für die Ästhetik als auch für die Ambiguität

[185] BODE (1988), S. 83; vgl. ferner: BODE (2019), S. 262.
[186] BODE (1988), S. 53; vgl. ferner: BODE (2019); S. 260
[187] BODE (1988), S. 71; vgl. ferner: BODE (2019), S. 260.
[188] Vgl. BODE (2019), S. 260; vgl ferner: LAHRSOW (2022), S. 27; Fußnote 46.
[189] Vgl. BODE (1988), S. 71f. u. S, 75.
[190] BODE (1988), S. 81; vgl. ferner: BODE (2019), S. 262.
[191] BODE (2019), S. 261.
[192] BODE (1988), S. 131.
[193] BODE (1988), S. 380.
[194] BODE (1988), S. 315.
[195] MITTELBACH (2003), S. 12.

eines Textes begrüßt, scheinen seine Überlegungen weder methodisch noch theoretisch für das heuristische Modell anschlussfähig zu sein. Der Grund liegt erstens darin, dass Bode, wie bereits Sebastian Meixner festgehalten hat, davon ausgeht, dass die Polyvalenz unabhängig von sprachlichen Formen der Uneindeutigkeit ist und „in diesem Sinne stets einen unhintergehbaren Grad von Unbegrifflichkeiten [repräsentiert]“[196]*:* Aber gerade die Formen der sprachlichen Uneindeutigkeit beleuchtet die vorliegende Arbeit auf den einzelnen Ebenen des heuristischen Modells und in ihrem Zusammenwirken für die Ästhetik der Zeit. Vor allem die Unterscheidungen der verschiedenen Uneindeutigkeitsphänomene, die Bode in seinem Ansatz nicht berücksichtigt, lassen ein Verständnis für die Konstitution der Ambiguität auf den verschiedenen Ebenen und ihrer konkreten Funktion für das Drama zu.[197] Beispielsweise haben die bereits eingangs besprochenen Formen der Uneindeutigkeit auf Wortebene nicht nur für das Zustandekommen der Wette eine handlungsrelevante Funktion, sondern auch für die damit verbundene Ästhetik des Augenblicks. Dementsprechend sind die temporale Ambiguität und ambige Temporalität in ihrem Zusammenwirken auf den verschiedenen Ebenen konstitutiv für die Ästhetik der Zeit im Drama. Diese kann bezüglich der vom Text selbstreferenziell ausgewiesenen Polyvalenz und Inkommensurabilität erst durch das Zusammenwirken der sprachlichen Formen der Uneindeutigkeit für die Zeitgestaltung nachvollzogen werden.

Zum Nachvollzug gehört zudem, dass auf die genrespezifischen Gestaltungsmöglichkeiten, die Bestandteil der Metareflexion sind, eingegangen wird. Vor allem für das Drama, welches Bode in seinen Ausführungen zugunsten von Lyrik und Prosa vernachlässigt,[198] sind hierbei mehrere Ebenen der Kommunikation als Quelle von Ambiguitäten auf den verschiedenen Ebenen des heuristischen Modells zu beachten. In vorangegangenen Ausführungen zur Darstellung der Zeit wurde auf die Kommunikationsebenen als Quelle der Zeitkonzeptionierung durch Ambiguität und dementsprechend auf die Formen der Uneindeutigkeit auf Wortebene, die narrative Ambiguität von Aussagen auf Ebene der Figurenrede, die dramatische Ambiguität auf Ebene der dramatischen Einbettung und die Metareflexion eingegangen. Für die besprochenen Ebenen ist der Bezug zur allgemeinen Sprachverwendung hervorzuheben, der bei der

[196] Meixner, Sebastian: „Bewerten – Figurieren – Erzählen. Zur Begriffsgeschichte der Ambivalenz.“ In: *Ambivalenz in Sprache, Literatur und Kunst/ Ambivalence in Language, Literature and Art*, hrsg. v. Matthias Bauer, Frauke Berndt und Sebastian Meixner. Würzburg 2019: Königshausen & Neumann (Poetik und Episteme, 3), S. 9–62, hier: S. 52.

[197] Vgl. MITTELBACH (2003), S. 14; vgl. ferner: Bauer, Matthias et al.: „Disarmed: Ein interdisziplinäres Gespräch über Ambiguität am Beispiel eines kausativen Verbs.“ In: *Dimensionen der Zweitsprachenforschung/ Dimensions of Second Language Research. Festschrift für Kurt Kohn*, hrsg. v. Michaela Albl-Mikasa, Sabine Braun u. Sylvia Kalina. Tübingen 2009: Narr, S. 253–276, hier: S. 255.

[198] Vgl. MITTELBACH (2003), S. 13.

Überbetonung der poetischen Funktion beziehungsweise der damit verbundenen Selbstreferenzialität bei Bode und Jakobson an Klarheit verliert.[199]

Der Bezug zur allgemeinen Sprachverwendung ist hierbei keineswegs ein ambiguitäts- und polyvalenzverhinderndes Element des Dramas. Dies betrifft einerseits die Wortebene als Quelle der Ambiguität und die evozierten Kontexte durch die verwendete Sprache im Drama. Ambiguität ist „ein charakteristisches Merkmal der menschlichen Sprache“[200] und entsteht, wie von Esme Winter-Froemel und Angelika Zirker für die Hörer-Sprecher-Interaktion mehrfach herausgestellt, auch in Situationen, die Regeln der alltäglichen Kommunikation folgen.[201] So führen Froemel und Zirker beispielsweise anhand eines Dialogs zwischen der weißen (Schach-)Königin und Alice aus Lewis Carrolls *Through the Looking-Glass* und einem Sketch von Raymond Devos den Zusammenhang von Homophonie und Missverständnis innerhalb der Hörer-Sprecher-Interaktion aus.[202] In Bezug auf Friedrich Schillers *Kabale und Liebe* habe ich selbst im Kontext einer Rhetorik des Stotterns und Verstummens herausgestellt, dass die metasprachliche Funktion nach Jakobson, welche bei Luise durch die Kabale ausgesetzt wird und bei Ferdinand *a priori* ausbleibt, einerseits für das innere Kommunikationssystem den unglücklichen Handlungsverlauf bedingt, andererseits für das äußere Kommunikationssystem die Vorstellung des gegenseitigen Verstehens durch Sprache zu bedenken gibt.[203] Das Ausbleiben der metasprachlichen Funktion zeigt sich bei Ferdinand besonders im Dialog mit Hofmarschall von Kalb, in dessen Rahmen eine Ambiguität in Form einer Homophonie ein Missverständnis bedingt, durch das Ferdinands Handeln bis hin zu Luises Ermordung eine Dynamik erhält:

> „HOFMARSCHALL. Mon Dieu! Mein Gott! Ich spreche ja – So hören Sie doch nur – Ihr Vater – Ihr eigener leiblicher Vater -
> FEDERINAND. (grimmiger) Hat seine Tochter an Dich verkuppelt? Und wie weit kamst du mit ihr? Ich ermorde dich, oder bekenne!“[204]

In dieser Szene konfrontiert Ferdinand den Hofmarschall von Kalb mit einem Brief, den

---

[199] BAUER ET AL (2010), S. 28.

[200] Winkler, Susanne: „Vorwort“. In: *Ambiguity. Language and Communication*, ed. by Susanne Winkler, Berlin/München/Boston 2015: De Gruyter, S. VIIf; vgl. ferner: Klein, Wolfgang/Winkler, Susanne: „Einleitung“. In: *Ambiguität,* hrsg. v. Wolfgang Klein u. Susanne Winkler. Stuttgart 2010: Metzler *(Lili. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 40 /158), S. 5f., hier: S. 6; WINTER-FROEMEL/ZIRKER (2010), S. 77.

[201] Vgl. WINTER-FROEMEL/ZIRKER (2010); vgl. ferner: WINTER-FROEMEL/ZIRKER (2015).

[202] Vgl. WINTER-FROEMEL/ZIRKER (2010), S. 81f.

[203] Vgl. Wabersich, Dominik: „Metasprachliche (Dys-)Funktionalität in Schillers *Kabale und Liebe*“. In: *Schillers Feste der Rhetorik*, hrsg. v. Peter-André Alt u. Stefanie Hundehege. Berlin/Boston 2022: De Gruyter (Perspektiven der Schiller-Forschung, 3), S. 139–154.

[204] Schiller, Friedrich: *Kabale und Liebe*. In: Schillers Werke. Nationalausgabe. Im Auftrag des Goethe und Schiller-Archivs, des Schiller-Nationalmuseums und der Deutschen Akademie, Band 5 N, hrsg. v. Herbert Kraft, Claudia Pilling u. Gert Vonhoff. Weimar 2000: Hermann Bühlaus Nachfolger, S. 5–193; hier: S. 124.

Luise in ihrer angeblichen Untreue ihm gegenüber für den Hofmarschall verfasst hat. Bei dem Brief handelt es sich allerdings, wie in den vorangegangenen Szenen dargestellt, um eine Kabale, die Ferdinands Vater durch seinen Sekretär Wurm ausführen lässt. In der angeführten Textpassage versucht der Hofmarschall von Kalb die Intrige aufzulösen und scheitert, da das Missverständnis aufgrund der Homophonie die Kabale vorantreibt. Das Gespräch folgt hierbei Regeln der Alltagskommunikation und mündet handlungsrelevant in dem Missverständnis Ferdinands. Es scheint diesbezüglich vor allem durch die Versuche, das Missverständnis aufzulösen, ausgeschlossen, dass Hofmarschall von Kalb hier Sonderkommunikation betreibt. Die Überlagerung von „Ihr Vater“ und „ihr Vater“ in der Homophonie markiert für die Rezeption die eigentliche Kabale im Gespräch, die vom Vater Ferdinands ausgeht, wodurch die verhängnisvolle Wirkung des Missverständnis gesteigert wird. Die Rezeption kann einerseits das Aussetzen der metasprachlichen Funktion im Drama und Ferdinands kommunikative Unfähigkeit mitverfolgen. Wenn Luise am Ende des Dramas kurz vor ihrem Tod das Missverständnis für das innere Kommunikationssystem auflöst („Walter, das Wort noch, und dann geschieden – Ein entsezliches Schiksal hat die Sprache unserer Herzen verwirrt.“[205] u. „Dieser Brief – […] Meine Hand schrieb, was mein Herz verdammte – dein Vater hat ihn diktiert. […] Oh des kläglichen Mißverstandes […].“[206]), wird dadurch für das äußere Kommunikationssystem das gegenseitige Verstehen durch Sprache zu bedenken gegeben.[207]

Die Aussagen Luises erhalten vor diesem Hintergrund einen doppelten Bezug. Die Ambiguität entsteht für das Drama in diesem Zusammenhang durch die Relation der Handlung, die das gegenseitige Verstehen durch Sprache *ex negativo* aufzeigt, während die Thematisierung der metasprachlichen Funktion auf die Alltagskommunikation im äußeren Kommunikationssystem übertragbar ist. Der doppelte Bezug der Kommunikation für das innere und äußere System führt gattungsübergreifend zu Ambiguitäten. Ich stimme hierbei Bauer et al. zu, dass das „Potential für Ambiguität“[208] durch die Kommunikationsebenen gesteigert wird. Vor allem, wenn sich, wie bereits *KA.P 1.3.1* in Bezug auf die Darstellung von Zeit durch den Monolog Fausts zu Beginn der Szene *Nacht* dargelegt, ein mehrfacher (temporaler) Bezug der Figur zum Erzähl(t)en und der eigenen dramatischen Darstellung ergibt, ist das Zusammenwirken der verschiedenen Ebenen zu beleuchten.

Die Kommunikation ist nicht nur in ihrem Zusammenwirken der Ebenen und dem Verhältnis von innerem und äußerem System eine Quelle für Ambiguität, sondern durch die

[205] Schiller: *Kabale und Liebe,* S. 184.
[206] Schiller: *Kabale und Liebe*, S. 186.
[207] Vgl. WABERSICH (2022), S. 151f. u. S. 154.
[208] BAUER ET AL (2010), S.32.

evozierten Kontexte des Dramas, die allerdings in der literarischen Kommunikation eine besondere Ausformung erfahren. Kontexte werden im weitesten Sinne in allen sprachlichen Äußerungen evoziert. Allerdings besteht ein Unterschied zwischen der alltäglichen und der literarischen Kommunikation darin, dass in alltäglicher Sprecher-Hörer-Interaktion, Kontexte geklärt und Ambiguitäten im Dialog gelöst werden können.[209] Diese Form der Kontextualisierung und Fixierung von Bedeutungen steht dem äußeren Kommunikationssystem zwischen Produktion und Rezeption nicht direkt zur Verfügung.[210] Das äußere ist hierbei auf das innere Kommunikationssystem angewiesen, welches einerseits Kontexte fixiert, andererseits selbst, wie in *Faust* selbstreflexiv ausgewiesen, als Textgewebe („So schaff' ich am sausenden Webstuhl der Zeit," (Faust, 508))) auf die Fülle von Kontexten („Dem herrlichsten, was auch der Geist empfangen,/ Drängt immer fremd und fremder Stoff sich an" (Faust, 634f.)) und die Tiefe an Bedeutungen verweist, die durch die Textmerkmale lediglich evoziert werden.

Dieser Umstand bietet nach Bode zwei grundsätzliche Umgangsformen mit einem (literarischen) Text: die Rekonstruktion der Bedeutungen oder die Aktualisierung.[211] Die Aktualisierung betone die „*Entfaltung*, of its meaning potential over a longer course of time"[212], die Rekonstruktion hingegen ist an der Plausibilität von Interpretationen aufgrund der Bedeutungen und der Kontexte aus der Entstehungszeit des Textes orientiert („It will not allow any readings that are unlikely or implausible for the time, *then*."[213]). Da Bode, wie bereits erläutert, für die Polyvalenz eine Unabhängigkeit von den sprachlichen Ambiguitäten vertritt, scheint es nachvollziehbar, dass er die Aktualisierung bevorzugt und die Rekonstruktion mit der Restriktion der Polyvalenz gleichsetzt („you tie down a literary text to its original situation, you arrest its meaning in this earliest of stages -worst of all: you treat it like a non-literary, referential text by denying that its very reason for being is to spark off ever new meanings, to serve as the basis for ever new realizations."[214]).

Eine Anschlussfähigkeit für die vorliegende Arbeit an Bodes Konzept ist durch diese Beurteilung ebenfalls nicht gegeben. Es scheint überzogen, die Interpretation von Formen der sprachlichen Uneindeutigkeit und des Zusammenwirkens von temporaler Ambiguität und ambiger Temporalität, die den Nachvollzug der Ästhetik der Zeit fruchtbar machen möchte, als Restriktion einzuschätzen. Die vom Text selbstreferenziell ausgewiesene Polyvalenz und Inkommensurabilität scheinen dementsprechend erst durch das

[209] Vgl. BAUER ET AL. (2010), S. 33.
[210] BAUER ET AL. (2010), S. 33; vgl. ferner: KURZ (1999), S. 97.
[211] Vgl. BODE (2019), S. 264ff.
[212] BODE (2019), S. 265; Hervorhebung im Original.
[213] BODE (2019), S. 264; Hervorhebung im Original
[214] BODE (2019), S. 265.

Zusammenwirken der sprachlichen Formen der Uneindeutigkeit für die Zeitgestaltung nachvollziehbar.[215] Auch die damit verbundene epochale Ambiguität ist auf eine Rekonstruktion von intertextuellen Beziehungen von *Faust* ausgerichtet.[216] Diese nimmt eben keine Restriktion vor, sondern liefert einen Beitrag zur Ergründung der Polyvalenz, die durch die Textmerkmale generiert wird.[217] Mit der These, dass sich die im Drama ausgewiesene Inkommensurabilität auch auf die nachvollziehbare Tiefe seiner Polyvalenz erstreckt, grenzt sie sich zugleich gegen den Verdacht ab, die Fülle möglicher Bedeutungen einschränken zu wollen.

Zudem spiegelt sich die Vorstellung Bodes, dass die Rekonstruktion durch ihre Orientierung an der Plausibilität im Gegensatz zur Aktualisierung eine Restriktion vornehmen würde, letztere aber eine freie Entfaltung der Bedeutungen zugänglich mache, nicht in der Forschungspraxis. Nicht nur rekonstruierende Forschungsbeiträge im Sinne Bodes, sondern auch diejenigen, welche für ihre Interpretation eine Aktualisierung vornehmen, gehen dem Nachweis der Plausibilität nach, um nicht als reine Spekulation bewertet zu werden.[218] Der Zusammenhang zwischen der Plausibilisierung der eigenen Interpretation und der Aktualisierung von *Faust* zeigt sich vor allem in jenen Forschungsbeiträgen, die das Drama unter dem Terminus der Modernität erläutern (vgl. *KAP. 1.3.1*).

[215] Vgl. BAUER ET AL. (2010), S. 256.
[216] Vgl. MEIXNER (2019), S. 39f.; vgl. ferner BAUER ET AL. (2009), S. 271f.
[217] Vgl. KURZ (1999), S. 106.
[218] Vgl. JANNIDIS (2003), S. 310; vgl. ferner BAUER ET AL (2010), S. 39; BAUER ET AL. (2009), S. 255.

II Theoretische Grundlagen: Ästhetik der Zeit

2.1 Erkenntnis und Zeit

Die philosophisch-poetischen Herausforderungen einer wie in der Wette geforderten Ästhetik des Augenblicks entsprechen dem doppelten Charakter von *Faust*, welchen Friedrich Schiller gegenüber Goethe im Brief vom 23.6.1797 artikuliert:

> „Kurz die Anforderungen an den Faust sind zugleich philosophisch und poetisch, und Sie mögen sich wenden, wie Sie wollen, so wird Ihnen die Natur des Gegenstandes eine philosophische Behandlung auflegen, und die Einbildungskraft wird sich zum Dienst einer Vernunftidee bequemen müssen."[219]

Während für Schiller die Darstellung in poetischer Form erfolgt, führt der dargestellte Gegenstand hin zu einer philosophischen Behandlung. Damit verbunden ist die Freiheit der literarischen Form, welche der Darstellung einer „Vernunftidee"[220] diene. Auch für Mephisto ist die Ästhetik des Augenblicks durch die poetische Form zu erreichen („die Kunst ist lang/ […]/ Associiert euch mit einem Poeten" (Faust, 1787ff.)). Auch wenn in der Einbildungskraft ein gemeinsamer Ausgangspunkt besteht (vgl. *KAP. 5.3*), verschließt sich die Zeit als Gegenstand der Erkenntnis im Sinne einer „Vernunftsidee"[221]. Dementsprechend beschreibt Schiller drei Tage später, im Brief vom 26.6.1797, seine Verstehensprobleme und das Spannungsfeld zwischen der Idee und der literarischen Form:

> „Den 'Faust' habe ich nun wieder gelesen, und mir schwindelt ordentlich vor der Auflösung. Dies ist indes sehr natürlich, denn die Sache beruht auf einer Anschauung, und solang man die nicht hat, muß ein selbst nicht so reicher Stoff den Verstand in Verlegenheit setzen. Was mich daran ängstigt ist, daß mir der Faust seiner Anlage nach auch eine Totalität der Materie nach zu erfordern scheint, wenn am Ende die Idee ausgeführt erscheinen soll, und für eine so hoch aufquellende Masse finde ich keinen poetischen Reif, der sie zusammenhält."[222]

Der Auffassung Schillers entsprechend beruhe „die Sache […] auf einer Anschauung"[223], welche das Verstehen des Textes ermöglicht. Zudem würde ein geeignetes literarisches Arrangement der Materie im Sinne eines „poetischen Reif[s]"[224] die Idee zusammenhalten. Die Auflösung ist demnach durch das Zusammenspiel zwischen einer eindeutigen Anschauung und einer funktionalen Darstellung bedingt. Der Zugang Schillers zu *Faust* und seine Verstehensprobleme sind hierbei repräsentativ für die ästhetisch-philosophische Auffassung von Zeit um 1800, der sich das Drama aufgrund der temporalen Ambiguität und

[219] Schiller an Goethe, 23.6.1797; In: *Der Briefwechsel von Schiller und Goethe*, hrsg. v. Emil Staiger. Revid. Neuausgabe. Frankfurt/M. 2005: Insel, S. 405.
[220] Schiller an Goethe, 23.6.1797, S. 405.
[221] Schiller an Goethe, 23.6.1797, S. 405.
[222] Schiller an Goehte, 26.6.1797. In: *Der Briefwechsel von Schiller und Goethe*, hrsg. v. Emil Staiger. Revid. Neuausgabe. Frankfurt/M. 2005: Insel, S. 407.
[223] Schiller an Goehte, 26.6.1797, S. 407.
[224] Schiller an Goehte, 26.6.1797, S. 407.

der ambigen Temporalität, die im Zentrum einer Ästhetik der Zeit stehen, entzieht. Dies ist im Drama dadurch begründet, dass die Zeit nicht den Rahmen für die Urteilsfindung darstellt, sondern selbst zum Objekt des Urteils wird.

In der Epistemologie um 1800 tritt zu den regulativen Ideen das wahrgenommene Objektiv per se hinzu. Dieses affiziert die Sinne, welche dann Vorstellungen entwickeln. In der transzendentalen Ästhetik Immanuel Kants ist dies von den sinnlichen Grundlagen der Wahrnehmung, von raumzeitlichen Anschauungen und Kategorien (Qualität, Quantität, Relation, Modalität) *a priori* abhängig.[225] Im Zusammenspiel werden aus den sinnlichen Empfindungen Erscheinungen. Diese werden wiederum durch die Regeln der produktiven Einbildungskraft zu Begriffen entwickelt. Die Vernunft bildet dann gemeinsam mit Schemata der produktiven Einbildungskraft aus den Begriffen Urteile heraus.

In diesem Prozess der Urteilsfindung ist Zeit die Rahmenbedingung für Erkenntnis, allerdings nicht ihr Gegenstand. Zudem ist sie keine Eigenschaft der Dinge, sondern fasst im Sinne Kants die Gegenstände in sich („alle Erscheinungen überhaupt sind in der Zeit und stehen notwendigerweise in Verhältnissen der Zeit“[226]).[227] Die Forderung Fausts nach dem schönen Augenblick führt demgemäß zu einer grundlegenden Umstrukturierung dieser Erkenntnistheorie und dadurch zu epistemischen Herausforderungen. Indem die Wette die Schönheit des Augenblicks fordert, wird Zeit selbst zum Gegenstand der ästhetischen Erfahrung. Der Gegenstand der Wette und dadurch der Erfahrung ist nicht die Schönheit als Erscheinung in der Zeit, sondern eine schöne Erscheinung der Zeit selbst. Die Zeit ist demnach – wie Mephisto explizit artikuliert – durch die Wette gleichzeitig formgebendes Prinzip und Gegenstand („Die Zeit ist kurz, die Kunst ist lang.“ (Faust, 1787)). Gesteigert wird die Komplexität der Erfahrung, indem der schöne Augenblick – wie bereits angemerkt – als ein Phänomen, das außerhalb der Zeit existiert, in die irdische Zeitlichkeit Fausts integriert werden soll. Das Drama löst für die Handlung die Herausforderungen der Erfahrung durch den verifizierenden Sprechakt Fausts; das heißt: durch die sprachliche Konzeptionalisierung eines sich in der Ontologie entziehenden Phänomens, wie es Goethe für das Göttliche beschrieben hat („Das Wahre, mit dem Göttlichen identisch, läßt sich niemals von uns direkt erkennen; wir schauen es nur im Abglanz, im Beispiel, Symbol“[228]).

Die Basis für das heuristische Modell der vorliegenden Arbeit ist demnach die Relation zweier grundlegender Zeitphänomene. Auf der einen Seite ist Zeit als Phänomen

---

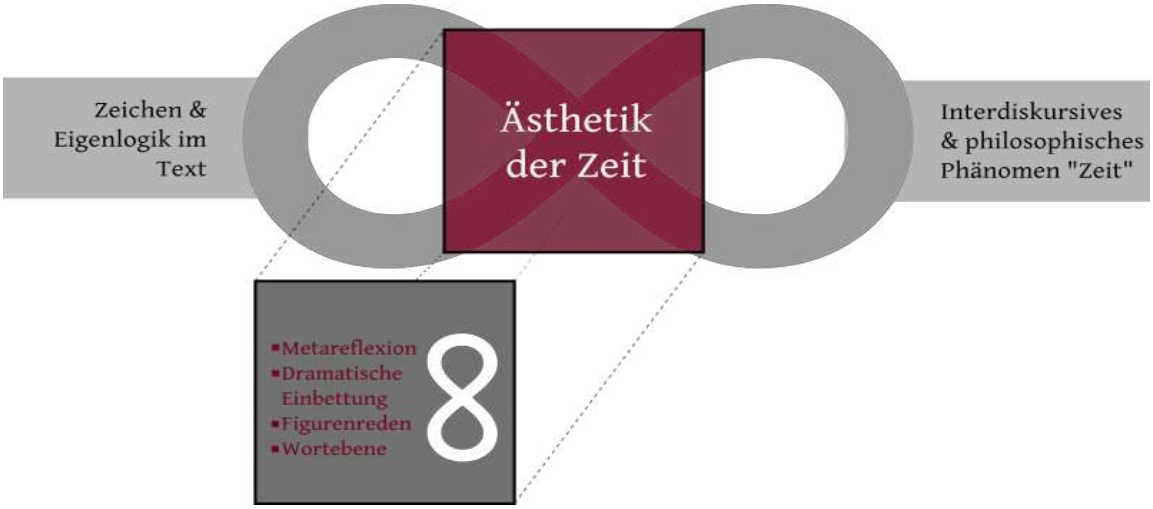
[225] Kant, Immanuel: *Critik der reinen Vernunft*. Riga 1781, S. 34.
[226] Kant: *Critik der reinen Vernunft*, S. 34.
[227] Vgl. Gamper, Michael/Geulen, Eva: „Einleitung“. In: *Zeiten der Form – Formen der Zeit*, hrsg. v. Michael Gamper u.a. Hannover 2016: Wehrhahn (Aesthetische Eigenzeiten, 2), S. 7–16, hier: S. 7.
[228] MA 13.2, S. 275.

zu verstehen, das in seiner Ontologie nicht begrifflich gefasst werden kann und bis in den Bereich der Inkommensurabilität reicht. Auf der anderen Seite bietet der Text die Möglichkeit, Zeit sprachlich zu konzeptualisieren.[229] Der Sprechakt Fausts verdeutlicht als ein Beispiel die Relation der beiden Zeitphänomene und führt für die Handlung zur Lösung der Herausforderungen in Bezug auf die Ästhetik des Augenblicks. Die Relation der beiden Zeitphänomene ist darüber hinaus im Sinne einer Poetik der Zeit für das Drama per se maßgeblich.[230] Dementsprechend wird im Folgenden das heuristische Modell in Bezug auf das Drama dargestellt und die zentrale Funktion der temporalen Ambiguität und der ambigen Temporalität für die Ästhetik der Zeit in *Faust* verdeutlicht.

2.2 Poetik und Ästhetik der Zeit

Es gibt keine Poesie ohne Zeit(en). Jede Erfahrung oder Imagination, ihre textuelle Fixierung, ihr Bestand und ihre Rezeption sind in Zeit eingebettet: Die Produktion und die Rezeption eines literarischen Textes benötigen Zeit, sind durch Geschwindigkeit geprägt, finden einen passenden oder unpassenden Zeitpunkt und sind in ihrer Frequenz variabel wiederholbar. Zeit dient demnach als Bedingung für (literarische) Kommunikation, in deren Rahmen Ambiguität „in sprachlichen Äußerungen aller Art an den Schnittstellen von Produktion und Rezeption sowie von Sprachsystem und Diskurs“[231] auftritt. Zeit stellt in diesem Fall ein Phänomen dar, das im Sinne Kants keine Eigenschaft der Produktion, der Rezeption und des Texts ist, allerdings ihrer Einordnung dient („alle Erscheinungen überhaupt sind in der Zeit und stehen notwendigerweise in Verhältnissen der Zeit“[232]). Neben den Zeitrahmen der literarischen Kommunikation tritt als zweites generelles Zeitphänomen im Text selbst das Zusammenspiel von temporalem Arrangement (Form) und der sprachlichen Konzeptionalisierung auf den vier bereits beschriebenen Ebenen (Wortebene, Figurenrede, dramatische Einbettung, Metareflexion) auch in Verbindung mit Formen der Uneindeutigkeit. Die folgende Abbildung dient der Visualisierung eines Überblicks, bedarf jedoch – wie im Weiteren vorgenommen – einer Erläuterung.

[229] Vgl. GAMPER/GEULEN (2016), S. 9; vgl. ferner: OSCHMANN (2016), S. 56f.; GAMPER (2016), S. 279.
[230] Vgl. OSCHMANN (2016), S. 39.
[231] Vgl. https://uni-tuebingen.de/forschung/forschungsschwerpunkte/graduiertenkollegs/grk-1808-ambiguitaet-produktion-und-rezeption/forschung/forschungsprogramm/ (letzter Zugriff: 09.07.2022, 18.02 Uhr).
[232] Kant: *Critik der reinen Vernunft*, S. 34.



Während Zeit auf der einen Seite die literarische Kommunikation und den Text strukturiert, wird sie auf der anderen Seite selbst durch den literarischen Text konzeptualisiert und erfahrbar.[233] Dementsprechend ist Thomas Sattig darin zuzustimmen, dass die Verzahnung der temporalen Dimension von Sprache und Realität zu betonen ist („My project is to explore the temporal dimension of the world around us in relation to the temporal dimension of our discourse about the world.“[234]). Der von Schiller artikulierte Doppelcharakter *Fausts*[235] kommt in diesem Kontext der gegenseitigen Verzahnung zum Tragen, da das Drama nicht einfach die philosophisch-poetischen Herausforderungen einer in der Wette geforderten Ästhetik des Augenblicks durch sprachliche Konzeptionierungen löst, sondern die Relation der beiden Zeitphänomene durch die poetologische (Selbst-)Reflexivität in eine mehrdimensionale Unendlichkeitsschleife überführt. Der Forderung Fausts nach der Ästhetik des schönen Augenblicks entsprechend konzeptualisiert das Drama Zeit sprachlich. Diese Konzeptionen gehen, wie eingangs ausgeführt, in der Wettformulierung und in der Grablegungsszene mit Phänomenen der temporalen Ambiguität einher und werden im Text selbst durch ambige Temporalitäten formal reflektiert. Die in der Handlung geforderte Ästhetik der Zeit wird demnach in poetischer Gestalt in eine poetologische Reflexion der Zeit überführt. Neben poetologische Kommentare und kunstphilosophische Schriften Goethes tritt somit das Drama selbst, um Poesie beziehungsweise Zeit in der Poesie zu erfassen.

---

[233] Vgl. hierzu u. a. Gamper, Michael/Hühn, Michael: „Vorwort“. In: *Formen der Zeit. Ein Wörterbuch der ästhetischen Eigenzeiten*, hrsg. v. Michael Gamper, Helmut Hühn u. Steffen Richter. Hannover 2020: Wehrhahn (Aesthetische Eigenzeiten. 16), S. 7–12, hier: S. 8: „Im Zentrum des Konzepts der „Ästhetischen Eigenzeigen“ steht die grundsätzliche Überlegung, das Zeit nur durch Darstellung fassbar wird deshalb Kunstwerke, Artefakte sowie einfache und komplexe Gegenstände ein besonderes Zeitwissen bereithalten – und dass deren spezifische „Eigenzeitlichkeit“ auch ein wesentliches Moment ihrer eigenen Beschaffenheit ist, die es analytisch zu ergründen gilt.“

[234] Sattig, Thomas: *The Language and Reality of Time*. Oxford 2011 [2006]: Oxford University Press, p. 1.

[235] Schiller an Goethe, 23.6.1797, S. 405.

Hierbei entspricht die poetologische Reflexivität des Dramas als „Poesie der Poesie“[236] dem Grundgedanken von Friedrich Schlegels *Gespräch über die Poesie* aus dem Jahre 1800:

> „Es ist nicht nötig, daß irgend jemand sich bestrebe, etwa durch vernünftige Reden und Lehren die Poesie zu erhalten und fortzupflanzen, oder gar sie erst hervorzubringen, zu erfinden, aufzustellen und ihr strafende Gesetze zu geben, wie es die Theorie der Dichtkunst so gern möchte. […] so blüht auch die Poesie von selbst aus der unsichtbaren Urkraft der Menschheit hervor, wenn der erwärmende Strahl der göttlichen Sonne sie trifft und befruchtet. Nur Gestalt und Farbe können es nachbildend ausdrücken, wie der Mensch gebildet ist; und so läßt sich auch eigentlich nicht reden von der Poesie als nur in Poesie.“[237]

Auch wenn die theoretische Erfassung von Poesie, wie die Relativierung verdeutlicht („so läßt sich auch eigentlich nicht reden“[238]), möglich bleibt, ist die Poesie für Schlegel vorzuziehen.[239] Die Programmatik Schlegels kann hier als Zäsur angesehen werden, obwohl sie allerdings – wie der Kommentar Mephistos verdeutlicht – Vorläufer im ausgehenden 18. Jahrhundert hat („Die Zeit ist kurz, die Kunst ist lang/[...]/ Associiert euch mit einem Poeten“ (Faust, 1787ff.)). Da Literatur stets poetologisch ist oder poetologische Anteile aufweist und dadurch sich selbst, die Produktion und die Rezeption thematisiert,[240] ermöglicht die Poetik Verbindungen zwischen der Zeit der Kommunikation und der im Text konzeptionierten Zeit. Die Bezeichnung „Poetik“ verwende ich für Texte, die sich nach Sandra Richter (damals Pott) folgendermaßen beschreiben lassen:

> „Theorien (im Sinne von 'Anschauungen') über literarische und nicht-literarische Texte, und zwar unabhängig von den Gattungen und Genres, in denen sie niedergelegt sind: unabhängig davon, ob sie sich in Rhetorik, Ästhetik, gelehrter, wissenschaftlicher und didaktischer Poetik, Stilistik, Essayistik, in Rezensionen, in Briefen oder in literarischen Gattungen wie der Lyrik finden.“[241]

*Faust s*tellt dieser Beschreibung folgend eine literarische Poetik dar. Das Drama weist alle Wissensgebiete der Poetik (Produktionsästhetik, Rezeptionsästhetik und die textuelle Darstellung) und ihr Verhältnis mit anderen Wissensgebieten um 1800 auf (Ästhetik, Rhetorik, Literaturgeschichte, Musik, Kunst etc.).[242] Die Produktionsästhetik findet in *Zueignung* und *Vorspiel auf dem Theater* Eingang (vgl. *KAP. 4.1)*, während eine Rezeptionsästhetik im *Prolog im Himmel* durch das Herrscherlob der Engel in poetischer Form verdeutlicht wird (vgl. *KAP. 4.5)*. Die textuelle Darstellung ist durch die Verbindungen mit den anderen Wissensgebieten näher zu erläutern, da diese auf den anfangs eingeführten

---

[236] Vgl. GAIER (2012), S. 661–667.
[237] Schlegel, Friedrich: *Gespräch über die Poesie*. In: Friedrich Schlegel: Charakteristiken und Kriterien I (1796–1801), hrsg. u. eingl. v. Hans Eichner. München/Paderborn/Wien 1967: Schöningh (Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, 2), S. 284–362, hier: S. 285.
[238] Schlegel: *Gespräch über die Poesie*, S. 285.
[239] Vgl. Pott, Sandra: *Poetiken. Poetologische Lyrik, Poetik und Ästhetik von Novalis bis Rilke.* Berlin/New York 2004: De Gruyter, S. 22.
[240] Vgl. POTT (2004), S. 7f.
[241] POTT (2004), S. 5.
[242] Vgl. POTT (2004), S. 6; vgl. ferner: OSCHMANN (2016), S. 38f.

vier Ebenen erfolgen und dort einerseits zu Ambiguitäten führen und andererseits die Verbindungen anhand temporaler Ambiguitäten und ambiger Temporalität vorgenommen werden. Dementsprechend sei im Folgenden ein knapper Überblick gegeben, dessen einzelne Punkte in den jeweiligen Kapiteln der vorliegenden Arbeit wieder aufgegriffen und weiter ausgeführt werden.

Die Verbindung der Poetik mit der Ästhetik und der Epistemologie ist, wie bereits erläutert, an prominenter Stelle durch eine temporale Ambiguität in der Wettformulierung durch den schönen Augenblick auf Wortebene angelegt und erstreckt sich über die Ebene der Figurenrede und ihre dramatische Einbettung bis hin zur Metareflexion und der Frage nach der dramatischen Darstellbarkeit. Das Wissen der Rhetorik und Literaturgeschichte realisiert sich im Drama teilweise explizit reflexiv: formal durch den Gebrauch der Rhythmik, Metrik, Vers- und Reimform, wie er beispielsweise im Dialog von Helena und Faust angesprochen wird („So sage denn, wie sprech' ich auch so schön?“ (Faust, 9377)); inhaltlich durch das Genre der Tragödie („Ihr las't gewiß ein griechisch Trauerspiel“ (Faust, 523)), die Tropen („Die Uhr mag stehn, der Zeiger fallen,“ (Faust, 1705), Figuren und intertextuelle Bezüge („Dem herrlichsten, was auch der Geist empfangen,/ Drängt immer fremd und fremder Stoff sich an;“ (Faust, 634f.)) sowie einer Zusammenführung von Zeit- und Textmetaphorik („So schaff' ich am sausenden Webstuhl der Zeit,“ (Faust, 508). Hierdurch entsteht erstens eine variable Zeitgestaltung durch Rhythmik, die gleichzeitig verschiedene epochale Bezüge durch die gewählte Form bietet, die in Relation zum jeweiligen lexikalischen Sprachgebrauch steht.[243] Der epochale Mehrfachbezug wird zudem durch die Verbindung verschiedener intertextueller Bezüge als Quelle für lexikalische Ambiguitäten erreicht. Durch die Anhäufung epochaler Bezüge entsteht, wie in *KAP. 3.1* und *KAP. 4.1* ausgeführt wird, eine historische Überdeterminierung der Faust-Figur, die als epochale Ambiguität bezeichnet wird und im Sinne der temporalen *conditio humana* konstitutiv für die Zugehörigkeit des Dramas zum Genre der Tragödie ist.

Die Musik, die Bildkunst und der Tanz dienen der Poetik als Komparationsobjekt. Sie führen in ihrer Verbindung, wie durch die Betrachtung des Makrokosmoszeichens in *Nacht* ausgelöst, zu ambigen Temporalitäten (vgl. *KAP. 5.2*) und kunsttheoretischen Reflexionen, die wiederum explizit als poetologische Kommentare ausgewiesen werden

[243] Vgl. Gibhardt, Boris Roman: „Einleitung: Zum Widerstreit historischer und systematischer Ansätze in der Rede von Rhythmen“. In: *Denkfigur Rhythmus. Probleme und Potenziale des Rhythmusbegriffs in den Künsten*, hrsg. v. Boris Roman Gibhardt. Hannover 2020: Wehrhahn (Aesthetische Eigenzeiten, 18), S. 9–20, hier: S. 14; vgl. ferner: Hühn, Helmut: „Ῥυσμός. Zur Zeitlichkeit der Form und der Formdimension des Zeitlichen“ In: *Denkfigur Rhythmus. Probleme und Potenziale des Rhythmusbegriffs in den Künsten*, hrsg. v. Boris Roman Gibhardt. Hannover 2020: Wehrhahn (Aesthetische Eigenzeiten, 18), S. 73–89, hier: S. 76 u. S. 86f.; GAMPER/GEULEN (2016), S. 11.

(„Welch Schauspiel! Aber ach! ein Schauspiel nur!“ (Faust, 454)). Die Poetik befindet sich hierbei nicht nur in der Relation zu den anderen Wissensbereichen, sondern beinhaltet deren dynamisches Zusammenspiel wie beispielsweise zwischen der Religion/Theologie und der Ästhetik, wie es im *Prolog im Himmel* anhand der Schönheit beziehungsweise Herrlichkeit der Schöpfung ausgeführt wird (vgl. *KAP. 4.5*).

Vor dem Hintergrund der vielseitigen Quellen von Bezügen und der damit verbundenen Ambiguitäten erfolgt die eigene poetologische Reflexion der Zeit im Sinne Richters (damals: Pott): „Selbstbespiegelung als ein poetologisches Phänomen, Besinnen auf die 'eigenen' poetologischen Grundlagen, um vor dem Hintergrund dessen über sich selbst als poetologisches Phänomen nachzudenken.“[244] Die Selbstbespiegelung ist, wie bereits angebracht, in der Verbindung zwischen der formalen und inhaltlichen Zeitgestaltung im Drama einerseits und der Verbindung zwischen der textuellen Zeit und der Zeit um die literarische Kommunikation andererseits angelegt. Die poetologische Selbstreflexivität führt demnach zu einer mehrdimensionalen Unendlichkeitsschleife, die ihre poetologisch-theoretische Entsprechung in der Verknüpfung von Aussagen Goethes über das Göttliche („Das Wahre, mit dem Göttlichen identisch, läßt sich niemals von uns direkt erkennen; wir schauen es nur im Abglanz, im Beispiel, Symbol“[245]) und das Symbol findet (vgl. *KAP. 5.2*):

> „Die Symbolik verwandelt die Erscheinung in Idee, die Idee in ein Bild, und so daß die Idee im Bild immer unendlich wirksam und unerreichbar bleibt, und selbst in allen Sprachen ausgesprochen doch unaussprechlich bliebe.“[246]

Das Unerreichbare lässt sich demnach nicht direkt, sondern im Symbol schauen, in dem wiederum die Idee „immer unendlich wirksam und unerreichbar bleibt“[247].[248] Dieser Zusammenhang von Symbol und Idee und die Unzulänglichkeit der Sprache („und selbst in allen Sprachen ausgesprochen doch unaussprechlich bliebe.“[249]) bedingt in den *Maximen und Reflexionen* die unabschließbare Selbstreflexion. Diese Unabschließbarkeit basiert wiederum auf dem Zusammenwirken von Zeit und Ambiguität auf den vier angeführten Ebenen, welches das Drama in den Bereich der Inkommensurabilität überführt.

2.3 Ambiguität, Inkommensurabilität und Polyvalenz

Während Friedrich Schiller 1797 in Bezug auf die Auslösung der Uneindeutigkeiten ein

---

[244] POTT (2004), S. 11.
[245] MA 13.2, S. 275.
[246] MA 17, Nr. 1113, S. 904.
[247] MA 17, Nr. 1113, S. 904.
[248] Vgl. Kaufmann, Sebastian; *„Schöpft des Dichters reine Hand...“. Studien zu Goethes poetologischer Lyrik*. Heidelberg 2011: Universitätsverlag Winter, S. 179–182.
[249] MA 17, Nr. 1113, S. 904.

Schwindelgefühl artikuliert, werden diese 30 Jahre später von Goethe im Gespräch mit Eckermann positiv auf die Inkommensurabilität und die Polyvalenz des Dramas bezogen:

> „Da kommen sie und fragen, welche Idee ich in meinem 'Faust' zu verkörpern gesucht? - Als ob ich das selber wüßte und aussprechen könnte! […] Je inkommensurabler und für den Verstand unfaßlicher eine poetische Produktion, desto besser.“[250]

Sowohl die Inkommensurabilität („Je inkommensurabler“[251]) als auch die Fülle der Bedeutungen des Textes („für den Verstand unfaßlicher“[252]) werden hier von Goethe als axiologische Werte poetischer Texte aufgefasst und mit der Unaussprechbarkeit verbunden („Als ob ich das selber wüßte und aussprechen könnte!“[253]). Analog hierzu verbinden die letzten Verse des Dramas Inkommensurabilität mit Polyvalenz, welche die vorliegende Arbeit als die Fülle an Bedeutungen eines Textes auffasst:

> „Alles Vergängliche
> Ist nur ein Gleichniß;
> Das Unzulängliche
> Hier wird’s Ereigniß;
> Das Unbeschreibliche
> Hier ist es gethan;
> Das Ewig-Weibliche
> Zieht uns hinan.
>
> Finis“ (Faust, 12104– n.12111)

An dieser Stelle sei vor allem der Zusammenhang zwischen der Ambiguität und der Zeit auf den vier Ebenen verdeutlicht und in das Verhältnis zur Ästhetik der Zeit gesetzt. Das Wort „Finis“ (Faust, n. 12111) ist an dieser Stelle hervorzuheben, da *Faust* in Goethes Oeuvre der einzige Text ist, der durch ein „Finis“ explizit mit einem Ende versehen wird.[254] Die poetologische Reflexion ergibt sich für das Drama in der Selbstausweisung, dass es zu Ende und damit innerhalb der literarischen Kommunikation zeitlich abgeschlossen ist.[255] Das Drama ist demnach performativ selbst etwas „Vergängliche[s]“ (Faust, 12104), das wiederum „nur ein Gleichniß“ (Faust, 12105) darstelle. Die Worte „ist nur“ (Faust, 12105) verdeutlichen hierbei den Zusammenhang zwischen der Ambiguität auf Ebene der Metareflexion, der Figurenrede und der Wortebene. Erstens wird das Vergängliche durch den Präsensgebrauch nicht durch Endlichkeit, sondern durch Dauer im Sinne einer unabschließbaren Spiegelung im Präsens bestimmt. Die vorliegende Arbeit sieht die Grenze des Verstehens, welche Goethe durch die Inkommensurabilität anspricht, auch im Drama selbst durch das „Finis“ (Faust, n. 12111) markiert. Die lexikalische Ambiguität des

[250] FA II, 12 (39), S. 615f.
[251] FA II, 12 (39), S. 616.
[252] FA II, 12 (39), S. 616.
[253] FA II, 12 (39), S. 615.
[254] Vgl. SCHÖNE (2003), S. 818.
[255] Vgl. Gaier, Ulrich: *Kommentar zu Goethes Faust*. Stuttgart 2002: Philipp Relcam jun., S. 305.

„Finis“ (Faust, n. 12111) ermöglicht es, dieses nicht nur als Ende des Textes zu lesen, sondern auch als Ziel der Produktion und Grenze beziehungsweise Schranke, über die man auch im Verstehen nicht hinausstreben darf beziehungsweise kann. Dementsprechend steht das „Finis“ (Faust, n. 12111) im Text anstelle eines Epilogs, zu dem Goethe drei Versuche unternommen hat, und repräsentiert den Abschluss seines Lebenswerkes.[256] Das „Finis“ (Faust, n. 12111) expliziert für das Verstehen des Dramas die Grenze, die mit den letzten Versen erreicht, wenn nicht sogar schon überschritten wird („Das Ewig-Weibliche/ Zieht uns hinan“ (Faust, 12110f.)). Im Gegensatz zum eindeutigen Verstehen des Textes stellt die Inkommensurabilität für die Ästhetik der Zeit keine negative Grenze dar, sondern ermöglicht diese erst. Indem das Drama formal und inhaltlich aufgrund von temporalen Ambiguitäten und ambigen Temporalitäten den Bereich der Inkommensurabilität erreicht, wird das, was nicht mehr konzeptioniert werden kann („Als ob ich das selber wüßte und aussprechen könnte!“[257]), sondern als poetische Produktion vorliegt, für die Rezeption ästhetisch erfahrbar. Das Drama, welches selbst, wie durch das „Finis“ (Faust, n. 12111) markiert, etwas Vergängliches und damit ein Gleichnis ist, eröffnet durch die Inkommensurabilität, das heißt: Unzulänglichkeit, die Ästhetik des Unzulänglichen. Die Zeit, die durch die Wette um den schönen Augenblick auf verschiedenen Ebenen im Zentrum der Handlung steht, sprachlich durch temporale Ambiguität realisiert und formal durch ambige Temporalität gespiegelt ist, wird im Moment der Inkommensurabilität über die Grenzen des Dargestellten hinaus durch die latente Darstellung selbst ästhetisch erfahrbar.258 Der Text transzendiert durch den nicht abschließbaren Verstehensprozess im Diskurs von der eigenen Endlichkeit hin zur Unendlichkeit und greift hierbei performativ die ästhetische Idee des Augenblicks auf, welche im Zentrum der Handlung steht.

Die Ambiguität auf Wortebene („Das Unzulängliche“ (Faust, 12106) und „Ereigniß“ (Faust, 12107)) bietet für die Verse 12106f. zugleich die Grundlage für eine narrative Ambiguität.[259] Die Verse lassen sich erstens so verstehen, dass das, was

[256] Vgl. GAIER (2002), S. 305; vgl. ferner: SCHÖNE (2003), S. 818.
[257] FA II, 12 (39), S. 615:
[258] Vgl. Gisbertz, Anna-Katharina/Ostheimer, Michael: „Geschichte – Latenz – Zukunft. Einleitung". In: *Geschichte – Latenz – Zukunft. Zur narrativen Modellierung von Zeit in der Gegenwartsliteratur,* hrsg. v. Anna-Katharina Gisbertz u. Michael Ostheimer. Hannover 2017: Wehrhahn (Aesthetische Eigenzeiten, Bd. 7), S. 7–14, hier: S. 7ff.; vgl. ferner: Simon, Ralf: „Latenzzeit“ Art. In: Formen der Zeit. Ein Wörterbuch der ästhetischen Eigenzeiten, hrsg. v Michael Gamper, Helmut Hühn u. Steffen Richter. Hannover 2020: Wehrhahn (Aesthetische Eigenzeiten, Bd. 16), S. 218–225, hier: S. 222; Simon, Ralf: „Vor und nach der Form. Zur Temporalität des ästhetischen Formprozesses“. In: *Zeiten der Form – Formen der Zeit*, hrsg. v. Michael Gamper u.a. Hannover 2016: Wehrhahn (Aesthetische Eigenzeiten, 2), S. 63–82, hier: S. S. 63f.
[259] Vgl. GAIER (2002), S. 304; vgl. ferner: SCHÖNE (2003), S. 814f.; Arens, Hans: *Kommentar zu Goethes Faust II*. Heidelberg 1989: Carl Winter Universitätsverlag (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, Folge 3, 66), S. 1049f.

innerweltlich unzulänglich ist, im Himmel vor Augen tritt,[260] also der älteren Bedeutung des Wortes entsprechend zum „Eräugnis“[261] wird („Nun wird sich gleich ein Gräulichstes eräugnen“ (Faust, 5917)). Damit wird die Ästhetik der Zeit durch den Augenblick aufgegriffen und als zentrales Motiv betont. Zweitens kann der Vers auf Ebene der narrativen Ambiguität so aufgefasst werden, dass das Unzulängliche nur durch die sprachliche Realisierung zum „Ereigniß“ (Faust, 12107) wird. Zudem wird auf Ebene der Metareflexion die Erlösung nur noch „Hier“ (Faust, 12107), das heißt in der Kunst erreicht, die wiederum als etwas „Vergängliche[s]“ (Faust, 12104) im Sinne eines ästhetischen Augenblicks einen Einblick in das „Unzulängliche“ (Faust, 12106) bietet. Dass die Kunst hierbei selbst unzulänglich ist, reflektiert das „Unbeschreibliche“ (Faust, 12108) mit dem Verweis auf Dantes *Divina Commedia* in Form einer Sprachkritik und einer damit verbundenen Bespiegelung der eigenen dramatischen Darstellungsgrenzen.[262] Dadurch ergibt sich für die Verse 12106f. eine weitere poetologische Lesart: die Unzulänglichkeit der beschreibenden Sprache wird in *Faust* Ereignis. Dementsprechend ist das „Unbeschreibliche“ (Faust, 12108), auf das das Drama referiert, nicht hinreichend beschrieben, da die Sprache dies nicht vermag. Allerdings wird das Unbeschreibbare „gethan“ (Faust, 12109) und dadurch im Rahmen des Dramas „Ereigniß“ (Faust, 12108).

In Bezug auf die Wettformulierung wurde eingangs die Funktion der Uneindeutigkeiten für den Sprechakt Fausts betont. Die Unterspezifizierung, warum der Augenblick für Faust „so schön“ (Faust, 1700) sein soll, die Vagheit, mit der die Schönheit beschrieben wird, und die temporale Ambiguität, dass beziehungsweise ob Faust, diesen Sprechakt aufgrund seiner Erfahrung vollzieht, emanzipieren den Sprechakt von objektiven Kriterien und setzen diesen als einziges verifizierendes Moment für die Ästhetik des Augenblickes ein. Dadurch ist, unabhängig von der uneindeutigen Qualität des Augenblicks, der Sprechakt selbst das für die Wette eindeutigkeitsstifende Element. Verbunden damit ist die Möglichkeit für die Handlung durch den Sprechakt. Demgemäß bietet dieser für die Handlung eine Möglichkeit, die philosophisch-poetischen Herausforderungen einer Ästhetik des schönen Augenblicks beziehungsweise der Zeit zu lösen. Für die Grablegungsszene wurde die Ambiguität auf Ebene der dramatischen Einbettung aufgrund der Diskrepanz um die Ästhetik des Augenblicks betont und dadurch problematisiert: Erlebt Faust überhaupt den Augenblick? In den letzten Versen von *Faust II* wird der Sprechakt in seiner Problematik reflektiert. „Das Unbeschreibliche/ Hier ist es gethan“ (Faust, 12108f.) entlarvt den

[260] Vgl. SCHÖNE (2003), S. 815.
[261] Vgl. GAIER (2002), S. 304.
[262] Vgl. ARNES (1989), S. 1051; vgl. ferner: GAIER (2002), S. 304; SCHÖNE (2003), 815.

Sprechakt in seiner Unzulänglichkeit. „Das Unbeschreibliche“ (Faust, 12108) bleibt im Rahmen der beschreibenden Sprache weiterhin unzulänglich dargestellt und wird lediglich durch die Negation benannt.[263] Dass das Unbeschreibliche „hier […] gethan“ (Faust, 12109) ist, kann demnach einerseits positiv konnotiert aufgefasst werden als die sprachliche Leistung durch dramatische Darstellung. Im Rahmen der unzureichenden Beschreibung kann der Vers auch negativ konnotiert und dadurch mit einer Behauptung gleichgesetzt werden, dass es „Hier […] gethan“ (Faust, 12109) sei. Die damit verbunden Zweifel am Sprechakt und der davon abhängigen Darstellbarkeit führen zum Zweifel daran, ob dann angenommen werden kann, dass das Unzulängliche, wie ebenfalls artikuliert, überhaupt Ereignis wird.

Die poetologische Reflexion bezüglich der Unzulänglichkeit der sprachlichen Beschreibung spiegelt auf Ebene der Metareflexion die handlungsrelevante Ambiguitätsfrage, ob Faust den Augenblick überhaupt erfahren hat. Formal wird das aufgegriffen, indem die zeitliche Gestaltung der Sprache bei der Reflexion selbst ins Holpern gerät. Der Vers „Hier ist es gethan“ (Faust, 12109) ist über einen Kreuzreim mit dem Vers „Zieht uns hinan“ (Faust, 12111) verbunden. Die Szene weist ein starkes Formbewusstsein auf und zeigt dies unter anderem in der Funktionalisierung des Kreuzreimes, um die Erwiderung der Mater Gloriosa als Gebetserhöhung in Form der gnadenvollen Ergänzung der reimlos flehenden Verse Gretchens zu realisieren (vgl. Faust, 12084–12095).[264] Bei der Ausführung wird auch auf die Silbenzahl und die Metrik der im Kreuzreim verbundenen Verse geachtet. Im Gegensatz hierzu ist die Kreuzreimverbindung „Hier ist es gethan/[...]/ Zieht uns hinan“ (Faust, 12109ff.) in Bezug auf die Silbenzahl durch Unregelmäßigkeit geprägt. Der Text wurde an dieser Stelle deshalb in der *Hamburger Ausgabe* in apostrophierter Form abgeändert wiedergegeben; Erich Trunz begründet dies folgendermaßen:

> „Daß die gesprochene Sprache zu apostrophieren hat, folgt aus der Struktur der Strophe: Rhythmisch entsprechen einander 12104 und 12106, ebenso 12105 und 12107; sodann 12108 und 12110, gleichwie 12109 und 12111. 1In diesem Gefüge darf es keine Unregelmäßigkeit, kein Holpern geben. Nur wenn man beim Sprechen diese Harmonie Klang werden läßt, symbolisiert die Form den Ausklang, die Läuterung, welche durch die ganze Szene sich steigert und hier ausklingt.“[265]

Anders als von Trunz wahrgenommen wird meiner Ansicht nach nicht die Ästhetik durch die Unregelmäßigkeit der Form gestört, sondern gerade durch das Aufbrechen der Gleichförmigkeit ermöglicht. Die Szene ist, wie Trunz es schreibt, durch eine Steigerung

[263] Vgl. ARENS (1989), S. 1051.
[264] GAIER (2002), S. 293 u. S. 302f.; vgl. ferner: SCHÖNE (2003), S. 809f.
[265] HA 3, S. 640; vgl. ferner SCHÖNE (2003), S. 816; ARNES (1989), S. 1051.

geprägt. Zu widersprechen ist ihm jedoch in dem Punkt, dass deshalb formal und inhaltlich ein Ausklang erfolgen müsse. Das Aufbrechen der Gleichförmigkeit der Verse in ihrer zeitlichen Gestaltung führt dazu, dass einerseits – wie bereits angeführt – formal durch Selbstbespiegelung die Verhandlung von Beschreibungsgrenzen und von Möglichkeiten der dramatischen Darstellung markiert werden. Zweitens bezieht dieses Spiel Zeit am Ende des Textes nochmals auf lokaler Ebene in die poetologische Reflexion mit ein und macht auf Wortebene auf das Aufbrechen einer zeitlichen Gleichförmigkeit aufmerksam, welche *Faust* in Form der ambigen Temporalität und der damit verbundenen Absage an eine Einheit(lichkeit) der Zeit aufweist.

Dementsprechend reflektiert *Faust* auf authentische, nämlich poetische Weise die eigene philosophische Behandlung einer Ästhetik der Zeit, wie sie von Schiller gegenüber Goethe angesprochen wird („so wird Ihnen die Natur des Gegenstandes eine philosophische Behandlung auflegen“[266]). Demgemäß bilden die temporale Ambiguität als Kern der dargestellten Zeit und ihre formale Spiegelung, die ambige Temporalität, als Bestandteil der Darstellung das Zentrum einer Ästhetik der Zeit. Dass es Schiller „ordentlich vor der Auflösung schwindelt“[267], liegt daher an der Divergenz seiner Auffassung einerseits und der Ästhetik der Zeit im Drama andererseits. Das Drama widersetzt sich durch Ambiguitäten auf den vier besprochenen Ebenen einer Auflösung und einer damit implizierten Eindeutigkeit. Da es auf verschiedenen Ebenen Zeit uneindeutig darstellt, „setzt“[268] die dargestellte Zeit als „Stoff den Verstand in Verlegenheit“[269]. Zudem bietet Zeit als reflexives Formprinzip in ihrer ambigen Ausprägung als Spiegelung des Dargestellten keine Grundlage für einen klaren Zusammenhang des Inhalts, wie ihn Schiller durch die Metapher eines „poetischen Reif[s]“[270] anspricht.

Der Verstehensprozess ist in seiner Unabschließbarkeit („Alles Vergängliche/ Ist nur ein Gleichniß“ (Faust, 12104f.)) allerdings nicht nur durch die Inkommensurabilität, sondern auch durch die Polyvalenz des Stückes bedingt. Die Verbindung der beiden axiologischen Werte ist auf Wortebene durch das „nur“ (Faust, 12105) markiert, da dieses sowohl negativ als auch positiv zu verstehen ist. Das Vergängliche ist demnach nichts anderes – nicht mehr, aber auch nicht weniger – als ein Gleichnis und trägt dadurch verheißungsvoll in seiner Polyvalenz das Unvergängliche, das in seinem kompletten Umfang unzulänglich bleibt, in sich.[271] Das Verhältnis von Vergänglichkeit und Unendlichkeit beinhaltet reflexiv die

[266] Schiller an Goethe, 23.6.1797, S. 405.
[267] Schiller an Goethe, 26.6.1797, S. 407.
[268] Schiller an Goethe, 26.6.1797, S. 407.
[269] Schiller an Goethe, 26.6.1797, S. 407.
[270] Schiller an Goethe, 26.6.1797, S. 407.
[271] Vgl. ARENS (1989), S. 1049; vgl. ferner: GAIER (2002), S. 304; SCHÖNE (2003), S. 814.

temporale Ambiguität, welche sich thematisch durch die Ästhetik der Zeit in Form des Augenblicks und der damit verbundenen Ewigkeit ergibt.

Wie bereits angeführt, ist die Grenze des (eindeutigen) Verstehens am Ende von *Faust* explizit poetologisch ausgeführt und wortwörtlich durch das Ende des Textes erreicht. Neben der narrativen Ambiguität, welche auf dem „nur“ (Faust, 12105) und dem temporalen Bezug zwischen dem Vergänglichen und dem Gleichnis beruht, entstehen auf Wortebene durch die Reime weitere Ambiguitäten. Der Kreuzreim verbindet hierbei einerseits das „Vergängliche“ (Faust, 12104) mit dem „Unzulängliche[n]“ (Faust, 12106) als auch das „Unbeschreibliche“ (Faust, 12108) und mit dem „Ewig-Weibliche[n]“ (Faust, 12110), andererseits das „Gleichniß“ (Faust, 12105) mit dem „Ereigniß“ (Faust, 12107). Die Metareflexion der Polyvalenz ist hierbei auf Wortebene markiert durch die Verbindung des „Vergängliche[n]“ (Faust, 12104) mit dem „Gleichniß“ (Faust, 12105). Die Dialogizität wird durch weitere Reimverbindungen auf der Wortebene angereichert. Einerseits wird nicht nur das „Unzulängliche […] Ereigniß“ (Faust, 12106f.), sondern auch das „Gleichniß“ (Faust, 12105) thematisiert. Der Text inszeniert sich dadurch selbst als einen Teil des „Vergängliche[n]“ (Faust, 12104), welches das Gleichniß und die damit verbundene Polyvalenz in sich trägt: Der Text, der selbst durch das „Finis“ (Faust, n.12111) seine Vergänglichkeit ausweist, enthält in der eigenen Vergänglichkeit auch die Unzulänglichkeit („Das Unzulängliche“ (Faust, 12106)) und das „Unbeschreibliche“ (Faust, 12108), welche durch die Kreuzreimverbindung ineinander eingeschrieben werden. Die Unzulänglichkeit spiegelt demnach nicht nur auf der Ebene der Metareflexion die sprachliche Unzulänglichkeit des Sprechaktes, sondern in Verbindung mit dem „Unbeschreibliche[n]“ (Faust, 12108) auch die unergründliche Bedeutungsfülle des Dramas. Der Augenblick, dessen *Aisthesis* durch die Auslösung der Gleichförmigkeit möglich wird („Hier ist es gethan;/ […]/ Zieht uns hinan“ (Faust, 12109ff.)), erhält hierdurch den Status einer *ästhetischen Idee* im Sinne von Immanuel Kants *Kritik der Urteilskraft*:

> „[U]nter einer ästhetischen Idee aber verstehe ich diejenige Vorstellung der Einbildungskraft, die viel zu denken veranlaßt, ohne daß ihr doch irgend ein bestimmter Gedanke, d. i. Begriff adäquat sein kann, die folglich keine Sprache völlig erreicht und verständlich machen kann. […] und es ist eigentlich die Dichtkunst, in welcher sich das Vermögen ästhetischer Ideen in seinem ganzen Maße zeigen kann. […] Sie erweitert das Gemüt dadurch, daß sie die Einbildungskraft in Freiheit setzt und innerhalb den Schranken eines gegebenen Begriffs, unter der unbegrenzten Mannigfaltigkeit möglicher damit zusammenstimmender Formen, diejenige darbietet, welche die Darstellung desselben mit einer Gedankenfülle verknüpft, der kein Sprachausdruck völlig adäquat ist, und sich also ästhetisch zu Ideen erhebt“[272]

Goethe scheint im Gespräch mit Eckermann vom 6. Mai 1827 auf Kant zu verweisen, wenn

[272] Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*. In: Immanuel Kant. Kritik der Urteilskraft. Werkausgabe Band X, hrsg. v. Wilhelm Weischedel. 24. Auflag, Wiesbaden 2022 [1974]: Surkamp (suhrkamp taschenbücher wissenschaft, Bd. 57), S. 249f. u. S. 265.

er in Bezug auf die dargestellte Idee in *Faust* davon spricht: „Da kommen sie und fragen, welche Idee ich in meinem 'Faust' zu verkörpern gesucht? - Als ob ich das selber wüßte und aussprechen könnte!“[273]. Die Aussage Goethes ist demnach nicht als Bescheidenheitsgestus zu verstehen, sondern durch die Referenz auf Kant („[U]nter einer ästhetischen Idee aber verstehe ich diejenige Vorstellung der Einbildungskraft, […] die folglich keine Sprache völlig erreicht und verständlich machen kann.“[274]) als Ausweisung der poetischen Qualität des eigenen Dramas: „Je inkommensurabler und für den Verstand unfaßlicher eine poetische Produktion, desto besser.“[275]

Für den Schluss von *Faust* und die Relation von Polyvalenz und Inkommensurabilität, welche auf dem Zusammenwirken von temporaler Ambiguität und ambiger Temporalität auf den vier Ebenen des heuristischen Modells basieren, scheinen vor allem die Passagen der *Kritik der Urteilskraft* um die „Schranken eines gegebenen Begriffs“[276] und der „Darstellung desselben mit einer Gedankenfülle […] der kein Sprachausdruck völlig adäquat ist“[277] erkenntnisbringend. Wie bereits erläutert, sind die temporale Ambiguität und die ambige Temporalität die sprachlichen Mittel, welche die Ästhetik des Augenblicks einerseits für die Erfahrung (handlungsrelevant und rezeptionsästhetisch) und für die Darstellung andererseits fordert. Für das Schleifenmodell ergibt sich der Bezug erstens dadurch, dass die Inkommensurabilität eine Eigenschaft des interdiskursiven und philosophischen Phänomens Zeit ist, das nicht begrifflich gefasst werden kann. Die sprachliche Konzeptionierung von Zeit im Drama durch temporale Ambiguität und ambige Temporalität stellt „unter der unbegrenzten Mannigfaltigkeit möglicher damit zusammenstimmender Formen, diejenige dar[...],“[278], welche die Darstellung der Zeit mit der Gedankenfülle verknüpft. Die Polyvalenz erstreckt sich somit in dem dynamischen Bedeutungsraum, welchen das Schleifenmodell durch die temporale Ambiguität und ambige Temporalität bis hin zur Inkommensurabilität einimmt. Die Inkommensurabilität ist dabei nicht als Grenze der Polyvalenz per se zu verstehen, sondern als jener Bereich, in dem die Polyvalenz nicht mehr nachvollzogen werden kann. Die temporale Ambiguität und ambige Temporalität bilden den Kern der Ästhetik des Augenblicks, auf dessen textuelle Umsetzung sich das Zusammenwirken von Polyvalenz

[273] FA II, 12 (39), S. 615.
[274] Kant: *Kritik der Urteilskraft, S.* 249f.
[275] FA II, 12 (39), S. 616; vgl. ferner: FA II, 12 (39), S. 433: „auch kommt es bei einer solchen Komposition bloß darauf an, daß die einzelnen Massen bedeutend und klar seien, während es als ein Ganzes immer inkommensurabel bleibt, aber eben deswegen, gleich einem unaufgelösten Problem, die Menschen zu wiederholter Betrachtung immer wieder anlockt.“
[276] Kant: *Kritik der Urteilskraft, S.* 265.
[277] Kant: *Kritik der Urteilskraft, S.* 265.
[278] Kant: *Kritik der Urteilskraft, S.* 265.

und Inkommensurabilität zurückführen lässt. Durch das Zusammenführen von Polyvalenz und Inkommensurabilität verweist das Drama selbstreflexiv auf die eigene unergründliche Tiefe.[279]

2.4 Dimensionen des Augenblicks

In *KAP. 1.1* wurde lediglich darauf eingegangen, dass es sich in der Wettformulierung um den bestimmten Augenblick handelt und dadurch für die Handlung und für die ästhetische Darstellbarkeit philosophisch-poetische Herausforderungen entstehen. Dementsprechend wurde die temporale Ambiguität des Augenblicks für die Ebene der Figurenrede, der dramatischen Einbettung und der Metareflexion angesprochen. An dieser Stelle sollen von der Wortebene ausgehend die lexikalische Ambiguität und die damit verbundenen Dimensionen des Augenblicks erläutert werden, welche auf den verschiedenen aufgegriffenen Konzeptionierungen beruhen. Der Augenblick ist hierbei kein Begriff, der, wie bereits Andreas Anglet und Liisa Steinby erläutert haben, durch den Diskurs eine eindeutige Definition erhält,[280] sondern erst durch das Zusammenspiel der religiös-philosophischen, anthropologischen und ästhetischen Dimensionen erfasst werden kann.

Wie bereits von Hans-Jürgen Gawoll beschrieben, handelt es sich bei „dem Augenblick“ um ein Phänomen, das die Philosophiegeschichte von Platon bis Martin Heidegger begleitet und in Theodor Adornos *Ästhetische*[r] *Theorie* einen „vorläufigen Endpunkt“[281] findet. Der Augenblick bezeichnet metaphorisch eine Grundform der menschlichen Zeiterfahrung, welche neben den Herzschlag tritt. Während der Herzschlag eine im Tempo variable, jedoch sukzessive Erfahrung der Zeit in Form von aufeinanderfolgenden Herzschlägen und Zeitpunkten bietet, unterbricht der Augenblick die Sukzession durch einen Wahrnehmungseffekt, der sich als Zeitintervall auf die Dauer eines Wimpernschlages erstreckt.[282]

Die Metapher des Augenblicks verbindet hierbei auf paradoxe Weise das in sich ruhende Zeitintervall der Gegenwart mit seiner Flüchtigkeit durch die Bewegung des Augenliedes. Die Wettformulierung beinhaltet diesen Gegenwartsgedanken, da Faust in

---

[279] KURZ (1999), S. 89.

[280] Vgl. Anglet, Andreas: *Der „ewige“ Augenblick. Studien zur Struktur und Funktion eines Denkbildes bei Goethe*. Köln/Weimar/Wien 1991: Böhlau (Kölner germanistische Studien, 33), hier: S. 13; vgl. ferner: Steinby, Liisa: „Einleitung: Goethe und seine Zeiten“. In: *Augenblick, Lebenszeit, Geschichte, Ewigkeit. Die Zeit in Goethes Werken*, hrsg. v. Liisa Steinby u. Michael Schmidt. Heidelberg 2017: Universitätsverlag Winter (Beiträge zur Neueren Literaturgeschichte, 366), S. 9–29, hier: S. 15.

[281] Gawoll, Hans-Jürgen: „Über den Augenblick. Auch eine Philosophiegeschichte von Platon bis Heidegger“. In: *Archiv für Begriffsgeschichte 37 (1994)*, S. 152–179; hier: S. 154.

[282] Vgl. GAWOLL (1994), S. 153.

einer temporal-ambig entworfenen Gegenwart dem flüchtigen Augenblick die Qualität der Schönheit im Präsens zuspricht: „Werd' ich zum Augenblicke sagen:/ Verweile doch! du bist so schön!“ (Faust, 1699f.). Die ambige Temporalität markiert an dieser Stelle des Dramas allerdings, dass die Flüchtigkeit, das heißt: Bewegung, nur ein Aspekt dieses temporal-ambigen Augenblicks ist:

„FAUST
Werd' ich beruhigt je mich auf ein Faulbett legen;
So sey es gleich um mich gethan!
Kannst du mich schmeichelnd je belügen,
Daß ich mir selbst gefallen mag,
Kannst du mich mit Genuß betrügen;
Das sey für mich der letzte Tag!
Die Wette biet' ich!
MEPHISTOPHELES
Top!
FAUST
Und Schlag auf Schlag!
Werd' ich zum Augenblicke sagen:
Verweile doch! du bist so schön!“ (Faust, 1692–1700)

Durch die Verse 1692–1697 tritt neben beziehungsweise vor die eingangs erläuterte Wettformulierung eine weitere, die ebenfalls durch temporale Ambiguität geprägt ist: „Werd' ich beruhigt je mich auf ein Faulbett legen;“ (Faust, 1692). Auch hier ist das „Werd'“ (Faust, 1692) im Sinne des Konjunktiv und des Futur I zu verstehen. Im Gegensatz zur Formulierung in 1699f. ist diese temporal-ambig gezeichnete Gegenwart allerdings nicht durch Bewegung, sondern durch Ruhe geprägt („Werd' ich beruhigt [...]“ (Faust, 1692)) und mit Genuss in der Dauer assoziert („Kannst du mich mit Genuß betrügen“ (Faust, 1696)). Der bestimmte Artikel in Vers 1698 macht zudem deutlich, dass sich das Wettangebot zurück auf diese Formulierung der Verse 1692ff. bezieht („Die Wette biet' ich!“ (Faust, 1698)),[283] auch wenn, wie bereits aufgezeigt, am Ende von *Faust II* die Verse 1699f. wörtlich aufgegriffen und als Wettformulierung bestätigt werden.

Die Relationen der Antilabe in Vers 1698 und der zwei Wettformulierungen zueinander führen zu temporalen Ambiguitäten in Bezug auf den Augenblick und zu ambiger Temporalität bezüglich des Paktschlusses auf Ebene der dramatischen Einbettung. Faust bietet „die Wette“ (Faust, 1698) an, welche innerhalb des gleichen Verses durch Mephistos „Top“ (Faust, 1698) und, folgt man dem in der Forschung mehrheitlich vertretenen Verständnis von „Schlag auf Schlag“ (Faust, 1698) als Sprechakt, auch geschlossen wird.[284] Bei dieser Lesart, wie sie unter anderem von Ulrich Gaier und Albrecht Schöne vertreten wird, gilt es jedoch zu berücksichtigen, dass sie davon ausgeht, dass die Handlung des

[283] Vgl. BRÜNING (2010), S. 34.
[284] Vgl. GAIER (2002), S. 66; vgl. ferner: SCHÖNE (2003), S. 260f.; BRÜNING (2010), S. 33; BOHNENKAMP (2020), S. 212.

doppelten Handschlages im Drama nicht wie üblich durch Nebentext erzählt, sondern durch Figurenrede dargestellt werde. Der geschriebene Text ist aber an dieser Stelle anders zu beurteilen als eine Umsetztung auf dem Theater. Während auf der Bühne ein doppelter Handschlag eindeutig vollzogen werden kann (oder nicht), bleibt eine damit verbundene Eindeutigkeit im Text davon abhängig, ob der Vers stellvertretend für den performativen Akt angesehen wird. Zudem artikuliert Faust, folgt man dem Sprechaktverständnis von „Und Schlag auf Schlag“ (Faust, 1698), die Wettformulierung um den schönen Augenblick, welche wie eingangs dargestellt auch in *Faust II* aufgegriffen und als verifizierendes Moment bestätigt wird (vgl. Faust, 11581f.), erst nach dem Abschluss des Pakts. Des Weiteren scheint der Pakt auch nicht für Mephisto geschlossen zu sein. So ermahnt er Faust („Bedenk' es wohl, wir werden's nicht vergessen.“ (Faust, 1707)) und fordert die schriftliche Fixierung („Nur eins! – um Lebens oder Sterbens willen, / Bitt' ich mir ein Paar Zeilen aus.“ (Faust, 1714f.)).

Das Drama spielt an dieser Stelle mit eindeutigen Ereignisstrukturen,[285] indem der Pakt als Ergebnis der Szene eindeutig feststeht („Nur keine Furcht, daß ich dieß Bündnis breche!“ (Faust, 1741)), die Temporalität seines Zustandekommens allerdings durch Ambiguität geprägt ist, indem mehrere Zeitpunkte für den Paktschluss angeboten werden. Die ambige Temporalität in der Darstellungsweise des Paktschlusses führt dementsprechend auch zur Metareflexion der dramatischen Darstellungsmöglichkeit. Die ambige Temporalität der dramatischen Darstellung reflektiert demgemäß formal die temporale Ambiguität des Paktinhaltes, das heißt: des Augenblicks, der im Sinne von Platons *exaiphnes* nicht das Vorher und das Nachher einer Veränderung oder hier eines Ereignisses trennt, sondern die sich widersprechenden Zustände verbindet.

2.4.1 Platons exaiphnes-Begriff

Faust greift durch die vordergründige Gegensätzlichkeit der Wettformulierungen und die ambige Temporalität die *exaiphnes*-Konzepte Platons auf. In *Parmenides* ist das *exaiphnes* für Platon ein Kraftpol des Übergangs zwischen Ruhe und Bewegung. Es ist dabei kein Zeitpunkt, der das Vorher und Nachher einer Veränderung trennt, sondern die Kraft, die diese in Gang setzt, indem sie die Verbindung sich widersprechender Zustände ermöglicht:

> „Denn das „Plötzlich“ [Augenblick; DW[286]], nämlich scheint so ein etwas zu bezeichnen, daß es

[285] Dagegen GAIER (2002) und durch die Referenz auf GAIER (1999) auch SCHÖNE (2003): „Die Wette ist schon abgeschlossen, aber Faust führt nun eine ganz konkrete, nachprüfbare Bedingung ein […].“ (GAIER (2002), S. 66). „Den Wortlaut dieser Wette formulieren Fausts Verse 1692–97: das 1698 in der 'Sprechhandlung' der beiden Vertragspartner so angesagte wie vollzogene Ritual besiegelt sie […].“ (SCHÖNE (2003), S. 260f.); vgl. ferner: BRANDES (2003), S. 191: „Gleichwohl beschwört er [Faust; DW] unmittelbar nach dem Wettabschluß die Schönheit des Augenblicks.“

[286] Vgl. GAWOLL (2014), S. 158.

> aus ihm heraus in beides umschlägt; denn solange es noch stillsteht, schlägt es aus dem Stillstand nicht um, und auch aus der Bewegung schlägt es nicht um, solange es sich noch bewegt. Vielmehr hat das Plötzliche [der Augenblick; DW], dies einigermaßen unbegreifliche Ding, mitten zwischen der Bewegung und dem Stillstand seinen Sitz, ist dabei selbst in keiner Zeit, und in es hinein und aus ihm heraus schlägt das Bewegte auf den Stillstand und das Stillstehende auf die Bewegung hin um. – Es sieht so aus. – Auch das Eins also, wenn es doch stillsteht und sich bewegt, wird auf beide hin umschlagen – denn so allein kann es ja beides tun –, schlägt es aber um, so schlägt es plötzlich um, und wenn es umschlägt, wird es in keiner Zeit sein und wird sich dann nicht bewegen, aber auch nicht stillstehen."[287]

Der Augenblick wird in *Faust* ebenfalls durch die Widersprüchlichkeit der Wettformulierungen als Verbindung der beiden Zustände dargestellt. Die in Vers 1698 angebotene Wette, welche sich auf die Ruhe im Faulbett bezieht (vgl. Faust, 1692), wird demnach nicht durch die Verse 1699ff. abgelöst oder reformuliert, sondern erst in Form der temporalen Ambiguität des Augenblicks, wie sie durch die Dialogizität der zwei Formulierungen auf Ebene der dramatischen Einbettung entsteht, kommunizierbar. Die temporale Ambiguität macht hierbei inhaltlich durch die Platon-Referenz darauf aufmerksam, dass sich das von Faust geforderte Phänomen der Erfahrung außerhalb der Zeit befindet und sich demnach zeitlichen Ordnungskonzepten wie der *ordo naturalis* und der damit verbundenen Linearität entzieht. Die ambige Temporalität des Paktschlusses reflektiert dies formal. Das Drama schafft hierbei durch die ambigen Ereignisstrukturen um den Paktschluss eine Verbindung der Zustände (vor dem Pakt – nach dem Pakt), welche lediglich in der Eindeutigkeit mündet, dass ein Pakt eingegangen wurde („Nur keine Furcht, daß ich dieß Bündnis breche!" (Faust, 1741)).

Vor diesem Hintergrund ist „Und Schlag auf Schlag" (Faust, 1698) als poetologischer Kommentar für die Augenblicks- und Zeitkonzeptionierung zu verstehen. Auf den Herz- und Wimpernschlag bezogen verbindet er beide Grundformen der menschlichen Zeiterfahrung und damit die Sukzession mit der in sich ruhenden Gegenwartswahrnehmung.[288] Direkt daran anschließend entwirft Faust die temporal-ambige Erfahrung des schönen Augenblicks durch die Intensität und Dichte der Ereignisse, welche formal durch den Parallelismus der Verse 1701–1704 realisiert wird. Der Augenblick umfasst dieser Wettformulierung entsprechend eine Dichte von Handlungen und Bewegungen, die im Stillstand der Zeit („Die Uhr mag stehn" (Faust, 1705)) einerseits, andererseits in der als Bewegung sprachlich realisierten Herauslösung von zeitlichen

[287] Platon: *Parmenides*. Griechisch-Deutsch, übers. u. hrsg. v. Hans Günter Zekl. Hamburg 1972: Felix Meiner (Philosophische Bibliothek, 279), 156 d-e, S. 99; vgl. ferner: GAWOLL (2014), S. 158; Beierwalters, Werner: „exaiphnes oder: Die Paradoxie des Augenblicks." In: *Philosophisches Jahrbuch 74 (1996/1997),* S. 271–283, hier: S. 271ff.; Link, Christian: „Der Augenblick. Das Problem des platonischen Zeitverständnisses". In: *Die Erfahrung der Zeit. Gedenkschrift für Georg Pich*, hrsg. v. Christian Link: Stuttgart 1984: Klett-Cotta, S. 51–84, hier: S. 51f.

[288] Vgl. BALIBAR (2013), S. 8; vgl. ferner: BRANDES (2003), S. 186; Sieroka, Norman: *Philosophie der Zeit. Grundlagen und Perspektiven*. München 2018: C.H. Beck, S. 35–44.

Zusammenhängen („der Zeiger fallen," (Faust, 1705)) und letztlich in der Zusammenführung von Bewegung und Ruhe in der Zeitlosigkeit münden („Es sey die Zeit für mich vorbey!" (Faust, 1706)).

Die Forderung Fausts richtet sich seiner Beschreibung entsprechend auf die Erfahrung des *exaiphnes* und setzt den Augenblick mehrfach zu Konzepten Platons ins Verhältnis, da dieser selbst das *exaiphnes* einerseits als Kraftpol und Begründung der Veränderung, andererseits wie im *Siebte*[n] *Brief* als plötzliche Evidenzerfahrung zeichnet.[289] Der in der Wette geforderte Augenblick ist eine Zusammenführung von Bewegung und Ruhe und stellt das Telos der Zeiterfahrung Fausts dar. Damit ist er vordergründig das Gegenteil des *exaiphnes* im Sinne eines am Beginn der Zeit stehenden Phänomens, welches gleichsam als Kraftpol den Übergang von Ruhe und Bewegung et vice versa bedingt.[290] Das *exaiphnes* besteht als Ganzes außerhalb der Zeit, weshalb die *Aisthesi*s des Augenblicks durch Faust in der Flüchtigkeit („Verweile doch!" (Faust, 1700)) nicht der Verzeitlichung des *exaiphnes* durch Mephisto entspricht, sondern die temporär begrenzte Integration des gestalterischen Prinzips bedeutet, welches in die Zeit hineinwirkt, ohne ihr anzugehören.[291] Eine figurale Entsprechung findet dieses Konzept, wie in *KAP. 4..5* ausgeführt, im *spiritus mundi* („In Lebensfluthen, im Thatensturm/ Wall' ich auf und ab,/ Webe hin und her!/[...]/ Ein wechselnd Weben,/ Ein glühend Leben,/ So schaff' ich am sausenden Webstuhl der Zeit,/ Und wirke der Gottheit lebendiges Kleid" (Faust, 501–509)). Faust hat in der Szene *Nacht* nicht das Prinzip erfahren, sondern nur die Figuration desselben beschworen und den Geist mit der Flammenerscheinung, das heißt: die Erscheinung mit der Figuration des Prinzips, verwechselt („Soll ich dir, Flammenbildung, weichen?/ Ich bin's, bin Faust, bin deines gleichen!/ […] Du gleichst dem Geist, den du begreifst/ Nicht mir!" (Faust, 499f. u. 512f.)). Die *Aisthesis* des Prinzips ist jedoch Fausts Forderung und wird im Kontext seiner Magieversuche in der Szene *Nacht* bereits artikuliert: „Daß ich erkenne, was die Welt/ Im Innersten zusammenhält,/ Schau' alle Wirkenskraft und Samen,/ Und thu' nicht mehr in Worten kramen." (Faust, 382–386). Vor diesem Hintergrund ist der schöne Augenblick nicht nur eine schöne Erscheinung der Zeit, sondern die Artikulation des Wunsches Fausts, das gestalterische Prinzip der Zeit zu erfahren und ihm eine Eigenschaft zusprechen zu können („du bist so schön!" (Faust, 1700)). Die bereits für die Wortebene angemerkte Unterspezifizierung der Begründung, warum der Augenblick schön sein sollte, entspricht hierbei dem Prinzip selbst, da dieses nicht gesetzmäßig erfasst werden kann (vgl.

[289] Vgl. Platon: *Siebter Brief*. In: Knab, Rainer: Platons Siebter Brief. Einleitung, Text, Übersetzung, Kommentar. Hildesheim/Zürich/New York 2006: Olms (Spudasmata, 110), 341d, S. 105.
[290] Vgl. GAWOLL (1994), S. 158.
[291] Vgl. GAWOLL (1994), S. 158.

KAP. 2.4.3). Der Konzeption des Augenblicks entsprechend wird das „so schön“ (Faust, 1700) als Sprachphänomen der Vagheit artikuliert. Die vage Beschreibung entzieht sich im Sinne von Thomas Wasow wie das durch sie beschriebene Objekt der Präzesion („vague expressions have a single meaning that cannot be characterized presicely“[292]).

Fausts *Aisthesis* des Augenblicks ist, wie bereits angemerkt, durch die Integration eines jenseitigen Phänomens in die Zeitlichkeit geprägt. Sie entspricht darüber hinaus dem *exaiphnes*, das in Platons *Siebte*[m] *Brief* als eine plötzliche Evidenzerfahrung gezeichnet wird:

> „denn es ist keineswegs so mitteilbar wie andere Erkenntnisse, sondern auf Grund eines lang belehrenden Zusammenseins, das sich von allen Seiten mit der Sache beschäftigt, und des Zusammenlebens entsteht es plötzlich, wie ein von einem springenden Funken entzündendes Licht – in der Seele und nährt sich nunmehr selbst.“[293]

Das anfangs aufgezeigte Zusammenspiel von temporaler Ambiguität, Vagheit und Unterspezifizierung bedingt dementsprechend auf der Wortebene nicht nur die Offenheit des Pakts und damit die Wettform für die Handlung. Darüber hinaus basiert die sprachliche Realisierung der für die Evidenz konstitutiven Plötzlichkeit in den Versen 1699f. auf diesem Zusammenspiel, das im Rahmen eines zeitlich eindeutigen Paktes nicht möglich wäre. Temporale Ambiguität und ambige Temporalität sind demnach Eigenschaften des Augenblicks und gleichzeitig konstitutive Bedingung für dessen Ästhetik im Sinne der Darstellung und Erfahrung.

Die *Aisthesis* Fausts entzieht sich aufgrund dieser Augenblicks-Konzeptionen dem bereits angemerkten Zugang Schillers und Kants. Kants Ansatzpunkt für die Kritik an Platon ist die Unergründlichkeit der Veränderung:[294]

> „Nun hat iede Veränderung eine Ursache, welche in der ganzen Zeit, in welcher iene vorgeht, ihre Caussalität beweiset. Also bringt diese Ursache ihre Veränderung nicht plözlich (auf einmal oder in einem Augenblicke) hervor, sondern in einer Zeit, so, daß, wie die Zeit von Anfangsaugenblicke a bis zu ihrer Vollendung in b wächst, auch die Grösse der Realität (b--a) durch alle kleinere Grade, die zwischen dem ersten und lezten enthalten sind, erzeugt wird.“[295]

Während für Platon die Veränderung auf dem unergründlichen Prinzip des *exaiphnes* hinter der Erscheinung Zeit beruht, betont Kant die gesetzmäßige Erfassung von Kausalzusammenhängen von Ursache und Wirkung („Nun hat iede Veränderung eine Ursache“[296]), die in der Zeit gesetzmäßig erfasst werden kann („welche in der ganzen Zeit,

---

[292] Wasow, Thomas: „Ambiguity Avoidance Is Overrated”. In: *Ambiguity: Language and Communication*, ed. by Susanne Winkler. Berlin u. a. 2015: De Gruyter, pp. 29–47, hier: p. 32.
[293] Platon: S*iebter Brief*, 341d, S. 105; vgl. ferner GAWOLL (1994), S. 158.
[294] Vgl. GAWOLL (1994), S. 159.
[295] Kant: *Critik der reinen Vernunft*, S. 208.
[296] Kant: *Critik der reinen Vernunft*, S. 34.

in welcher iene vorgeht, ihre Caussalität beweiset.“[297]).[298] Kant verneint vor allem den temporalen Aspekt der Plötzlichkeit einer Veränderung, da dieser der Gesetzmäßigkeit widerspreche („Also bringt diese Ursache ihre Veränderung nicht plözlich (auf einmal oder in einem Augenblicke) hervor, sondern in einer Zeit,“[299]). Hervorzuheben ist, dass einerseits für Kant stellvertretend für die Philosophie um 1800 gerade der Schwachpunkt Platons darin bestehe, dass er keine gesetzmäßige Erklärung für den Zusammenhang der Veränderung bietet, sich jedoch andererseits gerade dieser rational unberechenbare Aspekt des *exaiphnes* in der Wirkungsgeschichte der Ästhetik durchsetzt (vgl. *KAP. 2.4.3*).[300] Der auch für Kant nicht gesetzmäßig erfassbare Anfangsaugenblick, der in *Faust* durch die Bibelübersetzung eingeht („im Anfang war das Wort!“ (Faust, 1224)), enthält die Schnittstelle zwischen christlicher Heilsgeschichte und platonischem Denken. Er ist, wie im Folgenden vorgenommen, thematisch zum geforderten Augenblick Fausts und darüber hinaus poetologisch zur Ästhetik des Dramas in Bezug zu setzen (vgl. *KAP. 2.4.3)*.

2.4.2 Neuplatonisch-christliches exaiphnes

Mit der Bibelübersetzung Fausts und den Osterfeierlichkeiten findet die Verzeitlichung Gottes durch die Menschwerdung Christi Eingang in das Drama. Damit verbunden ist als ein zentrales Thema des Textes das (zeitliche) Verhältnis des Menschen zu Gott („Ich Ebenbild der Gottheit!“ (Faust, 516)). Das *exaiphnes* ermöglicht diesbezüglich eine Verbindung von platonischer Philosophie und christlicher Heilsgeschichte,[301] wie sie von Pseudo-Dionysius Areopagita erläutert wird:

> „Plötzlich – das heißt gegen die Hoffnung, das heißt, daß es aus dem bisher Verborgenen in das Offene herausgeführt wird. Bei der Liebe Christi zu den Menschen scheint mir die Theologie dadurch anzudeuten, daß der Überseiende, als er menschliches Sein annahm, aus dem Verborgenen in unsere Offenheit hervorgegangen ist. Indes ist er verborgen auch nach der Offenbarung oder, um es Gott entsprechender zu sagen: auch in der Offenbarung.“[302]

Der Augenblick verbindet diesem platonisch-christlichen Denken entsprechend die zwei bereits erläuterten Konzepte miteinander: das *exaiphnes* im Sinne eines plötzlichen Umschlags („Plötzlich“[303]) aus dem einen Zustand in den anderen (Ruhe-Bewegung, das Göttliche-Menschliche) einerseits, mit dem *exaiphnes* als Begründung für diese Veränderung andererseits, die nicht gesetzmäßig erfasst werden kann („gegen die Hoffnung

[297] Kant: *Critik der reinen Vernunft*, S. 34.
[298] Vgl. GAWOLL (1994), S. 159.
[299] Kant: *Critik der reinen Vernunft*, S. 34.
[300] Vgl. GAWOLL (1994), S. 158f.
[301] Vgl. GAWOLL (1994), S. 159.
[302] Pseudo-Dionysius Areopagita: EP. III, PG 3, 1069B; zit. Nach: Beierwalters, Werner: „exaiphnes oder: Die Paradoxie des Augenblicks.“ In: *Philosophisches Jahrbuch 74 (1996/1997)*, S. 271–283, hier: S. 277.
[303] Pseudo-Dionysius Areopagita: EP. III, PG 3, 1069B, S. 277.

[…]. Bei der Liebe Christi“[304]). Vor allem der Gedanke, dass „der Überseiende, als er menschliches Sein annahm, aus dem Verborgenen in unsere Offenheit hervorgegangen ist“[305], allerdings „auch nach der Offenbarung oder, um es Gott entsprechender zu sagen: auch in der Offenbarung“[306] verborgen bleibt, findet im *Prolog im Himmel* eine Entsprechung. Allerdings wird dort nicht die Menschwerdung Gottes im Herrscherlob thematisiert, sondern der mehrfache Bezug der Schöpfung zum HERRN. *KAP. IV* zeigt diesbezüglich auf, dass die Schöpfung im Herrscherlob der Engel als Spiegelung der Herrlichkeit und als Emanation Gottes charakterisiert wird, der HERR jedoch durch die Schöpfung nicht vollkommen ergründet werden kann („Da keiner dich ergründen mag,/ Und alle deine hohen Werke/ Sind herrlich wie am ersten Tag“ (Faust, 268ff.)). Dies entspricht der bereits angebrachten Aussage Goethes über das Göttliche („Das Wahre, mit dem Göttlichen identisch, läßt sich niemals von uns direkt erkennen; wir schauen es nur im Abglanz, im Beispiel, Symbol“[307]) und die unvollkommene Darstellbarkeit:

> „Die Symbolik verwandelt die Erscheinung in Idee, die Idee in ein Bild, und so daß die Idee im Bild immer unendlich wirksam und unerreichbar bleibt, und selbst in allen Sprachen ausgesprochen doch unaussprechlich bliebe.“[308]

Die Aisthesis des Augenblicks eröffnet Faust nicht nur die Erfahrung des Prinzips, das nach Platon die Zeit gestaltet, sondern ermöglicht im Sinne der platonisch-christlichen Auffassung des *nunc (in)stans* einen Zugang zum Göttlichen.[309] Wie das *exaiphnes* verbindet das *nunc stans* die Ruhe mit der Bewegung, indem das *nunc* mit dem *instans* gleichgesetzt und zur göttlichen Ewigkeit verbunden wird; so beispielsweise bei G. De la Porrée: „Das göttliche Jetzt [nunc] aber, das ist der Augenblick [instans], der angezeigt wird, wenn gesagt wird: Gott ist Jetzt, [ist] wahrhaftig verharrend [...]“[310].

Die göttliche Ewigkeit ist hierbei allerdings nicht von der Schöpfung getrennt, sondern wirkt in diese hinein. Dies führt zur Sakralität und Ambiguität der Zeit, in der laut Meister Eckhart der Ausgang der Schöpfung mit ihrem Ende durch das Nun verbunden ist: „[...]; denn das Nun, darin Gott den ersten Menschen schuf, und das Nun, darin der letzte Mensch vergehen wird, und das Nun, darin ich spreche, die sind gleich in Gott und nichts

---

[304] Pseudo-Dionysius Areopagita: EP. III, PG 3, 1069B, S. 277.
[305] Pseudo-Dionysius Areopagita: EP. III, PG 3, 1069B, S. 277.
[306] Pseudo-Dionysius Areopagita: EP. III, PG 3, 1069B, S. 277.
[307] MA 13.2, S. 275.
[308] MA 17, Nr. 1113, S. 904.
[309] Vgl. GAWOLL (1994), S. 160.
[310] Zit. nach: Schnarr, Hans: „nunc stans“ Art. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie online, hrsg. v. Joachim Ritter, Karlfried Gründer u. Gottfried Gabriel. Schwabe Verlag [Ejahr 2017] (https://www-1schwabeonline-1ch-147opwn3u1c85.han.wlb-stuttgart.de/schwabe-xaveropp/elibrary/start.xav?start=%2F%2F%2A%5B%40attr_id%3D%27hwph_productpage%27%5D#__elibrary__%2F%2F*%5B%40attr_id%3D%27verw.nunc.stans%27%5D__1678023997040; letzter Aufruf: 5.03.2022 14.48 Uhr); vgl. ferner: GAWOLL (1994), S. 160.

als ein Nun“[311]. Diese Vorstellung des göttlichen Nun, das die irdische Zeit durchzieht und ambiguiert, realisiert sich im Drama vor allem im *Prolog im Himmel*, den Ostergesängen in *Nacht* und am Ende von *Faust II*. Im *Prolog im Himmel* artikuliert der HERR explizit diese göttliche Zeitlichkeit in der Schöpfung durch den Zusammenhang von Schönheit und temporaler Ambiguität auf Wortebene:

> „Erfeut euch der lebendig reichen Schöne!
> Das Werdende, das ewig wirkt und lebt,
> Umfaß' euch mit der Liebe holden Schranken,
> Und was in schwankender Erscheinung schwebt,
> Befestiget mit dauernden Gedanken“ (Faust, 345–349)

Wie in *KAP. IV* näher erläutert, ist die *Aisthesi*s des Augenblicks für die Wette an Fausts Leben gebunden und darüber hinaus die Erfahrung von Schönheit und Zeit vom Leben per se abhängig. Der HERR erhebt es zur Voraussetzung des Schönen und zeichnet Letzteres durch das *nunc stans*. Hierbei verbindet er das „Werdende“ (Faust, 346), das heißt: den Zustand der Veränderung, mit der im Präsens artikulierten, ewigen Wirkung („das ewig wirkt und lebt“ (Faust, 346)). Das *nunc stans* ist jedoch nicht nur die Begründung und der Modus für die Produktion beziehungsweise Schöpfung des Schönen, sondern auch für dessen Rezeption, indem die unabgeschlossene Bewegung („Und was in schwankender Erscheinung schwebt“ (Faust, 348)) mit der Ruhe verbunden werden soll („Befestiget mit dauernden Gedanken“ (Faust, 349)). Diese Verbindung entspricht hierbei nicht nur dem Rezeptionsmodus, sondern leitet sich von der Lebendigkeit des Objektes der Erfahrung ab. So beschreibt Goethe im ersten Heft *Zur Morphologie* die temporale Ambiguität analog zum *Prolog im Himmel*:

> „Der Deutsche hat für den Komplex des Daseins eines wirklichen Wesens das Wort Gestalt. Er abstrahiert bei diesem Ausdruck von dem Beweglichen, er nimmt an, daß ein Zusammengehöriges festgestellt, abgeschlossen und in seinem Charakter fixiert sei. Betrachten wir aber alle Gestalten, besonders die organischen, so finden wir, daß nirgend ein Bestehendes, nirgend ein Ruhendes, nirgend ein Abgeschlossenes vorkommt, sondern daß vielmehr alles in einer Bewegung schwanke. […] Wollen wir also eine Morphologie einleiten, so dürfen wir nicht von Gestalt sprechen; sondern, wenn wir das Wort gebrauchen, uns allenfalls dabei nur die Idee, den Begriff oder ein in der Erfahrung nur für den Augenblick Festgehaltenes denken.“[312]

Die Verbindung von Ruhe und Bewegung lässt sich im Augenblick, der hier als Moment verstanden werden kann, als eine schwankende, nicht abschließend fixierbare einordnen („ein in der Erfahrung nur für den Augenblick Festgehaltenes denken“[313]). Wie Marie-Theres Federhof erläutert, handelt es sich hierbei um eine Problematisierung der Zeitverhältnisse „von Sukzessivität und Simultaneität, von Sequenz und Gleichzeitigkeit,

[311] Meister Eckhart: *Predigt 2*. In: Meister Eckehart. Deutsche Predigten und Traktate, hrsg. u. übers. v. Josef Quint. München 1955: Hanser, S. 159–164, hier: S. 162; vgl. ferner: GAWOLL (1994), S. 160.
[312] MA 12, S. 13.
[313] MA 12, S. 13.

von einem Vorher-Nachher und dem Jetzt“[314]. Die Morphologie soll ermöglichen, die Trennung der Zeitverhältnisse zu überwinden, und „der Vielfalt der Erscheinungen Konsistenz und Kohärenz verleih[en]“[315]. Die temporale Ambiguität, die dem Schönen im *Prolog im Himmel* immanent ist, wird demnach auch in den *Heften zur Morphologie* der Idee zugesprochen: „daher ist in der Idee simultanes und sukzessives innigst verbunden“[316].

Der Augenblick, wie er durch das *nunc stans* entworfen wird, ist selbst durch Ewigkeit geprägt, weshalb das Festhalten der Idee einen Anspruch auf Beständigkeit besitzt. Diese Konzeption des Augenblicks erhält hierdurch als Modus der allumfassenden Erkenntnis die temporal-ambige Eigenschaft, gleichzeitig Beginn und Telos zu sein, die sich vom HERRN ableitet. Der Mensch ist demnach, wie es Meister Eckart beschreibt, temporal-ambig auf den Augenblick und den Herrn bezogen: „Die Seele, die da steht in einem gegenwärtigen Nun, in die gebiert der Vater seinen eingeborenen Sohn, und in derselben Geburt wird die Seele wieder in Gott geboren.“[317] Diese Idee des Göttlichen, das wie der Augenblick am Beginn und am Ende steht, wird im *Prolog im Himmel* und am Schluss von *Faust II* aufgegriffen. So ist der HERR einerseits Urquelle und das Ende des rechten Weges andererseits („Zieh diesen Geist von seinem Urquell ab,/ […]/ Ein guter Mensch, in seinem dunklen Drange,/ Ist sich des rechten Weges wohl bewußt.“ (Faust, 324 u. 328f.)). Der Chorus Mysticus greift, allerdings auf Ebene der dramatischen Einbettung ambiguiert, diese Idee auf. Hinter den Versen „Das Ewig-Weibliche/ Zieht uns hinan“ (Faust, 12110f.) steht eine Referenz auf 1. Korinther 8,5f., welche den *Prolog im Himmel* mit dem Ende von *Faust II* verbindet:

> „Und selbst wenn es im Himmel oder auf der Erde sogenannte Götter gibt – und solche Götter und Herren gibt es viele –, so haben wir nur einen Gott, den Vater. Von ihm stammt alles und wir leben auf ihn hin. Und einer ist der Herr: Jesus Christus. Durch ihn ist alles und wir sind durch ihn.“[318]

Die verschiedenen Bezüge führen auf Ebene der dramatischen Einbettung zur temporalen Ambiguität, die inhaltlich die Relation von zeitlicher Endlichkeit und Ewigkeit enthält, und zur damit verbundenen Reflexion der dramatischen Darstellbarkeit auf Ebene der Metareflexion. Die Forderung Fausts, den Augenblick erfahren zu wollen, artikuliert nicht nur die temporale Ambiguität des Augenblicks, das heißt: die Äquivalenz von Alpha und Omega im *exaiphnes*, also den Bezug Gottes zu sich selbst durch die Menschwerdung in der temporalen Schöpfung. Darüber hinaus ist in Fausts Forderung das Konzept der

[314] FEDERHOFER (2017), S. 146.
[315] FEDERHOFER (2017), S. 146.
[316] MA 12, S. 99f.
[317] Meister Eckhart: *Predigt 11*. In: Meister Eckehart. Deutsche Predigten und Traktate, hrsg. u. übers. v. Josef Quint. München 1955: Hanser, S. 201–207, hier: S. 206.
[318] Kor. 8,5f.

Verinnerlichung nach Meister Eckart enthalten,[319] welches das *Nun* von Platons *exaiphnes* abgrenzt. Während das *exaiphnes* als Kraftpol von sich selbst ausgeht und sich in eine heilsgeschichtliche Dimension der Zeit überführen lässt, bezieht sich das *Nun* quasi als Gegenbewegung auf das menschliche Bewusstsein, welches aus der temporalen Endlichkeit in die Ewigkeit hinausreicht.[320] Wie *KAP. 5.3.2* aufzeigen wird, erlebt Faust in der Szene *Nacht* einen „sel'gen Augenblic[k]“ (Faust, 626), der darin besteht, dass er zwar vom *spiritus mundi* zurückgewiesen wird, sich allerdings das Ewige sowohl rational als auch emotional vergegenwärtigen kann. Dieser „sel'g[e] Augenblic[k]“ (Faust, 626) ist demnach wie die spirituelle Magie (vgl. *KAP. 5.2.6)* eine zeitlich begrenzte Antizipation des schönen Augenblicks der Wette:

> „In jenem sel'gen Augenblicke
> Ich fühlte mich so klein, so groß
> Du stießest grausam mich zurücke,
> Ins ungewisse Menschenloos./ […]
> Wenn Phantasie sich sonst, mit kühnem Flug,
> Und hoffnungsvoll zum Ewigen erweitert,
> So ist ein kleiner Raum ihr nun genug,
> Wenn Glück auf Glück im Zeitenstrudel scheitert.“ (Faust, 626–629 u. 640–643)

Die plötzliche Gewissheit der *exaiphnes*-Evidenzerfahrung wird dem zeitlichen, „ungewisse[n] Menschenloss“ (Faust, 629) entgegengesetzt. Darüber hinaus ist die Phantasie als menschlicher Zugang zum Ewigen gezeichnet.[321] Sie verweist gemeinsam mit dem „nun“ (Faust, 642) auf den subjektiven Zugriff auf die Ewigkeit im temporal-ambigen Augenblick, wie er in der Wette durch die Hilfe von teuflischen Mächten gefordert wird. Hervorzuheben ist in diesem Fall die Zeit, da diese anders als der „klein[e] Raum“ (Faust, 642) durch Fülle und Dynamik geprägt ist („Wenn Glück auf Glück im Zeitenstrudel scheitert.“ (Faust, 643)). Dieser „Zeitenstrudel“ (Faust, 643) wird nicht nur in *Nacht* als Beschreibung für die irdische Zeit verwendet, sondern auch im Kontext der Wette als irdischer Zugang zum geforderten Augenblick („Stürzen wir uns in das Rauschen der Zeit,/ In's Rollen der Begebenheit“ (Faust, 1754f.)). Die temporale Ambiguität des Augenblicks wird demnach nicht nur als Telos der Handlung, sondern durch die Darstellung im Drama aufgegriffen. Der „Zeitenstrudel“ (Faust, 643) und das „Rauschen der Zeit“ (Faust, 1754) lassen sich demgemäß auch als poetologische Kommentare auffassen, die darauf verweisen,

---

[319] Vgl. Bloch, Ernst: *Tübinger Einleitung in die Philosophie*. Frankfurt/M. 1970 [1952]: Suhrkamp (Ernst Bloch. Gesamtausgabe, Bd. 13), S. 79; vgl. ferner: Bloch, Ernst: *Experimentum Mundi. Frage, Kategorien des Herausbringens, Praxis*. Frankfurt/M. 1975: Suhrkamp (Ernst Bloch. Gesamtausgabe, Bd. 15), S. 98 u. S. 101; vgl. ferner: Breuer, Irene: „Ethik, Ästhetik und Zeitlichkeit der Gabe aus phänomenologischer Sicht“. In: *Gabe und Tausch. Zeitlichkeit, Aisthetik, Ästhetik*, hrsg. v. Michael Bies, Sebastian Giacovelli u. Andreas Langenohl. Hannover 2018; Wehrhahn (Aesthetische Eigenzeiten, Bd. 9), S. 67–82, hier: S. 67 u. 82.

[320] Vgl. GAWOLL (1994), S. 161.

[321] Vgl. GAWOLL (1994), S. 161.

dass das Dargestellte seiner temporalen Ambiguität entsprechend durch ambige Temporalität seine formale Umsetzung findet.

Die dargestellte Zeit ist, wie bereits erläutert, primär an die Subjektivität der Figurenlexis gebunden und führt durch den in der Wette verankerten, subjektiven Sprechakt samt damit verbundener Ambiguität auf Ebene der dramatischen Einbettung zu einer Gegenbewegung zur heilsgeschichtlichen Dimension der Zeit. Für Dionysius stellt das *exaiphnes* in seiner Plötzlichkeit die „angemessene Erkenntnisweise für das Eintreten des ewigen Überseins Gottes aus dem Verborgenen in das mit der Zeit behaftete Sein“[322] dar. Dieser Nachvollzug der zeitlichen Offenbarung Gottes wird in der Bibelübersetzung Fausts („im Anfang war das Wort!“ (Faust, 1224) und den Osterfeierlichkeiten aufgegriffen. Gleichzeitig richtet sich die Wette gegen diesen antizipierenden Nachvollzug, indem das Eintreten in das ewige Übersein aus dem zeitlichen Sein in der temporalen Ambiguität und ambigen Temporalität des Augenblicks gefordert wird („Es sey die Zeit für mich vorbey“ (Faust, 1706)). Vordergründig besteht demnach ein Widerspruch zwischen der Verbindung mit dem Göttlichen im schönen Augenblick einerseits und der daran anschließende Übereignung an den Teufel.[323] Wie *KAP. 3.2.6* aufzeigen wird, ist aufgrund der Temporalität des Augenblicks die Gegengabe Fausts in Form der Seele ausgeschlossen, da diese selbst Zeit benötigt. Das in der Wettformulierung Fausts artikulierte „Dann“ (Faust, 1701) gibt es im schönen Augenblick aufgrund seiner Temporalität nicht. Faust transzendiert im schönen Augenblick ins Göttliche, weshalb Mephisto zwar die Wette gewinnt, allerdings keinen Zugriff mehr auf den Wetteinsatz Fausts hat. Durch die Transzendenz, welche Faust im Rahmen des Teufelspakts erreicht, ist sein Umgang mit der temporalen *conditio humana* demjenigen des antizipierenden Nachvollzugs, wie er in der christlichen Heilsgeschichte angelegt ist („Sie feyern die Auferstehung des Herrn/ Denn sie sind selber auferstanden“ (Faust, 921)), entgegengesetzt.

In *KAP. V* wird dargelegt, dass die Reflexionen Fausts um die temporale *conditio humana* und die Antizipationen des schönen Augenblicks in der Szene *Nacht* die Tragik im Drama trotz der Erlösung am Ende von *Faust II* begründen. Zu beziehen ist diese Interpretation auf die Arbeiten Friedrich Schleiermachers und August Ludwig Hülsens, welche das Streben des Menschen nach dem Augenblick thematisieren, und auf die Ästhetik des Dramas selbst (vgl. *KAP. 2.4.3*). Die Lebendigkeit der Schöpfung, welche im *Prolog im Himmel* als Spiegelung und Emanation des HERRN gezeichnet wird (vgl. *KAP. 4.5*), hat ihren Ursprung im Augenblick, welcher von Friedrich Schleiermachers *Über die Religion*

[322] GAWOLL (1994), S. 159f.
[323] Vgl. BOHNENKAMP (2020), S. 212.

von 1799 umgekehrt durch die mystische Wahrnehmung des Augenblicks als „die Geburtsstunde alles Lebendigen in der Religion“[324] bezeichnet wird:

> „Schnell und zauberisch entwickelt sich eine Erscheinung eine Begebenheit zu einem Bilde des Universums. [...]. Ich liege am Busen der unendlichen Welt: ich bin in diesem Augenblick ihre Seele, denn ich fühle alle ihre Kräfte und ihr unendliches Leben, wie mein eigenes, sie ist in diesem Augenblicke mein Leib, denn ich durchdringe ihre Muskeln und ihre Glieder wie meine eigenen, und ihre innersten Nerven bewegen sich nach meinem Sinn und meiner Ahndung wie die meinigen. Die geringste Erschütterung, und es verweht die heilige Umarmung, und nun erst steht die Anschauung vor mir als eine abgesonderte Gestalt, ich messe sie, und sie spiegelt sich in der offenen Seele wie das Bild der sich entwindenden Geliebten in dem aufgeschlagenen Auge des Jünglings, und nun erst arbeitet sich das Gefühl aus dem Innern empor, und verbreitet sich wie die Röte der Scham und der Lust auf seiner Wange. Dieser Moment ist die höchste Blüte der Religion. Könnt ich ihn Euch schaffen, so wäre ich ein Gott – das heilige Schicksal verzeihe mir nur, daß ich mehr als Eleusische Mysterien habe aufdecken müssen – Er ist die Geburtsstunde alles Lebendigen in der Religion.“[325]

Das Streben nach diesem Augenblick, welcher ein bewusstloses Ineinanderfließen der unendlichen Welt und des Subjekts nach Schleiermachers Beschreibung ist, entspricht in Teilen der Rezeptionsästhetik, wie sie im *Prolog im Himmel* gezeichnet wird (vgl. *KAP. 4.5)*. Analog zu der Beschreibung Schleiermachers wird das Zusammenspiel der Kräfte in der Schöpfung innerhalb einer prästabilisierten Harmonie und Einheit erlebt. Damit verbunden ist die pansophische Vorstellung, wie sie im Gespräch mit Eckermann vom 13. Februar 1829 artikuliert wird: „Die Gottheit aber ist wirksam im Lebendigen, aber nicht im Toten; sie ist im Werdenden und sich Verwandelnden, aber nicht im Gewordenen und Erstarrten“[326]. Neben diese Positionierung Goethes treten die Aussagen, welche Faust in *Nacht* vornimmt. So personifiziert er die Natur am Ende der spirituellen Magie in der Manier Schleiermachers: „Wo faß ich' dich, unendliche Natur?/ Euch Brüste, wo? Ihr Quellen alles Lebens,/ An denen Himmel und Erde hängt,/ Dahin die welke Brust sich drängt –/ Ihr quellt, ihr tränkt, und schmacht' ich so vergebens?“ (Faust, 455–459). Die spirituelle Magie bietet, wie in *KAP. 5.2* aufgezeigt wird, vergleichbar mit Schleiermachers Text einen Augenblick der intersubjektiven Erfahrung („Ich liege am Busen der unendlichen Welt: ich bin in diesem Augenblick ihre Seele, denn ich fühle alle ihre Kräfte und ihr unendliches Leben“[327]). Gleichzeitig verweisen die Beschreibungen Schleiermachers und Fausts darauf, dass diese umfassende Erfahrung nur unzulänglich in Sprache umgesetzt werden kann (vgl. *KAP. 5.2)*: „Könnt ich ihn Euch schaffen, so wäre ich ein Gott – das heilige Schicksal verzeihe mir nur, daß ich mehr als Eleusische Mysterien habe aufdecken müssen“[328]. Zudem verbindet Schleiermacher wie Goethe den Augenblick mit Lust („und verbreitet sich wie die Röte der

---

[324] Schleiermacher, Friedrich Daniel Ernst: *Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern*, mit einer Einleitung hrsg. v. Andreas Arndt. Hamburg 2004: Meinert (Philosophie Bibliothek, 563), S. 42.
[325] Schleiermacher: *Über die Religion,* S. 41f.
[326] FA II, 12, S. 308; vgl. ferner: GAIER (2012), S. 192; GAWOLL (1994), S. 161.
[327] Schleiermacher: *Über die Religion,* S. 41f.
[328] Schleiermacher: *Über die Religion,* S. 42.

Scham und der Lust auf seiner Wange.“[329]), die sich bei letzterem in der *13. Römischen Elegie*, welche einen deutlichen Vorläufer zum Helena-Projekt darstellt,[330] als die temporär begrenzte Integration des ewig Schönen in das zeitlich begrenzte Leben verstehen lässt:

> „Einen Druck der Hand, ich sehe die himmlischen Augen
> Wieder offen. - Oh nein! Laßt auf der Bildung mich ruhn!
> Bleibt geschlossen! ihr macht mit verworren und trunken, ihr raubet
> Mir den stillen Genuß reiner Betrachtung zu früh.
> Diese Formen wie groß! Wie edel gewendet die Glieder!
> Schlief Ariadne so schön, Theseus du konntest entfliehn!
> Einen Kuß nur auf diese Lippen! O Theseus und scheide! -
> Blick ihr ins Auge! Sie wacht! - Ewig nun hält sie dich fest.“[331]

Eine weitere Parallele zu Schleiermachers Text ist die temporale Ambiguität des Augenblicks, wie er in der Wette gefordert wird. Die *Aisthesis* stellt demnach, wie bereits angemerkt, die Integration eines zeitlosen Phänomens in die eigene subjektive Zeitlichkeit dar und entspricht der irdischen Erfahrung der Unsterblichkeit im Sinne Schleiermachers („Mitten in der Endlichkeit Eins [zu] werden mit dem Unendlichen und ewig [zu] sein in einem Augenblick“[332]),[333] an deren Ende die eigene subjektive Existenz ausgelöscht wird. Der Wettformulierung entsprechend endet mit dem Sprechakt Fausts als Höhepunkt seiner Subjektivität im Sinne eines plötzlichen Umschlags seine Existenz („So sey es gleich um mich gethan!/[...]/ Es sey die Zeit für mich vorbey!“ (Faust, 1693 u. 1706)).

Während der subjektive Zugang zur Ewigkeit durch den Augenblick, welcher bereits im *Nun* von Meister Eckhart durch die Verinnerlichung als Gegenbewegung zur Offenbarung Gottes angelegt ist,[334] wird bei Schleiermacher und Hülsen eine Auflösung des eigenen Selbst in der Einheit von Endlichkeit und Unendlichkeit im temporal-ambigen Augenblick erreicht. Hülsen ergänzt hierbei die Auflösung um eine politische Dimension und dadurch um epochale Ambiguität. In *Über die natürliche Gleichheit* von 1799 verbindet Hülsen mit einem Rückgriff auf die Erkenntnistheorie von Johann Gottlieb Fichte Mystik mit politischer Metaphysik.[335] Für ihn verschmilzt das freitätige Subjekt im Augenblick mit dem goldenen Zeitalter. Da Letzteres durch eine spontane und damit plötzliche Tat des Subjekts hervorgerufen wird, entspreche die Verschmelzung dem „gegenwärtigen Augenblick“[336], „in dem der Geist sich selbst anschaut und zu sich zurückkehrt.“[337] Für Hülsen steht der

---

[329] Schleiermacher: *Über die Religion,* S. 42.
[330] Vgl. EIBL (2016), S. 186.
[331] Vgl. FA I, 1, S. 419ff.
[332] Schleiermacher: *Über die Religion,* S. 74.
[333] Vgl. GAWOLL (1994), S. 161.
[334] Vgl. GAWOLL (1994), S. 161.
[335] Vgl. GAWOLL (1994), S. 161.
[336] Hülsen, August Ludwig: *Ueber die natürliche Gleichheit der Menschen*. In: Athenaeum. Eine Zeitschrift von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel. Zweiten Bandes Erstes Stück, Berlin 1799, S. 152–180, hier: S. 160; vgl. ferner: GAWOLL (1994), S. 161.
[337] GAWOLL (1994), S. 162.

Augenblick demgemäß für das Ewige im Menschen, dessen Gegenwärtigkeit eine problemlose Verbindung von Vergangenheit und Zukunft zulässt. Die Vorstellung Fausts am Ende des zweiten Teils ist demnach auf die Freiheit des Subjekts und die Gegenwärtigkeit des Augenblicks zu beziehen:

> „Nur der verdient sich Freyheit wie das Leben,
> Der täglich sie erobern muß.
> […]
> Solch ein Gewimmel möcht ich sehn,
> Auf freyem Grund mit freyem Volke stehn.
> […]
> Im Vorgefühl von solchem hohen Glück
> Genieß ich jetzt den höchsten Augenblick.“ (Faust, 11575f., 11579f. u. 11585f.)

Die Freiheit des Subjekts („Auf freyem Grund mit freyem Volke stehn.“ (Faust, 11580)) und die Gegenwärtigkeit („Genieß ich jetzt den höchsten Augenblick“ (Faust, 11586) werden in der temporalen Ambiguität der Vorstellung verbunden, die sich auf die Zukunft bezieht („Vorgefühl“ (Faust, 11585)) und eine Referenz auf das goldene Zeitalter darstellt. Der Augenblick bietet hierbei als Repräsentation des Ewigen im Menschen nach Hülsen die Grundlage für die Einsicht, dass alle Menschen überzeitlich, das heißt: über Epochengrenzen hinweg, eine wesentliche Gleichheit besitzen: „[...] unser wann ist immer jetzt, denn in uns selbst ruht die Ewigkeit, die wir mit freyer Kraft hervorrufen, und alles ist also wirklich eine Welt, die wir begreifen in unserm freyen und ewigen Handeln.“[338]. Diese Einsicht über diese epochenübergreifende Gleichheit wird von Faust im Kontext der Wette um den Augenblick aufgegriffen und in die Forderung nach der Erfahrung des Ewigen im Menschen überführt: „Und was der ganzen Menschheit zugetheilt ist,/ Will ich in meinen innern Selbst genießen,/ […]/ Und so mein eigen Selbst zu ihrem Selbst erweitern,/ Und, wie sie selbst, am End' auch ich zerscheitern.“ (Faust, 1770f. u. 1774f.).[339]

Die epochale Ambiguität der Faust-Figur beispielsweise, die aus der Verbindung intertextueller Verweise resultiert, ist demnach nicht als eine autonome, speziell historische Form der Ambiguität aufzugreifen, die neben die temporalen Ambiguitäten um die sprachliche Konzeptionierung von Zeit tritt. Inhaltlich ergibt sich die epochale Ambiguität durch die Forderung nach der augenblicklichen Erfahrung des Überzeitlichen und Ewigen im Menschen als poetische Reflexion aus der zentralen temporalen Ambiguität des Augenblicks heraus.

2.4.3 Der Augenblick als ästhetisches Prinzip

Der Augenblick enthält nicht nur eine religiöse und anthropologische Dimension, sondern

[338] Hülsen: *Ueber die natürliche Gleichheit der Menschen*, S. 173f.; vgl. ferner: GAWOLL (1994), S. 162.
[339] Vgl. STEINBY (2017a), S. 25.

auch eine ästhetische, welche sich auf die Produktion, Rezeption und die Darstellungsform des Kunstwerks beziehen lässt. Während Hülsen mit einem Rückgriff auf das *nunc stans*-Konzept von der (starren) Immanenz der menschlichen Ewigkeit im Augenblick ausgeht,[340] vertritt Karl Wilhelm Solger in *Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst* von 1812 mit Rückbezug auf Platons *exaiphnes*-Begriff für Kunst ein dynamisches Verständnis.[341] Ein Kunstwerk soll nach Solgers *Erwin* die Idee offenbaren, welche im goetheschen Sinne das Vollkommene beinhaltet („Die Symbolik verwandelt die Erscheinung in Idee, die Idee in ein Bild, und so daß die Idee im Bild immer unendlich wirksam und unerreichbar bleibt, und selbst in allen Sprachen ausgesprochen doch unaussprechlich bliebe.“[342]). Während Goethe für die Symbolik eine vitale Erhaltung der Idee entwirft, sieht Solger in der Offenbarung der Idee einen Augenblick, der wie das *exaiphnes* durch Widersprüchlichkeit geprägt ist.[343] Diese wird meines Erachtens in *Faust II* in Form der Ironie performativ auf Ebene der Metareflexion durch den Chorus Mysticus und das „Finis“ (Faust, n. 12111) dargestellt. Die Idee selbst gehört wie das *exaiphnes* nicht der Zeit an („Da kommen Sie und fragen, welche Idee ich in meinem 'Faust' zu verkörpern gesucht?“[344]), wird durch das Drama jedoch in eine vergängliche Form gebracht („Alles Vergängliche/ Ist nur ein Gleichniß“ (Faust, 12104f.)) und durch die Verzeitlichung eliminiert. Gleichzeitig stößt das Drama an seine eigene Grenze, das „Finis“, weil es der Zeit angehört und nicht den Übergang in die Überzeitlichkeit der Idee überdauern kann. Die Funktion des Augenblicks besteht für das Kunstwerk demnach nach Solger darin, dass er beide Aktionen in sich verbindet:

> „Dieser Augenblick des Übergangs nun, in welchem die Idee selbst notwendig vernichtet wird, muß der wahre Sitz der Kunst und darin Witz und Betrachtung, wovon jedes, zugleich mit entgegengesetztem Bestreben schafft und vernichtet, eines und dasselbe sein. Hier also muß der Geist des Künstlers alle Richtungen in einem alles überschauenden Blick zusammenfassen, und diesen über allem schwebenden alles vernichtenden Blick nennen wir Ironie.“[345]

Der Augenblick des Übergangs bietet dementsprechend nach Solger dem Künstler die Möglichkeit, in der eigenen Zeitlichkeit „das wesentliche Leben und die fortgesetzte Offenbarung der lebendigen und gegenwärtigen Gottheit“[346] zu sehen.[347] Analog hierzu

[340] Vgl. GAWOLL (1994), S. 162.
[341] Vgl. GAWOLL (1994), S. 162.
[342] MA 17, Nr. 1113, S. 904.
[343] Vgl. GAWOLL (1994), S. 162.
[344] FA II, 12, S. 615.
[345] Solger, Karl Wilhelm Ferdinand: *Erwin. Vier Gespräche über die Kunst*. Nachdruck der Ausgabe Berlin 1907 zusammen mit Solgers Rezension von A. W. Schlegels „Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur“. Mit einem Nachwort und Anmerkungen hrsg. v. Wolfhart Henckmann. München 1971: Fink (Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste, 15). S. 387.
[346] Solger: *Erwin*, S. 390.
[347] Vgl. GAWOLL (1994), S. 163.

formuliert Goethe gegenüber Alexander von Humboldt: „Verwundersam aber ist mir jetzt mehr als je das Gewebe dieses Urteppichs: Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft sind so glücklich in eins geschlungen, dass man selbst zum Seher, d.h. Gott ähnlich wird. Und das ist doch am Ende der Triumph aller Poesie im Größten und Kleinsten.“[348] Das Drama greift diesen Urteppich nicht nur als poetisches Gewebe des „Webstuhl[s] der Zeit“ (Faust, 508) auf, sondern offenbart dementsprechend am Ende von *Faust II* performativ den ästhetischen Augenblick, welcher in der lexikalischen Ambiguität des Augenblicks innerhalb der Wette auch von Faust gefordert wird.

Die Ästhetik dieses Augenblicks geht mit der bereits angebrachten Inkommensurabilität des Dramas einher. Damit rückt *Faust* in die Nähe jener Beschreibungen, die Theodor W. Adorno in der *Ästhetische*[n] *Theorie* für das Kunstwerk gebraucht: „Jedes Kunstwerk ist ein Augenblick; jedes gelungene Einstand, momentanes Innehalten des Prozesses, als der es dem beharrlichen Augen sich offenbart.“[349] Adorno verbindet im Kunstwerk die Ruhe („momentanes Innehalten“[350]) mit der Bewegung („Prozesses“[351]) und macht durch die Genitivkonstruktion deutlich, dass es sich hierbei nicht um zwei antithetische Phänomene handelt, sondern um die temporale Ambiguität eines einzigen Phänomens („momentanes Innehalten des Prozesses“[352]).[353] Der Augenblick, der mit dem Kunstwerk gleichgesetzt wird („Jedes Kunstwerk ist ein Augenblick“[354]), ist demnach durch temporale Ambiguität geprägt. Neben den Augenblick als Essenz des Kunstwerks tritt der Augenblick in Bezug auf die Rezeption („als der es dem beharrlichen Augen sich offenbart.“[355]). Der Augenblick ist demgemäß in seiner temporalen Ambiguität nicht nur der inhaltlich-formale Kern des Kunstwerks, beziehungsweise mit dem Ästhetischen gleichzusetzen, sondern bietet der Rezeption, einen ästhetischen Augenblick im Sinne einer Offenbarung („als der es dem beharrlichen Augen sich offenbart.“[356]).

Adornos Auffassung, dass sich in der Lebendigkeit des Kunstwerks das

---

[348] WA IV, 27, S. 157; vgl. ferner: MANGER (2014), S. 311.

[349] Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*. In: Theodor W Adorno. Gesammelte Schiften. Bd. 7, hrsg. v. Gretel Adorno u. Rolf Tiedemann. Frankfurt/M. 1973: Suhrkamp, S. 7–387, hier: S. 17; vgl. ferner: Wohlfahrt, Günter: *Der Augenblick. Zeit und ästhetische Erfahrung bei Kant, Hegel, Nietzsche und Heidegger; mit einem Exkurs zu Proust*. Freiburg/München 1982: Alber, S. 14ff.; Henckmann, Wolfhart: „Jedes Kunstwerk ist ein Augenblick“. In: *Augenblick und Zeitpunkt. Studien zur Zeitstruktur und Zeitmetaphorik in Kunst und Wissenschaften*, hrsg. v. Christian W. Thomsen u, Hand Holländer. Darmstadt 1984: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 77–92, hier: S. 79f.

[350] Adorno: *Ästhetische Theorie*, S. 17.

[351] Adorno: *Ästhetische Theorie,* S. 17.

[352] Adorno: *Ästhetische Theorie*, S. 17.

[353] Vgl. HENCKMANN (1984), S. 85f.

[354] Adorno: *Ästhetische Theorie*, S. 17.

[355] Adorno: *Ästhetische Theorie*, S. 17.

[356] Adorno: *Ästhetische Theorie*, S. 17.

Unerforschliche offenbart, wurde bereits durch Goethe antizipiert.[357] So beschreibt Goethe in *Über Kunst und Altertum* mit deutlicher Nähe zur im *Prolog im Himmel* artikulierten lebendigen Schönheit („Erfreut euch der lebendig reichen Schöne!/ […]/ Und was in schwankender Erscheinung schwebt,/ Befestigt mit dauernden Gedanken“ (Faust, 345 u. 348f.)) die wahre Symbolik folgendermaßen: „Das ist die wahre Symbolik, wo das Besondere das Allgemeinere repräsentiert, nicht als Traum und Schatten, sondern als lebendig augenblickliche Offenbarung des Unerforschlichen.“[358] Diesen Umstand, welchen Goethe in Bezug auf die „wahre Symbolik“[359] anspricht, bezieht er in *Über Laokoon* auf das „echt[e] Kunstwerk“: „Ein echtes Kunstwerk bleibt, wie ein Naturwerk, für unsern Verstand immer unendlich; es wird angeschaut, empfunden; es wirkt, es kann aber nicht eigentlich erkannt, vielweniger sein Wesen, sein Verdienst mit Worten ausgesprochen werden.“[360] Wie bereits in *KAP. 2.3* ausgeführt, wird am Ende von *Faust* die Grenze des Kommensurablen und der begrifflichen Kommunikabilität erreicht. Das Ästhetische wird gerade in dem erfahren, das nicht mehr sprachlich kommuniziert und verstanden werden kann („lebendig augenblickliche Offenbarung des Unerforschlichen“[361]). Vor allem die Betonung des Unerforschlichen und Inkommensurablen lässt sich laut Mattias Pirholt als „einer der wichtigsten Beiträge Goethes zur Geschichte der Ästhetik“[362] bewerten. Pirholt erläutert in diesem Zusammenhang die Verbindung dieser theoretischen Leistung Goethes mit denen Herders, Schellings, Creuzers, Solgers und Hegels.[363] Die vorliegende Arbeit hingegen beleuchtet vor diesem Hintergrund die Funktion der temporalen Ambiguität und der ambigen Temporalität für die Ästhetik der Zeit, die im Symbol zum Tragen kommt (vgl. *KAP. 5.2.3*).

Die temporale Ambiguität und die ambige Temporalität führen innerhalb des Dramas zu einer Subversion der Kommunikabilität. Die Ambiguität und diese Ausformung der Temporalität können vordergründig aus der Perspektive der Rhetorik, Kommunikationsphilosophie und Textlinguistik als Störfaktoren der Kommunikation eingestuft werden. Zu benennen ist in diesem Zusammenhang die Maxime „Avoid ambiguity“[364] von Paul Grice. Die moderne Position findet in der Rhetorik von Cicero und

[357] Vgl. GAWOLL (1994), S. 154; vgl. ferner: STEINBY (2017a), S. 17f.
[358] FA I, 22, S. 208f.; vgl. ferner: Pirholt, Mattias: „Sentimentale Gegenstände. Die sentimentalisch-zeitliche Bedeutsamkeit des Symbols bei Goethe.“ In: *Augenblick, Lebenszeit, Geschichte, Ewigkeit. Die Zeit in Goethes Werken*, hrsg. v. Liisa Steinby u. Michael Schmidt. Heidelberg 2017: Universitätsverlag Winter (Beiträge zur Neueren Literaturgeschichte, 366), S. 93–136, hier: S. 99.
[359] FA I, 22, S. 208f.
[360] Goethe, Johann Wolfgang: *Über Laokoon*. In: Klassik und Klassizismus, hrsg. v. Helmut Pfotenhauer u. Peter Sprengel. Frankfurt/M. 1995: Deutscher Klassiker Verlag (Bibliothek der Kunstliteratur, 3), S. 149–161, hier: S. 149.
[361] FA, I, 22, S. 208f.
[362] Vgl. PIRHOLT (2017), S. 100.
[363] Vgl. PIRHOLT (2017), S. 100f.
[364] Grice, Paul: „Logic and Conversation". In: Speech Acts. Syntax and Semantics, ed. by Peter Cole a. Jerry

Quintilian ihre antiken Vorgänger.[365] So ist für Cicero beispielsweise das „*intellegere* [nur] *sine ambiguo verbo aut sermone*“[366] möglich. Diese Ansätze beziehen sich allerdings alle auf normalkommunikative Bedingungen[367] und nicht auf literarische Sonderkommunikation,[368] die gerade hier poetisch selbstreflexiv eine Störung des *intellegere* und eine Subversion der Kommunikabilität durch Ambiguitäten und ambige Temporalitäten aufweisen.

Für das Drama wird demnach aus ästhetischen Gründen durch die Subversion und vordergründige Störung der Kommunikabilität und Kommensurabilität die Darstellbarkeit des nicht mehr durch eindeutige Sprache Darstellbaren erreicht („es [das echte Kunstwerk; D.W.] wird angeschaut, empfunden; es wirkt, es kann aber nicht eigentlich erkannt, vielweniger sein Wesen, sein Verdienst mit Worten ausgesprochen werden.“[369]). Dementsprechend ist, wie bereits in *KAP. 2.3* gegen Trunz angebracht,[370] die Auflösung der zeitlichen Gleichförmigkeit am Ende des Dramas jene „lebendig augenblickliche Offenbarung des Unerforschlichen“[371], welche nicht mehr durch das Dargestellte, sondern durch die Darstellung selbst die Ästhetik der Zeit ermöglicht.

Neben die Perspektive der Rezeptionsästhetik treten in den kunsttheoretischen Reflexionen um 1800, an denen das Drama partizipiert (vgl. hierzu *KAP. 5.2*), die Produktions- und Darstellungsästhetik. Wie bereits angemerkt dienen der Poetik hierbei andere Kunstarten wie die Bildkunst als Komparationsobjekt. Für die Produktion hat Moses Mendelssohn in den *Betrachtungen über die Quellen und Verbindungen der schönen Künste und Wissenschaften* 1757 in den Diskurs eingebracht, dass die Wahl des günstigen Augenblicks für die bildende Kunst entscheidend sei:

> „Da der Maler und Bildhauer die Schönheiten in der Folge neben einander ausdrücken, so müssen sie den Augenblick wählen, der ihrer Absicht am günstigsten ist. Sie müssen die ganze Handlung in einem einzigen Gesichtspunkte versammeln, und mit vielem Verstande austheilen.

L. Morgan. New York/San Francisco/ London 1975: Academic Press (Syntax and Semantics, 3), pp. 41–58, here: p. 48; vgl. ferner: BAUER ET AL (2010), S. 16f.

[365] Vgl. BAUER ET AL (2010), S. 17.

[366] *Cicero: De oratore. In: Marcus Tullius Cicero. De Oratore. Über den Redner. Latenisch/Deutsch, übr. u. hrsg. v. Harald Merklin. Stuttgart 1976 (Reclams Uneriversal-Bibliothek, 6884),* 3,49, S. 476.

[367] Susanne Winkler hat darauf aufmerksam gemacht, dass durch empirische Studien nachweisbar auch Alltagskommunikation nicht dieser Maxime folgt. Siehe hierzu: Winkler, Susanne: „Exploring Ambiguity and the Ambiguity Model from a Transdisciplinary Perspective“. In: *Ambiguity: Language and Communication,* ed. by Susanne Winkler. Berlin u. a. 2015: De Gruyter, pp. 1–25, here: p. 9; vgl. ferner: WARSOW (2015), S. 29f.

[368] Vgl. BAUER ET AL (2009), S. 254; vgl. ferner: Wachter, Alexander: *Das Spiel in der Ästhetik. Systematische Überlegungen zu Kants Kritik der Urteilskraft.* Berlin/New York 2006: De Gruyter (Kantstudien. Ergänzungshefte, 152), S. 177f.

[369] Goethe: *Über Laokoon,* S. 149.

[370] „In diesem Gefüge darf es keine Unregelmäßigkeit, kein Holpern geben. Nur wenn man beim Sprechen diese Harmonie Klang werden läßt, symbolisiert die Form den Ausklang, die Läuterung, welche durch die ganze Szene sich steigert und hier ausklingt.“ HA 3, S. 640; vgl. ferner SCHÖNE (2003), S. 816; ARNES (1989), S. 1051.

[371] FA I, 22, S. 208f.

> Alles muß in diesem Augenblicke voller Bewegung seyn, und ein jeder Nebenbegriff muß zu der verlangten Bedeutung etwas beytragen.“[372]

Der zu wählende Augenblick macht bei Mendelssohn die Orientierung der Bildkunst an der Zeit deutlich. Die Bildkunst stellt ebenfalls eine Handlung dar, allerdings „in einem einzigen Gesichtspunkte versammel[t]“[373]. Der Augenblick, welcher den Kern des Kunstwerkes darstellt und dadurch die Schönheit trägt („die Schönheiten in der Folgen neben einander“[374]), ist zudem durch die Verbindung von Ruhe und Bewegung bestimmt. Der für das Kunstwerk konstitutive Augenblick trägt demgemäß die Eigenschaften, durch die sich das *exaiphnes* bei Platon auszeichnet und ermöglicht dadurch den Zugang zur Schönheit. Der Augenblick verbindet hierbei die „ganze Handlung in einem Gesichtspunkt“[375], indem die mediale Starre des Bildes (Ruhe) mit der Bewegung des Dargestellten verbunden wird („[...]die Einbildungskraft kann aus dem Gegenwärtigen das Vergangene errathen, und das Zukünftige mit Zuverläßigkeit ahnden.“[376]). Die Simultanität von Zeiten, die der günstige Augenblick schafft, ist durch temporale Ambiguität und ambige Temporalität geprägt. Beide Verbindungen von Zeit und Ambiguität sind demnach nicht nur Grundeigenschaft der bildlichen Darstellung, sondern Leitkriterien für die Schönheit des Kunstwerkes, da sie erst einen Zugang zu dieser ermöglichen.

Gotthold Ephraim Lessing objektiviert und verschärft in *Laokoon oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie* von 1766 gegenüber Mendelssohn den Zusammenhang zwischen der Schönheit des Kunstwerks und dem günstigen Augenblick. Während die Wahl des günstigen Augenblicks für Mendelssohn eine Wahl des Künstlers ist („müssen sie den Augenblick wählen, der ihrer Absicht am günstigen ist.“[377]), gibt es für Lessing nur *den* einzigen fruchtbaren Augenblick:

> „Kann der Künstler von der immer veränderlichen Natur nie mehr als einen Augenblick und der Maler insbesondere nur einen einzigen Augenblick nur aus einem einzigen Gesichtspunkte, brauchen: […] so ist gewiß, daß jener einzige Augenblick und einzige Gesichtspunkt dieses einzigen Augenblicks, nicht furchtbar genug gewählt werden kann, Dasjenige aber allein ist fruchtbar, was der Einbildungskraft freies Spiel läßt.“[378]

Die Einbildungskraft ist auch für Lessing das Kriterium für die Wahl des Augenblicks, da

---

[372] Mendelssohn, Moses: *Betrachtungen über die Quellen und Verbindungen der schönen Künste und Wissenschaften.* In: Moses Mendelssohn. Ausgewählte Werke, Bd. 1: Schriften zur Metaphysik und Ästhetik 1755–1771, hrsg. u. eingel. von Christoph Schulte, Andreas Kennecke u. Grazyna Jurewicz. Darmstadt 2012: Lambert Schneider, S. 173–189, hier: S. 180f.

[373] Mendelssohn: *Quellen und Verbindungen der schönen Künste*, S. 181.

[374] Mendelssohn: *Quellen und Verbindungen der schönen Künste*, S. 180.

[375] Mendelssohn: *Quellen und Verbindungen der schönen Künste*, S. 181.

[376] Mendelssohn: *Quellen und Verbindungen der schönen Künste*, S. 181.

[377] Mendelssohn: *Quellen und Verbindungen der schönen Künste*, S. 180.

[378] Lessing, Gotthold Ephraim: *Laokoon: Oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*. In: Gotthold Ephraim Lessing. Laokoon. Briefe, Antiquarischen Inhalts, hrsg. v. Wilfried Barner. Frankfurt/M. 2007: Deutscher Klassiker Verlag (Deutscher Klassiker Verlag im Taschenbuch, 22), S. 11–206, hier: S. 32.

dieser erst fruchtbar ist, wenn er der „Einbildungskraft freies Spiel läßt“[379]. Die Einbildungskraft ist an die sichtbare Darstellung des Kunstwerks gebunden. Das heißt, dass die Skulptur dann den fruchtbaren Augenblick abbildet, wenn das Zeichen deutlich genug ist, um die Handlung in der Einbildungskraft zu erwecken, jedoch gleichzeitig uneindeutig genug ist, um nicht die Ästhetik des Kunstwerks zu stören. Demgemäß können der Ambiguität, der Vagheit und der Unterspezifizierung als Formen der Uneindeutigkeit auch bei Lessings eine zentrale Funktion zugesprochen werden. Die Laokoonfigur dürfe dementsprechend nicht schreien, weil sonst die Einbildungskraft des Betrachters durch die „sichtbare Fülle des Ausdrucks“[380] erschöpft wäre. Die Ambiguität des gewählten Augenblicks, der durch das bildhafte Zeichen realisiert wird, bildet demnach die Grundlage dafür, dass die Darstellung für die Rezeption fruchtbar wird.

Auf die Rezeption von Lessings *Laokoon* durch Aloys Ludwig Hirt und die Verteidigung Lessings durch Goethes *Über Laokoon* wird in *KAP. 5.2.4* eingegangen. Dabei wird die spirituelle Magie um das Makrokosmoszeichen als Ausgangspunkt für die Metareflexionen durch temporale Ambiguität und ambige Temporalität erläutert. An dieser Stelle sei für den Augenblick hervorgehoben, dass Faust mit dem Makrokosmoszeichen einen Zugang zum Göttlichen und Schönen wählt, der nicht die Position Lessings, sondern die Johann Gottfried Herders aufgreift. Herder führt in seinem *Erste*[n] *Kritische*[n] *Wäldchen* von 1769 den Anblick mit dem Augenblick zusammen und betont, dass der fruchtbare Augenblick so gewählt werden müsse, dass er einen „ewigen Anblick“[381] und die damit verbundene Schönheit gewähre („Dieser einzige Anblick liefert also das Höchste, was ewig fest hält in seinen Armen – die Schönheit“[382]).[383]

Die Eigenschaft der Bewegung, nicht vollzogen, aber angekündigt zu werden, ist nach Herder der Ausdruck vollkommener Schönheit, wie er es explizit für die „aufgehende Morgenröthe“[384] beschreibt. Hierbei tritt die Position Herders in die Nähe von Platons *exaiphnes*-Konzept. Die „aufgehende Morgenröthe“[385] beinhaltet die angekündigte Bewegung in der Ruhe:

> „Kein Zustand der faulen Ruhe; der giebt mir nichts zu denken; kein Uebertriebenes im Ausdruck: dieß schneidet meiner Einbildungskraft die Flügel: sonder die sich gleichsam ankündigende Bewegung, die aufgehende Morgenröthe: die uns zu beiden Seiten hinschauen

[379] Lessing: *Laokoon*, S. 32.
[380] Lessing: *Laokoon*, S. 32; vgl. ferner: OSCHMANN (2020a), S. 55.
[381] Herder, Johann Gottfried: *Kritische Wälder. Oder Betrachtungen, die Wissenschaft und Kunst des Schönen betreffend, nach Maasgabe neuerer Schriften*. 1769. In: Johann Gottfried Herder. Sämtliche Werke, hrsg. v. Berhard Suphan. Bd 3. Hildesheim 1967: Olms (Reprografischer Nachdruck der Ausgabe Berlin 1878), S. 1–480, hier: S. 81.
[382] Herder: *Kritische Wälder*, S. 81.
[383] Vgl. OSCHMANN (2020a), S. 56.
[384] Herder: *Kritische Wälder*, S. 81.
[385] Herder: *Kritische Wälder*, S. 81.

läßt, und also einzig und allein ewigen Anblick gewährt.“386

Zudem ist sie nicht nur Erscheinung und dadurch Ausdruck vollkommener Schönheit, sondern besitzt einen sakralen Charakter und repräsentiert den Augenblick im Sinne eines nicht ergründbaren Kraftpols („O daß ich sie [die Ansicht] mir der Klarheit und Wärme und Schöpfersmacht gebe, wie da mein Vorbild, die Morgenröthe, die große Offenbarung Gottes, mir vorleuchtet.“[387]). Herder beschreibt die Morgenröte demgemäß als Ausdruck des Augenblicks, der zum Träger der vollkommenen Schönheit wird: „Aufgehende Morgenröthe! Siehe da die ganze Schöpfung im Anbruche! […] Jedes Gemählde nur einen Augenblick, aber welche Gemählde und welch anderm macht es Platz!“[388]

Wie in *KAP. 4.5* erläutert, wird dementsprechend im P*rolog im Himmel* explizit die Darstellung des Ewigen durch Lebendigkeit samt temporaler Ambiguität artikuliert („Erfreut euch der lebendig reichen Schöne!/ Das Werdende, das ewig wirkt und lebt,/ […]/ Und was in schwankender Erscheinung schwebt,/ Befestigt mit dauernden Gedanken“ (Faust, 345f. u. 348f.)). *KAP. 5.2* nimmt den Aufgriff dieses Konzepts in Bezug auf das Makrokosmoszeichen in den Fokus. Die Morgenröte ist hierbei in der Szene *Nacht* im letzten Spruch des Weisen unmittelbar vor der Betrachtung des Zeichens markiert („Auf bade, Schüler, unverdrossen,/ „Die ird'sche Brust im Morgenroth“ (Faust, 445f.)) und überträgt die göttliche Dimension des temporal-ambigen Augenblicks auf die Schönheit:

> „Aufgehende Morgenröthe! [...]dein Auge folgt dem lieblichen Bilde – Folge! Es wird dich weit führen, von Himmel zur Erde, von Erde zu Himmel! Bald einen großen erleuchteten Schauplatz, eine Flamme der Welt, Allbelebung zwischen Himmel und Erde wirds dir zeigen: fasse die große Morgenlektion Gottes ganz!“[389]

2.5 Temporale Ambiguität – Ambige Temporalität

In den vorangegangenen *KAP. 2.4.1–2.4.3* wurden von der lexikalischen Ambiguität des Augenblicks ausgehend seine philosophisch-religiösen, anthropologischen und ästhetischen Dimensionen erläutert und die damit verbundenen Konzepte auf temporale Ambiguität und ambige Temporalität bezogen. An dieser Stelle werden die separat dargestellten Dimensionen zusammengeführt, mit den Überlegungen der *KAP. 1.1–1.3* verknüpft und dadurch die Zentralität der mit dem Augenblick verbundenen temporalen Ambiguität und ambigen Temporalität für die Ästhetik der Zeit in *Faust* herausgestellt.

Im Zentrum der Wette verbindet Faust in Form des schönen Augenblicks Zeit mit

386 Herder: *Kritische Wälder*, S. 81.
387 Herder, Johann Gottfried von: *Johann Gottfried von Herder's älteste Urkunde des Menschengeschlechts. Eine nach Jahrhunderten enthüllte heilige Schrift*. Erster Band (1774). In: Johann Gottfried Herder´s. Sämtliche Werke. Zur Religion und Theologie. Fünfter Theil. Tübingen 1806, S. 92.
388 Herder: *Älteste Urkunde*, S. 94.
389 Herder: *Älteste Urkunde*, S. 94f.; vgl. ferner: SCHÖNE (2003), S. 215.

Ästhetik: „Werd' ich zum Augenblicke sagen:/ Verweile doch! du bist so schön!“ (Faust, 1699f.) Die temporale Ambiguität und ambige Temporalität sind den Konzeptionen, die mit dem Augenblick artikuliert werden, immanent. So verbindet der Augenblick in sich im Sinne des platonisch-christlichen *exaiphnes* Ruhe und Bewegung. Darüber hinaus ist das *exaiphnes* der Kraftpol, welcher die Zustandsveränderung von Bewegung und Ruhe begründet, und als gestalterisches Prinzip hinter der Zeiterscheinung steht. Neben diese Konzeptionen, die auf Platons *Parmenides* basieren, tritt die plötzliche Evidenzerfahrung, die auf Platons *Siebte*[n] *Brief* zurückgeht. Der Augenblick kann demnach einerseits als Entsprechung der durch temporale Ambiguität konzipierten Ewigkeit Gottes und gleichzeitig als durch ambige Temporalität geprägter Zugang zu dieser angesehen werden.

Für die Handlung des Dramas kann die *Aisthesis* des Augenblicks durch Faust als subjektive Gegenbewegung im Sinne des *nunc stans* zum göttlichen Prinzip angesehen werden („Daß ich erkenne, was die Welt/ Im Innersten zusammenhält“ (Faust, 382f.)). Die Subjektivität der Augenblickserfahrung verbindet hierbei die religiös-philosophische Evidenzerfahrung mit der anthropologischen Dimension, welche sich aus dem zweifachen temporalen Bezug des Subjekts der Erfahrung zum Augenblick speist, der als Alpha und Omega aufgefasst werden kann. Der zweifache Bezug resultiert in dem Paradoxon, dass die Verifizierung der Augenblickerfahrung an den Sprechakt Fausts gebunden ist („Werd' ich zum Augenblicke sagen“ (Faust, 1699)). Das eigene Selbst wird dementsprechend innerhalb der Erfahrung des temporal-ambigen Augenblicks mit dem Sprechakt als Höhepunkt seiner Subjektivität aufgelöst („So sey es gleich um mich gethan!/ […] / Es sey die Zeit für mich vorbey“ (Faust, 1693 u. 1706)). Die Subjektivität Fausts ist hierbei allerdings nicht dem allgemein Menschlichen entgegengesetzt, sondern bezieht sich auf die temporale *conditio humana.* Der Augenblick, der in der Vorstellung Fausts am Ende des zweiten Teils auf der Freiheit des Subjektes beruht („Nur der verdient sich Freyheit wie das Leben,/ […]/ Auf freyem Grund mit freyem Volke stehn.“ (Faust, 11575 u. 11580)), wird von Faust im Kontext der Wette mit der Erfahrung der menschlichen Überzeitlichkeit und der Auflösung des eigenen Selbst in der Subjektivität verbunden: „Und was der ganzen Menschheit zugetheilt ist, / Will ich in meinen innern Selbst genießen/ […]/ Und so mein eigen Selbst zu ihrem Selbst erweitern,/ Und, wie sie selbst, am End' auch ich zerscheitern.“ (Faust, 1770f. u. 1774f.).[390]

Die Konzepte des Augenblicks und damit verbunden der Zeit, welche im Drama

[390] Vgl. Simon, Ralf: „West-östliche Eigenzeiten und ihre Vermittlung im Gedicht. Überlegungen zu Goethes Divan mit Rückblick auf Herder.“ In: *Zeit der Darstellung. Ästhetische Eigenzeiten in Kunst, Literatur und Wissenschaft*, hrsg. v. Michael Gamper u. Helmut Hühn. Hannover 2014: Wehrhahn (Aesthetische Eigenzeiten, 1), S. 271–296, hier: S. 272f.; vgl. ferner: MANGER (2014), S. 313.

handlungsrelevant für die *Aisthesis* des Augenblicks aufgerufen werden, finden in der temporalen Ambiguität und ambigen Temporalität auf den vier bereits erläuterten Ebenen (Wortebene, Figurenrede, dramatische Einbettung und Metareflexion) ihre ästhetische Darstellung. Das dynamische Spannungsgefüge zwischen der *Aisthesis* und der Darstellung, als welches sich die Ästhetik des Augenblicks und damit der Zeit im heuristischen Modell der vorliegenden Arbeit beschreiben lässt, ergibt sich demnach zwischen den Konzepten einer sich in ihrer Ontologie entziehenden Zeit einerseits und der sprachlichen Konzeptionierung des Dramas von und durch Zeit andererseits.[391] Die ambige Temporalität und temporale Ambiguität sind hierbei nicht nur Teil der Zeitkonzeptionen, sondern essentiell für die ästhetische Darstellung und für die damit verbundene poetologische Selbstreflexion.

Die von Faust geforderte Erfahrung des unergründlichen gestalterischen Prinzips ist in ihrer Plötzlichkeit und Subjektivität nur durch das Zusammenwirken von temporaler Ambiguität, Vagheit und Unterspezifizierung auf Wortebene in der Wettformulierung sprachlich realisierbar („Werd' ich zum Augenblicke sagen:/ Verweile doch! du bist so schön.“ (Faust, 1699f.)). Wie eingangs erläutert, verbindet Faust in der temporalen Ambiguität des „Werd'“ (Faust, 1699) das Futur I mit dem Konjunktiv, wodurch die Augenblickserfahrung als Ausgang der Wette in der Formulierung gleichzeitig als lediglich mögliches (Konjunktiv) und als sicher angenommenes (Futur I) Ereignis sprachlich realisiert wird. Die Offenheit des Wettausgangs wird mit der Offenheit und der damit verknüpften Plötzlichkeit der Augenblickserfahrung verbunden. Sprachlich realisiert wird dies durch die Verbindung der temporalen Ambiguität mit Vagheit und Unterspezifizierung. Dementsprechend wird die Offenheit des (un)sicheren Ereignisses durch die vage Charakterisierung des Augenblicks als „so schön“ (Faust, 1700) gestützt, während die Unterspezifizierung in Bezug auf die Bedingung für das Erlebnis den schönen Augenblick von objektivierbaren Eigenschaften emanzipiert. Die Uneindeutigkeiten innerhalb der Wettformulierung spiegeln somit sprachlich die Unergründlichkeit des Augenblicks und des entsprechenden Rezeptionsmodus wider. Die temporale Ambiguität des Sprechakts, die sich als narrative Ambiguität auf Ebene der Figurenrede aus den Formen der Uneindeutigkeit auf der Wortebene speist, schafft in der sprachlichen Realisierung die konstitutive Grundlage für die Plötzlichkeit der Evidenzerfahrung, welche im Rahmen eines eindeutigen Paktes nicht möglich wäre.

Die Verbindung von Bewegung und Ruhe im Augenblick wird im Drama im Kontext

[391] Vgl. OSCHMANN (2016), S. 56.

der Wette auf der Ebene der dramatischen Einbettung, wie bereits aufgezeigt, durch die Dialogizität der beiden Wettformulierungen erreicht („Werd' ich beruhigt je mich auf ein Faulbett legen;/ […] Die Wette biet' ich! […]/ Werd' ich zum Augenblicke sagen:“ (Faust, 1692 u. 1698f.)). Die temporale Ambiguität des Augenblicks, die beiden Zustände in sich zu vereinen scheint, findet hierbei in der ambigen Temporalität ihre Entsprechung. Auch wenn handlungsrelevant am Ende der Szene *Studierzimmer II* eindeutig feststeht, dass ein Pakt geschlossen wurde, sind die Ereignisstrukturen des Paktschlusses als Spiegelung des Paktinhalts temporal ambig.

Die Dialogizität der Wettformulierungen ist ein Beispiel dafür, wie das Drama versucht, die Herausforderungen zu lösen, welche die *Aistheis* des Augenblicks an die ästhetische Darstellung des Dramas stellt. Der in der Wette fixierte Sprechakt ist hierfür ein weiteres Beispiel, da er für die Handlung die Erfahrbarkeit des Augenblicks in die sprachliche Darstellung durch Faust integriert („Werd' ich zum Augenblicke sagen:“ (Faust, 1699)). Auch hier bilden die Formen der Uneindeutigkeit auf Wortebene die Grundlage. Da die Begründung der Schönheit unterspezifiziert und die Qualität derselben vage ist, wird der Sprechakt Fausts von eindeutigen und objektiven Kriterien emanzipiert. Der Sprechakt ist demnach das einzige Kriterium der Wette, um die Erfahrung des Augenblicks zu verifizieren. Die temporale Ambiguität des Sprechakts per se (Offenheit und Plötzlichkeit) ist demnach an die Subjektivität Fausts gebunden, welche wiederum als Rezeptionsmodus der temporalen Ambiguität der Augenblickserfahrung entspricht. Einerseits stützt die Subjektivität handlungsrelevant die Offenheit und Plötzlichkeit des Sprechakts und damit der Augenblickserfahrung, andererseits scheint die Subjektivität, da sie nicht gesetzmäßig ergründet werden kann, die adäquate Rezeption des unergründlichen Augenblicks zu sein. Auf Ebene der dramatischen Einbettung findet die subjektive Unergründlichkeit vor allem in der Diskrepanz zwischen den Aussagen Fausts („Zum Augenblicke dürft' ich sagen:/ Verweile doch, du bist so schön!/ […]/ Im Vorgefühl von solchem hohen Glück/ Genieß ich jetzt den höchsten Augenblick“ (Faust, 11581f. u. 11585f.)) und Mephistos („Den letzten, schlechten, leeren Augenblick/ Der Arme wünscht ihn fest zu halten“ (Faust, 11589f.)) am Ende von *Faust II* ihre Umsetzung.

Die Relativierung der Aussage Fausts durch diejenige Mephistos führt zur dramatischen Ambiguität, ob Faust den Augenblick überhaupt erfahren hat, und entspricht der Relativierung der Subjektivität im Text. Die von Faust angestrebte Augenblickserfahrung kann im Sinne des *nunc stans* als subjektive Gegenbewegung zum gestalterischen Prinzip (Augenblick) angesehen werden. Die *Aisthesis* stellt demnach die Integration eines zeitlosen Phänomens in die eigene subjektive Zeitlichkeit dar und

entspricht der irdischen Erfahrung der Unsterblichkeit im Sinne Schleiermachers („Mitten in der Endlichkeit Eins [zu] werden mit dem Unendlichen und ewig [zu] sein in einem Augenblick“[392]“)[393], an deren Ende die eigene subjektive Existenz ausgelöscht wird. Einerseits endet mit dem Sprechakt Fausts als Höhepunkt seiner Subjektivität („Werd' ich zum Augenblicke sagen:“ (Faust, 1699)) im Sinne eines plötzlichen Umschlags seine Existenz („So sey es gleich um mich gethan/[...]/ Es sey die Zeit für mich vorbey!“ (Faust, 1693 u. 1706)). Andererseits ist die subjektive Erfahrung an intersubjektive Konzepte gebunden, die im historischen Kontext von *Faust* durch Hülsen artikuliert werden. Im Augenblick verschmilzt das Subjekt mit sich selbst und erkennt dadurch das Ewige im Menschen. Was Hülsen in eine These der natürlichen Gleichheit der Menschen überführt, wird von Faust temporal durch die Verbindung von Vergangenheit und Zukunft in der Gegenwärtigkeit des Augenblicks eingelöst. Im Kontext der Wette findet demgemäß das epochenübergreifend Menschliche auch Eingang in Fausts Forderungen an Mephisto („Und was der ganzen Menschheit zugetheilt ist,/ Will ich in meinen innern Selbst genießen/ […]/ Und so mein eigen Selbst zu ihrem Selbst erweitern,“ (Faust, 1770f. u. 1774)) und wird mit der finalen Selbstauflösung verbunden („Und, wie sie selbst, am End' auch ich zerscheitern.“ (Faust, 1775)).[394]

Im Drama wird diese an die Subjektivität gebundene Überzeitlichkeit in Form der epochalen Ambiguität umgesetzt, welche durch Wissen der Rhetorik und Literaturgeschichte in der Poetik eine Realisierung findet. Wie eingangs benannt, findet dies teilweise explizit reflexiv statt. So wird inhaltlich die literaturhistorische Tradition der Tragödie thematisiert („Ihr las't gewiß ein griechisch Trauerspiel“ (Faust, 523)) und auf die Intertextualität des Textes verwiesen („Dem herrlichsten, was auch der Geist empfangen,/ Drängt immer fremd und fremder Stoff sich an“ (Faust, 634f.)). Darüber hinaus wird performativ durch den Gebrauch der Rhythmik, Metrik und verschiedener Vers- und Reimformen durch die Zeitgestaltung der Sprache ein mehrfacher Bezug zu verschiedenen Epochen durch die gewählte Form erreicht.

Das Verhältnis von epochaler und temporaler Ambiguität ist demnach ein wechselseitiges, da sich beide im Sinne des Schleifenmodells der vorliegenden Arbeit gleichzeitig als Folge und Grundlage der jeweils anderen Ambiguität bezeichnen lassen. Einerseits ist die epochale Ambiguität für das Dargestellte nicht einfach eine spezielle historische Form der Ambiguität, die autonom neben Ambiguitäten um die sprachliche

[392] Schleiermacher: *Über die Religion,* S. 74.
[393] Vgl. GAWOLL (1994), S. 161.
[394] Vgl. STEINBY (2017a), S. 25.

Konzeptionalisierung von Zeit tritt, sondern ergibt sich handlungsrelevant aus der zentralen temporalen Ambiguität der Augenblickserfahrung heraus. Aufgrund der Intersubjektivität des Pakts ist sie eine Eigenschaft des dargestellten Inhalts im Drama („Und was der ganzen Menschheit zugetheilt ist, / Will ich in meinen innern Selbst genießen/ […]/ Und so mein eigen Selbst zu ihrem Selbst erweitern," (Faust, 1770f. u. 1774)). Andererseits stellt sie für die Ästhetik der Zeit im Drama selbst eine Quelle für die ambige Temporalität und temporale Ambiguität dar. So erhält der Augenblick als Fluchtpunkt der ambigen Temporalität und temporalen Ambiguität keine eindeutige Definition durch den Diskurs,[395] sondern wird erst durch das Zusammenspiel der aufgezeigten Dimensionen erfasst, welches sich als nicht abgeschlossene, epochenübergreifende Konfiguration von Konzepten beschreiben lässt. Die temporalen Ambiguitäten werden im Drama nicht abschließend aufgelöst, sondern durch die epochenübergreifende Konfiguration, das heißt: der epochalen Ambiguität des Dargestellten, im Drama angereichert. Die Konfiguration der Konzepte erfolgt formal durch ambige Temporalität. Auch hierfür besitzt die epochale Ambiguität eine Funktion. Der Aufbruch der temporalen Gleichförmigkeit, welche an prominenter Stelle am Ende von *Faust II* markiert ist, wird im Drama durch die formale Realisierung der epochalen Ambiguität umgesetzt. Demgemäß führen beispielsweise die verschiedenen Versmaße zu einer Heterogenität der zeitlichen Strukturierung der Sprache.

Poetisch-reflexiv wird die epochale Ambiguität in Form der intertextuellen Verbindung von Wissen aus der Literaturgeschichte, Philosophie und Rhetorik thematisiert („Dem herrlichsten, was auch der Geist empfangen,/ Drängt immer fremd und fremder Stoff sich an" (Faust, 634)). Damit einhergehend sind die epochale und temporale Ambiguität sowie ambige Temporalität in der Genitivverbindung von Text- und Zeitmetapher verknüpft („So schaff' ich am sausenden Webstuhl der Zeit," (Faust, 508)). Die Metapher lässt sich so verstehen, dass der Webstuhl die Zeit als Material verwendet. Damit verbunden ist das Verständnis des Textes als Gewebe, wodurch sich das Drama als das Erzeugnis verschiedener Zeiten verstehen lässt, das durch die Verbindung verschiedener Texte aus diversen Zeiten durch epochale Ambiguität geprägt ist. Die Metapher kann darüber hinaus nicht nur den Text als Gewebe, sondern auch den Textgestus des Webens als Prozess versinnbildlichen. Metaphorisch verwendet der Text dementsprechend verschiedene Fäden, die er gegebenfalls wieder fallen lässt und aufgreift. Dieser Textgestus führt zur thematischen Verbindung von Textelementen. Im Sinne einer ambigen Temporalität wird hierdurch eine Verbindung von Sukzessivität und Simultanität erreicht. Die temporale

[395] Vgl. ANGLET (1991), S. 13; vgl. STEINBY (2017a), S. 15.

Ambiguität kann als Kern des Gewebes angesehen werden, da sie erstens als Eigenschaft des Augenblicks im (ästhetischen) Zentrum des Dramas steht und dadurch die Funktion eines Leitfadens für das epochal-ambige Gewebe bildet. Andererseits ist die ästhetische Wirkung des Gewebes, das heißt: die Umsetzung des temporal-ambigen Augenblicks, auch auf die durch epochale Ambiguität und ambige Temporalität geprägte Darstellung angewiesen.

Der poetologische Kommentar in metaphorischer Gestalt führt zur poetisch-reflexiven Verbindung zwischen den Ebenen des heuristischen Schleifenmodells und dadurch zur poetologischen Reflexion im Sinne Richters (damals: Pott).[396] Die Reflexion der „eigenen poetologischen Grundlagen“[397] bezieht sich erstens auf die zeitliche Einbettung in die (Literatur-)Geschichte, welche auch in Bezug auf den zentralen Augenblick durch die epochale Ambiguität umgesetzt wird. Zweitens bilden die temporale Ambiguität und ambige Temporalität als inhaltlich-formale Entsprechung des handlungsrelevanten und ästhetischen Kerns von *Faust,* dem Augenblick*,* die „poetologischen Grundlagen“[398] für das Drama, über sich selbst als „poetologisches Phänomen nachzudenken“[399] und diese Selbstbespiegelung zu kommunizieren.

Die Sprache ist selbst auf temporale Ambiguitäten und andere Formen der Uneindeutigkeit angewiesen, um den (ästhetischen) Augenblick samt der herausgestellten Überzeitlichkeit, Plötzlichkeit, Offenheit der Erfahrung und temporalen Ambiguität darstellen zu können. Ebenso verhält es sich mit der epochalen Ambiguität und der ambigen Temporalität. Dementsprechend entsteht im Sinne des Schleifenmodells der vorliegenden Arbeit die Ästhetik der Zeit im Drama dadurch, dass im Zusammenspiel der vier benannten Ebenen einerseits der temporal-ambige Augenblick inhaltlich durch temporale und epochale Ambiguität sprachlich realisiert wird und die Darstellung selbst durch ambige Temporalität geprägt ist. Andererseits wird die Darstellbarkeit durch die temporale und epochale Ambiguität sowie die ambige Temporalität, auf die sie angewiesen ist, subvertiert und, wie bereits in *KAP. 2.3* ausgeführt, am Ende von *Faust II* die Grenze des Kommensurablen und auf Begriffen basierenden Kommunikabilität erreicht. Das Verhältnis zwischen dem Ermöglichen der Kommunikation und der gleichzeitigen Subversion derselben, welches als ein dynamisches aufzufassen ist, lässt die Ästhetik des Augenblicks beziehungsweise der Zeit im Sinne einer „lebendig augenblickliche[n] Offenbarung des Unerforschlichen“[400] zu.

[396] POTT (2004), S. 11.
[397] POTT (2004), S. 11.
[398] POTT (2004), S. 11.
[399] POTT (2004), S. 11.
[400] FA I, 22, S. 208f.

Die in der vorliegenden Arbeit aufgezeigte Zentralität der temporalen Ambiguität und der ambigen Temporalität für die Ästhetik der Zeit ergibt sich dementsprechend dadurch, dass sie nicht nur Eigenschaften des (handlungsrelevanten und ästhetischen) Augenblicks sind, sondern gleichzeitig die entsprechenden Mittel, um diesen sprachlich zu realisieren. Hiermit verbinden sie für die Ästhetik des Augenblicks die *Aisthesis* desselben mit seiner Darstellung. Die These der vorliegenden Arbeit findet durch die Verbindung von Zeit und Mehrdeutigkeit in Goethes *Faust* mehrere Anknüpfungspunkte an die Forschung, die im Folgenden erläutert werden. Mit dem *Faust*-Drama widmet sich die Arbeit einem Text, in dem der temporal-ambige Augenblick sowohl im thematischen Fokus steht als auch das strukturelle Schlüsselelement darstellt. Die Untersuchung der mit dem Augenblick verbundenen Zeitphänomene der Plötzlichkeit, Offenheit, Subjektivität und der Verbindung paradoxer Zustände (Ruhe/Bewegung) als Formen des Dargestellten und der ambigen Temporalität als Darstellungsweise sind auf die Kategorien zu beziehen, die in der literaturwissenschaftlichen Zeitanalyse Anwendung finden. Die theoretische Überprüfung dieser Kategorien bezüglich der narratologischen Annahme von formaler – das heißt hier: zeitlicher – Eindeutigkeit ist eng damit verbunden. Wie bereits beschrieben, ergibt sich die Ästhetik der Zeit im Drama durch ein dynamisches Spannungsfeld der Darstellung, welches einerseits auf die temporale Ambiguität und ambige Temporalität angewiesen ist, andererseits durch diese Mittel subvertiert wird. Mit der Analyse dieses Spannungsfeldes wendet sich die vorliegende Arbeit jenen Untersuchungen zu, welche sich den textuellen Grundlagen für die Polyvalenz von Literatur im Allgemeinen und/oder für die Vieldeutigkeit von *Faust* im Speziellen widmen. Hierbei ist vor allem das Verhältnis zwischen Ambiguität und Modernität von Literatur beziehungsweise von *Faust* in den Blick zu nehmen.

III Metareflexion von Tradition und Originalität – Zeitgestaltung des Teufelspakts

„MEPHISTOPHELES
tritt, indem der Nebel fällt, gekleidet wie ein
fahrender Scholastikus, hinter dem Ofen hervor
Wozu der Lärm? was steht dem Herrn zu Diensten?
FAUST
Das also war des Pudels Kern!
Ein fahrender Scolast? Der Casus macht mich lachen.“ (Faust, n. 1321–1324)

In der angeführten Textstelle aus *Studierzimmer I* treten sich Faust und Mephisto zum ersten Mal gegenüber, allerdings Letzterer weiterhin in verkleideter Gestalt. Die Innovation Goethes liegt bei diesem Zusammentreffen nicht darin, dass sich Mephisto zuvor Faust in Form des Pudels („des Pudels Kern!“ (Faust, 1323)) nähert, sondern in der mehrfachen komischen Brechung dieses ersten Zusammenkommens im Studierzimmer und der damit verbundenen Markierung von Metareflexion in Bezug auf die eigene literarische Tradition. Dass Mephisto als „fahrender Scholastikus“ (Faust, n. 1321) auftritt, ist in der Szene zweifach, einmal durch den *dramatic narrator* und einmal durch Faust, artikuliert („fahrender Scolast?“ (Faust, 1324)). Deshalb kann davon ausgegangen werden, dass Mephisto nicht nur Faust in dieser Gestalt erscheint, sondern ihm auch für den Zuschauer dementsprechend wahrnehmbar gegenübersteht. Durch seine erste Frage „Wozu der Lärm?“ (Faust, 1322) tritt er einerseits mit einem Überlegenheitsgestus auf, verbindet diesen allerdings im selben Vers mit Unterwürfigkeit („was steht dem Herrn zu Diensten?“ (Faust, 1322)).[401] Während diese Verbindung der Rollenannahme („gekleidet wie ein fahrender Scholastikus“ (Faust, n. 1321)) mit der Überlegenheit sowie artikulierter Unterwürfigkeit gegenüber Faust *in nuce* die Figurencharakterisierung Mephistos für den Gesamttext vornimmt, ist die Reaktion Fausts auf das Erscheinen Mephistos als Markierung für die Selbstreflexivität der Figur und damit für das Drama hervorzuheben: „Der Casus macht mich lachen!“ (Faust, 1324).

Die Tatsache, dass Mephistos Auftreten eine komische Wirkung hat, ist innerhalb der literarischen Faust-Tradition vor allem durch die Pantomime *Harlequin Doctor Faustus* von John Thurmond bekannt. Auch dort ist das Erscheinen Mephistos nicht auf die geplante Beschwörung des Protagonisten zurückzuführen:

„He [Faustus; D.W.], after some time, pricks his Finger with a Pin, drops the Blood into a Pen, and signs the Contract. Immediately Thunder and Lightning follow, and Mephostopholus flies down upon a Dragon, vomiting Fire. Faustus seems surpriz'd, and runs form the Spirit, who lays hold of him and embraces him, and after several Actions of Courtesy from the Spirit, he seems

[401] Vgl. ARENS (1982), S. 156; vgl. ferner: Keller, Werner: „Größe und Elend, Schuld und Gnade. Fausts Ende in wiederholter Spiegelung (1990)“. In: *Aufsätze zu Goethes „Faust II“*, hrsg. v. Werner Keller. Darmstadt 1992: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (Wege der Forschung, Bd. 445), S. 316–344, hier: S. 327.

to be pleas'd, and receives a Wand from him, which gives him the conjuring Power – Immediately two Countrymen and their Wives enter.“[402]

Ausgangspunkt der Handlung ist bei Goethe und Thurmond in Anlehnung an Christopher Marlowe der Teufelspakt, der im Studierzimmer von Faust geschlossen wird. Bei Thurmond ist dieser allerdings weder in seine Studien vertieft, noch unternimmt er magische Versuche, sondern betritt mit einem Vertrag das Zimmer. Während die Unterzeichnung des Vertrags mit dem eigenen Blut bei Thurmond als ein übernommenes Element der literarischen Faust-Tradition eingestuft werden kann, bleibt eine Charakterisierung der Figur aus. Es findet keine Beeinflussung durch einen guten oder bösen Engel statt, um Faust vom Teufelspakt abzuhalten beziehungsweise ihm seine letzten Zweifel zu nehmen. Selbst die Motivation von Harlequin Doctor Faustus für die Unterschrift oder eine Darstellung seiner Ambitionen durch die Beschwörung Mephistos bleibt aus.[403] Das Erscheinen des Teufels ist hier von Harlequin Doctor Faust nicht intendiert. Die Zeitstruktur der Exposition wirkt aufgrund der mehrfachen Verwendung des „Immediately“[404] durch eine hohe Dichte an Ereignissen als auch durch eine Raffung geprägt und auf den komischen Effekt ausgerichtet. Während die Handlungskomik des Zusammentreffens von Mephisto und Harlequin Doctor Faustus bei Thurmond das Lachen des Publikums bewirken soll, entsteht der komische Effekt bei Goethe beim Auftritt von Mephisto aufgrund seiner Erscheinung für die Faust-Figur.

Der komische Effekt bricht hierbei die eigentlich ernste Szene innerhalb der Faust-Tradition und markiert durch Ambiguität die Selbstreflexivität bezüglich der eigenen Tradition: „Der Casus macht mich lachen“ (Faust, 1324). Der Vers kann, als Sprechakt verstanden, das Lachen Fausts aufgrund der Komik innerhalb der Szene beschreiben, was allerdings keine Entsprechung in Form eines Nebentextes findet. Zudem kann der Vers pragmatisch die von Faust wahrgenommene Komik markieren, die der Gegenüberstellung von Mephisto und ihm entspringt. Diese Komik innerhalb des Zusammentreffens subvertiert den Ausgangspunkt für den Teufelspakt in seiner traditionell tragiktragenden Ausformung. Zudem ist die Komik auf Wortebene und narrativer Ebene der Figurenaussage unterspezifiziert. Während die Komik bei Thurmond durch Handlungen für das Publikum entsteht, stellt sich die Frage, auf welcher Grundlage das Erscheinen Mephistos als Pudel („Das also war des Pudels Kern!“ (Faust, 1323)) und anschließend als „fahrender Scolast“ (Faust, 1324) eine komische Wirkung auf Faust entfaltet. Auch die Antwort Mephistos („Ich salutire den gelehrten Herrn!/ Ihr habt mich weidlich schwitzen

[402] Thurmond, John: *Harlequin Doctor Faustus: With the Masque of the Deities*. In: Three Entertainments, Peforme'd at the THEATRE-ROYAL in Drury-Lane: VIZ. London 1727, p. 5.
[403] Vgl. Lillie, Roland: *Der Faust auf der Tanzbühne. Das Faustthema in Pantomime und Ballett*. München 1968: Schöne, S. 37.
[404] Thurmond: *Harlequin Doctor Faustus*, p. 5.

machen“ (Faust, 1325f.)) ergänzt nicht die unterspezifizierte Aussage durch weitere Informationen auf Ebene der dramatischen Einbettung, weshalb neben die Frage nach der Grundlage für die Komik auch die Frage nach ihrer Funktion tritt.

Die vorliegende Arbeit sieht die Funktion des komischen Effekts darin, dass er das Zusammentreffen von Mephisto und Faust in der traditionellen, tragiktragenden Ausgestaltung bricht und damit die Selbstreflexivität auf Metaebene markiert. Hierbei wird die Komik auf Wortebene durch Referenzen auf Texte der Faust-Tradition ergänzt. Sowohl der „fahrende Scolast“ (Faust, 1324) als auch der „Pudel“ (Faust, 1323) lassen sich als Anleihen an Fausttexte werten, welche, wie in *KAP. 3.1* näher erläutert wird, zu einem mehrfachen intertextuellen Bezug von Goethes *Faust* zur Tradition und damit zur temporalen Ambiguität der dargestellten Zeit führen. Diesbezüglich ist der Pudel ein Verweis auf die Geschichte um Agrippa von Nettesheim, der zufolge dieser vom Teufel in Form eines Hundes begleitet wurde (vgl. *KAP. 3.1.1*). Diese Geschichte wurde von Johannes Manlius in die Faustlegende aufgenommen, allerdings nicht in der *Faust-Historia* von 1587 und der ihr folgenden literarischen Fausttradition überliefert, weshalb davon auszugehen ist, dass Goethe die Schriften der Legendenbildung gekannt hat und diese in seinem Drama mit Elementen der zeitgenössischen Quellen zur Lebzeit der historischen Faust-Person einerseits und der literarischen Tradition andererseits verbunden hat. Die Bezeichnung „fahrender Scolast“ (Faust, 1324) lässt sich hierbei als Element der zeitgenössischen Quellen zu den Lebzeiten der historischen Person Faustus werten. Conrad Gesner, ein Zeitgenosse von Faustus, schrieb, dass jener ein Scholasticus vagans gewesen sei und in der Tradition der Schola Druidica stehe.[405] Zur Beschäftigung Goethes mit dem historischen Faustus ist ebenfalls eine Notiz von 1788 erhalten, die darauf verweist: „Schola Druidica: Faustus Scholasticus vagans.“[406]

Die Komik, auf die Goethes Figur verweist, hat dementsprechend die Funktion, auf die Begegnung Fausts mit Mephisto in Gestalt seiner eigenen (nicht)literarischen Vergangenheit, die im Text durch die Tradierung und Transformation von Elementen geprägt ist, auf Ebene der Metareflexion hinzuweisen.[407] Die temporale Ambiguität durch die intertextuellen Verbindungen ist mit der ebenfalls nicht traditionellen Verortung Fausts nach Frankfurt am Main und der damit einhergehenden Absage an eine Einheit(-lichkeit) des Ortes verbunden. Hierbei markiert die Reichsstadt durch den *translatio*-Gedanken räumlich die Zeitkonzepte Simultanität, Linearität und Zyklik.

[405] Vgl. ARENS (1982), S. 156.
[406] FA I, 7.1, S. 546; vgl. ferner: ARENS (1982), S. 156.
[407] Vgl. GAIER (2002), S. 58.

3.1 Verzeitlichung durch die (Un-)Einheitlichkeit des Ortes

Die Markierung von Frankfurt am Main erfolgt in der Szene *Vor dem Tor* nicht durch den *dramatic narrator* oder die Benennung der Szene, sondern durch die Stadtbevölkerung. Auf Wortebene sind die im Standarddeutschen unreinen, in der hessischen Mundart jedoch reinen Reime „gehn/[...] schön“ (Faust, 811f.) und „genirt/ […]/ […] führt“ (Faust, 842 u. 844) und die oberdeutsche Bezeichnung „Händel“ (Faust, 816) hervorzuheben. Sie verorten die auftretende Stadtbevölkerung in den hessischen Raum. Die von den Handwerksburschen benannten konkreten Ausflugsziele ((„Jägerhaus/ […] Mühle […]./ […] Wasserhof/[...]/ Nach Burgdorf“ (Faust, 809ff. u. 814)) verengen diesen Raum auf der narrativen Ebene zur Umgebung von Frankfurt am Main im zeitgenössischen Kontext Goethes.[408] Auch der Reim „Bemühn/Medicin“ des Monolog Fausts in *Nacht* (vgl. *KAP. 5.1.1*) lässt sich demnach nicht nur als intertextueller Verweis und Markierung epochaler Ambiguität werten, sondern auch als eine lokale Konkretisierung Fausts durch die eigene hessische Sprache (vgl. Faust, 355ff.). Genauso verhält es sich mit den Reimen „können/ […] verbrennen“ (Faust, 364f.) und „Zweifel/ […] Teufel“ (Faust, 368f.).

Die lokale Verortung durch Sprache erfüllt drei Funktionen: Erstens erhält Faust eine volksnahe Eigenschaft. Diese steht seinen eigenen Aussagen, aus der Gelehrtenmasse herauszustechen, gegenüber: „Zwar bin ich gescheidter als all die Laffen/ Doctoren, Magister, Schreiber und Pfaffen;/ […]/ Bilde mir nicht ein was rechts zu wissen,/ Bilde mir nicht ein, ich könnte was lehren,“ (Faust, 366f. u. 371ff.)). Seine Einsicht in die Beschränktheit der menschlichen Erkenntnis wird demnach nicht im hohen Stil, sondern durch lokal colorierte, volksnahe Sprache ausgedrückt. Hierin kann, auf Ebene der Metareflexion, eine Markierung des Schwankcharakters im Drama gesehen werden, der traditionell auf dem Überlisten des Teufels oder einer sozial höhergestellten Figur durch Bauernschläue basiert („Mich plagen keine Scrupel noch Zweifel,/ Fürchte mich weder vor Hölle noch Teufel“ (Faust, 368f.)).

Eng mit dieser poetologischen Funktion der Genrezuordnung verbunden ist eine weitere zweite Funktion durch die (Un-)Einheitlichkeit des Ortes, welche gleichsam eine temporale Funktion miteinschließt. Einer Einheit des Ortes wird durch den Text eine Absage erteilt, indem Faust verschiedene andere Orte besucht („Indessen mache dich zur schönen Fahrt bereit!“ (Faust, 1850)). Zudem kehrt er in der sogenannten Gretchenhandlung immer wieder nach Frankfurt am Main zurück. Die Reichsstadt ist somit Ausgangspunkt der Gesamthandlung, allerdings darüber hinaus auch Konzentrationspunkt eines

[408] Vgl. GAIER (2002), S. 50; vgl. ferner: SCHÖNE (2003), S. 230; ARENS (1982), S. 125.

Handlungsstranges. Während der Text poetologisch auf eine Einheit des Ortes verzichtet und die Szenerie wechselt, konzentriert sich die Handlung in *Faust I* größtenteils auf einen Ort im weitesten Sinne. Das hierdurch entstehende Spannungsfeld ist die Basis für zyklische Temporalstrukturen und Zeitsprünge, welche der Text durch die angelegten Bewegungen der Figuren in Frankfurt am Main und über die Region hinausschafft.

An dieser Stelle seien die Gründe für die Absage des Dramas an eine Einheit des Ortes vorangestellt, da sich diese aus der (literarischen) Faust-Tradition und der Textgenese heraus erklären lässt. Wie bereits die *Faust-Historia* von 1587 und Christopher Marlowes *The Tragicall History of the Life and Death of Doctor Faustus* besitzt auch Goethes *Faust* keinen singulären Handlungsort. Auch wenn Goethes Drama im Kontext anderer Faust-Dramen um 1800, wie in *KAP. 3.2* für die Zeitgestaltung durch den Teufelspakt aufgezeigt wird, eine herausragende Position einnimmt, entspricht es bezüglich der (nicht vorhandenen) Einheit des Ortes dem (zeitgenössischen) Standard der Faust-Texte, wie ihn auch die Dramen von Karl Friedrich Benkowitz,[409] Joseph Carl Bernard,[410] August Klingemann[411] Friedrich (Maler) Müller[412] und Johann Friedrich Schink[413] aufweisen. Für die Faust-Dramen um 1800 lässt sich generell festhalten, dass mit den Szenenwechseln Änderungen des Handlungsorts, Sprünge in der dargestellten Zeit und meist ein kompletter Austausch des Personals verbunden sind. Ausnahmen sind diesbezüglich Paul Weidmanns *Johann Faust. Ein allegorisches Drama von fünf Aufzügen*[414] und Schinks *Der neue Doktor Faust. Ein Plaisanterie mit Gesang, in zwei Aufzügen*[415], da sich beide auf einen kleinen Ausschnitt der durch die literarische Faust-Tradition überlieferten Handlung fokussieren und dadurch kein räumlicher Wechsel zwingend notwendig wird: Weidmann lässt Faust in dessen Palast die letzten 24 Stunden vor dem Ende der Paktfrist erleben, Schinks *Plaisanterie* wiederum spielt lediglich in Fausts Studierzimmer mit zwei Figuren.

Für die *Plaisanterie* von Schink und das *allegorische Drama* Weidmanns lässt sich festhalten, dass deren Handlungsräume trotz ihrer jeweiligen Singularität keine lokale Konkretisierung erfahren und dementsprechend unterspezifiziert sind. Im Gegensatz dazu

---

[409]Vgl. Benkowitz, Karl Friedrich: *Die Jubelfeier der Hölle, oder Faust der jüngere. Ein Drama zum Anfang des neunzehnten Jahrhunderts,* Berlin 1801.

[410]Vgl. Bernard, Joseph Carl: *Faust. Große romantische Oper in drei Akten*, von J. C. Bernard. Musik von Louis Spohr, Op. 60, Leipzig 1881.

[411]Vgl. Klingemann, August: *Faust. Ein Trauerspiel in fünf Acten,* Wilberg 1996 [Nachdruck von 1815].

[412]Vgl. Maler, Müller, Friedrich: *Fausts Leben dramatisiert von Mahler Müller, Erster Theil*, Mannheim 1778.

[413]Vgl. Schink, Johann Friedrich: *Johann Faust. dramatische Phantasie nach einer Sage des 16. Jahrhunderts,* Berlin 1804.

[414]Vgl. Weidmann, Paul: *Johann Faust. Ein allegorisches Drama von fünf Aufzügen* [1775], mit einem Nachwort versehen und hrsg. v. Günther Mahal, Hannover 2000: Wehrhahn (Theatertexte, Bd. 8).

[415]Vgl. Schink, Johann Friedrich: *Der neue Doktor Faust. Ein Plaisanterie mit Gesang, in zwei Aufzügen,* in: *Zum Behuf des Teutschen Teaters von J. Fr. Schink. Erster Beitrag,* Graz 1782, S. 301–337.

weist Goethes *Faust* mehrere Handlungsorte auf, präzisiert diese jedoch beginnend mit *Vor dem Thor* (Frankfurt am Main, Auerbachs Keller in Leipzig etc.). Neben der räumlichen Konstanz bilden bei Weidmann und Schink auch auf der Bühne verbleibende Figuren eine Verbindung von Szenen. Der Szenenwechsel von *Nacht* zu *Vor dem Thor* ist dabei für Goethes *Faust* exemplarisch. Die Faust-Figur dient dem Drama nicht als Scharnierfigur oder führt eine *liaison des scènes* herbei. Die Rezeption wird vielmehr mit dem Szenenwechsel vor das Tor gestellt. Faust und der mitgebrachte Wagner treten dann in ein komplett neues Setting samt Personal, welches zuvor in einzelnen Gruppen in einer Art Revue auftritt.[416] Ihre Dialoge wirken dabei wie Gesprächsfetzen, welche die Rezeption beim Vorbeigehen der Figuren gewissermaßen aufschnappt.[417] *Vor dem Thor* ist dadurch selbst in mehrere kleinere, durch Ellipsen getrennte Sequenzen aufgeteilt und damit ein „Stück […] in Stücken" (Faust, 99). Der elliptische Charakter des Szenenwechsels und -aufbaus spiegelt auch die Textgenese und den damit verbundenen Fragmentcharakter des Dramas einerseits und die strukturelle Spiegelung der einzelnen Binnenszenen andererseits wider.[418]

Vor dem Thor ist vermutlich von 1798 bis 1801 entstanden und füllt zusammen mit *Studierzimmer I* nachträglich die Ellipse zwischen *Nacht* und *Studierzimmer II,* die sogenannte „große Lücke" innerhalb der Makrostruktur des Gesamtdramas, die noch in der *Frühen Fassung* und dem *Faust-Fragment* von 1790 vorherrschte.[419] *Vor dem Thor* und die explizit räumliche Verortung des Dramas fallen somit in die letzte Schreibphase von *Faust I*. Dementsprechend sieht die vorliegende Arbeit die dritte Funktion, welche die sprachliche Verortung erfüllt, in der Markierung von Frankfurt am Main. Hierbei geht es nicht einfach darum, dem Drama einen Ort zuzuweisen, sondern die Handlung an einen Ort zu verlegen, der selbst temporale Ambiguitäten verkörpert und damit räumlich den *translatio*-Gedanken repräsentiert, durch den die Faust-Figur geprägt ist. Frankfurt am Main ist ein Ort der epochalen und temporalen Ambiguität, dessen Betonung in der letzten Schreibphase von *Faust I* Zeit in ihrer ambigen Ausprägung spatial ins Zentrum rückt.

3.1.1 Von Georgius Faustus aus Helmstadt zu Heinrich Faust aus Frankfurt am Main – Zeitliche Funktionalisierung des Handlungsorts

Mit der Wahl von Frankfurt am Main weicht die spatiale Verortung von Goethes Drama von den überlieferten Orten in der Tradition der *Faust-Historia* und den Quellen zum historischen Georg/Jörg Faustus ab. Diese nennen als Ausgangspunkt für die Reisen von

[416] Vgl. SCHÖNE (2003), S. 230; vgl. ferner: ARENS (1982), S. 124.
[417] Vgl. SCHÖNE (2003), S. 230.
[418] Vgl. GAIER (2002), S. 13f.; vgl. ferner: SCHÖNE (2003), S. 44f., S. 158 u. S. 389; ARNES (1982), S. 36.
[419] Vgl. SCHÖNE (2003), S. 230.

Faust(us) Helmstadt bei Heidelberg[420], Knittlingen[421] oder Roda bei Wittenberg.[422] Der Frage nachzugehen, welche Funktion das von Goethe gewählte Frankfurt am Main für den Text besitzt, scheint nicht nur durch das Abweichen von der Tradition erkenntnisbringend, sondern auch durch den Umgang der vorangegangenen Faust-Texte mit der Wahl des Herkunftsortes von Faust(us) – zumal sich Goethe mit diesen auseinandergesetzt hat. Dort und in Goethes *Faust* scheint mit der Wahl beziehungsweise dem Wechsel des Orts eine Betonung des zentralen Motivs und/oder des Konflikts verbunden zu sein. Gerade die Wahl von Frankfurt am Main lässt sich vor dem Hintergrund der Auseinandersetzung Goethes mit den vorangegangenen Faust(us)-Texten durch die Repräsentation des *translatio*-Gedankens begründen, welche räumlich die in der Faust-Figur poetisch angelegte epochale und temporale Ambiguität widerspiegelt.

Die historischen Quellen geben ein uneindeutiges Bild zum Herkunftsort von Georg/Jörg Faustus. Briefe von Johannes Trithemius (1462–1516) und von Conrad Mutianus Rufus (1470–1526), welche noch zu Lebzeiten des realhistorischen Faustus (ca. 1480–ca. 1541) entstanden sind, wurden 1742 von Eberhard David Hauber der Öffentlichkeit zugänglich gemacht[423] und 1807 durch Joseph Görres zum „Ausgangspunkt für eine intensive Beschäftigung mit der historischen Gestalt“[424]. Festzuhalten ist, dass beide Briefe wie auch weitere Quellen jeweils von Georgius Faustus sprechen, die Bezeichnung als „Johann Georg“ also auch erst nach dem Tod der historischen Person innerhalb der Legendenbildung und literarischen Aufarbeitung erfolgt.[425] Mutianus verortet den Heimatort von Faustus nach Helmstadt bei Heidelberg, Trithemius, dessen Brief diesbezüglich die älteste Quelle darstellt, lässt diesen unbestimmt.[426] Frank Baron hat in diesem Zusammenhang nachgewiesen, dass der als „Laurencius de Helmstadt“ in Heidelberg immatrikulierte Student „in der Tat derjenige war, über den später Trithemius und Mutianus berichtet haben“[427]. Obwohl Trithemius den Herkunftsort offenlässt, kommentiert er den Originaltext der Visitenkarte von Faustus, um ihn als „Prahler und

[420] Die zeitgenössischen Quellen sprechen von Georgius oder Jörg/Georg Faustus aus Helmstadt/Helmithius/Helmestet-[ensis] bei Heidelberg/Hedelbergensis/Haidlberg; vgl. hierzu: Vgl. Baron, Frank: *Der Mythos des faustischen Teufelspakt. Geschichte, Legende, Literatur*. Berlin/Boston 2019: De Gruyter (Frühe Neuzeit, Bd. 223), S. 47.

[421] Melanchton und Witekind sprechen von Cundlingen/Knittlingen beziehungsweise Knütlingen als Herkunftsort von Faust(us); vgl. hierzu: BARON (2019), S. 87.

[422] In der *Faust-Historia* ist als Herkunftsort von Faustus Roda bei Wittenberg eingeführt; vgl. ferner: BARON (2019), S. 87.

[423] Vgl. Hauber, Eberhard David: *Bibliotheca, acta et scripta magica*, Lemgo 1741, S. 194–201; vgl. BARON (2019), S. 15.

[424] BARON (2019), S. 15; vgl. ferner: Görres, Joseph: *Die teutschen Volksbücher.* Heidelberg 1807, S. 211ff.

[425] Vgl. BARON (2019), S. 47.

[426] Vgl. Bauer, Manuel: *Der literarische Faust-Mythos. Grundlagen – Geschichte – Gegenwart*. Stuttgart 2018: Metzler, S. 25.

[427] BARON (2019), S. 21.

Narren zu denunzieren“[428]. Dieser lautet:

> „Magister Georgius Sabellicus, Faustus iunior. fons necromanticorum, astrologus, magus secundus, chiromanticus, agromanticus, pyromanticus, in hydra arte secundus.“[429]

Der von Trithemius referierte Text wurde auch im Zeitkontext Goethes durch Heinrich Heine in dessen *Doktor Faustus. Ein Tanzpoem* als „Visitenkarte“[430] bezeichnet. Der Text der Visitenkarte ist demnach nicht nur durch die nachweisbare Überlieferung in die Zeit um 1800, sondern auch aufgrund der Motive, die sich in Goethes *Faust* wiederfinden, zentral. Erstens richtet sich die Kritik von Trithemius gegen Faustus darauf, dass er sich als Magister bezeichnet; und das nicht für „(außer Astrologie) [...] akademische Disziplinen, sondern […] volkstümliche Praktiken, die weit entfernt von den Universitäten überliefert wurden.“[431] Die Erkenntnis von Goethes Faust „Zwar bin ich gescheiter als all die Laffen/ Doctoren, Magister, Schreiber und Pfaffen;/ […]/ Bilde mir nicht ein was rechts zu wissen,/ Bilde mir nicht ein, ich könnte was lehren,“ (Faust, 366f. u. 371ff.) wird hierbei, wie bereits in *KAP. 5.1.2* angesprochen, durch volksnahe Sprache ausgedrückt und betont dabei die Kritik Fausts an den akademischen Disziplinen, nachdem er sich der Magie ergeben hat („Drum hab' ich mich der Magie ergeben“ (Faust, 377)), aus einer volksnahen Perspektive von unten. Die lokal gefärbte Sprache verortet das Drama somit nicht nur in den hessischen Raum und markiert damit Frankfurt am Main, sondern rückt auch die Faust-Figur Goethes durch die volkstümliche Praktik der Magie näher an den historischen Faustus heran.

Zweitens sind die Namen, die mit dem Magister Georg verbunden werden, zu beachten. *Sabellicus* kann hierbei als Bezeichnung verwendet werden, um auf eine Herkunft aus dem Sabiner-Land zu verweisen, „welches in der Antike als ein Zentrum der Magie und Zauberei bekannt war.“[432] *Sabellicus* ist für den Zeitkontext von Faustus selbst epochal ambig, weil es erstens auf die antike Tradition der Magie verweist und zweitens im zeitgenössischen Kontext andeutet, dass Faustus „unter dem Einfluss von Pomponius Laetus, […] an [einer] neuen Gewohnheit der humanistischen Bewegung teilnehmen will.“[433] Während Faustus in seiner von Trithemius kommentierten Visitenkarte durch *Sabellicus* ein Land der Magie als Herkunftsort benennt und dadurch auf eine überregionale

[428] Vgl. BARON (2019), S. 28.
[429] Thrithemius, Johannes: *Epistolae familiares*. Hagen 1536, S. 312; vgl. ferner BARON (2019), S. 28; Baron, Frank: *Doctor Faustus from History to Legend*. München 1978: Fink, S. 96f.; Baron, Frank: *Faustus. Geschichte, Sage, Dichtung*. München 1982: Winkler, S. 126ff.
[430] Heine, Heinrich: *Der Doktor Faustus. Ein Tanzpoem nebst kuriosen Berichten über Teufel, Hexen und Dichtkunst*. In: Heinrich Heine. Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke. Bd. 9, bearb. v. Ariane Neuhaus-Koch. Hamburg 1987, S. 77–121; hier: S. 104; vgl. ferner: BAUER (2018), S. 104.
[431] BARON (2019), S. 29.
[432] BARON (2019), S. 26; vgl. ferner: BAUER (2018), S. 27; Henning, Hans: „Faust als historische Gestalt“. In: *Goethe. Neue Folge des Jahrbuchs der Goethe-Gesellschaft 21 (1959)*, S. 107–139, hier: S. 117.
[433] BARON (2019), S. 27.

und überzeitliche Strömung verweist, erhält Goethes Faustfigur räumlich durch die Stadt Frankfurt am Main die epochale und temporale Ambiguität, wie sie noch zu besprechen sein wird.

Auffällig ist zudem, dass mit *Faustus*, *magus* und *in hydra arte* jeweils der Verweis auf eine Nachfolge verbunden wird, in der sich Faustus als *iunior* und *secundus* bezeichnet. Während in der Darstellung von Trithemius die Referenzen nicht geklärt sind,[434] werden in Goethes *Faust* durch die Vaterfigur der *magus primus* und *Faustus senior* innerhalb der eigenen Familie bestimmt und Faust dadurch in eine Familientradition eingebunden:

> „FAUST
> […]
> Vom Herrn des Himmels zu erzwingen.
> Der Menge Beyfall tönt mir nun wie Hohn.
> O könntest du in meinem Innern lesen,
> Wie wenig Vater und Sohn
> Solch eines Ruhmes werth gewesen!
> Mein Vater war ein dunkler Ehrenmann,
> Der über die Natur und ihre heiligen Kreise,
> In Redlichkeit, jedoch auf seine Weise,
> Mit grillenhafter Mühe sann.
> Der, in Gesellschaft von Adepten,
> Sich in die schwarze Küche schloß,
> Und, nach unendlichen Recepten,
> Das Widrige zusammengoß.“ (Faust, 1029–1041)

Die Einordnung Fausts in die Nachfolge seines Vaters stellt einen klaren Bruch mit der Faust-Tradition dar. In der *Faust-Historia* werden zu Beginn explizit die Eltern Fausts eingeführt und für dessen Handeln entschuldigt („Entschůldigung der Eltern Doc. Fausti.“[435] u. „SO haben auch seine Eltern dieses Gottlosen Kindes Grewel nit erlebt noch gesehen.“[436]). Weder bei Christopher Marlowe noch bei Gotthold Ephraim Lessing und den anderen Faust-Autoren um 1800 taucht eine Herleitung des Paktes und/oder der Magie durch eine Vaterfigur auf. In Paul Weidmanns *Allegorischem Drama* treten sogar die Eltern als Gegenpol zu den teuflischen Mächten auf und führen im Rahmen der Wiederaufnahme Fausts in die Familie zur Auflösung des Teufelspakts. In Goethes Drama wird im Gegensatz hierzu eine Veranlagung Fausts zum Teufelspakt und zur Nekromantie durch das Erbe des Vaters artikuliert. Die Verse 1034ff. dienen der ambigen Charakterisierung des Vaters. Die Bezeichnung des Vaters als „ein dunkler Ehrenmann“ (Faust, 1034) entzieht sich der Eindeutigkeit. Das Adjektiv „dunkel“ kann im Kontext der „Redlichkeit“ (Faust, 1037) für „unbekannt“ oder „unberühmt“ stehen,[437] was jedoch durch den angesprochenen Ruhm unwahrscheinlich ist. Dementsprechend ist mit „dunkler“ eher eine Charakterisierung des

[434] Vgl. BAUER (2018), S. 28; vgl. ferner: BARON (2019), S. 29
[435] *Faust-Historia*, S. 13.
[436] *Faust-Historia*, S. 13.
[437] Vgl. GAIER (2002), S. 52; vgl. ferner: SCHÖNE (2003), S. 236.

Vaters durch Undurchsichtigkeit, Verschworenheit und Melancholie.

Die Erzählung Fausts über den Vater ist im Präteritum gehalten und zeichnet diesen als Alchimist,[438] der gemeinsam mit den Schülern beziehungsweise Eingeweihten der Alchemie, den sogenannten „Adepten“ (Faust, 1038),[439] in der „schwarzen Küche“ (Faust, 1039) Heilmittel herzustellen versuchte. Das Adjektiv „schwarz“ kann in diesem Fall die Küche im Sinne von „rußig“ beschreiben, allerdings es auch für die Art der Alchemie beziehungsweise Magie stehen, die dort betrieben wird. Die „schwarze Küche“ (Faust, 1039) ist demnach das „Laboratorium der alchymistischen Schwarzkünstler“[440]:

„Hier war die Arzeney, die Patienten starben,
Und niemand fragte: wer genas?
So haben wir, mit höllischen Latwergen,
In diesen Thälern, diesen Bergen,
Weit schlimmer als die Pest getobt.
Ich habe selbst den Gift an Tausende gegeben,
Sie welkten hin, ich muß erleben
Daß man die frechen Mörder lobt.“ (Faust, 1048–1055)

Die Verse 1050–1055 schildern im Perfekt die Partizipation Fausts an den Tätigkeiten des verstorbenen Vaters. Das Erbe des Vaters ist damit auch in der Vergangenheit eine zu erwerbende Tätigkeit. Durch den Gebrauch des Perfekts wird der Einfluss dieser Tätigkeit auf die gegenwärtige Situation markiert. Faust führt in den Versen 1054f. das Sterben der Patienten im Präteritum mit dem Lob der Mörder im Präsens zusammen und schreibt durch die Reimverbindung das vergangene Prädikat „gegeben“ (Faust, 1061) in das gegenwärtige Erleben („ich muß erleben“ (Faust, 1062)) ein. Während die Patienten und ihr Tod mit der Vergangenheit verbunden sind und nur durch den Sprechakt vergegenwärtigt werden, bleibt der Vater durch den Ruhm selbst gegenwärtig und wird zusammen mit Faust im Plural gelobt („Daß man die frechen Mörder lobt“ (Faust, 1055)). Die Antwort Wagners ist in den Versen 1056–1059 auf die gegenwärtige Situation bezogen, allerdings werden die darauffolgenden Verse in eine Maxime überführt, die durch temporale Ambiguität geprägt ist:

„WAGNER
Wie könnt ihr euch darum betrüben!
Thut nicht ein braver Mann genug;
Die Kunst, die man ihm übertrug,
Gewissenhaft und pünctlich auszuüben.
Wenn du, als Jüngling, deinen Vater ehrst,
So wirst du gern von ihm empfangen;
Wenn du, als Mann, die Wissenschaft vermehrst,
So kann dein Sohn zu höhrem Ziel gelangen.“ (Faust, 1056–1063)

---

[438] Vgl. zu Alchemie und dem Verhältnis von Goethe zu derselben u.a. Priesner, Claus: „Der junge Goethe, die Alchemie und die Anfänge des Faust“. In*: Faust und die Wissenschaften. Aktuelle Zugänge und Perspektiven in wissenschaftlicher Vielfalt*, hrsg. v. Elisabeth Weiss, Oliver Jahraus u. Hanni Geiger. Würzburg 2019: Königshausen & Neumann (Film – Medium – Diskurs, Bd. 104), S. 55–87, hier: S. 78.f.; vgl. ferner: SCHÖNE (2003), S. 237ff.;

[439] Vgl. GAIER (2002), S. 52; vgl. ferner: SCHÖNE (2003), S. 236.

[440] Vgl. SCHÖNE (2003), S. 239.

Die Verse 1060ff. lassen sich durch den Präsensgebrauch als eine allgemeine Aussage verstehen. Allerdings sind sie auch im Kontext der Verse 1057ff. auf Faust bezogen, da dieser eine Kunst – hier: die Kunst des Vaters – ausübt, die man ihm in der Vergangenheit übertrug. Die zweifache „Wenn du, so"-Konstruktion und die Kommunikationssituation führen zu einer Simultanisierung der Generationenfolge. Einerseits wird das „du" (Faust, 1060 u. 1062) mit dem Ehren des Vaters verbunden, andererseits mit dem zukünftigen Erfolg des Sohnes. Durch die Kommunikationssituation spricht Wagner Faust mit dem „du" direkt an, obwohl sich das „du" in Vers 1062 auch als Rechtfertigung für den Vater und/oder als allgemeine Aussage auffassen lässt. In der ersten Lesart werden anhand der Adressierung Fausts durch das „du" zyklisch-lineare Strukturen der Generationenfolge in Faust verbunden.

Während die Visitenkarte von Faustus, wie sie von Trithemius kommentiert wird, die Anbindung an die Magie offenlässt, konkretisiert Goethes Drama den Ort durch Frankfurt am Main und die Anbindung an die (Familien-)Tradition, indem die Faust-Figur als „Faustus iunior"[441] und „magus secundus"[442] in der Nachfolge des Vaters steht. Analog zum Namenszusatz „Sabellicus"[443] der Visitenkarte stellt sich die goethische Faust-Figur im vierten Akt von *Faust II* dem Kaiser gegenüber als Sabiner vor („Der Negromant von Norcia, der Sabiner,/ Ist dein getreuer ehrenhafter Diener" (Faust, 10439f.)). Gerade diese starken Anlehnungen an die kommentierte Visitenkarte und die Tatsache, dass die Namenszusätze wie *iunior* in späteren Quellen und Texten über Faustus fehlen und der Name vereinfacht wurde,[444] legt nahe, dass Goethe die Schriften kannte. Dementsprechend lässt sich die Kenntnis dieser Schriften als Impuls für die Ausgestaltung der Vita seiner Faust-Figur in *Vor dem Thor* einordnen.[445] Für die Kenntnis der Schriften spricht zudem das Bewusstsein Goethes dafür, dass eine topographische Verschiebung von Faustus in den vorangegangenen Texten vorgenommen wurde und diese der Wirkungsintention geschuldet war. So schreibt er im Brief an Zelter vom 20. November 1829 über die *Faust-Historia*: „Die Geschichte von Faust wurde nach Wittenberg verlegt, also in das Herz des Protestantismus, und gewiss von Protestanten selbst"[446]. Dieser Befund legt nahe, dass Goethe jene Quellen vor dem Ausgangspunkt der literarischen Fausttradition, der *Faust-Historia* von 1587, kannte.

Der Herkunftsort von Faustus wurde bereits vor der *Faust-Historia* in der

[441] Thrithemius: *Epistolae familiares,* S. 312.
[442] Thrithemius: *Epistolae familiares,* S. 312.
[443] Thrithemius: *Epistolae familiares,* S. 312.
[444] Vgl. BARON (2019), S. 35. u. 47.
[445] Dagegen BAUER (2018): „Dennoch könnte aufgrund des Bezuges zu den Sabinern „der Name Sabellicus […] die Nebenbedeutung „Magier"" gehabt haben (Baron 1982, 15). Diese Erklärung ist denkbar, letztgültig überzeugend sind sie nicht." (BAUER 2018, S. 28).
[446] FA II, 11 (38), S. 199; vgl. BARON (2019), S. 4.

Legendenbildung durch Philipp Melanchthon und Johannes Manlius verlegt, in deren Folge Hermann Witekinds [/August Lercheimeiers] *Christlich Bedencken vnnd erinnerung von Zauberey* von 1585 steht.[447] Manlius war von 1555–1557 der Famulus von Melanchthon und lässt den Reformator in seiner Schrift *Locorum communium collectanea*[448] von 1562 als Erzähler auftreten.[449] In der deutschen Ausgabe von 1566 berichtet dieser von Johannes Faustus aus Kunding (Knittlingen):

> „Ich habe einen gekennet / mit nam̃en Faustus von Kundling (ist ein kleines stettlein / nicht weit von meinem Vatterland) derselbige da er zu Crockaw in Schul gieng / da hatte er die Zauberey gelernet / wie man sie dann vor zeiten an dem ort sehr gebraucht / auch o̊ffentlich solche kunst geleeret hat. Er gieng hin und wider allenhalben / und sagte viel verborgene ding. […] Vor wenig jaren ist derselbige Johannes Faustus / den tag vor seinem letzten ende in einem Dorff im Wirtenberger landt gantz trawrig gesessen.“[450]

Neben die lokale Verschiebung der Herkunft von Faustus tritt bei Manlius die Namensgebung, die Faustus im Gegensatz zu den zeitgenössischen Quellen als Johannes Faustus bezeichnet.[451] Der Wahrheitsanspruch des Inhalts, den der Text bereits im Titel durch die Referenz auf Melanchthon herzustellen versucht (*Locorum communium collectanea. A Iohanne Manlio. Per multos annos, tum ex lectionibus D. Philippi Melanchthonis* (…)), steht hierbei der Faktualität, die durch zeitgenössische Quellen verifiziert werden kann, entgegen.[452] Dementsprechend konstatiert Frank Baron 2019 für *Locorum communium collectanea*, „dass nichts, was er [Manlius; D.W.] erzählt, wirklich als Tatsache verifizierbar ist.“[453] Auch Manuel Bauer spricht 2018 von einer „in ihrem Informationsgehalt von der Forschung notorisch überschätzte[n] Faust-„Biografie““[454].

Neben dem Herkunftsort und dem Namen ist auch das Studium der Zauberei in

---

[447] Vgl. BARON (2019), S. 73f.
[448] Manlius, Johannes: *Locorum communium collectanea*. Basel 1562.
[449] Vgl. BARON (2019), S. 80.
[450] Manlius, Johannes: *Locorum Communium. Der erste Teil*, übersetz. v. Johann Huldrich Ragor. Franckfurt am Mayn 1566, vgl. ferner: Baron (2019), S. 80.
[451] Vgl. BARON (2019), S. 81; vgl. ferner: BAUER (2018), S. 34.
[452] Dagegen spricht die Knittlinger-These, wie sie vor allem von Hans Henning und Günther Mahal vertreten wird. Grundlage hierfür ist, dass die Schrift von Manlius als zuverlässige historische Quelle eingestuft wird, was vor allem auf eine Bürgchaft für die Faktualität durch den Namen Melanchthons zurückzuführen ist. Vgl. hierzu bes.: HENNING(1959), S. 107–139; vgl. ferner: Mahal, Günther: *Faust. Spuren eines geheimnisvollen Lebens*. Bern 1980: Scherz; Mahal, Günther: *Faust. Untersuchungen zu einem zeitlosen Thema*. Neuried 1998: Ars Una; Mahal, Günther: *Johann Georg Faust (1478–1541). Annäherung an einen berühmten Unbekannten*. Mühlacker-Mühlhausen 2013: Ipa-Verl.. Zur aktuellen Kritik an der Knittlinger-These, die vor allem auf dem Umgang von Henning und Mahal mit den historischen Quellen beruht, vgl. BARON (2019), S. 52–58. Auch Jan-Dirk Müller kritisiert die Herangehensweise MAHALS: „Faustus von den schlimmsten zeitgenössischen Vorwürfen zu entlasten und ihm das Maß an Reputierlichkeit zu sichern, das dem Ahnen von Goethes Geistestitanen gebührt. Das ist keine gute Voraussetzung für eine nüchterne Quellenanalyse“ (Müller, Jan-Dirk [Rez.]: „James M. van der Laan/Andrew Weeks (Hgg.) The Faustian Century. German Literature and Culture in the Age of Luther and Faustus. – Günther Mahal, Johann Georg Faust (1478–1541). Annäherungen an einen berühmten Unbekannten". In: *Arbitrium. Zeitschrift für Rezensionen zur germanistischen Literaturwissenschaft 32 (2014)*, S. 60–67, hier: S. 64.); Zur Kritik an der Knittlinger-These vgl. ebenfalls BAUER (2018), S. 34f.
[453] BARON (2019), S. 81.
[454] BAUER (2018), S. 34.

Krakau nicht in den Quellen überliefert. Krakau dient für Manlius hierbei als weitere Aufnahme eines für die Magie aussagekräftigen Ortes in die Faustlegende. Hierfür spricht, dass er generell sehr offen dafür war, seinem Faustus andere Legenden und Magier einzuverleiben. So wurden auch Geschichten über Agrippa von Nettesheim herangezogen, um fehlende Informationen zu ergänzen. Eine Geschichte über Agrippa, die in die Legendenbildung eingegangen ist, erscheint für die vorliegende Arbeit zentral, da die Geschichte um dessen schwarzen Hund, der eigentlich ein Teufel sei, in Goethes *Faust* in Form des Pudels wieder evident wird („Das also war des Pudels Kern!/ Ein fahrender Scolast? Der Casus macht mich lachen.“ (Faust, 1323f.)).[455] Da der Besitz eines Hundes zwar bei Manlius ein Teil der Legende ist, allerdings keinen Bestandteil der *Faust-Historia* und der ihr folgenden literarischen Faust-Tradition darstellt, kann der Pudel als Indiz dafür herangezogen werden, dass Goethe auch die Schriften der Legendenbildung gekannt und diese in seinem Drama mit Elementen der zeitgenössischen Quellen einerseits und der literarischen Tradition andererseits verbunden hat.

Die Legendenbildung und die literarische Tradition weichen inhaltlich nicht immer, wie im Falle des Hundes, voneinander ab. Das Motiv des Fluges wurde durch Witekind aus den Ausführungen des Melanchthon übernommen. Witekind war, wie er selbst in den *Christlich Bedencken* betont, Student Melanchthons in Wittenberg („frommen hochgelerten Herrn Philip. Melanthon/ neben andern viel hundert studenten/ gehöret habe“[456]). Er übernimmt 1585 direkt von diesem die Flugepisode:

> „Wir lesen daß der teuffel den Simon/ den zauberer/ (deßen in der Apostel geschichten meldung geschihet) hab zu Rom in der lufft vmbher geführt/ vnd jn fallen laßen/ daß er den hals zerbrach. Wie er dem Faust thete zu Venedig/ der aber mit dem leben davon kamb.“[457]

Der Flugversuch wird in der *Faust-Historia* von 1587 zum Reisemotiv ausgebaut und von Marlowe durch die Analogiebildung zu Ikarus mit dem Lebenslauf von Faustus verbunden („His waxen wings did mount above his reach,/ And melting heavens conspired his overthrow“[458]).[459] In Goethes *Faust* werden dieses Motiv der Flugreise („Wir breiten nur den Mantel aus,/ Der soll uns durch die Lüfte tragen.“ (Faust, 2065f.)) und die Ungebundenheit an einen Ort einerseits beibehalten („Indessen mache dich zur schönen

---

[455] Vgl. BARON (2019), S. 81f.

[456] Witekind, Hermann [Augustin Lerchmeier]: *Christlich Bedencken vnnd erinnerung von Zauberey*. In: Hermann Witekinds „Christlich bedencken“ und die Entstehung des Faustbuchs von 1587, hrsg. v. Frank Baron in Verbindung mit einer kritischen Edition des Textes von 1585 von Benedikt Sommer. Berlin 2009: Weidler, S. 34, vgl. BARON (2019), S. 73.

[457] Witekind: *Christlich bedencken*, S. 30; vgl. ferner: BARON (2019), S. 74.

[458] Marlowe, Christopher: *The Tragical History of Doctor Faustus* (A-Text, 1604). In: Christopher Marlowe. Doctor Faustus. A Two-Text Edition (A-Text, 1604, B-Text, 1616). Contexts and Sources Criticism, ed. by David Scott Kastan. New York/London 2005: W.W. Norton & Company, Prologue, 21f.

[459] Vgl. BARON (2019), S. 74.

Fahrt bereit!“ (Faust, 1850)).[460] Andererseits werden die Grenzen der *conditio humana* in *Vor dem Thor* durch den imaginierten Flug und den damit verbundenen Absturz ausbuchstabiert (vgl. Faust, 1074–1091).

Das Übernehmen von verschiedenen Elementen aus der Faust-Tradition heraus erfolgt im Drama reflexiv („Dem herrlichesten, was auch der Geist empfangen,/ Drängt immer fremd und fremder Stoff sich an“ (Faust, 634f.)). Die bereits angebrachte Aussage des goetheschen Fausts („Das also war des Pudels Kern!/ Ein fahrender Scolast? Der Casus macht mich lachen.“ (Faust, 1323f.)) markiert nicht nur die Bezüge, sondern ist durchaus als eine Referenz auf die historiographische Recherche Goethes zu verstehen. Der Pudel ist nicht nur ein Verweis auf die Geschichte um Agrippa, sondern wird mit der Erscheinung Mephistos als „fahrender Scolast“ (Faust, 1323) verbunden. Im Drama begegnet Faust dementsprechend durch Mephisto nicht nur einem Teufel, sondern seiner eigenen nichtliterarischen Vergangenheit, die auch für Goethe durch die Tradierung und Transformation von Elementen geprägt ist.[461] Die Verortung Fausts nach Frankfurt am Main scheint demnach eine räumliche Entsprechung für den im Drama und der Faust-Figur im Speziellen angelegten *translatio*-Gedanken und der damit verbundenen Zeitkonzepte der Simultanität, Zyklik und Linearität.

Die Wahl Frankfurt am Mains ist demzufolge für Goethe wie für die vorangegangenen Texte ein Mittel, um das zentrale Motiv/den Grundkonflikt räumlich aufzugreifen. Bereits die Verlegung nach Knittlingen verweist auf eine Kontraststellung des Teufelsbündners zum Reformator Melanchthon durch einen nahen Herkunftsort einerseits und den kontrastiv eingeschlagenen Weg andererseits. Die *Faust-Historia* verlegt die literarische Faust-Figur nach Wittenberg und stellt ihn damit in ähnlicher Manier dem Reformator Martin Luther gegenüber. Auch wenn bei Marlowe („In Germany, within a town called Roda./ A riper years, to Württemberg he went,/ Whereas his kinsmen chiefly brought him up.“[462]) und bei Goethe durch die Verortung keine moralische Gegenüberstellung wie in der *Faust-Historia* stattfindet, betont Goethe durch die Wahl Frankfurt am Mains die für sein Drama zentrale Zeit durch den *translatio*-Gedanken räumlich. Die *translatio* wird in Form der epochalen und temporalen Ambiguität Frankfurt am Mains greifbar, da die Reichsstadt, als Wahlstadt des deutschen Königs und Krönungsstadt des deutsch-römischen Kaisers für die politische und heilsgeschichtliche Tradition des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation steht. Darüber hinaus verbindet sie verschiedene zyklische, lineare und

[460] Vgl. Schwerte, Hans: „Faustus Ikarus. Flugsehnsucht und Flugversuche in der Faust-Dichtung von der Historia bis zu Goethes Tragödie“. In: *Goethe-Jahrbuch 103 (1986)*, S. 302–315, hier: S. 305.
[461] Vgl. GAIER (2002), S. 58.
[462] Marlowe: *Doctor Faustus*, Prolog, 12ff.

simultane Zeitformen durch die in ihr verknüpften politischen Formen der städtischen Demokratie und in die Stadtmauern hineinreichenden feudalen Strukturen. Zudem repräsentiert sie das in die *translatio* eingelassene Zusammenspiel von Tradition und Dynamik und ist als Heimatstadt Goethes auch zentral für dessen Erfahrung der historischen Zeit.

3.1.2 Frankfurt am Main: Große und Kleine Welt – Tradition und Dynamik

In *Vor dem Tor* verbinden die Gespräche der Stadtbevölkerung bürgerlich-partizipative und ständisch-feudale Strukturen mit temporaler Ambiguität. Das aus der Stadt tretende Personal wird im Szenentext mit „SPAZIERGÄNGER aller Art“ (Faust, v. 808) zusammengefasst und besteht aus nur für diese Szene neu eingeführten Figuren. Es handelt sich hierbei um verschiedene Stadtbewohner „aller Art“ (Faust, v. 808), die namenlos und ständisch typisiert bleiben: Handwerker, Schüler (entspricht: Studenten[463]), Mägde, Bürgermädchen, Soldaten, Bettler, eine Alte. Wenn Faust nach der Revue auftritt, fasst er die Stadtbevölkerung durch ein Personalpronomen als Teil der Gesamtbevölkerung zusammen und bringt sie in einen durch Ambiguität geprägten temporalen Zusammenhang:

> „Jeder sonnt sich heute so gern.
> Sie feyern die Auferstehung des Herrn,
> Denn sie sind selber auferstanden,
> Aus niedrigen Häuser dumpfen Gemächern,
> Aus Handwerks- und Gewerbes Banden,
> Aus dem Druck von Giebeln und Dächern,
> Aus der Straßen quetschender Enge,
> Aus Kirchen ehrwürdiger Nacht
> Sind sie alle ans Licht gebracht.
> Sieh nur sieh! wie behend sich die Menge
> Durch die Gärten und Felder zerschlägt,
> […]
> Ich höre schon des Dorfs Getümmel,
> Hier ist des Volkes wahrer Himmel,
> Zufrieden jauchzet groß und klein:
> Hier bin ich Mensch, hier darf ich's seyn." (Faust, 920–930 u. 937–940)

Die temporale Ambiguität ergibt sich erstens durch die heilsgeschichtliche Dimension der Zeitgestaltung aufgrund des christlichen Kontexts Ostern („Sie feyern die Auferstehung des Herrn“ (Faust, 921)) und der Analogieführung zum Lebensrhythmus der Stadtbevölkerung („Denn sie sind selber auferstanden,“ (Faust, 922)). Die Bevölkerung der Stadt lebt in einem durch „Handwerks- und Gewerbes Banden“ (Faust, 924) bestimmten Alltag und kann am Ostermorgen die Enge des Alltags in der Stadt am Feiertag nach der „Kirchen ehrwürdige[n] Nacht“ (Faust, 927) hinter sich lassen. Zweitens lässt sich das Osterfest nicht nur als Einbruch der Heilsgeschichte in die Alltagszeit werten, sondern selbst als religiöse Praxis.

[463] GAIER (2002), S. 50.

Damit steht diese singuläre Feier des Fests einerseits für zyklische innerweltliche Strukturen, die andererseits in eine teleologische Heilsgeschichte eingebunden sind. Dementsprechend bietet das Osterfest den kulturellen Rahmen für den antizipierenden Nachvollzug als Ausdruck dieser temporalen Ambiguität („Denn sie sind selber auferstanden," (Faust, 922)).

Drittens wird die religiöse Praxis mit dem neuen Beginn des Jahreszyklus verbunden („Vom Eise befreyt sind Strom und Bäche,/ Durch des Frühlings holden, belebenden Blick," (Faust, 903f.)) und demgemäß mit natürlichen biologischen Rhythmen verknüpft. Viertens lässt sich die Beschreibung der gegenwärtigen Szene durch Faust als Schilderung der Zeit im Sinne eines negativen Zeitraumes werten, aus dem die Stadtbevölkerung heraustritt. Dieser Zeitraum ist durch die Zwänge der mittelalterlichen und bis zum Ende der Frühen Neuzeit bestehenden „Handwerks- und Gewerbes Banden" (Faust, 924) und der hier negativ konnotierten „Kirchen ehrwürdiger Nacht" (Faust, 927) bestimmt. Die Schilderung Fausts entspreche in dieser Lesart, wie von Ulrich Gaier 2002 vertreten, einer Beschreibung des gesellschaftlichen Aufbruchs in die Moderne.[464] Zusammenfassend konzipiert Faust in seiner Beschreibung das innerweltliche Menschsein, indem er die menschliche Abhängigkeit von den Naturbegebenheiten (hier: Saisons) mit der Kultivierung der Natur („Sieh nur sieh! wie behend sich die Menge/Durch die Gärten und Felder zerschlägt," (Faust, 929f.)), der heils- und profangeschichtlichen Dimensionen der Zeit und mit der Relation von Festkultur und Arbeitsalltag für die Zeitgestaltung verbindet. Die verschiedenen Dimensionen der innerweltlichen Existenz des Menschen pointiert er in seiner Aussage „Hier bin ich Mensch, hier darf ich's seyn." (Faust, 940). Durch das von ihm gebrauchte Personalpronomen „sie" homogenisiert er die sozial ausdifferenzierte städtische Gesellschaft und bespricht sie als Quelle der Reformation sowie ökonomischen Entwicklung während der Frühen Neuzeit einerseits. Andererseits ist das soziale Gebilde, das zwar in Bezug auf die Ständegesellschaft Freiheiten verheißt, gleichzeitig selbst Ausdruck von Kontinuität und fester sozialer Ordnung, die bis 1800 relativ gleichbleibt.[465] Das bedeutet, dass die Stadtbevölkerung auch zyklische Zeitstrukturen repräsentiert. Eine dieser Zyklen ist die Wahl des Bürgermeisters, auf die der erste auftretende Bürger verweist:

> „Nein, er gefällt mir nicht der neue Burgemeister!
> Nun, da er' s ist, wird er nur täglich dreister.
> Und für die Stadt was thut denn er?
> Wird es nicht alle Tage schlimmer?
> Gehorchen soll man mehr als immer,
> Und zahlen mehr als je vorher." (Faust, 846–851)

[464] Vgl. GAIER (2002), S. 51.
[465] Vgl. SCHÖNE (2003), S. 232.

Die veraltete, jedoch von Goethe „vorwiegend gebrauchte Form“[466] von Bürgermeister, „Burgemeister“ (Faust, 846), betont sprachlich die Orientierung des Bürgermeisters. „Burgemeister“ bezeichnet nach Johann Christoph Adelungs *Grammatisch-kritische*[m] *Wörterbuch* „den Vornehmsten einer Burg oder Stadt, der ehedem auf ähnliche Art auch Städtemeister genannt wurde.“[467] Die Tatsache, dass nicht vom Bürger- oder Städtemeister gesprochen wird, sondern vom „Burgemeister“ (Faust, 846) macht im Kompositum die Verbindung von feudalen und bürgerlichen Strukturen deutlich. Zudem erscheint der Bürgermeister mehr als Herrscher der Stadt denn als Vorsteher der Bürger: Er fordert von ihnen Gehorsam („Gehorchen soll man mehr als immer,/ Und zahlen mehr als je vorher.“ (Faust, 850f.)), verliert allerdings zumindest in der Klage des Bürgers die Wohlfahrt der Stadt aus den Augen („Und für die Stadt was thut denn er?/ Wird es nicht alle Tage schlimmer?“ (Faust, 848f.). Auf Wortebene verweist vor allem das Temporaladverb „immer“ (Faust, 850) auf eine Überzeitlichkeit, die mit den städtischen Strukturen verbunden und als Tradition den negativ konnotierten neuen Strukturen gegenübergestellt wird.

Während sich dieser Bürger der Lokalpolitik widmet, spricht ein zweiter über die zeitlich vagen Kämpfe auf dem Balkan:

> „Nichts bessers weiß ich mir an Sonn- und Feyertagen,
> Als ein Gespräch von Krieg und Kriegsgeschrey
> Wenn hinten, weit, in der Türkey,
> Die Völker auf einander schlagen.“ (Faust, 860–863)

Die zeitliche Vagheit der Kämpfe auf narrativer Ebene entsteht hierbei durch die temporale Unterspezifizierung auf Wortebene, da mit dem Krieg sämtliche Auseinandersetzungen zwischen dem Osmanischen Reich und anderen Parteien auf dem Balkan gemeint sein können. Hierdurch ergibt sich, als Referenz für den vom Bürger gemeinten Krieg, ein Zeitraum zwischen der Eroberung Konstantinopels im Jahr 1453 bis zum Ende des russisch-türkischen Krieges 1774. Der Zeitraum lässt sich allerdings durch die Gelassenheit eines dritten Bürgers („Sie mögen sich die Köpfe spalten,/ Mag alles durch einander gehen;/ Doch nur zu Hause bleib's beym Alten.“ (Faust, 869ff.)) und die Verortung „hinten, weit, in der Türkey“ (Faust, 862) weiter eingrenzen auf die Zeit nach der Belagerung Wiens 1683, wenn nicht sogar nach dem Frieden von Belgrad 1739.

Das Gespräch zwischen dem zweiten und dritten Bürger führt das Verhältnis von Friedens- und Kriegszeiten als weitere zyklische Zeitform neben der Bürgermeisterwahl ein:

> „Man steht am Fenster, trinkt sein Gläschen aus

[466]GAIER (2002), S. 51.
[467]Adelung, Johann Christoph: Grammatisch-kritisches Wörterbuch der deutschen Mundart. Band A–E. Sp. 1264–1265, hier: Sp.1265; vgl. ferner: SCHÖNE (2003), S. 231.

Und sieht den Fluß hinab die bunten Schiffe gleiten;
Dann kehrt man Abends froh nach Haus,
Und segnet Fried' und Friedenszeiten (Faust, 864-867).

Die von den Bürgern angesprochene Friedenszeit ist lokal konzipiert. Sprechen sie doch über den entfernten Krieg („Nichts bessers weiß ich mir an Sonn- und Feyertagen,/ Als ein Gespräch von Krieg und Kriegsgeschrey“ (Faust, 860f.)). Hierdurch wird die Zyklik der lokalen Zeit zwischen Krieg und Frieden in eine überregionale Simultanität überführt und auf narrativer Ebene sowohl mit epochaler Unterspezifizierung als auch temporaler Ambiguität ausgestaltet („Mag alles durch einander gehen;/ Doch zu Hause bleib's beym Alten.“ (Faust, 870f.)).

Die temporale Ambiguität ist im Gespräch zudem auf Ebene der dramatischen Einbettung dadurch markiert, dass der zweite Bürger den Gesang eines Bettlers übergeht und über die entfernten Kämpfe spricht. Der Gesang des Bettlers spiegelt auf der sozial tiefsten Ebene der Stadt die Sphärenmusik wider und steht für die Simultanität der Sphären (vgl. *KAP. 4.5* u. *KAP. 4.2)*. Gleichzeitig vollzieht der zweite Bürger performativ ex negativo das, um was ihn der Bettler gebeten hat: „Belieb' es euch mich anzuschauen,/ Und seht und mildert meine Noth!“ (Faust, 854f.). Der Bürger sieht hingegen das Elend in seiner Nähe nicht und eröffnet den Kontrast zwischen der Friedenszeit in der Stadt und den Kämpfen anderorts. Während der Bettlergesang auf die Sphärenmusik und dabei durch den Makrokosmos auf die temporale Ambiguität der Zeit verweist, wird die temporale Ambiguität durch den zweiten Bürger anhand einer lokalen Fokussierung auf den Mikrokosmos, Frankfurt am Main, erreicht.

3.2 Der Teufelspakt: Temporal-ambiges Schlüsselereignis des Dramas

3.2.1 *Studierzimmer II*: Schlüsselszene von *Faust*

Die Szene *Studierzimmer II* beinhaltet den zentralen Punkt von Goethes Drama und des Fauststoffs: den Paktschluss zwischen Faust und Mephistopheles.[468] Dieser wird bereits im Titel der *Faust-Historia* von 1587 als Bedingung und Schlüsselereignis für die Handlung eingeführt:

„HISTORIA
Von D. Johañ
Fausten/dem weitbeschreyten
Zauberer unnd Schwarzkünstler
Wie er sich gegen dem Teuffel auff eine be-
nandte zeit verschrieben
Was er hierzwischen für seltsame Abendtheuwer gesehen
selbs angerich-
tet und getrieben/ biß er endlich sein-
en wol verdienten Lohn

[468] Vgl. ARENS (1982), S. 167.

empfangen“[469]

Diese Zusammenfassung der Handlung markiert den inhaltlichen Kern, den auch weitere Faust-Texte aufweisen. Hierbei ist von zentraler Bedeutung, dass der Titel der *Faust-Historia* alle Möglichkeiten eröffnet, welche den einzelnen Autoren bei der Verarbeitung des Fauststoff bezüglich Originalität und Innovation zur Verfügung stehen: (I) Die Begründung und Einführung des Teufelspaktes, (II) die inhaltliche Füllung dieses Paktes und (III) die Kausalität des Paktes für das Ende Fausts im jeweiligen Text. Der Status als Schlüsselszene des Dramas kommt *Studierzimmer II* jedoch nicht nur durch die Einordnung in die Stofftradition zu, sondern auch aufgrund der Textgenese und der damit verbundenen Zentralität und Komplexität.[470] So entstammt *Studierzimmer II* (Faust, 66–84, 1530–2072) den Jahren 1772–1801 und ist drei der insgesamt vier Arbeitsphasen Goethes am *Faust* zuzuordnen.[471] Die Verse 1868–2050 der Schülerszene liegen zwar nicht im Wortlaut, aber im Kern inhaltlich „wohl im Herbst 1773“[472] vor und wurden später ergänzt.[473] Ihre Fertigstellung fällt in die vor allem auf die Gretchenhandlung konzentrierte erste Arbeitsphase, welche im Januar 1772 anlässlich der Hinrichtung von Susanna Margaretha Brandt wegen Kindsmord begonnen und in großen Teilen in den Jahren 1773/74 beendet worden war.[474] Im Ergebnis der zweiten Arbeitsphase, dem *Fragment* von 1790, treten zu den Textsegmenten der *Frühen Fassung* von 1775 der Pakt (V. 1770–1850), das Selbstgespräch Mephistos vor der Schülerszene (V. 1851–1867) und der Aufbruch Fausts mit Mephisto (V. 2051–2072).[475] Diese Szenenteile stammen wie auch die *Hexenküche* aus der Zeit der *Italienische*[n] *Reise* und sind im Kontext der gemeinsamen Arbeit an *Über die bildende Nachahmung des Schönen* von Karl Philipp Moritz in Rom entstanden.[476] Die Fertigstellung der Eingangsverse von *Studierzimmer II* (V. 1530–1770) fällt in die dritte Arbeitsphase 1797–1803 und lässt sich wohl auf Anfang des Jahres 1801 datieren.[477] Die Arbeit am Übergang ist mit den letzten Überarbeitungen und Ergänzungen verbunden, die bis 1801 zum „endgültigen Textbestan[d] des *Faust I*“[478] führen, auf dessen Vollendung Friedrich Schiller seit 1794 drängte.[479] Zudem hat Goethe um 1800 bereits mit der Arbeit an

[469] *Faust-Historia*, S. 3.
[470] Vgl. ARENS (1982), S. 167f.
[471] Vgl. GAIER (2002), S. 307–311; vgl. ARENS (1982), S. 167.
[472] Vgl. GAIER (2002), S. 307; vgl. ferner: ARENS (1982), S. 168.
[473] Vgl. SCHÖNE (2003), S. 244; vgl. ferner: GAIER (2002), S. 62.
[474] Vgl. GAIER (2002), S. 307.
[475] Vgl. EIBL (2016), S. 324; vgl. ferner: GAIER (2002), S. 62; SCHÖNE (2003), S. 244.
[476] Vgl. GAIER (2012), S. 105.
[477] Vgl. GAIER (2002), S. 62; vgl. ferner: ARENS (1982), S. 167.
[478] Vgl. GAIER (2002), S. 308; vgl. ferner: SCHÖNE (2003), S. 244.
[479] Vgl. Schiller an Goethe, 29. November 1794; In: *Der Briefwechsel von Schiller und Goethe*, hrsg. v. Emil Staiger. Revid. Neuausgabe. Frankfurt/M. 2005: Insel, S. 66–69, hier: S. 68.

Faust II begonnen *(Helena im Mittelalter*; V. 8489-8802), weshalb *Studierzimmer II* im Kontext eines beide Teile umspannenden Gesamtplans fertiggestellt wurde.[480]

Am Ende der Arbeit ist *Studierzimmer II* nicht von Goethe homogenisiert worden, sondern besteht weiterhin aus fünf durch Auf- und Abtritte der Figuren voneinander abgetrennten Teilen: 1. Übergang von Faust und Mephisto (V. 1530–1850), 2. Mephistos kleiner Monolog bis zum Auftritt des Schülers (V. 1851–1867), 3. Studienberatung durch Mephisto (V. 1868–2048), 4. Mephistos zweiversiger Monolog (V. 2049f.) und 5. der Aufbruch Fausts mit Mephisto (V. 2051–2072).[481] Inhaltlich sind die Auftritte durch den Pakt verknüpft, wodurch diese auch für die Szene zum zentralen Motiv wird.[482] Infolge dessen werden der Pakt sowie die ihm eingeschriebene Erfahrung und Strukturierung von Zeit zum Schlüssel für das Verständnis der Szene *Studierzimmer II* als solche und des Gesamtdramas.

Die Verortung des goetheschen *Faust* in die Tradition und der damit verbundene Vergleich mit Vorgängern und zeitgenössischen Alternativen machen die Ästhetik der Zeit im Text, welche der These der vorliegenden Arbeit entsprechend im Kern auf temporaler Ambiguität und ambiger Temporalität beruht, zum Herausstellungsmerkmal des Dramas innerhalb der Tradition, welches besonders in *Studierzimmer II* durch die Wettformulierung pointiert wird. Geleitet werden die folgenden Erläuterungen durch die Fragen, wie der Pakt im jeweiligen Stück begründet und eingeführt wird, wie er inhaltlich gestaltet ist und wie Zeit durch den Teufelsbund et vice versa strukturiert wird. Die vorliegende Arbeit kann hier nicht die Fülle an Faust-Bearbeitungen abbilden, die von 1587 bis hin zum Zeitraum um 1800 entstanden sind, sondern nur exemplarisch auf Einzeltexte eingehen, welche das Herausstellungsmerkmal von Goethes *Faust* stärker kontrastieren. Gewählt wurden auf der einen Seite Texte wie die *Faust-Historia,* Christopher Marlowes *Doctor Faustus* und Gotthold Ephraim Lessings *D. Faust* (1750)[483], da sie es ermöglichen, einen Ausgangspunkt für die Ästhetik der Zeit im Sinne der Zeiterfahrung wie auch der Zeitdarstellung innerhalb der Stofftradition herauszustellen und die Entwicklung bis hin zu Goethes *Faust* nachzuzeichnen. Auf der anderen Seite dienen Texte aus der Zeit um 1800 dazu, einen exemplarischen Eindruck von der Vielfalt an Formen und Transformationsleistungen zu bieten. Die Dramen von Paul Weidmann (1775), Friedrich Maler Müller (1778), Johann Friedrich Schink (1782 u. 1804), Karl Friedrich Benkowitz (1801), August Klingemann (1815) und Joseph Carl Bernard (1852/ Urauf. 1816) gestalteten den Stoff zum Singspiel,

[480] Vgl. GAIER (2002), S. 310.
[481] Vgl. ARENS (1982), S. 168.
[482] Vgl. ARENS (1982), S. 168.
[483] Lessing, Gotthold Ephraim: *D. Faust.* In: Gotthold Ephraim Lessing: Werke, hrsg. v. Herbert G. Göpfel in Zusammenarbeit mit Karl Eibl et. al, Bd. 2, München 1971: Carl Hanser, S. 487–491.

Opernlibretto, dramatischen Gedicht, zur Plaisanterie, zum Volksschauspiel und zur Phantasie um. Sie behielten trotz des Formenreichtums und der zum Teil enormen Abweichungen zu den tradierten Handlungen in der *Faust-Historia* den Kern des Stoffes, den Teufelspakt und die damit verbundene Zeitstrukturierung, bei.

3.2.2 Begründung des Teufelspaktes und Verortung in die Handlung

Die Anordnung von Ereignissen in einem narrativen Text fällt der Erzählfunktion zu, da ihr die uneingeschränkte Macht und das vollständige Wissen über das Erzählte zugestanden wird, solange der Text keinen Anlass zum Zweifel daran gibt.[484] Einen Text der Gattung „Historia" zuzuordnen („HISTORIA Von D. Johañ Fausten"[485]), bedeutet, ihn mit einem Anspruch auf Wahrhaftigkeit zu versehen.[486] Dies wirkt sich sowohl auf die Anordnung und Auswahl des Erzählten als auch auf die Freiheiten des Erzählens aus.[487] Dementsprechend lässt die Erzählfunktion in der *Faust-Historia* auch Merkmale einer Herausgeberfunktion erkennen und greift auf verschiedene narrative Strategien zurück, da alles Erzählte durch andere Erzählungen, Berichte oder Artefakte, wie etwa der Niederschrift durch Faust, für die Markierung des Wahrhaftigkeitsanspruchs im Text verbürgt sein muss. In der *Faust-Historia* wird der Teufelspakt im von Faust verfassten Wortlaut abgedruckt (vgl. „D. Faustus l̊ast jhm das Blut herauß in einen Tiegel/setzt es auff warme Kolen / vnd schreibt/ Wie hernach folgen wird"[488]). Darüber hinaus befiehlt Faust seinem Diener die Niederschrift der *Historia* am Ende des Textes:

> „Darneben bitte ich / daß du meine Kunst/ Thaten/ vnd was ich getrieben habe / nicht offenbarest / biß ich Tod bin / alsdenn wo̊llest es auffzeichnen / zusammenschreiben / vnnd in eine Historiam transferiren / darzu dir dein Geist und Auwerhan helffen wird / was dir vergessen ist / das wirdt er dich wider erjnnern / denn man wird solche meine Geschichte von dir haben wo̊llen."[489]

Der Titel und die *Vorred an den Christlichen Leser* machen zudem den wahrhaftigen Charakter des Textes paratextuell deutlich. Die Benennung Fausts als „weitbeschreyte[r] Zauberer unnd Schwarzkůnstler"[490] markiert ihn als bereits bekannten Nekromanten und begründet den Teufelspakt. Die *Vorrede an den christlichen Leser* argumentiert unter Einsatz von Bibelverweisen dafür, dass die „Zauberey [und] Schwartzkůnstlerey"[491] die „größte und schwerste Sünde [...] [und] ein[en] Verstoß gegen das erste Gebot"[492] sei und als Konsequenz

[484] Vgl. MÜNKLER (2011a), S. 38.
[485] *Faust-Historia*, S. 3.
[486] Vgl. MÜNKLER (2011a), S. 39.
[487] Vgl. MÜNKLER (2011a), S. 39.
[488] *Faust-Historia*, S. 22.
[489] *Faust-Historia*, S. 122f.
[490] *Faust-Historia*, S. 3.
[491] *Faust-Historia*, S. 8.
[492] MÜNKLER (2011a), S. 195; vgl. ferner: Ex. 2–17, bes. 2–7; Lev. 24, 16. Dtn. 5, 1–20, bes. 7 und 11.

„den Zorn vnd Straffe Gottes“[493] nach sich ziehe.[494]

Hierdurch wird die zeitliche Anordnung geschaffen, in der kausal auf die Sünde innerhalb der weltlichen Zeitlichkeit die Strafe in der jenseitigen Ewigkeit folgt („biß er endlich seinen wol verdienten Lohn empfangen“[495]). Die Verweise auf Adam und Eva (Gen. 3, 1–24) verknüpfen in diesem Kontext Fausts „Hoffart und Abfall von Gott“[496] mit der vom Teufel ausgehenden Versuchung. Das Leben von Faustus, von dem die *Historia* Zeugnis ablegt und dessen natürlicher Ordnung sie folgt, soll in Gänze als „abscheuwliche[s] Exempel“[497] wirken, weshalb sich der Text auch als Antiheiligenlegende einordnen lässt.[498] Der Rezeption wird somit kein Heiligenleben nähergebracht, welches nachgeahmt werden soll,[499] sondern ein Lebenswandel, welcher zu „Schand/ Spott vnd Hohn [...] gegen Gott vnd seinen Heyligen“[500] führt. Der Teufelspakt lässt sich demgemäß als äußeres Zeichen für die innere Verworfenheit von Faustus werten, welche durch die Nekromantie bereits zur Verdammnis geführt hätte. Dementsprechend ist die Schilderung von Fausts Leben bis zum Teufelspakt als Hinführung zum Paktschluss im Haupttext stark gerafft.[501] Das von der Erzählfunktion verwendete Sprichwort „Was zum Teuffel wil / das lå̊ßt sich nicht auffhalten / noch jm wehren“[502] pointiert programmatisch die Kausalität der Teufelsbeschwörung aus den Eigenschaften von Faustus heraus:

> „dann sein Fůrwitz / Freyheit vnd Leichtfertigkeit stache und reitzte jhn also / daß er auf eine zeit etliche zåuberische vocabula / figuras / characteres vnd coniurationes /damit er den Teufel vor sich mo̊chte fordern / ins Werck zusetzen / vnd zu probieren jm fůrname“.[503]

Marina Münkler zeigt auf, dass die Identität von Faustus mit den zentralen Bedeutungsfeldern der *curiositas*, der Melancholie, dem Gewissen, der Zauberei und der

---

[493] *Faust-Historia*, S. 8
[494] Vgl. MÜNKLER (2011a), S. 43–44.
[495] *Faust-Historia,* S. 3.
[496] *Faust-Historia*, S. 9.
[497] *Faust-Historia*, S. 3.
[498] Vgl. BARON (1982), S. 96; vgl. ferner: Ringler, Siegfried: „Zur Gattung Legende. Versuch einer Strukturbestimmung der christlichen Heiligenlegende des Mittelalters“: In: *Würzburger Prosastudien II. Untersuchungen zur Literatur und Sprache des Mittelalters*, hrsg. v. Peter Kesting, München 1975: Fink, S. 255–270, hier: S. 256–258 u. S. 268.
[499] Suerbaum, Almut: „Dialogische Identitätskonzeption bei Mechthild von Magdeburg“. In: *Dialoge. Sprachliche Kommunikation in und zwischen Texten im deutschen Mittelalter. Hamburger Colloquium 1999*, hrsg. v. Nikolaus Henkel, Martin H. Jones und Nigel F. Palmer, Tübingen 2003: Niemeyer, S. 239–255, hier: S. 253; vgl. ferner: Münkler, Marina: „Sündhaftigkeit als Generator von Individualität. Zu den Transformationen legendarischen Erzählens in der Historia von D. Johann Fausten und den Faustbüchern des 16. und 17. Jahrhunderts“. In: *Literarische und religiöse Kommunikation in Mittelalter und Früher Neuzeit. DFG-Symposion 2006*, hrsg. v. Peter Strohschneider, Berlin/New York 2009: De Gruyter, S: 25–61, hier: S. 34 u. S. 46.
[500] *Faust-Historia*, S. 39.
[501] Vgl. MÜNKLER (2011a), S. 92.
[502] *Faust-Historia*, S. 14.
[503] *Faust-Historia*, S. 15; vgl. ferner. MÜNKLER (2011a), S. 93.

Karriere verknüpft ist.[504] Diese sind allerdings nicht nur verschränkt, sondern stehen jeweils in den einzelnen Teilen der *Faust-Historia* im Zentrum. Dementsprechend bilden sie neben der zeitlich-natürlichen Ordnung, die durch die Orientierung des Textes an Faustus' Leben gegeben ist, eine zweite systematische Ordnung.[505] So ist die Faust-Figur nach Münkler im ersten und zweiten Teil der *Faust-Historia,* von der Beschreibung der Herkunft bis zum Abschluss des Paktes und den Disputationen*,* durch *curiositas* geprägt, während im dritten Teil, den Reisen und Episoden, *magia* zentral ist, und er im vierten Teil, dem letzten Lebensjahr, als *melancholicus* auftritt.[506] Die zeitlich-natürliche und die systematische Ordnungen finden im Teufelspakt ihre „Gelenkstelle“[507], weshalb dieser nicht nur das Schlüsselereignis, sondern auch den zentralen Punkt für die zeitliche Organisation des Textes darstellt.

Die Bedingungen des Paktes verknüpfen seine teleologische Ausrichtung und das sukzessive Ablaufen der 24 Jahre mit verschiedenen Verpflichtungen Mephistos, die sich dann vor allem im dritten Teil mit der zentralen Semantik *magia* verbinden. Die Melancholie lässt sich zwar nicht komplett auf den vierten Teil der *Faust-Historia* beschränken, bildet sich jedoch erst in Bezug auf die mit hoher Geschwindigkeit verlaufende Zeit am Ende des Textes stärker heraus:

> „Dem Fausto lieff die Stunde herbey / wie ein Stundglaß / hatte nur noch einen Monat für sich /[...] / da ward Faustus erst zame / vnd war jhme wie einem gefangenen Mörder oder Räuber / so das vrtheul im Gefängnuß empfangen / vnd der Straffe des Todes gewertig seyn muß. Dann er ward geängstigt /weynet vnd redet jmmer mit sich selbst /fantasiert mit den Händen / ächtzet vnd seufftzet /nam vom Leib ab /vnnd ließ sich forthin selten oder gar nit sehen / wolte auch den Geist nit mehr bey jm sehen oder leiden.“[508]

Durch den Pakt und die dadurch ermöglichten Ereignisse entsteht im Text ein doppeltes Spannungsfeld: zum einen für die zeitliche Struktur, zum anderen in der Relation zwischen der Textintention und dem Inhalt; vor allem im Exempelteil. Die Melancholie von Faustus wird mit dem als knapp empfundenen Rest der Vertragslaufzeit verbunden, oder anders ausgedrückt: im Gegensatz zum Großteil des Textes mit einem Bewusstsein für Zeit und Zeitlichkeit. Es ist demnach für die Zeit im jeweiligen Faust-Text nicht unerheblich, bei welchem Teil der in der *Faust-Historia* überlieferten Handlung er ansetzt – das heißt: ob der Text an der Darstellung des ganzen Lebens Fausts orientiert ist oder wie im Falle Weidmanns die letzten 24 Stunden Fausts thematisiert.

In der *Faust-Historia* wird unmittelbar nach dem abgedruckten Teufelspakt „Wider

[504] Vgl. MÜNKLER (2011a), S. 15.
[505] Vgl. MÜNKLER (2011a), S. 101;
[506] Vgl. MÜNKLER (2011a), S. 102.
[507] MÜNKLER (2011a), S. 102.
[508] *Faust-Historia*, S. 113.

D. Faust Verstockung/ […] [in; DW] Verß und Reymen“[509] unter anderem angeführt: „[...] Wer allein das Zeitlich betracht / Vnd auff das Ewig hat kein acht / Ergibt sich dem Teuffel Tag vnd Nacht / Der hab auff seine Seel wol acht.“[510] Diese Beschreibung bezieht sich auf die Faustfigur direkt, aber auch auf den Text selbst. Dieser gibt seine Intention, ein Negativbeispiel darzustellen, samt den damit verbundenen zeitlich-kausalen Strukturen streckenweise auf. Der Herausgeberfunktion geschuldet lässt sich der Exempelteil („Was er hierzwischen für seltsame Abendtheuwer gesehen selbs angerichtet und getrieben“[511]) als Zusammenführung verschiedener einzelner Überlieferungen werten, die die Fülle und Vielseitigkeit an Welterfahrungen abbilden. Sie folgen zwar nicht einer linearen Handlung beziehungsweise ergeben sich notwendigerweise auseinander, können jedoch systematisch gruppiert werden.[512] So stellen die Exempel ein zur Melancholie Fausts komplementäres Element der „[e]picurische[n] Fröhlichkeit“[513] im Werk des Teufels dar, mit dem Faust von einer Umkehr und einem Bewusstsein für die begrenzte Zeitlichkeit abgelenkt wird.[514] Jedes Exempel nimmt für sich seine Zeit in Anspruch, weshalb es die Sukzession des Teufelspaktes unterläuft beziehungsweise entschleunigt.[515] Zudem sind die Exempel nicht wie der Paktschluss, die Disputationen oder das letzte Lebensjahr durch einen curiosen oder melancholischen Faust geprägt, der stets sein festgeschriebenes Ende sowohl im Zeitlichen als auch die Konsequenz im Ewigen reflektiert, sondern durch die Magie und Fröhlichkeit. Faust tritt in den Exempeln als „ausgesprochen umgänglicher und fürsorglicher Mensch“[516]

---

[509] *Faust-Historia*, S. 23.
[510] *Faust-Historia*, S. 23.
[511] *Faust-Historia*, S. 3.
[512] Vgl. Münkler, Marina: „Höllenangst und Gewissensqual. Gründe und Abgründe der Selbstsorge in der ‚Historia von D. Johann Fausten‘“. In: *ZFG 14 (2004)*, S. 249–264, hier: S. 253.
[513] Müller, Jan-Dirk: „Ausverkauf menschlichen Wissens. Zu den Faustbüchern des 16. Jahrhunderts“. In: *Literatur, Artes und Philosophie*, hrsg. v. Walter Haug u. Burghart Wachinger. Tübingen 1992: Niemeyer, S. 163–194, hier S. 163; vgl. ferner: Müller, Maria: „Der andere Faust. Melancholie und Individualität in der Historia von D. Johann Fausten“. In: *DVjS 60 (1986)*, S. 572–608, hier: S. 597; KÖNNEKER (1967), S. 187; Roloff, Hans-Gert: „Artes et doctrina. Struktur und Intention des Faustbuchs von 1587“. In: *Festschrift für Herbert Kolb zu seinem 65. Geburtstag*, hrsg. v. Klaus Matzel u. Hans-Gert Roloff. Bern. u.a. 1989: Lang, S. 528–531, S. 547.
[514] Vgl. MÜLLER (1992), S. 174–175 und S. 191; vgl. ferner: MÜNKLER (2004), S. 249; Rudolph, Hartmut: „Das Faustbuch im kirchengeschichtlichen Zusammenhang“. In: *Das Faustbuch von 1587. Provokation und Wirkung,* hrsg. v. Richard Auernheimer u. Frank Baron, München 1991: Profil, S. 41–57, hier: S. 52; MÜLLER (1986), S. 581 u. S. 583; KÖNNEKER (1967), S. 175; Gerok-Reiter, Annette: „Tradition und Transformation. Polyphone Wissensfiguration in der Historia von D. Johann Fausten“. In: *KulturPoetik 11 (2011), Heft 1*, S. 1–20, hier: S. 13 u. S. 17.
[515] Vgl. WERNER (2018), S. 364.
[516] MÜNKLER (2009), S. 31; vgl. ferner: Herzog, Urs: „Faustus – ‚ein böser und ein guter Christ‘. Das Volksbuch von 1587“. In: *Wirkendes Wort. Deutsche Sprache und Literatur in Forschung und Lehre 27 (1977), Heft 1*, S. 26–32, hier: S. 29; Füssel, Stephan: „Die literarischen Quellen der Historia von D. Johann Fausten“. In: *Das Faustbuch von 1587. Provokation und Wirkung,* hrsg. v. Richard Auernheimer u. Frank Baron, München 1991: Profil, S, 15–39, hier: S. 29; Williams, Gerhild Scholz: „Magie entzaubert. Melusine, Paracelsus, Faustus“. In: *Entzauberung der Welt. Deutsche Literatur 1200-1500*, hrsg. v. Thomas C. Fox und James F. Poag, Tübingen 1989: Francke, S. 53–71, hier: S. 59; Könneker, Barbara: „Der Teufelspakt im Faustbuch“. In: *Das Faustbuch von 1587. Provokation und Wirkung,* hrsg. v. Richard

auf und wird sogar teilweise ständeübergreifend zur moralischen Instanz innerhalb des Kapitels.[517]

Das Spannungsfeld des Exempelteils zur Intention des Textes entsteht dadurch, dass er die Möglichkeit zur Sympathie gegenüber Faust durch Zauberei hervorruft, die in der *Vorred an den Christlichen Leser* als „grǒste vnnd schwereste Sůnde fůr Gott vnd fůr aller Welt“[518] definiert wird. In der *Faust-Historia* scheint ein Bewusstsein dafür vorhanden zu sein, dass die Rezeption des Textes aufgrund dieses Spannungsfeldes von der Intention abweichen kann. Die *Vorred an den Christlichen Leser* konzentriert sich deshalb auf die Verengung der Rezeptionsmöglichkeiten: „[f]romme Christen aber werden sich fůr solchen Verfůhrungen vnd Blendungen deß Teuffels wissen zuhFten / vnnd bey dieser Historien fleissig bedencken die Vermahnung“[519].[520] Zudem wird explizit darauf verwiesen, dass „niemandt durch diese Historien zu Fůrwitz vnd Nachfolge [...] gereizt werden“[521] soll. Der christliche Leser – zusätzlich mit dem Personalpronomen „du“ direkt angesprochen – wird dazu aufgefordert, die mit der *Faust-Historia* verbundene „Warnung und Besserung [...] zum besten [zu] verstehen / vnd Christlich [zu] gebrauchen“[522].[523]

Im Vergleich hierzu führt Christopher Marlowes *The Tragicall History of the Life and Death of Doctor Faustus* deutlich wertungsfreier an den Protagonisten heran. Das Drama distanziert sich bereits durch seinen Titel gegenüber dessen Vorlage, dem *English Faust-Book*[524].[525] Sämtliche Verurteilungen gegenüber Faust und seinem *damnable life, and derseued death* fallen weg. Das Attribut *Tragicall* ist in der Verwendung im Titel mehrdeutig und verweist auf die Hybridität des Texts sowie Fausts als historische und dramatische Figur. Auf Wortebene ist *Tragicall* erstens auf *History* zu beziehen und markiert den dramatischen Modus der *History of D. Faustus* und damit die Gattung des Texts.[526] Zweitens verweist *Tragicall* auf die dramatische Figur Faust, deren Leben die *History* darstellt, und auf die Furcht- und – im Kontrast zur *Faust-Historia* – auch Mitleidserregung angesichts des

Auernheimer u. Frank Baron, München 1991: Profil, S. 1–14, hier: S. 10–11.

[517] Vgl. MÜNKLER (2011a), S. 118.

[518] *Faust-Historia*, S. 8.

[519] *Faust-Historia*, S. 12.

[520] Vgl. WERNER (2018), S. 267f.; vgl. ferner: ROLOFF (1989), S. 541.

[521] *Faust-Historia*, S. 12.

[522] *Faust-Historia, S. 12.*

[523] Vgl. MÜNKLER (2011a)., S. 45; vgl. ferner: Münkler, Marina: „Historia von D. Johann Fausten (1587)“. In: *Literarische Performativität. Lektüren vormoderner Texte*, hrsg. v. Cornelia Herberichs u. Christian Kiening, Zürich 2008: Chronos-Verlag, S. 355–371, hier: S. 358f.

[524] *The Historie of the damnable life, and deserued death of Doctor Iohn Faustus*. Mit einem Nachwort von Renate Noll Wiemann, Hildesheim/Zürich/New York 1985: Olms.

[525] Vgl. Raders, Margit: „Der Titel in der Faust-Tradition. Konventionalität, Originalität und Intertextualität“. In: *Titel – Text – Kontext. Randbezirke des Textes*, hrsg. v. Susanne Heiler u. Jochen Mecke, Berlin/Cambridge 2000: Galda und Wilch, S. 73–106, hier: S. 90.

[526] Vgl. BARON (1982), S. 100.

Protagonisten, was der Wirkung eines tragischen Textes im aristotelischen Sinn entspricht.[527]

Bei Christopher Marlowe und dem *English Faust-Book* fehlen zudem ein Äquivalent zur *Vorred an den christlichen Leser* samt einer auf Bibelexegese aufgebauten paratextuellen Argumentationsstruktur für die Verworfenheit Fausts.[528] Die wertungsfreie Tendenz wird durch den Chor im Prolog aufgegriffen.[529] Er gibt lediglich zu verstehen, „[that they] must performe,/ The forme of Faustus' fortunes good or bad“[530]. Obwohl seine Herkunft nur kurz im Prolog erwähnt und der Abfall von der Theologie stark gerafft dargestellt wird, ist der Text auch bei Marlowe am Gesamtleben Fausts orientiert. Der Abfall von Gott geht wie in der *Faust-Historia* „with cunning of a selfe conceit“[531] – im Sinne von „to be ‚intellectual pride engendered by arrogance‘“[532] – einher. Durch den Ikarus-Vergleich im Prolog bleibt bei Marlowe die „Hoffart“[533] der *Faust-Historia* in Form des prometheischen Emporstrebens erhalten und verbindet sich mit der *curiositas* („[He surfeits upon cursèd negromancy./ Nothing so sweet as magic is to him / Which he preferes befor his chiefest bliss“[534]).[535] Dabei ist zentral, dass die Ikarus-Referenz als Ausdruck der Maßlosigkeit die christlichen Adlerschwingen aus der *Faust-Historia* substituiert und damit die Verfehlung Fausts bei Marlowe den Rahmen der protestantisch-orthodoxen Lehre verlässt („Wie obgemeldt worden / stunde D. Fausti Datum dahin / das zulieben / das nicht zu lieben war / dem trachtet er Tag vnd Nacht nach / name an sich Adlers Flůgel / wollte alle Grůnd am Himmel vnd Erden erforschen“[536]).

Trotz dieser Tradierung der Hoffart und *curiositas* erfährt die Faustfigur in *Doctor Faustus* eine Transformation und wird weiterhin anhand ihres Umgangs mit antiken Schriften und der Bibel nicht als „monströse[s] Zerrbild des ‚sündigen‘ Menschen“[537], sondern als gebildeter Humanist charakterisiert.[538] Der fatale Fehler Fausts ist in der Bibelexegese zu finden. Er zitiert die Vulgata, berücksichtigt jedoch die zweite Hälfte des Bibelverses nicht und kommt dadurch bei der Auslegung der Schrift zu dem Schluss, „[that]

---

[527] Aristoteles: *Poetik.* Griechisch/Deutsch, übers. u. hrsg. v. Manfred Fuhrmann, bibliogr. ergänz. Aufl., Stuttgart 2014 [1982]: Philipp Reclam jun (Reclams Universal-Bibliothek, 7828), 9, S. 19.
[528] Vgl. Hucke, Karl-Heinz: *Figuren der Unruhe. Faustdichtungen*, Tübingen 1992: Niemeyer, S. 91.
[529] Vgl. HUCKE (1992), S. 91.
[530] Marlowe: *Doctor Faustus*, Prologue, 8.
[531] Marlowe: *Doctor Faustus*, Prologue, 20.
[532] Greg, Walter W.: „Notes“. In: *Marlowe's DOCTOR FAUSTUS 1604 – 1616. Parallel Texts*, ed. by Walter W. Greg, Oxford 1950: Clarendon Press , pp. 295–405, hier: p. 297.
[533] *Faust-Historia*, S. 9.
[534] Marlowe: *Doctor Faustus*, Prologue, 26ff.
[535] Vgl. Brough, Neil: *New Perspectives of Faust. Studies in the origins and philosphy of the Faust theme in the dramas of Marlowe and Goethe*, Frankfurt/M. u. a. 1994: Lang, S. 111.
[536] *Faust-Historia*, S. 15.
[537] HUCKE (1992), S. 89.
[538] Vgl. Marlowe: *Doctor Faustus*, I.1, 5–64; vgl. ferner: BARON (1982), S. 100-101; HUCKE (1992), S. 84f.; MÜNKLER (2004), S. 249.

[i]f we say that we have no sin,/ We deceive ourselves, and there's no truth in us./ Why, then, belike we must sin and consequently die "[539]. Die Bibelexegese kann als „turning-point in Faustus' life"[540] angesehen werden, „when, renouncing his faith, he emraces magic"[541].

Infolgedessen gibt er nicht wie in der *Faust-Historia* einfach die Bibel als Sicherheit in Glaubensfragen auf, sondern missdeutet diese als Rechtfertigung seines Vorgehens und rückt an ihren Platz „[t]hese metaphysics of magicians,/ And negromantic books"[542], da ihm diese „heavenly"[543] erscheinen.[544] Die Transformation bezieht sich auch auf den Beweggrund für die Zuwendung zur Magie und zum Teufel. Während Faust in der *Faust-Historia* die magische Kunst erlernt, um den Teufel beschwören zu können („daß er auf eine zeit etliche zȧuberische vocabula / figuras / characteres vnd coniurationes /damit er den Teufel vor sich mȯchte fordern / ins Werck zusetzen / vnd zu probieren jm fůrname"[545]), ist die Zuwendung von Marlowes Figur der Position geschuldet, dass ihm die Magie gegenüber den anderen Wissenschaften einen neuen Wissenszugang und Macht („A sound magician is a mighty god./ Here, Faustus, try thy brains to gain a deity"[546]) zu eröffnen scheint.[547] Das Gespräch mit Germaine Valdes und Cornelius erscheint in diesem Sinne für Faust als „a greater help [...],/ Than all [his] labors"[548] und markiert den Übergang vom Wissenserwerb durch Textstudien als Selbstzweck hin zum Erfahrungs- und Handlungswissen durch Magie.[549] Damit geht sein Streben nach Ehre und Macht einher: „O, what a world of profit and delight,/ Of power, of honor, of omnipotence/ Is promised to the studious artisan!"[550]

Obwohl die Beschwörung Mephistos aufgrund der stark hervorgehobenen Individualität Fausts in *Doctor Faustus* wie in der *Faust-Historia* als äußeres Zeichen für die innere Verworfenheit des Protagonisten eingeschätzt werden kann, geschieht das Zusammentreffen „de facto auf Initiative des Teufels"[551].[552] Mephisto gibt selbst zu, dass die Beschwörung lediglich „*per accidens*"[553] für seine Erscheinung sei und er sich aufgrund

---

[539] Marlowe: *Doctor Faustus*, I.1, 43–45; vgl. ferner: Röm. 6, 23; Greg (1950), p. 300.
[540] GREG (1950), S. 301.
[541] GREG (1950), S. 301; vgl. ferner: BROUGH (1994), S. 112.
[542] Marlowe: *Doctor Faustus,* I.1., 49f.
[543] Marlowe: *Doctor Faustus,* I.1., 50.
[544] Vgl. *Faust-Historia*, S. 14f.
[545] Vgl. MÜNKLER (2011a), S. 93.
[546] Marlowe: *Doctor Faustus*, I.1., 62f.
[547] Vgl. Keitsch, Martina/Herzberg, Helmut: „Der historische Faust und die Volksbücher als ideengeschichtliche Phänomene zwischen Renaissance und Aufklärung". In: *Faust-Jahrbuch 2 (2006)*, S. 51–59, hier: S. 53; WILLIAMS (1989), S. 64.
[548] Marlowe: *Doctor Faustus,* I.1.,68f.
[549] Vgl. GEROK-REITER (2011), S. 9.
[550] Marlowe: *Doctor Faustus,* I.1.,53ff.
[551] KÖNNEKER (1991), S. 10.
[552] Vgl. KÖNNEKER (1967), S. 188; vgl. ferner: KÖNNEKER (1991), S. 8f.
[553] Marlowe: *Doctor Faustus,* I.3., 46; Hervorhebungen im Original.

seines eigenen Antriebs Faust gezeigt habe („I came not hither of mine own accord“[554]). Darüber hinaus sei es Mephisto als „servant to great *Lucifer*“[555] ohne dessen Erlaubnis nicht möglich, dem Befehl Fausts Folge zu leisten und ihm zu dienen.[556] Der Text suggeriert, dass zwar nicht die Erscheinung Mephistos, jedoch die Beschwörung und der Pakt, durch welchen Faust Lucifer seine Seele verspricht, „[if] he [...] spare him four-and-twenty yeares/ Letting him live in all voluptuousness“[557], auf Initiative Fausts eingeleitet werden. Der Teufelspakt fungiert für Mephisto als Instrument, um jemandem wie Faust, „[who] rack the name of God,/ Abjure the Scriptures and his Savior Christ“[558], von der Umkehr vom eingeschlagenen Weg abzuhalten.[559] Durch die Disputationen über Lucifer und die Hölle werden die Hybris und *curiositas* Fausts mit Verzweiflung („desperate thoughts“[560]) verbunden. Faust ist nicht gegen die Angst vor der Verdammnis gefeit, da er zu dem Schluss kommt, dass er nicht gerettet werden kann („Now, Faustus, must thou needs be damned/ And canst thou not be saved“[561]).

Im Drama folgt ein Äquivalent zum Exempelteil der *Faust-Historia.* Die Reisen und Erlebnisse haben für Mephisto den Zweck, die mit der Melancholie verbundenen Bedenken Fausts zu zerstreuen und „to delight his mind“[562]. Das Spannungsfeld zwischen Exempelteil und Gesamttext wird bei Marlowe allerdings transformiert. Die Heterogenität der *Faust-Historia* sowie die ambige Zeichnung der Faustfigur entstehen zwischen für sich genommen homogenen Textteilen und dem Kontrast zwischen Intention einerseits und Inhalt sowie Zeitdarstellung andererseits. Wie in der *Faust-Historia* weist die Handlung in der *Tragicall History* sowohl im A- als auch B-Text eine dreiteilige Grundstruktur auf: Die Gliederung in einen Beginn (Einführung und Paktschluss), einen Mittelteil (Exempelteil) und ein Ende (Verdammnis Fausts) begründet wie in der *Faust-Historia* eine eindeutige Zeitstruktur, die auf die Verdammnis nach 24 Jahren Vertragslaufzeit ausgerichtet ist. Während der Beginn und das Ende sich in der A- und B-Version weitgehend entsprechen, ist der mittlere Teil unterschiedlich ausgestaltet. Die Offenheit für neue Exempel und ihre Aufnahme entspricht

[554] Marlowe: *Doctor Faustus,* I.3., 44.
[555] Marlowe: *Doctor Faustus,* I.3., 40.
[556] Vgl. Marlowe: *Doctor Faustus,* I.3., 41.
[557] Marlowe: *Doctor Faustus,* I.3., 91f.
[558] Marlowe: *Doctor Faustus*, I.3, 47f.
[559] Vgl. KÖNNEKER (1967), S. 184 u. S. 190; vgl. ferner: ROLOFF (1989), S. 546 u. S. 550; RUDOLPH (1991), S. 52; KÖNNEKER(1991), S. 3 u. S. 7–8.
[560] Marlowe: *Doctor Faustus*, I.3, 89.
[561] Marlowe: *Doctor Faustus*, II.1, 1f.; vgl. ferner: BARON (1982), S. 88; vgl. ferner: Münkler, Marina: „curiositas als Problem der Grenzziehung zwischen Immanenz und Transzendenz in der Historia von D. Johann Fausten“. In: *Neugier und Tabu. Regeln und Mythen des Wissens*, hrsg. v. Martin Baisch u. Elke Koch, Freiburg/Br. u. a. 2010: Rombach, S. 45–69, hier: S. 51; MÜNKLER (2004), S. 249 u. 252; WILLIAMS (1989), S. 66.
[562] Marlowe: *Doctor Faustus*, II.1, 81; vgl. ferner: BARON (1982), S. 99.

zum einen der damaligen Theaterpraxis und bietet dem Publikum neuen Anreiz, weitere Vorstellungen zu besuchen. Auf der anderen Seite ist sie auch im Vergleich der insgesamt einundzwanzig Ausgaben der *Faust-Historia* zwischen 1587 und 1598 feststellbar,[563] und lenkt die Aufmerksamkeit von der Progression der Zeit hin zum neuen Exempel, welches dann zusätzlich die Zeitkonzeption des Teufelspakts unterläuft. Da Marlowe zu Beginn, in der Mitte und am Ende die „Mehrschichtigkeit, Gebrochenheit und kompliziert[e] Seelenlage“[564] Fausts betont und anhand der Gegenüberstellung von Gut und Böse („*Enter* GOOD ANGEL *and* EVIL [ANGEL]“[565] und dem von Melancholie bestimmten Monolog am Ende des Texts darstellt,[566] überschreitet er die Grenzen eines „Negativexempels“[567] oder des „[e]xemplarischen Einzelfalls“[568] im protestantisch-orthodoxen Sinne. Allerdings gibt der Text trotz der Individualisierung der Figur den Exempelcharakter nicht komplett auf, da der Chorus vor dem prometheischen Ehrgeiz im Epilog des A-Texts warnt („To practice more than heavenly power permits“[569]). Dadurch wird nicht einfach nur eine „kompliziert[e] Seelenlage“[570] im Drama dargestellt, sondern die aus der Unfähigkeit, an die eigene Rettung glauben zu können, entspringende Überantwortung an die teuflischen Mächte, die Fausts Drang nach Wissen und Macht nicht stillen können. Im Unterschied zur *Faust-Historia* durchzieht somit ein „innere[r] Bruch“[571] das Gesamtdrama sowie die Konzeption des Protagonisten und begründet dessen Ambiguität.

Auch die Dramen um 1800 zeichnen sich durch ein Festhalten am Teufelspaktmodell und einen nobilitierten Charakter Fausts aus. Die bei Marlowe aufgeworfene Frage nach der Begründung und Motivation des Teufelspaktes durch Faust oder externe Kräfte wird bei Gotthold Ephraim Lessing ebenfalls thematisiert. Lessings Faust-Fragment enthält nicht den

---

[563] Vgl. hierzu: MÜNKLER (2011a), S. 153f.: „Bei den zwanzig Druckausgaben unterscheidet man drei Gruppen von Drucken: die Gruppe A, die aus sechs Druckausgaben besteht, die Gruppe B, von der drei Drucke bekannt sind, und die Gruppe C, die mit elf Ausgaben zwischen 1587 und 1598 die am meisten verbreitete Gruppe gewesen ist. Dazu kommt noch eine 1588 in Lübeck bei Johann Ballhorn d. J. erschienene Übersetzung. Zur Gruppe A gehören beben der *editio princeps* fünf weitere Drucke der A-Reihe, von denen einer noch 1587 bei Spies erschienen ist, der 1588 auch noch eine Ausgabe bei Wendel Homm herausbrachte. Die übrigen drei Drucke der A-Reihe waren Nachdrucke, die ohne sein Zutun erfolgten. Die Veränderungen innerhalb dieser Gruppe sind minimal, die einzige bemerkenswerte Hinzufügung hat Spies selbst vorgenommen, […]. In der C-Gruppe dagegen wurden bereits bedeutende Transformationen vorgenommen. Schon auf dem Titelblatt des frühesten Drucks der C-Gruppe wurde betont, dass es sich um eine „jetzt auffs newe vbersehene vnd mit vielen Stücken gemehrete“ Auflage handelt.“ (MÜNKLER (2011a), S. 154).

[564] KÖNNEKER (1967), S.196; vgl. ferner: HUCKE (1992), S. 83 u. 85; MÜLLER (1986), S. 572; MÜNKLER (2004), S. 249.

[565] Marlowe: *Doctor Faustus*, II.1, bf.15.

[566] Marlowe: *Doctor Faustus*, V.2, 62–116.

[567] MÜLLER (1986), S. 572.

[568] HUCKE (1992), S. 86.

[569] Marlowe: *Doctor Faustus*, Epilogue, 8.

[570] KÖNNEKER (1967), S.196; vgl. ferner: HUCKE (1992), S. 83 u. 85; MÜLLER (1986), S. 572; MÜNKLER (2004), S. 249.

[571] KÖNNEKER (1967), S. 212,

eigentlichen Paktschluss. Allerdings tritt Faust dort als Teufelsbändiger auf, der auf der Suche nach dem schnellsten Geist ist und ihn im Übergang zwischen Gut und Böse findet. Anders als bei Marlowe wird Zeit nicht als Erfahrung von Sukzession beziehungsweise als Wunsch, diese aufzuhalten, thematisiert („Stand still, you ever-moving spheres of heaven,/ That time may cease and midnight never come"[572]), sondern zum ersten Mal bei Lessing von der Figur mit der eigenen Ambiguität und dem augenblicklichen Umschwung explizit verbunden:

> „Ha! Du bist mein Teufel! So schnell als der Übergang vom Guten zum Bösen! – Ja, der ist schnell, schneller ist nichts als der! Weg von hier, ihr Schnecken des Orcus! Weg! – Als der Übergang vom Guten zum Bösen! Ich habe es erfahren, wie schnell er ist! Ich habe es erfahren!"[573]

Faust ist bei Lessing wie auch bei seinen Vorgängern durch *curiositas* geprägt. Diese Eigenschaft wird jedoch nobilitiert. Anstelle der negativ konnotierten *curiositas*[574] wird der Erkenntnisdrang als Tugend verstanden.[575] Die damit verknüpfte Handlung der Teufelsbeschwörung bleibt im Kern ein Abfall von Gott, erhält allerdings durch die Tugend eine Art Legitimation und gibt dem Text durch die Motivation des Vergehens gleichzeitig einen Schlüssel zur Rettung der Faustfigur.

Goethes *Faust* geht hierbei einen ähnlichen Weg.[576] Das Drama gewährt durch *Studierzimmer I* vergleichbar mit der *Tragicall History* Einblick in Fausts Seelenlage und seine Bereitschaft für einen Teufelsbund („Das find' ich gut, da ließe sich ein Packt,/ Und sicher wohl, mit euch ihr Herren schließen?" (Faust, 1414f.)). Hinzu tritt eine Position gegenüber der *curiositas*, die der Rechtfertigung Lessings in weiten Teilen entspricht. Die Teufelsbeschwörung kann als Irrtum Fausts angesehen werden, ist allerdings in den positiven Rahmen des Strebens sowohl durch den HERRN in *Prolog im Himmel* als auch durch die zu Hilfe kommenden Engel eingebettet. So „irrt der Mensch so lang er strebt" (Faust, 317), kann jedoch gerettet werden, weil er strebt („Wer immer strebend sich bemüht / Den können wir erlösen." (Faust, 11936f.)).[577] Der Teufelspakt ist bei Goethe im Vergleich zur *Faust-Historia*, *Tragicall History* und Lessings *D. Faust* ebenfalls durch die

---

[572] Marlowe: *Doctor Faustus*, V.2, 64f.
[573] Lessing: *D. Faust*, S. 488.
[574] Vgl. MÜNKLER (2010), S. 53f.; vgl. ferner: Kreuzer, Helmut: „Zur Geschichte der literarischen Faust-Figur". In: *Faust und Satan – multimedial*, hrsg. v. Helmut Kreuzer, Göttingen 1986: Vandenhoeck & Ruprecht (LiLi, Heft 66), S. 9–28, hier: S. 20–23.
[575] Vgl. Fick, Monika: *Lessing Handbuch. Leben – Werk – Wirkung,* 4., erweit. und aktual. Auflage, Stuttgart 2016: J.B. Metzler, S. 194.
[576] Sbrilli, Christian: *Von der Eitelkeit der Einbildungskraft. Die ästhetische Sendung des jungen Goethe im Spiegel von „Faust II"*, Würzburg 2010: Königshausen & Neumann (Epistemata, Bd. 703), S. 218.; vgl. ferner: Restetzki, Philipp:„'Der Schlüssel Zu Fausts Rettung'. 'Streben' Und 'Liebe' Als Spinozistische Motive in Den 'Faust'-Szenen 'Prolog Im Himmel' Und 'Bergschluchten'". In: *Goethe-Jahrbuch 133 (2016)*, S. 40–48, hier: S. 41 u. S. 48; EIBL (2016), S. 18.
[577] Vgl. SCHÖNE (2003), S. 174; vgl. ferner: ARENS (1982), S. 60 u. 64ff.

Faustfigur selbst begründet, jedoch stärker, das heißt in diesem Fall auch mit einer dargestellten äußeren Motivation verbunden. Ähnlich wie bei Friedrich Maler Müller, Johann Friedrich Schink und Carl Friedrich Benkowitz wird zu Beginn des Dramas eine Szene im Jenseits aufgebaut, welche die Verbindung Fausts mit dem Bösen nicht durch ihn selbst, sondern explizit von außen motiviert. Allerdings bedient sich Goethe hier weder eines alten, hypochondrischen Lucifers wie Maler Müller[578] noch einer Satansfigur wie Benkowitz[579] und Schink,[580] sondern des HERRN, mit dem Mephisto in einen Dialog tritt.

Faust wird im Rahmen von *Prolog im Himmel* und der dort vor allem durch die Positionen der Engel und durch Mephisto hervorgebrachten temporalen Ambiguität (vgl. *KAP. 4.5*) eingeführt. Die Anwesenheit Mephistos im Himmel wird durch ihn selbst begründet: „Und du mich sonst gewöhnlich gerne sahst:/So siehst du mich auch unter dem Gesinde“ (Faust, 273f.). Hierdurch verkörpert er, ähnlich wie in der biblischen Hiobsgeschichte, die Zugehörigkeit des Teufels zur Herrschaft Gottes und negiert gewissermaßen einen Dualismus zwischen Gut und Böse.[581] Die in dieser Szene dargestellte Vereinbarkeit von Gut und Böse wird sowohl durch die Antilabe in Vers 299 und die damit einhergehende enge Verbindung zwischen dem HERRN und Mephisto als auch in der Erstnennung und -charakterisierung Fausts durch den dreifachen Reim (recht/schlecht/Knecht) pointiert:

„DER HERR
[…]
Ist auf der Erde ewig dir nichts recht?
MEPHISTOPHELES
Nein Herr! ich find' es dort, wie immer, herzlich schlecht.
Die Menschen dauern mich in ihren Jammertagen,
Ich mag sogar die Armen selbst nicht plagen.
DER HERR
Kennst du den Faust?
MEPHISTOPHELES
Den Doctor?
DER HERR
Meinen Knecht!“ (Faust, 295–299)

Albrecht Schöne, Ulrich Gaier und auch Hans Arens haben auf die Bedeutung des Verses 299 und den starken Bezug zum Hiobsmodell, das heißt auf eine äußere Motivation für die Nähe Fausts zum Bösen, hingewiesen.[582] Interessant erscheint zudem die Anordnung der Bezeichnungen für Faust auf Wortebene: „Faust“ als der Name eines Individuums („den

[578] Vgl. Maler Müller: *Fausts Leben*, S. 16.
[579] Vgl. Benkowitz: *Jubelfeier*, S. 41ff.
[580] Vgl. Schink: *Faust*, S. 18.
[581] Vgl. u.a.: Stubenrauch, Bertram: „Den Teufel spürt das Völkchen nie... Das Böse? Die Bösen? Der Böse? Schattierungen der Zumutung“. In: *Faust und die Wissenschaften. Aktuelle Zugänge und Perspektiven in wissenschaftlicher Vielfalt*, hrsg. v. Elisabeth Weiss, Oliver Jahraus u. Hanni Geiger. Würzburg 2019: Königshausen & Neumann (Film – Medium – Diskurs, Bd. 104), S. 107–119, hier: S. 109.
[582] SCHÖNE (2003), S. 170; vgl. ferner: GAIER (2002), S. 20; ARENS (1982), S. 58.

Faust“ (Faust, 299)), „Doktor“ als soziale Bezeichnung und Einordnung in die Gesellschaft („den Doctor“ (Faust, 299)) und letztlich die ambige Einordnung als „Knecht“, welche eine vordergründig soziale Kategorie mit einer auf den HERRN bezogenen, christlich-heilsgeschichtlichen Einordnung verbindet („Meinen Knecht!“ (Faust, 299)). Vor allem die letztere, ambige Definition von Faust wird innerhalb der Trias formal hervorgehoben, da sie die Antilabe beendet und zusätzlich durch das Ausrufezeichen an Nachdrücklichkeit gewinnt. Zudem steht sie für das anhand des Possessivpronomens markierte Verhältnis zwischen Faust und dem Herrn und deutet auf narrativer Ebene an, dass Faust trotz der noch zu erwartenden Handlungen letztendlich wie Mephisto eine im Heilsplan des HERRN vorgesehene Rolle hat. Im *Prolog im Himmel* gibt es durchaus Anhaltspunkte dafür, dass Faust für die am Ende des Dramas erfahrene Gnade prädestiniert ist.[583] Auch die Tatsache, dass Mephisto den HERRn um Erlaubnis bittet („Wenn ihr mir die Erlaubniß gebt/ Ihn meine Straße sacht zu führen!“ (Faust, 313f.)), macht punktuell darauf aufmerksam, dass er und Faust Rollen eines umfassenden Handlungsrahmens annehmen.[584]

In diesem Zusammenhang betont Schöne, dass der Herr das Wort „Knecht“ (Faust, 299) als Reimwort gegen Mephistos Befund zu den weltlichen Zuständen („herzlich schlecht“ (Faust, 296)) setzt und Faust als Gegenbeispiel dient.[585] Es ist Schöne darin zuzustimmen, dass die Assoziation mit Hiob, der ebenfalls als Knecht bezeichnet wird, Faust in eine Tradition von Auserwählten Gottes einreiht. Die Bezeichnung als „Knecht“ erhält hierdurch eine Bedeutung, die über die des „Untergebenen“ weit hinausgeht und sich in Jesaja 42,1 voll entwickelt: „SJhe / das ist mein Knecht / Jch erhalte jn / vnd mein Auserweleter / an welchem meine seele wolgefallen hat / Jch habe jm meinen Geist gegeben / Er wird das Recht vnter die Heiden bringen“[586]. Die Ähnlichkeit zu Hiob wird von Goethe selbst gegenüber Eckermann am 18. Januar 1825 angesprochen („Hat daher die Exposition meines *Faust* mit der des *Hiob* einige Ähnlichkeiten“[587]) und lässt sich als Markierung werten, welcher „Anspruch auf Ranghöhe und Bedeutungsreichweite hier erhoben wird“[588].

---

[583] Vgl. Schrader, Hans-Jürgen: „Modell des Menschen. Hiob im Goetheschen Faust“. In: *Colloquium Helveticum. Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft 34 (2003)*, S. 159–185, hier: S. 183f.; vgl. ferner: Anderegg, Johannes: „Zum Teufel mit dem ‚Heiligen Original‘. Überschreibungen Biblischer Vorlagen in Goethes Faust“. In: *Goethe-Jahrbuch 130 (2013)*, S. 109–122, hier: S. 118f.

[584] Vgl. Gillo, Idan: „Die Verkehrte Bekehrung in Goethes Faust“. In: *German Quarterly 86 (2013)*, S. 464–482, hier: S. 477; vgl. ferner: Beutin, Wolfgang: „Goethes Faust als Weltanschauungsdichtung“. In: *„Gottes ist der Orient! Gottes ist der Occident!“ Goethes und die Religionen der Welt*, hrsg. v. Wolfgang Beutin u. Thomas Bütow, Frankfurt/M. 2000: Lang (Bremer Beiträge zur Literatur- und Ideengeschichte, Bd. 31), S. 77–107, hier: S. 83 u. S. 97ff.; RESTETZKI (2016), S. 43f.; ARENS (1982), S. 60.

[585] Vgl. SCHÖNE (2003), S. 172; vgl. ferner: EIBL (2016), S. 69.

[586] Jes. 42,1

[587] FA II, 12 (39), S. 140.

[588] SCHÖNE (2003), S. 171.

Faust stellt allerdings, wie auch von Mephisto bemerkt, nicht einfach einen typischen Vertreter der Menschheit dar: „Fürwahr! er dient euch auf besondere Weise.“ (Faust, 300). Es ist unklar, ob Mephisto „auf besondere Weise“ (Faust, 300) im Sinne des Herrn verwendet und auf einen löblichen (besonders rechten) Knecht anspielt, oder ob er damit eine vom Willen des HERRB abweichende Handlungsweise beschreibt (recht schlechter Knecht).[589] Wie aufgrund der literarischen Tradition zu erwarten ist und auch durch das Drama umgesetzt wird, ist Faust im Vergleich zu Hiob und den anderen biblischen Auserwählten kein schuldloser Gläubiger, von dem man sagen kann, er sei „recht / Gottfürchtig / vnd meidet das böse.“[590]

Der vereindeutigenden Lesart Schönes kann dementsprechend nicht nur in Bezug auf die Figurenkonzeption, sondern bereits für ihren Entwurf auf Wortebene entgegengehalten werden, dass das Wort „Knecht“ (Faust, 299) nicht nur einen Reim zu „schlecht“ (Faust, 296) bildet, sondern einen bereits vorhandenen Paarreim („recht?/ […] schlecht“ (Faust, 295f.)) weiterführt und, wie bereits angebracht, zu einer Trias komplettiert. Dies lässt sich gewissermaßen als das Einschreiben der Eigenschaften schlecht und recht, welche zudem für den HERRN und Mephisto Unterschiedliches bedeuten, durch poetische Mittel in den Knecht Faust verstehen. Dies führt nicht nur zu einem gemischten Charakter im Sinne Lessings,[591] sondern zur Zeichnung Fausts als ambige Figur durch das Einschreiben von Eigenschaften, wie sie hier auf Wortebene stattfindet, und die dadurch markierte Aufnahme von Figurentypen. Die Ambiguität von Faust ist demnach durch das Verhältnis der Figurentypen und der jeweiligen Eigenschaften bedingt, wie sie konzeptionell und/oder auf Wortebene entworfen werden. Hier führt die poetische Verbindung der Aussagen durch den Reim auf Wortebene zur Charakterisierung Fausts als recht schlechter Knecht oder als schlechter unten den rechten Knechten und damit zu narrativer Ambiguität: Eignet sich Faust für die von Mephisto anschließend angebotenen Wette, weil er ein typischer Vertreter der von Mephisto beschriebenen Menschheit ist, oder weil er ein hiobsähnliches Gegenbeispiel des HERRN ist? Die Konfiguration von Bezeichnungen für Faust, die in der Antilabe per se zutreffend sind (vgl. Faust, 299), allerdings auf narrativer Ebene in einem uneindeutigen Verhältnis zueinanderstehen, verdeutlichen in einem Vers, und damit in nuce, wie der Text Konzepte entwirft und zueinander in Verhältnisse bringt. Aus dem Verhältnis der Konfigurationen der Konzeptausformungen und der jeweiligen Bezüge zu anderen Motiven,

[589] Vgl. ARENS (1982), S. 58.
[590] Hiob 1,1.
[591] Lessing, Gotthold Ephraim: *Hamburgische Dramaturgie.* In: Gotthold Ephraim Lessing: Minna von Bernhelm [und] Hamburgische Dramaturgie. Werke 1767–1769, hrsg. v. Klaus Bohnen. Berlin 2010 (Deutscher Klassiker Verlag im Taschenbuch, Bd. 42), S. 181–694.

wie sie hier durch den dreifachen Reim „recht – schlecht – Knecht“ auf Wortebene aufgezeigt werden kann, ergibt sich auf globaler Ebene eine Grundlage für die Ambiguität des Dramas, welche durch die Analyse von lokalen Ambiguitäten nachvollzogen werden kann.

Das Gleichnis um das Bäumchen stellt im Zusammenhang mit der „berühmte[n] Schlange“ (Faust, 335) einen Bezug Fausts zu einer weiteren Präfiguration, Adam, her, der wohl als *der* Knecht Gottes gelten kann:

> „Wenn er mir jetzt auch nur verworren dient;
> So werd' ich ihn bald in die Klarheit führen.
> Weiß doch der Gärtner, wenn das Bäumchen grünt,
> Daß Blüt'und Frucht die künft'gen Jahre zieren.“ (Faust, 308–311)

Faust wird mit Adam verbunden und stellt dessen Umkehrung dar. Der alttestamentarische Adam, der zunächst unschuldige, ursprüngliche Mensch, kostete von der Frucht der Erkenntnis, brachte die Ursünde in die Welt und steht innerhalb der christlichen Theologie am Beginn der Menschheits- und auch Heilsgeschichte. Er wird aufgrund des Sündenfalls von der „Urquelle“ (Faust, 324) vertrieben. Die im Gleichnis um das Bäumchen angesprochene „Klarheit“ (Faust, 309), zu der der HERR Faust bald führen möge, ist allerdings eine Verheißung aus dem Neuen Testament.[592] Die Aussage des Herrn „Wenn er mir jetzt auch nur verworren dient;/ So werd' ich ihn bald in die Klarheit führen“ (Faust, 308ff.) ist durch die Eingrenzung „nur“ auf Wortebene und durch die temporalen, kausalen und konditionalen Bezüge auf narrativer Ebene ambig. Die Äußerung kann zum einen so verstanden werden, dass der HERR Faust trotz seiner derzeit verworrenen Dienerschaft („Wenn er mir jetzt auch nur verworren dient;“ (Faust, 308) zur Klarheit führen wird. Sie kann zweitens aufgrund des Hiobsmodells für die Kausalität stehen, dass Faust beim Widerstehen der teuflischen Versuchungen das Heil erlangt („So lang' er auf der Erde lebt,/ So lange sey dir's nicht verboten.“ (Faust, 315f.)). Gleichzeitig kann sie drittens so verstanden werden, dass Mephisto in seiner Dienerrolle für den Herrn den schlechten Knecht Faust in Form der verworrenen Dienerschaft auf dem ihm prädestinierten Weg zur Erlösung führen wird. Bestärkt wird die Prädestination dadurch, dass der HERR auf das Heil Fausts eingeht, bevor Mephisto ihm eine Wette überhaupt anbietet („Was wettet ihr? den sollt ihr noch verlieren!“ (Faust, 312)). Er artikuliert dementsprechend im Zusammenhang einer ambigen Temporalität, welche auf Ebene der dramatischen Einbettung vorliegt, seine Einsicht als Schöpfer in die eigene Schöpfung („Weiß doch der Gärtner, wenn das Bäumchen grünt,/ Daß Blüt‘ und Frucht die künft’gen Jahre ziehren“ (Faust, 310f.)), in deren Rahmen

[592] Vgl. Lk. 2,9; vgl. ferner 1. Kor. 13,12 u. 2. Kor. 4,6

er die Wette Mephistos antizipieren kann.[593]

Die Frage nach der Prädestination und der damit verbundenen Rollenannahme Fausts und Mephistos ist zudem eng mit der Frage verknüpft, ob eine Wette in *Prolog im Himmel* eingegangen wird. Auf der einen Seite fragt Mephisto den HERRN nach seinem Wetteinsatz und nach der Erlaubnis („Was wettet ihr? den sollt ihr noch verlieren!“ (Faust, 312)). Auf der anderen Seite ist auf narrativer Ebene nicht eindeutig, ob die Antwort des HERRN einer Zustimmung zur Wette gleichkommt: „So lang' er auf der Erde lebt,/ So lange sey dir's nicht verboten./ Es irrt der Mensch so lang' er strebt.“ (Faust, 315ff.). Diesbezüglich sind das Reimschema, welches vor der insistierenden zur progressiven Form wechselt, und die damit verknüpfte Zeitlichkeit hervorzuheben: Während im *Prolog im Himmel* der Paarreim dominiert, ist an dieser Stelle der Kreuzreim vorherrschend. Er verbindet „lebt“ mit „strebt“ und verknüpft dies mit der menschlichen Eigenschaft des Irrens. Es handelt sich erneut um einen doppelten Reim, da sich das „lebt“ bereits auf den Vers Mephistos „Wenn ihr mir die Erlaubnis gebt“ (Faust, 313) bezieht. In das lebenslange Streben wird somit nicht nur das Irren eingeschrieben, sondern auch über den Reim die Erlaubnis des HERRN für Mephisto für die Versuchung Fausts.

Albrecht Schöne ist beizupflichten, dass es sich vom Wortlaut her um ein Spiel mit den Verwirrungen Fausts im Leben handelt, welche für den Ausgang des Dramas und die Heilserfahrung im Jenseits keine Bedeutung haben („So lang' er auf der Erde lebt“ (Faust, 315)).[594] Hierdurch bildet Goethes Drama das genaue Gegenstück zu dem von Marlowe verfassten. Der Protagonist der *Tragicall History* geht davon aus, dass er verdammt sein wird („If we say that we have no sin/ We deceive ourselves, and there's no truth in us./ Why, then, belike we must sin and consequently die“[595]), und verschreibt Luzifer seine Seele, weil es für ihn in Bezug auf die jenseitige Verdammnis keinen Unterschied macht. Allerdings handelt er im Vertrag mit dem Teufel über Lebenszeit aus, welche eben nicht ambig, sondern wegen der festgeschriebenen 24 Jahre eindeutig ist. Bei Goethe geht es in *Prolog im Himmel* nicht um die eindeutige Verdammnis, sondern aus Sicht des HERRN um eine eindeutige Heilserfahrung, die durch die Verwendung des Futur I mit dem Lebensende Fausts aus seiner Perspektive als sicher angenommen werden kann. Faust ringt dementsprechend in *Studierzimmer II* vom Teufel somit nicht primär Zeit für die Lebensdauer ab, die ihm durch den Verjüngungstrank in *Hexenküche* geschenkt wird und nach deren Ende die sichere

[593] Vgl. Eibl, Karl: „Zur Bedeutung der Wette im Faust“. In*: Goethe-Jahrbuch 116 (1999)*, S. 271–280, hier: S. 273; vgl. ferner: Wellbery, David: *Goethes Faust I. Reflexion der tragischen Form*, München 2015: Carl Friedrich von Siemens Stiftung (Carl Friedrich von Siemens Stiftung Themen, Bd. 102), S. 53f.
[594] Vgl. SCHÖNE (2003), S. 173; vgl. GAIER (2002), S. 22; ARENS (1982), S. 60.
[595] *Marlowe: Doctor Faustus,* I.1, 44f.; vgl. ferner: Röm. 6, 23; GREG (1950), p. 300.

Verdammnis folgt. Im Gegenteil: In *Prolog im Himmel* wird sein Leben samt konditionalem Ende als Rahmen für die Versuchungen des Teufels abgesteckt („So lang' er auf der Erde lebt,/ So lange sey dir's nicht verboten./“ (Faust, 315f.)).

In diesem Zusammenhang ist die Aussage des HERRN „Ein guter Mensch, in seinem dunkeln Drange,/ Ist sich des rechten Wegs wohl bewußt“ (Faust, 328f.) pelagianisch zu verstehen. Sie verweist auf die Selbsterlösungsmöglichkeit beziehungsweise -fähigkeit des Menschen, der in seinem Streben als Mensch irrt (Faust, 317), jedoch dadurch nicht als durch die Erbsünde grundsätzlich verdorbenes Geschöpf gelten müsse.[596] In Verbindung mit dem Vers „Wenn er mir jetzt auch nur verworren dient“ (Faust, 308) stehen sie somit im Kontrast zur „berühmten Schlange“ (Faust, 335) und verdeutlichen nochmals ein – wenn nicht sogar *das* – Verhältnis zwischen HERR und seiner Schöpfung. Die Verse 323f. wurden von Wilhelm Böhm demgemäß so gewertet, dass der HERR „seine Hand von Faust für die Dauer seines Erdenlebens ab[ziehe]“[597]. Mephisto könne ihn zeitlebens von seiner Urquelle wegführen. Die „Urquelle“ (Faust, 324) ist hierbei ein Verweis auf Gotthold Wilhelm Leibniz. Dieser schreibt: „Gleichwie er [Gott] nemlich ein Urquell aller Ding ist, so ist auch alle gründliche Erkänntniß aus dem Erkänntniß Gottes zu leiten“[598]. Die Erlaubnis des HERRN, Faust von dieser Urquelle der Erkenntnis wegzuführen, würde nichts an der inneren Ausrichtung Fausts am rechten Weg ändern („Ein guter Mensch, in seinem dunkeln Drange,/ Ist sich des rechten Wegs wohl bewußt“ (Faust, 328f.)), auch wenn hierbei nicht der orthodox-religiöse Glaubensweg gemeint sein muss und in Hinblick auf die folgende Handlung nicht gemeint sein kann.

Die Äußerung des HERRN ist demnach auf narrativer Ebene durch die scheinbare Erlaubnis gegen die Lesart einer Wette um das Seelenheil Fausts gerichtet, auch wenn Mephisto dies durchaus missversteht und auf Ebene der dramatischen Einbettung umsetzt, indem er Faust in „seine Straße sacht […] führ[t]“ (Faust, 314):

> „Schon gut! nur dauert es nicht lange.
> Mir ist für meine Wette gar nicht bange.
> Wenn ich zu meinem Zweck gelange,
> Erlaubt ihr mir Triumph aus voller Brust.
> Staub soll er fressen, und mit Lust,
> Wie meine Muhme, die berühmte Schlange.“ (Faust, 330–335)

Mephisto markiert durch die „berühmte Schlange“ (Faust, 335) und den biblischen Fluch des Herrn (DA sprach Gott der HERR zu der Schlangen / Weil du solches gethan hast / Seistu verflucht fur allem Vieh vnd fur allen Thieren auff dem felde / Auff deinem Bauch soltu

[596] SCHÖNE (2003), S. 175; vgl. ferner: GAIER (2002), S. 22; ARENS (1982), S. 62.
[597] Böhm, Wilhelm: *Faust der Nichtfaustische*. Halle 1933: Niemeyer, S. 88 u. S. 100.
[598] Leibnitz, Gottfried Wilhelm: *Leibnitz´s deutsche Schriften. Band 2,* hrsg. v. G.E. Guhrhauer. Berlin/Boston 2020: De Gruyter, S. 35.

gehen / vnd erden essen dein leben lang“[599]), welchen er durch den Vers 334 „Staub soll er fressen, und mit Lust“ (Faust, 334) aufgreift, auf Wortebene die Genesis. Auf narrativer Ebene drückt er damit die aus seiner Sicht bestehende Möglichkeit aus, durch den Gewinn der Wette den Verlust im Paradies wiedergutzumachen.[600] Mephisto spricht jedoch von „[s]eine[r] Wette“ (Faust, 331) und von „[s]einem Zweck“ (Faust, 332), was vor allem darauf verweist, dass es sich, was er nicht durchschaut, um eine einseitige, *seine* Wette handelt. Was auf Wortebene bereits markiert ist, lässt sich auch auf Ebene der dramatischen Einbettung feststellen: Die Wette scheint für Mephisto bereits in *Prolog im Himmel* verloren, da die Irrungen im Leben an die Zeitlichkeit Fausts gekoppelt sind, das Seelenheil allerdings an die Ewigkeit. Das Wort „Zweck“ (Faust, 332) ist in diesem Fall zudem doppeldeutig. Es kann hiermit sein Zweck, die Wiedergutmachung der Niederlage, gemeint sein, allerdings auch im Kontext des Hofnarren im Himmel seine Rolle im Heilsplan, auf welche bereits der HERR verweist:

> „Des Menschen Thätigkeit kann allzuleicht erschlaffen,
> Er liebt sich bald die unbedingte Ruh;
> Drum geb' ich gern ihm den Gesellen zu,
> Der reizt und wirkt, und muß, als Teufel, schaffen.“ (Faust, 340–343)

Der HERR gibt dem Menschen gern den Teufel als Gesellen dazu (vgl. Faust, 342) und beschreibt darüber hinaus den damit verbunden Zweck des Teufels: Er soll reizen und wirken, um die Tätigkeit des Menschen nicht erschlaffen zu lassen („Der reizt und wirkt, und muß, als Teufel, schaffen“ (Faust, 343)); das heißt: ihn gerade nicht zur Ruhe kommen zu lassen („Des Menschen Thätigkeit kann allzuleicht erschlaffen,“ (Faust, 340)). Die Begründung des Teufelspakts ist durch die Aussagen des Herrn in einen Heilsplan integrierbar, dementsprechend Mephisto und Faust eine prädestinierte Rolle spielen. Neben diese treten allerdings in *Studierzimmer I* und *II* weitere Begründungen in ein Verhältnis, das bereits auf Wortebene dem Konzept der strukturellen Spiegelung folgt. Der Effekt der gegenseitigen Spiegelungen ist eine Mehrfachbegründung des Teufelspaktes, welche, wie im Folgenden erläutert, lokal nachvollzogen werden kann.

3.2.3 Strukturelle Spiegelung und Mehrfachbegründung des Paktes

Die zweifelhafte Wette in *Prolog im Himmel* schafft für Mephisto die Motivation für den Teufelspakt und für den Gesamttext die Wortkombination (schlecht/recht/Knecht), anhand derer die Begründung für den Teufelsbund auch in *Studierzimmer I* und *II* thematisiert wird. Während in *Prolog im Himmel* Faust vom HERRN in den Diskurs einbracht wird und

[599] Gen. 3,14
[600] Vgl. SCHÖNE (2003), S. 176.

daraufhin Mephisto eine Wette vorschlägt, ist es in *Studierzimmer I* Faust, der gegenüber Mephisto seine Offenheit für einen Pakt anspricht:

„MEPHISTOPHELES
[…]
Das erste steht uns frey, beym zweyten sind wir Knechte.
FAUST
Die Hölle selbst hat ihre Rechte?
Das find' ich gut, da ließe sich ein Packt,
Und sicher wohl, mit euch ihr Herren schließen?“ (Faust, 1412–1415)

Der Gedanke an einen Pakt wird von Faust aus der Situation heraus als Reaktion auf dieselbe artikuliert. Es findet abweichend von der Stofftradition keine geplante Beschwörung Mephistos oder eines anderen Teufels statt, sondern eine aus der Perspektive Fausts dargestellte zufällige Begegnung („Das hat der Zufall gut getroffen!/ Und mein Gefangner wärst denn du?/ Das ist von ohngefähr gelungen!“ (Faust, 1403ff.))[601]. Diese zufällige Begegnung ist mit der Metareflexion in Bezug auf die eigene Traditionsanbindung verknüpft („Das also war des Pudels Kern!/ Ein fahrender Scolast? Der Casus macht mich lachen.“ (Faust, 1323f.)) und durch *Prolog im Himmel* motiviert. Die Verbindung zu *Prolog im Himmel* ist nicht nur durch die Motivation Mephistos gegeben, sondern auch auf Wortebene markiert. Der strukturellen Spiegelung entsprechend wird im Dialog von Mephisto und Faust eine ähnliche Wortkombination hergestellt („Rechte/Knechte“) wie im doppelten Reim, den Mephisto und der Herr in ihrem Gespräch bilden („recht/schlecht/Knecht“). Allerdings ist die Bedeutung der verwendeten Wörter in *Studierzimmer I* von jener in *Prolog im Himmel* zu unterscheiden. Während in *Prolog im Himmel* über die Qualität der Schöpfung diskutiert wird, in deren Rahmen einzelne Ausgewählte eine besondere Aufgabe erhalten, bezieht sich Faust in *Studierzimmer I* auf die Gesetzmäßigkeiten, denen Teufel folgen müssten, und leitet daraus eine Vertragsbindung für die Dienerschaft Mephistos ab („Die Hölle selbst hat ihre Rechte?/ Das find' ich gut, da ließe sich ein Packt,/ Und sicher wohl, mit euch ihr Herren schließen?“ (Faust, 1413ff.)).

In *Studierzimmer II* werden die Verhandlungen des Teufelspakts dargestellt. Hierbei bedient sich der Text wiederum der Verbindung von „schlecht, recht und Knecht“, indem Mephisto der Weltverdrossenheit Fausts („Und so ist mir das Daseyn eine Last,/ Der Tod erwünscht, das Leben mir verhaßt.“ (Faust, 1570f.)) ein fröhliches Leben aufgrund des Teufelspakts gegenübergestellt:

„Hör' auf mit deinem Gram zu spielen,
Der, wie ein Geyer, dir am Leben frißt;
[….]
Doch willst du, mit mir vereint,
Deine Schritt durchs Leben nehmen;
So will ich mich gern bequemen

[601] Vgl. GAIER (2002), S. 61; vgl. ferner: SCHÖNE (2003), S. 254.

Dein zu seyn, auf der Stelle.
Ich bin dein Geselle
Und, mach' ich dir's recht,
Bin ich dein Diener, bin ich dein Knecht!“ (Faust, 1635f. u. 1642–1648)

Mephisto verweist durch seine Stellung als „Geselle“ (Faust, 1646) nicht nur auf die Funktion, die ihm der Herr zugesprochen hat („Drum geb' ich gern ihm den Gesellen dazu,/ Der reizt und wirkt, und muß als Teufel schaffen“ (Faust, 342f.)). Darüber hinaus verknüpft er analog zu den bereits besprochenen Textstellen auf Wortebene über einen Reim die Eigenschaft „recht“ mit dem „Knecht“. Dass es sich bei Mephisto um einen recht schlechten Knecht handelt, ist bereits in Bezug auf seine Figurencharakterisierung durch die Verbindung von Unterwürfigkeit und Überlegenheit, welche in seinem ersten Vers in *Studierzimmer I* artikuliert wird, angesprochen worden („Wozu der Lärm? was steht dem Herrn zu Diensten?“ (Faust, 1322)). Die Verbindung aus Überlegenheit und Unterwürfigkeit wird an dieser Stelle zudem durch temporale Ambiguität auf Wortebene ergänzt und dadurch bereits die trügerische Absicht Mephistos in Form einer narrativen Ambiguität artikuliert. Auf Wortebene schafft Mephisto durch seinen Tempusgebrauch, welcher Futur I und Präsens verbindet, und seine mehrdeutige Verwendung des „recht“ (Faust, 1647) die Grundlage für seine ambige Aussage. Durch den Tempusgebrauch wird eine Struktur aufgebaut, die einerseits die zukünftige Dienerschaft an die sicher gut verrichteten Dienste bindet, andererseits die Knechtschaft Mephistos nur mit den Diensten verknüpft, die er im Sinne Fausts verrichtet. Die Verwendung des „recht“ (Faust, 1647) verstärkt die narrative Ambiguität von Mephistos Aussage, indem es adverbial verstanden werden kann und dementsprechend Mephisto für Faust gute Dienste leisten wird, andererseits die Qualität der Dienste wiederum von der Subjektivität Fausts abhängig ist und dieser wie auch beim schönen – oder aus Sicht Mephistos schlechten – Augenblick, betrogen werden kann.

Mit der Frage „Und was soll ich dagegen dir erfüllen?“ (Faust, 1649) beginnt für Faust die Vertragsverhandlung mit Mephisto (vgl. *KAP. 3.2.5*), welche im Wettangebot Fausts mündet („Das sey für mich der letzte Tag! / Die Wette biet' ich!“ (Faust, 1697f.)). Anders als in *Prolog im Himmel* wird diese Wette trotz uneindeutiger Ereignisstrukturen eindeutig geschlossen. In diesem Fall ist es Faust, der sich unmittelbar im Anschluss an die Wettbedingung der Trias (schlecht/recht/Knecht) bedient:

„FAUST
[…]
Die Uhr mag stehn, der Zeiger fallen,
Es sey die Zeit für mich vorbey!
MEPHISTOPHELES
Bedenk' es wohl, wir werden's nicht vergessen.
FAUST
Dazu hast du ein volles Recht;
Ich habe mich nicht freventlich vermessen.

Wie ich beharre bin ich Knecht,
Ob dein, was frag' ich, oder wessen.“ (Faust, 1705–1711)

Während beim Angebot Mephistos durch die narrative Ambiguität die trügerischen Absichten des Teufels erkannt werden können, verbindet Faust das „voll[e] Recht“ (Faust, 1708) mit einer Art Gesetzmäßigkeit, die ihn selbst an den Teufelspakt bindet. Allerdings gestaltet er diese sprachlich durch Ambiguität aus: „Wie ich beharre bin ich Knecht“ (Faust, 1710). Die temporale Ambiguität von Vers 1710 lässt sich vor diesem Hintergrund so verstehen, dass Faust – in Anlehnung an die Worte des HERRN („Er liebt sich bald die unbedingte Ruh;“ (Faust, 341)) und die erste Wettformulierung („Werd' ich beruhigt je mich auf ein Faulbett legen;“ (Faust, 1692)) – Knecht sein wird, sobald er im Sinne des Stillstandes beharrt.[602] Dieses Verständnis legt eine Betonung des Augenblicks durch den Präsensgebrauch nahe, welcher einerseits mit einem auf die Zukunft verweisenden „Wie“ (Faust, 1710) im Sinne von „sobald“ oder im konditionalen Sinne von „indem“ verbunden werden kann.[603] Die konditionale Lesart lässt sich zudem gerade in Verbindung mit dem Präsensgebrauch auch als der gegenwärtige Standpunkt von Faust in Bezug auf seine Vertragstreue werten, da er genauso („Wie“ (Faust, 1710)) Knecht sein werde, wie er es selbst von Mephisto einfordert („Wie ich beharre“ (Faust, 1710)). Vor diesem Hintergrund ist auch Vers 1711 temporal ambig, da er sich auf Ebene der narrativen Ambiguität als Ausdruck der Gleichgültigkeit Fausts gegenüber seinem zukünftigen Status im Jenseits werten lässt.[604] Andererseits ist die Aussage Fausts vor dem Hintergrund des von ihm hervorgehobenen „volle[n] Recht[s]“ (Faust, 1708) und der Betonung der Gegenwart durch den Präsensgebrauch auch auf seinen eigenen gegenwärtigen Status zu beziehen.

Die temporale Ambiguität verbindet dementsprechend den zukünftigen Status von Faust, im Jenseits der Knecht eines unterspezifizierten Herrn zu sein („Ob dein, was frag' ich, oder wessen.“ (Faust, 1711)), mit dessen gegenwärtigem Status, der sich auf Ebene der dramatischen Einbettung durch die gegenseitige Spiegelung von *Studierzimmer II* und *Prolog im Himmel* ergibt. Die von Faust verneinte Frage, wessen Knecht er sei, findet durch den HERRN in *Prolog im Himmel* eine Antwort („Kennst du den Faust? […] Meinen Knecht!“ (Faust, 299)). Neben die Gleichgültigkeit Fausts bezüglich seines zukünftigen Status im Jenseits,[605] die auch das Einverständnis beinhaltet, Mephisto zu dienen, tritt die Prädestination durch den HERRN. Auch das von Faust angesprochene Beharren ist, wie bereits aufgezeigt, den Aussagen des HERRN nahe.

[602] Vgl. GAIER (2002), S. 67); vgl. ferner: ARENS (1982), S. 186.
[603] Vgl. SCHÖNE (2003), S. 263.
[604] Vgl. ARENS (1982), S. 186.
[605] Vgl. ARENS (1982), S. 186.

Dementsprechend ergibt sich aus der strukturellen Spiegelung der Szenen zueinander eine globale Ambiguität in der Begründung des Teufelspakts in Goethes *Faust*, da der Pakt im Vergleich mit der *Faust-Historia* kein ein eindeutiger Ausdruck innerer Verworfenheit ist. Darüber hinaus lässt sich der Pakt nicht ausschließlich auf das Streben Fausts nach Erkenntnis oder Macht zurückführen, welches wie bei Marlowe zur intendierten Beschwörung des Teufels führt. Vor allem *Prolog im Himmel* lässt das Herantreten Mephistos an Faust durch den Teufel selbst intendiert erscheinen. Neben die Motivation Mephistos treten im Text weitere Informationen, welche Fausts Teufelsbund begründen: seine Dienerschaft „auf besondre Weise“ (Faust, 300) in *Prolog im Himmel*, seine Kindheit und Prägung durch seinen zwielichtigen Vater in *Vor dem Thor* („Wie wenig Vater und Sohn/ Solch eines Ruhmes werth gewesen!/ Mein Vater war ein dunkler Ehrenmann,“ (Faust, 1032ff.)), seine Reflexionen um die (temporale) *conditio humana* im Rahmen seiner Magieversuche in *Nacht* (vgl. *KAP. V*) und die Bibelübersetzung in *Studierzimmer I.* Trotz der vielfältigen Begründungen des Pakts und der damit einhergehenden globalen Ambiguität weist Goethes Drama im Gegensatz zu den Texten von Maler Müller, Benkowitz und Klingemann keine äußere Notlage als Motivation für den Teufelsbund auf. So wird beispielsweise Maler Müllers Faust-Figur zu Beginn des Dramas als positive, auf die innere Empfindung ausgerichtete Figur dargestellt. Äußerer wirtschaftlicher Druck bringt ihn zur Abkehr von Gott. Allerdings stellt diese äußere Begründung nur einen Beweggrund dar. Faust verweist selbst auf die doppelte Motivation: „Wo Noth uns drȧngt und Hang uns zieht,/ Wie leicht nicht da ein Ding geschieht.“[606] Die Befreiung von äußeren Grenzen und die damit verbundene Hinwendung zum eigenen Ich sind damit wie bei Goethes Faust miteinander verknüpft („Was kann die Welt mir wohl gewähren?/ Entbehren sollst du! sollst entbehren“ (Faust, 1548f.)). Demgemäß erfährt diese Art der Handlung in der *Zuschrift* Maler Müllers eine Legitimation:

> „Das Emporschwingen so hoch als mȯglich ist – ganz zu seyn, was man fühlt, daß man seyn kȯnnte – es liegt doch, so ganz in der Natur – Auch das Murren gegen Schickal und Welt die uns niederdrȧngt, und unser edles selbstständiges Wesen, unsern handelnden Willen durch Conventionen niederbeugt. [...] - Es gibt Momente im Leben, wer erfȧhrt das nicht, hats nicht schon tausendmal erfahren, wo das Herz sich ganz übȧrspringt, wo der herrlichste beste Kerl, trotz Gerechtigkeit und Gesetze, absolut übȧr sich selbst hinaus begehrt.“[607]

In *Studierzimmer I* treten durch die strukturelle Spiegelung neben der Motivation von außen wie die von Mephisto angebotene Wette in *Prolog im Himmel* („Was wettet ihr? den sollt ihr noch verlieren!“ (Faust, 312)) innere Beweggründe auf, die Faust gegenüber Mephisto artikuliert („Das find' ich gut, da ließe sich ein Packt,/ Und sicher wohl mit euch ihr Herren

[606] Maler Müller: *Fausts Leben*, S. 97.
[607] Maler Müller: *Fausts Leben*, S. 9f.

schließen?“ (Faust, 1414f.)). Diese sind wie bei Maler Müller auf das Individuum zurückzuführen und für die Konzeption von Goethes Tragödie mit der *hamartia* des Protagonisten und seinen Reflexionen um die (temporale) *conditio humana* in *Nacht* zu verbinden (vgl. *KAP. 5.4*).

3.2.4 Temporale Gestaltung des Teufelspakts und Ausgang der Handlung

Trotz der in *KAP. 3.2.5* herauszustellenden narrativen Ambiguitäten, die im Dialog von Faust und Mephisto bei der Vertragsverhandlung (bewusst) eingesetzt werden, kommt es zu einer gegenseitigen Verpflichtung, der zufolge Mephisto bis zu einem bestimmten Zeitpunkt Faust zu Diensten sein soll und dafür Fausts Seele erhält. Hierbei folgt der Pakt bei Goethe trotz der Wettform der temporalen Grundstruktur, wie sie durch die *Faust-Historia* im Wortlaut abgedruckt ist und in die Faust-Tradition eingeführt wird:

> „So hab ich gegenwertigen gesandtem Geist / der sich Mephistopheles nennet / […] / mich vntergeben / auch denselbigen / mich solches zu berichten vnd zu lehren / mir erwehlet / der sich auch gegen mir versprochen / in allem vnderthenig vnnd gehorsam zuseyn. Dagegen aber ich mich hinwider gegen jhme verspriche und verlobe / daß so 24. Jahr / von Dato diß Brieffs an / herumb vnd fürvber gelauffen / er mit mir nach Art vnd weiß / seines Gefallens zuschalten / walten / regieren / […] / vnd das in sein Ewigkeit. […] Zu festem Vrkundt vnnd mehrer Bekräfftigung / hab ich disen Receß eigner Hand geschrieben / vnderschrieben / vnd mit meinem hiefür getrucktem eygen Blut / meines Sinns / Kopffs / Gedancken vnnd Willen / verknüpfft / versigelt vnd bezeuget / etc.“[608]

Faustus betont auch in der *Historia* den gegenwärtigen Zeitpunkt („So ich hab gegenwertigen gesandtem Geist“[609]) und beschreibt den Zeitpunkt der Pakterfüllung in Bezug auf die gegenwärtige Situation („daß so 24. Jahr / von Dato diß Brieffs an“[610]). Die temporale Grundstruktur, welche in der Faust-Tradition in Folge der *Faust-Historia* vorherrscht, ist demnach geprägt durch die begrenzten Dienste Mephistos im Diesseits (eindeutig definierte 24 Jahre) und die daran anschließende Vertragserfüllung durch Faust in Form seiner ewigen Verdammnis. Verbunden mit dieser Zeitstruktur ist ein traditionelles Zeitbewusstsein der Faust-Figur, welches mit Anschluss an Peter Pütz' *Die Zeit im Drama* beschrieben werden kann.[611] Die eindeutige Vertragslaufzeit von 24 Jahren und die dadurch eindeutig Kenntnis über den Zeitpunkt der eigenen Verdammnis sorgt dafür, dass das Zeitbewusstsein der Faust-Figur traditionell durch vier der fünf Problemkreise geprägt ist: „1. das Verrinnen der Zeit, 2. Last der Vergangenheit, 3. Ohnmacht vor der Zukunft, 4. das unaufhaltsame Näherrücken eines kommenden Ereignisses,“[612]. Die goethesche Variante des Teufelspakt hingegen führt dazu, dass sich das Zeitbewusstsein seiner Figur vor allem auf

[608] *Faust-Historia*, S. 22f.
[609] *Faust-Historia*, S. 22f.
[610] *Faust-Historia*, S. 22f.
[611] Vgl. PÜTZ (1970), S. 96.
[612] PÜTZ (1970), S. 96.

den 5. Problemkreis, „das Problem des richtigen Zeitpunktes“[613], konzentriert. Die im Rahmen der vorliegenden Untersuchung betrachteten Texte folgen alle der *Faust-Historia* in der temporalen Grundstruktur des Textes, lediglich Goethes *Faust. Eine Tragödie* und August Klingemanns *Faust. Ein Trauerspiel in fünf Acten* von 1815 weichen von der festgelegten Vertragslaufzeit von 24 Jahren ab.

Klingemann gibt in *Vorerinnerung* zu verstehen, dass es an einem „ächt dramatischen Faust“[614] mangle und geht hierbei einerseits auf den Einfluss Lessings für die Produktion von Faust-Dramen und andererseits Goethes *Faust* ein:

> „So viel auch die alte Legende von Faust bearbeitet worden ist, so mangelt es doch der Bühne immer noch an einem ächt dramatischen Faust, und Lessing scheint den Ton angegeben zu haben, den Gegenstand überhaupt so sehr in das Gebiet der Philosphie hinüberzuspielen, daß sich die mystischen Beziehungen bei den späten Bearbeitungen sich bis zum Allegorischen aufgelöst haben, und das geheimnißvolle Grauen, welches in der alten Legende waltet, in den neueren Darstellungen gänzlich verschweunden ist. Die Herrlichkeit des Götheschen Faust sind anerkannt, aber Göthe‘s Gedicht hat nur dramatische Momente und ist nie für die Bühne bestimmt worden.“[615]

Der Befund von Klingemann zur Nähe von *Faust* zur Philosophie wurde auch von Friedrich Schiller gegenüber Goethe angesprochen und findet dadurch seine Bestätigung, welche in *KAP. 2.1* erläutert wurde („Kurz die Anforderungen an den Faust sind zugleich philosophisch und poetisch, [...] so wird Ihnen die Natur des Gegenstandes eine philosophische Behandlung auflegen“[616]). Klingemann unternimmt seiner Ablehnung dieser Nähe zur Philosophie entsprechend durch sein Drama den Versuch, „die alte Legende ächt dramatisch auszuführen und jenes Gothische, Geheimnißvolle und Schauerliche in [s]eine Darstellung zu übertragen, das vor der Aufklärung anderer Dichter dieses Stoffes daraus entflohen ist“[617]. Das verborgene Grauen der Legende lässt sich mit dem Handlungstypus des Teufelsbündners verbinden, welcher durch einen nobilitierten Charakter im Sinne Lessings erweitert wurde. Die Ambivalenz, die gegenüber Faust durch diese Verbindung empfunden wird, spiegelt sich im Drama in seinen Erfindungen. Faust ist bei Klingemann der Erfinder des Buchdrucks und des Schwarzpulvers. Eingeführt und bewertet werden diese und Faust selbst durch seine Geliebte Käthe, die gemeinsam mit ihrem Vater Diether nach ihm sucht. Käthe stellt analog zu Gretchen bei Goethe die unschuldige, treu liebende Frau dar[618] und verteidigt Faust und das positive Potential seiner Erfindungen gegenüber ihrem Vater.[619] Für

---

[613] PÜTZ (1970), S. 96.
[614] Klingemann: Faust, S. iii.
[615] Klingemann: *Faust*, S. iiif.
[616] Schiller an Goethe, 23.6.1797; In: *Der Briefwechsel von Schiller und Goethe*, hrsg. v. Emil Staiger. Revid. Neuausgabe. Frankfurt/M. 2005: Insel, S. 405.
[617] Klingemann *Faust*, S. iv.
[618] Vgl. Albertsen, Leif Ludwig: „Religion und Sexualität in Goethes Faust“. In: *Goethe-Passage*. *Beiträge zum Jubiläumsjahr 1999*, hrsg. v. Erich Unglaub. Flensburg 1999: Futura Edition, S. 5–17, hier: S. 6.
[619] Vgl. Klingemann: *Faust*, S. 3f.

sie sind Faust und seine Erfindungen „brav und gut“[620], da es „doch das heil’ge Bibelbuch [ist], woran [d]er Faust zuerst die neue Kunst verherrlicht, [u]nd das er jetzt gedruckt dem Kaiser vorlegt“[621]. Für ihren Vater Diether hingegen ist Faust lediglich „ein Feind der Ordnung“[622]. Der Buchdruck ermögliche neben der Publikation der Bibel auch, dass „manches Wort des Fluches“[623] verbreitet werde. Das Schwarzpulver sei zudem für Fernwaffen eingesetzt „ein Höllenwerk“[624]. Während folglich Käthe die Innovation und das Potential für eine neue Ordnung betont, bleiben die Erfindungen für Diether ein Eingriff in die bestehende (mittelalterliche) Ordnung. Faust steht also bei Klingemann für den Vorreiter der (Früh-)Moderne: er ist Initiator der Kulturrevolution, die durch die Verbreitung von gedrucktem Wissen ermöglicht wird. Darüber hinaus ist er durch die Erfindung des Schwarzpulvers aus militärhistorischer Sicht der Überwinder des mittelalterlichen Kriegswesens. Beide Erfindungen sind allerdings, und das macht Diether seiner Tochter gegenüber deutlich, nicht nur zum Guten fähig.

Interessant im Vergleich zu Goethes *Faust* und Texten anderer Faust-Autoren ist hierbei, dass auch Klingemanns Drama ein Beleg für die Auseinandersetzung mit Quellen um den historischen Faust ist. Die Aufnahme der Erfindung des Buchdrucks in Faust-Dramen ist bereits durch den *Short Account* in John Richs *The Necormancer* von 1723 nachweisbar. Der *Short Account* skizziert aufgrund von herangezogenen Quellen das Leben des historischen Doctor Faustus und verortet ihn positiv in einen negativ gezeichneten Zeitraum:

> „If Doctor *Faustus* was ambitious of being thought a *Necromancer*, it was no very hard Matter, at the Time in which he liv'd, to obtain such a Character, and *Tradition* has been very faithful in suporting that Honour to him, which *Ingorance* and *Credulity* were, at first, so forward to give into.
> He was born in *Germany*, about the Beginning of the 14th *Century*, a Period of Dullnes and Barabrism. […] And Knowledge was in so few Hands, that an *'uncommon*' Share of *Learning*, or *uncommon Qualifications*, were sufficient to make a Man thought a *Conjurer*.“[625]

Die darauffolgenden Beschreibungen sind im *Short Account* stark an Johannes Manlius angelegt: So habe Faustus in Krakau studiert, „a Place in Germany, where, as we are told, the Art of Magick was fromerly prosess'd“[626]. Auch der Bund mit einem teuflischen Geist, der ihm in „the Shape of a Dog“[627] gefolgt sei, lässt sich als jene Agrippa-Episode identifizieren, die Manlius im Rahmen der Legendenbildung aufgenommen hat und die sich

[620] Klingemann: *Faust*, S. 4.
[621] Klingemann: *Faust*, S. 5.
[622] Klingemann: *Faust*, S. 5.
[623] Klingemann: *Faust*, S. 4.
[624] Klingemann: *Faust*, S. 6.
[625] Rich, John: *A Dramatick Entertainment, called The Necromancer: Or Harlequin Doctor Faustus. As Perform'd at the Theatre Royal in Lincoln's-Inn-Fields*. London 1724, S. vi.
[626] Rich: *The Necromancer*, S. vi.
[627] Rich: *The Necromancer*, S. vi.

in Goethes *Faust* wiederfindet. Des Weiteren wird berichtet, dass Faustus den Buchdruck entwickelt habe, und diese Erfindung missverstanden worden sei: „The Consequence of this was, that they wisley suspected, Faustus must have dealt with the Devil, and here upon accus'd him of Magick.“[628] Das *Short Account* endet mit einem poetologischen Verweis auf die Theatertradition und den Kontrast von historischer Faust-Person und poetischer Figur. Hiermit steht das *Short Account* innerhalb der Fausttradition geradezu konträr der *Vorrede an den christlichen Leser* der *Faust-Historia* gegenüber:

> „The Theatres having reviv'd the Momory of Faustus, by drawing him into their Grotesques; I thought some Curiosity might be excited of knowing who he was: And that therefore this short Account might be acceptable, prefix'd to the Vocal Parts of an Entertainment, which takes its Name from Him.“[629]

Bei Klingemann ist im Gegensatz zu Rich allerdings, wie er in *Vorerinnerung* explizit artikuliert, angestrebt, „die alte Legende ächt dramatisch auszuführen und jenes Gothische, Geheimnißvolle und Schauerliche in [s]eine Darstellung zu übertragen, das vor der Aufklärung anderer Dichter dieses Stoffes daraus entflohen ist“[630]. Während bei Rich Faustus dem *Dramatick Entertainment* seinen Namen gibt und dort als Harlequin Doctor Faustus auftritt, strebt Klingemann die Dramatisierung des Stoffes durch die historisch nachempfundene Figur an. Dementsprechend ist Faust auch zu Beginn des Dramas im Besitz eines Zauberbuchs[631] und „[trieb] von früh her [...] Astrologie“[632]. Er befindet sich vergleichbar mit der Figur der *Faust-Historia* bereits auf dem Weg zum Teufelspakt, da er mit der Sterndeutung „schon ein Geschwisterkind mit Teufelswerken“[633] betreibe. Die Sterndeutung wird mit dem Motiv der *curiositas* verbunden, welches ebenfalls in den Faust-Prosaromanen verankert ist.[634] Die *curiositas* tritt neben „Stolz [...] Hochmuth und [...] wilde[n] Sinn“ Fausts und „zieht [ihn] zum Bösen“[635]. Analog zu Goethes *Tradögie* wird auch bei Klingemann das Verderben auf den Charakter der Faustfigur zurückgeführt („Ihm hat das Schicksal einen Geist gegeben,/ Der ungebändigt immer vorwärts dringt/ […]/ Und hätt' er sich auch nicht dem Teufel übergeben,/ Er müßte zu Grunde gehen! (Faust, 1856f. u. 1866f.)). Demgemäß konstatiert Diether: „Allein sein wilder Sinn, der zu den Sternen Und zu dem Himmel kühn empor stürmt, Kann ihn zur Hölle auch hinunterstürzen“[636].

Faust tritt bei Klingemann mit einer gedruckten Bibel auf und ist enttäuscht von der

---

[628] Rich: *The Necromancer*, S. ix.
[629] Rich: *The Necromancer*, S. x.
[630] Klingemann: *Faust*, S. iv.
[631] Vgl. Klingemann: *Faust*, S. 5.
[632] Klingemann: *Faust*, S. 11.
[633] Klingemann. *Faust*, S. 11.
[634] Vgl. MÜNKLER (2011a), S. 228–259.
[635] Klingemann: *Faust*, S. 4.
[636] Klingemann: *Faust*, S. 17.

Behandlung durch den Kaiser. Das Geld für die Verbreitung der Bibel brauche der Kaiser „zum Türkenzuge. Kunst und Wissen, [d]ie wirft man zu den Bettlern aus der Thüre“[637]. Im Kontext dieser Frustration verdammt er die Kunst, da diese ihn zum Bettler mache. Was er für „die Nachwelt kühn errungen, Zahlt [ihm] den Lohn voraus im Hungertode! Noch mehr der Himmel selbst – –“[638]. Die Ohnmacht angesichts der (wirtschaftlichen) Zukunft im Zentrum seines Zeitbewusstseins motiviert seinen Wunsch, das Leben zu zwingen, „[ihm] zu dienen, wenn sich's weigert!“[639]. Demgemäß artikuliert er sein durch Hass und Hybris geprägtes Begehren, welches zum Teufelspakt führt:

> „Betrogen von dem Himmel und der Erde, möcht‘ ich verderbend durch das Leben stürmen, Und allen Haß in meiner Brust abschöpfen, Und wenn ich meine Wuth genug gethan, Dann hoch und königlich darüber herrschen, Und seinen vollen Freundenbecher schwingen! Ha, nieder denn mit diesen engen Schranken, Ich fühl mich im Bewußtsein meiner Macht, Und wenn ich’s will, so kann ich’s auch vollbringen.“[640]

Der eigentliche Teufelspakt wird nicht auf der Bühne, sondern durch einen Botenbericht Wagners am Ende des ersten Akts dargestellt. Der zweite Akt beginnt dann mit „Faust allein in einer anderen und stattlichen Kleidung“[641]. Die Kleidung macht demnach evident, dass der Teufelspakt Faust vom dritten Problemkreis nach Pütz, der Ohnmacht vor der Zukunft,[642] emanzipiert. Allerdings scheint ihn dieses Leben nicht komplett zu erfüllen, da er auch nicht dazu bereit erscheint, sein Seelenheil aufzugeben. Er reflektiert den geschlossenen Pakt in einer Art Rückschau: „Ha, mußt‘ ich darum mein höheres Leben,/ Darum mein Heil und die Seele vergeben?“[643] In Fausts Zeitbewusstsein ist demnach gestaltet durch den Teufelspakt, welcher eine Last der Vergangenheit darstellt. Darüber hinaus prägen die damit festgeschriebene Verdammnis im Sinne des Problemkreis um das Verrinnen der Zeit durch den nicht ausgesetzten Tod und die Ohnmacht vor der (jenseitigen) Zukunft das Zeitbewusstsein.[644] Auch der vierte Problemkreis, das unaufhaltsame Näherrücken eines kommenden Ereignisses,[645] ist Teil von Fausts Zeitbewusstsein bei Klingemann, allerdings von ihm umgestaltet, da der Teufelspakt nicht zu einem eindeutig festgeschriebenen Zeitpunkt, wie etwa nach 24 Jahren, endet, sondern vom Lebenswandel Fausts abhängig ist („Vier Todsünden – so lautet der Pact –/ Sollen mich erst zum Leibeigenen ihm machen!“[646]). Dies eröffnet Faust die Möglichkeit, durch Vorsicht dem „geschlossn'nen Contract“[647] zu

[637] Klingemann: *Faust*, S. 21.
[638] Klingemann: *Faust*, S. 22.
[639] Klingemann: *Faust*, S. 26.
[640] Klingemann: *Faust*, S. 29.
[641] Klingemann: *Faust*, S. 37.
[642] PÜTZ (1970), S. 96.
[643] Klingemann: *Faust*, S. 38.
[644] PÜTZ (1970), S. 96.
[645] PÜTZ (1970), S. 96.
[646] Klingemann: *Faust*, S. 39.
[647] Klingemann: *Faust*, S. 39.

entkommen. Faust möchte sich allerdings nicht beschränken, sondern genießen. Der Konzentrationspunkt seines Strebens ist analog zu Goethes Faust-Figur der höchste Augenblick, weshalb auch „das Problem des richtigen Zeitpunktes“[648] bei Klingemann im Mittelpunkt des figuralen Zeitbewusstseins steht:

> „Genießen will ich, glůhend heiß genießen,/ Und nimmer welken soll mir der Genuß;/ In’s Herz des Lebens will ich ůberfließen,/ Berauschen mich an seinem schǒnsten Kuß;/ Doch Dauer sei dem Augenblick gegeben,/ Rauscht er hinweg, mag ich ihn nicht durchleben!“[649]

Der auf Dauer angelegte Genuss („Genießen will ich,/ […] Dauer sei dem Augenblick gegeben“[650]) ist für Faust nur durch die Liebe zu erreichen: „Des Lebens Hochgenuß – ha, er verweilt,/ Wenn sich zwei Geister liebend eng verbinden,/ Aus Seele ihn in Seele zu empfinden!“[651]. Interessant an dieser Aussage Fausts ist, dass in diesem Moment Tragik erzeugt wird: Denn wäre dieser Augenblick durch die Liebe mit Käthe nicht bereits ohne den Teufelspakt möglich gewesen? Warum muss sich Faust überhaupt die Frage stellen, „wo [...] denn [s]eine Seele [ist],/Mit der [er] [s]ich vermähle“[652]? Die Antwort auf diese Fragen gibt Faust selbst: Sein Hochmut hat ihm diesen Weg versperrt („Und will der Geist zum Himmel sich beflůgeln,/ muß er in Hǒlle sich und Abgrund spiegeln“[653])). Was er allerdings nicht reflektiert, ist die Tatsache, dass der Teufelspakt als Akt der Hybris, ihm den Zugang auch weiterhin versperren und zusätzlich seine Verdammnis besiegeln wird.

Wie in Goethes *Faust* ist der Teufel allerdings kein rechter Diener, sondern führt Situationen herbei, in denen Faust zum Teil im Affekt die Sünden begeht. So bringt er sein ungeborenes Kind, seine Frau Käthe und deren Vater Diether um. Mit der Version von Klingemann emanzipiert sich Faust zwar von dem temporalen Problemkreis um „das Verrinnen der Zeit“[654] und der „Ohnmacht vor der Zukunft“[655], allerdings ist das Anwachsen der „Last der Vergangenheit“[656] auf das Engste mit dem „unaufhaltsame Näherrücken eines kommenden Ereignisses“[657], seiner Verdammung, verbunden. Die Spannung im Drama entsteht insofern durch diese entgegengesetzten Bestrebungen des Teufels und Fausts: Während für Faust die Verdammnis eigentlich nicht „unaufhaltsam“[658] ist, solange er keine Sünde begeht, treibt der Teufel die Verdammnis durch seine List und die Verführung durch Helena voran. So wendet sich Faust zwar von Käthe selbst ab und Helena zu, der Mord an

[648] PÜTZ (1970), S. 96.
[649] Klingemann: *Faust*, S. 39.
[650] Klingemann: *Faust*, S. 39.
[651] Klingemann: *Faust*, S. 40.
[652] Klingemann: *Faust*, S. 40.
[653] Klingemann: *Faust*, S. 40.
[654] PÜTZ (1970), S. 96.
[655] PÜTZ (1970), S. 96.
[656] PÜTZ (1970), S. 96.
[657] PÜTZ (1970), S. 96.
[658] PÜTZ (1970), S. 96.

der Ehefrau wird aber von Helena gefordert. Eine Verbindung mit ihr sei nicht möglich, da Faust „ein Weib“[659] habe. Demgemäß fordert Helena die Entscheidung Fausts („Sie – oder Ich! [...] Du wolltest mir sie opfern?“[660]). Faust ist dazu bereit, den Bund der Ehe zu Käthe durch einen Giftmord zu lösen.[661] Da Käthe im Akt des Sterbens Faust berichtet, dass sie schwanger gewesen ist, sind mit dem Giftmord zwei der vier Todsünden eingelöst. Beim Leichenzug Käthes versucht deren Vater Diether, diese zu rächen. Im Handgemenge löst sich ein Schuss aus der Pistole Diethers, weshalb Faust durch den „Vatermord“[662] seine dritte Todsünde begeht. Beim erneuten Auftritt Helenas fordert Faust, der für sie alles aufgegeben hat, dass sie sich nun „nicht länger sträube“[663]. Diese lenkt ein und zeigt ihre Bereitschaft dafür um Mitternacht. Die Feuertaufe, die Faust beim Paktschluss erhalten hat, soll durch ein weiteres unheiliges Sakrament, die „Feuerhochzeit“[664], ergänzt werden. Faust soll ihr hierfür in die Hölle folgen.

Die Morde stellen in Fausts Zeitbewusstsein eine weitere Last der Vergangenheit dar, der er sich durch Buße entledigen möchte. Damit verbunden ist das Bestreben, die Verdammnis als „das unaufhaltsame Näherrücken eines kommenden Ereignisses“[665] zu verhindern: „O eine Spanne hat zur Buße Raum; Zur Kirche hin – laß uns um Gnade knieen!“[666]. Hierbei wird die List des Teufels offenkundig, indem er auftritt und Fausts Möglichkeit des Gnadenerhalts verneint, da dies zu spät sei. Faust versucht ihm zu widersprechen, da er durch die Morde von drei der vier Todsünden ausgeht, wird allerdings durch den Teufel korrigiert, da die vierte Todsünde schon vollzogen sei („Die Unterschrift – war deine schwerste Sünde!“[667]). Faust reagiert hierauf mit Hybris: „Dich und die Hölle selbst zu Schanden machen; So, wild und kühn, mein wildes Daseyn krönen, Ich will’s – der Faust! – und ewig dich verhöhnen!!“[668]. Selbst im Akt seiner Verdammnis, der dadurch umgesetzt wird, dass er an den Haaren in die Hölle gerissen wird, behält er diese Hybris gegenüber dem Teufel („(in einem wilden Trotze aufjubelnd). Ha, hinab! Hinab!“[669]). Der Teufelspakt endet bei Klingemann so wie er begonnen hat; mit der Hybris Fausts. Demgemäß weist er durch das Festschreiben der vier Todsünden nicht nur eine lineare Zeitstruktur auf, die Faust nach und nach zur Verdammnis führt. Darüber hinaus kann die

[659] Klingemann: *Faust*, S. 116.
[660] Klingemann: *Faust*, S. 116.
[661] Klingemann: *Faust*, S. 129.
[662] Klingemann: *Faust*, S. 160.
[663] Klingemann: *Faust*, S. 179.
[664] Klingemann: *Faust*, S. 176.
[665] PÜTZ (1970), S. 96.
[666] Klingemann: *Faust*, S. 179.
[667] Klingemann: *Faust*, S. 180.
[668] Klingemann: *Faust*, S. 181.
[669] Klingemann: *Faust*, S. 182.

Hybris gleichzeitig in Form der Zyklik und als Rahmen für die Todsünden verstanden werden. Die Anordnung der Sünden Fausts lässt sich im Drama als Allegorie verstehen. Die Morde erfolgen von der nachfolgenden Generation über die eigene bis hin zur Vatergeneration. Am Ende wird Faust mit dem Paktschluss konfrontiert. Es findet somit eine durch Faust aktiv vollzogene Rückkehr zum Ursprung der Sünde, der menschlichen Hybris, statt.

Die Originalität von Klingemanns Faust-Drama ist demnach in der Umstrukturierung des Teufelspakts zu sehen, welcher die Verbindung von linearen und zyklischen Zeitstrukturen durch die zentrale Hybris von Faust verbindet. Aus dem Zusammenwirken dieser Zeitstrukturen und der Offenheit des Paktschlusses, wie er durch die vier Todsünden festgeschrieben wird, speist sich auch die Spannung der Handlung. Einerseits agieren Faust und der Teufel gegeneinander, da der Pakt von Seiten Fausts die Vermeidung von Todsünden motiviert – beziehungsweise für den Teufel die Verführung. Andererseits wird die Offenheit des Paktausgangs für Faust durch die Belehrung des Teufels und die Zyklik der Hybris suspendiert. Die festgeschriebene Quantität der Sünden verknüpft den Teufelspakt nicht wie bei Goethe mit einer Qualität der Zeit, sondern nur mit einem Zeitraum, der vom Teufel benötigt wird, um einen durch Hybris geprägten Menschen zu einer festgeschriebenen Anzahl an Sünden zu bewegen („Die Unterschrift – war deine schwerste Sůnde!“[670]).

Auch bei der Verwendung der traditionellen Ausformung der temporalen Grundstruktur ist die Kombination der Problemkreise nicht für den Gesamttext einheitlich, sondern je nach Zeitpunkt innerhalb der Handlung unterschiedlich gestaltet. So führt zum Beispiel bei Maler Müller und bei Carl Friedrich Benkowitz gerade der Teufelspakt dazu, dass in Bezug auf das Diesseits die „Ohnmacht vor der Zukunft“[671] vergleichbar mit August Klingemann überwunden und darüber hinaus die „Last der Vergangenheit“[672] abgeworfen wird. Die Faust-Figur von Benkowitz führt für sich und ihre Familie einen Gerichtsprozess gegen den Kontrahenten Rochus. Faust betont bezüglich des Prozesses allerdings nicht nur das Recht und die Wohlfahrt der Familie, sondern auch das Rachegefühl Fausts: „O die Rache ist sůß, was auch Sokrates, was auch Christus, und unsere neuern Philosophen sagen mǒgen“[673]. Bei einem Spaziergang mit seiner Frau verliebt sich Faust in die Tochter seines Konkurrenten, Paulina, und wird vergleichbar mit Goethes Faust temporal ambiguiert. Während die goethesche Faust-Figur den Geist des alten Gelehrten mit dem Körper des Jünglings verbindet, nimmt Benkowitz die umgekehrte Kombination vor: Einerseits bleibt

[670] Klingemann: *Faust*, S. 180.
[671] PÜTZ (1970), S. 96.
[672] PÜTZ (1970), S. 96.
[673] Benkowitz: *Jubelfeier*, S. 12.

Faust in den äußeren Umständen weiterhin Familienvater, verneint allerdings aufgrund einer inneren Neuordnung seine soziale Rolle: „Ich weiß nicht, wie mir geschieht. Der Anblick des Mädchens ist mir bis ans Herz gedrungen. Ich fühle mich wie zum Jüngling umgeschaffen“[674]. Anders als erwartet, verliert Faust den Rechtsstreit gegen Rochus und damit sein Vermögen. Zudem trennt er sich von seiner Frau Mariane und emanzipiert sich von seiner Vaterrolle, was er jedoch zunehmend negativ konnotiert und melancholisch wahrnimmt: „Weib, Kinder, Ehre, Brod, Frieden der Seele, alles ist hin; ich habe einen Tausch gemacht: Elend, Rachsucht, Verzweiflung, und unbefriedigte Liebe sind dagegen eingekehrt“[675]. In diesem Kontext der Melancholie beschwört Faust Satan („In tiefern Abgrund kann ich nicht fallen, als worin ich schon liege. Rochus, Paulina, Mariane, meine Kinder, alles fordert mich mit Jammergeschrei, oder mit Hohngelächter auf, Hülfe, Erbarmen, Rettung zu suchen.“[676]). Die Beschwörung des Teufels steht demnach nicht am Beginn des Dramas und ist Ausgangspunkt der Handlung, sondern wird erst am Ende des dritten Aktes vorgenommen. Die Verzweiflung schlägt allerdings in Rache um, da Faust mit Hilfe des beschworenen Satans seinen Kontrahenten Rochus tötet und ihn der Hölle zuführt. Der Teufelspakt dient Faust demnach zur Emanzipation von der Last der Vergangenheit und der damit verbundenen Ohnmacht gegenüber der Zukunft, wie sie in den ersten drei Akten des Dramas dargestellt wurden. Am Ende der *Jubelfeier* ist Faust aus der gesellschaftlichen und göttlichen Ordnung ausgeschlossen.[677] Sein Zeitbewusstsein ist durch die Last der Vergangenheit, wie sie durch den Teufelspakt verursacht wurde, geprägt. Verbunden mit dieser Last ist die Reflexion der familiären Verhältnisse, welche er wiederum vor dem Teufelspakt selbst als Last wahrgenommen hat:

> „Einst lebte ich wie ein Uhu, als ich mein Weib, meine Kinder, mein Vermögen, mein Alles verloren und glaubte, auf der niedrigsten Stufe des Elends zu stehen; ach! – es gab noch tiefere Stufen, noch einen Abgrund unter dem Abgrunde. Wehe dem Sterblichen, der dies erfährt! Ich möchte jener Uhu seyn.“[678]

Während Faust sich im Laufe der Handlung von seiner Familie emanzipiert, sucht er am Ende vor dem Hintergrund die Nähe zu seiner Familie und kehrt in ihren Kreis zurück. Die zyklische Struktur der äußeren Verhältnisse greift Faust auch durch die Tiermetapher des Uhus auf („Einst lebte ich wie ein Uhu, [...] Ich möchte jener Uhu seyn.“[679]), wobei seine Verdammung darauf beruht, dass keine innere Umkehr stattfindet. Die Öffnung der Faust-Figur vom Familienvater hin zum Jüngling und zur zweiten Ehefrau verdeutlicht bereits zu

[674] Benkowitz: *Jubelfeier*, S. 30.
[675] Benkowitz: *Jubelfeier*, S. 101.
[676] Benkowitz: *Jubelfeier*, S. 114.
[677] Benkowitz: *Jubelfeier*, S. 168.
[678] Benkowitz: *Jubelfeier*, S. 168.
[679] Benkowitz: *Jubelfeier*, S. 168.

Beginn des Dramas die Diskrepanz von innerem und äußerem Zustand. Das Zeitbewusstsein Fausts ist am Ende durch die Reue bezüglich der Vergangenheit und die Ohnmacht bezüglich der Pakterfüllung seinerseits und dem näher rückenden Ereignis geprägt.

> „Faust. Weh mir, ich vernehme seine Ankunft! Umschlingt mich, Ihr meine Kinder, umklammert mich fest, Ihr meine Gattinnen, erbarmt euch, und verlaßt Euren Gatten, Euren Vater in dieser Todesangst nicht!
> Alle. (umschlingen ihn von allen Seiten) O unser Vater, unser Freund, niemand soll dich uns entreißen!
> (Ein stärkeres Sausen erschallt, alle taumeln von Faust zurück, sinken rings um ihn auf die Knie, und strecken die Hände nach ihm aus.)
> Faust. Weh mir, ich bin verlassen, ich stehe erstarrt und allein in diesem gräßlichen Augenblicke! Helft mir!“[680]

Da die Rückkehr in die familiäre Ordnung vollzogen wird, und ihm seine Verfehlungen vergeben werden, allerdings keine Rückkehr in die göttliche Ordnung stattfindet, erfährt Faust seine Verdammnis für sich allein (Weh mir, ich bin verlassen, [...] und allein in diesem gräßlichen Augenblicke! Helft mir!“[681]), während seine Familie unfähig ist, ihn zu schützen („alle taumeln von Faust zurück, sinken rings um ihn auf die Knie, und strecken die Hände nach ihm aus.“[682]).

Wie für die Dramen von Benkowitz und Klingemann herausgestellt, dominiert am Ende der traditionellen Handlung das „unaufhaltsame Näherrücken eines kommenden Ereignisses“[683] – der Tausch der Seele für die geleisteten Dienste des Teufels – das Zeitbewusstsein der Faust-Figur. Da dieses Ereignis mit der Vertragserfüllung durch Faust verbunden ist, bezieht sich die „Ohnmacht vor der Zukunft“[684] auf das Jenseits, während das unter Einfluss des Teufels geführte Leben eine (neue) „Last der Vergangenheit“[685] darstellt und dadurch die Verdammnis bedingt. In diesem Zusammenhang ist beispielsweise Paul Weidmanns *Johann Faust. Ein allegorisches Drama von fünf Aufzügen* von 1775 zu betonen, da dieses die letzten 24 Stunden von Fausts Leben darstellt und demgemäß einen Schwerpunkt auf diese temporalen Problemkreise setzt, welche am Ende der traditionellen Handlung dominieren. Die Spannung entsteht für das allegorische Drama dadurch, dass Mephisto im Kampf um die Seele Fausts in den letzten 24 Stunden der Handlung durch Ithuriel und die Eltern Fausts Gegenspieler erhält, die diesen zu einer Umkehr bewegen. Dementsprechend findet die Beeinflussung Fausts durch den Teufel und den himmlischen Gesandten getrennt voneinander statt; das Zusammentreffen von Ithuriel und Mephisto und deren Dialog um die Seele Fausts allerdings ohne den Teufelsbündner. Zudem ist der

[680] Benkowitz: *Jubelfeier*, S. 176.
[681] Benkowitz: *Jubelfeier*, S. 176.
[682] Benkowitz: *Jubelfeier*, S. 176.
[683] PÜTZ (1970), S. 96.
[684] PÜTZ (1970), S. 96.
[685] PÜTZ (1970), S. 96.

lutherischen Prägung des Dramas entsprechend[686] das Seelenheil vom Körper getrennt. Ithuriel kann deshalb Mephisto den Körper Fausts anbieten („Und ich will dich beschämen, und deinen Klauen eine kostbare Seele entreissen. Den Leib geb ich dir preis“[687]). Obwohl Faust zu einer Seite gehören wird, ist der Wandel seines Lebens auch in seinen letzten 24 Stunden von den Einflüssen der beiden Mächte abhängig, die „aus allen Kräften gegen einander kämpfen [werden]“[688]. Mephisto kann aus diesem Grund darauf verweisen, „dass [sie] das End abwarten [wollen]“[689]. Im Zentrum des Dramas steht demnach deutlicher die Frage, inwieweit die Rettung Faust vor dem Hintergrund des „unaufhaltsame Näherrücken eines kommenden Ereignisses“[690], „das End“[691] Fausts, noch möglich ist.

Die Beeinflussung Fausts ist im Drama stark temporal gestaltet. Dementsprechend betont Mephisto die temporale Unmittelbarkeit der Pakterfüllung durch Faust: („Weil die Zeit kurz ist; so wollen wir vertraut miteinander sprechen“[692]) und die Verdammnis durch die Last der Vergangenheit. Daher soll Faust „von dem gegenwärtigen Leben auf das Zukünftige [schließen]“[693] und gar nicht erst versuchen, vom Teufelspakt abzuweichen. Ithuriel bestärkt Faust zu Beginn des Dramas im Entschluss, seinen bisherigen Lebensweg zu verlassen, da es für die Rettung noch nicht zu spät sei. Allerdings wird Faust nicht nur durch Mephisto und Ithuriel, sondern durch seine Ehefrau Helena, welche den Sohn Fausts instrumentalisiert, als auch seine Eltern beeinflusst. Dementsprechend schwankt Faust immer wieder zwischen der Erlösung durch die Heimkehr zur Familie und der Verdammnis beim Verbleib bei Helena.

Dieses Schwanken zeigt sich bereits zu Beginn des Dramas, wenn Faust entschlossen ist, seinen Palast zu verlassen, und Helena unwissentlich auftritt: „[zu Ithuriel; D.W.] Reich mir die Hand. Ich folge. Freund wer kömmt? - O Helena –“[694]. Helena und das Kind stellen nicht nur die Bindung Fausts an das Diesseits und die Welt dar. Des Weiteren bietet Helena ein Modell der Prädestination an, welches mit der Offenheit des Dramenausgangs konkurriert. Sie berichtet von ihrem Traum, in dem sie in ihrem Garten von einer sie liebkosenden Schlange getötet wird.[695] Helena verknüpft den Traum zunächst mit der Abweisung durch Faust, weshalb dieser in Bezug auf sich nur entgegnet: „Ein Traum –

---

[686] Giel, Joanna: *Das literarische Werk Paul Weidmanns zwischen Josephinismus und deutscher Aufklärung*, Wien 2013: Praesens-Verlag, S. 138.
[687] Weidmann: *Johann Faust*, S. 19.
[688] Weidmann: *Johann Faust*, S. 19.
[689] Weidmann: *Johann Faust*, S. 19.
[690] PÜTZ (1970), S. 96.
[691] Weidmann: *Johann Faust*, S. 19.
[692] Weidmann: *Johann Faust*, S. 16.
[693] Weidmann: *Johann Faust*, S. 17.
[694] Weidmann: *Johann Faust*, S. 14.
[695] Vgl. Weidmann: *Johann Faust*, S. 14f.

Verachte ihn Helena!“[696]. Auf ihre Schilderung des Todes und ihre Frage, „welche Deutung […] sie diesem Traum geben [soll]“[697], antwortet er mit einem Verweis auf das Schicksal („Keine. Sey ruhig. Erwarte dein Schicksal.“[698)]. Obwohl durch das Schicksal und den Traum Referenzen zur griechischen Mythologie betont werden, ist Weidmanns Helena-Figur weder eine von Faust beschworene griechische Helena wie in der *Faust-Historia* oder im Drama Goethes noch ein Objekt der lasterhaften Liebe wie die Helena-Figur bei Klingemann,[699] sondern eine liebende Ehefrau, deren Wohl Faust wichtig ist („Eil entzieh dich dem Hohngelächter der spottenden Welt; entzieh dich der Wuth meiner Feinde. Du bist frey, du bist durch keinen Eid an die Hölle gefässelt.“[700]). Zudem scheint die Verbindung mit Faust im Gegensatz zu allen anderen Faust-Dramen von Dauer zu sein. Dementsprechend artikuliert sie ihre Bereitschaft, das Schicksal Fausts zu teilen: „*Faust*. [...] Für mich ist keine Rettung mehr. [...] Ich muß sterben. *Helena*. So sterbe ich mit dir! Helena wird jedes Schicksal mit dir theilen“[701]).

Zu Helena und dem damit verbundenen Lebensweg Fausts, welcher durch lasterhafte Charaktere geprägt ist,[702] bilden die Eltern einen Gegenpol. Die Elterngeneration steht nicht nur für die Familie, sondern ebenfalls wie bei Maler Müller als auch Klingemann für den gottgefälligen Lebensweg und die gesellschaftliche Ordnung.[703] In der *Faust-Historia* werden sie zu Beginn nur als gute Christen erwähnt und durch den Erzähler für das Verhalten Fausts entschuldigt,[704] bei Weidmann hingegen sind sie an der Handlung und ihrem Ausgang beteiligt.

Hierdurch befindet Faust sich bei Weidmann zwischen zwei Mutterfiguren. Auf der einen Seite steht Helena, die bereit ist, den gemeinsamen Sohn als Druckmittel zu verwenden und ihn gegebenenfalls zu opfern. Auf der anderen Seite steht seine eigene Mutter, die ihren Sohn wieder aufnehmen möchte. Am Ende des dritten Akts wird der Gegensatz in einem offenen Konflikt ausgetragen. Faust möchte seinen Eltern folgen und Helena verlassen. Diese reagiert darauf mit der Drohung, den gemeinsamen Sohn Eduard zu töten („Du hörst die Liebe nicht mehr; so hör die Natur! Sieh deinen Sohn, er fleht dich an um Mitleid, er streckt seine kleinen Hände nach dir aus. Willst du ihn grausam verlassen? [...] Geh, flieh;

[696] Weidmann: *Johann Faust*, S. 14.
[697] Weidmann: *Johann Faust*, S. 15.
[698] Weidmann: *Johann Faust*, S. 15.
[699] Vgl. *Faust-Historia*, S. 97f.; vgl. ferner: Klingemann *Faust*, S. 116.
[700] Weidmann: *Johann Faust*, S. 51.
[701] Weidmann: *Johann Faust,* S. 51; Hervorhebung der Figurenbezeichnungen für diese Arbeit.
[702] Weidmann: *Johann Faust,* S. 24f.
[703] Vgl. Maler Müller: *Fausts Leben*, S. 76; vgl. ferner: Klingemann: *Faust*, S. 5f.
[704] *Faust-Historia*, S. 13.

aber niem dieß unschuldige Blut, und meine Verwünschung mit dir!“)[705]. Der Vater Fausts, Theodor, besteht jedoch trotz dieser Drohung darauf, dass Faust die „Verführerin“[706] verlässt. Fausts Mutter, Elisabeth, hat jedoch Mitleid mit ihrem Enkelsohn („Das arme Kind dauert mich. Man muß den Knaben retten.“[707]). Während in diesem Konflikt Theodor und Helena als starre Figuren auftreten, gewinnt Faust durch seine Zerrissenheit an Dynamik, welche anhand des Spannungsfeldes zwischen der Familie einerseits und der Liebe zu Helena als auch dem Kind andererseits den Kampf zwischen dem Guten und Bösen um Faust auf einer anderen Ebene spiegelt.[708] Diesen Rettungsversuch schlägt Faust für die Rettung des eigenen Sohnes aus, woraufhin ihm Mephisto anbietet, ihm die Zeit durch Zerstreuung zu vertreiben („Die [Unruhe] will ich zerstreuen. Ich bin dein Freund. Ich will mich bestreben dich ganz aufzuheitern. Folg mir, schenk dich der Liebe, schenk dich der Freundschaft, schenk dich der Freude. Kommt ich will euch ein neues Vergnügen verschaffen“[709]).

Das Ballett, welches dieser Zerstreuung dienen soll, ist eine sinnreiche Ablenkung von Fausts Sorgen und greift bewusst die Liebesthematik, für welche Helena und das Kind stehen, auf. Es eröffnet den vierten Akt und steht somit im direkten Zusammenhang mit der Entscheidung Fausts am Ende des dritten Aktes. Das Ballett erscheint demnach für sich genommen nicht wirklich spektakulär, jedoch durch seine Einbindung in das Gesamtdrama. Am Ende

> „verfinstere sich die ganze Bühne [auf einmal]. Ein Schatten erscheint an der Wand, schreibt und verschwindet. Alles zittert. Die Musick drückt Angst und Verzweiflung aus. [...] An der Stelle des Schatten ließt man mit goldenen Buchstaben: Faust, es wird Abend“[710]

Das aus der griechischen Mythologie aufgegriffene Bild tritt somit in offenkundigen Kontrast zum christlichen Heil Fausts. Das Ballett verdeutlicht durch die Krönung des Amors durch Venus im Sinne einer strukturellen Spiegelung die Entscheidung Fausts für die Liebe und gegen das eigene Seelenheil. Die Möglichkeit der Zerstreuung durch die Kunst wird aufgrund der stückinternen Realität auch auf der Ebene der Metareflexion zerstört. Zudem wird in Fausts Zeitbewusstsein durch die „goldenen Buchstaben“[711] in Bezug auf das Verrinnen der Zeit („es wird Abend“[712]) und das unaufhaltsame Näherrücken eines kommenden Ereignisses, der Pakterfüllung, (re)aktiviert. Mit der von Faust so benannten

[705] Weidmann: *Johann Faust,* S. 40.
[706] Weidmann: *Johann Faust,* S. 40.
[707] Weidmann: *Johann Faust,* S. 40.
[708] Vgl. GIEL (2013), S. 141.
[709] Weidmann: *Johann Faust,* S. 41.
[710] Weidmann: *Johann Faust,* S. 44.
[711] Weidmann: *Johann Faust,* S. 44.
[712] Weidmann: *Johann Faust,* S. 44.

„himmlischen Warnung“[713] tritt Ithuriel auf und macht nochmals die Kontraststellung zwischen dem lasterhaften Leben Fausts und der Umkehr deutlich, indem er die Möglichkeit anhand der noch vorhandenen Zeit betont:

> „O Freund, noch ist es Zeit, noch kannst du zur Weisheit und Tugend kehren. Fasse die Allmacht, eh sie dich fasset! [...] Undankbarer, der Himmel ist gütig; aber must du deswegen ein Unmensch seyn? Du bist einen Schritt weit vom Tode, und du Thor tänzest noch auf deinem Grabe herum! [...] Dein Feind hat deine Augen ganz verblendet- Reisender Thor, mit welchem prächtigen Gefolge willst du deine schmale Gleise der Tugend antreten.“[714]

In diesem Moment erscheinen wieder die Eltern Fausts, woraufhin er „nicht länger widerstehn [kann]. Sein Herz ist ganz [das ihrige].“[715] Während er sich mit seinen Eltern versöhnt und der Himmel in den Reden seiner Eltern thematisiert wird, tritt Helena auf. An dieser Stelle muss sich Faust allerdings nicht zwischen Helena und seinen Eltern entscheiden, da die Eltern Helena und ihren Enkelsohn in die Familie aufnehmen („Umarme mich meine Tochter. Ja, so sollst du heissen. Bring deinen Sohn, wir wollen euch liebreich aufnehmen.“[716]). Hierdurch überwinden die Figuren den Gegensatz zwischen Familie und Liebe, welcher sich dadurch als temporär herausstellt. Während das innerweltliche Spannungsfeld zwischen Liebe und Familie aufgelöst wird, bleibt das zeitunabhängige zwischen Gut und Böse erhalten. Dementsprechend erscheint Mephisto in diesem Moment mit Fausts Sohn als Geisel und bestärkt durch die Betonung der Zeit, dass ihm Faust nicht entkommen könne: „Faust, die Zeit unsers Bundes ist geendet. Wenige Stunden sind noch übrig. Umsonst sucht du dich mir zu entreissen. Du bist die Beute der Hölle. Hier ist meine Geißel!“[717] Der Sohn wird dementsprechend zum zweiten Mal im Drama als innerweltliches Druckmittel gegen Faust verwendet. Analog zum ersten Mal scheitert auch hier der Rettungsversuch. Während Helena und Faust den Kreis der Familie verlassen und Mephisto „zu Füssen [fallen]“[718], entfliehen Theodor und Elisabeth der Situation und „diese[r] Wohnung der Hölle“[719]. Der Unterschied zum Erpressungsversuch durch Helena liegt allerdings darin, dass Faust nicht *ad hoc* zugunsten seines Sohnes auf sein Heil verzichten möchte. Er geht ebenfalls ab, um sich seinen Eltern zu erklären und fordert von Mephisto Bedenkzeit („Wartet! - Höret mich an! – Mephistopheles gieb mir Zeit zur Ueberlegung – Gleich erschein ich wieder – Mein Vater!“[720]).

In dieser Situation ist es Helena, die zurückbleibt und Mephisto nach seinen

[713] Weidmann: *Johann Faust,* S. 44.
[714] Weidmann: *Johann Faust,* S. 44f.
[715] Weidmann: *Johann Faust,* S. 46.
[716] Weidmann: *Johann Faust,* S. 47.
[717] Weidmann: *Johann Faust,* S. 47.
[718] Weidmann: *Johann Faust,* S. 47.
[719] Weidmann: *Johann Faust,* S. 48.
[720] Weidmann: *Johann Faust,* S. 48.

Beweggründen fragt. Das Gespräch greift hierbei den Traum Helenas auf, ist jedoch nicht durch Motive der griechischen Mythologie durchwirkt, sondern im christlichen Sinne geprägt. Dementsprechend charakterisiert sich Helena durch ihre Ähnlichkeit zu Eva und deutet die Schlange ihres Traums im Sinne des Christentums um („Ich bin schwach wie unsere Stammmutter: aber ich verachte deine giftige Sprache, die nach der Hölle riecht“[721]). Sie bietet ihm für die Verschonung ihres Sohnes ihre Dienste an, woraufhin Mephisto von ihr verlangt, Theodor zu ermorden. Interessant erscheint hierbei, dass Mephisto versucht, das innerweltliche Spannungsfeld wiederzubeleben, indem er Helena (die Figuration der Liebe) zum Mord an Fausts Vater (die Figuration der Familie) instrumentalisiert, um den Kampf zwischen Gut und Böse um Fausts Seele zu gewinnen. Durch die Erfüllung dieses Angebots durch Helena werden nicht nur die beiden Ebenen des Kampfes verknüpft, sondern darüber hinaus eine Steigerung der Tragik im Stück erreicht, da Mephisto Faust zum Suizid durch Gift bringt, während Helena simultan versucht, Theodor zu ermorden.[722] Der Suizid und der Mord an einer unschuldigen Figur werden im Drama durch die Rede Fausts betont temporal zusammengeführt, indem Helena und der sterbende Theodor die Bühne während des Todeskampfes Fausts wieder betreten („Unglücksselige, was hast du verübt! Du hast auf die Höllenschlange gehört. Wisse diese Minute muß ich sterben. Ich habe Gift getrunken“[723]). Hier zeigt sich vor allem im Rückbezug auf den Anfang des Stückes die Tragik in Bezug auf die geliebte Helena. Faust wollte sie zu Beginn verlassen, um seine Liebe vor der Verdammnis zu retten („Du irrest dich. Ich liebe dich zärtlich; aber ich muß dich verlassen, um dich nicht vielleicht mit mir unglücklich zu machen.“[724]). Gerade die Liebe brachte Helena dazu, Fausts Vater zu töten und dadurch ihre eigene Verdammnis zu besiegeln. Gesteigert wird die Verbindung von Verdammnis und Liebe durch Helenas Suizid in der Szene („Du mußt sterben? – Ich bin getäuscht – Ich sterbe mit dir. (*Sie sticht sich den Dolch in die Brust*).“[725]).

Sowohl Helena als auch Faust werden am Ende des Dramas allerdings gerettet. Eingeleitet wird die Rettung durch den sterbenden Theodor, welcher den beiden vergibt und sie dadurch wieder in die Gemeinschaft der Gläubigen aufnimmt („Reicht mir eure Hände, ich vergeb euch von Herzen.“[726]). Durch die Vergebung findet am Ende des *allegorische*[n] *Drama*[s] eine entscheidende Synthese von Liebe, Religion und Familie in einem

[721] Weidmann: *Johann Faust,* S. 48.
[722] Weidmann: *Johann Faust,* S. 54ff.
[723] Weidmann: *Johann Faust,* S. 60.
[724] Weidmann: *Johann Faust,* S. 15.
[725] Weidmann: *Johann Faust,* S. 60.
[726] Weidmann: *Johann Faust,* S. 61.

performativen Akt statt („*Sie fallen einander in die Arme, und alles ist unbeweglich*“[727]). Dieser wird im Gebet Theodors verbal aufgegriffen, woraufhin die Figuren sterben:

> „O Vater der Menschen, du hast uns nicht in deinem Zorn, sondern aus Liebe geschaffen. [....] Es ist die schönste That eines Gottes zu verzeihn. [...] Gieb zu gnädiger Vater, daß ich mit meinen Kindern zugleich sterbe, und einst mit ihnen Lebe“[728]

Während die Körper der Figuren auf der Bühne verweilen, stehen ihre Seelen – durch die Teichoskopie Mephistos beschrieben – im Jenseits vor dem göttlichen Gericht und erhalten ihr Seelenheil („Hölle blick herauf! [...] Schon stehn ihre Seelen beym Richterstuhl! – Was sehe ich! – Die Schaale wankt – Verflucht sey ihr Schicksal!“[729]). Ithuriel tritt daraufhin als göttlicher Gesandter auf. Er beendet den Teufelspakt und verbannt Mephisto sowie dessen Gefährten von der Bühne.

Das Herausragende an Goethes *Faust* innerhalb der Faust-Tradition in der Rettung des Protagonisten zu sehen, wie es beispielsweise von Hans Maier 2019 herausgestellt wird („E*r wird gerettet*, Das ist neu und überraschend und gibt dem Goethe'schen Faust seine Besonderheit – seine Sonderstellung, ja Alleinstellung in der Literaturgeschichte dieser Gestalt“[730]), ist unter Mitberücksichtigung anderer Dramen um 1800 demnach unzureichend. Zu betonen ist hingegen das Zeitbewusstsein der Faust-Figur bei Goethe, welches auf das Engste mit den temporalen Strukturen verbunden ist, die der Teufelspakt durch die Verbindung von Wettform und der Temporalität von Gabe und Gegengabe schafft.

Die Texte der Autoren um 1800 zeigen, dass die temporale Grundstruktur fester Bestandteil der Faust-Dramen ist und gleichzeitig durch Modifikationen die Möglichkeit für Innovation und Originalität bietet. Die Autoren setzen hierbei erstens bei der Ausgestaltung von Mephistos Diensten an, zweitens verändern sie die temporale Gestaltung des Pakts und letztendlich drittens weichen sie von der Verdammnis Fausts ab. Neben Goethes Faust-Figur finden auch diejenigen von Paul Weidmann und Johann Friedrich Schink am Ende der Texte die Erlösung. Verbunden mit der Frage nach Erlösung und Verdammnis, die mit Teufelspakt einhergeht, ist ein entsprechendes temporales Zeitbewusstsein der Figuren. Bei Weidmann rückt, wie bereits angesprochen, der Zeitpunkt näher, indem Mephisto die eindeutig bestimmten 24 Jahre gedient hat. Dementsprechend kombiniert Weidmann den Problemkreis

---

[727] Weidmann: *Johann Faust,* S. 57.
[728] Weidmann: *Johann Faust,* S. 61.
[729] Weidmann: *Johann Faust,* S. 62.
[730] Maier, Hans: „Goethes Faust. Schuld und Rettung. Eine Vorlesung“. In: *Faust und die Wissenschaften. Aktuelle Zugänge und Perspektiven in wissenschaftlicher Vielfalt*, hrsg. v. Elisabeth Weiss, Oliver Jahraus u. Hanni Geiger. Würzburg 2019: Könighausen & Neumann (Film – Medium – Diskurs, Bd. 104), S. 89–106, hier: S. 93; Hervorhebung im Original; vgl. ferner: Wabersich, Dominik: [Rez.]: „Elisabeth Weiss, Oliver Jahraus, Hanni Geiger (Hgg.), Faust und die Wissenschaften: Aktuelle Zugänge und Perspektiven in wissenschaftlicher Vielfalt. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2019, 259 S.“. In: *Literaturwissenschaftliches* Jahrbuch 61 *(2020)*, S. 335–338, hier S. 337.

um die „Last der Vergangenheit“[731] (das sündige Leben) mit dem „unaufhaltsame[n] Näherrücken eines kommenden Ereignisses“[732] (dem Ende des Dienstes) einerseits mit der Offenheit in Bezug auf die Erlösung beziehungsweise Verdammnis um Faust andererseits. Die Spannung im Drama entsteht demnach dadurch, dass neben die „Ohnmacht um die Zukunft“[733], welche das Zeitbewusstsein Faust traditionell in den letzten Stunden dominiert, die Hoffnung auf Erlösung tritt. Bei Klingemann ist es die offene Form des Teufelspakts, welche für Faust die Möglichkeit beinhaltet, die Verdammnis als näher rückendes Ereignis aufzuhalten beziehungsweise zu verschieben. Zudem ermöglicht die offene Form die Verdammnis Fausts durch die List des Teufels.

Das Zeitbewusstsein der goetheschen Faust-Figur partizipiert im Vergleich zu den anderen betrachteten Texten an der offenen Form des Teufelspakts, allerdings nicht durch Furcht oder Melancholie gegenüber des Erfüllungszeitpunkts, das heißt: dem Tausch von Gabe und Gegengabe (vgl. *KAP. 3.2.6*), geprägt. Vor dem Hintergrund der Problemkreise von Pütz scheint die Figur Goethes zentrale Modifikationen durch den Paktschluss vorzunehmen: „Werd' ich zum Augenblicke sagen:/ Verweile doch! du bist so schön!“ (Faust, 1699f.). Anders als in den verglichenen Texten geht es in Goethes *Faust* nicht um die Gabe des Teufels in Form der Dienerschaft innerhalb einer festen Zeitspanne (von 24 Jahren), welche zu einem festen Zeitpunkt beendet wird und die Gegengabe im Sinne von Fausts Seele fordert. Faust verknüpft in der Wettformulierung den temporal-ambigen Zeitpunkt, den schönen Augenblick, selbst als Gabe mit der anschließenden Gegengabe („Dann magst du [...]“ (Faust, 1701)). Dementsprechend ist der Zeitpunkt, welcher die Gegengabe Fausts markiert, nicht nur wie bei Klingemann offener gestaltet, sondern darüber hinaus von Faust selbst angestrebt. Der Augenblick der Pakterfüllung ist im Gegensatz zur literarischen Faust-Tradition kein furchterregender Moment, welcher den vierten Problemkreis nach Pütz („das unaufhaltsame Näherrücken eines kommenden Ereignisses“[734]) begründet, sondern die von Faust angestrebte Erfahrung. Dementsprechend ist auch das „Verinnen der Zeit“[735], welches das Zeitbewusstsein von Faust-Figuren traditionell durch die festgeschriebene Vertragslaufzeit prägt, kein temporaler Problemkreis des goetheschen Fausts, sondern Mephistos („Doch nur vor Einem ist mir bang';/ Die Zeit ist kurz, die Kunst ist lang.“ (Faust, 1786f.)). Das Leben Fausts, welches den temporalen Rahmen für die Aisthesis des Augenblicks und zusätzlich aus der Perspektive Mephistos für

[731] PÜTZ (1970), S. 96.
[732] PÜTZ (1970), S. 96.
[733] PÜTZ (1970), S. 96.
[734] PÜTZ (1970), S. 96.
[735] PÜTZ (1970), S. 96.

die Wette mit dem HERRN in *Prolog im Himmel* bildet („So lang' er auf Erden lebt,/ So lange sey dir's nicht verboten.“ (Faust, 315f.)), ist begrenzt. Demnach verrinnt für Mephisto die Zeit, in deren Rahmen er die Wettbedingung erfüllen kann.

Der Verjüngungstrank in *Hexenküche* ist demnach durch diesen Problemkreis in Mephistos Zeitbewusstsein motiviert, zudem bietet er die Möglichkeit für Faust, sich der „Last der Vergangenheit“[736] in Bezug auf sein Alter zu entledigen. Die Last der Vergangenheit wird bereits im Anfangsmonolog in *Nacht* und in Bezug auf den eigenen Vater in *Vor dem Thor* verdeutlicht. Die Studienjahre erscheinen in ihrer zyklischen Struktur als verlorene Zeit („Da steh' ich nun ich armer Thor!/ Und bin so klug als wie zuvor;“ (Faust, 358f.)). Zudem erfährt das von Mephisto in *Studierzimmer II* angepriesene Leben, welches für den Teufel durch die Loslösung von Standesgrenzen geprägt ist („Bin ich, als edler Junker, hier,/[...]/ Und rathe nun dir, kurz und gut,/ Dergleichen gleichfalls anzulegen;/ Damit du, losgebunden, frey,/ Erfahrest was das Leben sey.“ (Faust, 1535 u. 1540–1543)), durch Faust eine Zurückweisung, indem er sein Alter betont: „In jedem Kleide werd' ich wohl die Pein/ Des engen Erdelebens fühlen./ Ich bin zu alt, um nur zu spielen,/ Zu jung, um ohne Wunsch zu seyn.“ (Faust, 1544–1547). Auch der gemeinsame Aufbruch von Faust und Mephisto in *Studierzimmer II* ist nach dem Paktschluss immer noch durch Fausts Problem mit dem Alter dominiert („Allein bey meinem langen Bart/ Fehlt mir die leichte Lebensart.“ (Faust, 2055f.)). Erst der Verjüngungstrank in *Hexenküche* führt die Grundlage für diese „leichte Lebensart“ (Faust, 2055) sowohl in körperlicher Hinsicht als auch durch eine damit verbundene mentale Veränderung herbei („Du siehst, mit diesem Trank im Leibe,/Bald Helenen in jedem Weibe.“ (Faust, 2603f.))

Die Ambiguität der Faust-Figur durch die Verbindung des alten Gelehrten und des jungen Körpers ist demnach durch das Zeitbewusstsein Fausts selbst motiviert und findet bei Mephisto für die eigene Gewinnsteigerung der Wette eine entsprechende Zustimmung. Das Zeitbewusstsein Fausts weist nach der Emanzipation durch den Verjüngungstrank die Last der Vergangenheit, wie sie beispielsweise auch in *Vor dem Thor* durch die Verbindung zu seinem Vater ausgestaltet wird, nicht mehr auf. Zudem entfällt zu Beginn von *Faust II* seine Last von *Faust I* aufgrund der Gretchenhandlung durch den Schlaf in *Anmuthige Gegend* („Entfernt des Vorwurfs glühend bittre Pfeile,/ Sein Innres von verlebtem Graus“ (Faust, 4624f.)).

Allerdings tritt auch in Goethes Drama die Sorge auf; jedoch nicht als Teil der Faust-Figur, sondern als Allegorie. Sie ist in *Tiefe Nacht* eine von „vier GRAUE[n]

[736] PÜTZ (1970), S. 96.

WEIBER[n]“ (Faust, v. 11384), welche sich als Mangel, Schuld, Sorge und Not vorstellen. Während Mangel, Schuld und Not den Palast nicht betreten können und demgemäß keine Zugang zu Faust finden, ist es der Sorge möglich („Ihr Schwestern könnt nicht und dürft nicht hinein./ Die Sorge sie schleicht sich durchs Schlüsselloch ein.“ (Faust, 11390f.)). Die Szene ist dementsprechend durch Simultanität geprägt: Auf der einen Seite stehen Mangel, Schuld und Not vor dem Palast und verweisen gemeinsamen auf ihren Bruder, den Tod und dadurch auf das näher rückende Lebensende Fausts („Dahinten, dahinten! von ferne von ferne,/ Da kommt er der Bruder, da kommt er der - - - - - Tod.“ (Faust, 11396f.)). Auf der anderen Seite tritt Faust mit der Sorge in einen Dialog und gibt zu, dass er sie nie gekannt habe, da er innerhalb der Welt alles erreicht habe und sich nicht um das Jenseits kümmere („Der Erdenkreis ist mir genug bekannt./ Nach drüben ist die Aussicht uns verrannt;/ Thor! wer dorthin die Augen blinzelnd richtet,“ (Faust, 11441ff.)). Faust, der sich keine Sorgen bezüglich der (jenseitigen) Zukunft machen möchte („Doch deine Macht, o Sorge, schleichend groß,/ Ich werde sie nicht anerkennen.“ (Faust, 11493f.)), erblindet durch die Sorge-Figur („Die Menschen sind im ganzen Leben blind,/ Nun Fauste! werde dus am Ende.“ (Faust, 11497f.)). Die Blindheit der Faust-Figur korrespondiert hierbei mit der nicht empfundenen Ohnmacht gegenüber der (jenseitigen) Zukunft, wie sie in anderen Faust-Texten vor allem am Ende der Dramen das Zeitbewusstsein gestaltet, allerdings durch den Faust Goethes bereits vor dem Paktschluss in *Studierzimmer II* abgelegt wird („Das Drüben kann mich wenig kümmern,/ Schlägst du erst diese Welt zu Trümmern,/ Die andre mag darnach entstehn.“ (Faust, 1660ff.)).

Der Teufelspakt scheint Faust gerade die Gestaltungsmöglichkeiten zu offerieren, die ihm durch die temporale *conditio humana* nicht zugänglich sind und deren Reflexionen ihn in *Nacht* zum Suizidversuch bewegen. Wie in *KAP. 5.*4 herausgestellt wird, versucht Faust durch den Suizid den fruchtbaren Augenblick der spirituellen Magie mit dem „seligen Augenblick“ der Dämonenmagie zu verbinden. Der schöne Augenblick ist demnach bereits in den Magieversuchen im Zeitbewusstsein der Figur als der prägende Problemkreis („das Problem des richtigen Zeitpunktes“[737]) angelegt und in Form der Wette pointiert („Werd' ich zum Augenblicke sagen:/ Verweile doch! du bist so schön!“ (Faust, 1699f.)). Der konditional-zukünftige Sprechakt wird demnach bereits bei der Wettformulierung zum Ausdruck des gegenwärtigen Zeitbewusstseins Fausts und gleichzeitig auf Metaebene zum Kontrapunkt für die Verbindung von Aisthesis und Ästhetik der Zeit. Die vorliegende Arbeit betont demgemäß, dass diese enge Verbindung von Zeitbewusstsein bzw. -erfahrung und -

[737] PÜTZ (1970), S. 96.

gestaltung durch den Sprechakt und damit durch den Teufelspakt die Sonderstellung von Goethes *Faust* in der literarischen Tradition begründet. Da diese Verknüpfung von Aisthesis und Ästhetik der Zeit im Kern auf temporaler Ambiguität und ambiger Temporalität beruht, erhalten die Verbindungen von Ambiguität und Zeit ihre Zentralität nicht nur für die Wettformulierung, sondern auch für die Sonderstellung des Dramas. Wie im Folgenden aufgezeigt wird, besitzt der Teufelspakt in Goethes *Faust* durch die Verbindung von temporaler Ambiguität und ambiger Temporalität im Augenblick eine temporale Struktur, die sich aus der Wettform und der Temporalität der Gabe speist.

3.2.5 Temporale Ambiguität des Teufelspakts: Gabe und Wette

Der Pakt, welcher seit der *Faust-Historia* von 1587 traditionell zwischen Mephisto und Faust geschlossen wird, beinhaltet ein Tauschgeschäft samt damit verbundener temporaler Gestaltung. Die für 24 Jahre in Anspruch genommenen Dienste enden an einem bereits zu Paktbeginn eindeutig festgelegten Zeitpunkt und finden in der Seele Fausts das festgeschriebene Tauschobjekt. Die Wette, welche Faust bei Goethe gegenüber Mephisto eröffnet, modifiziert diese temporale Grundstruktur des traditionellen Teufelspakts zweifach: Erstens durch die Wettform, da diese strukturell den Zeitpunkt für die Pakterfüllung durch Faust von zeitlicher Eindeutigkeit (24 Jahre) löst;[738] zweitens – und auf das Engste damit verbunden – durch die Temporalität des Zeitpunktes, welche die Wette inhaltlich durch die Aisthesis des Augenblicks entwirft: „Werd' ich zum Augenblicke sagen:“ (Faust, 1699). Die Wettformulierung konzipiert die temporale Grundstruktur des Pakts insofern, dass die Erfahrung des Augenblicks einerseits als Gabe durch Mephisto gefordert wird, andererseits die Anerkennung der Gabe per se und die damit verbundene Gegengabe durch Faust an dessen Sprechakt gebunden sind. In Bezug auf den Sprechakt wurde bereits mehrfach darauf verwiesen, dass dieser das einzige verifizierende Element ist, welche die Erfüllung der Forderung bestätigt und damit den Zeitpunkt für die Pakterfüllung durch Faust, das heißt die Gegengabe, markiert. So wurde in *KAP. I* herausgestellt, dass auf Wortebene Ambiguität, Vagheit und Unterspezifizierung verwendet werden, um auf narrativer Ebene die Offenheit und (Inter-)Subjektivität des Teufelspakts zu betonen. Auf dramatischer Ebene treten zudem die Paradoxie des Augenblicks durch die Verwendung der Wettformulierungen um die Ruhe und die Bewegung hinzu („Werd' ich beruhigt je mich auf ein Faulbett legen;“ (Faust, 1692) u. „Verweile doch!“ (Faust, 1700)). In diesem Zusammenhang wurde für den Sprechakt ebenfalls schon erläutert, dass dieser einerseits die Eigenschaften des geforderten Augenblicks (Offenheit, (Inter-)Subjektivität) aufgreift,

[738] Vgl. KRAH (2022), S. 130.

andererseits die Herausforderungen des Dramas löst, den Augenblick darzustellen. An dieser Stelle wird in Bezug auf das Verhältnis der Aisthesis des Augenblicks und dessen Darstellung darauf eingegangen, dass der Sprechakt in *Studierzimmer II* die Temporalität der Gabe auf Wortebene innerhalb der Wettformulierung markiert und am Ende von *Faust II* den Ausgangspunkt dafür darstellt, innerhalb einer metadramatischen Pause die Reflexion der Zeit als Gabe vorzunehmen.[739]

Beim Aushandeln des Teufelspakts in *Studierzimmer II* sind Formen der Uneindeutigkeit fester Bestandteil der Verhandlungsrhetorik Mephistos:

„MEPHISTOPHELES
Ich bin dein Geselle
Und, mach' ich dir's recht,
Bin ich dein Diener, bin dein Knecht!
FAUST
Und was soll ich dagegen dir erfüllen?
MEPHISTOPHELES
Dazu hast du noch eine lange Frist.
FAUST
Nein nein! der Teufel ist ein Egoist
Und thut nicht leicht um Gottes Willen
Was einem andern nützlich ist.
Sprich die Bedingung deutlich aus;
Ein solcher Diener bringt Gefahr ins Haus.
MEPHISTOPHELES
Ich will mich hier zu deinem Dienst verbinden,
Auf deinen Wink nicht rasten und nicht ruhn;
Wenn wir uns drüben wieder finden,
So sollst du mir das Gleiche thun.“ (Faust, 1646–1659)

Auf die narrative Ambiguität des Angebots Mephistos, welche auf der mehrdeutigen Verwendung des Wortes „recht“ (Faust, 1647) und dem Tempusgebrauch auf Wortebene beruht, und damit die trügerischen Absichten Mephistos artikuliert, wurde bereits in *KAP. 3.2.3* eingegangen. Der Teufelsbund wird hier zum dritten Mal im Drama eingeleitet, indem Mephisto traditionell einen Pakt vorschlägt, der Faust zeitlich begrenzte Dienste offeriert und dafür seine Seele einfordert. Hervorzuheben ist hierbei, dass Mephisto erstens selbst von den 24 Jahren abweicht und die Vertragsdauer gegenüber Faust mit Vagheit verbindet („Dazu hast du noch eine lange Frist“ (Faust, 1650)) und zweitens erst auf die Forderung Fausts nach Klarheit dessen Gegengabe beschreibt. Faust durchschaut allerdings den Versuch der Beschwichtigung, welche durch die vage Vertragsdauer erreicht werden soll,[740] und damit die Verhandlungsstrategie Mephistos („Nein nein! der Teufel ist ein Egoist […]/ Sprich die Bedingung deutlich aus;“ (Faust, 1651 u. 1654)), weshalb dieser den Bund zwar auf eine Formel bringt, jedoch weiterhin versucht, den Pakt der zeitlichen Eindeutigkeit zu entziehen.

[739] Vgl. BRANDES (2003), S. 195f.
[740] Vgl. GAIER (2002), S. 67.

Auf Wortebene markieren die Bezeichnungen für das Diesseits („hier“ (Faust, 1656)) und das Jenseits („drüben“ (Faust, 1658)) eine räumliche Abgrenzung der jeweiligen Dienste und verschleiern dadurch die temporale Struktur des Pakts. Zudem wird durch die räumliche Abgrenzung die Simultanität von Diesseits und Jenseits impliziert und dadurch eine Homogenität der Zeitlichkeit evoziert. Die Homogenität der Temporalität wird dementsprechend mit der Homogenität der Dienste verbunden („So sollst du mir das Gleiche thun.“ (Faust, 1659)). Dass auf die zeitlich begrenzten Dienste im Diesseits ewige Dienste im Jenseits folgen, verbirgt Mephisto dadurch. Zudem beschwichtigt er die Verbindlichkeit des Paktes durch narrative Ambiguität, welche auf Wortebene auf dem Tempusgebrauch und dem Adverb „Wenn“ beruht: „Wenn wir uns drüben wieder finden“ (Faust, 1658). Einerseits lässt sich der Vers temporal verstehen. Dementsprechend umschreibt Mephisto die Dienste Fausts, die er ihm gegenüber ab dem Zeitpunkt zu verrichten habe, wenn sie sich „drüben wieder finden [werden]“ (Faust, 1658). Andererseits besteht durch den Präsensgebrauch und das Adverb „Wenn“ auch die Möglichkeit, die Aussage konditional im Sinne einer Wenn-So-Konstruktion zu verstehen („So sollst du mir das Gleiche thun.“ (Faust, 1659)).[741] Die hierbei von Mephisto verfolgte Strategie scheint aufzugehen. Denn Faust übernimmt die räumlichen Kategorien Mephistos und die temporal-ambige Beschreibung für den Zeitpunkt der Pakterfüllung:

„FAUST
Das Drüben kann mich wenig kümmern,
Schlägst du erst diese Welt zu Trümmern,
Die andre mag darnach entstehn.
Aus dieser Erde quillen meine Freuden,
Und diese Sonne scheinet meinen Leiden;
Kann ich mich erst von ihnen scheiden,
Dann mag was will und kann geschehen.“ (Faust, 1660–1666)

Das Jenseits bleibt durch die räumliche Bezeichnung als „Das Drüben“ (Faust, 1660) weiterhin unterspezifiziert, was auch der Aussage Fausts entspricht, dass ihn dieses „wenig kümme[t]“ (Faust, 1660) und er „[d]avon […] nichts weiter hören [will]“ (Faust, 1667). Durch die Unterspezifizierung des Jenseits und die Konkretisierungen des Diesseits („Aus dieser Erde quillen meine Freuden,/ Und diese Sonne scheint meinen Leiden;“ (Faust, 1663f.)) charakterisiert sich Faust in der Tradition der *Faust-Historia* als „Weltmensch“[742].

In diesem Zusammenhang von jenseitiger Unterspezifizierung und diesseitiger Konkretisierung ist auch die Herausforderung für Mephisto angelegt, welche Faust in der Wettformulierung artikulieren wird: die diesseitige Erfahrung des schönen Augenblicks („Werd' ich zum Augenblicke sagen:/[…]/ Dann bist du deines Dienstes frey“ (Faust, 1699

[741] Vgl. SCHÖNE (2003), S. 260; vgl. ferner: ARENS (1982), S. 178.
[742] *Faust-Historia*, S. 15.

u. 1704). Auf Wortebene ist dies bereits markiert durch dieselbe temporale Ambiguität, welche Faust analog zur Wettformulierung anhand seines Tempus- und Adverbialgebrauchs bildet: „Kann ich mich erst von ihnen scheiden,/ Dann mag was will und kann geschehen.“ (Faust, 1665f.). Bemerkenswert ist hierbei nicht nur, dass diese Formulierung Fausts analog zur Wette die temporale Ambiguität auf narrativer Ebene ermöglicht, einerseits temporal als auch andererseits konditional verstanden zu werden, sondern, dass diese ambige Temporalstruktur nicht von Faust, sondern von Mephisto in die Aushandlung des Paktes eingeführt wurde („Wenn wir uns drüben wieder finden,/ So sollst du mir das Gleiche thun.“ (Faust, 1658f.)). Die temporale Ambiguität ist demnach nicht als List von Seiten Fausts aufzufassen, die von Mephisto unbemerkt bliebe,[743] sondern Ausdruck der temporalen Offenheit, welche auf Ebene der dramatischen Einbettung für beide Parteien der Wette zugrunde liegt. Die Disjunktion von Bedeutungen in Form der (temporalen) Ambiguität ist demnach zum einen konstitutiv für das Zustandekommen des Paktes und damit zentral für die Handlung[744] und zum anderen als Eigenschaft des im Pakt geforderten schönen Augenblicks im Kern der Metareflexion.

Im Kontext der von Faust artikulierten Konkretisierung im Diesseits und der Unterspezifizierung des Jenseits, welche mit der Erfahrung des schönen Augenblicks als schöne Erfahrung der Zeit durch die Wette gefordert wird, verspricht Mephisto unterspezifiziert eine solche Gabe im Rahmen des Teufelsbunds:

> „MEPHISTOPHELES
> In diesem Sinne kannst du's wagen.
> Verbinde dich; du sollst, in diesen Tagen,
> Mit Freuden meine Künste sehn,
> Ich gebe dir was noch kein Mensch gesehn.“ (Faust, 1671–1674)

Dass Mephisto im Singular von „diesem Sinne“ (Faust, 1671) spricht, pointiert metareflexiv die Strategie(n) der Paktaushandlung. Sowohl Faust als auch Mephisto verhandeln unter der Verwendung von Vagheit, Ambiguität und Unterspezifizierung, weshalb eigentlich nicht von einem (eindeutigen) Sinn die Rede sein kann. Allerdings drückt der Rückbezug durch das Demonstrativpronomen („diesem“ (Faust, 1671)) auf die temporalen Ambiguitäten die Einsicht in die verhandelte Temporalstruktur von Seiten Mephistos aus, welche von ihm selbst in die Verhandlungen ein- sowie von Faust weitergeführt wurde und dadurch als Grundlage des Dialogs und des Paktschlusses angesehen werden können.[745]

---

[743] Vgl. BRANDES (2003), S. 176; Dagegen: GAIER (2002), S. 66: „Mit der Wette hat Faust, von Mephistopheles unbemerkt oder unbeobachtet, seine Lebensdauer („der letzte Tag“) davon abhängig gemacht, ob Mephistopheles die Bedingung erfüllt. Faust kann damit über seine Lebenszeit selber bestimmen, wenn er bei seinem Vorsatz bleibt.“

[744] Vgl. SCHÖNE (2003), S. 261.

[745] Vgl. BRÜNING (2010), S. 31; vgl. ferner: SCHÖNE (2003), S. 260f.

Dementsprechend greift er die von Faust vorgenommene Konkretisierung des Diesseits auf und verspricht ihm „in diesen Tagen“ (Faut, 1672) durch seine „Künste“ (Faust, 1673) die Erfahrung von etwas, „was noch kein Mensch gesehn.“ (Faust, 1674).

Auffällig ist hierbei, dass die diesseitige Erfahrung einer unterspezifizierten Gabe („Ich gebe dir“ (Faust, 1674)) mit einer Betonung des Sehsinns, welche durch die Paarreimverbindung „sehn/[...] gesehn“ (Faust, 1673f.) erreicht wird, verknüpft ist. Dadurch ist die Aisthesis des Augenblicks, das heißt eines außerhalb der Zeit existierenden Phänomens, für Faust in der irdischen Zeitlichkeit in Form der versprochenen Gabe präsent und sprachlich durch jene adäquaten Formen der Uneindeutigkeit realisiert, welche dem Objekt der versprochenen Erfahrung entsprechen (vgl. *KAP. 2.4*). Die Reaktion Fausts auf das Angebot Mephistos und der weitere Dialogverlauf lassen sich unter Bezug auf das Spannungsfeld zwischen der teuflischen Unterwürfigkeit und Überlegenheit verstehen, wie es bereits in den ersten Versen Mephistos gegenüber Faust deutlich wird („Wozu der Lärm? was steht dem Herrn zu Diensten?“ (Faust, 1322)):

„FAUST
Was willst du armer Teufel geben?
Ward eines Menschen Geist, in seinem hohen Streben,
Von deines Gleichen je gefaßt?
Doch hast du Speise die nicht sättigt, hast
Du rothes Gold, das ohne Rast,
Quecksilber gleich, dir in der Hand zerrinnt,
Ein Spiel, bey dem man nie gewinnt,
Ein Mädchen, das an meiner Brust
Mit Äugeln schon dem Nachbar sich verbindet,
Der Ehre schöne Götterlust,
Die, wie ein Meteor, verschwindet.
Zeig mir die Frucht, die fault, eh' man sie bricht,
Und Bäume die sich täglich neu begrünen!
MEPHISTOPHELES
Ein solcher Auftrag schreckt mich nicht,
Mit solchen Schätzen kann ich dienen.
Doch guter Freund, die Zeit kommt auch heran
Wo wir was Gut's in Ruhe schmausen mögen.“ (Faust, 1675–1691)

Die erste dieser Fragen von Seiten Fausts verweist darauf, dass es in der Verhandlung zwischen ihm und Mephisto weiterhin nicht um eine eindeutige Vertragslaufzeit der Dienerschaft geht, sondern um die Qualität der Gabe, welche Faust von Mephisto fordert („Was willst du armer Teufel geben?“ (Faust, 1675)). Die zweite Frage lässt sich ebenfalls als rhetorische Frage und demnach als Ausdruck des Spotts beziehungsweise der vermeintlichen Überlegenheit Fausts gegenüber Mephisto werten. Dementsprechend ist Mephisto als „armer Teufel“ (Faust, 1675) durch Faust auf Wortebene als armselige Kreatur ausgewiesen, der es an der Auffassungsgabe bezüglich des menschlichen Strebens mangeln würde („Ward eines Menschen Geist, in seinem hohen Streben,/ Von deines Gleichen je

gefaßt?“ (Faust, 1676f.)).[746] Zudem lässt sich der zweite Vers auf narrativer Ebene zusätzlich so verstehen, dass Mephisto keine Gabe leisten könne, welche die Seele als Gegengabe im Rahmen eines Teufelspakts überhaupt wert wäre. Demgemäß ist die Frage als spöttische Aussage Fausts dazu aufzufassen, ob Mephisto bei dem Angebot überhaupt „eines Menschen Geist/ […] je gefaßt [habe]“ (Faust, 1676).[747]

Die daran anschließenden Verse lassen sich infolge dessen, wie von Peter Brandes für die ältere Faustforschung zusammenfassend herausgestellt, als weitere Beispiele für die Unzulänglichkeit der Gaben, welche Mephisto Faust bieten könne, werten.[748] Für Brandes und auch die vorliegende Arbeit ist in den Aussagen Fausts allerdings kein eindeutiger Zweifel gegenüber Mephistos Gaben zu sehen.[749] Die Grundlage für die narrative Ambiguität, welche den Spott, der durch die Fragen artikuliert wird, mit dem Begehren Fausts verbindet, ist auf Wortebene in der Syntax der Verse und der einleitenden Konjunktion „Doch“ (Faust, 1679) zu sehen. Während die Fragen in den Versen 1675f. rhetorisch eingesetzt als Form für den Spott Fausts dienen, markiert das „Doch“ (Faust, 1679) die Wende Fausts hin zur echten Frage, welche allerdings – außer in der Weimarer Ausgabe gegen alle Drucke zu Goethes Lebzeiten[750] – im schriftlich fixierten Text nicht in einem Fragezeichen, sondern in einem Punkt mündet.[751] Auf Wortebene beruht diese strukturelle Ambiguität, welche als *garden path*[752] bezeichnet werden kann, auf dem temporalen Zusammenspiel der Syntax und der Interpunktion. Während das Enjambement, welches die Verse 1678–1685 umfasst, in Anschluss an die vorherigen Fragen eine entsprechende Syntax aufweist, und demgemäß zunächst als weitere Frage wahrgenommen wird, findet am Ende von Vers 1685 durch die Interpunktion eine Betonung des Status als Aussage und damit eine Ambiguierung statt.

Die Funktion dieser Ambiguität ist es hierbei, die Ambivalenz[753] Fausts bezüglich des Angebots von Mephisto zu artikulieren.[754] Einerseits zweifelt er in den Versen 1675f. die Fähigkeiten des Teufels an, andererseits drückt er in den Versen 1678–1685 den Wunsch

---

[746] Vgl. GAIER (2002), S. 66; vgl. ferner: SCHÖNE (2003), S. 258; BRANDES (2003), S. 180.
[747] Vgl. BRANDES (2003), S. 178.
[748] Vgl. BRANDES (2003), S. 178f.
[749] Vgl. BRANDES (2003), S. 179f.
[750] Vgl. WA I, S. 14; vgl. ferner: SCHÖNE (2003), S. 259; BRANDES (2003), S. 179.
[751] Vgl. BRANDES (2003), S. 180.
[752] „A temporary ambiguity that arises because we process sentences in online fashion as words come in (*Frazier and Fodor 1978*)" (https://tincap.uni-tuebingen.de/tincap5/html/glossary (Letzter Aufruf: 15.02.2023 9:20 Uhr)
[753] Vgl. Bauer, Matthias: „Ambiguity and Ambivalence before 'Ambivalence'“ In: *Ambivalenz in Sprache, Literatur und Kunst/ Ambivalence in Language, Literature, and Art*, hrsg. v. Matthias Bauer Frauke Berndt u. Sebastian Meixner. Würzburg 2019: Königshausen & Neumann (POETIK UND EPISTEME, Bd. 3), S. 141–154, hier: S. S. 145f.
[754] Vgl. BAUER (2019), S. 145; vgl. ferner: BRANDES (2003), S. 179f.

nach Gaben aus und fordert anschließend von Mephisto explizit eine solche: „Zeig mir die Frucht, die fault, eh' man sie bricht,/ Und Bäume die sich täglich neu begrünen!“ (Faust, 1686f.). Geprägt sind die von Faust angeführten Beispiele hierbei durch Paradoxien („Doch hast du Speise die nicht sättigt,/ […]/ Ein Spiel, bey dem man nie gewinnt,“ (Faust, 1678 u. 1681)) als auch durch Flüchtigkeit („Ein Mädchen, das an meiner Brust/ Mit Äugeln schon dem Nachbar sich verbindet,/ Der Ehre schöne Götterlust,/ Die, wie ein Meteor, verschwindet. “ (Faust, 1682–1685))[755] und temporale Umkehrungen („Du rothes Gold, das ohne Rast,/ Quecksilber gleich, dir in der Hand zerrinnt,/ […] Zeig mir die Frucht, die fault, eh' man sie bricht,“ (Faust, 1679f. u. 1686)).

Die Gaben Mephistos werden durch diese Eigenschaften allerdings keineswegs nichtig,[756] sondern verweisen (poetologisch) durch die temporale Ambiguität der Wettformulierung auf die Überlappung von Zeitintervallen („Schlag auf Schlag!“ (Faust, 1698)). Die Flüchtigkeit der Gabe, wie sie das von Faust angeführte Beispiel des Mädchens verdeutlicht, basiert demnach auf einer ausgeprägten Überlappung von Zeitintervallen im Sinne der Gleichzeitigkeit, wie es auf Wortebene durch das „schon“ (Faust, 1684) markiert ist: „Ein Mädchen, das an meiner Brust/ Mit Äugeln schon dem Nachbar sich verbindet“ (Faust, 1682f.). Die Forderung Fausts „Zeig mir die Frucht, die fault, eh' man sie bricht“ (Faust, 1686) lässt auch verschiedene Zeitintervalle überlappen und geht noch einen Schritt weiter, da sie sich gegen die Zeitrichtung der auf Kausalität beruhenden natürlichen Ordnung wendet. Der Wunsch nach der „Frucht“ beinhaltet somit nicht, wie von Peter Brandes vertreten, eine Forderung nach einer „Kunst der Beschleunigung“[757], sondern eine Loslösung von der Zeit als Ordnungskategorie, die Faust in der Paktformulierung mit dem paradox zukünftig-konditionalen Erfüllungszeitpunkt verbindet („Es sey die Zeit für mich vorbey! (Faust, 1706)). Damit verknüpft ist, wie in der Wettformulierung pointiert, die Zeit als Objekt der Gabe (der schöne Augenblick).[758]

Die Reaktion Mephistos auf diese Forderung ist mehrdeutig („Doch guter Freund, die Zeit kommt auch heran/ Wo wir was Gut's in Ruhe schmausen mögen.“ (Faust, 1690f.)). Die Betonung der „Ruhe“ (Faust, 1691) ist als Spitze gegen den HERRN in *Prolog im Himmel* aufzufassen, da sie zumindest vordergründig im Widerspruch zu der von ihm beschriebenen Funktion des Teufels steht, den Menschen zur Tätigkeit zu reizen („Des

[755] Vgl. BRANDES (2003), S. 183.
[756] Dagegen: Hamacher, Werner: „Faust, Geld“. In: *Athenäum 4 (1994)*, S. 131–187, hier: S. 133: „Gegenüber dem mephistotelischen Quidproquo insistiert Faust darauf, daß die Gaben – und zwar nicht nur die des Teufels, sondern alle – substanzlos, scheinhaft, flüchtig und im strengen Sinn also gar keine Gaben und folglich auch nicht austauschfähig sind […].“
[757] BRANDES (2003), S. 185: „Die Frucht, die fault eh' man sie bricht, ist keine Naturunmöglichkeit, es bedarf aber des Zeitraffers, um die von Faust vorgestellte Szene darstellbar zu machen.“
[758] Vgl. BRANDES (2003), S. 185.

Menschen Thätigkeit kann allzuleicht erschlaffen,/ Er liebt sich bald die unbedingte Ruh;“ (Faust, 340f.)). Andererseits dient Mephisto die Betonung einer Ordnung durch Zeit im Dialog mit Faust als rhetorisches Mittel, um diesem die letzten Zweifel am Teufelsbund zu nehmen. Mephisto hat für den Pakt selbst die ambige Temporalität für den Erfüllungszeitpunkt durch den Einsatz von temporaler Ambiguität auf narrativer Ebene eingeführt („Wenn wir uns drüben wieder finden,/ Sollst du mir das Gleiche thun“ (Faust, 1658f.)). Diese ambige Temporalität wurde durch Faust übernommen und dann im Kontext der Ambivalenz durch weitere temporale Ambiguitäten ausgeführt. An dem Punkt, an dem Faust die Loslösung von der *ordo naturalis* hin zur ambigen Temporalität in Form einer vorzeigbaren Gabe fordert („Zeig mir die Frucht, die fault, eh' man sie bricht,“ (Faust, 1686)), gibt Mephisto zwar zu verstehen, dass er diesen Wunsch erfüllen könne („Ein solcher Auftrag schreckt mich nicht,/ Mit solchen Schätzen kann ich dienen.“ (Faust, 1688f.)), vollzieht allerdings eine vordergründige Zurücknahme des Angebots, indem er Faust gegenüber die Ordnung der Zeit rhetorisch einsetzt („Doch guter Freund, die Zeit kommt auch heran“ (Faust, 1690)). Damit reizt er Faust zur ersten Wettformulierung,[759] die auf Tätigkeit und auf Entsagung von Ruhe beruht („Werd' ich beruhigt je mich auf ein Faulbett legen;/ So sey es gleich um mich gethan!/ […]/ Kannst du mich mit Genuß betrügen; Das sey für mich der letzte Tag!/ Die Wette biet' ich!“ (Faust, 1692f. u. 1696ff.)). Die Aussage Mephistos ist demnach auf Wortebene und narrativer Ebene nicht ambig. Allerdings stellt sie auf dramatischer Ebene eine Ambiguität dar, da Mephisto Faust zwar beabsichtigt zur Wettformulierung reizt und damit (eventuell unintendiert) die Funktion erfüllt, welche ihm der HERR zuspricht. Mephisto nimmt dementsprechend durch einen performativen Widerspruch, der durch einen wörtlichen Widerspruch gegenüber dem HERRN und Faust markiert wird, die in *Prolog im Himmel* beschriebene Rolle ein.

Wie die Ausführungen gezeigt haben, ist die temporale Ambiguität, mit der die Wette und die Gabe für den Teufelspakt zwischen Faust und Mephisto ausgehandelt werden, einerseits Grundlage für das Zustandekommen des Paktes, indem beide Vertragspartner die Ambiguität während der Verhandlung akzeptieren. Andererseits ist die temporale Ambiguität die inhaltliche Grundlage für die Temporalität, das heißt: die Form des Dramas, welche diesem Teufelspakt zugrunde liegt. Diese Verbindung von inhaltlicher Gestaltung des Teufelspakts und der verknüpften Zeitstrukturierung des Dramas, welche durch temporale Ambiguität und ambige Temporalität geprägt ist, begründet die Sonderstellung des goetheschen *Faust*s innerhalb der literarischen Tradition und ist mit der Metareflexion

[759] Vgl. BRANDES (2003), S. 191.

der Bedeutungsgenerierung verknüpft. Dies zeigt sich anhand der ambigen Temporalität des Paktschlusses einerseits dadurch, dass sie, wie bereits in *KAP. 2.4* auch in Bezug auf die uneindeutigen Ereignisstrukturen dargelegt, Ausdruck des in der Wette fixierten schönen Augenblicks ist und demgemäß nicht nur zu Beginn des Teufelsbundes, sondern auch am Ende von *Faust II* der formale Ausgangspunkt für die Metareflexion von Zeit als dramatische Gabe darstellt, die im Folgenden erläutert wird.

3.2.6 Ambige Temporalität der Wette: Gabe und Gegengabe

Das temporale Verhältnis von Gabe und Gegengabe nimmt Faust in den Wettformulierungen vor:

> „Werd' ich beruhigt je mich auf ein Faulbett legen;
> So sey es gleich um mich gethan!
> [...]
> Werd' ich zum Augenblicke sagen:
> Verweile doch! du bist so schön!
> Dann magst du mich in Fesseln schlagen,
> Dann will ich gern zu Grunde gehen!“ (Faust, 1692f. u. 1699–1702)

Auf Wortebene macht Faust hierbei zweifach deutlich, dass die Gabe und die Gegengabe rasch aufeinanderfolgen werden. In der ersten Formulierung sei es um ihn dementsprechend „gleich […] gethan!“ (Faust, 1693)), während auf den Sprachakt der Wettformulierung „Dann“ (Faust, 1701) unmittelbar die Gegenleistung erfolgen mag. Auf narrativer Ebene verbindet er den temporal-ambigen Augenblick, in dessen Rahmen die temporale Unmittelbarkeit von Gabe und Gegengabe vorherrscht. Demnach ersetzt Faust den Zeitpunkt der Pakterfüllung, den Mephisto zu Beginn der Verhandlungen durch Vagheit beschrieben hat („Dazu hast du noch eine lange Frist“ (Faust, 1650)), durch einen temporal-ambigen Augenblick (vgl. *KAP. 1.1*), welcher im Drama den ästhetischen Rahmen bildet und gleichzeitig durch seine Schönheit das gegebene Objekt der Aisthesis ist („Werd' ich zum Augenblicke sagen:/ Verweile doch! du bist so schön!“ (Faust, 1699f.)). Auf Ebene der Metareflexion wird die Aisthesis,[760] welche der Verifizierung durch Faust im Sprechakt zugrunde liegt, dass der Augenblick die geforderte Qualität und damit die Wertigkeit als Gabe besitzt, verknüpft mit der Ästhetik des Augenblicks, das heißt: die Darstellung dieser Gabe und ihrer Temporalität durch das Drama.[761] Dementsprechend fordert Faust handlungsrelevant gegenüber Mephisto die Erfahrung und damit für sich und die Rezeption die Gabe einer Ästhetik der Zeit, welche durch die dargestellte Zeit und die Zeit der Darstellung umgesetzt wird.[762]

---

[760] Vgl. BIES/GIACOVELLI/LANGENOHL (2018), S. 12f.
[761] Vgl. BIES/GIACOVELLI/LANGENOHL (2018), S. 14f.
[762] Vgl. BRANDES (2003), S. 185.

Da Faust in der lexikalischen Ambiguität des Augenblicks nicht nur die temporale Komponente, sondern auch deren ästhetische Dimension anspricht (vgl. *KAP. 2.4.3)*, fordert er als Figur des Textes in einem metareflexiven Moment die „lebendig augenblickliche Offenbarung des Unerforschlichen“[763] und damit die Preisgabe dessen, was die Ästhetik des Dramas sowohl in inhaltlicher als auch formaler Sicht selbst begründet. Der Sprechakt ist, wie bereits mehrfach postuliert, als Verifizierung der Aisthesis und damit als Zeitpunkt für die Pakterfüllung von Seiten Fausts für Mephisto gleichzeitig Fluch und Segen, da er einerseits an die Subjektivität Fausts gebunden und dadurch nicht objektiv überprüft und eingefordert werden kann, andererseits die Wertigkeit der Gabe an die subjektive Aisthesis Fausts bindet, und dementsprechend dieser auch durch List und Trug hintergangen werden kann („Kannst du mich schmeichelnd je belügen,/ […]/ Kann du mich mit Genuß betrügen;“ (Faust, 1694 u. 1696)). Für Mephisto, der diese Herausforderung handlungsrelevant für sich und auch poetologisch für das Drama artikuliert („Doch nur vor Einem ist mir bang';/ Die Zeit ist kurz, die Kunst ist lang.“ (Faust, 1786f.)), bedeutet dies, den Sprechakt von Faust nicht durch die schöne Erfahrung der Zeit herbeizuführen, sondern ihn mit niedrigem Genuss zum Sprechakt zu bringen („Denn schlepp' ich durch das wilde Leben,/ Durch flache Unbedeutenheit,“ (Faust, 1860f.)). Am Ende von *Faust II* scheint dieser Plan aus der Perspektive Mephistos auch aufzugehen („Den letzten, schlechten, leeren Augenblick/ Der Arme wünscht ihn fest zu halten“ (Faust, 11589f.)). Auch *Auerbachs Keller* und die *Hexenküche* scheinen als direkt an den Teufelsbund anschließende Stationen der Dienerschaft dieser Absicht Mephistos zu entsprechen.[764] Die letzten Verse aus *Hexenküche* („Du siehst, mit diesem Trank im Leibe,/ Bald Helenen in jedem Weibe.“ (Faust, 2603f.) verweisen zudem auf die Beeinflussung von Fausts Wahrnehmung durch den Verjüngungstrank, welche die Ästhetik des Dramas durch die dargestellte Handlung maßgeblich prägt.

Dementsprechend fokussiert sich Mephisto weniger auf die Gabe der Zeit per se, sondern vielmehr auf Dinge, mit denen er die Zeit Fausts ausfüllt. Hiermit handelt er analog zu den Überlegungen, die Jacques Derrida im Anschluss an Martin Heideggers *Zeit und Sein* formuliert:[765]

> „Wenn eine Zeit jemandem gehört, so bezeichnet das Wort Zeit weniger die Zeit selber als vielmehr, metonymisch, die Dinge, mit denen man sie ausfüllt, mit denen man die Form der Zeit, die Zeit als Form füllt; es geht dann um die Dinge, die man währenddessen macht oder über die man während dieser Zeit verfügt. Folglich gehört die Zeit niemandem als solche, man kann – sie selbst – ebensowenig nehmen wie geben. Die Zeit kündigt sich so bereits als das an, was die

[763] FA, I, 22, S. 208f.
[764] Vgl. SCHÖNE (2003), S. 277; vgl. ferner: ARENS (1982), S. 212; GAIER (2002), S. 72.
[765] BRANDES (2003), S. 186.

> Unterscheidung zwischen nehmen und geben außer Spiel [sic!] setzt.“[766]

Die Ausführungen Derridas können hierbei über Goethes *Faust* hinaus auf die gesamte Faust-Tradition bezogen werden. Dementsprechend fokussiert sich die Paktformulierung in der *Faust-Historia* nicht auf die 24 Jahre der Dienerschaft, sondern auf die Dienste selbst, mit denen Mephisto diese Zeit füllen soll:

> „So hab ich gegenwertigen gesandtem Geist / der sich Mephistopheles nennet / […] / mich vntergeben / auch denselbigen / mich solches zu berichten vnd zu lehren / mir erwehlet / der sich auch gegen mir versprochen / in allem vnderthenig vnnd gehorsam zu seyn.“[767]

Während der traditionelle Teufelspakt – analog zum Versuch Mephistos, die Wette zu gewinnen – demnach auf die Gabe(n) innerhalb der Zeit gerichtet ist,[768] fordert die Wette der goetheschen Faust-Figur die Gabe der Zeit selbst. Demgemäß verlangt Faust mit den Worten Derridas nicht „die Dinge, […] mit denen man die Form der Zeit, die Zeit als Form füllt“[769], sondern die Erfahrung der Zeit selbst: Im schönen Augenblick wird die Form gleichzeitig zum Inhalt, welcher wiederum durch die Sprache selbst die Form poetologisch reflektiert („Werd' ich zum Augenblicke sagen:/ Verweile doch! du bist so schön!“ (Faust, 1699f.)). Dieses Ineinanderfließen von Form und Inhalt begründet die Zentralität der ambigen Temporalität und temporalen Ambiguität für die Ästhetik der Zeit im Drama, da beide Verbindungen von Zeit und Mehrdeutigkeit diese gegenseitige Bespiegelung von Inhalt und Form durch poetische Sprache ermöglichen.

Aus Sicht Fausts ist demnach die Möglichkeit der Gabe durch den und in dem schönen Augenblick in seiner temporalen Ambiguität, wie in *KAP. 2.4* dargestellt, zu betonen. Darüber hinaus gilt es, die ambige Temporalität des Augenblicks herauszustellen, da diese die einzige Möglichkeit für die Gabe der Zeit ist. Dementsprechend formuliert Derrida:

> „Eine Gabe könnte nur möglich sein, Gabe kann es nur geben in dem Augenblick, wo ein Einbruch in den Kreis stattgefunden haben wird: in dem Augenblick, wo jede Zirkulation unterbrochen gewesen sein wird, und zu der Kondition dieses Augenblicks. […] Übrigens dürfte dieser Augenblick (der den Zeitkreis unterbricht, in ihn einbricht) nicht mehr zur Zeit gehören.“[770]

---

[766] Derrida, Jacques: *Falschgeld. Zeit geben I.* Aus dem Franz. von Andreas Knop u. Michael Wetzel. München 1993: Fink, S. 12; Brandes verweist hierbei darauf, dass die Übersetzung lauten müsste: „Die Zeit kündigt sich bereits als das an, was die Unterscheidung zwischen nehmen und geben aufs Spiel setzt (verspielt)" (BRANDES (2003), S. 187, Fußnote 1)

[767] *Faust-Historia*, S. 22f.

[768] Hierzu: JAEGER (2021), S. 71: „Die Zeit zu vertreiben, ist seit jeher die Aufgabe des Versuchers in der tragischen Geschichte des Doktor Faust, die von Beginn ihrer Überlieferung an ein Drama der Zeit, der Zeitwahrnehmung und Zeitverdrängung sowie des panischen Empfindens der fliehenden Lebenszeit ist.“

[769] DERRIDA (1993), S. 12, vgl. ferner: BRANDES (2003), S. 187.

[770] DERRIDA (1993), S. 19; vgl. ferner: BRANDES (2003), S. 187; BIES/GIACOVELLI/LANGENOHL (2018), S. 8.

Dass der Augenblick „nicht [...] zur Zeit gehör[t]“[771] wurde bereits anhand des *exaiphnes*-Konzepts von Platon in *KAP. 2.4.1* erläutert. Es gilt demnach, in der Passage von Derrida drei daran anschließende Aspekte zu betonen. Erstens die „Kondition des Augenblicks“[772], welche es in ihrer ambigen Temporalität für das Ende von *Faust II* noch zu beschreiben gilt; zweitens die Integration des nicht mehr zeitlichen Phänomens in die Zeit und drittens die damit verbunden Unterbrechung des „Zeitkreis[es]“[773]. Die drei Aspekte werden in *Studierzimmer II* durch die zweite Wettformulierung Fausts pointiert:

> „Werd' ich zum Augenblicke sagen:
> Verweile doch! du bist so schön!
> Dann magst du mich in Fesseln schlagen,
> Dann will ich gern zu Grunde gehn!
> Dann mag die Todtenglocke schallen,
> Dann bist du deines Dienstes frey,
> Die Uhr mag stehn, der Zeiger fallen,
> Es sey die Zeit für mich vorbey!“ (Faust, 1699–1706)

Nicht nur die in Vers 1699f. artikulierte Forderung Fausts an Mephisto und der damit verbundene Schwierigkeitsgrad der Erfüllung, sondern auch die Modalverben in den Versen 1701ff. verweisen darauf, dass Faust, trotz des in Vers 1699 verwendeten Tempus Futur I, keine für ihn sichere Gegenwart in der Zukunft beschreibt. Die Formulierung „Werd' ich,/ […]/ Dann“ (Faust,1699ff.) lässt sich demnach nicht ausschließlich temporal, sondern auch konditional verstehen. Der Parallelismus der Verse 1701–1704 kann demnach als Markierung für die Dichte der aufeinanderfolgenden Ereignisse, ihre Überlagerung und gleichzeitig ihre Konditionalität und damit verbundene Freiheit, überhaupt stattzufinden, aufgefasst werden. Der paradoxale Charakter der Erfahrung des jenseitigen Augenblicks als in die Zeitlichkeit eingepasster Mensch, mit der er auf das Angebot Mephistos eingeht („du sollst, in diesen Tagen,/ Mit Freuden meine Künste sehn,/ Ich geb dir was noch kein Mensch gesehn.“ (Faust, 1672ff.)), wird durch die verwendeten Bilder aufgegriffen. Der Schall der Totenglocke (vgl. Faust, 1703) steht hierbei in seiner Transzendenz für den Übertritt Fausts aus seiner Vergänglichkeit im Diesseits heraus ins Jenseits. Dieses wird wiederum durch die Verbindung der beiden Uhrmotive bestimmt. Darüber hinaus dient die Verbindung der Uhrmotive dazu, auf Zeit per se und auf temporale Kausalitätsverhältnisse zu verweisen. Aufgrund der Mechanik einer Uhr ist es eigentlich nicht möglich, dass sie bei einer festen Uhrzeit stehen bleibt und gleichzeitig und/oder als Folge dessen der Zeiger fällt („Die Uhr mag stehn, der Zeiger fallen,“ (Faust, 1705)), da Letzteres nur möglich ist, wenn die Verzahnung der Mechanik gelöst wird.[774] Der Vers 1705 veranschaulicht somit das

[771] DERRIDA (1993), S. 19.
[772] DERRIDA (1993), S. 19.
[773] DERRIDA (1993), S. 19.
[774] SCHÖNE (2003), S. 262; vgl. ferner: ARENS (1982), S. 184.

Stehenbleiben der Zeit und die Loslösung von zeitlich-kausalen Zusammenhängen. Er verbindet somit die Zeitlosigkeit und Unendlichkeit als Eigenschaften der Ewigkeit und bildet sie durch Paradoxien und die Überlappung von Zeitintervallen im Diesseits ab, die von Faust dadurch konkretisiert werden, dass er in seiner Beschreibung zuerst in Fesseln geschlagen wird („Dann magst du mich in Fesseln schlagen," (Faust, 1701)) und dann Mephistos Dienerschaft endet („Dann bist du deines Dienstes frey," (Faust, 1704)).

Faust deutet dementsprechend durch den Ausruf „Es sey die Zeit für mich vorbey!" (Faust, 1706) und die Uhrmotive in Vers 1705 an, dass der Augenblick in die Zeit einbricht und diese beendet.[775] Analog hierzu beschreibt Derrida durch den Augenblick den Rahmen für die geforderte Gabe insofern, dass die Möglichkeit für die Aisthesis nur „in dem Augenblick [besteht], wo der paradoxe Augenblick […] die Zeit zerreißt."[776] Dementsprechend ist in *Faust* die ambige Temporalität des Augenblicks einerseits durch eine eigene Dichte und Überlappung von Zeitintervallen geprägt, die allerdings zur Unterbrechung der Zeit („Die Uhr mag stehn" (Faust, 1705)) einerseits und andererseits, wie durch den zweiten Teil des Verses („der Zeiger fallen" (Faust, 1705)) ausgedrückt wird, zum Ende der Schönheitserfahrung und der Zeit führt.[777] In dem Augenblick, in dem der Zeiger fällt, ist im Rahmen des Uhrenmotivs „die Zeit […] vorbey!" (Faust, 1706).

Die Ambiguität der Verse 1705f. speist sich auf Ebene der narrativen Ambiguität aus ihrer Referenzialität (vgl. *KAP. 1.1*). Auf Wortebene sind sie nur durch ein Komma von den ihnen vorausgehenden Versen abgegrenzt. Zudem werden sie mit der Beschreibung des Augenblicks durch Kreuzreime verbunden („deines Dienstes frey/[...]/ Es sey die Zeit für mich vorbey!" (Faust, 1704 u. 1706) u. („die Todtenglocke schallen/ […]/ […] der Zeiger fallen," (Faust, 1703. u. 1705)). Daher macht Faust auf narrativer Ebene eine Aussage über die Augenblickserfahrung, welche damit endet, dass für ihn „die Zeit vorbey [sey]" (Faust, 1706)). Allerdings besteht auch die Möglichkeit, das „sey" (Faust, 1706) nicht nur im Rahmen des möglichen Augenblicks als Konjunktiv-Präsens und Konjunktiv Futur wahrzunehmen. Es kann auch im Kontext der Wettformulierung als Imperativ verstanden werden. Demgemäß ist die Aussage „Es sey die Zeit für mich vorbey" (Faust, 1706) auf narrativer Ebene als gegenwärtiger Wunsch Fausts aufzufassen. Auf Ebene der dramatischen Einbettung scheint dieser Wunsch im Kontext der Emanzipation von der *ordo naturalis* als Ausdruck der Zeit, wie sie Faust während der Verhandlungen um den Teufelspakt fordert,

[775] Vgl. KRAH (2022), S. 130: „Das Festhalten des Augenblicks ist eine genuin zeitliche Operation, die auf Aufhebung der Zeit abzielt."
[776] DERRIDA (1993), S. 19; vgl. ferner: BRANDES (2003), S. 187; vgl. ferner: Krauss, Andreas: „Augenblicke des Dichtens. Zur Theorie der Darstellung in Goethes. An Schwager Kronos". In: *DVjs 78 (2004)*, S. 398–425, hier: S. 401.
[777] Vgl. BRANDES (2003), S. 192.

plausibel („Zeig mir die Frucht die fault, eh' man sie bricht," (Faust, 1686)). Für diese Lesart spricht auch auf dramatischer Ebene der Bezug zur Aussage Mephistos, da beim Tod Fausts die „Zeit Herr [wird]" (Faust, 11592).

Durch den Umstand, dass am Ende von *Faust II* die „Zeit für [Faust] vorbey" (Faust, 1706) ist, gleichzeitig aber wieder „Herr" (Faust, 11592) wird, ist auf die Metareflexion von Zeit, welche hierdurch markiert wird (vgl. *KAP. 3.2.7*), und auf die Temporalität von Gabe und Gegengabe einzugehen, wie sie durch den Vers 1706 in *Studierzimmer II* pointiert ist. Marcel Mauss betont für die Temporalität von Gabe und Gegengabe die zeitliche Differenz: „Jedwede Gegenleistung bedarf einer gewissen „Zeit"."[778]. Dementsprechend ist der schöne Augenblick, wie ihn Faust entwirft, zwar ausgedehnt, allerdings temporal unzureichend für die Gegengabe im Sinne Derridas „Es, das Ding, darf nicht unmittelbar und im selben Augenblick zurückgegeben werden. Es bedarf der Zeit und der Dauer, eines Wartens, das nicht vergißt"[779]. Indem das Einbrechen des Augenblicks in die Zeit diese zerreißt, ist die „Zeit für [Faust] vorbey!" (Faust, 1706) – und damit die temporale Grundlage für die Gegengabe, da diese selbst der Zeit bedarf.[780]

Die Ambiguität besteht demnach durch die gegenseitige Spiegelung von *Studierzimmer II* und *Großer Vorhof des Pallasts* weniger in der Frage, ob Faust den Augenblick der Wettformulierung entsprechend erfahren hat, sondern mehr in der Temporalität des Pakts, welche in der Wettformulierung auf narrativer Ebene pointiert wird. Die anhand uneindeutiger Sprache entworfene Wette lässt fraglich erscheinen, ob sie den Tausch von Gabe (Aisthesis des Augenblicks) und Gegengabe (Seele) überhaupt zulässt. Die globale Ambiguität bezieht sich demnach auf die Möglichkeit, dass der (traditionelle) Teufelspakt und die Wette selbst als Form durch die Wettformulierung suspendiert werden („Ein Spiel, bey dem man nie gewinnt;" (Faust, 1681)).[781] Auf narrativer Ebene lässt sich festhalten, dass der von Faust geforderte schöne Augenblick nicht andauert („Verweile doch!" (Faust, 1700)). Die von ihm erfahrene Schönheit und sein Leben überdauern diesen Augenblick nicht. Dementsprechend lässt sich die Aisthesis der Schönheit auch als das

[778] Mauss, Marcel: *Die Gabe. Form und Funktion des Austauschs in archaischen Gesellschaften*. Mit einem Vorwort von E. E. Evans-Pritchard. Übersetzt von Eva Moldenhauer. Frankfurt/M. 1990: Suhrkamp, S. 83; vgl. ferner: BRANDES (2003), S. 187; Vgl. BIES/GIACOVELLI/LANGENOHL (2018), S. 7f.; Langenhol, Andreas: „Die Frist. Konstitution der Gabe und Konstitution von Wert". In: *Gabe und Tausch. Zeitlichkeit, Aisthetik, Ästhetik*, hrsg. v. Michael Bies, Sebastian Giacovelli u. Andreas Langenohl. Hannover 2018; Wehrhahn (Aesthetische Eigenzeiten, Bd. 9), S. 47–63, hier: S. 51f.

[779] DERRIDA (1993), S. 59.

[780] Vgl. BREUER (2018), S. 70.

[781] Vgl. hierzu: HAMACHER (1994), S. 132: „Der Vertrag, den Faust mit Mephisto schließt, hat die Form einer Wette – und zwar einer Wette, deren Gegenstand die Möglichkeit der Wette selber ist."; vgl. ferner: KELLER (1992), S. 333.

Verderben Fausts auffassen („Dann magst du mich in Fesseln schlagen," (Faust, 1701)).[782] Auch die erste Wettformulierung bezieht die Kausalität von Wetterfüllung und Übereignung mit ein („So sey es gleich um mich gethan" (Faust, 1693)). Neben diese Lesart tritt allerdings eine weitere, welche die Unmöglichkeit markiert, dass Mephisto die Wette im Sinne Fausts überhaupt gewinnen könne. Auf Wortebene betont Faust in beiden Wettformulierungen durch die Modalverben und den Konjunktiv (sey, kannst, magst, will, mag (vgl. Faust, 1692–1705)), dass die Handlungen möglich, aber von ihm nicht als zukünftig angenommen werden. Dies ist vordergründig auf die Wettform zurückzuführen, da die Möglichkeit, den Wetteinsatz zu gewinnen, an den temporal-konditionalen Zeitpunkt der Wetterfüllung gebunden ist („Werd' ich beruhigt je mich […] legen/ […]/ Werd' ich zum Augenblicke sagen:" (Faust, 1692 u. 1699)). Allerdings stellen die Modalverben und der Konjunktiv klar, dass die Möglichkeit oder der Irrealis nicht in der Zeit stattfinden (werden) und dadurch keine Zeit für eine Gegengabe existiert.[783] Die Wettformulierung Fausts setzt demnach nicht nur die Sicherheit für den Zeitpunkt des Tauschgeschäfts außer Kraft, wie sie im traditionellen Faustpakt vorherrscht, sondern das Tauschgeschäft per se und darüber hinaus die Wette selbst als Spielform („Ein Spiel, bey dem man nie gewinnt;" (Faust, 1681)).[784] Diesbezüglich ist interessant, wie Goethe in einem Brief an Schubarth vom 3. November 1820 die Wette, welche eigentlich auf einem klaren Gewinn für eine der beiden Parteien beruht, durch einen halben Gewinn Mephistos beschreibt:

> „Mephistopheles darf seine Wette nur halb gewinnen, und wenn die halbe Schuld auf Faust ruhen bleibt, so tritt das Begnadigungs-Recht des alten Herrn sogleich herein, zum heitersten Schluß des Ganzen."[785]

Das „Begnadigungs-Recht des alten Herrn"[786] betont hierbei die Rettung Fausts durch die Engel. Diese ist, wie Goethe herausstellt, mit Komik verbunden („zum heitersten Schluß des Ganzen"[787]), da Mephisto durch ihren sexuellen Reiz abgelenkt wird („Auch könntet ihr anständig-nackter gehen/ […]/ Sie wenden sich – Von hinten anzusehen! –/ Die Racker sind doch gar zu appetitlich" (Faust, 11797 u. 11799f.)) und als Verlierer zurückbleibt.[788] Die Begnadigung bezieht sich allerdings nicht auf den Gewinn der Wette per se, sondern auf den

---

[782] Vgl. BRANDES (2003), S. 192.

[783] Dagegen geht Hans Christoph Binswanger davon aus, dass Faust nicht seine Seele, sondern die diesseitige Zeit verpfände (Vgl. BINSWANGER (2004), S. 39).

[784] Dagegen Adorno, Theodor W.: „Zur Schluss-Szene des „Faust" (1958)". In: *Aufsätze zu Goethes „Faust II"*, hrsg. v. Werner Keller. Darmstadt 1992: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (Wege der Forschung, Bd. 445), S. 375–383, hier: S. 382: „Die Wette ist verloren. In der Welt, in der es mit rechten Dingen zugeht, in der Gleich um Gleich getauscht wird – und die Wette selbst ist ein mythisches Bild des Tausches – hat Faust verspielt."

[785] FA II, 9 (36), S. 121.

[786] FA II, 9 (36), S. 121.

[787] FA II, 9 (36), S. 121.

[788] Vgl. Arendt, Dieter: „Fausts Gipfelblick ins „ewig Leere" der mephistophelischen Welt". In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift 57 (2007), Heft 4*, S. 319–332, hier: S. 332.

Wetteinsatz („Die hohe Seele die sich mir verpfändet/ Die haben sie mir pfiffig weggepascht.“ (Faust,11830f.)). Da Mephisto von der „Beute“ (Faust, 11827) spricht, scheint er davon auszugehen, dass er die Wette als solche aber gewonnen habe („Wer schafft mir mein erworbnes Recht?“ (Faust, 11833)). Das Begnadigungsrecht ist demnach nur eine Erklärung dafür, warum Fausts Seele durch die Engel gerettet wurde,[789] allerdings keine für den Umstand, dass Mephisto die Wette nur halb gewonnen habe. Die „halbe Schuld“[790] Fausts lässt sich nicht nur in Bezug auf seine eigene Erlösung verstehen, sondern auch als Verantwortlichkeit dafür, dass die Wette für Mephisto nur maximal halb zu gewinnen sei. Die Wette, die Faust Mephisto unter dem Einsatz von Ambiguität, Vagheit und Unterspezifizierung anbietet, kann diesbezüglich als List verstanden werden; allerdings auf einer anderen Ebene als auf derjenigen, die Ulrich Gaier betont:

> „Mit der Wette hat Faust, von Mephistopheles unbemerkt oder unbeobachtet, seine Lebensdauer („der letzte Tag“) davon abhängig gemacht, ob Mephistopheles die Bedingung erfüllt. Faust kann damit über seine Lebenszeit selber bestimmen, wenn er bei seinem Vorsatz bleibt. […] Dies ist Fausts schärfster Trick: er brauch den Satz nicht auszusprechen, auch wenn er gelten würde, und er kann ihn aussprechen, auch wenn er nicht gilt. Damit gibt er sich am Enden den Tod und rettet zugleich seine Seele.“[791]

Die Freiheit zum Sprechakt ist, wie schon herausgestellt, sowohl für Faust als auch für Mephisto Fluch und Segen zugleich, da der Sprechakt subjektiv an Faust gebunden ist, allerdings auch die Möglichkeit zum Betrug durch Mephisto eröffnet. Die List, die Gaier hierbei Faust zuspricht, scheint allerdings vor dem Hintergrund des Paktes und der Handlung unbegründet: Warum sollte Faust eine Wette um den Augenblick eingehen, wenn er überhaupt nicht daran interessiert sein sollte, diesen zu erfahren, oder bewusst ohne diese Erfahrung die Wette verlieren („er kann ihn aussprechen, auch wenn er nicht gilt.“[792]). Nicht die Freiheit zum Sprechakt durch die Subjektivität Fausts ist dessen „schärfster Trick“[793] gegenüber Mephisto, sondern die Temporalität des Augenblicks, welche – und hier fehlt bei Gaier eine Erklärung – ihm „am Ende den Tod [gibt] und [...] zugleich seine Seele [rettet].“[794] Der Augenblick findet, wie in *KAP. 3.2.7* für das Endes von *Faust II* aufgezeigt wird, nicht in der Zeit statt, weshalb bereits mit der Aisthesis des Augenblicks die Zeit für Faust – und demnach auch das mehrfache „Dann“, auf welches er in der Wettformulierung gegenüber Mephisto verweist – keine Rolle mehr spielt,[795] allerdings ins Zentrum der Ästhetik und

[789] Vgl. ALT (2011), S. 112; vgl. ferner: KELLER (1992), S. 334.
[790] FA II, 9 (36), S. 121.
[791] GAIER (2002), S. 66f.
[792] GAIER (2002), S. 67.
[793] GAIER (2002), S. 67.
[794] GAIER (2002), S. 67.
[795] Vgl. hierzu: ARENDT (2007), S. 331: „Der letzte beschworene Augenblick ist ohne Gegenwart und somit ohne gegenwärtige Verbindlichkeit. Er ist ein konjunktionaler Wunsch, eingebettet in konjunktivische Formen irrealer Möglichkeiten, ohne indikativische Relevanz.“

Metareflexion des Dramas tritt.[796]

Nach der Metareflexion um die Gabe der Zeit wartet Mephisto in *Grablegung* auf Fausts Seele. Für ihn ist zwar die Wette gewonnen, allerdings noch nicht die Gegengabe erbracht, geschweige denn diese sichergestellt:

> „MEPHISTOPHELES
> Der Körper liegt und will der Geist entfliehen,
> Ich zeig ihm rasch den blutgeschriebnen Titel; -
> Doch leider hat man jetzt so viele Mittel
> Dem Teufel Seelen zu entziehn.
> Auf altem Wege stößt man an,
> Auf neuem sind wir nicht empfohlen;
> […]
> Uns gehts in allen Dingen schlecht,
> Herkömmliche Gewohnheit, altes Recht,
> Man kann auf gar nichts mehr vertrauen.
> Sont mit dem letzten Athem fuhr sie aus,
> Ich paßt ihr auf und, wie die schnellste Maus,
> Schnapps! hielt ich sie in fest verschloßnen Klauen.
> […]
> Wann? Wie? und wo? das ist die leidige Frage,
> Der alte Tod verlor die rasche Kraft,
> Das Ob? sogar ist lange zweifelhaft;
> Oft sah ich lüstern auf die starren Glieder;
> Es war nur Schein, das rührte das regte sich wieder.“ (Faust, 11612–11617, 11620–11625 u. 11631–11635)

Mephisto macht deutlich, dass es durchaus Schwierigkeiten geben könnte, die Seele Fausts einzufordern, da man „jetzt so viele Mittel [hat]/ Dem Teufel die Seelen zu entziehn.“ (Faust, 11614f.). Auf Wortebene markiert Mephisto hierdurch die Gegenwart („jetzt“ (Faust, 11614)) und die damit verbundene Historizität des Teufelspakts. Die alten Wege, wie sie in der *Faust-Historia* postuliert und in der literarischen Faust-Tradition überliefert werden, greifen nicht mehr.[797] Der Teufel „stößt […] an“ (Faust, 11616), da die „herkömmliche Gewohnheit, [und das] alt[e] Recht“ (Faust, 11621) keine Verbindlichkeit, wie sie in *Vorrede an den christlichen Leser* postuliert wird, mehr besitzen. Dort wird die „Zauberey [und] Schwartzkůnstlerey“[798] als die „größte und schwerste Sünde [....] [und] ein[en] Verstoß gegen das erste Gebot“[799] herausgestellt und mit „de[m] Zorn vnd [der] Straffe Gottes“[800] als Konsequenz verbunden.[801]

Auf dem neuen Weg, welcher den menschlichen Erkenntnisdrang im Sinne der Aufklärung nicht mehr als Hybris, wie sie bei Marlowe dargestellt wird („Resolve me of all ambiguites“[802]), sondern wie in Lessings Fragment als Kardinalstugend versteht, ist der

[796] Vgl. BRANDES (2003), S. 192.
[797] Vgl. SCHÖNE (2003), S. 768; vgl. ferner: GAIER (2002), S. 279; ARENS (1989), S. 957f.
[798] *Faust-Historia*, S. 8.
[799] MÜNKLER (2011a), S. 195.
[800] *Faust-Historia*, S. 8
[801] Vgl. MÜNKLER (2011a), S. 43f.
[802] Marlowe: *Doctor Faustus*, I.1, 79.

Mensch nicht mehr auf die Hilfe des Teufels angewiesen und darüber hinaus nicht mehr verdammt („Auf neuem sind wir nicht empfohlen;“ (Faust, 11617)). Dementsprechend wird bei Lessing die Faust-Figur anstelle der negativ konnotierten *curiositas*[803] mit der Tugend des Erkenntnisdrangs verbunden.[804] Die damit verknüpfte Handlung der Teufelsbeschwörung erhält durch die Tugend eine Art Legitimation. Goethes Faust geht einen ähnlichen Weg.[805] Auf der einen Seite kann die Teufelsbeschwörung als Irrtum angesehen werden, auf der anderen Seite ist der Irrtum in den höheren positiven Rahmen des Strebens eingebettet. So „irrt der Mensch, solang‘ er strebt“ (Faust, 317), kann jedoch gerettet werden, da er strebt: „Wer immer strebend sich bemüht / Den können wir erlösen“ (Faust, 11936f.).

Die Reimverbindung von „schlecht“ und „Recht“ der Verse 11620f. schafft auf Wortebene eine Verknüpfung zu *Prolog im Himmel* als auch zu *Studierzimmer I* und *Studierzimmer II.* Da Mephisto allerdings seines Dienstes frei ist und Fausts Seele noch nicht in Besitz genommen wurde, entfällt der Offenheit dieses Moments entsprechend die Wortverbindung zum „Knecht“; wie sie in den anderen Szenen vorhanden ist (vgl. *KAP. 3.2.3*). Die Verbindlichkeit, dass Faust allerdings sein Knecht werden müsse, sieht Mephisto in dem von ihm benannten „blutgeschriebnen Titel“ (Faust, 11613)), durch den er einen der alten Wege anspricht. Die dramatische Ambiguität entsteht hierbei durch den von Mephisto angesprochenen Vertrag und die Diskrepanz zu *Studierzimmer II*, da dort die Ereignisstrukturen um den Paktschluss unklar sind. Der „blutgeschriebn[e] Titel“ (Faust, 11613) lässt sich demnach mehr als eine Metareflexion Mephistos um die literarische Faust-Tradition und die damit verknüpfte Verbindlichkeit eines schriftlich fixierten Teufelspakts werten. Daher ist auch in der Sprechpause, die auf Wortebene durch den Gedankenstrich realisiert wird, die Erinnerung Mephisto zu sehen, dass ihm dieses traditionelle Mittel des Teufelspakts bei Goethes Faust-Figur nicht zur Verfügung steht („Ich zeig ihm rasch den blutgeschriebnen Titel; -/ Doch leider hat man jetzt so viele Mittel“ (Faust, 11613f.)). Die Sicherheit, die Seele Fausts erbeuten zu können, ist demnach mit den Fragen assoziiert („Wann? Wie? und wo? das ist die leidige Frage,“ (Faust, 11631)), die durch das „Ob?“ (Faust, 11633) der Wettform ergänzt werden.

Wie bereits Albrecht Schöne herausgestellt hat, „parodieren Mephistos Verse […] die zeitgenössische Debatte über den Zeitpunkt der Begräbnisse“[806], welche mit der Vorstellung vom Übergang von Leben und Tod verbunden war. Das Ableben sei „keine

[803] Vgl. hierzu: MÜNKLER (2010), S. 53f.; vgl. ferner: KREUZER (1986), S. 20-23.
[804] Vgl. FICK (2016), S. 194.
[805] Vgl. SBRILLI (2000), S. 218; RESTETZKI (2016), S. 41 u. 48; EIBL (2016), S. 18.
[806] SCHÖNE (2003), S. 768.

plötzliche Verwandlung, kein Werk des Augenblicks, sondern ein stufenweiser Uebergang aus dem Zustand des wirksamen Lebens in den des gebundenen oder Scheintods, und durch diesen erst in den vollkommenen Tod, oder den totalen Verlust aller Lebenskraft“[807]. Mephisto hat auch diese für den Zeitkontext Goethes neue Erkenntnis angenommen, weshalb er nicht mehr auf die Seele, welche „sonst mit dem letzten Athem [aus]fuhr“ (Faust, 11623), wartet und sie wie eine Katze erbeutet („wie die schnellste Maus,/ […] hielt ich sie in fest verschloßnen Klaunen“ (Faust, 11624f.). Der Tod Fausts wird auch von Mephisto als Übergang gestaltet, weshalb der Körper durch den Höllenrachen verschlungen werden soll („Bringt ihr zugleich den Höllenrachen mit./ Zwar hat die Hölle Rachen viele! viele!/ Nach Standsgebühr und Würden schlingt sie ein;/ Doch wird man auch bey diesem letzten Spiele/ Ins künftige nicht so bedenklich seyn.“ (Faust, 11639–11643)). Die Parodie, welche Mephisto gegenüber der zeitgenössischen Debatte um das Ableben auf narrativer Ebene macht, wird auf dramatischer Ebene zur Parodie seiner selbst.[808] Dementsprechend entwenden ihm die Engel den Körper Fausts („Sind mit der Beute himmelwärts entflogen;“ (Faust, 11827)). Die Seele, die Mephisto allerdings im Körper annimmt („Die hohe Seele die sich mir verpfändet/ Die haben sie mir pfiffig weggepatscht.“ (Faust, 11830f.)), ging allerdings schon in der Aisthesis des Augenblicks im Göttlichen auf („Es sey die Zeit für mich vorbey“ (Faust, 1706)) und ist deshalb als Gegengabe aufgrund dieser Temporalität des Paktes für Mephisto nicht mehr verfügbar. Diese Einsicht hat auch Mephisto am Ende der Szene:

> „Bey wem soll ich mich nun beklagen?
> Wer schafft mir mein erworbnes Recht?
> Du bist getäuscht in deinen alten Tagen,
> Du hasts verdient, es geht dir grimmig schlecht.
> Ich habe schimpflich mißgehandelt,
> Der Aufwand, schmählich! ist verthan,
> Gemein Glüst, absurde Liebschaft wandelt
> Den ausgepichten Teufel an.
> Und hat mit diesem kindisch-tollen Ding
> Der Klugerfahrne sich beschäftigt,
> So ist fürwahr die Thorheit nicht gering,
> Die seiner sich am Schluß bemächtigt.“ (Faust, 11832–11843)

Die Frage nach der Instanz, bei der er sich beklagen könne („Bey wem soll ich mich beklagen?“ (Faust, 11832)) ist auf narrativer Ebene ambig. Einerseits bezieht sich Mephisto auf den HERRN aus *Prolog im Himmel*. Allerdings ist ein Einklagen des „erwoben[en] Rechts“ (Faust, 11833) beim HERRN für Mephisto aufgrund der von ihm eingegangenen Rahmenwette nicht erfolgsversprechend. Die Verse 11832f. lassen sich zudem als rhetorische

[807] Hufeland, Christoph Wilhelm von: *Ueber die Ungewißheit des Todes und das einzige untrügliche Mittel sich von seiner Wirklichkeit zu überzeugen und das Lebendig begraben unmöglich zu machen*. Weimar 1791, S. 10; vgl. ferner: SCHÖNE (2003), S. 768f.
[808] Vgl. EIBL (2016), S. 25ff.

Fragen verstehen. Vor allem durch die Anapher „Du“ (Faust, 11834 u. 11835) der folgenden Verse können die Fragen auch als Aussagen gewertet werden, deren Inhalt darin besteht, dass Mephisto sich selbst eingesteht, dass er sich täuschen ließ und sich damit bei niemandem beklagen müsse, da er selbst schuld an seiner Situation sei.

Zudem ist Faust bereits im Augenblick in der Gottheit aufgegangen.[809] Deshalb kann ihm das erworbene Recht auf die Seele Fausts durch den Gewinn der Wette keinen Zugang zum Objekt der Gegengabe verschaffen, da diese in der Zeit erfolgen muss, für Faust allerdings die „Zeit vorbey“ (Faust, 1706) ist. Durch den Verlust der Gegengabe ist auch der „Aufwand, schmählich! […] verthan“ (Faust, 11837), weshalb die Gaben Mephistos und das Eingehen der Wette von ihm selbst als Fehler eingestuft werden („Ich habe schimpflich mißgehandelt“ (Faust, 11836)). Mephisto bemüht auch hierbei wieder die Reimverbindung von „Recht“ und „schlecht“ allerdings unter der Reflexion der Wette. Indem er den Teufelspakt in der Form, wie sie die Wettformulierung Fausts pointiert, eingegangen ist, wurde er getäuscht (vgl. Faust, 11834). Das durch den Gewinn der Wette „erworben[e] Recht“ (Faust, 11833) kann von ihm nicht eingeklagt werden, weshalb es ihm verdientermaßen schlecht gehe („Du hasts verdient, es geht dir grimmig schlecht“ (Faust, 11835).

Vor diesem Hintergrund ist durch die Beschäftigung „mit diesem kindisch-tollen Ding“ (Faust, 11839) kein Verweis auf die Ablenkung durch die Engel getätigt, sondern, wie bereits von Ulrich Gaier herausgestellt, auf das Unterfangen verwiesen, Faust in Versuchung zu bringen.[810] Während ich diesbezüglich Gaier zustimme, widerspreche ich ihm darin, dass „die Narrheit des Teufels [um so größer ist], sich nach all der Mühe am Schluß noch übertölpeln zu lassen.“[811] Die „Thorheit […],/ Die seiner sich am Schluß bemächtigt“ (Faust, 11842f.) steht m. E. nicht ihm Kontrast zur Klugheit des Teufels („Der Klugerfahrne“ (Faust, 11841)) und damit für das Verspielen des Gewinns am Ende durch die Ablenkung der Engel. Vielmehr handelt es sich um den augenblicklichen Umschwung der vermeintlichen Klugheit des Teufels, mit der er voller List gegenüber Faust die Wette eingegangen ist, in die Torheit, die sich erst am „Schluß“ (Faust, 11843), das heißt: im Augenblick der Gabe und der damit gewonnenen Wette einerseits und der dadurch verlorenen Gegengabe andererseits, offenbart.

[809] Vgl. Anderegg, Johannes: „Grablegung im Vorhof des Palasts: Groteske Anschaulichkeit in den vorletzten Szenen von *Faust II*“. In: *Goethe Yearbook 17 (2010)*, S. 73–88, hier: S. 84: „Auch wir [der Zuschauer; D.W.] haben nicht bemerkt, wann und wie sich „Faustens Unsterbliches“ (vor 11824) vom Körper gelöst hat. Zeuge werden wir nur davon, dass es […] himmelwärts „entführt“ (vor 11825) […] wird.“

[810] GAIER (2002), S. 289; vgl. ferner: SCHÖNE (2002), S. 777.

[811] GAIER (2002), S. 289.

3.2.7 Ambige Temporalität des Augenblicks: Ästhetik und Metareflexion der Zeit

„FAUST
[…]
Solch ein Gewimmel möcht ich sehn,
Auf freyem Grund mit freyem Volke stehn.
Zum Augenblicke dürft' ich sagen:
Verweile doch, du bist so schön!
Es kann die Spur von meinen Erdentagen
Nicht in Äonen untergehn. –
Im Vorgefühl von solchem hohen Glück
Genieß ich jetzt den höchsten Augenblick.
FAUST sinkt zurück, die LEMUREN
fassen ihn auf und legen ihn auf den Boden.
MEPHISTOPHELES
[…]
Den letzten, schlechten, leeren Augenblick
Der Arme wünscht ihn fest zu halten.
Der mir so kräftig widerstand,
Die Zeit wird Herr, der Greis hier liegt im Sand
Die Uhr steht still -
CHOR
Steht still! Sie schweigt wie Mitternacht.
Der Zeiger fällt.
MEPHISTOPHELES
Er fällt, es ist vollbracht.
CHOR
Es ist vorbey.
MEPHISTOPHELES
Vorbey! Ein dummes Wort.“ (Faust, 11579–n.11586 u. 11589–115959)

Wie bereits in *KAP. 1.1* erläutert wurde, besteht zwischen der Aussage Fausts („Genieß ich jetzt den höchsten Augenblick“ (Faust, 11586)) und der Beschreibung Mephistos bezüglich der Qualität des Augenblicks („den letzten, schlechten, leeren Augenblick“ (Faust, 11589)) eine Diskrepanz, welche auf Ebene der dramatischen Einbettung die Ambiguität begründet, ob Faust den schönen Augenblick überhaupt erfährt.[812] Die dramatische Ambiguität ist verbunden mit einer narrativen, da einerseits die Relation des schönen Augenblicks zum „höchsten Augenblick“ (Faust, 11586) unklar ist und andererseits die Einleitung des Sprechakts im Konjunktiv erfolgt („Zum Augenblicke dürft ich sagen:“ (Faust, 11581)). Dementsprechend wird die temporale Ambiguität der Wettformulierung „Werd' ich zum Augenblicke sagen:“ (Faust, 1699) durch eine modal-temporale Ambiguität auf Wortebene ersetzt. Im Folgenden soll ausgeführt werden, dass zwar durch den Konjunktiv auf Wortebene eine dramatische Ambiguität um die Erfahrung selbst begründet wird, allerdings gleichzeitig diese temporal-modale Ambiguität um die Erfahrung jene Möglichkeit für die Aisthesis des temporal-ambigen Augenblicks als auch dessen Ästhetik im Drama und deren Metareflexion bietet.

[812] SCHINGS (2014), S. 465f.; vgl. ferner: KRAH (2022), S. 140.

Der Konjunktiv „dürft' ich sagen“ (Faust, 11581) macht auf die temporale Ambiguität aufmerksam, die der Verbindung von szenischer Darstellung und Narrativität entspringt. Diese Verbindung schafft nicht nur die Voraussetzung für die Aisthesis des Augenblicks durch die Subjektivität (Fausts) und die Ästhetik durch den Sprechakt, sondern verbindet auf Wortebene durch den Konjunktiv den paradoxalen, durch Latenz geprägten Charakter des Augenblicks, auf Wort- und narrativer Ebene sprachlich realisiert zu werden, ohne in der Zeit – denn dieser gehört er nicht an – auf Ebene der dramatischen Einbettung integriert zu werden.[813] Die sprachliche Realisierung auf narrativer Ebene stellt aber gleichzeitig einen Einbruch in die Zeit der Darstellung und der dargestellten Zeit dar, da der Konjunktiv einerseits eine Handlung andeutet, die nicht vollzogen wird. Andererseits jedoch unterbricht der Potentialis die dargestellte Zeit und füllt gleichzeitig die Zeit der Darstellung.[814] Die im Konjunktiv formulierte Aisthesis des Augenblicks führt demnach zur Ästhetik des Augenblicks, indem die Zeit im Drama durch diesen zerrissen und im selben Augenblick in Form einer metadramatischen Pause von Mephisto besprochen wird. Die Darstellungszeit des Dramas ist durch Gegenwärtigkeit geprägt (vgl. *KAP 2.1* u. *KAP 4.2*). Das bedeutet in diesem Kontext, dass jede Szene genau das darstellt, was sie zeigt; auch wenn Faust beispielsweise auf narrativer Ebene in *Nacht* den Bericht über seine Studienzeit gerafft darbringt, ist es nicht möglich, dass der Bericht in der Szene selbst kürzer ist, als er erscheint. Durch diese temporale Unmittelbarkeit gibt es für die dramatische Darstellung selbst keinen Konjunktiv, wobei gerade die Illusion der Gegenwärtigkeit konstitutiv für das Genre ist.[815] Die Illusion, als ob „in dem engen Breterhaus“ (Faust, 239) der ganze „Kreis der Schöpfung“ (Faust, 240) ausgeschritten wird, erreicht das Drama durch die auf ambiger Temporalität ruhenden Illusion, dass das Dargestellte „*vollkommen gegenwärtig*“[816] sei und nicht die Wiederholung von etwas, das „*vollkommen vergangen*“[817] ist.

Der Einbruch des Augenblicks, welcher die Gabe der Zeit nur durch deren Ende möglich macht, bricht gleichzeitig die Illusion und schenkt Mephisto in Form von ambiger Temporalität eine metadramatische Pause zur Reflexion. Die Pause wird auf Wortebene durch die Motive markiert, mit denen Faust in der Wettformulierung den Augenblick beschreibt („Die Uhr mag stehn, der Zeiger fallen,/ Es sey die Zeit für mich vorbey!“ (Faust,

[813] Vgl. GISBERTZ/OSTHEIMER (2017), S. 7ff.
[814] Vgl. BRANDES (2003), S. 195; vgl. ferner: ADORNO (1992), S. 381f.
[815] Vgl. BRANDES (2003), S. 195; vgl. ferner: Görling, Reinhold: „„In einer Zeit ohne Zeit.“ Zur Unbedingtheit der Gabe.“ In: *Gabe und Tausch. Zeitlichkeit, Aisthetik, Ästhetik*, hrsg. v. Michael Bies, Sebastian Giacovelli u. Andreas Langenohl. Hannover 2018; Wehrhahn (Aesthetische Eigenzeiten, Bd. 9), S. 83–103, hier: S. S. 96.
[816] FA I, 22, S. 295; Hervorhebungen im Original.
[817] FA I, 22, S. 295; Hervorhebungen im Original.

1705f.)).[818] Analog zur Wettformulierung wird der Stillstand der Zeit durch die Uhrmetapher, hier jedoch durch die Verwendung des Indikativ-Präsens und eines Gedankenstrichs („Die Uhr steht still –“ (Faust, 11593)) und nicht durch den Konditional-Futur („mag stehn,“ (Faust, 1705), realisiert.[819] Auf narrativer Ebene ist die Aussage eindeutig, auch wenn selbst durch den Gedankenstrich das Spannungsfeld zur Ebene der dramatischen Einbettung entsteht und darüber hinaus der Bezug zur Zeit im Allgemeinen sowie zur (Lebens-)Zeit Fausts möglich ist. Vor allem die Wiederholung von „Der Zeiger fällt.“ (Faust, 11594) und „Er fällt“ (Faust, 11594) macht die referenzielle Ambiguität der Aussage Mephistos durch den Bezug des Pronomens sowohl zum Zeiger als auch zu Faust und dessen vermeintlichen durch Mephisto angenommenen Fall deutlich. Während der Fall Fausts als Mephistos Gewinn der Wette zu verstehen ist, lässt sich der Fall des Uhrenzeigers als das Aussetzen temporaler Kausalität werten (vgl. *KAP. 1.1*),[820] demzufolge die Zeit „vorbey“ (Faust, 11595) ist, also ein Ende findet („Es sey die Zeit für mich vorbey! (Faust, 1706)). Mephisto verwendet allerdings in diesem Bezug die Aussage „Es ist vollbracht“ (Faust, 11594), woraufhin die temporale Metareflexion im Dialog mit dem Chor durch Ambiguität beginnt.

Wie Albrecht Schöne zurecht konstatiert, kann die Aussage „Er fällt, es ist vollbracht.“ (Faust, 11594) auf narrativer Ebene als Artikulation des Triumphes gewertet werden. Einerseits scheint damit der Gewinn der Wette mit Faust pointiert, andererseits ist durch die Kontrafraktur der letzten Worte Jesu („Da nu Jhesus den Essig genomen hatte / sprach er / Es ist volnbracht. Vnd neiget das Heubt vnd verschied.“[821]) eine Referenz auf Mephistos Wiedergutmachungswette mit dem HERRN in *Prolog im Himmel* hergestellt.[822] Allerdings muss zu Schönes Auslegung ergänzt werden, dass der Chor nicht nur „Auf diesem 'authentischen' *vorbei* insistierend […] Mephistos blasphemisch anmaßendes *es ist vollbracht* zurück[zuweist]“[823], sondern neben die von Schöne betone Korrektur durch den Chor eine temporale Metareflexion durch die Worte „vorbey“ (Faust, 11595) und „vollbracht“ (Faust, 11594) angestoßen wird.

Durch das Partizip Perfekt Passiv „vollbracht“ (Faust, 11594) ist die Wortebene durch eine temporale Ambiguität geprägt. Diese verbindet unter Betonung des prädikativen Vergangenheitsbezugs den Abschluss einer Handlung einerseits (der Wettgewinn entspricht dem Ende der Wette) mit dem attributiven Gegenwartsbezug andererseits: das

[818] Vgl. SCHÖNE (2003), S. 762.
[819] Vgl. BREUER (2018), S. 77.
[820] Vgl. SCHÖNE (2003), S. 262; vgl. ferner: ARENS (1982), S. 184.
[821] Joh. 19.30; vgl. ferner: ANDEREGG (2010); S. 80.
[822] Vgl. SCHÖNE (2003), S. 762.
[823] SCHÖNE (2003), S. 763; Hervorhebungen im Original.

unterspezifische „es“ (Faust, 11594) ist vollbracht und wird damit analog zum göttlichen Willen der Bibelreferenz erfüllt.[824] Verknüpft mit dem Fall des Uhrzeigers bedeutet dies, dass die Gabe der Zeit vollbracht ist, und sie dadurch ihr Ende gefunden hat.[825] Das Partizip „vollbracht“ (Faust, 11594) markiert hierbei die Fülle, welche die ambige Temporalität des Augenblicks besitzt. Der Stillstand der Uhr und das Fallen des Zeigers verweisen darauf, dass dieser Augenblick nicht mehr der Zeit angehört („Übrigens dürfte dieser Augenblick (der den Zeitkreis unterbricht, in ihn einbricht) nicht mehr zur Zeit gehören.“[826]). Zudem ist dadurch das unmögliche Werk, die Gabe der Zeit, vollbracht, da im Augenblick „jede Zirkulation [im Drama versinnbildlicht durch den Uhrenzeiger] unterbrochen gewesen sein wird“[827]. Vor allem der attributive Gegenwartsbezug des Partizips beinhaltet sowohl den vergangenen Abschluss als auch die darin enthaltene zukünftige Erfüllung im Präsens.[828] Das Paradoxe an dieser ambigen Temporalität des Augenblicks ist demnach darin zu sehen, dass eine Suspendierung der Zeit erfolgt, indem der Augenblick sie zerreißt,[829] die Zeit dadurch aber, wie in Vers 11592 zuvor durch Mephisto artikuliert, zum Herrn wird („Die Zeit wird Herr“ (Faust, 11592)).[830] Auf Wortebene ist die Verbindung des Stillstandes als auch des Fallen des Zeigers mit der temporal-ambigen Verbform von „sein“ verknüpft, da die Zeit sowohl im gegenwärtigen Augenblick als auch der darin enthaltenen zukünftigen Erfüllung Herr „wird“ (Faust, 11592). Da sie nicht als Herrin, sondern als Herr bezeichnet ist, wird sie von Mephisto mit der Figuration des Göttlichen im Drama, dem HERRN im *Prolog im Himmel,* auf Wortebene gleichgesetzt.[831]

Der Unterschied von Mephistos Aussage „Es ist vollbracht.“ (Faust, 11594) zur vermeintlichen Korrektur des Chores („Es ist vorbey.“ (Faust, 11595)) besteht darin, dass die Erfüllung eines göttlichen Willens im *exaiphnes* auf temporal-ambige Weise immanent ist.[832] Faust pointiert dies durch die Übersetzung des *Logos* in *Studierzimmer I* („Geschrieben steht: „im Anfang war das Wort!““ (Faust, 1224)) und markiert hierbei den Umstand, dass es das *Logos* bereits im Anfang gab und es demnach außerhalb der Zeit

[824] Vgl. BRANDES (2003), S. 197.
[825] Vgl. BRANDES (2003), S. 197.
[826] DERRIDA (1993), S. 19; vgl. ferner: BRANDES (2003), S. 187.
[827] DERRIDA (1993), S. 19; vgl. ferner: BRANDES (2003), S. 187.
[828] Vgl. BRANDES (2003), S. 198.
[829] DERRIDA (1993), S. 19; vgl. ferner: BRANDES (2003), S. 187.
[830] Vgl. hierzu die von Werner Beierwalters herausgestellten Wesenszüge bei Platon: „Als Wesenszüge des Augenblicks werden evident: er ist zeitlos, Negation der Zeit; […] Weil er in keiner Zeit ist, ist er auch nicht wie alles zeithaft Seiende. Er ist „Nichts“. Er ist also, wenn Zeit als Kontinuum von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zu denken ist, durch seine Nichtigkeit das schlechthin Diskontinuierliche in dieser Kontinuität von Zeit“ (BEIERWALTERS (1996/1997), S. 273f.)
[831] Vgl. BRANDES (2003), S. 198.
[832] Vgl. GÖRLING (2018), S. 88.

besteht.[833] Das *exaiphnes*, welches durch Mephisto in der ambigen Temporalität des Augenblicks mit dem Göttlichen gleichgesetzt wird („Die Zeit wird Herr“ (Faust, 11592)) ist demnach nicht durch das Zeitwort „vorbey“ (Faust, 11595) – wie für Mephisto durch den Chor vorgenommen – beschreibbar („JM anfang war das Wort / Vnd das wort war bey Gott / vnd Gott war das Wort.“[834]). Der Kommentar Mephistos („Vorbey! Ein dummes Wort.“ (Faust, 11595)) und seine Metareflexion („Was ist daran zu lesen?“ (Faust, 11600)) sind demnach durch eine strukturelle Spiegelung mit *Studierzimmer I* und den dort von Faust vorgenommenen Reflexionen verbunden, wie sie unter anderem durch die Zurückweisung der lutherischen Übersetzung markiert sind („Ich kann das Wort so hoch unmöglich schätzen,“ (Faust, 1226)). Neben der Übersetzung Martin Luthers für *Logos* durch „Wort“ ist auch die Übertragung ins Deutsche durch „Sinn“, „Kraft“ und „Tat“ möglich.[835] Das von Faust vollzogene Abwägen verschiedener Übersetzungsmöglichkeiten verdeutlicht die Tragweite des *Logos*, welche von Johann Gottfried Herder 1774 und 1775 beschrieben wird:

> „Wort! aber das Deutsche Wort sagt nicht, was der Urbegriff sagt: [...] Was wissen, was verstehen und begreifen wir vom innern Wesen und Seyn der Gottheit vor der Welt, ehe Zeit war? [...] kein Gedanke kann ihn [den göttlichen Geist] denken: kein Wort ihn nennen: kein Geschöpf sehen und empfinden […] ewig würksam, schaffend, Gedanke, Wille, Bild, Urkraft, Plan Gottes (lauter Menschliche unvollkommene Worte [...])“[836]

> „das innigst begriffene, heiligste, geistigste, würksamste, tiefste wählte sie, das Bild Gottes in der Menschlichen Seele, Gedanke! Wort! Wille! That! Liebe!“[837]

In seinem Einwand, er könne „das Wort so hoch unmöglich schätzen“ (Faust, 1226), bezieht sich Fausts auf das deutsche Lexem „Wort“ als Übersetzungsmöglichkeit, missversteht jedoch das „heilige Original“ (Faust, 1222), in dem das von Gott ausgehende Wort („[...] Vnd das wort war bey Gott / vnd Gott war das Wort.“[838]) gemeint ist und sich gleichsam auf die Menschwerdung Christi bezieht („Vnd das Wort ward Fleisch / vnd wonet vnter vns / Vnd wir sahen seine Herrligkeit / eine herrligkeit / als des eingeboren Sons vom Vater / voller Gnade vnd Warheit.“[839]).[840] Der Bibelverweis Mephistos im Augenblick der Wetterfüllung („Es ist vollbracht“ (Faust, 11594)) markiert hierbei im Rahmen der vermeintlichen Wiedergutmachungswette mit dem HERRN in *Prolog im Himmel* die Menschwerdung Jesu

---

[833] Vgl. BEIERWALTERS (1996/1997), S. 279.
[834] Joh. 1,1.
[835] Vgl. GAIER (2002), S. 57; vgl. ferner: SCHÖNE (2003), S. 246; ARENS (1982), S. 147f.
[836] Herder, Johann Gottfried: *Aus der Schrift „Johannes“. 1774.* In: Johann Gottfried Herder. Sämtliche Werke, hrsg. v. Berhard Suphan. Bd. 7. Hildesheim 1967: Olms (Reprografischer Nachdruck der Ausgabe Berlin 1878), S. 313–334, hier: S. 320f.; vgl. ferner: SCHÖNE (2003), S. 246.
[837] Herder, Johann Gottfried: *Erläuterungen zum Neuen Testament aus einer neueröffneten Morgenländischen Quelle 1775.* In: Johann Gottfried Herder. Sämtliche Werke, hrsg. v. Berhard Suphan. Bd. 7. Hildesheim 1967: Olms (Reprografischer Nachdruck der Ausgabe Berlin 1878), S. 335–470, hier: S. 355f.; vgl. ferner: SCHÖNE (2003), S. 246.
[838] Joh. 1,1.
[839] Joh. 1,14.
[840] Vgl. ARENS (1982), S. 146–150; vgl. ferner: SCHÖNE (2003), S. 246f.

Christi als Teil der Heils- und Menschheitsgeschichte und damit die Erfüllung des göttlichen Willens.

In *Studierzimmer I* tritt neben die Ausdifferenzierung der lexikalischen Ambiguität von *Logos* die temporale Ambiguität des Anfangs, das heißt die göttliche Gabe der Zeit zu Beginn der Schöpfung. Das neuplatonisch-christliche *exaiphnes*, wie es von Pseudo-Dionysius Areopagata erläutert wird (vgl. *KAP. 2.4.2)*, bezieht die Menschwerdung Jesu Christi auf die Erfüllung des göttlichen Willens in der zeitlich geprägten Schöpfung,[841] „da der Überseiende, als er menschliches Sein annahm, aus dem Verborgenen in unsere Offenheit hervorgegangen sei. Indes ist er verborgen auch nach der Offenbarung oder, um es Gott entsprechender zu sagen: auch in der Offenbarung“[842]. Die Aisthesis des schönen Augenblicks, die von Mephisto für Faust ermöglicht wird, entspricht nicht dem *nunc stans* von Meister Eckart und dient dem antizipierenden Nachvollzug der Heilsgeschichte in der Zeit („Sie feyern die Auferstehung des Herrn/ Denn sie sind selber auferstanden“ (Faust, 921f.)),[843] sondern der erneuten Gabe der Zeit durch das Einbrechen des Augenblicks, wodurch die Zeit und damit die Projektionsfläche des göttlichen Willens durch das Göttliche selbst zerrissen wird.[844] Während die Temporalität von Gabe und Gegengabe durch diesen Augenblick aufgehoben ist und dadurch Mephisto die Wette, aber nicht Fausts Seele gewinnt (vgl. *KAP. 3.2.6*), kann er durch den Aufgriff der letzten Worte Jesu („Es ist vollbracht“ (Faust, 11594)) den vermeintlichen Triumph gegenüber dem HERRN in *Prolog im Himmel* artikulieren (vgl. *KAP. 4.5*), die Schöpfung (gegen den göttlichen Willen) beendet zu haben („Erfreut Euch der lebendig reichen Schöne!/ Das Werdende, das ewig wirkt und lebt,“ (Faust, 345f.))[845]:

„CHOR
Es ist vorbey.
MEPHISTOPHELES
Vorbey! Ein dummes Wort.
Warum vorbey?
Vorbey und reines Nicht, vollkomnes Einerley.
Was soll uns denn das ewge Schaffen,

[841] Vgl. BEIERWALTERS (1996/1997), S. 278.

[842] Pseudo-Dionysius Areopagita: Ep. III, PG 3, 1069 B, S. 277; vgl. ferner: GISBERTZ/OSTHEIMER (2017), S. 7: „Ontologisch beschreibt die Latenz eine potentiale Gegebenheitsweise von Formen, die in der unsichtbaren Entzogenheit weder präexistieren noch teleologisch voraussagbar sind.“; SIMON (2020), S. 218 u. S. 222; BREUER (2018), S. 68.

[843] Vgl. BREUER (2018), S. 67; vgl. ferner: GÖRLING (2018), S. 88.

[844] Vgl. hierzu die Erläuterung von Werner Beierwalters für die Menschwerdung Jesu: „Die Zeit zieht sich im Augenblick der Inkarnation – für ein Nu – in absolute Zeitlosigkeit zusammen; der Augenblick der Inkarnation, der in die Kontinuität der Zeit einbricht, wird zur entscheidenden Grenze von Ewigkeit und Zeit und zu deren „unvermischbarem“ Übergang ineinander zugleich.“ (BAIERWALTERS (1996/1997), S. 279).

[845] Vgl. hierzu: SCHINGS (2014), S. 465: „So scheint das Werk der Verneinung, das Mephisto ihm [Faust, D.W.] bei der ersten Begegnung angekündigt hatte […] nunmehr im Bündnis mit Zeit und Tod gelungen. Der Tod beendet nicht nur Fausts Existenz, er widerlegt auch deren Sinn. Damit spielt sich Mephistos Nihilismus zum Gewinner der Wette auf, zum Sieger im Streit um Wert und Unwert der Schöpfung.“

Geschaffenes zu nichts hinwegzuraffen?
Da ists vorbey! Was ist daran zu lesen?
Es ist so gut als wäre es nicht gewesen,
Und treibt sich doch im Kreis als wenn es wäre.
Ich liebte mir dafür das Ewig-Leere.“ (Faust, 11595–11603)

Für Mephisto kann die Aussage des Chores „Es ist vorbey“ (Faust, 11595) zweifach als „dumm“ eingestuft werden: Erstens weil das Attribut „vorbey“ impliziert, dass es das unterspezifizierte „es“ (Faust, 11595) überhaupt gegeben habe.[846] Das Nichts aber, welches „Anfangs alles war“ (Faust, 1349), kann aber nicht vorbei sein, da es analog zum *Logos* außerhalb der Zeit anzusiedeln ist. „Vorbey“ (Faust, 11600) könne nur etwas sein, dass auch geschaffen wurde. Dementsprechend stellt Mephisto auch die rhetorische Frage: „Was soll uns denn das ewge Schaffen,/ Geschaffenes zu nichts hinwegzuraffen?“ (Faust, 11598f.). In diesem Fall „ists vorbey“ (Faust, 11600) beziehungsweise wäre es vorbei.[847] Allerdings betont Mephisto, dass sich das Vorbeisein und das Nichtsein entsprechen („Vorbey und reines Nicht, vollkommenes Einerley.“ (Faust, 11597)).[848] Seine Konklusion lautet demgemäß „Es ist so gut als wäre es nicht gewesen,/ und treibt sich doch im Kreis als wenn es wäre.“ (Faust, 11601f.). Der Konjunktiv betont hierbei auf Wortebene den Illusionscharakter der Schöpfung, die durch ein ewiges Schaffen und – wie in *Vorspiel auf dem Theater* markiert – durch Fülle geprägt sei („So schreitet in dem engen Bretterhaus/ Den ganzen Kreis der Schöpfung aus.“ (Faust, 239f.)).[849] Mephisto stellt dieser Fülle das „Ewig-Leere“ (Faust, 11603) entgegen und betont auch auf Ebene der Metareflexion für das Drama im Augenblick, welcher die Zeit zerreißt, die eigentliche Eigenschaft der Zeit: es gibt Zeit, aber sie ist nicht.[850] Die Gabe der Zeit erfolgt nicht durch das Füllen der Zeit, wie es in der Schöpfung und der Handlung des Dramas geschieht, da sie durch den schönen Augenblick unterbrochen werden können und letztere in einer metadramatischen Pause mündet.[851] Die Aisthesis der Zeit sei nur durch die Leere, das heißt: das Nichts, welches Mephisto im Konjunktiv II „liebte“ (Faust, 11603), möglich, da die Eigenschaft des

[846] Vgl. BRANDES (2003), S. 193.
[847] Vgl. BRANDES (2003), S. 193.
[848] Vgl. BRANDES (2003), S. 193.
[849] Vgl. hierzu *Dichtung und Wahrheit:* „Ich mochte mir eine Gottheit vorstellen, die sich von Ewigkeit her selbst produziert; da sich aber Produktion nicht ohne Mannigfaltigkeit denken läßt, so mußte sie sich notwendig sogleich als ein Zweites erscheinen, welches wir unter dem Namen des Sohns anerkennen; diese beiden mußten nun den Akt des Hervorbringens fortsetzen, und erschienen such selbst wieder im Dritten, welches nun eben so bestehend lebendig und ewig als das Ganze war. Hiermit war jedoch der Kreis der Gottheit geschlossen, und es wäre ihnen selbst nicht möglich gewesen, abermals ein ihnen völlig Gleiches hervorzubringen.“ (FA I, 14, S. 382f.)
[850] Heidegger, Martin: *Sein und Zeit*. 17. Aufl., Tübingen 1993: Niemeyer, S. 5Ff.; vgl. ferner: BEIERWALTERS (1996/1997), S. 274.
[851] Vgl. BRANDES (2003), S. 193; vgl. ferner: Michelsen, Peter: „Goethes „Vorspiel auf dem Theater“ als Vorspiel zum *Faust*“. In: *Geschichtlichkeit und Gegenwart. Festschrift für Hans Dietrich Irmscher zum 65. Geburtstag*, hrsg. v. Hans Esselbaron u. Werner Keller. Köln/Weimar/Wien 1994: Böhlau, S. 139–158, hier: S. 157.

Nichtseins der Zeit entspricht. Die Metareflexion ist demnach nicht nur in die dramatische Pause eingefügt, sondern in Form der ambigen Temporalität selbst performativer Ausdruck des Augenblicks und der damit verbundenen poetologischen Selbstbespiegelung der dramatischen Zeit: der Augenblick tritt in der metadramatischen Pause als „bewegende Diskontinuität der Zeit […] nur als ungebrochene Kontinuität in Erscheinung“[852], weshalb die „Diskontinuität […] Sein und Schein der Kontinuität [erzeugt]“[853].

Die ästhetische Umsetzung dessen findet auf Ebene der dramatischen Einbettung durch die ambige Temporalität der metadramatischen Pause einen adäquaten Rahmen. Auch auf Wort- und narrativer Ebene scheinen die Formen der Uneindeutigkeit wie rhetorische Fragen als auch die Konjunktivverbindungen jene entsprechende sprachliche Mittel Mephistos zu sein, um das Nichtsein der Zeit anzusprechen, ohne sie für den Bereich des Seins zu vereinnahmen. Auf Ebene der Metareflexion wird demgemäß die Dynamik der Ästhetik der Zeit im Drama verdeutlicht, welche das heuristische Modell der vorliegenden Arbeit veranschaulicht. Auf der einen Seite des Modells steht das bis in das Nichtsein und die Inkommensurabilität reichende Phänomen der Zeit. Auf der anderen Seite besteht die Darstellung der Zeit durch das Drama, welches selbst in Zeit eingebettet ist. Die Verbindung zwischen beiden Seiten des Modells, die Ästhetik der Zeit, und die Dynamik derselben beruhen im Drama auf der metareflexiven Sprache, wie sie in diesen Aussagen Mephistos durch den poetischen Sprachgebrauch idealtypisch für die Worte- und narrative Ebene im Drama ist. Die Formen der Ambiguität schaffen hierbei die Möglichkeit, etwas anzusprechen, das im Bereich des Inkommensurablen besteht, ohne diesem die Eigenschaften durch begrifflich eindeutige Sprache zu nehmen. Vor allem das Spiel von Indikativ und Konjunktiv, wie es Mephisto in seinem Kommentar betreibt, lässt die andeutende Darstellung während der metadramatischen Pause zu. Die Dynamik zwischen Darstellung und Nichtdarstellung, welche auch zwischen der Narrativität der Aussagen und der Zurschaustellung im Drama beruht, findet ihre Entsprechung durch die strukturelle Spiegelung zwischen den Aussagen Mephistos um das „Ewig-Leere“ (Faust, 11603) das „Ewig-Weibliche“ (Faust, 12110) des Chorus Mysticus:

„CHORUS MYSTICUS
Alles Vergängliche
Ist nur ein Gleichniß;
Das Unzulängliche
Hier wird’s Ereigniß;
Das Unbeschreibliche
Hier ist es gethan;
Das Ewig-Weibliche
Zieht uns hinan.

[852] BEIERWALTERS (1996/1997), S. 274.
[853] BEIERWALTERS (1996/1997), S. 274.

Finis“ (Faust, 12104–n.12111)

Auf Wortebene findet auch beim Chorus Mysticus eine Verbindung statt von Inkommensurablem einerseits („Das Unzulängliche/ […]/ Das Unbeschreibliche“ (Faust, 12106ff.)) welches selbst nur in der Negation angesprochen wird, aber vage bleibt, und der ästhetischen Darstellung andererseits („Hier wird’s Ereigniß/ […]/ Hier ist es gethan;“ (Faust, 12107ff.)), welche selbst ambig in Bezug auf den Wahrheitsgehalt und unterspezifiziert bezüglich der Art und Weise ist. Wie bereits Michael Jaeger herausgestellt hat, ist das Verhältnis von vergänglichem Sein und dem außerhalb der Zeit bestehenden Nichtsein versöhnlich gestaltet, indem das Vergängliche als Gleichnis des Ewigen herausgestellt wird.[854] Mephisto betont hingegen die Unzulänglichkeit des Vergänglichen im Vergleich zum Ewigen analog zu seinem Auftreten in *Prolog im Himmel* und der Kontraststellung zum Herrscherlob der Engel. Auf Ebene der dramatischen Einbettung komplementieren sich die beiden Konzepte durch die strukturelle Spiegelung: Die Zeit des „Ewig-Leere[n]“ (Faust, 11603), welche es gibt – aber nicht ist – kennt kein Sein und steht für den Bereich des Inkommensurablen. Das Vergängliche, wie es im Drama durch Gegenwartskonzepte herausgestellt wird und selbst ein „Finis“ (Faust, n. 12111) findet, ist „nur ein Gleichniß“ (Faust, 12105). Die Frage Mephistos bezüglich der Temporalität des Vorbeiseins, welche sich auch für das temporale Verhältnis von Vergänglichkeit und Ewigkeit stellt („Was ist daran zu lesen?“ (Faust, 11600)) pointiert die Ästhetik der Zeit des Dramas durch Sprache in einem metareflexiven Moment und erhält durch den Chorus Mysticus am Ende des Dramas eine Antwort.[855]

Die Inkommensurabilität stellt, wie bereits in *KAP. 2.3* herausgestellt wurde, für die Ästhetik der Zeit keine negative Grenze dar, sondern ermöglicht diese erst. Durch die ambige Temporalität und temporale Ambiguität erreicht das Drama den Bereich der Inkommensurabilität am „Finis“ (Faust, n. 12111). Die Ästhetik der Zeit, welche nicht begrifflich konzeptualisiert werden kann, aber als poetische Produktion vorliegt, ist hierbei mit der Metareflexion des Darstellungsmittels, der Sprache, verbunden. Die vorliegende Arbeit postuliert die These, dass die Ästhetik der Zeit im Drama im Kern auf temporaler Ambiguität und ambiger Temporalität beruht. Die Ästhetik der Zeit basiert demnach sowohl in inhaltlicher als auch formaler Hinsicht auf Sprache, die metareflexiv durch Formen der Uneindeutigkeit die Darstellung des „Unzulängliche[n]“ (Faust, 12106) und „Unbeschreiblich[e]“ (Faust, 12108) ermöglicht und die Grenzen ihres Nachvollzugs zu

[854] Jaeger, Michael: *Global Player Faust oder Das Verschwinden der Gegenwart. Zur Aktualität Goethes.* 8. Aufl., Würzburg 2019 [2013]: Königshausen & Neumann, S. 119.

[855] Vgl. hierzu WELLBERY (2015), S. 90: „In der Stimmdissonanz des Dramenschlusses vollzieht sich die Tragödie als ästhetische Theodizee.“

bedenken gibt („Finis“ (Faust, n.12111)). Das Zusammenwirken der auf den verschiedenen Ebenen des heuristischen Modells lokalisierbaren Uneindeutigkeiten begründet wiederum die Polyvalenz des Dramas und die Sonderstellung von *Faust* innerhalb der Faust-Tradition aufgrund von ambiger Temporalität und temporaler Ambiguität.

3.3 Sonderstellung des Dramas durch Zeit

Das vorliegende Kapitel hat sich der Metareflexion des Dramas bezüglich der eigenen Traditionsanbindung und Originalität gewidmet. Es konnte diesbezüglich herausgestellt werden, dass die Sonderstellung des Dramas innerhalb der literarischen Faust-Tradition durch die Ästhetik der Zeit begründet ist. Dementsprechend wurde in *KAP. 3.1* aufgezeigt, dass mit der Wahl von Frankfurt am Main als Ausgangspunkt der Handlung die spatiale Markierung von Zeitkonzepten stattfindet. Durch die Analyse von *Vor dem Thor* konnten im Kontext der spatialen Verortung nach Frankfurt am Main die epochale Ambiguität, welche durch den translatio-Gedanken des Alten Reiches durch die Reichstadt präsentiert wird, und die temporale Ambiguität illustriert werden, welche sich durch das Zusammenspiel der lokal konzipierten Kriegs- und Friedenszeiten beziehungsweise deren globaler Simultanität ergibt.

Die Bezeichnung „Drama der Verzeitlichung“[856], welche Peter Matussek für *Faust I* bereits 1997 wählte und welche von David Wellbery im aktuellen Faust-Handbuch von 2018 in ihrer Bedeutsamkeit für die Erschließung des Textes betont wird,[857] kann hierdurch bestätigt werden. Das Drama funktionalisiert selbstreflexiv die eigentlich eindeutigkeitsstiftenden Kategorien, welche von einer Tragödie erwartet werden können, für die Ästhetik der Zeit.[858] Der Text schafft demnach durch lokalisierbare Phänomene der ambigen Temporalität und temporalen Ambiguität die Grundlage für globale Ambiguitäten und die Polyvalenz des Dramas. Dementsprechend verneint Mephisto die Einheit der Zeit, während die Überzeitlichkeit der Faust-Figur ebenso keine Einheit schafft, die Handlung einen offenen Charakter aufweist und in *Vor dem Thor* eine Funktionalisierung der Raumgestaltung für ambige Zeitkonzepte stattfindet.

Dementsprechend kann Wellbery zugestimmt werden, dass *Faust* durch die Verzeitlichung die „Zeitsemantik wissenschaftlicher, ökonomischer und technischer Diskurse in die Prägnanz poetischer Darstellung ein[holt]“[859], auch wenn seine

[856] MATUSSEK (1997), S. 381; vgl. ferner: MATUSSEK (1998), S. 202.
[857] WELLBERY (2018), S. 222.
[858] Vgl. KRAH (2022), S. 135: „Raum wird temporal funktionalisiert.“
[859] WELBBERY (2018), S. 222.

Schlussfolgerung, dass darin „die Modernität von *Faust* besteht“[860], zu hinterfragen ist. Vor allem die Analyse von *Vor dem Thor* in *KAP. 3.1.2* hat aufgezeigt, dass das Osterfest neben Frankfurt am Main für die dargestellte Zeit eine heilsgeschichtliche Dimension begründet, welche sich analog zu *Nacht* auch auf die überzeitlichen Fragen Fausts (vgl. *KAP. 5.4*) bezüglich der temporalen *conditio humana* erstreckt. Auch die intertextuellen Anlehnungen an die literarische Faust-Tradition, wie sie in *Vor dem Thor* durch den Pudel und in *Studierzimmer I* durch den als „fahrender Scolast“ (Faust, 1324) auftretenden Mephisto markiert sind, verweisen diesbezüglich ebenfalls nicht auf Modernisierungsprozesse im Stück,[861] sondern auf die Frühe Neuzeit.

Zudem hat Lukas Werner 2018, wie bereits in *KAP. 1.3.1* dargelegt, für die *Faust-Historia* als Ausgangspunkt der literarischen Faust-Tradition die Zentralität der Zeit herausgestellt, welche aufgrund der temporalen *conditio humana* die „Leitdifferenz: Zeit und Ewigkeit“[862] aufweist. Der Teufelspakt, den Faustus mit Mephisto schließt, führt eine Umkehrung dieser Leitdifferenz herbei („Zweipoligkeit des menschlichen Wesens zwischen Zeit und Ewigkeit, die zum Teil der Differenz zwischen Körper und Seele entspricht.“[863]), indem Faust seine Seele und damit das ewige Heil als Tauschobjekt für zeitlich begrenzte Dienste verschreibt. Diese temporale Grundstruktur des Teufelspakts ist auch traditionell maßgeblich für die dargestellte Zeit und die Zeit der Darstellung in den betrachteten Faust-Texten (vgl. *KAP. 3.2*): Faust verschreibt seine Seele an Mephisto für zeitlich eindeutig festgeschriebenen Dienste. Das Reisemotiv, welches auch Goethes *Faust* enthält („Indessen mache dich zur schönen Fahrt bereit!“ (Faust, 1850)), verbindet hierbei innerhalb eines geschlossenen Rahmens von 24 Jahren die teleologische Friststruktur mit weitgehend frei arrangierbaren Episoden („unzeitliche Episodenreihe“[864]).

Diese Zentralität, welche die Zeit aufgrund ihrer Heterogenität auch für das normative Spannungsfeld der *Faust-Historia* besitzt, wird durch die Modifikationen, die Goethe am Teufelspakt vornimmt, überführt in eine Ästhetik der Zeit selbst, welche im Kern auf temporaler Ambiguität und ambiger Temporalität beruht. Wie im Vergleich mit anderen Faust-Dramen exemplarisch aufgezeigt werden konnte, ist das Zeitbewusstsein (nach Peter Pütz) der jeweiligen Faust-Figur von der temporalen Gestaltung des Teufelspakts abhängig (vgl. *KAP. 3.2.5*). Für Goethes *Faust* kann festgehalten werden, dass die Wette als Modifikation des Teufelspakts durch das Zeitbewusstsein Fausts geprägt erscheint. Dieses

[860] WELLBERY (2018), S. 222.
[861] WELLBERY (2018), S. 222: „Bedeutsam ist diese Lesart, weil sie die für das Drama charakteristischen Formprozesse auf Problemkonstellationen zurückführt, die mit der Modernisierung einhergehen.“
[862] WERNER (2018), S. 271.
[863] WERNER (2018), S. 271.
[864] WERNER (2018), S. 267.

Zeitbewusstsein und die Form des Paktes spiegeln sich demnach gegenseitig durch den jeweiligen Fokus auf „das Problem des richtigen Zeitpunktes“[865]. Die zweite Wettformulierung Fausts modifiziert die temporale Grundstruktur des Pakts insofern, dass die Erfahrung der Zeit in Form des Augenblicks von Mephisto als Gabe gefordert wird. Demnach ist der temporal-ambige Erfüllungszeitpunkt, in dem die Seele Fausts als Gegengabe gefordert wird, gleichzeitig die Gabe durch Mephisto, die erst durch den Sprechakt Fausts verifiziert wird („Werd' ich zum Augenblicke sagen:“ (Faust, 1699)).

Hieran anschließend hat *KAP. 3.2.5* aufgezeigt, dass die temporalen Ambiguitäten, welche Mephisto und Faust bei den Vertragsverhandlungen verwenden, nicht nur die Grundlage für das Zustandekommen des Pakts sind, sondern von beiden Figuren akzeptiert werden. *KAP. 3.2.6* hat sich dem Ausgang des Paktes gewidmet und dementsprechend die Temporalität jenes Augenblicks, in dem die Ästhetik der Zeit durch den Augenblick als Gabe erbracht wird, und das damit verbundene temporalen Verhältnis von Gabe und Gegengabe untersucht. Die Arbeiten von Jacques Derrida und Marcel Mauss wurden diesbezüglich fruchtbar gemacht, um herauszustellen, dass Mephisto einerseits die Wette durch den Sprechakt Fausts gewinnen kann, andererseits durch den damit verknüpften Einbruch des Augenblicks in den Zeitkreis die temporale Grundlage für die Gegengabe Fausts und damit seinen Wettgewinn verliert. Für das Verhältnis von globaler und der auf den vier Ebenen des heuristischen Modells lokalisierbaren Ambiguität konnte diesbezüglich illustriert werden, dass sich die Ambiguität aufgrund der gegenseitigen Spiegelung von *Studierzimmer II* und *Großer Vorhof des Pallasts* auf die Frage bezieht, ob die durch uneindeutige Sprache entworfene Temporalität des Augenblicks überhaupt einen Tausch von Gabe (Aisthesis der Zeit in Form des schönen Augenblicks) und Gegengabe zulässt. Die Erlösung Fausts am Ende des Dramas scheint die Antwort auf diese Frage zu sein. Hierdurch konnte die vorliegende Arbeit aufzeigen, dass im Drama die Erlösung der Faust-Figur weniger auf ihren rettungswürdigen Status zurückgeführt wird, sondern vielmehr auf die Unmöglichkeit der Verdammnis aufgrund der ambigen Temporalität des Augenblicks. Diese basiert auf dem Zusammenwirken der vier Ebenen des heuristischen Modells, welches durch Mephisto in der ambigen Temporalität einer metadramatischen Pause reflektiert wird.

[865] PÜTZ (1970), S. 96.

IV Reflexion poetischer Konzepte

Nachdem Faust mit Mephisto den Teufelspakt geschlossen hat, sei es ihm nicht möglich, einen Studenten zu empfangen. Während Faust sich „zur schönen Fahrt bereit [macht]“ (Faust, 1850), tritt Mephisto dem Studenten in der „Maske“ (Faust, 1847) Fausts entgegen und führt mit ihm vordergründig ein Beratungsgespräch durch. Auffällig sind hierbei die Zeitgestaltung der Szene, die Mephisto vor dem Abgang Fausts vornimmt, die Ausweisung der zu erwartenden Handlung und die Reflexion des tragischen Charakters Fausts:

„MEPHISTOPHELES
[…]
Nun überlaß es meinem Witze!
Ich brauche nur ein Viertelstündchen Zeit;
Indessen mache dich zur schönen Fahrt bereit!

FAUST ab.

MEPHISTOPHELES
in Faust's langem Kleide
[…]
Ihm hat das Schicksal einen Geist gegeben,
Der ungebändigt immer vorwärts dringt,
Und dessen übereiltes Streben
Der Erde Freuden überspringt.
[…]
Und hätt' er sich auch nicht dem Teufel übergeben,
Er müßte doch zu Grunde gehen!“ (Faust, 1848ff., 1856ff. u. 1866f.)

Die Absichten Mephistos werden hierbei offensichtlich. Das Streben, welches hier auf Dynamik („übereiltes Streben“ (Faust, 1858), „ungebändigt“ (Faust, 1857)) beruht und an der Jenseitigkeit orientiert ist („Der Erde Freuden überspringt“ (Faust, 1859)), ist die Begründung für die Enttäuschung, die Faust – so Mephistos Plan – auch mit niedrigem Genuss zum Sprechakt der Wettformulierung bringen soll („Den schlepp' ich durch das wilde Leben,/ Durch flache Unbedeutenheit“ (Faust, 1860f.)). Am Ende von *Faust II* scheint dieser Plan aus der Perspektive Mephistos heraus auch aufzugehen („Den letzten, schlechten, leeren Augenblick/ Der Arme wünscht ihn fest zu halten“ (Faust, 11589f.)).

Die Zuversicht Mephistos ist hierbei durch Ambiguität mit der Fatalität Fausts verbunden. Sprachlich wird dies durch den zweifach lesbaren Konjunktiv in den Versen 1866f. realisiert.[866] Allerdings überführt Mephisto die Ambiguität auf Wortebene, welche die Sicherheit und die Möglichkeit des Zugrundegehens ausdrückt, in eine Eindeutigkeit auf narrativer Ebene. Mephisto ist zuversichtlich, dass Faust zugrunde gehen würde, auch wenn er nicht, wie im Drama bereits geschehen, mit dem Teufel ein Bündnis eingegangen sei

[866] Vgl. Gaier (2002), S. 69.

(„Ihm hat das Schicksal einen Geist gegeben“ (Faust, 1856)). Vor allem die Betonung des Fatums reiht *Faust* in die Tradition der Schicksalstragödie ein, die in *Nacht* durch die von Wagner artikulierte Tragödienkonzeption, welche auf die *harmatia* des tragischen Helden ausgerichtet ist, ergänzt wird: „Verzeiht! ich hör' euch declamieren;/ Ihr las't gewiß ein griechisch Trauerspiel?“ (Faust, 522f.). Mephisto verbindet in *Studierzimmer II* das Konzept der griechischen Schicksalstragödie mit jenem, welches im Kontext der primär christlich geprägten Fausttradtion auf der individuellen Verschuldung eines Individuums, hier: der Hybris und dem Teufelspakt, beruht. Die Reflexion der Tragik ist hierbei zusätzlich mit dem Ausweisen der Rollenanahme verknüpft („MEPHISTOPHELES in Faust's langem Kleide (Faust, n. 1850)). Zudem gibt Mephisto einen Verweis auf die spartiale Uneinheitlichkeit der Handlung („Indessen mache dich zur schönen Fahrt bereit“ (Faust, 1850)) und nimmt eine temporale Strukturierung der Szene vor, welche sich durch die simultanen Handlungen Mephistos (Studienberatung) und Fausts (Vorbereitung) auszeichnet („Ich brauche nur ein Viertelstündchen Zeit;“ (Faust, 1849)). Während das Fahrt- beziehungsweise Reisemotiv ein traditionelles Element der literarischen Fausttradition ist (vgl. *KAP. 3.1*), lässt sich die temporale Strukturierung, die Mephisto hier vornimmt, als eine Absage an die poetologischen Forderung einer Einheit der Zeit verstehen, welche durch den Bezug auf die *Querelle du Cid* und die Position Pierre Corneilles deutlich wird.

Das Drama Goethes weist jene Einheiten nicht auf, die in der Tradition des Aristoteles von einer Tragödie erwartet werden. Bereits die Wahl des Fauststoffes widerstrebt durch den traditionell auf 24 Jahre angelegten Teufelspakt der temporalen Ausdehnung im aristotelischen Sinne: „Ferner in der Ausdehnung: die Tragödie versucht, sich nach Möglichkeit innerhalb eines einzigen Sonnenumlaufs zu halten oder nur wenig darüber hinaus zu gehen.“[867] Die von Aristoteles angeführte Ausdehnung der Tragödie ist durch den Sonnenumlauf nicht eindeutig bestimmt und Bestandteil einer intensiven Auseinandersetzung im Rahmen der *Querelle du Cid*. Die Diskussion um die Auslegung des aristotelischen Sonnenumlaufs konzentriert sich auf die Frage, ob damit 24 oder zwölf Stunden als temporaler Rahmen für die Tragödie angesetzt werden sollen.[868] Die Querelle diskutiert hierbei die Einheit der Zeit vor dem Hintergrund der damit verbunden Wahrscheinlichkeit des Dramas.[869] Dadurch erhält die Einheit der Zeit unabhängig von der

[867] Aristoteles: *Poetik*, 5, S. 17.

[868] Vgl. Bergelt, Lisa: *Politik als Spiel mit der Zeit. Zeit-Dramaturgien im politischen Theater 1773–1857*. Hannover 2019: Wehrhahn (Aesthetische Eigenzeiten, Bd. 13), S. 69; vgl. ferner: Haas, Claude: „„„...indem die Tage rollen...“. Zeit, Recht und „Klassik“ in Goethes Die natürliche Tochter“. In: *DVjs 94 (2020)*, S. 181–201, hier: S. 189.

[869] Vgl. BERGELT (2019), S. 69; vgl. ferner: Haas, Claude: „„Wir bleiben lieber eine Stunde länger“. Zur Zeitpolitik des klassischen Dramas“. In: *Dramatische Eigenzeiten des Politischen im 18. und 19. Jahrhundert*, hrsg. v. Michael Gamper u. Peter Schnyder. Hannover 2017: Wehrhahn Verlag (Aesthetische

jeweils vertretenen Position bezüglich der Ausdehnung ihren hohen Stellenwert, sodass sie „in letzter Instanz den gesamten klassischen Dramentyp begründet und trägt."[870]

Die Regeln des französischen Klassizismus wurden in den deutschsprachigen Poetiken des 17. und 18. Jahrhunderts diskutiert und die Forderung an eine Einheit der Zeit übernommen.[871] So verweist Johann Christoph Gottscheds *Versuch einer Critischen Dichtkunst* direkt auf Aristoteles: „Aber die Fabel eines Schau-Spieles, die mit lebendigen Perſonen in etlichen Stunden lebendig vorgeſtellet wird, kan nur einen Umlauf der Sonnen, wie Ariſtoteles ſpricht; das iſt einen Tag dauren."[872] Gottsched stellt hierbei eine Verbindung zwischen dem zeitlichen Umfang mit der lebendigen, das heißt hier: überzeugenden Vorstellung her. Das Gelingen der Darstellung durch die Einheit der Zeit markiert hierbei eine Auffassung, die derjenigen Goethes gegenüber den aristotelischen Einheiten konträr entgegensteht. So pointiert dieser in *Zum Shakespears Tag* von 1771 seine Ablehnung der Einheiten im Sinne der Regelpoetik: „Ich zweifelte keinen Augenblick dem regelmäßigen Theater zu entsagen. Es schien mir die Einheit des Orts so kerkermäßig ängstlich, die Einheiten der Handlung und der Zeit lästige Fesseln unsrer Einbildungskraft."[873] Die Abwendung von den produktionsästhetischen Restriktionen der klassizistischen Regelpoetik und die Hinwendung zu einer subtileren Verknüpfung der einzelnen Elemente zu einem Drama werden im *Vorspiel auf dem Theater* ausdifferenziert (vgl. *KAP. 4.3*).

An dieser Stelle sei der Bezug Mephistos auf Pierre Corneille und der damit vorgenommene Aufgriff dieses poetologischen Kommentars Goethes durch das Drama herausgestellt. Mephisto strukturiert die Szene in ihrer Simultanität, indem er Faust einen zeitlichen Rahmen vorgibt: „Ich brauche nur ein Viertelstündchen Zeit;/ Indessen mache dich zur schönen Fahrt bereit!" (Faust, 1849f.)). Auf Wortebene ist die Zeitangabe Mephistos ambig. Sie kann lexikalisch als die exakte fünfzehnminütige Ausdehnung der Handlung verstanden werden oder pragmatisch als vage Bezeichnung für einen kurzen Zeitraum, den Faust allerdings sehr eindeutig versteht und deshalb pünktlich nach Beendigung des Beratungsgesprächs zurückkehrt. Die Aussage Mephistos scheint demnach für Faust auf narrativer Ebene eindeutig. Auf Ebene der dramatischen Einbettung führt die pünktliche Wiederkehr Fausts performativ zum Bruch der poetischen Illusion einer Einheit der Zeit, welcher vor allem auf der Diskrepanz des richtigen Timings Fausts und der vagen Bezeichnung beruht, da zudem die Schülerberatung auch keine zeitliche Ausdehnung von

Eigenzeiten, 8), S. 31–62, hier: S. 37f.; HAAS (2020), S. 189.
[870] HAAS (2017), S. 36.
[871] Vgl. BERGELT (2019), S. 69.
[872] Gottsched, Johann Christoph: *Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen* [...]. Leipzig 1730, S. 574.
[873] FA I, 18, S. 10; vgl. ferner: Bergelt (2019), S. 83.

15 Minuten aufweist. Der Bruch, welcher durch das Timing Fausts performativ augenscheinlich wird, ist bereits auf Wortebene vorgenommen, da Mephisto im Sinne von Corneilles *Trois Discours sur le poème dramatique* von 1660 den nachfolgenden Handlungen einen zeitlichen Rahmen gibt und damit die Zeit im Text offensichtlich macht. Corneilles Ideal einer Einheit der Zeit ist nicht im Umfang der Handlung zu sehen, sondern in der Zeitlosigkeit, die auch während der Rezeption des Stücks empfunden werden soll,[874] weshalb er Zeitangaben im Drama problematisiert:

> „Surtout je voudrais laisser cette durée à l'imagination des auditeurs, et ne déterminer jamais le temps qu'elle emporte, si le sujet n'en avait besoin, principalement quand la vraisemblance y est un peu forcée comme au Cid, parce qu'alors cela ne sert qu'à les avertir de cette précipitation. Dans les actions même qui n'ont point plus de durée que la représentation, cela serait de mauvaise grâce si l'on marquait d'acte qu'il s'est passé une demi-heure de l'un à l'autre“[875]

Mephisto markiert durch die Zeitangabe („ein Viertelstündchen“ (Faust, 1849)) im Sinne Corneilles den zeitlichen Umfang des Dargestellten. Da der Dialog kein „Viertelstündchen“ (Faust, 1849) dauert, Faust jedoch pünktlich zurückgekehrt, entsteht eine Diskrepanz zwischen der dargestellten Zeit und der Zeit der Darstellung.[876] Diese Diskrepanz führt zur Reflexion der Temporalität des Dramas, wodurch die poetische Illusion und damit die Einheit der Zeit im Sinne Corneilles eine Absage erfährt.[877] Mephisto pointiert in den eingangs angeführten Versen nach dem Abgang Fausts direkt an den Teufelspakt anschließend die poetologischen Reflexionen über die Bedeutungsgenerierung des Textes, wie sie durch die Erwartungen an das tragische Genre des Dramas an die Zeit, den Ort, die Handlung und die Figur gebunden sind. Er manifestiert hierbei Positionen, die in den drei Präludien angeführt werden, um sie dort wieder in ihrer Unzulänglichkeit für das Drama auszuweisen.

4.1 Der schwankende Charakter des Stückes

> „Ihr naht euch wieder, schwankende Gestalten!
> Die früh sich einst dem trüben Blick gezeigt.
> Versuch' ich wohl euch diesmal fest zu halten?
> Fühl' ich mein Herz noch jenem Wahn geneigt?
> Ihr drängt euch zu! nun gut, so mögt ihr walten,
> Wir ihr aus Dunst und Nebel um mich steigt;
> Mein Busen fühlt sich jugentlich erschüttert
> Vom Zauberhauch der euren Zug umwittert.“ (Faust, 1–8)

[874] Vgl. BERGELT (2019), S. 71; vgl. ferner: Vogel, Juliane: „Solare Orientierung. Sonnenzeit in der Tragödie des 17. Jahrhunderts“. In: D*ramatische Eigenzeiten des Politischen im 18. und 19. Jahrhundert*, hrsg. v. Michael Gamper u. Peter Schnyder. Hannover 2017: Wehrhahn Verlag (Aesthetische Eigenzeiten, 8), S. 19–29; hier: S. 28; Haas (2017), S. 44.

[875] Corneille, Pierre: *Trois Discours sur la poème dramatique*. In: Pierre Corneille. Oeuvre complète, 3 Bde.; hrsg. v. Georges Couton. Paris 1980–1987. Bd.3 [1987], S. 115–119, hier: S. 184:

[876] Vgl. HAAS (2017), S. 37f.; vgl. ferner: BERGELT (2019), S. 71; HAAS (2020), S. 190.

[877] Vgl. BERGELT (2019), S. 71.

Der schwankende Charakter des Dramas wird bereits im ersten Vers des Textes ausgewiesen und in *Zueignung* temporal ambig in Form eines gegenwärtigen Augenblicks ausgestaltet. Die sprachliche Realisierung verschiedener Zeitstufen ist hierbei verbunden mit dem mehrfachen Temporalbezug der Stimme des Initiationsgedichts zum Artikulierten.[878] Im Moment, in dem sich die „schwankende[n] Gestalten" (Faust, 1) dem sprechenden Ich „wieder" (Faust, 1) nahen, ist dieses gleichzeitig erlebendes Ich, welches die Erinnerung an die Vergangenheit mit dem gegenwärtigen Augenblick verbindet („Fühl' ich mein Herz noch jenem Wahn geneigt? (Faust, 4)). Während das Partizip „geneigt" (Faust, 4) zusammen mit dem Temporaladverb „noch" (Faust, 4) und dem präsenten Gefühl („Fühl' ich mein Herz" (Faust, 4)) die Vergangenheit in die Gegenwart einbezieht, öffnet der ambige Tempusgebrauch in der Frage „Versuch' ich wohl euch diesmal fest zu halten?" (Faust, 3), welcher Futur I mit Präsens vereint, den geschilderten Augenblick zur Zukunft hin. Das „noch" (Faust, 4) bezieht hierbei zudem die Flüchtigkeit des temporal-ambigen Augenblicks mit ein.[879]

Die Frage wird hierbei nicht direkt, sondern über den im Reim verbundenen Vers „Ihr drängt euch zu! nun gut, so mögt ihr walten," (Faust, 5) indirekt beantwortet. Die Reimverbindung schafft auf narrativer Ebene zwei Möglichkeiten, die sich aus der lexikalischen Ambiguität des infrage gestellten Festhaltens speist. Die in Vers fünf artikulierte Passivität des Ichs, welche im Kontrast zur Aktivität der „schwankende[n] Gestalten" (Faust, 1) steht („Ihr drängt euch zu!" (Faust, 5)), legt nahe, dass das Ich nicht versucht, die Gestalten in ihrer Bewegung festzuhalten. Andererseits scheint gerade das Einverständnis des Ichs, die Gestalten walten zu lassen, die Grundlage dafür zu sein, dieselben poetisch festhalten zu können. Dementsprechend ist die Frage in Vers fünf auch auf die Vorstellung ausgerichtet, dass die Dichtung (noch) glücken kann („Fühl' ich mein Herz noch jenem Wahn geneigt? (Faust, 4)). Die Relation zwischen der textuellen Fixierung, das heißt: der Dauer verleihenden poetischen Tätigkeit („fest zu halten" (Faust, 3)), und der Bewegung, welche durch die „schwankende[n] Gestalten" (Faust, 1) markiert ist, spiegelt den Augenblick in seiner paradoxalen Verbindung von Bewegung und Ruhe wider. Der Umschwung wird durch den ambigen Titel des Initiationsgedichts aufgegriffen. Im Drama ist die *Zueignung* unterspezifiziert.[880] Es bleibt offen, wer wem die Zueignung erbringt. Dementsprechend lässt sich das Initiationsgedicht einordnen, als die Widmung des Dichters

[878] Vgl. Keller, Werner: „Der Dichter in der „Zueignung" und im „Vorspiel auf dem Theater"" (1972). In: *Aufsätze zu Goethes „Faust I",* hrsg. v. Werner Keller. Darmstadt 1974: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (Wege der Forschung, Bd. 145), S. 151–191, hier: S. 152ff.
[879] Vgl. BERGELT (2019), S. 130f.
[880] Vgl. BRANDES (2003), S. 30f.; vgl. ferner: GAIER (2002), S. 9; SCHÖNE (2003), S. 150.

gegenüber dem Auftragsgebers und der Rezeption („Mein Lied ertönt der unbekannten Menge,/ Ihr Beyfall selbst macht meinem Herzen bang“ (Faust, 21f)). Die *Zueignung* lässt sich darüber hinaus als die erneute Hinwendung des Dichters zur unfertigen Produktion und seiner Vergangenheit werten („Versuch' ich wohl euch diesmal fest zu halten?“ (Faust, 3) u. „Ich bringt mit euch die Bilder froher Tage“ (Faust, 9)), allerdings auch als das augenblickliche Herantreten des Stoffes an den Dichter („Ihr naht euch wieder, schwankende Gestalten!“ (Faust, 1)).

Die abschließende Strophe der *Zueignung* pointiert hierbei den bereits im ersten Vers markierten schwankenden Charakter des Stückes, welcher in Uneindeutigkeiten mündet. Hierbei bricht die poetologische Selbstreflexion desselben die poetische Illusion des Darstellten:

> „Und mich ergreift ein längst entwöhntes Sehnen
> Nach jenem stillen, ernsten Geisterreich,
> Es schwebet nun, in unbestimmten Tönen,
> Mein lispelnd Lied, der Äolsharfe gleich,
> Ein Schauer faßt mich, Thräne folgt den Thränen,
> Das strenge Herz fühlt sich mild und weich;
> Was ich besitze seh' ich wie im weiten,
> Und was verschwand wird mir zu Wirklichkeiten.“ (Faust, 25–32)

Auf Wortebene werden die Vergangenheit durch das „längst entwöhnt[e] Sehnen“ (Faust, 25), die Gegenwart anhand der Ergriffenheit („Und mich ergreift“ (Faust, 25)) und die Zukunft durch das Sehnen in einer Simultanität verbunden. Darüber hinaus sind die Zeitstufen mit dem „Geisterreich“ (Faust, 26) verknüpft, welches in Korrespondenz mit dem „Zauberhauch“ (Faust, 8) in der ersten Strophe eine poetische Sphäre schafft, in deren temporalem Arrangement sich das Drama erstreckt. Die im Vergleich der Stimme verwendete Äolsharfe („Mein lispelnd Lied, der Äolsharfe gleich“ (Faust, 28)) vereint in sich auf Ebene der Metareflexion durch ihre Ambiguität, einerseits Symbol für Naturpoesie und andererseits für die Wechselbeziehung für Form- und Formlosigkeit zu sein,[881] ein genrespezifisches Beschreibungssystem des Textes mit der Unbestimmtheit, in der das Drama schwebt („Es schwebet nun, in unbestimmten Tönen“ (Faust, 27)).

Die Unterspezifizierung der Töne entspricht hierbei auf Ebene der narrativen Ambiguität dem Einverständnis des Ichs, die Dichtung selbst walten zu lassen und nicht vorab zu determinieren, um diese zu vollenden.[882] Gleichzeitig artikuliert das Ich die Unbestimmtheit der Töne und nicht ihre Unbestimmbarkeit. Die Verwendung der

[881] Vgl. GAIER (2002), S. 10; vgl. ferner: Muenzer, Clark S.: „Forms of Figuration in Goethe's Faust“. In: *DVjs 17 (2010)*, S. 133–152; hier: S. 139.

[882] Vgl. Michelsen, Peter: „Wem wird Goethes Faust zugeeignet?“. In: *Momentum dramaticum. Festschrift für Eckehard Catholy*, ed. by Lind Dietrick u. David G. John. Waterloo, Ontario 1990: University of Waterloo Press, S. 181–192, hier: S. 190.

Benennung „Tön[e]“ (Faust, 27) für die Klänge, welche durch die Äolsharfe entstehen, ist nicht im Sinne einer musikwissenschaftlichen Enharmonik zu verstehen. Die Töne sind demnach analog zum Drama als Beschreibungssystem aufgerufen, welches allerdings als nicht adäquat ausgewiesen wird, da die Töne im Sinne der Enharmonik nicht „unbestimm[t]“ (Faust, 27) wären.[883] Die Unbestimmtheit der Töne ist demnach Ausdruck einer eigenen Ästhetik, die auch für das Drama analog zur Enharmonik nicht durch poetologische Regelmäßigkeit beschrieben werden kann. Hierbei verbindet Vers 27 auf Wortebene den schwebenden Charakter der Töne im Augenblick („Es schwebet nun“ (Faust, 27)). Das Temporaladverb „nun“ (Faust, 27) ist insofern temporal ambig, da es einerseits ausschließlich auf das Initiationsgedicht bezogen werden kann und dadurch eine zukünftige Bestimmbarkeit der Töne impliziert, sich andererseits über das Gesamtdrama erstreckt. Letzterer Lesart entsprechend ist das Drama innerhalb der angesprochenen poetischen Sphäre durch Uneindeutigkeiten geprägt, welche in der vorliegenden Untersuchung vor allem in Bezug auf das Zusammenspiel von Ambiguität und Temporalität in den Fokus gerückt werden. Während Vers 30 die Paradoxie des Augenblicks durch das gleichzeitig strenge und doch weich-milde Herz („Das strenge Herz es fühlt sich mild und weich;“ (Faust, 30)) einen primären Bezug des „nun“ (Faust, 27) zum Initiationsgedicht betont, scheinen die letzten Verse der *Zueignung* vor allem die sich erstreckende poetische Sphäre durch die Entrückung des Ichs herauszustellen: „Was ich besitze seh ich wie im weiten,/ Und was verschwand wird mir zu Wirklichkeiten.“ (Faust, 31f.). Diese geschilderte Wahrnehmung entspricht einem temporalen Schwanken. Auf der Wortebene tritt das zeitlich Präsente aus der räumlichen Präsenz in den Bereich der Vagheit („wie im weiten“ (Faust, 31)), wobei das „was“ (Faust, 31) unterspezifiziert ist. Ebenso verhält es sich mit dem unterspezifizierten „was“, das verschwand, und temporal ambig, das heißt hier: zukünftig-gegenwärtig, zu „Wirklichkeiten [wird]“ (Faust, 32).

Aus dem Zusammenspiel von Unterspezifizierung („was“ (Faust, 31)), Vagheit („wie im weiten“ (Faust, 31)) und temporaler Ambiguität („wird mir“ (Faust, 32)) speist sich auf narrativer Ebene eine Ambiguität, die mit den im Plural wahrgenommenen und daher artikulierten Wirklichkeiten einhergeht. Dementsprechend sind die Verse eine weitere Artikulation der „schwankende[n] Gestalten“ (Faust, 1), die sich dem Ich in einem Zusammenspiel der Zeitstufen nähern beziehungsweise von ihm entfernen. Des Weiteren markiert der Plural der Wirklichkeitswahrnehmung, dass das Ich im „[N]un“ (Faust, 27) selbst eine „schwankende Gestal[t]“ (Faust, 1) ist und durch das Schwanken selbst eine

[883] Vgl. MUENZER (2010), S. 140; vgl. ferner: Geulen, Eva: *Aus dem Leben der Form. Goethes Morphologie und die Nager*. Berlin 2016: August Verlag, S. 75.

Pluralität an Wirklichkeiten wahrnimmt beziehungsweise durch die mit dem Schwanken verbundenen Perspektiven erst die Pluralität einer an sich singulären Wirklichkeit konstituiert.

Der schwankende Charakter beschränkt sich demnach nicht nur auf die „Gestalten“ (Faust, 1), die sich dem Ich nähern, und auf das Ich sowie dessen Wahrnehmung, sondern erstreckt sich auch auf die „Wirklichkeiten“ (Faust, 32), welche durch das Drama geschaffen werden. Die temporale Ambiguität des Schwankens, die sich für die Wirklichkeiten in *Zueignung* aus dem Zusammenwirken der Zeitstufen speist, wird in *Prolog im Himmel* durch die Relation von Ruhe und Bewegung ergänzt (vgl. *KAP. 4.5*): „Und was in schwankender Erscheinung schwebt,/ Befestiget mit dauernden Gedanken“ (Faust, 348f.). Hierbei findet eine Aufforderung an die „ächten Göttersöhne“ (Faust, 344) statt, einen adäquaten Rezeptionsmodus gegenüber der Schöpfung einzunehmen. Der Rezeptionsmodus ist hierbei dem Produktionsmodus des Ichs in der *Zueignung* entsprechend. Nicht nur auf Wortebene werden das Schwanken und das Schweben der Bedeutung aufgegriffen. Auch die Einsicht, dass die Schöpfung unbestimmt, allerdings durch die „dauernden Gedanken [befestigt]“ (Faust, 349) und dadurch festgehalten werden kann („Versuch' ich wohl euch diesmal fest zu halten?“ (Faust, 3)), findet eine temporal-ambige Restriktion. Während die narrative Ambiguität in *Zueignung* das Festhalten im Sinne der Determinierung und der textuellen Fixierung im Augenblick des Initiationsgedichts verbindet, verweist der Gebrauch des Partizip-Präsens-Aktiv auf die temporale Ambiguität des Rezeptionsmodus auf Wortebene. Während das Ich der *Zueignung* eine textuelle Fixierung ohne eine abschließende Determinierung des Dramas gibt („Es schwebet nun, in unbestimmten Tönen“ (Faust, 27)), ist die Befestigung der schwankenden Erscheinungen mit „dauernden Gedanken“ (Faust, 349) an den Augenblick gebunden, welcher durch das Partizip Präsens Aktiv markiert wird. Der Augenblick wird demnach auch in der Rezeption des Textes zum strukturgebenden Element, da er den temporalen Rahmen bildet, in dem die „schwankende[n] Gestalten“ (Faust, 1) „mit dauernden Gedanken“ (Faust, 349) befestigt werden können, allerdings dadurch ihren schwebenden, unbestimmten Charakter nicht verlieren. Der HERR verbindet hierbei den Augenblick, welcher durch das Partizip markiert ist, mit der sich in der Metamorphose befindlichen Erscheinung und der dahinterstehenden Idee (im *Prolog im Himmel*: die Herrlichkeit), wie sie Goethe in *Zur Morphologie* ausdrückt: „Wollen wir also eine Morphologie einleiten, so dürfen wir nicht von Gestalt sprechen; sondern, wenn wir das Wort brauchen, uns allenfalls dabei nur die Idee, den Begriff oder ein

in der Erfahrung nur für den Augenblick Festgehaltenes denken.“[884]

Demnach kann nach Dorothea Kuhn die Bezeichnung der Erscheinungen als „schwankende Gestalten“ (Faust, 1) anhand des Sprachgebrauchs Goethes umformuliert werden zu „in Metamorphosen sich umbildend[e] organisch[e] Gestalten“[885]. Das Drama greift durch den metareflexiven Ausweis des eigenen schwankenden Charakters den Befund Goethes auf, demzufolge, wie er in *Zur Morphologie* schreibt, „nirgend ein Bestehendes, nirgend ein Ruhendes, ein Abgeschlossenes vorkommt, […] vielmehr alles in steter Bewegung schwanke.“[886] Zudem verbindet Goethe direkt daran anschließend diese Aussage über die wahrnehmbare Bildung mit ihrer sprachlichen Realisierung durch Ambiguität: „Daher unsere Sprache das Wort Bildung sowohl von dem Hervorgebrachten, als von dem Hervorgebrachtwerdenden gehörig genug zu brauchen pflegt.“[887] Diese Aussage Goethes pointiert den Bezug zwischen dem herausgestellten schwankenden Charakter des Textes und die damit verbundene durch Uneindeutigkeit geprägte Sprache,[888] welche letztendlich für die vorliegende Arbeit in der These mündet, dass das sprachliche Zusammenspiel von Ambiguität und Temporalität im Drama erst die zentrale Ästhetik des Augenblicks möglich macht. Der schwankende Charakter lässt sich auch auf die Dynamik im Sinne von Goethes Morphologie übertragen, welche das heuristische Schleifenmodell für die Relation von sprachlicher Konzeptionierung der Zeit einerseits und der Zeit als Gegenstand andererseits abbildet.[889]

Während ich somit den schwankenden Charakter auch für die Bedeutungsgenerierung des Textes als positives Mittel für die Darstellung des Augenblicks verstehe, betont Albrecht Schöne für den schwankenden Charakter der Gestalten einen Bildungsprozess, den die Figuren im Laufe des Dramas abschließen werden.[890] Er bezieht

---

[884] FA I, 24, S. 392; vgl. ferner: KELLER (1974), S. 153.

[885] Kuhn, Dorothea: „Ihr naht euch wieder, schwankende Gestalten“ (zuerst 1953). In: *Dorothea Kuhn. Typus und Metamorphose. Goethe-Studien,* hrsg. v. Renate Grumach. Marbach/N. 1988: Dt. Schillergesellschaft, S. 11–13, hier: S. 11f.; vgl. ferner: SCHÖNE (2003), S. 152.

[886] FA I, 24, S, 392.

[887] FA I, 24, S. 392.

[888] Vgl. hierzu: GEULEN (2016), S. 66f.: „Schwanken ist ein Schlüsselwort der Hefte-Morphologie. […] Wo Schwanken Unbegreifliches, Unerforschliches auszeichnet, verweist es auf Urphänomen und Symbol. […] Aufs Ganze gesehen rangiert das Schwanken jedoch unterhalb der Schwelle begrifflicher oder auch nur quasibegrifflicher Konsistenz.“

[889] Vgl. hierzu: Mohnkern, Ansgar: „Goethes Fortgepflanztes: Zur Unbegrifflichkeit der Morphologie“. In: *Goethe Yearbook 19 (2012)*, S. 185–210, hier: S. 192: „Somit ist der von Goethe skizzierten Bewegung einer solchen Einbildungskraft – darin ganz ähnlich dem Projekt einer Morphologie – eine Struktur immanent, in welcher zunächst einmal Sprache und Dinge zueinander in Relation stehen, derweil jedoch das Sprachliche den Ausgangspunkt dieser Bewegung bildet. Allerdings stellt deren Verhältnis für Goethe kein unmittelbares dar, sondern bloß eines, welches unter der Bedingung der Vermittlung steht.“

[890] Vgl. SCHÖNE (2003), S. 152: „So wären die hier gemeinten, noch nicht im vollendeten Werk verfestigten Figuren der Faust-Dichtung wohl eher in der Nähe des anaorganisch-mineralogischen Bildungsprozesses zu sehen.“; vgl. ferner: KELLER (1974), S. 154f.

sich hierbei auf die Bildungsprozesse, welche Goethe 1824 in *Gebirgs-Gestaltung* artikuliert: „Solideszenz ist der letzte Akt des Werdens, aus dem Flüssigen durchs Weiche zum Festen hingeführt, das Gewordene abgeschlossen darstellend.“[891] und verbindet diese mit dem Kommentar Goethes zu Helena gegenüber Nees von Esenbeck am 24.5.1827: „wie vielfach hatte sich diese in langen, kaum übersehbaren Jahren gestaltet und umgestaltet, nun mag sie im Zeitmoment solidesziert endlich verharren.“[892]

Die Argumentation Schönes bezüglich der Arbeit Goethes an Helena scheint insofern überzeugend, als dass hierbei dessen schriftliche Fixierung von Helena ihren Abschluss findet. Auch der wörtliche Aufgriff der Solideszenz ist hierbei offensichtlich. Allerdings ist dieser Kommentar Goethes m.E. nicht auf das Gesamtdrama übertragbar, da er zudem durch den Text selbst eine Absage zu erhalten scheint. Auch die *Gebirgs-Gestaltung* von 1824 und die Aussage gegenüber Esenbeck sind in ihrer Zeitgestaltung zu beachten und mit der Feststellung Goethes gegenüber Schiller am 27.6.1797 zu konfrontieren, dass Faust „immer Fragment bleiben wird“[893]. Der Kommentar korrespondiert deutlicher mit Goethes Aussage über den nicht abgeschlossenen Charakter der Erscheinungen im Text („nirgend ein Bestehendes, nirgend ein Ruhendes, ein Abgeschlossenes vorkommt, […] vielmehr alles in steter Bewegung schwanke“[894]). Der Abschluss des Werdens in der Solideszenz lässt sich mit der Aussage Goethes besonders durch den Gebrauch des Partizip Präsens Aktiv („darstellend“[895]) und dem Vergangenheitsbezug des „Gewordenen“[896] in seiner temporalen Ambiguität beschreiben. Da der Abschluss, wie durch das Partizip markiert, in einer ausgedehnten Gegenwart erfolgt, besitzt das „Geworden[e]“[897] aufgrund der verneinten Weiterentwicklung keinen weiteren zukünftigen Status im Sinne einer inneren Zeitlichkeit, sondern erstreckt sich in der abgeschlossenen Form in einer ausgedehnten Gegenwart in die zukünftigen äußeren Zeitverhältnisse.

Diesen doppelten Zukunftscharakter, den Goethe in die *Gebirgs-Gestaltung* zwischen dem Bestand einer abgeschlossenen Form in äußeren Zeitverhältnissen einerseits und der Weiterentwicklung bis zum ausgedehnten Abschluss innerhalb einer immanenten Zeitlichkeit vollzieht, gestaltet er allerdings anders in Bezug auf Helena. Gegenüber Nees von Esenbeck artikuliert er zwar die vielfachen Metamorphosen Helenas („wie vielfach hatte

[891] FA I, 25, S. 628; vgl. ferner: SCHÖNE (2003), S. 152f.
[892] FA II, 10 (37), S. 481; vgl. ferner: SCHÖNE (2003), S. 153.
[893] Goethe an Schiller, 27.6.1797; In: *Der Briefwechsel von Schiller und Goethe*, hrsg. v. Emil Staiger. Revid. Neuausgabe. Frankfurt/M. 2005: Insel, S. 408f., hier: S. 409.
[894] FA I, 24, 392.
[895] FA I, 25, S. 628; vgl. ferner: SCHÖNE (2003), S. 152f.
[896] FA I, 25, S. 628; vgl. ferner: SCHÖNE (2003), S. 152f.
[897] FA I, 25, S. 628; vgl. ferner: SCHÖNE (2003), S. 152f.

sich diese in langen, kaum übersehbaren Jahren gestaltet und umgestaltet,“[898]), verbindet diese aber wiederum temporal-ambig mit einer möglichen Weiterentwicklung („nun mag sie im Zeitmoment solidesziert endlich verharren.“[899]). Die temporale Ambiguität speist sich hierbei auf Wortebene aus den Zeitangaben „nun […] im Zeitmoment“[900] und dem Verb „mag“[901]. Während sich das „nun“ auf die Beschäftigung Goethes mit Helena und ihrer Komposition im Text bezieht und damit einerseits als Endpunkt der Figurenkonzeptionierung und andererseits als Anlage der Figur verstehen lässt, ist das „mag“ mehrfach lesbar. Auf narrativer Ebene kann das „mag“ sowohl den Wunsch Goethes artikulieren, dass sie nun „solidisziert endlich verharren“[902] soll. Zudem kann die Aussage auch als Markierung der Zuversicht Goethes gewertet werden, dass die Figurenkonzeptionierung „im Zeitmoment“[903] beendet ist, und sie nun „solidisziert endlich verharren“[904] wird. Vor allem die temporale Angabe „im Zeitmoment“[905] macht den Bezug von Goethes Aussage zur eigenen Beschäftigung mit der Figurenkonzeption gegenüber der Anlage der Figur im Text wahrscheinlicher, da das Drama selbst die Bindung Helenas an ein „Zeitmoment“[906] verneint („So sey auch sie durch keine Zeit gebunden!“ (Faust, 7434)) und sie darüber hinaus temporal-ambig ausgestaltet. Der schwebende Charakter ist demnach weder für Helena noch in der Übertragung auf den Gesamttext und die anderen Figuren durch einen Bildungsprozess, wie ihn Schöne voraussetzt, in eine Verfestigung zu überführen („so wären die hier gemeinten, noch nicht [aber; DW] im vollendeten Werk verfestigen Figuren der Faust-Dichtung wohl eher in der Nähe des anorganisch-mineralogischen Bildungsprozesse zu sehen.“[907]). Dementsprechend ist die Polyvalenz von *Faust* durch die Metamorphosen der Figur(en) und durch temporäre Konzepten sowie deren Konfigurationen angelegt, weshalb die Bedeutung des Dramas im von Goethe angesprochenen Fragment in Bewegung ist.[908]

In *Zueignung* finden der schwankende Charakter und die schwebende Bedeutung des Dramas nicht nur auf Ebene der Sprachgestaltung, der Metareflexivität und der narrativen

[898] FA II, 10 (37), S. 481; vgl. ferner: SCHÖNE (2003), S. 153.
[899] FA II, 10 (37), S. 481.
[900] FA II, 10 (37), S. 481.
[901] FA II, 10 (37), S. 481.
[902] FA II, 10 (37), S. 481; vgl. ferner: SCHÖNE (2003), S. 153.
[903] FA II, 10 (37), S. 481.
[904] FA II, 10 (37), S. 481;
[905] FA II, 10 (37), S. 481;
[906] FA II, 10 (37), S. 481;
[907] SCHÖNE (2003), S. 152.
[908] MICHELSEN (1994), S. 144: „[...] und dieses offenbar nur schwer und in unregelmäßigen Schüben Zur-Solideszenz-Kommen des „in schwankender Erscheinung“ Lebenden [V. 348] spiegelt sich auch in der Gestalt des Werkes selbst, die, formal wie gehaltlich, an buntscheckiger Mannigfaltigkeit in der Weltliteratur nicht ihresgleichen hat.“

Ambiguitäten ihre Realisierung. Darüber hinaus werden sie auf dramatischer Ebene durch die Relation der Präludien und der anderen Szenen des Dramas zueinander dargestellt. Dies überführt die lokalisierbaren Ambiguitätsphänomene zu der globalen Frage nach der Komposition des Dramas: Sind die Präludien in einer temporalen Abfolge nacheinander zu denken, oder werden sie auf eine andere Weise dem schwankenden Charakter des Textes entsprechend ästhetisch verbunden?

Dass es einen Bezug der Präludien zueinander gibt, steht außer Frage. Bereits auf Wortebene ist eine Verbindung festzustellen. Während *Prolog im Himmel*, wie bereits aufgezeigt, den schwankenden Charakter des Dramas und die temporale Ambiguität, welche durch die schwebenden Erscheinungen und die dauernden Gedanken gebildet wird („Und was in schwankender Erscheinung schwebt,/ Befestigt mit dauernden Gedanken“ (Faust, 348f.)), aufgreift und analog zu den schwebenden Tönen des Liedes aus *Zueignung* entwirft („Es schwebet nun, in unbestimmten Tönen“ (Faust, 27)), findet in *Vorspiel auf dem Theater* neben der wortwörtlichen Anlehnung auch durch die gewählte Versform der Dichterfigur eine strukturelle Anbindung auf Wortebene statt. Formal gesehen handelt es sich bei *Zueignung* um einen in Stanzen verfassten vierstrophigen Text.[909] Jede Strophe besteht aus fünfhebig-jambischen Versen, die sowohl durch einen doppelten und einen einfachen Kreuzreim als auch durch einen Paarreim verbunden sind (Reimordnung: ababacc). Nach Wolfgang Kayser kann hierin „eine anspruchsvolle, weitausgreifend-feierliche Strophenform, wie Goethe sie mehrfach für Gedichte über Dichtung verwendet hat“[910], gesehen werden. Die zeitliche Strukturierung der Sprache auf Wortebene weist demnach bereits den poetologischen Charakter von *Zueignung* aus. Aufgegriffen wird diese sprachliche Zeitgestaltung durch den Dichter in *Vorspiel auf dem Theater*, welcher sich durch diese kunstvoll strenge Sprache von den Figuren des Direktors und der Lustigen Person abgrenzt, die sich in Madrigalversen ohne feste Hebungszahl oder strenges Reimschema ausdrücken.[911] Zudem ist eine Entsprechung von Vers 12 in *Zueignung* und Vers 65 in *Vorspiel auf dem Theater* durch den Wortlaut „Lieb' und Freundschaft“ (Faust, 12 u. 65) feststellbar,[912] weshalb eine Nähe der Dichterfigur und des Ich von *Zueignung* zueinander durch ihre Sprache sowohl in syntaktischer als auch semantischer Sicht attestiert werden kann. Beide Präludien sind zudem durch den poetologischen Charakter der Metareflexion verbunden, welche letztendlich auch einen Bruch der poetischen Illusion

[909] Vgl. GAIER (2002), S. 9; vgl. ferner: SCHÖNE (2003), S. 149.
[910] Kayser, Wolfgang: „Goethes Dichtung in Stanzen“ (zuerst 1959). In: *Kunst und Spiel. Fünf Goethe-Studien*, v. Wolfgang Kayser, Göttingen 1961: Vandenhoek & Ruprecht (Kleine Vandenhoeck-Reihe. 128/129), S. 86–99, hier: S. 90f.; vgl. ferner: SCHÖNE (2003), S. 149.
[911] Vgl. SCHÖNE (2003), S. 152 u, S, 157.
[912] Vgl. SCHÖNE (2003), S. 157.

bedeutet.[913]

Albrecht Schöne überführt diesen Bruch der Illusion in eine zu hinterfragende Staffelung der Spielebenen, die das Drama aufweise:

> „Es [die Zueignung; DW] bricht die unmittelbare theatralische Illusion, indem es alles Folgende als dichterische Hervorbringung, als ein Spiel der poetischen Imagination zu verstehen gibt. Der gedichtete Dichter dieser *Zueignung* erscheint als Urheber des nachstehenden *Vorspiels auf dem Theater,* der dort auftretende Theaterdichter wiederum als der des *Prologs im Himmel* und der ihm unterstellten irdischen Tragödie. So staffeln sich von hier an die Spielebenen. Durch die Zueignung als dichterische Veranstaltung der 2. Potenz ausgewiesen, rückt das *Vorspiel* seinerseits den *Prolog* (als Bestandteil der Theateraufführung, deren Beginn das im *Vorspiel* beschriebene Publikum *mit hohen Augenbrauen* erwartet) in die 3. Potenz. Insofern aber der Herr des *Prologs* (nach dem alten Modell des Welttheaters) als Zuschauer des Spiels von Fausts Erdetreiben zu denken ist, versetzt dieser *Prolog* das ihm folgende Spiel im Spiel im Spiele in die 4. Potenz. Die ins *Faust*-Spiel eingelegten Spiele endlich […] erreichen die 5. Potenz.“[914]

Zu befürworten ist bei der Darstellung Schönes dessen Ansatzpunkt, dass eine temporale Anordnung der Szenen im Sinne eines rein linearen Ablaufs nicht zu greifen scheint. Der Text legt allerdings, abgesehen von den eingeschobenen Spielen, welche Schöne als 5. Potenz bezeichnet, die Unterscheidung verschiedener Spielebenen nicht eindeutig nahe. Dementsprechend scheint es nicht zwangsläufig, dass die Relation der Szenen zueinander durch ein räumliches Ineinanderschachteln beziehungsweise eine Einbettung samt damit verbundener Hierarchisierung geprägt ist. Der offene Charakter der Szenenbeziehung wird bereits auf der ersten von Schöne angeführten Potenz als Konstrukt an den Text herangeführt. Es ist Schöne durchaus darin zuzustimmen, dass das Ich von *Zueignung* „die unmittelbare theatralische Illusion [bricht], indem es alles Folgende als dichterische Hervorbringung, als ein Spiel der poetischen Imagination zu verstehen gibt.“[915] Allerdings überführt er seine räumliche Untergliederung in eine zeitlich-lineare („alles Folgende“[916]), obwohl die Einbettung bis zur 5. Potenz gerade gegen eine lineare Abfolge spricht. Zudem setzt er ohne Begründung durch den Text voraus, dass das Ich der Urheber von *Vorspiel auf dem Theater* sei („Der gedichtete Dichter dieser *Zueignung* erscheint als Urheber des nachstehenden *Vorspiels auf dem Theater“*[917]*).* Auch wenn Schöne sprachlich durch die Ambiguität des Erscheinens auf den (eigenen) Leseeindruck einerseits verweist („Der gedichtete Dichter […] erscheint als Urheber“[918]), verwendet er es in seiner Argumentation andererseits als die Eigenschaft des Ichs als „Urheber des nachstehenden *Vorspiels auf dem Theater“*[919] zu erscheinen, das heißt: aufzutreten. Darüber hinaus verbindet er im Attribut

[913] Vgl. SCHÖNE (2003), S 151.
[914] SCHÖNE (2003), S. 151f.
[915] SCHÖNE (2003), S. 151f.
[916] SCHÖNE (2003), S. 151f.
[917] SCHÖNE (2003), S. 151f.
[918] SCHÖNE (2003), S. 151f.
[919] SCHÖNE (2003), S. 151f.

„nachstehend“[920], wiederum ambig für *Vorspiel auf dem Theater* die temporale Position innerhalb einer linearen Abfolge mit dem nachstehenden, untergeordneten Status innerhalb einer Hierarchie, welche die Einbettung impliziert.

Auch die Verbindung von *Zueignung* und *Vorspiel auf dem Theater*, wie sie durch die gewählte Versform des Ichs und des Dichters gebildet wird, ist weniger als Indiz für die Unterordnung der einen Szene unter die andere und für die Urheberschaft zu verstehen, sondern vielmehr als Markierung für die Dialogizität der Szenen. Ebenso verhält es sich mit der Szenenverbindung durch die „schwankende[n] Gestalten“ (Faust, 1) in *Zueignung* und der Aufforderung des Herrn in *Prolog im Himmel*. Die Ebene der dramatischen Einbettung realisiert demensprechend durch den Szenenbezug das Spiel der Zeitstufen, wie es auf Wortebene in *Zueignung* dargestellt ist. Durch die Verknüpfung mit dem Wort „Geisterreich“ (Faust, 26), welches in Korrespondenz zum „Zauberhauch“ (Faust, 8) in *Zueignung*, der Sphärenmusik in *Prolog im Himmel* und dem Makrokosmoszeichen in *Nacht* steht, wird eine poetische Sphäre gebildet, in deren Arrangement samt eigener zeitlicher Logik sich das Drama erstreckt.

Die Funktion, welche Schöne mit den poetologischen Kommentaren verbindet, sollte zudem nicht mit einer hinreichenden Begründung für eine hierarchisierende Staffelung der Spielebenen gleichgesetzt werden. Schöne sieht mit dem Verweis auf Goethe die dramatische Funktion der poetologischen Kommentare und den damit verbundenen Bruch der poetischen Illusion durch die Metareflexion darin, dass „der Zuschauer erinnert wird: daß das ganze theatralische Wesen nur ein Spiel sei, über das er, wenn es ihm ästhetisch, ja moralisch, nutzen soll, erhoben stehen muß, ohne deshalb weniger Genuß daran zu finden.“[921] Diese Funktion ist allerdings von der von Schöne betonten Staffelung von Spielebenen unabhängig und durch den Ausweis einer unterspezifizierten Artifizialität oder den Bruch mit der Einheit der Zeit, wie ihn Mephisto im Sinne Corneilles vornimmt, eingelöst. Aus dieser Unterspezifizierung auf Metaebene speist sich die mit der Polyvalenz des Textes verbundene Frage, inwiefern das Drama eine auf Linearität ausgerichtete Handlung im Rahmen dieses artifiziellen Arrangements bietet. Diese Ambiguität verknüpft demnach die Linearität einer Handlung mit der Simultanität des poetischen Arrangements auf der Ebene der dramatischen Einbettung einerseits. Andererseits findet sie ihre Pointierung durch den schwankenden Charakter der dramatischen Form, wie er im ersten Vers auf Wortebene explizit artikuliert wird.

[920] SCHÖNE (2003), S. 151f.
[921] FA I, 18, S. 849.

4.2 Dialogizität und gegenseitige Spiegelung

Faust stellt demnach durch diese Ambiguität um die dramatische Form auf authentische, nämlich poetische, Weise die poetologischen Überlegungen zum Zusammenwirken von Handlung und zeitlichen Textstrukturen dar, welche Goethe gemeinsam mit Schiller in *Über epische und dramatische Dichtung* entwickelt. Goethe und Schiller führen hierbei die Unterscheidung zwischen Epos und Drama anhand des primären Bezugs zu den Zeitstufen ein.[922] Während epische Texte alles als „*vollkommen vergangen* vortragen"[923] würden, sei die Darstellung im Drama „*vollkommen gegenwärtig*"[924]. Zudem unterscheiden sie fünf Arten von Motiven, die der jeweiligen Gattung zugeordnet werden können. Gegenüber dem Epos, welches primär „[r]*ückwärtsschreitende*"[925] Motive aufweise, zeichne sich das Drama vor allem durch „[v]*orwärtsschreitende*"[926] Motive aus, „welche die Handlung fördern"[927]. Diese Trennung zwischen den Gattungen ist allerdings, wie Goethe gegenüber Schiller artikuliert und am Beispiel seines eigenen Epos *Hermann und Dorothea* veranschaulicht, nicht einzuhalten:

> „Es ist mir dabey recht aufgefallen, wie es kommt, daß wir Modernen die Genres so sehr zu vermischen geneigt sind, ja daß wir gar nicht einmal im Stande sind sie von einander zu unterscheiden. [...] Um nun zu meinem Aufsatze zurückzukommen, so habe ich den darin aufgestellten Maaßstab an Hermann und Dorothea gehalten und bitte Sie deßgleichen zu thun, wobey sich ganz interessante Bemerkungen machen lassen,"[928]

Goethe beschreibt im darauffolgenden, dass *Hermann und Dorothea* sich vor allem durch die vier Motivarten auszeichne, die das Epos sich mit dem Drama teile.[929] Zudem stelle es „nicht außer sich wirkende, sondern nach innen geführte Menschen"[930] dar, weshalb es „sich auch dadurch von der Epopée entfernt und dem Drama nähert."[931] Die Befunde, welche Goethe für die dramatischen Merkmale des eigenen Epos findet, können durch die Narrativität, wie sie für *Faust* bereits anhand des Monologs in *Nacht* aufgezeigt wurde (vgl. *KAP. 1.3.2*), ergänzt werden. Das Zusammenspiel von Narrativität und Performanz bildet die Grundlage für die temporal-ambige Eigenschaft der Darstellung: Einerseits weist der Text auf Ebene der dramatischen Einbettung eine gegenwartsbezogene Zeitdeckung auf; andererseits kann es gleichzeitig auf narrativer Ebene der Figurenlexis durch Raffungen,

---

[922] Vgl. Takeda, Arata: „Die Verzeitlichung der Gattungspoetik 1768–1951. Zur Wissensgeschichte einer Fehlauslegung." In: *DVjs 93 (2019)*, S. 157–189, hier: S. 158.
[923] FA I, 22, S. 295; Hervorhebungen im Original.
[924] FA I, 22, S. 295; Hervorhebungen im Original.
[925] FA I, 22, S. 296; Hervorhebungen im Original.
[926] FA I, 22, S. 296; Hervorhebungen im Original; vgl. ferner: OSCHMANN (2016), S. 58f.
[927] FA I, 22, S. 296.
[928] FA I, 22, S. 298f.
[929] FA I, 22, S. 299f.
[930] FA I, 22, S. 299.
[931] FA I, 22, S. 299.

Dehnungen und den Bezug zu allen drei Zeitstufen geprägt sein. Diese ambige Temporalität des neuzeitlichen Dramas, welche durch den uneindeutigen Zusammenhang der drei Präludien strukturell aufgenommen wird, lässt sich nach Peter Szondi als „absolute Gegenwartsabfolge“[932] bezeichnen, die ihrer eigenen temporalen Logik folgt:

> „Die Gegenwart vergeht und wird Vergangenheit, ist aber auch als solche nicht mehr gegenwärtig. Die Gegenwart vergeht, indem sie Wandlung zeigt, indem ihrer Antithetik neue Gegenwart entspringt. […] Deshalb muß jeder Moment den Keim der Zukunft in sich enthalten, „zukunftsträchtig“ sein.“[933]

Die Formen der temporalen Ambiguität, welche für *Zueignung* aufgezeigt wurden, spiegeln für *Faust* diesen Befund Szondis wider. In diesem Zusammenhang sind die Verse 21–24, 27f. und 31f. zu betonen, da dort das Ich aus *Zueignun*g die Eigenschaften des Rhapsoden aufweist, welche in *Über epische und dramatische Dichtung* ausdifferenziert werden, diese mit der vollkommenen Gegenwärtigkeit des dramatischen „nun“ (Faust, 27) verbindet und zur Mime hin öffnet:

> „Mein Lied ertönt der unbekannten Menge,
> Ihr Beyfall selbst macht meinem Herzen bang,
> Und was sich sonst an meinem Lied erfreuet,
> Wenn es noch lebt, irrt in der Welt zerstreuet.
> [...]
> Es schwebet nun, in unbestimmten Tönen,
> Mein lispelnd Lied, der Äolsharfe gleich,
> […]
> Was ich besitze seh' ich wie im weiten,
> Und was verschwand wird mir zu Wirklichkeiten“ (Faust, 21–24, 27f. u. 31f.).

Das Ich verweist durch die mehrfach verwendete Bezeichnung der poetischen Schöpfung als „Lied“ auf die homerischen Rhapsodien.[934] Zudem ist die dargestellte Zeit durch das Ich aufgrund der Verbindung von Zeitstufen in Form der temporalen Ambiguität im bereits herausgestellten Sinne analog zu der des Rhapsoden: „er wird nach Belieben rückwärts und vorwärts greifen und wandeln, man wird ihm überall folgen, denn er hat es nur mit der Einbildungskraft zu thun, die sich ihre Bilder selbst hervorbringt“[935]. Die in *Über epische und dramatische Dichtung* herausgestellte Freiheit der Zeitbezüge durch die Einbildungskraft, „die sich ihre Bilder selbst hervorbringt“[936], findet ihre Entsprechung in den schwankenden Gestalten, welche das Ich selbst walten lässt. Zudem ist das temporale Schwanken des Rhapsoden in der temporalen Ambiguität der zukünftig-gegenwärtig werdenden „Wirklichkeiten“ (Faust, 32) pointiert. Wie bereits herausgestellt, wird diese temporale Ambiguität auf Wortebene durch Vagheit und Unterspezifizierung ergänzt, da das

[932] SZONDI (2021), S. 17.
[933] SZONDI (2021), S. 17; vgl. ferner: BERGELT (2019), S. 85.
[934] Vgl. SCHÖNE (2003), S. 153.
[935] FA I, 22, S. 297.
[936] FA I, 22, S. 297.

zeitlich Präsente aus der räumlichen Präsenz in den Bereich der Vagheit tritt („Was ich besitze seh' ich wie im weiten," (Faust, 31)) und das „was" (Faust, 32), welches zu „Wirklichkeiten [wird]" (Faust, 32), unterspezifiziert bleibt.

Allerdings öffnet sich das Ich vom Rhapsodischen hin zur Mime. Es entzieht sich zwar durch die Formen der Ambiguität, Vagheit und Unterspezifizierung der Eindeutigkeit („Der Rhapsode sollte als ein höheres Wesen in seinem Gedicht nicht selbst erscheinen, er läse hinter einem Vorhange am allerbesten, so daß man von aller Persönlichkeit abstrahirte und nur die Stimme der Musen im Allgemeinen zu hören glaubte."[937]),[938] bleibt dadurch abstrakt und verweist auf die Unbestimmtheit seines Liedes durch die selbstwaltenden Gestalten („Ihr drängt euch zu! nun gut, so mögt ihr walten,/ […] Es schwebet nun, in unbestimmten Tönen (Faust, 5 u. 27)). Dennoch will das Ich vergleichbar mit dem Mimen, „daß man an ihm und seiner nächsten Umgebung ausschließlich Theil nehme, daß man die Leiden seiner Seele und seines Körpers mitfühle, seine Verlegenheiten theile und sich selbst über ihn vergesse."[939] Dementsprechend verbindet es das ertönende „Lied" mit „der unbekannten Menge" (Faust, 21), deren Beifall zu einer Beklommenheit führt („meinem Herzen bang" (Faust, 22)) und schildert seine Gefühlslage („Das strenge Herz es fühlt sich mild und weich;" (Faust, 30)) sowie seine körperliche Reaktion („Ein Schauer faßt mich, Thräne folgt den Thränen," (Faust, 29)).

Während sich das Ich in *Zueignung* als Rhapsode der Konzeption des Mimen hin öffnet, tritt der Dichter in *Vorspiel auf dem Theater* als Mime auf,[940] welcher sich der Rhapsodie annähert:

> „Geh hin und such dir einen andern Knecht!
> Der Dichter sollte wohl das höchste Recht,
> Das Menschenrecht, das ihm Natur vergönnt,
> Um deinetwillen freventlich verscherzen!
> […]
> Wer ruft das Einzelne zur allgemeinen Weihe?
> Wo es in herrlichen Accorden schlägt,
> Wer läßt den Sturm zu Leidenschaften wüthen?
> Das Abendroth im ernsten Sinne glühn?
> Wer schüttet alle schönen Frühlingsblüten
> Auf der Geliebten Pfade hin?
> Wer flicht die unbedeutend grünen Blätter
> Zum Ehrenkranz Verdiensten jeder Art?
> Wer sichert den Olymp? vereinet Götter?
> Des Menschen Kraft im Dichter offenbart." (Faust, 134–137 u. 148–157)

Der Dichter tritt in *Vorspiel auf dem Theater* nicht hinter, sondern auf der Bühne mit dem Direktor und der Lustigen Person als Figur auf und diskutiert vor dem im Text markierten

[937] FA I, 22, S. 297.
[938] Vgl. TAKEDA (2019), S. 159.
[939] FA I, 22, S. 297.
[940] Vgl. TAKEDA (2019), S. 159.

Publikum („Sie sitzen schon, mit hohen Augenbrauen,/ Gelassen da und möchten gern erstaunen“ (Faust, 41f.)) das noch zu schreibende Drama. Die (temporalen) Eigenschaften dieses besprochenen und damit dargestellten Dramas werden in *KAP. 4.3* herausgestellt. An dieser Stelle sei vor allem auf das Auftreten des Dichters als Dichterfigur eingegangen, welche die abstrakt bleibende Stimme in *Zueignung* ergänzt, und dadurch aufgrund des Zusammenwirkens der beiden Präludien die Struktur der gegenseitigen Spiegelung von Szenen im Drama einführt.

Der erste Teil des angeführten Zitats ist die Zurückweisung des Dichters gegenüber dem Direktor („Geh hin und such dir einen andern Knecht!“ (Faust, 134)), welcher von ihm ein Drama erwartet, zu dessen Unterhaltungszweck er die holden Musen nicht plagen müsse („Was plagt ihr armen Thoren viel,/ Zu solchem Zweck, die holden Musen?“ (Faust, 127f.)). Der Dichter weist hierbei nicht nur die Gebundenheit des Dramas („Zu solchem Zweck“ (Faust, 128)) an den Zweck zurück, eine temporäre Unterhaltung zu sein, die mit anderen Vergnügungen des Zeitvertreibs zu vergleichen sei („Der, nach dem Schauspiel, hofft ein Kartenspiel,/ Der eine wilde Nacht an einer Dirne Busen.“ (Faust, 125f.)). Darüber hinaus postuliert er die Absolutheit der poetischen Schöpfung („Geh hin und such dir einen andern Knecht!“ (Faust, 134)).[941] Da der Dichter aber weiterhin für den Direktor arbeitet, bleibt das Postulat der poetischen Freiheit gegenüber der Zweckgebundenheit ohne praktische Konsequenzen für den Theaterabend. Allerdings kündigt sich eine inhaltliche Freiheit der Poesie von den Vorgaben des Direktors an, welche in *KAP. 4.3* durch die Diskrepanz der geforderten und der dargestellten Handlung aufgezeigt wird. Die Aussage des Dichters ist demnach auf die poetische Schöpfung beziehungsweise auf das ihr zugrundeliegende Schöpfertum fokussiert, welches er als das „höchste Recht,/ Das Menschenrecht, das ihm Natur vergönnt“ (Faust, 135f.) beschreibt. Auffällig ist hierbei, dass der Dichter nicht von seinem Genius spricht, sondern das „Menschenrecht“ (Faust, 136) betont.[942] Er stellt damit einerseits das ihm als Menschen angeborene Recht zur Dichtung heraus, verweist gleichzeitig durch den Superlativ des „höchste[n] Recht“ (Faust, 135) und die Aussage in Vers 157 („Des Menschen Kraft im Dichter offenbart.“ (Faust, 157)) darauf, dass er sich als die höchste Ausprägung des Menschlichen wahrnimmt.[943]

Die Begründung hierfür liegt in der von ihm in den Versen 138–157 ausgestalteten Schöpfungstätigkeit, die ihn von der „Natur vergönnt“ (Faust, 136) innerhalb der Schöpfung

[941] Vgl. KELLER (1994), S. 166.
[942] Vgl. ARENS (1982), S. 37.
[943] Vgl. ARENS (1982), S. 37; vgl. ferner: Binder, Alwin: *Das Vorspiel auf dem Theater. Poetologische und geschichtsphilosophische Aspekte in Goethes Faust-Vorspiel.* Bonn 1969: H. Bouvier u. Co. (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft, Bd. 77), S. 37f.

gottebenbildlich erscheinen lässt.[944] Die Aussagen des Dichters haben hierbei immer eine doppelte Referenz. Einerseits charakterisieren sie das Dichtertum per se, andererseits überträgt er sie als auf der Bühne stehende Figur auf sich selbst. Er handelt dementsprechend wie von ihm selbst pointiert, indem er performativ „das Einzelne zur allgemeinen Weihe [ruft]“ (Faust, 148). Die verschiedenen Bilder, welche er in den Versen 150ff. aus der Natur greift (Sturm, Abendrot, Frühlingsblumen), bezieht er auf sich selbst und erweckt sie dadurch, wie es in *Tasso* stärker ausdifferenziert wird, zum Leben:

> „Sein Ohr vernimmt den Einklang der Natur;
> Was die Geschichte reicht, das Leben gibt
> Sein Busen nimmt es gleich und willig auf:
> Das weit zerstreute sammelt sein Gemüt,
> Und sein Gefühl belebt das Unbelebte.
> Oft adelt er was uns gemein erschien,
> Und das Geschätzte wird vor ihm zu nichts.“[945]

Die Aussage „Oft adelt er was uns gemeint erschien,/ Und das Geschätzte wird vor ihm zu nichts“[946] aus *Tasso* findet in der ersten rhetorischen Frage des Dichters „Wer ruft das Einzelne zur allgemeinen Weihe?“ (Faust, 148) ihre Entsprechung, welche durch den Lorbeerkranz exemplifiziert wird. So besteht dieser aus „unbedeutend grünen Blätter[n]“ (Faust, 154), welche durch den Dichter zum „Ehrenkranz“ (Faust, 155) geflochten werden. Dieser Umgang des Dichters mit der Natur verdeutlicht die Transformation eines Gegenstandes durch den Künstler, wie Goethe dies in der *Propyläen*-Einleitung anspricht:

> „Indem der Künstler irgend einen Gegenstand der Natur ergreift, so gehört dieser schon nicht mehr der Natur an, ja man kann sagen, daß der Künstler ihn in diesem Augenblicke erschaffe, indem er ihm das Bedeutende, Charakteristische, Interessante abgewinnt, oder vielmehr erst den höheren Wert hineinlegt“[947]

Die dichterische Schöpfung geht über die Nachahmung der Natur beziehungsweise der Lebenswelt hinaus („Indem der Künstler irgend einen Gegenstand der Natur ergreift, so gehört dieser schon nicht mehr der Natur an,“[948)].[949] Demgemäß steigert die Dichterfigur auch ihren Anspruch innerhalb der Rede. Während es zunächst natürliche Bilder sind, die der Dichter auf sich bezieht, dann der Lorbeerkranz als transformierter Gegenstand ausgezeichnet wird („oder vielmehr erst den höheren Wert hineinlegt“[950]), sind es die Götter, die erst durch den Dichter ihren Sitz im Olymp beziehungsweise ihre Existenz erhalten

[944] Vgl. ARENS (1982), S. 37.
[945] FA I, 5, S. 737; Vgl. ferner: ARENS (1982), S. 37; Bennett, Benjamin: „„Vorpiel auf dem Theater“. The Ironic Basis of Goethe's Faust“. In: *The German Quarterly 49 (1976)*, pp. 438–455, hier: p. 441.
[946] FA I, S. 737.
[947] FA I, 18, S. 465; vgl. ferner: Arens (1982), S. 38.
[948] FA I, 18, S. 465; vgl. ferner: Arens (1982), S. 38.
[949] Vgl. BENNETT (1976), p. 440.
[950] FA I, 18, S. 465; vgl. ferner: Arens (1982), S. 38.

(„Wer sichert den Olymp? vereint Götter?“ (Faust, 156)). Der Dichter sei nicht nur die höchste Ausformung des Menschen, („Des Menschen Kraft im Dichter offenbart.“ (Faust, 157)), sondern jene Kraft, welche durch die Poesie Bedeutung und Dauer stiftet.[951]

Die Anspielung auf Homer durch den Olymp und den Rhapsoden („Wo es in herrlichen Accorden schlägt,“ (Faust, 149)) verbindet die Dichterfigur mit der Stimme aus *Zueignung*, welche selbst die schwankenden Gestalten, die „aus Dunst und Nebel“ (Faust, 6) steigen, auf die Schatten in Homers *Odyssee 11,15* und den rhapsodischen Charakter bezieht.[952] Während die Stimme die in *Über epische und dramatische Dichtung* beschriebene Abstraktion verlässt und durchaus möchte, dass „man an ih[r] und [ihrer] nächsten Umgebung ausschließlich Theil nehme, daß man die Leiden [ihrer] Seele und [ihres] Körpers mitfühle, [ihre] Verlegenheiten theile und sich selbst über [sie] vergesse“[953], ist es die Dichterfigur, welche einerseits durch die rhetorischen Fragen vom allgemeinen Dichtertum spricht, andererseits durch die implizierten Antworten immer auf sich selbst verweist. Der Dichter in *Vorspiel auf dem Theater* scheint durch diese Annäherung an das Ich in *Zueignung* diesem eben nicht nachgestellt, sondern gleichberechtigt. Die Versform, welcher sich der Dichter zu Beginn der Szene noch bedient und die derjenigen des Ichs aus in *Zueignung* entspricht, verdeutlicht hierbei formal die Verbindung. Die Ergänzung, welche die Dichterfigur vornimmt, ist allerdings nicht mehr in dieser Versform vorgenommen, was aber weniger ein Herabsetzen des Sprachniveaus und damit verbunden eine Unterordnung der Dichterfigur unter das Ich bedeutet, sondern formal den ergänzenden Standpunkt markiert. Die mimetische Dichterfigur greift demnach in den poetologischen Reflexionen nicht die Form des rhapsodischen Ichs auf, sondern nähert sich diesem, wie auch vice versa, vom eigenen formal markierten Standpunkt her an.

Diese Annäherung markiert jene Eigenschaft des Dramas, welche als „strukturelle Spiegelung“[954] bezeichnet werden kann. Die strukturelle Spiegelung lässt den Zusammenhang der Szenen – entgegen Schönes Auslegung – nicht durch eine Einbettung, sondern mehr durch Dialogizität geprägt erscheinen und stellt sich als jenes Mittel heraus, welches Goethe gegenüber Iken am 27. September 1827 beschreibt: „[Ich habe] seit langem das Mittel gewählt, durch einander gegenüber gestellte und sich gleichsam in einander abspiegelnde Gebilde den geheimeren Sinn dem Aufmerkenden zu offenbaren.“[955] Die

[951] Vgl. BINDER (1969), S. 59f.
[952] Vgl. ARENS (1982), S. 21; vgl. ferner: SCHÖNE (2003), S. 153.
[953] FA I, 22, S. 297.
[954] SCHÖNE (2003), S. 306.
[955] FA II, 10 (37), S. 548; vgl. ferner: SCHÖNE (2003), S. 306; KELLER (1974), S. 191; Resvick, Jessica C.: „Repetition and Textual Transmission: The Gothic Motif in Goethe's *Faust* and „Von deutscher Baukunst“. In: *Goethe Yearbook 25 (2018)*, S. 133–160, hier: S. 134f.

Dichterfigur und das Ich stehen sich demnach im Sinne von *Über epische und dramatische Dichtung* gegenüber und spiegeln sich gleichsam.[956] Durch den vordergründigen Gegensatz von Dramatik und Narrativität bespiegelt und reflektiert sich die Poesie selbst auf authentische, nämlich poetische Weise und schafft dadurch auf Ebene der Metareflexion eine poetische Sphäre, welche durch die Dichterfigur und die Stimme in *Zueignung* einen genreübergreifenden Charakter enthält. Im Brief gegenüber Iken ist dieser übergreifende Charakter zudem mit der Überbrückung des Gegensatzes zwischen Klassischem und Romantischem verknüpft, wie er in *Faust* auch durch die gegenseitige Spiegelung der einzelnen Teile, der Szenen und der Teilszenen vorgenommen wird („Es ist Zeit, daß der leidenschaftliche Zwiespalt zwischen Klassikern und Romantikern sich endlich versöhne. […] Lernen wir nicht aus dieser hohen Stelle alles in seinem wahren, ethisch-ästhetischen Werthe schätzen, das Älteste wie das Neuste!“[957]). Die Struktur des Textes, welche diese Selbstbespiegelung und damit verbunden einen höheren Anspruch der Dichtung möglich macht, wird in *Vorspiel auf dem Theater* anhand der Offenheit der Handlung und des Textgestus des Irrens ausdifferenziert.

4.3 Inhaltliche Fülle, Formen der Uneindeutigkeit, Textgestus des Irrens und Offenheit der Handlung

Der Direktor rät gegenüber dem Dichter, dass dieser für sein Drama eine inhaltliche Fülle mit einer formalen Offenheit verbinden soll:

> „Die Masse könnt ihr nur durch Masse zwingen,
> Ein jeder sucht sich endlich selbst was aus.
> Wer vieles bringt, wird manchem etwas bringen;
> Und jeder geht zufrieden aus dem Haus.
> Gebt ihr ein Stück, so gebt es gleich in Stücken!
> Solch ein Ragout es muß euch glücken;
> Leicht ist es vorgelegt, so leicht als ausgedacht,
> Was hilft's wenn ihr ein Ganzes dargebracht,
> Das Publikum wird es euch doch zerpflücken.“ (Faust 95–103)

Auf Wortebene bleibt der Direktor im Bereich der Unterspezifizierung, wenn er von der Masse spricht, die dem Publikum angeboten werden soll („Die Masse könnt ihr nur durch Masse zwingen,“ (Faust, 95)).[958] Hierbei greift er sprachlich die Offenheit des Dramas auf, obwohl diese im Gegensatz zur von ihm verwendeten sprachlichen Unterspezifizierung nicht durch einen Mangel an Informationen geprägt ist, sondern durch eine Fülle an

[956] Ulrich Gaier fasst in diesem Zusammenhang von die Zueignung und das Vorspiel auf dem Theater als Antithese („vgl. die Antithese *Zueignung/Vorspiel*“ (GAIER (2002), S. 14)).
[957] FA II, 10 (37), S. 547.
[958] Vgl. BINDER (1969), S. 84–88.

Bedeutungen (Polyvalenz), welche individuell angenommen wird („Ein jeder sucht sich endlich selbst was aus.“ (Faust, 96)). Die Aktivität der Rezeptionsseite wird von Goethe gegenüber Schiller im Brief vom 19. November 1796 auch positiv pointiert: „[...], daß sich der Leser produktiv verhalten muß, wenn er an irgend einer Produktion teil nehmen will“[959]. Der Direktor verweist einerseits auf ein Rezept für ein erfolgreiches Theaterstück, welches durch das Sprachbild des Ragouts aufgegriffen wird („Solch ein Ragout es muß euch glücken;“ (Faust, 100)).[960] Er betont zudem die Abhängigkeit des Schauspielerfolgs von der Rezeption unter dem Gebrauch von Ambiguität („Was hilft's wenn ihr ein Ganzes dargebracht,/ Das Publikum wird es euch doch zerpflücken.“ (Faust, 102f.)). Die erste Ambiguität dieser Verse speist sich aus der Konjunktion „wenn“, welche sich sowohl temporal als auch konditional verstehen lässt. Dementsprechend lohne es sich nicht, ein auf Einheit beruhendes Stück („ein Ganzes“ (Faust, 102)) zu verfassen, da dieses vom Publikum „zerpflück[t]“ (Faust, 103) werde. Die zweite Ambiguität bezieht sich auf die Reaktion des Publikums, welches auch ein gutes Stück („ein Ganzes“ (Faust, 102)) kritisieren und/oder analysieren würde und dementsprechend bei der Interpretation einen jeweils anderen Teilaspekt dieser Polyvalenz des Dramas in den Vordergrund rücke („Ein jeder sucht sich endlich selbst was aus.“ (Faust, 96)).

Der Vorschlag des Direktors lautet dementsprechend, dass der Dichter ein „Stück […] in Stücken“ (Faust, 99) schreiben solle. Der Vers 99 ist in diesem Zusammenhang ambig, da er die Textgenese als die Verbindung von bereits bestehenden Texten und die Struktur des Textes anspricht. Demgemäß ist der Vers einerseits als Aussage des Direktors gegenüber dem Dichter darauf zu beziehen, dass er ein Stück schreiben soll, das aus als wirksam erprobten Schauspielen zusammengestückelt ist. Andererseits ist der Vers als poetologischer Kommentar auf die Struktur des Textes aufgrund dieser Zusammensetzung einzelner Stücke zu beziehen. *Faust* besteht nicht nur aus zwei Teilen, sondern zudem als Stück aus „selbstständigen, fragmentarischen Einheiten“[961], deren Zusammenhang – wie für die Präludien herausgestellt – nicht durch einen eindeutigen, linearen Ablauf hinreichend beschrieben werden kann, sondern vielmehr als ein poetisches Arrangement aufzufassen ist, welches auch durch Simultanität und strukturelle Spiegelungen und – wie noch aufzuzeigen sein wird – durch den Textgestus des Irrens geprägt ist.

Vor allem vor dem Hintergrund der poetischen Schöpferkraft, wie sie durch den Dichter betont wird, ist dessen Ablehnung gegenüber der Position des Direktors

[959] Goethe an Schiller, 19.11.1796. In: *Der Briefwechsel von Schiller und Goethe*, hrsg. v. Emil Staiger. Revid. Neuausgabe. Frankfurt/M. 2005: Insel, S. 313ff., hier: S. 314; vgl. ferner: BINDER (1969), S. 14.
[960] Vgl. EIBL (2016), S. 29; vgl. ferner: BRANDES (2003), S. 67.
[961] GAIER (2002), S. 13 u. S. 132.

nachvollziehbar, welche die Offenheit eines Textes für die Rezeption als Maßstab für den Erfolg eines Stückes herausstellt. Demgemäß bezeichnet der Dichter die vom Direktor unterbreitete „Maxime“ (Faust, 107) als der „saubern Herren Pfuscherey“ (Faust, 106). Die Poetik des Dichters ist im Gegensatz zu dem Strukturierungsvorschlag des Direktors auf die Abstimmung der Teile aufeinander ausgerichtet.[962] Es ist in diesem Zusammenhang wieder hervorzuheben, dass beide vordergründig gegensätzliche Positionen in der strukturellen Spiegelung der Szenen verbunden werden: Der Zusammenhang der Szenen, wie er in einem „Stück […] in Stücken“ (Faust, 99) als ein loser, offener beschrieben werden kann, bildet eine erste Grundlage für die Spiegelung. Diese findet eine Ergänzung durch eine zweite Basis, welche in der Abstimmung der einzelnen Szenen bezüglich ihrer Komposition besteht.[963] Die Poetik, welche das Drama performativ aufweist, ist demnach als eine Verbindung der Poetiken des Direktors und des Dichters diesbezüglich zu verstehen. Da der Dichter die Maxime des Direktors in der Szene zurückweist, das Drama allerdings diesem Strukturierungsvorschlag folgt, scheint der Text, gegen die Auslegung von Schöne,[964] die Dichterfigur auch nicht als Urheber der ihr nach Schöne nachstehenden Handlungsebene auszuweisen. Die Dichterfigur scheint demnach wie das Ich in *Zueignung* und der Direktor die Funktion zu besitzen, die Metareflexion des Dramas durch die Dialogizität verschiedener Positionen und Stimmen zu artikulieren.[965] Ergänzt werden sie durch eine weitere Stimme in Form der Lustigen Person, welche den Textgestus des Irrens für das Drama durch Ambiguität auf Wortebene pointiert:

> „Laßt uns auch so ein Schauspiel geben!
> Greift nur hinein ins volle Menschenleben!
> Ein jeder lebt's, nicht vielen ist's bekannt,
> Und wo ihr's packt, da ist's interessant.
> In bunten Bildern wenig Klarheit,
> Viel Irrthum und ein Fünkchen Wahrheit“ (Faust, 166–171)

Die Lustige Person wählt diese Worte im Anschluss an die von der Dichterfigur herausgestellte Schöpfungskraft und nimmt den genreübergreifenden Charakter des Textes, wie er durch die Dialogizität zwischen dem Ich in *Zueignung* und dem Dichter verdeutlicht wird, auf: „Und eh man sich's versieht ist's eben ein Roman./ Laßt uns auch so ein Schauspiel geben!“ (Faust, 165f.).[966] Mit dem Hineingreifen „ins volle Menschenleben!“ (Faust, 167) verwendet sie allerdings nicht die Naturbilder des Dichters, sondern macht einen Rückgriff

[962] Vgl. EIBL (2016), S. 30.
[963] Vgl. GAIER (2002), S. 14.
[964] Vgl. SCHÖNE (2003), S. 151f.
[965] Vgl. GAIER (2012), S. 674 u. S. 676; vgl. ferner: BRANDES (2003), S. 60f.; Gaier, Ulrich: „Dialektik der Vorstellungsarten als Prinzip in Goethes Faust II“. In: *Interpretating Goethe's Faust Today*, ed. by Jane K. Brown, Meredicht Lee and Thomas P. Saine. Columbia, SC 1994: Camden House, S. 158–171, hier: S. 165; Keller (1974), S. 166; MICHELSEN (1994), S. 147; KELLER (1994), S. 166.
[966] Vgl. GAIER (2002), S. 15.

auf die inhaltliche Fülle des Direktors („Die Masse könnt ihr nur durch Masse zwingen," (Faust, 95)). Die Fülle des Lebens ist zudem stark mit dem Teufelspakt im Drama verbunden und durch Faust im Kontext der Augenblickserfahrung in Bezug auf das überzeitlich Menschliche angesprochen („Und was der ganzen Menschheit zugetheilt ist,/ Will ich in meinem innern Selbst genießen" (Faust, 1770f.)).

Dieser inhaltliche Verweis der Lustigen Person für die Handlung ist mit dem poetologischen Kommentar über die Darstellung im Drama verknüpft.[967] Sie pointiert dementsprechend den Rahmen, welcher auch von Faust für die *Aisthesis* des Augenblicks ausgewiesen wird, mit der Darstellung durch das Drama: „In bunten Bildern wenig Klarheit,/ Viel Irrthum und ein Fünkchen Wahrheit" (Faust, 170f.) Die Darstellung in „bunten Bildern" (Faust, 170) greift hierbei die starke Unabhängigkeit der einzelnen Szenen auf („Stück […] in Stücken" (Faust, 99)), welche für sich in ihrer ambigen Temporalität als Augenblicke entworfen sind. Mit der Bezeichnung als „Bilde[r]" (Faust, 170) wird zudem das Drama aus seiner genreübergreifenden Sphäre in eine intermediale Sphäre samt der damit verbundenen Ambiguierung der kunstspezifischen Temporalität gehoben. Innerhalb des Dramas findet die Bildkunst nicht nur als Inspiration Goethes für die Komposition von Szenen Eingang, sondern auch in Bezug auf die temporale Ausgestaltung des Augenblicks, wie sie in *KAP. 2.4.3* in Bezug auf die ästhetische Dimension des Augenblicks und in *KAP. 5.2* für die Magie um das Makrokosmoszeichen dargestellt ist.

Der Farbreichtum der Bilder wird durch die Lustige Person mit „wenig Klarheit" (Faust, 170) und „Viel Irrthum" (Faust, 171) assoziiert. Diese Assoziation lässt sich als Beleg für den Befund von Hans Arens werten, dass das *Vorspiel auf dem Theater* eine „augenzwinkernde Entschuldigung für allerlei Mängel, die einem für die Bühne bestimmten, so „inkommensurablen Werk unumgänglich anhaften werden, [...]""[968], sei. Während der Bezug von Polyvalenz und Inkommensurabilität auf das Drama, wie in *KAP. 2.3* herausgestellt, zu befürworten ist, sind sowohl die von Arens benannten Mängel als auch der Entschuldigungscharakter von *Vorspiel auf dem Theater* zu hinterfragen. Die Metapher der „bunten Bilder" bezeichnet sprachlich erzeugte Bilder,[969] deren geringe Klarheit nicht als Mangel, sondern als Ausdruck einer ästhetischen Strategie der Uneindeutigkeit zu verstehen ist.[970] Diese sprachliche Ambiguität steht im Zentrum der Ästhetik der Zeit, da sie sowohl den handlungsrelevanten als auch den ästhetischen Augenblick des Dramas bestimmt und zugleich als Mittel seiner sprachlichen Konzeption fungiert. Die Formel von

[967] Vgl. BENNETT (1976), p. 439.
[968] ARENS (1982), S. 25.
[969] Vgl. hierzu: MOHNKERN (2012), S. 194ff.
[970] Vgl. BINDER (1969), S. 112.

der „wenigen Klarheit“ verweist somit nicht auf Defizite, sondern auf ein bewusstes poetisches Verfahren: Der Text selbst gibt durch Ambiguität die Mittel seiner eigenen Darstellung zu erkennen. Damit erhebt *Faust* analog zum Schluss des zweiten Teils den Anspruch, etwas darzustellen, das sich eindeutiger begrifflicher Fassung entzieht („Das Unbeschreibliche / Hier ist es gethan“, (Faust, 12108f.)); vgl. *KAP. 2.3* und *KAP. 4.4*).

Wie auch die Klarheit lässt sich der „Irrthum“ (Faust, 171) als Teil der Darstellung und des Dargestellten werten. Auch wenn auf Wortebene die Klarheit durch den Reim mit der Wahrheit verbunden und dadurch formal assoziiert wird, ist eine Antithese, welche zu den Bildern und dem Irrtum gebildet werden kann, wieder nur eine vordergründige. Die Lustige Person spricht nicht von einer Vielzahl von Irrtümern,[971] sondern von einem vagen Bereich des Irrtums („Viel Irrthum“ (Faust, 171)). Während die vordergründige Antithetik nahelegt, dass die Bilder zu wenig Klarheit und viel Irrtum führen, ist die Verbindung von Klarheit und Irrtum in den sprachlichen Bildern als ein poetologischer Ausweis des Irrtums im Sinne eines Textgestus zu verstehen. Dementsprechend wird das Irren von der Lustigen Person gegenüber dem Dichter auch positiv konnotiert: „Mit holdem Irren hinzuschweifen,/ Das, alte Herrn, ist eure Pflicht“ (Faust, 209). Das *Vorspiel auf dem Theater* bezieht sich hierbei einerseits auf *Zueignung* und den dort beschriebenen „des Lebens labyrinthisch irren Lauf“ (Faust, 14) sowie auf das in *Prolog im Himmel* mit (Fausts) Menschenleben assoziiertes Irren („Es irrt der Mensch so lang er lebt“ (Faust, 317)). Das Menschenleben wird durch die Lustige Person als Grundlage für das zu schreibende Stück herausgestellt. Dementsprechend wird durch den Inhalt auch „des Lebens labyrinthisch irre[r] Lauf“ (Faust, 14) als eine Struktur des Textes nahegelegt.[972] Zusammen mit der Position des HERRN aus *Prolog im Himmel* scheint der Irrtum zudem nicht nur wie das Labyrinth auch aus Irrwegen und Sackgassen zu bestehen. Der „Irrtum“ (Faust, 171) ist auch die Grundlage für „reizvoll[e] Umweg[e], mit […] Sprüngen und Auslassungen, Verzögerungen und Abschweifungen des freien Spiels“[973], welche strukturell die Temporalität des Textes prägen.

Der „Irrtum“ (Faust, 171) ist zudem eine Basis für die Fülle des dargestellten Inhaltes, welche durch das Abschweifen von einer strengen, geschlossen Handlung, wie sie der Direktor eigentlich fordert, gebildet wird:

> „Der Worte sind genug gewechselt,
> Laßt mich auch endlich Thaten sehn;
> Indeß ihr Complimente drechselt,
> Kann etwas nützliches geschehn.
> [...]

[971] Vgl. ARENS (1982), S. 42.
[972] Vgl. ARENS (1982), S. 42.
[973] SCHÖNE (2003), S. 160.

So schreiet in dem engen Breterhaus
Den ganzen Kreis der Schöpfung aus,
Und wandelt, mit bedächtiger Schnelle,
Vom Himmel, durch die Welt, zur Hölle.“ (Faust, 214–217 u. 239–242)

Hervorzuheben ist bezüglich dieser Aussagen des Direktors das Spiel mit Zeit. Einerseits drängt er zur Produktion des Stückes und wendet sich damit gegen ungenützte Zeit („Laßt mich auch endlich Thaten sehn;/ Indeß ihr Complimente drechselt,/ Kann etwas nützliches geschehen“ (Faust, 215ff.)).[974] Er verbindet die Produktion allerdings mit der Tat und nicht, wie von ihm selbst performativ in *Vorspiel auf dem Theater* vorgeführt, mit dem Dialog („Der Worte sind genug gewechselt“ (Faust, 214). Das Drängen des Direktors zur Tat, welche er selbst in einem performativen Widerspruch durch weitere Anweisungen und poetologische Reflexionen verzögert, ist mit der ambigen Temporalität des Stückes verknüpft. Auf Wortebene verbindet der Direktor analog zum Ich in *Zueignung* am Ende der Szene in der temporalen Ambiguität der verwendeten Verbformen („schreitet“ (Faust, 239) u. „wandelt“ (Faust, 241)) das Futur I mit dem Präsens. Während sich das Futur I auf das zu spielende Stück bezieht, betont das Präsens die gegenwärtige Situation, welche vor allem durch *Vorspiel auf dem Theater* und das angesprochene „eng[e] Bretterhaus“ (Faust, 239) die gegenwärtige Aufführungssituation betont.[975] Ähnlich wie in *Zueignung* wird demnach in der temporalen Ambiguität die Ausdehnung eines gegenwärtigen Augenblicks auf Wortebene angesprochen. Der „Kreis der Schöpfung“ (Faust, 240) markiert einerseits die Fülle und Bandbreite des Dargestellten, welches in dem „engen Bretterhaus“ (Faust, 239) aufgeführt werden soll. Andererseits soll dieser „Kreis der Schöpfung“ (Faust, 240) abgeschritten werden, was auf einen zyklischen Charakter des Dargestellten im Rahmen eines poetischen Arrangements verweist, das dem rein linearen Verlauf der Handlung entgegensteht, wie sie in den letzten Versen der Szene entworfen wird: „Und wandelt, mit bedächtiger Schnelle;/ Vom Himmel, durch die Welt, zur Hölle.“ (Faust, 241f.). Nicht nur die Zyklik des Kreises, sondern auch die Simultanität als Bestandteil des Arrangements sprechen gegen diesen Gang der Handlung, welche final in der Hölle ende. Während Ulrich Gaier dafür argumentiert, dass der Direktor hier das „Programm für den Ablauf des *Faust*“[976] ankündige, sehe ich wie Albrecht Schöne und Hans Arens in der Aussage des Direktors einen poetologischen Verweis auf die Anbindung des Stücks an das Genre „Faust-Drama“ durch den Gang der Handlung.[977] Ich stimme hierbei Schöne und Arens in ihren Auslegungen zu, dass sich die Verse 241f. auf die Fülle der umfassenden Schöpfung beziehen und nicht auf

[974] Vgl. BINDER (1969), S. 165.
[975] Vgl. BINDER (1969), S. 172.
[976] GAIER (2002), S. 16.
[977] Vgl. SCHÖNE (2003), S. 161; vgl. ferner: ARENS (1982), S. 46.

das Programm der Handlung,[978] wie es unter Einsatz des Gesprächs von Goethe und Eckermann vom 6. Mai 1827 wenig überzeugend für den Text rekonstruierbar wäre:

> „Da kommen sie und fragen: welche Idee ich in meinem *Faust* zu verkörpern gesucht? – Als ob ich das selber wüßte und aussprechen könnte! – *Vom Himmel durch die Welt zur Hölle*, das wäre zur Not etwas; aber das ist keine Idee, sondern Gang der Handlung“[979]

Der von Goethe bezeichnete „Gang der Handlung“[980] ist insofern ambig, als dass er ohne Artikel als „der Gang“ und, was wahrscheinlicher ist, als „ein Gang“ der Handlung verstanden werden kann. Der Grund für die höhere Plausibilität letzterer Lesart liegt im Gespräch mit Eckermann auf Wortebene erstens in der Verbindung mit der Negation „das ist keine Idee, sondern [ein; D.W.] Gang der Handlung“[981], zweitens im Gebrauch des Konjunktivs („das wäre zur Not etwas“[982]), und drittens in der Tatsache, dass zum Zeitpunkt des Gesprächs 1827 eine Beschreibung der Handlung durch „*Vom Himmel durch die Welt zur Höll*,“[983] unabhängig von früheren Plänen Goethes nicht mehr zutraf.[984] Die Beschreibung Goethes lässt sich demnach, wie bereits in *KAP. 2.3* herausgestellt, als vordergründiger Bescheidenheitsgestus gegenüber seinem eigenen Werk werten, dessen Idee er nicht mehr fassen und dessen Handlung er nur durch ein (unzutreffendes) Zitat beschreiben könne („Als ob ich das selber wüßte und aussprechen könnte!“[985]).

Die von mir betonte Metareflexion speist sich hierbei aus der genrespezifischen Erwartung an die Handlung, wie sie traditionell an ein Faust-Drama gerichtet ist. Sie wird einerseits auf narrativer Ebene durch die Aussage des Direktors postuliert, während andererseits die tatsächliche Handlung auf Ebene der dramatischen Einbettung davon abweicht. Die letzten Verse des Direktors stellen demnach ein Beschreibungssystem für die Handlung des Dramas zur Verfügung, welches allerdings nicht eingelöst werden kann und sich als unzulänglich erweist. Die performativ gezeigte Diskrepanz zwischen angekündigter und tatsächlicher Handlung korrespondiert mit dem schwankenden Charakter und der Unbestimmtheit der Töne, welche das Lied des Ichs aufweist („Es schwebet nun, in unbestimmten Tönen,/ Mein lispelnd Lied, der Äolsharfe gleich,“ (Faust, 27f.)). Die gegenseitige Spiegelung der Szenen verweist auf die Offenheit beziehungsweise Uneindeutigkeit des Dramas und damit verbunden auf die Unzulänglichkeit von Beschreibungssystemen wie beispielsweise einer linearen Handlung („Vom Himmel durch

[978] Vgl. ARENS (1982), S. 46; vgl. ferner: SCHÖNE (2003), S. 161.
[979] FA II, 12 (39), S. 615. Hervorhebungen im Original.
[980] FA II, 12 (39), S. 615.
[981] FA II, 12 (39), S. 615.
[982] FA II, 12 (39), S. 615.
[983] FA II, 12 (39), S. 615. Hervorhebung im Original.
[984] Vgl. ARENS (1982), S. 46.
[985] FA II, 12 (39), S. 615.

die Welt zur Hölle“[986]), wie sie in der literarischen Faust-Tradition als genrespezifisches Muster vorliegt. Die temporale Ambiguität verbindet hierbei auf Wortebene diese Reflexion um das genrespezifische Muster für die Faust-Handlung im Drama mit dessen Offenheit aufgrund der ausgedehnten Gegenwart des damit verknüpften schwebenden Charakters von Erscheinungen.

4.4 Temporalität und Anspruch des Dramas

Diese temporal-ambige Gegenwärtigkeit prägt nicht nur auf narrativer Ebene die Temporalität des vom Direktor geforderten Stückes, sondern auch die ambige Temporalität der Textgenese und damit des Dramas. Verdeutlicht wird dies durch den improvisatorischen Charakter des *Vorspiels auf dem Theater* und durch die Reflexion über ein Stück, das schon gespielt wird, bevor es überhaupt entstanden ist. Der Direktor eröffnet dementsprechend die Szene unter Betonung der Wanderbühnentradition und der gegenwärtigen Aufführungssituation,[987] in der sich *Faust* befindet:

„Die Posten sind, die Breter aufgeschlagen,
Und jedermann erwartet sich ein Fest.
Sie sitzen schon, mit hohen Augenbraunen,
Gelassen da und möchten gern erstaunen.
[…]
Wie machen wir's? daß alles frisch und neu
Und mit Bedeutung auch gefällig sey.
Denn freylich mag ich gern die Menge sehen,
Wenn sich der Strom nach unsrer Bude drängt,
Und mit gewaltig wiederholten Wehen,
Sich durch die enge Gnadenpforte zwängt;
[…]
Dieß Wunder wirkt auf so verschiedne Leute
Der Dichter nur; mein Freund, o! thu es heute.“ (Faust, 39–42, 47–52 u. 57f.)

Die „Pfosten“ (Faust, 39) und die „Breter“ (Faust, 39) verweisen auf die temporär aufgestellte Bühne, auf der die drei Figuren für das Publikum sichtbar zusammenkommen („Sie sitzen schon,“ (Faust, 41)). *Vorspiel auf dem Theater* unternimmt damit einen Verweis auf die Traditionsanbindung des Dramas, welches, so der Anspruch des Direktors, „frisch und neu“ (Faust, 47) den Faust-Stoff aufgreifen und „mit Bedeutung auch gefällig“ (Faust, 48) darstellen soll. Der Direktor verweist durch die Wanderbühne auf den temporär begrenzten Charakter des Textes, welcher, wie bereits in *KAP. 2.3* herausgestellt, am Ende von *Faust II* ausgewiesen („Finis“ (Faust, n. 12111)) und ebenfalls mit der Bedeutungsfülle verbunden wird („Alles Vergängliche/ Ist nur ein Gleichniß“ (Faust, 12104f.)). Der sakrale verheißungsvolle Charakter, welcher durch das „Gleichniß“ (Faust, 12105) markiert ist,

[986] FA II, 12 (39), S. 615. Hervorhebungen im Original.
[987] Vgl. ARENS (1982), S. 28; vgl. ferner: GAIER (2002), S. 12; SCHÖNE (2003), S. 156.

findet seine Entsprechung in der „engen Gnadenpforte“ (Faust, 52) und dem damit vorgenommenen Verweis auf Matthäus 7,13f. und Lukas 13,24 („Ringet darnach / das jr durch die enge Pforten eingehet / Denn viel werden (das sage ich euch) darnach trachten / wie sie hin ein komen / vnd werdens nicht thun können.“[988]).

Die strukturelle Spiegelung innerhalb des Dramas ist hier ebenfalls durch den Bezug der Szenen verdeutlicht, welcher einerseits den Anspruch des Dramas hervorhebt, etwas Unbeschreibliches darzustellen („Das Unbeschreibliche/ Hier ist es gethan“ (Faust, 12108f.), und durch den Besuch der „Bude“ (Faust, 50) Erlösung verspricht („Gehet ein durch die enge Pforten / Denn die Pforte ist weit / vnd der weg ist breit / der zur Verdamnis abfüret / Vnd jr sind viel / die drauff wandeln.“[989]).[990] Andererseits geht diese Spiegelung mit der Kritik an der beschreibenden Sprache des Dramas sowie am Illusionscharakter des Theaters und der damit verbundenen Erlösung einher. Die Illusion der Erlösung ist hier zweifach zu verstehen: Einerseits als Versprechen, dass nur noch in der Kunst eingelöst werden kann (Das Theater als Gnadenpforte);[991] andererseits insofern, dass auch die Erlösung im Theater wie die Kunstform selbst nur eine Illusion sei. Während der ästhetische Anspruch vor allem am Ende von *Faust II* ausgewiesen und durch das Aufbrechen der temporalen Gleichförmigkeit die Ästhetik ermöglicht wird, betont der Direktor vor allem den Illusionscharakter, der sich in den von ihm angeführten „Maskenfesten“ (Faust, 117) widerspiegelt und das Publikum miteinschließt („Die Damen geben sich und ihren Putz zum besten/ Und spielen ohne Gage mit.“ (Faust, 119f.)).[992] Durch die strukturelle Spiegelung, welche *Vorspiel auf dem Theater* mit *Zueignung* und dem Schluss von *Faust II* verbindet, entsteht eine globale Ambiguität in Bezug auf den Anspruch des Dramas, wie er selbstreferenziell anhand der eigenen Sprache ausformuliert wird: glückt die Darstellung durch Sprache („Fühl' ich mein Herz noch jenem Wahn geneigt?“ (Faust, 4)) beziehungsweise wird etwas Unbeschreibliches dargestellt („Das Unbeschreibliche/ Hier ist es gethan“ (Faust, 12108f.))? Oder ist die Erlösung Fausts am Ende des Dramas letztlich ein

[988] Lk13,24; vgl. ferner: GAIER (2002), S. 13; SCHÖNE (2003), S. 158; BRANDES (2003), S. 63; vgl. BINDER (1969), S. 180.
[989] Mt 7,13f.; vgl. ferner: GAIER (2002), S. 13.
[990] Gerhard Kaiser sieht durch diese strukturelle Spiegelung von *Vorspiel auf dem Theater*, *Prolog im Himmel* und dem Ende von *Faust II*, welche er als „konzeptionelle Klammer theatralisch-metaphysischer Dimension“ (KAISER (1994), S. 101) bezeichnet, erstens die Annahme Hans Schlaffers entkräftet, dass „beide Teile der Faustdichtung nichts miteinander gemein [hätten] als Gegensätze“ (S. 101) und zweitens, dass „Schlaffers These unhaltbar scheint, Goethes Allegorie von 'Faust II' habe sich 'als bewußtes Thema' 'die neue Aufgabe gestellt, (…) die geschichtlich begrenzte Grundkonstellation des modernen Lebens ins Bild zu fassen.' (S.5)“ (KAISER (1994), S. 101).
[991] Vgl. SCHOLZ (2022b), S. 895: „Die eigentliche Rettung der Welt durch die Kunst des Dramendichters liegt in der dramatischen Form, die Natur und Geschichte miteinander versöhnt.“
[992] Vgl. BINDER (1969), S. 70f.

Ausdruck für den Illusionscharakter der Erlösung,[993] welche das Theater verspricht („Sich durch die enge Gnadenpforte zwängt;“ (Faust, 52))? Demzufolge wäre die Erlösung ein Teil der Sprachkritik, der entsprechend ein nicht eingelöster, da durch Sprache nicht einlösbarer Anspruch erhoben wird, dass das „Unbeschreibliche“ (Faust, 12108) dargestellt sei.[994]

Während dieser Anspruch des Dramas für die Ästhetik des „Unbeschreiblich[en]“ (Faust, 12108) uneindeutig ist, wird die Forderung des Direktors und damit des Textes an die eigene ästhetische Qualität in Bezug auf die Traditionsanbindung des Dramas eindeutig artikuliert und ist durch Originalität geprägt („frisch und neu /Und mit Bedeutung auch gefällig sey.“ (Faust, 47f.)). *Faust* löst die Originalität durch die Zeitgestaltung des Teufelspakts ein und verbindet sie selbstreflexiv mit verschiedenen Anleihen innerhalb der literarischen Fausttradition (vgl. *KAP. III*).

4.5 Leben: Voraussetzung und subjektiver Rahmen für die Erfahrbarkeit des schönen Augenblicks

Das Leben ist durch seine temporal-ambige Prägung neben dem schönen Augenblick das zentrale Motiv und sowohl eine Orientierung für die Zeitstruktur des Textes als auch der Schlüssel für die geforderte Erfahrung von Zeit und Schönheit. Die von Mephisto verwendete Formulierung im Kontext der Wette („Die Zeit ist kurz, die Kunst ist lang.“ (Faust, 1787)) greift mit Bedeutungsverschiebungen die Worte Wagners „Ach Gott! die Kunst ist lang;/ Und kurz ist unser Leben“ (Faust, 558f.) aus der Szene *Nacht* wieder auf und stellt gleichzeitig eine Verbindung zu einem Hippokrates-Aphorismus her, welcher in lateinischer Form durch Senecas *De brevitate vitae* I,1 wiedergegeben wird: „vitam brevem esse, longam artem.“[995] Hierdurch entstehen verschiedene Relationen zwischen Zeit, Leben und Kunst, die im Folgenden ausgeführt werden.

Für Senecas Aussage ist das Leben der Ausgangspunkt, welches mit der Kunst in ein (Längen-)Verhältnis gebracht wird. Wagner hingegen beginnt mit der Kunst und baut den Bezug zum Leben auf. Die chiastische Struktur wird hierbei von Wagner beibehalten,

---

[993] Die Augenblickserfahrung selbst kann nach Wolfgang Wittkowski für Faust als Gipfel dessen Illusion eingestuft werden; vgl. hierzu: Wittkowski, Wolfgang: „Vielfalt der Autonomien im Kunstwerk. Fausts Ende“. In: *Revolution und Autonomie. Deutsche Autonomieästhetik im Zeitalter der Französischen Revolution. Ein Symposium*, hrsg. v. Wolfgang Wittkowski. Tübingen 1990: Niemeyer, S. 343–362, hier: S. 350: „Sein letzter, höchster „Augenblick ist zugleich Gipfel seiner Illusion und damit seiner Katastrophe, seiner Tragik.“

[994] Vgl. hierzu WELLBERY (2015), S. 57: „Hier gilt es vorderst den für die Frage der tragischen Form zentralen Sachverhalt hervorzuheben: Zu dem Zeitpunkt, als Goethe den Prolog verfaßte und damit das umfassende Konzept des Faustdramas entwarf, lagen signifikante Versuche vor, die Theodizee als literarischen Formprozeß zu denken. Als Paradigma einer solchen Form galt die Hiobsgeschichte. Damit kristallisiert sich die Begriffskonfiguration von Negativität, Rechtfertigung und ästhetischem Prozeß [...]“

[995] Seneca: *De brevitate vitae,* 1,2, S. 6; vgl. ferner: SCHÖNE (2003), S. 222; ARENS (1982), S. 100 u. S. 195.

allerdings durch die Konjunktion „Und“ (Faust, 559) ergänzt. Hierdurch misst Wagner wie Seneca an einer linear gedachten Zeitstrecke Kunst und Leben (lang/kurz). Das Verhältnis von Kunst und Leben ist einerseits durch die Konjunktion als Verbindung in der als Parameter und der Rahmenbedingung eingesetzten Zeit geprägt, weist andererseits jedoch durch die von Seneca übernommene chiastische Struktur und die Antithetik (lang/kurz) die Eigenschaft der Gegenüberstellung auf. Die Struktur ermöglicht hierbei eine Lesart, die die Integration der „langen Kunst“ in das „kurze Leben“ abwägt. Der Ausruf „Ach Gott!“ (Faust, 558) ist hierbei als Wertung Wagners zu verstehen, dass Kunst und Leben in einem Zeitmaß verbunden werden und die Kunst zu lang erscheint, um in das kurze Leben integriert zu werden. Zudem wird zwar die Kunst mit einem bestimmten Artikel versehen, bleibt jedoch intersubjektiv, während das Leben durch das Possessivpronomen „unser“ (Faust, 559) auf die Lebensdauer eines – beziehungsweise in der Szene zweier – Menschen bezogen wird.

Die Aufspaltung des Chiasmus in zwei Verse scheint zudem nicht dem Reimschema geschuldet zu sein, sondern der graphischen Hierarchisierung der langen Kunst gegenüber dem kurzen Leben eines Individuums. Hierdurch ist ein Spiel mit Zeit und Ewigkeit bedingt. Die lange Kunst verspricht nicht nur lange Dauer, sondern Ewigkeit im Sinne von Unendlichkeit, das Leben jedoch eine relativ kurze Zeitstrecke. Das Reimschema folgt dieser zeitlichen Hierarchisierung. Während in der Szene vor allem der Paarreim innerhalb des eigenen Redeeinsatzes und in der Verbindung mit dem Dialogpartner der Kreuzreim dominiert, ist Wagners Sprecheinsatz hier durch zwei umarmende Reime gestaltet, durch die einerseits in die lange Kunst das Leben und wiederum in das Leben das Streben nach oben eingepasst werden:

> „Ach Gott! die Kunst ist lang;
> Und kurz ist unser Leben.
> Mir wird, bey meinem kristischen Bestreben,
> Doch oft um Kopf und Busen bang'.
> Wie schwer sind nicht die Mittel zu erwerben,
> Durch die man zu den Quellen steigt!
> Und eh' man nur den halben Weg erreicht,
> Muß wohl ein armer Teufel sterben.“ (Faust, 558–565)

Zudem stellen die dadurch erreichten Verbindungen von „lang/bang'“, „Leben/Bestreben“, „erwerben/sterben“ und „steigt/erreicht“ im Kontext des Lebens semantische Paarungen dar, die bereits in *Prolog im Himmel* vorgenommen wurden und/oder durch den Aufgriff Mephistos wieder reaktiviert werden („Doch nur vor Einem ist mir bang';/ Die Zeit ist kurz, die Kunst ist lang.“ (Faust, 1786f.)). Diese Lebensmühen, die von Mephisto angesprochen werden, sind auf das Zeitbewusstsein Fausts zu beziehen, was in *KAP. 3.2* vorgenommen wurde. An diese Ausführungen schließen sich die folgenden Erläuterungen der temporalen Ambiguität von „Leben“ anhand Mephistos „Die Zeit ist kurz, die Kunst ist lang.“ (Faust,

1787) und des damit einhergehenden Bezugs zu *Prolog im Himmel* an.

Mephisto nimmt gegenüber Wagner und Seneca zwei Veränderungen vor: Er substituiert in seiner Formulierung „vitam"/„Leben" durch „Zeit" und überführt die Aussage aus der chiastischen Struktur in einen parallelen, formal-zyklischen Aufbau. Mephisto beginnt wie Seneca mit dem kurzen Phänomen und bringt es in ein Verhältnis zur langen Kunst. Der parallele Aufbau übernimmt hierbei die verbindende Funktion der Konjunktion „und" aus der Formulierung Wagners. Der Gegensatz, der sich aus der Antithetik „lang/kurz" ergibt, wird beibehalten. Die Zeit, die Mephisto im Kontext des Teufelspakts anspricht, ist nicht einfach gleichzusetzen mit Leben, sondern lediglich eingeschränkt mit der irdischen Lebenszeit Fausts. Das heißt, auch hier ist eine subjektive Zeitstrecke gemeint.[996] Allerdings tritt neben diese Bedeutung eine generelle Verschiebung der Verhältnisse zwischen Zeit, Leben und Kunst. Auch wenn Zeit in der Formulierung von Mephisto an die Stelle des *vitam* gesetzt wird, bleibt die Grundlage für die Zuschreibung der Kürze/Länge innerhalb des Vergleichs zeitlich. Die Tautologie, die sich durch die Beschreibung der Zeit durch die Zeit selbst ergeben würde, wird durch die temporale Ambiguität des Lebens im *Faust*-Drama aufgelöst. Das Leben verbindet in sich eine auf ein Individuum bezogene Zeitstrecke, die quantitativ gemessen werden kann, mit einem Seinszustand, der über eine an der Dauer gemessene rein zeitliche Determinierung im Sinne von (Un-)Endlichkeit herausreicht. Der Seinszustand erstreckt sich auch in die Ewigkeit im Sinne von Zeitlosigkeit. Dementsprechend ist die Zeit für das Gewinnen der Wette im Vergleich mit der Unendlichkeit kurz, allerdings auch durch den Verjüngungstrank aus der Szene *Hexenküche* verlängerbar. Das Leben per se ist allerdings nicht in die linear-zeitlichen Strukturen eingepasst, die sich in einem Konzept des Nacheinanders von irdischem Leben und Tod bewegt, sondern als Denkfigur durch Lebendigkeit im Dies- und Jenseits geprägt. Dementsprechend spricht Mephisto nicht vom kurzen Leben Fausts, sondern von der kurzen Zeit, die ihm zur Verfügung stehe, um Faust die Ästhetik der Zeit in Form des schönen Augenblicks zu ermöglichen.

Auch Faust spricht im Kontext des schönen Augenblicks zwar von der „Todtenglocke" (Faust, 1703), die „dann [schallen] mag" (Faust, 1703), bezieht den Tod allerdings nur auf das Leben im Sinne (s)einer Zeitstrecke und nicht auf den Seinszustand. Daher bespricht er das Ende seiner irdischen Existenz („Die Uhr mag stehn, der Zeiger fallen,/ Es sey die Zeit für mich vorbey" (Faust, 1705f.)). Auch am Ende von *Faust II* gibt Mephisto durch den Wiederaufgriff dieser Worte zu verstehen, dass zwar die Zeit für Faust

[996] Vgl. MANGER (2014), S. 313; vgl. ferner: SIMON (2014), S. 272–278.

tatsächlich vorbei sei, das Leben als ewiger Seinszustand und Seinszusammenhang jedoch nicht:

„CHOR
Der Zeiger fällt.
MEPHISTOPHELES
Er fällt, es ist vollbracht.
CHOR
Es ist vorbey.
MEPHISTOPHELES
Vorbey! ein dummes Wort.
Warum vorbey?
Vorbey und reines Nichts, vollkommnes Einerley.
Was soll uns denn das ewge Schaffen,
Geschaffenes zu nichts hinwegzuschaffen?
Da ists vorbey. Was ist daran zu lesen?
Es ist so gut als wär es nicht gewesen,
Und treibt sich doch im Kreis als wenn es wäre.
Ich liebte mich dafür das Ewig-Leere.“ (Faust, 11594–11603)

Die Aussagen Mephistos sind der Ambiguität des Lebens entsprechend auf einen doppelten Sachverhalt zu beziehen. Das Attribut „vorbey“ (Faust, 11595) verweist erstens in Verbindung mit den Reflexionen („Warum vorbey“ (Faust, 11596)) und der Kontrastierung zum von Mephisto verwendeten „vollbracht“ (Faust, 11594)) auf die Rahmenwette in *Prolog im Himmel*. In *KAP. 3.2* wird dementsprechend erläutert, wie Mephisto in Bezug auf das „Ewig-Leere“ (Faust, 11603) die Temporalität des Dramas und die Ästhetik der Zeit reflektiert. Zweitens bezieht sich Mephisto mit der Zurückweisung des Attributs („Vorbey! Ein dummes Wort.“ (Faust, 11595)) auf den Pakt mit Faust. Für Mephisto ist es vollbracht, das heißt: die Wette gewonnen.[997] Die Verfügung über Fausts Seele ist eben im Jenseits dadurch begründet, dass die Wette nicht vorbei, jedoch nun erfüllt werden würde. Dementsprechend ist auch die Frage zu verstehen: „Vorbey! ein dummes Wort./ Warum vorbey?“ (Faust, 11595f.) Für Mephisto ist Fausts Leben im Sinne einer Zeitstrecke beendet, jedoch nicht als Seinszustand.[998] Immerhin ist der Teufel, wie er in *Prolog im Himmel* artikuliert, auch nur am Lebenden interessiert:

„Da dank' ich euch; denn mit den Todten
Hab' ich mich niemals gern befangen.
Am meisten lieb' ich mir die vollen frischen Wangen.
Für einen Leichnam bin ich nicht zu Haus;
Mir geht es wie der Katze mit der Maus“ (Faust, 318–322)

Die Wette im Drama ist demnach, um Mephistos Vergleich aufzugreifen, ein Mittel für die Erbeutung der Maus („Für einen Leichnam bin ich nicht zu Haus;/ Mir geht es wie der Katze mit der Maus“ (Faust, 321f.)). Das Spiel mit der erbeuteten Maus beginnt hingegen erst

[997] Vgl. Hillebrand, Bruno: *Ästhetik des Augenblicks. Der Dichter als Überwinder der Zeit – von Goethe bis heute*. Göttingen 1999: Vandenhoeck und Ruprecht (Kleine Reihe V & R, 4011), S. 21.
[998] Vgl. ARENS (1989), S. 953.

danach. Hierfür sprechen auch Verse Mephistos, die im Laufe der Textgenese aus der *Studierzimmer*-Szene ausgeschieden sind: „Dein Fleisch und Blut ist wohl schon etwas werth/ Allein die Seele ist unsere Speise“[999]. Obwohl diese Verse nicht beibehalten wurden, bleibt die Korrespondenzstelle am Ende von *Faust II* erhalten. Mephisto greift die Analogie zwischen dem Fangen von Fausts Seele und dem einer Maus wieder auf: „Sonst mit dem letzten Athem fuhr sie [die Seele, D.W.] aus/ Ich paßt ihr auf und, wie die schnellste Maus,/ Schnapps! hielt ich sie in fest verschloßnen Klauen.“ (Faust, 11623ff.). Mephistos Spiel ist dadurch nicht das Fangen der Seele Fausts, auch wenn dies in spielerischer Form durch die Wette(n) und das Drama selbst umgesetzt ist. Das eigentliche Spiel könne für Mephisto nun mit der erbeuteten Seele Fausts im Jenseits beginnen und wäre dort aufgrund der Ewigkeit auch nie vorbei.[1000]

Das Interesse Mephistos am Lebenden bezieht sich nicht nur auf das Leben im Sinne des Seinszustands, sondern auch im Sinne einer Zeitstrecke, da er nur innerhalb dieser auf das Lebendige einwirken kann.[1001] Diese Ambiguität des Lebens gestaltet nicht nur die Wette zwischen Mephisto und Faust (vgl. *KAP. 3.2)*, sondern prägt auch den Dialog des HERRN mit Mephisto in *Prolog im Himmel:*

„MEPHISTOPHELES
Was wettet ihr? den sollt ihr noch verlieren!
Wenn ihr mir die Erlaubniß gebt
Ihn meine Straße sacht zu führen.
DER HERR
So lang' er auf der Erde lebt,
So lange sey dir's nicht verboten.
Es irrt der Mensch so lang er strebt.“ (Faust, 312–317)

Die Antwort des HERRN auf das Wettangebot Mephistos verbindet im dreifach verwendeten Adverb „so lang(e)“ die zeitliche und konditionale Bedeutung des Lebens.[1002] „So lang'“/„So lange“ ist in den Versen 315f. zeitlich begrenzend zu verstehen.[1003] Der parallele Aufbau der Verse legt eine Überlappung der zur Verfügung stehenden Zeitstrecke für die Versuchung mit dem Leben Fausts „auf der Erde“ (Faust, 315) nahe. Obwohl beide „so lange“ zeitlich verwendet werden, ist allerdings eine konditionale Abhängigkeit von Vers 316 gegenüber der Zeitstrecke von Vers 315 ausfindig zu machen. Vers 317 entzieht sich dem parallelen Aufbau und verwendet das „so lang“ temporal und konditional. Hierdurch entsteht ein ambiges Verhältnis zwischen dem menschlichen Streben und dem Irren. Die Aussage des HERRN kann so verstanden werden, dass der Mensch für die Zeitstrecke, die er im Leben

[999] FA I, 7/1, S. 544; vgl. ferner SCHÖNE (2003), S. 175.
[1000] Vgl. ARENS (1989), S. 954.
[1001] Vgl. ARENS (1982), S. 61.
[1002] Vgl. Böckmann, Paul: *Formensprache. Studien zur Literaturästhetik und Dichtungsinterpretation*. Hamburg 1966: Hoffmann und Campe, S. 209.
[1003] Vgl. ARENS (1982), S. 61.

für das Streben aufwendet, irrt.[1004] Gleichzeitig kann vor allem durch die Betonung der Kreuzreimverbindung zwischen „lebt“ und „strebt“ davon ausgegangen werden, dass der HERR ein lebenslanges Streben des Menschen artikuliert.[1005] Demgemäß ist dem Streben das Leben im Sinne einer Zeitstrecke („So lang' er auf der Erde lebt“ (Faust, 315)) eingeschrieben. Dieses Streben führt dazu, dass der Mensch zeitlebens strebt und irrt.

Auf Wortebene ist das Irren lexikalisch ambig. Es kann einerseits dafür stehen, dass das Streben des Menschen zur falschen Erkenntnis führt.[1006] Andererseits kann es für das Umherirren im Sinne des falschen Erkenntnisweges stehen.[1007] Zudem besteht die Deutungsmöglichkeit, dass der Mensch durch das Streben den richtigen Weg verliert.[1008] Neben diese negativen Bedeutungen des Irrens tritt durch die Verbindung mit dem menschlichen Streben eine positiv besetzte: Das Irren kann ein Indiz für das positive Streben sein.[1009] Dementsprechend heißt es 1796 in den *Xenien*: „Nie verläßt uns der Irrtum, doch zieht ein höher Bedürfnis,/ Immer den strebenden Geist leise zur Wahrheit hinan.“[1010] Das Irren steht demnach für die Mühe, die der Mensch in seinem Streben beispielsweise auf der Suche nach dem richtigen Weg aufbringt.[1011] Diese Form der positiv besetzten Lebensmühe stellt wiederum die Basis für die Erlösung des Menschen trotz oder gerade wegen des Irrens dar („Wer immer strebend sich bemüht/ Den können wir erlösen.“ (Faust, 11936)).

Das Irren erhält hierdurch eine Bedeutung, die sich mit „Abschweifen“ und „Umherstreifen“ im als Zeitstrecke verstandenen Leben bezeichnen lässt. Diese Auffassung kommt einer durch den HERRN selbst vorhergesagten Irrfahrt Fausts im Drama gleich, die daran orientiert ist, dass die Erlösung und die Wahrheitsfindung nicht wie durch die Wette angestrebt, im Leben erfolgt, sondern auf den Bemühungen bis zum Moment des Todes basiert. Für diese Reise der Wahrheitsfindung erfolgt demnach, wie auch durch die Futur-/Konjunktiv-Formulierung innerhalb der Wette wiederaufgegriffen wird („Werd' ich zum Augenblicke sagen“ (Faust, 1699)), kein Abschluss innerhalb des Lebens. Formal reagiert der Text auf dieses inhaltliche Umherstreifen und Abschweifen, indem durch den Pakt bedingt in den Einzelszenen für sich weitgehend unabhängige Kommunikationszusammenhänge hergestellt werden, die die Interaktion der Figuren darstellen und nicht der Plausibilität oder Geltung einer geschlossenen Handlungslogik folgen. Auf die damit verbundenen Textphänomene (Textgestus des Irrens, Offenheit der

[1004] GAIER (2002), S. 21.
[1005] Vgl. SCHÖNE (2003), S. 174.
[1006] GAIER (2002), S. 21; vgl. ferner: ARENS (1982), S. 60f.
[1007] GAIER (2002), S. 21.
[1008] GAIER (2002), S. 21.
[1009] GAIER (2002), S. 21.
[1010] FA I, 1, S. 518; vgl. ferner: SCHÖNE (2003), S. 174.
[1011] Vgl. SCHÖNE (2003), S. 174.

Handlung, inhaltliche Fülle und Formen der Uneindeutigkeit) wurde in *KAP. 4.3* eingegangen.

Auf die verschiedenen Wege und Abschweifungen, die der strebende Mensch einschlagen kann, gehen im Kontext der Wette sowohl Mephisto als auch der HERR ein. Im Falle Mephistos ist die Frage nach der göttlichen Erlaubnis explizit mit (s)einem (Irr-)Weg verbunden, auf den er Faust in seinem Streben führen möchte („Wenn ihr mir die Erlaubniß gebt/ Ihn meine Straße sacht zu führen.“ (Faust, 313f.)). Die Antwort des HERRN auf den Katz-und-Maus-Vergleich Mephistos führt eine Basis für die Orientierung des Menschen im Leben ein und verbindet diese allgemeinen Aussagen mit dem Individualfall Fausts:

> „Nun gut, es sey dir überlassen!
> Zieh diesen Geist von seinem Urquell ab,
> Und führ' ihn, kannst du ihn erfassen,
> Auf deinem Wege mit herab,
> Und steh' beschämt, wenn du bekennen mußt:
> Ein guter Mensch, in seinem dunkeln Drange,
> Ist sich des rechten Weges wohl bewußt.“ (Faust, 323–329)

Auch der HERR verbindet auf Ebene der Figurenrede zumindest zwei Wege, die ein strebender Mensch einschlagen kann: den Mephistos („Auf deinem Weg mit herab“ (Faust, 326)) und den rechten Weg (vgl. Faust, 329). Hervorzuheben ist, dass der HERR von einem guten Menschen spricht, wodurch sich die Frage nach dem Verhältnis zwischen dieser Maxime in Vers 323f. und dem Einzelfall Faust („Zieh diesen Geist“ (Faust, 324)) ergibt. Der Ausgangspunkt der Betrachtung ist, dass der gute Mensch durch das Streben als Tugend ein Bewusstsein für den rechten Weg besitzt. Für den HERRN scheint demnach der Mensch durch das in das Leben eingeschriebene Streben grundsätzlich ein „guter Mensch“ (Faust, 328) zu sein, weshalb die Maxime im Einzelfall Faust aufgeht. Dieser lässt sich demnach durch das Streben auch als guter Mensch bezeichnen. Auffällig ist allerdings, dass der HERR nur im Kotext, aber nicht in diesen Versen direkt vom Streben spricht, sondern vom „dunkeln Drange“ (Faust, 328). Da dieser lediglich in einem Einschub mit der räumlichen Präposition „in“ eingeführt, allerdings nicht explizit in ein Verhältnis zur Gesamtaussage gesetzt wird, ergibt sich auf den ersten Blick eine Opposition zwischen dem guten Menschen und dem rechten Weg einerseits und dem dunklen Drang andererseits. Allerdings wird der dunkle Drang nicht mit dem Bösen oder Schlechten assoziiert, sondern markiert lediglich den Unterschied zwischen dem unterbewussten Drang und dem damit verbundenen bewussten Streben,[1012] weshalb sich der Mensch, in seinem dunklen Drang, dem rechten Weg bewusst ist.

Dieser rechte Weg bezieht sich hierbei nicht auf einen abstrakten anzustrebenden

[1012] Vgl. ARENS (1982), S. 62; vgl. ferner: SCHÖNE (2003), S. 175; GAIER (2002), S. 22.

Königsweg zur Erkenntnis, sondern darauf, dass der Mensch in seinem Streben einen geeigneten Weg finden wird. Koppelt man diese Aussage zurück an das positive Streben, das durch die Lebensmühe zur Erlösung führt, scheint jeder Weg innerhalb der Welt, die den HERRN als „Urquell“ (Faust, 324) besitzt, für die Erlösung „recht“. *KAP. 4.5.2* erläutert diese durch die Urquelle markierte Vorstellung, dass die Schöpfung im *Prolog im Himmel* als Emanation der Herrlichkeit entworfen wird. An dieser Stelle sei darauf verwiesen, dass sich hieraus ergibt, dass alle vom HERRN besprochenen Wege durch die Referenz auf Alexander Pope („Whatever is, is right“[1013]) innerhalb der Schöpfung „recht“ sind. Dementsprechend wertet der HERR den Weg Mephistos auch nicht, sondern weist ihn nur über das Personalpronomen dem Teufel zu („Auf deinem Wege“ (Faust, 326)).

Auf Wortebene legt der Tempusgebrauch des HERRN demgemäß nahe, dass auch dieser Weg Mephistos zur Erlösung führt. Der HERR verweist auf die Zukunft, indem er Imperative („Zieh/führ'/steh'“) mit Konditionalsätzen im Präsens („kannst du ihn erfassen,/wenn du bekennen mußt“) verbindet. Dadurch setzt der HERR sprachlich den Ausgang der Handlung und das Bekenntnis Mephistos zu der Maxime („wenn du bekennen mußt/ Ein guter Mensch, in seinem dunkeln Drange,/ Ist sich des rechten Weges wohl bewußt.“ (Faust, 327ff.)) als sicheres Ereignis voraus. Für den HERRN ist somit der Teufel mit seinen Versuchungen, den Menschen „auf [seinen] Wege mit herab“ (Faust, 326) zu führen, nicht im Kontrast zu dem Weg des Menschen zur Erlösung zu sehen, sondern eine weitere darin integrierte Art des Bemühens. Dadurch werden die teuflischen Mächte in das göttliche Leben einbezogen und erhalten für das menschliche Leben im Sinne einer Zeitstrecke eine Funktion („Des Menschen Thätigkeit kann allzuleicht erschlaffen/ […] Drum gebt' ich gern ihm den Gesellen zu,/ Der reizt und wirkt, und muß, als Teufel, schaffen.“ (Faust, 340–343)).[1014]

Die temporale Ambiguität des Lebens als begrenzte Zeitstrecke und ewiger Seinszustand ist, wie anhand des Dialoges zwischen Mephisto und dem HERRN erläutert, im *Prolog im Himmel* angelegt und in die Wette zwischen Mephisto und Faust eingeschrieben. Im Folgenden wird ausgeführt, dass diese temporale Ambiguität des Lebens einerseits religiöse, naturphilosophische und anthropologische Bedeutungen in sich vereint und die Grundlage für die Erfahrung des im Teufelspakt geforderten schönen Augenblicks im Drama bildet. Im *Faust*-Drama wird Goethes Auffassung wiedergegeben, dass das Leben das „Höchste [ist], was wir von Gott und der Natur erhalten haben“[1015]. In dieser Auffassung

[1013] Pope, Alexander: *Essay on man*. In: Pope. Essay on Man, ed. by Mark Pattison. Oxford 1878: Clarendon Press, S. 36, V. 294.
[1014] GAIER (2012), S. 195; vgl. ferner: FA I, 14, S. 382ff.
[1015] FA I, 13, S. 341; vgl. ferner: GAIER (2012), S. 192.

werden der Mensch („wir“), die Religion („Gott“) und die Naturphilosophie („Natur“) mit dem Religiös-Ästhetischen („Höchste“) pointiert zusammengebracht. Es entsteht der Eindruck, als sei das Leben eine dem Menschen von Gott und der Natur zuteil gewordene Gabe, wodurch beide als gleichberechtigt lesbar werden. Allerdings sind der Mensch, die Gottheit und die Natur durch den Seinszustand der Lebendigkeit verbunden, der seinen Ursprung in der Gottheit besitzt („Urquell“ (Faust, 324)). Die Beschreibung als „das Höchste“ spricht dem Leben eine Qualität zu, die über die Auffassung hinausgeht, dass das Leben eigentlich die Basis für die menschliche Existenz ist. Es ist demnach der biologische Ausgangspunkt des Menschen und darüber hinaus gleichzeitig das religiöse „Höchste“, nach dem gestrebt wird. Im Folgenden wird aufgezeigt, wie dieses doppelte Phänomen „Leben“ in *Prolog im Himmel* eingeführt und für das Gesamtdrama als das „Höchste“ nicht nur mit einer religiösen, sondern auch ästhetischen Qualität verbunden wird. Die Ausführung wird zeigen, in welcher zeitlichen Relation der HERR und die Natur (Schöpfung) zueinanderstehen und welche Lebenskonzepte sich für die menschliche Erfahrbarkeit des schönen Augenblicks daraus ergeben.

4.5.1 Himmlische Perspektive I: Schöpfung als Spiegelung der göttlichen Herrlichkeit

Der szeneneröffnende Gesang der Engel verbindet das Herrscherlob mit der Schilderung seiner Schöpfung. Die Herrlichkeit des HERRN wird demnach nicht direkt besungen, sondern anhand der als lebendig gezeichneten Schöpfung veranschaulicht („Da keiner dich ergründen mag,/ Und alle deine hohen Werke/ Sind herrlich wie am ersten Tag“ (Faust, 268ff.)). Allen Gesängen gemeinsam ist die Betonung einer Harmonie innerhalb der Schöpfung, die nicht erst durch die einzelnen Kräfte hergestellt wird, sondern bereits von Anfang an besteht („Die unbegreiflichen hohen Werke/ Sind herrlich wie am ersten Tag“ (Faust, 249f.)), und sich mit Gottfried Wilhelm Leibniz als „vorherbestimmten Harmonie“[1016] bezeichnen lässt. Dementsprechend eröffnet Raphael den Chorgesang mit dem prädestinierten Gang der Sonne („Die Sonne tönt, nach alter Weise,/ In Brudersphären Wettgesang,/ Und ihre vorgeschriebne Reise/ Vollendet sie mit Donnergang.“ (Faust, 243–246)). Der durch den „[i]n Brudersphären Wettgesang“ (Faust, 244) gebildete Verweis auf die Sphärenmusik wird von Gabriel aufgegriffen. Hierbei ergänzt er durch innere Dynamik und Gegensätzlichkeit die Rahmung des herrlichen Tags (vollendeter Sonnenlauf), welcher durch Raphael betont „mit Donnergang“ (Faust, 246) endet. Die Vorstellung von

[1016] Leibniz, Gottfried Wilhelm: *Monadologie*. In: Leibnitz' Monadologie. dt. mit einer Abhandlung über Leibnitz' und Herbart's Theorie des wirklichen Geschehens, von Robert Zimmermann. Wien 1847, S. 23.

himmlischer und irdischer Sphäre führt zur Simultanität verschiedener Zeitformen. So tritt neben den von Michael beschriebenen „sanfte[n] Wandeln deines Tags." (Faust, 266) die rasende Zeit, in der sich die Erde bewegt („Und schnell und unbegreiflich schnelle,/ Dreht sich umher der Erde Pracht;" (Faust, 251f.)).

Gabriel und Michael beschreiben im Lobgesang kein Leben im engeren Sinne von Mensch, Flora oder Fauna, sondern versehen die Elemente mit Lebendigkeit und schildern, wie diese ihre Kräfte wie Gewalthandlungen gegeneinander richten. („Es schäumt das Meer in breiten Flüssen/ Am tiefen Grund der Felsen auf" (Faust, 255f.)).[1017] Die Kämpfe der Elemente stehen hierbei für ein Konzept der Harmonie, das poetisch bereits durch den Mythos von Harmonia im achten Gesang der *Odyssee* dargestellt wird und das Goethe im Sinne eines Kampfes der Elemente aufgegriffen hat.[1018] In der griechisch-mythologischen Harmonia sind gleichsam Liebe, Schönheit und Kampf eingeschrieben, da sie ein Kind von Aphrodite und Ares ist. Dementsprechend kämpfen zwar in der Schilderung Gabriels die Elemente gegeneinander („Es schäumt das Meer in breiten Flüssen/ Am tiefen Grund der Felsen auf" (Faust, 255f.)), werden allerdings durch die Totalität des christlichen Schöpfungsplans zu einer Synthese verbunden, die bereits durch die göttliche Ordnung vorgegeben wird („Und Fels und Meer wird fortgerissen/ In ewig schnellem Sphärenlauf." (Faust, 257f.)).

Die Tatsache, dass Fels und Meer durch die Ordnung fortgerissen werden, muss hervorgehoben werden, da hierdurch die Macht der Idee und die Gewalt der vorherbestimmten Harmonie innerhalb der Schöpfung betont werden. Hierbei ist eine Verbindung zwischen der Naturphilosophie und der Religion in *Faust* auszumachen, die eine Referenz auf Friedrich Christian Oetingers *Swedenborgs und anderer Irrdische und Himmlische Philosophie* darstellt und eine göttliche, und dadurch „unerklärlich[e] organisch[e] Vereinigung widerstreitender und nach dem Tod auseinanderstrebender Elemente und Kräfte"[1019] beschreibt: „JEsus Christus und Apostel lehren uns wȕrdig von GOtt reden: Der Vater ist, der das Leben in sich selbst hat; […] Also kan der Concept vom Leben nicht aus der Beschreibung GOttes bleiben"[1020]. Andererseits wird nicht nur das Konzept vom Leben durch die Beschreibung Gottes geleistet, sondern wie das Herrscherlob

[1017] Vgl. SCHÖNE (2003), S. 166; vgl. ferner: GAIER (2002), S. 18f.

[1018] Vgl. Homer: *Odyssee.* In: Ludwig Bernays: Homers Odyssee. Berlin/München/Freiburg/Br. 2010: Rombach (Rombach Wissenschaften – Reihe Paradeigmata, 10), S. 121–139; vgl. ferner: Liessmann, Konrad Paul: *Schönheit*. Wien 2009: Facultas.wuv (Grundbegriffe der europäischen Geistesgeschichte, o.A), S. 18; vgl. GAIER (2002), S. 194.

[1019] GAIER (2012), S. 194.

[1020] Oetinger, Friedrich Christoph: *Swedenborgs und anderer Irrdische und Himmlische Philosophie. Der Jrrdischen und Himmlischen Philosophie Zweyter Theil*. Frankfurt/Leipzig [1773], S. 159; vgl. GAIER (2012), S. 194.

deutlich macht, eine Ergründung von Gott durch die Beschreibung des Lebens angestrebt. Dies führt zu einem reziproken Verhältnis, über dessen Auflösungsversuche sich Mephisto in *Studierzimmer II* lustig macht: „Wer will was lebendig's erkennen und beschreiben,/ Sucht erst den Geist heraus zu treiben,/ Dann hat er die Theile in seiner Hand,/ Fehlt leider! nur das geistige Band./ Encheiresin naturae nennt's die Chimie,/ Spottet ihrer selbst und weiß nicht wie.“ (Faust, 1936–1941).

Das Verhältnis zwischen Gott und Schöpfung durch das Leben mündet in der Beschreibung der Engel in *Prolog im Himmel* in einer temporalen Ambiguität. Hierauf verweist das Verb „fortgerissen“ (Faust, 257) mit der damit verbundenen erhöhten Geschwindigkeit (Bewegung), die sich mit der Ewigkeit des Sphärenlaufs (Ruhe) verbindet.[1021] Der Sphärenlauf ist ewig, das heißt selbst zeitlos und in seinem Anspruch unendlich, gleichsam aber durch zeitliche Abläufe geprägt, die wiederum eine temporal-kausale Richtung und Geschwindigkeit aufweisen. Hierin unterscheidet sich das christliche Konzept der Harmonie von jenem der griechischen Mythologie. Harmonia als Element einer mythologischen Zeit wird durch den Kampf innerhalb der Welt hergestellt. Für den göttlichen Sphärenlauf entsteht die Harmonie nicht durch die Elemente selbst, sondern durch die göttlichen Gesetze, denen die Natur, wie in *Dichtung und Wahrheit* von Goethe vertreten, folgt („Die Natur wirkt nach ewigen, notwendigen dergestalt göttlichen Gesetzen“[1022]).

Der von den Engeln als Synthese gemeinsam vollzogene Abschluss des Wettgesangs verweist auf die Schönheit und die Verbundenheit gegenüber dem HERRN in der Harmonie durch den Nachvollzug der Schöpfung: „ZU DREY Der Anblick giebt den Engeln Stärke/ Da keiner dich ergründen mag,/ Und alle deine hohen Werke/ Sind herrlich wie am ersten Tag.“ (Faust, 267–270). Hierin ist ein Bewusstsein der Engel dafür zu sehen, dass die betrachteten zeitlichen Ereignisse und Merkmale der Schöpfung die ewige Herrlichkeit widerspiegeln („Und alle deine hohen Werke/ Sind herrlich wie am ersten Tag“ (Faust, 269f.)), jedoch letztere nicht in der Schöpfung komplett erfahrbar wird („Da keiner dich ergründen mag“ (Faust, 268)).[1023]

4.5.2 Himmlische Perspektive II: Schöpfung als Emanation der Herrlichkeit

In *Prolog im Himmel* wird Leben nicht nur mit der Vorstellung verknüpft, dass die Natur als Schöpfung neben den schöpfenden HERRN tritt. Des Weiteren wird das Bild einer in der lebendigen Schöpfung selbsttätigen Gottheit aufgerufen, wie es Goethe am Ende seines Lebens im Gespräch mit Eckermann nochmals pointiert: „Die Gottheit aber ist wirksam im

[1021] Vgl. ARENS (1982), S. 54.
[1022] FA I, 14, S. 731.
[1023] Vgl. ARENS (1982), S. 54.

Lebendigen, aber nicht im Toten; sie ist im Werdenden und sich Verwandelnden, aber nicht im Gewordenen und Erstarrten“[1024]. Im Folgenden wird aufgezeigt, wie diese Idee in *Prolog im Himmel* und in durch den *spiritus mundi* in der Szene *Nacht* dargestellt und entwickelt wird.

Das Bild, dass der HERR sowohl am Beginn als auch am Ende der als Emanation der Herrlichkeit aufgefassten Schöpfung steht, wird in *Prolog im Himmel* durch ihn selbst aufgerufen und eingeführt, indem er einerseits von sich als „Urquell“ (Faust, 324) spricht, gleichzeitig am Ende des rechten Wegs Fausts steht („Ein guter Mensch, in seinem dunkeln Drange,/ Ist sich des rechten Weges wohl bewusst.“ (Faust, 328f.)). Mephisto greift in *Prolog im Himmel* diese Vorstellung ebenfalls auf, indem er vom „Schein des Himmelslichts“ (Faust, 284), welches der HERR dem Menschen gegeben hat, spricht. In der Szene *Nacht* führt Faust diese Idee weiter und kontrastiert die Göttlichkeit in Form des Mondlichts mit den Schranken menschlichen Wissens. Dementsprechend erwacht er aus einer Imagination und beklagt die Enge des gotischen Zimmers: „Weh! steck' ich in dem Kerker noch?/ Verfluchtes, dumpfes Mauerloch!/ Wo selbst das liebe Himmelslicht/ Trüb' durch gemahlte Scheiben bricht.“ (Faust, 398–401). Die Wahrnehmung der Welt wird durch das gotische Zimmer und die damit verbundene Wissenskultur getrübt („Beschränkt von diesem Bücherhauf“ (Faust, 402)). Das Himmelslicht wird durch die Scheiben demnach so stark getrübt, dass der Mond nur noch als „Trübsel'ger Freund“ (Faust, 391) erscheint.[1025] Das Brechen des Lichts durch die Scheibe erhält eine zweite Bedeutung im Sinne der Optik. Demzufolge steht die Scheibe als Entsprechung der Wissenskultur für den verstellten, getrübten Blick auf das Himmelslicht und den göttlichen Ursprung und darüber hinaus für das Brechen und Umdeuten dieses Lichts. Das eigene Weltbild wird dementsprechend nicht als *das*, sondern als *ein* Weltbild beschrieben („Das ist deine Welt! das heißt eine Welt!“ (Faust, 409)).

Der *spiritus mundi,* oder auch „Geist des Lebens“[1026], stellt als „Subjekt der Zeit“[1027] die Figuration dieser in die Welt hineinwirkenden Gottheit dar. Der von Faust in der Szene *Nacht* beschworene Geist ist in der Vorstellung der Magie der Weltgeist. Dieser steht für das Urelement *terra* und bringt alles hervor, gestaltet und zerstört.[1028] Faust erhebt den Anspruch, diesem Geist ebenbürtig zu sein: „Soll ich dir, Flammenbildung, weichen?/ Ich bin's, bin Faust, bin deines gleichen!“ (Faust, 499f.). Auffällig ist hierbei, dass Faust den Geist

[1024] FA II, 12, S. 208; vgl. ferner: GAIER (2012), S. 192.
[1025] Vgl. SCHÖNE (2003), S. 213.
[1026] ARENS (1982), S. 90.
[1027] KELLER (1994), S. 122.
[1028] Vgl. GAIER (2002), S. 38.

verkennt. Er nimmt ihn als „Flammenbildung“ (Faust, 499) wahr und verwechselt gewissermaßen die Erscheinung mit dem Wesen des Geistes. Der *dramatic narrator* gibt allerdings in Form der Szenenbeschreibung die Information, dass „DER GEIST in der Flamme“ (Faust, v. 482) und nicht wie von Faust angenommen als Flamme erscheint. Zudem betont Faust das eigene Ich und die Gegenwärtigkeit durch die dreifache Verwendung des Wortes „bin“ (Faust, 500). Das Verb steht als Flexion des Wortes „sein“ durch seinen eindeutigen temporalen Bezug zur Gegenwart der temporalen Ambiguität des Werdenden entgegen. Faust markiert die Eindeutigkeit der Zeit durch einen Dreischritt: „Ich bin's“ (Faust, 500) betont, dass er keinen Anteil am „Werdenden“ nimmt, sondern sich auf die Gegenwart bezieht. Zudem verweist die Aussage „Ich […] bin Faust“ (Faust, 500) nicht nur auf seine Identität, sondern auf die fehlende Teilhabe an der Idee. Das Prädikatsnomen, welches durch ein Attribut wie „göttlich“ eine Anteilnahme ausgedrückt hätte, wird durch die eigenen Identität ersetzt und die temporale Ambiguität aufgelöst. Dementsprechend schlägt die Schlussfolgerung Fausts „bin deines gleichen!“ (Faust, 500) fehl. Auch die damit einhergehende Beschreibung des Geistes im Präsens drückt das Unverständnis Fausts dessen Wesen gegenüber aus („Der du die weite Welt umschweifst,/Geschäftiger Geist, wie nah fühl' ich mich dir!“ (Faust, 510f.)). Der Geist reagiert hierauf durch Zurückweisung („Du gleichst dem Geist, den du begreifst,/ Nicht mir!" (Faust, 512f.)) und betont dabei für Fausts Leben die Gebundenheit an die Zeit. Faust wird schon vor dieser Zurückweisung seines Anspruchs durch den *spiritus mundi* anhand von Verben im Präteritum und Präsens bestimmt und erhält hierdurch eine auf Vergänglichkeit ausgerichtete Charakteristik, die dem Geist kontrastiv gegenübersteht (vgl. Faust, 486–498). Die Verse „Da bin ich! – Welch erbärmlich Grauen/ Faßt Übermenschen dich!“ (Faust, 489f.) sind an dieser Stelle ambig. Zum einen stehen sie dafür, dass der Geist sich selbst als Erbarmen zeigendes Grauen bezeichnet und Faust in seiner seelischen über die Menschheit herausragenden Eigenschaft anerkennt („Du flehst erathmend mich zu schauen,/ Meine Stimme zu hören, mein Antlitz zu sehen,/ Mich neigt dein mächtig Seelenflehn,“ (Faust, 486ff.). Zudem sind sie verspottend-ironisch zu verstehen, da Faust eben den Geist nicht „mächtig“ (Faust, 488) angezogen hat und den „Übermenschen“ (Faust, 490) ein „erbärmlich Grauen“ (Faust, 489) erfasst.[1029]

Die Schilderung seines eigenen Wirkens ist beim *spiritus mundi* wiederum durch temporale Ambiguität[1030] anhand von Präsens-Aktiv-Partizipien geprägt, welche derjenigen aus *Prolog im Himmel* entspricht:

„In Lebensfluthen, im Thatensturm

[1029] GAIER (2002), S. 42; vgl. ferner: SCHÖNE (2003), S. 218; ARENS (1982), S. 93.
[1030] ARENS (1982) spricht in diesem Zusammenhang davon, dass der Geist „fast in jeder Zeile Bewegung ausspricht und logische Verknüpfungen meidet“ (ARENS (1982), S. 93)).

Wall' ich auf und ab,
Webe hin und her!
Geburt und Grab,
Ein ewiges Meer,
Ein wechselnd Weben,
Ein glühend Leben,
So schaff' ich am sausenden Webstuhl der Zeit,
Und wirke der Gottheit lebendiges Kleid.“ (Faust, 501–509)

Der Geist verbindet innerweltliche, durch Dynamik geprägte Elemente mit einer auf Ewigkeit ausgerichteten Komponente. Die „Lebensfluthen“ (Faust, 501) drücken einerseits, versteht man sie als Beschreibung für einen Lebensstrom, gemeinsam mit „Geburt und Grab“ (Faust, 504) die Sukzession der Zeit aus und haben wie die Zeit selbst im HEERN ihre „Urquell“ (Faust, 324) und Mündung im Jenseits. Andererseits stellen die Fluten, für sich als Plural verstanden, im Zusammenhang von Ebbe und Flut einen Verweis auf zyklisch-dynamische Zeitstrukturen innerhalb des Lebens dar, welcher durch die folgenden Verse weitergeführt wird. Die Richtungsangaben „auf und ab“ (Faust, 502) und „hin und her“ (Faust, 503) greifen räumlich die zyklische Bewegung auf. Das verwendete Präsens („Wall' […]/ Webe“ (Faust, 502f.)) stiftet in diesem Fall für den temporalen Bezug der Handlungen keine Eindeutigkeit, da die Spatialadverbien durch ihre Antithetik eine zyklische Bewegung im gesamten Raum ausdrücken und dadurch verschiedene Zeitstufen zu einer temporalen Ambiguität verbinden. Wenn der Geist sich in eine Richtung bewegt (auf/hin), dann muss davon ausgegangen werden, dass es einen räumlichen wie auch zeitlichen Punkt gibt, an dem er seine Richtung ändert (ab/her).

Hier greift das Paradoxon für den vermeintlich punktuell bestimmbaren Anfang und den schönen Augenblick (vgl. hierzu: *KAP. 3.2.7*). Gäbe es einen präzisen Punkt, an dem die Bewegung des Geistes eine Richtungsänderung erfährt, so kann zu diesem Zeitpunkt weder stimmen, dass er auf-, noch dass er absteigt. Da der *spiritus mundi* die Raumdimensionen innerhalb seiner Rede klar trennt, können die Auf- und Abwärtsbewegung graphisch als Kurve einer mathematischen Funktion $f(x)$ dargestellt und anhand der ersten Ableitung derselben ($F'(x)$) Wendepunkte ermittelt werden. Der Funktionswert der ersten Ableitung für einen Wendepunkt ist gleich Null ($F'(x) = 0$). Die Null ist hierbei ein Sonderfall, da sie sich weder der Menge der positiven noch der negativen rationalen Zahlen zuordnen lässt. Sie steht somit innerhalb der Funktion für eine Stelle, an die sich die Kurve durch abnehmend positive/negative Steigung annähert und dann punktuell weder auf- noch absteigt. Da an diesem Punkt keine Richtung besteht, gleicht die weder-noch-ausgerichtete Bewegung des Geistes einem flüchtigen Verweilen. Dementsprechend liegt auch hier die Überlappung von Zeitintervallen nahe. Das Auf-und-Ab-Wallen des *spiritus mundi* besteht deshalb nicht aus Teilereignissen, die geordnet nacheinander, sondern überlappend

aufeinander folgen und somit den „Thatensturm“ (Faust, 501) in seiner Dynamik, Dichte und Intensität widerspiegeln. Zudem stellt der *spiritus mundi* durch die Verbindung von Ruhe und Bewegung die Figuration des *exaiphnes* dar, wie es in *KAP. 2.4* dargelegt wurde.

Mit den parallel aufgebauten Versen „Ein ewiges Meer,/ Ein wechselnd Weben,/ Ein glühend Leben,“ (Faust, 505ff.) beschreibt sich der *spiritus mundi* weiterhin selbst. Auffallend hierbei ist zum einen die Reimverbindung von „Weben“ und „Leben“, welche die Tätigkeit im Leben weiterhin betont und der Idee des HEERN entspricht, dass der Mensch als Teil seiner Schöpfung tätig sein soll („Des Menschen Thätigkeit kann allzuleicht erschlaffen,/ Er liebt sich bald die unbedingte Ruh;/ Drum geb' ich gern ihm den Gesellen zu,/ Der reizt und wirkt, und muß, als Teufel, schaffen.“ (Faust, 340–343)). Zum anderen beziehen sich die Präsens-Aktiv-Partizipien („wechselnd/glühend“ (Faust, 506f.)) und das Adjektiv („ewiges“ (Faust, 505)) auf die temporalen Ambiguitäten des Lebens und des Schönen aus der Szene *Prolog im Himmel*. Demgemäß weisen die Verse 505ff. kein Prädikat und keinen damit zumindest vordergründigen zeitlichen Bezug auf, sondern schreiben auf Wortebene durch das Adjektiv „ewiges“ (Faust, 505) und die Partizipien „wechselnd/glühend“ (Faust, 506f.) die Tätigkeit temporal ambig in das Wesen des Geistes ein. Während das „ewig“ die Zeitlosigkeit und Unendlichkeit gleichermaßen ausdrückt, steht das „wechselnd“ für das Paradox des nicht abgeschlossenen Wechsels der Hin-und-Her-Bewegung am vermeintlichen Wendepunkt. Dieser kann als Erscheinung der Zeit angesehen werden, welche das Paradoxon des *exaiphnes* als gestalterisches Prinzip hinter der Zeit wiedergibt.

Die Eigenschaft „glühend“ (Faust, 507) ist in diesem Sinne nochmals hervorzuheben, da es das Schöne objektiv durch die Widerspiegelung des Göttlichen erfahrbar macht. Der Lichtcharakter des Schönen wird mit Rückgriff auf Plotin durch Pseudo-Dionysius Areopagita betont, da im Schönen der Glanz des Guten immanent sei.[1031] „[G]lühend“ (Faust, 507) steht demnach für das Lebendige im Schönen und verbindet die temporalen Bezüge mit einer prädikativen Eigenschaft des Objektes. Durch diese Denkfigur des Lichts wird Gott selbst zur ausströmenden Lichtgestalt.[1032] Die Schöpfung und das Leben lassen sich in *Prolog im Himmel* und in der Szene *Nacht* demnach nicht nur als Spiegelung der Herrlichkeit und als Erfahrungshorizont auffassen, sondern als Emanation der Energie Gottes, die schon allein durch diese Verbindung ihre Herrlichkeit und Schönheit

[1031] Vgl. LIESSMANN (2009b), S. 22; vgl. ferner: Pöltner, Günther: *Philosophische Ästhetik*. Stuttgart/Berlin 2008: Kohlhammer, S. 56.

[1032] Vgl. Eco, Umberto: *Kunst und Schönheit im Mittelalter*. Aus dem Italienischen von Günter Memmert. München 1991: Hanser, S. 72.

erhält.[1033] Zudem werden dadurch die vielschichtigen ambig-temporalen Bezüge zwischen dem HERRN und der Schöpfung realisiert, da dieser durch die Menschwerdung Christi als Ursprung und Begründung der Schöpfung selbst Teil derselben wird.

Der *spiritus mundi* betont am Ende seiner Wesensdarstellung die zweifache Verbundenheit zur Gottheit als Werk (Spiegelung und Emanation der Herrlichkeit und schafft darüber hinaus ambige Temporalbezüge: „So schaff' ich am sausenden Webstuhl der Zeit,/ Und wirke der Gottheit lebendiges Kleid." (Faust, 508f.). Zum einen wird durch den „sausenden Webstuhl der Zeit" (Faust, 508) auf die rasende Zeit innerhalb der Schöpfung verwiesen. Zum anderen verbindet der „Webstuhl" als Metapher die temporale Ambiguität mit einer Funktion der Zeit. Alles, was der *spiritus mundi* innerhalb der Schöpfung in Form des „lebendig[en] Kleid[s]" (Faust, 509) schafft, verweist auf die Gottheit. Die Referenz auf die göttliche Ewigkeit und Schönheit bleibt gleichzeitig an das zeitlich strukturierte Leben gekoppelt.[1034] Der Webstuhl weist der Zeit die Funktion eines Leitfadens zu, der für die Struktur des Gewebes die Basis bildet, allerdings innerhalb desselben verborgen bleibt. Die Zeit gibt der Schöpfung („der Gottheit lebendiges Kleid" (Faust, 509)) eine innere, temporale Ordnung. Das gestalterische Prinzip hinter der irdischen Zeit bleibt allerdings verborgen und findet mit der Gottheit lediglich eine Benennung. Dementsprechend verweist Mephisto am Ende von *Faust II* in Bezug auf die Ästhetik der Zeit kontrastiv darauf, dass die Fülle der Welt („Und treibt sich doch im Kreis als wenn es wäre" (Faust, 11602)) dem Wesen der Zeit („das Ewig-Leere" (Faust, 11603)) gegenübersteht.

Auf Ebene der Metareflexion ist mit dem Webstuhl auch die Textmetapher *textum* verbunden.[1035] Diese bezieht sich auf die ambige Temporalität, die sich aus dem Wiederaufgreifen von bereits verwendeten Fäden in *Faust* ergibt und sich als gegenseitige Spiegelung beschreiben lässt (vgl. *KAP. 4.2*). Hervorgehoben sei an dieser Stelle zudem die räumliche Strukturierung der Metapher, da der *spiritus mundi* nicht im, sondern „am [...] Webstuhl der Zeit" (Faust, 508) schafft und sich somit als Bindeglied zwischen Gottheit und Schöpfung innerhalb der Welt und gleichsam außerhalb der innerweltlichen Zeitlichkeit befindet. Er und die Zeit sind in „der Gottheit lebendiges Kleid" (Faust, 509) eingewoben und dennoch durch diese Funktion wie das Kleid selbst nicht abschließend definiert. Die Lebendigkeit des Kleides bedeutet in diesem Sinne nicht, dass es in der Abgrenzung zur Gottheit sterblich und demnach endlich sei, sondern bezieht sich auf seine schwankende im Werden befindliche Erscheinung und Aufwertung durch die göttliche Eigenschaft der

[1033] Vgl. LIESMANN (2009b), S. 23; vgl. ferner: ECO (1991), S. 75.
[1034] Vgl. MANGER (2014), S. 302; vgl. ferner: GAIER (2002), S. 43.
[1035] Vgl. MANGER (2014), S. 302.

Lebendigkeit.

In der Aussage „der Gottheit lebendiges Kleid“ (Faust, 509) ist eine bildliche Verbindung von Lebendigkeit und Göttlichkeit zu sehen, die der Auffassung Goethes entspricht, dass das Leben ein „offenbares Geheimnis [ist], weil wir es wahrnehmen, aber nicht erklären können.“[1036] Damit geht eine Einschränkung für das Verständnis des Lebens durch den Menschen einher. Der Mensch ist im Leben („Statt der lebendigen Natur,/ Da Gott die Menschen schuf hinein“ (Faust, 414f.)) und nicht wie der *spiritus mundi* „am […] Webstuhl der Zeit“ (Faust, 508). Wie in *KAP. 2.4* dargelegt, ist der subjektive Zugang zur Ewigkeit, den Faust durch den Augenblick erreichen möchte, bereits im *Nun* von Meister Eckart angelegt. Die Verinnerlichung kann als Gegenbewegung zur Offenbarung Gottes angesehen werden.[1037] Der Mensch ist hierbei temporal-ambig an Gott ausgerichtet: „Die Seele, die da steht, in einem gegenwärtigen Nun, in die gebiert der Vater seinen eingeborenen Sohn, und in derselben Geburt wird die Seele wieder in Gott geboren.“[1038] Da der Mensch keine Distanz zum Leben und dem Gott, der Leben ist, aufbauen kann, ist die Erkenntnis nicht im Leben im Sinne einer vergänglichen Zeitstrecke möglich.[1039] Allerdings ist diese Erkenntnis im Leben der zentrale Punkt von Fausts Streben („Daß ich erkenne, was die Welt/ Im Innersten zusammenhält“ (Faust, 382f.)) und der Wette. Durch dieses Spannungsfeld ergibt sich die Frage, welche Möglichkeiten für die Schönheitserfahrung im Leben diskutiert werden.

4.5.3 Himmlische Perspektive III: Schönheitserfahrung durch Nachvollzug und Teilhabe an der göttlichen Idee

Die Erfahrung der Schönheit beschränkt sich nicht nur auf die sinnliche Wahrnehmung, sondern erstreckt sich auch auf eine geistige: „ZU DREY Der Anblick giebt den Engeln Stärke/ Da keiner dich ergründen mag,/ Und alle deine hohen Werke/ Sind herrlich wie am ersten Tag.“ (Faust, 267–270). Hierdurch werden das Objekt und das Subjekt der Betrachtung in eine Beziehung gesetzt, die über reinen Nachvollzug hinausgeht („Der Anblick giebt den Engeln Stärke“ (Faust, 267)) und eine übereinstimmende Qualität beim Objekt und Subjekt der Betrachtung voraussetzt. Diese Vorstellung wird durch die schon angesprochene Schilderung vom prädestinierten Gang der Sonne („Die Sonne tönt, nach alter Weise,/ In Brudersphären Wettgesang,/ Und ihre vorgeschriebne Reise,/ Vollendet sie mit Donnergang.“ (Faust, 243–246)) im ersten Vers der Szene aktiviert, indem die Sonne

[1036] GAIER (2012), S. 193.
[1037] Vgl. GAWOLL (1994), S. 161.
[1038] Meister Eckart: *Predigt 11*, S. 206.
[1039] GAIER (2012), S. 193; vgl. ferner: SCHÖNE (2003), S. 219; ARENS (1982), S. 93.

sowohl mit der Sphärenmusik als auch mit dem Donnergang verbunden wird. Bereits Aristoteles geht in *Über den Himmel* davon aus, dass die Bewegung der Sonne durch die Masse und Geschwindigkeit bedingt Geräusche erzeugen müsse.[1040] Die Wahrnehmung dieser Geräusche („Die Sonne tönt“ (Faust, 243)) hänge von der Rezeption ab. Gaier führt demgemäß aus, dass Pythagoras die Sphärenharmonie gehört haben soll, während „minder Begabte […] allenfalls ein Donnern [hören]“[1041] können („Vollendet sie mit Donnergang“ (Faust, 246)).[1042]

Auch für Goethe scheint ein Zusammenhang zu bestehen zwischen der Erfahrung von Qualitäten wie der Herrlichkeit und Schönheit an einem Objekt und der Teilhabe an der Idee durch das Subjekt der Erfahrung. Für dieses Konzept des Einklanges lässt sich exemplarisch Nummer III der *Zahme*[n] *Xenien* anführen: „Wär' nicht das Auge sonnenhaft/ Die Sonne könnt' es nie erblicken./ Läg' nicht in uns des Gottes Kraft,/ Wie könnt' uns das Göttliche entzücken?“[1043]. Die Nähe zu Plotins *Enneaden,* welcher dieses Konzept ebenfalls vertritt, ist offensichtlich: „Kein Auge könnte je die Sonne sehen, wäre es nicht sonnenhaft, so sieht auch keine Seele das Schöne, welche nicht schön geworden ist.“[1044]

Sowohl der Text Goethes als auch der Plotins sprechen mit dem Verweis auf die Sonnenhaftigkeit den Augenblick an. Die Erfahrbarkeit eines Objekts (hier der Sonne) wird durch Teilhabe des Objekts und des Subjekts an der Idee (Sonnenhaftigkeit) möglich. Der Augenblick wird zudem nicht nur mit dem Sehsinn („erblicken“/“gesehen“), sondern auch mit Zeit verbunden. Die verwendeten Temporaladverbien „je“ und „nie/jemals“ schaffen allerdings einen anderen zeitlichen Bezug. Plotin verwendet den Konjunktiv II in Verbindung mit dem Partizip („könnte […] sehen“[1045]) und verknüpft das Prädikat im Präsens mit der sich bis in die Gegenwart erstreckenden Vergangenheit („so sieht auch keine Seele das Schöne, welche nicht schön geworden ist.“[1046]), weshalb die Teilhabe des Subjekts am Schönen zur allgemeinen Bedingung für die Erfahrbarkeit des Schönen wird. Im

---

[1040] Aristoteles: *De Caelo*. In: Aristoteles. Über den Himmel, übers. u. erläut. v. Alberto Jori. Berlin 2009: Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt (Aristoteles Werke in deutscher Übersetzung. Band 12), B 9, 290b, S. 68: „Aus diesen Überlegungen wird klar, dass die Behauptung, aus der Bewegung (der Gestirne) entstehe eine Harmonie, weil (ihre) Töne zusammenklingen, von denen, die sie vertreten, zwar elegant und geistvoll vorgebracht wurde, jedoch nicht der Wahrheit entspricht. […] Da die Sonne und der Mond und zudem die Gestirne, die an Zahl und Größe so bedeutend sind, mit solcher Geschwindigkeit einer derartige Bewegung ausführen, sie es unmöglich, dass dabei nicht ein Klang von unbeschreiblicher Stärker entstehen müsse.“; vgl. ferner: SCHÖNE (2003), S. 165.

[1041] GAIER (2002), S. 18.

[1042] Vgl. SCHÖNE (2003), S. 166.

[1043] FA I, 2, S. 645, vgl. ferner: BINDER (1969), S. 44.

[1044] Plotin: *Das Schöne* [*Enneaden I,6*]. In: Plotin. Schriften in deutscher Übersetzung. Teilband 1. Schriften 1 – 38, übers. v. Richard Harder. Neubearb. v. Richard Harder, Rudolf Beutler u. Willy Theiler. Hamburg 2020: Felix Meiner, S. 3–14, hier: I 6,9, S. 14; vgl. ferner: LIESSMANN (2009b), S. 21; PÖLTNER (2008), S. 41ff.

[1045] Plotin: *Das Schöne* [*Enneaden I,6*], 6,9, S. 14.

[1046] Plotin: *Das Schöne* [*Enneaden I,6*], 6,9, S. 14.

Gegensatz zu Goethe wird allerdings nur die Möglichkeit der Wahrnehmung des Schönen beschrieben und nicht die Wirkung derselben. Goethe verbindet das „nie“ mit dem Konjunktiv II („Wär'/könnt“) und baut die darauffolgende rhetorische Frage parallel dazu auf („Läg'/ könnt“). Er verknüpft das Erblicken der Sonne mit dem Entzücken durch das Göttliche in der Vergangenheit und im Futur („nie“). Das Subjekt hat Anteil an der Idee („Läg' nicht in uns des Gottes Kraft“) und wird dadurch zum Objekt der Wirkung, welche vom Objekt der Betrachtung aktiv ausgeht („Wie könnt uns das Göttliche entzücken?“[1047]). Diese Art der Wirkung wird auch in *Prolog im Himmel* („Der Anblick giebt den Engeln Stärke“ (Faust, 267)) und in *Nacht* („Er schlägt unwillig das Buch um, und/ erblickt das Zeichen des Erdgeistes. [FAUST; DW] Wie anders wirkt dieß Zeichen auf mich ein!“ (Faust, v. 460 u. 460)) aufgegriffen. Ähnlich wie Faust in der Szene *Nacht* („Ich Ebenbild der Gottheit,/ Und nicht einmal dir!“ (Faust, 516f.)) bezieht Goethe die Erfahrbarkeit des Göttlichen auf „des Gottes Kraft“[1048] im Subjekt. Diese Gottähnlichkeit wird mit der Sonnenerfahrung verbunden und betont wie bei der Magie Fausts die Partizipation an der göttlichen Sphäre innerhalb des irdischen Lebens beziehungsweise an der Ewigkeit innerhalb der Zeitlichkeit im Augenblick.

Bei Plotin entspricht das Schöne wiederum dem Guten und demgemäß die schöne Seele der guten.[1049] Die Erlösung Fausts am Ende des zweiten Teils korrespondiert durch die Reinwaschung der Seele mit diesem Konzept („Der früh Geliebte/ Nicht mehr Getrübte/ Er kommt zurück“ (Faust, 12073ff.)). In Bezug auf die Seele ist Schönheit für Plotin durch Lebendigkeit geprägt. Für ihn ist das Lebendige erstrebenswert, da es eine Seele hat und demgemäß das „vermeintlich hässliche Lebendige schöner als das Schöne an einem leblosen Marmorbild“[1050] erscheint. Dieses Konzept bleibt in Form der schönen Seele, deren „innere Bewegtheit das Gute als Ausdruck einer sittlichen Aktivität und die Erscheinung des Schönen hervorbringt“[1051], bis ins 18. Jahrhundert für Friedrich Schiller, Christoph Martin Wieland und auch für Goethe, wie beispielsweise in *Bekenntnisse einer schönen Seele* in *Wilhelm Meister Lehrjahre*[1052], erhalten.[1053]

Durch das Lebendige erfährt das Schöne eine Dynamisierung, die bei Plotin zwar nicht biologisch zu verstehen ist, bei Goethe jedoch eine biologische Dimension gewinnt. Auf die hier angesprochene Eigenschaft der Lebendigkeit im Sinne Plotins bezieht sich in

[1047] FA I, 2, S. 645.
[1048] FA I, 2, S. 645.
[1049] Vgl. LIESSMANN (2009b), S. 21.
[1050] LIESSMANN (2009b), S. 21f.
[1051] LIESSMANN (2009b), S. 22.
[1052] Vgl. FA I, 9, S. 728–793.
[1053] Vgl. LIESSMANN (2009b), S. 22.

Prolog im Himmel vor allem der HERR, indem er am Ende der Szene die aufgezeigte Verbindung zwischen Objekt und Subjekt der Erfahrung durch die Teilhabe an der Idee betont. Dementsprechend grenzt er Mephisto von den „ächten Göttersöhne[n]“ (Faust, 344) ab, da sich diese durch ihre Korrespondenz zum Schönen daran erfreuen können („Erfreut euch der lebendig reichen Schöne!“ (Faust, 345)).[1054] Das Schöne wird auf Wortebene näher durch die Lebendigkeit bestimmt als „Das Werdende, das ewig wirkt und lebt.“ (Faust, 346) und ist wie der schöne Augenblick ein Ausdruck temporaler Ambiguität. Das Gerundium wird im Vers 356 nicht durch eine Infinitivform des Verbs gebildet, sondern durch das Partizip-Präsens-Aktiv („Werdende“ (Faust, 346)). Neben die Markierung des Präsens tritt das Futur, da sich das Verb „werden“ vom Futur von „sein“ ableitet. Das lebendig Schöne ist demnach nicht „Das Seiende“, sondern das sich (noch) im Werden Befindliche („Das Werdende“ (Faust, 346)). Das Partizip verbindet die Überlappung der drei Zeitstufen der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in sich. Das Schöne ist im Entstehen und gleichzeitig besteht es schon („wirkt und lebt“ (Faust, 346)) und noch nicht ganz. Die ewige Wirkung des Schönen („ewig wirkt“ (Faust, 346)) ist auf verschiedene Zeitstufen und -formen bezogen, da mit „ewig“ sowohl Unendlichkeit im Sinne von „seit jeher“ und „weiterhin“ als auch Zeitlosigkeit gemeint sein kann, und verbindet sich mit der temporalen Ambiguität, welche auf Wortebene durch das Gerundium artikuliert wird. Die Wahrnehmung des Schönen, des Werdenden, ist wie das Partizip-Präsens-Aktiv auf die Gegenwart bezogen, obwohl es ewigen Gesetzen folgt. In *Dichtung und Wahrheit* beschreibt Goethe ebenfalls den Zusammenhang:

> „Die Natur wirkt nach ewigen, notwendigen dergestalt göttlichen Gesetzen, daß die Gottheit selbst daran nichts ändern könnte. […] Man bedenke wie eine Naturerscheinung, die auf Verstand, Vernunft, ja auch nur auf Willkür deutet, uns Erstaunen, ja Entsetzen bringt.“[1055]

Der Natur beziehungsweise der lebendigen Schöpfung wird durch die „ewigen, […] göttlichen Gesetz[e]“[1056] das Göttliche eingeschrieben.[1057] Demnach wird durch das Leben im Drama nicht nur für die Wette der natürliche biologische Rahmen in Form einer Zeitstrecke festgelegt, innerhalb derer Faust den schönen Augenblick erfahren kann. Darüber hinaus wird das Leben in *Prolog im Himmel* per se durch die immanente temporale Ambiguität die Projektionsfläche des Schönen und ist damit als Erfahrungshorizont des Göttlichen konzeptioniert.

Durch die Denkfigur des Lichts wird Gott selbst zur Lichtgestalt,[1058] die in *Faust* und

[1054] Vgl. SCHÖNE (2003), S. 177; vgl. ARENS (1982), S. 67.
[1055] I, 14, S. 731.
[1056] FA I, 14, S. 731.
[1057] Vgl. EIBL (2016), S. 67.
[1058] Vgl. ECO (1991), S. 72.

der bereits untersuchten Xenie Goethes („Wär' nicht das Auge sonnenhaft/ Die Sonne könnt' es nie erblicken./ Läg' nicht in uns des Gottes Kraft,/ Wie könnt' uns das Göttliche entzücken?“[1059]) sowie dem Referenztext Plotins („Kein Auge könnte je die Sonne sehen, wäre es nicht sonnenhaft; so sieht auch keine Seele das Schöne, welche nicht schön geworden ist.“[1060]) durch die Verbindung der Sonnenhaftigkeit mit dem Schönen und Göttlichen hergestellt wird. Die Idee vom lebendigen Schönen beziehungsweise vom schönen Lebendigen verbindet sich mit einer Ästhetik des Lichts.[1061] Die Schöpfung und das Leben lassen sich in *Prolog im Himmel* und in der Szene *Nacht* demnach nicht nur als Spiegelung der Herrlichkeit und als Erfahrungshorizont auffassen, sondern als Emanation der Energie Gottes, die schon allein durch diese Verbindung ihre Herrlichkeit und Schönheit erhält.[1062] Darüber hinaus scheint die Teilhabe am Leben in Form der Lebendigkeit als das „Höchste, was wir von Gott und der Natur erhalten haben“[1063], die Voraussetzung für die Erfahrung der Schönheit per se und des im Teufelspakt geforderten schönen Augenblicks. Dementsprechend wird in *Prolog im Himmel* wie auch in *Dichtung und Wahrhei*t die Erfahrbarkeit durch die jeweiligen Prädikate („deutet, [...] bringt“[1064] u. „lebt“ (Faust, 346)) dem gegenwärtigen Augenblick zugeordnet. Das Schöne, das sich im Zusammenhang des lebendigen Objektiven und des lebendigen Subjektiven aus der Lebendigkeit ergibt, ist deshalb etwas, das, wie der HERR durch die Verwendung von Präsens-Aktiv-Partizipien beschreibt, einerseits „in schwankender Erscheinung schwebt“ (Faust, 348), andererseits jedoch durch den Vollzug der Idee „mit dauernden Gedanken“ (Faust, 349) befestigt werden kann.[1065]

4.5.4 Teuflischer Perspektivwechsel I: Unabhängige Schöpfung und ‚alter Herr‘

Mephisto führt als „Geist der stets verneint“ (Faust, 1338) Perspektivwechsel innerhalb des Dramas durch, indem er die dargestellten Konzeptionen der Koppelungen des Schönen und der Zeit an das Leben reaktiviert, jedoch mit Bedeutungsverschiebungen versieht. Diese Art des Perspektivwechsels ist systematisch für Mephisto. Bereits seine Eigenschaft des Verneinens („Ich bin der Geist der stets verneint!“ (Faust, 1338)) in *Studierzimmer I* wird gegenüber Faust artikuliert, indem die Worte des HERRN aus *Prolog im Himmel*

[1059] FA I, 2, S. 645.
[1060] Plotin: *Das Schöne* [*Enneaden* I 6,9], S. 14; vgl. ferner: LIESSMANN (2009b), S. 21.
[1061] LIESSMANN (2009b), S. 23.
[1062] Vgl. LIESMANN (2009b), S. 23; vgl. ferner: ECO (1991), S. 75.
[1063] FA I, 13, S. 341; vgl. ferner: GAIER (2012), S. 192.
[1064] FA I, 14, S. 731.
[1065] Vgl. „Herrlichkeit des Bleibenden“ (2 Kor 3,10); vgl. ferner: Gerhardt, Volker: „Unendlichkeit im Angesicht des Todes. Ein Versuch über Geist und Bewusstsein“. In: *Gott und Zeit. Religiöse und philosophische Zeitvorstellungen von der Antike bis zur Gegenwart*, hrsg. v. Jens Schröter und Markus Witte. Berlin/Boston 2020: De Gruyter (Berliner Theologische Zeitschrift. 37), S. 6–19, hier: S. 19.

wiederaufgenommen werden („Von allen Geistern die verneinen/ Ist mir der Schalk am wenigsten zur Last.“ (Faust, 338f.). Auf Wortebene kommt es erstens zu einer Bedeutungsverschiebung von *einem* Geist zu *dem* (einen) Geist, der verneint; zweitens zentrieren beide Beschreibungen die Eigenschaft der Verneinung, verknüpfen diese jedoch mit anderen temporalen Bezügen. Während für den HERRN und die Schöpfung das Partizip-Präsens-Aktiv samt temporaler Ambiguität verwendet wird, bleibt die Verneinung an das Präsens („verneint“/„verneinen“) gekoppelt. Durch das Temporaladverb „stets“ (Faust, 1338) verbindet Mephisto seine verneinende Eigenschaft mit einem Anspruch auf die Teilhabe an der Ewigkeit, die vom HERRN in Abgrenzung zu den in der Welt tätigen Teufeln den Engeln zugesprochen wird („Doch ihr, die ächten Göttersöhne,/ […]/ Das Werdende, das ewig wirkt und lebt,/ Umfaß' euch mit der Liebe holder Schranken,“ (Faust, 344–347)). Diese Abgrenzung wird auch von Faust vorgenommen, der Mephisto in *Studierzimmer II* als Gegensatz zu den Engeln und der sie erfreuenden „lebendig reichen Schön[en]“ (Faust, 345) positioniert und ihn als „armen Teufel“ (Faust, 1675) verspottet. Hierbei bezieht sich Faust auf die Vorstellung von Paracelsus, demzufolge der Teufel „die ärmlichste Kreatur [ist] und […] sich deshalb, wie Mephistopheles anderer Dämonen [bedient],“[1066] um beispielsweise Faust in den Schlaf singen zu lassen („Ihr habt ihn treulich eingesungen!/ Für dieses Concert bin ich in eurer Schuld“ (Faust, 1507f.)).

Trotz dieser Abgrenzung von den Engeln lässt sich feststellen, dass Mephisto auf eine alternative Art an den dargestellten Positionen partizipiert. Er verweist auf dasselbe wie die Engel und hält „mit dauernden Gedanken“ (Faust, 349) die „schwankende[n] Erscheinung[en]“ (Faust, 348) in der Verneinung fest.[1067] Demnach wird auch die Idee, die von den Erscheinungen gewonnen werden kann und die von den Engeln artikuliert wird, nicht fixiert oder absolut, sondern durch die Verneinung Mephistos für den Text relativ und dadurch lebendig.

Bereits der erste Sprecheinsatz Mephistos im Drama richtet sich gegen die von den Engeln besungene Zeitunabhängigkeit des HERRN beziehungsweise die temporale Ambiguität seiner Erscheinung:

> „Da du, o Herr, dich einmal wieder nahst
> Und fragst wie alles sich bey uns befinde,
> Und du mich sonst gewöhnlich gerne sahst;
> So siehst du mich auch unter dem Gesinde.“ (Faust, 271–274)

Während die Erzengel durch die zweifach mit dem HERRN verbundenen „schwankende[n] Erscheinung[en]“ (Faust, 348) dessen Wesen zu ergründen versuchen („Da keiner dich

[1066] GAIER (2002), S. 66.
[1067] Vgl. GAIER (2002), S. 20.

ergründen mag“ (Faust, 268)), betont Mephisto eine Trennung zwischen der Schöpfung und dem HERRN („Da du, o Herr, dich einmal wieder nahst“ (Faust, 271)). Zudem sei nicht der HERR das zu Ergründende, sondern derjenige, der etwas zu ergründen habe („Und fragst wie alles sich bey uns befinde“ (Faust, 272)). Das einleitende „Da“ (Faust, 271) führt in diesem Fall zu narrativen Ambiguitäten auf Ebene der Figurenrede. Es kann erstens durch die Position am Satzanfang ohne eigentliche Bedeutung verstanden werden und die Vertraulichkeit der Aussage unterstreichen. Zweitens ist es modal zu verstehen und baut eine Kausalität für die Anwesenheit Mephistos auf, der sich „unter dem Gesinde“ (Faust, 274) befindet, da der HERR sich einmal wieder nähert, fragt und ihn sonst gewöhnlich gerne sah. Demgemäß benötige der HERR für das Ergründen der Schöpfung einen Teufel. Drittens bezieht sich das „Da“ (Faust, 271) temporal auf die zeitlich eindeutige Situation, weil sich der HERR im Präsens naht. Der zeitliche Bezug wird durch „einmal wieder“ (Faust, 271) mit der Frequenz der Annäherung verbunden und impliziert einen Zeitraum der göttlichen Abwesenheit. Die Verwendung des Präsens („nahst“/„fragst“/„siehst“) betont in diesem Zusammenhang die räumliche Gegenwärtigkeit des HERRN in dieser Situation und der Szene.

Die Frage, die dem HERRN von Mephisto unterstellt wird, führt ebenfalls zu Ambiguitäten auf Ebene der Figurenrede und der Metareflexion („Und fragst wie alles sich bey uns befinde“ (Faust, 272)). Sie kann als Frage nach dem Wohlergehen der anwesenden Engel und Mephisto verstanden werden. Gleichzeitig ist sie mit der von Mephisto artikulierten *deus absentis*-Vorstellung und der damit implizierten Frage verbunden, woher sich der HERR der Schöpfung und der Szene *Prolog im Himmel* annähern könne.[1068] Da sich „alles bey [den anderen; D.W.] befinde“ (Faust, 272), legt die Aussage Mephistos die Schlussfolgerung nahe, dass sich der HERR dem Ganzen aus Nichts her annähere. Zudem lässt sie sich als Bruch der theatralischen Illusion und Offenlegung der Theatralität der Szene verstehen. Mit der Annäherung aus dem Nichts bestärkt er nicht nur die Trennung zwischen Schöpfung und HERRN, sondern negiert dadurch die „vorherbestimmten Harmonie“[1069], wie sie noch von den Engeln vorgetragen wurde. Mephisto betont demnach in der Verbindung zwischen Natur und göttlichem Gesetz die Eigenständigkeit der Schöpfung. Die bereits dargelegte Aussage zu diesem Zusammenhang aus *Dichtung und Wahrheit* wäre nach Mephisto nicht durch die Einschreibung der Gesetze einer ewigen Gottheit in die eigene Schöpfung zu verstehen, sondern im Sinne einer göttlichen Machtlosigkeit gegenüber der Natur („Die Natur wirkt nach ewigen, notwendigen dergestalt göttlichen Gesetzen, daß die

[1068] Vgl. ARENS (1982), S. 55.
[1069] Leibniz: *Monadologie*, S. 23.

Gottheit selbst daran nichts ändern könnte.“[1070]).

Die Ewigkeit des HERRN im Sinne von Zeitlosigkeit und Unendlichkeit wird darüber hinaus von Mephisto durch Vers 273 verneint, indem der HERR mit der Vergangenheit verbunden wird („Und du mich sonst gewöhnlich gerne sahst“ (Faust, 273)).[1071] Hervorzuheben sind neben dem primären Vergangenheitsbezug durch das im Präteritum verwendete Prädikat „sahst“ (Faust, 273) die drei aufeinanderfolgenden Adverbien („sonst gewöhnlich gerne“ (Faust, 273)) und die aus den syntaktischen Verbindungen resultierende Überdeterminierung und temporale Ambiguität. Auffallend ist auf Ebene der dramatischen Einbettung, dass Mephisto den HERRN nach den Lobgesängen der Engel mit dem Wort „gewöhnlich“ (Faust, 273) in Verbindung bringt. Neben der zeitlichen Komponente im Sinne von regulären Situationen mit dem HERRN betont er dadurch, dass er das auf Gewohnheiten beruhende Wesen des HERRN im Gegensatz zu den Engeln ergründet habe („Da keiner dich ergründen mag,“ (Faust, 268)). In Verbindung mit „gewöhnlich“ (Faust, 273) erscheint das „sonst“ (Faust, 273) im Sinne von „wie sonst auch“ als doppelte Betonung der Regularität. Das „sonst“ lässt sich zudem verstehen als „bei anderer Gelegenheit“ oder „zu einer anderen Zeit“ und greift dadurch die modalen und zeitlichen Bedeutungen des „Da“ aus Vers 271 wieder auf. Das „gerne“ (Faust, 273) ist durch die Verbindung mit den anderen Adverbien in Bezug auf die Präsenz Mephistos unter dem Gesinde auf Ebene der Figurenrede ambig. Es bleibt durch die narrative Ambiguität unklar, ob Mephisto darauf anspielt, dass er in dieser Situation wie in den vergangenen auch gerne gesehen wird, oder nur unerwünscht unter dem Gesinde ist, weil er bei anderen Gelegenheiten ein willkommener Gast gewesen ist. Dieser Ambiguität entsprechend lässt die Formulierung „unter dem Gesinde“ (Faust, 274) offen, ob Mephisto Teil desselben ist, oder sich nur daruntergemischt hat.[1072] Auch in den darauffolgenden Versen ist Mephistos Figurenrede durch narrative Ambiguität geprägt: Er distanziert sich von den Engeln einerseits und inszeniert sich andererseits als Narr des göttlichen Hofes:

> „Verzeih, ich kann nicht hohe Worte machen,
> Und wenn mich auch der ganze Kreis verhöhnt;
> Mein Pathos brächte dich gewiß zum lachen,
> Hättest du dir nicht das Lachen abgewöhnt.“ (Faust, 275–278)

Das einleitende und zudem ironisch gemeinte „Verzeih“ (Faust, 275) greift in diesem Zusammenhang durch die Form des Imperativ-Singulars die Vertrautheit gegenüber dem HERRN wieder auf („Und du mich sonst gewöhnlich gerne sahst“ (Faust, 273)) und steht

[1070] FA I, 14, S. 731.
[1071] Vgl. ARENS (1982), S. 55.
[1072] Vgl. GAIER (2002), S. 20.

im Kontext des Herrschlobs, welches die Anrede im Pluralis Maiestatis fordert („Es scheint mir, mit Verlaub Ew. Gnaden“ (Faust, 287)), für die Abwertung des HERRn. Diese Abwertung wird durch die Unmöglichkeit zum hohen Stil („ich kann nicht hohe Worte machen“ (Faust, 275)) für den Teufel weitergeführt. Das Wort „kann“ spielt hierbei mit der Möglichkeit, dass erstens Mephisto das Talent für die pathetische Rede fehle, zweitens jedoch, dass es aus Sicht des Teufels nichts Lobenswertes gibt.[1073]

Zudem verbindet Mephisto seine vorgeschobene entschuldigende Unfähigkeit zu hohen Worten mit zwei rhetorischen Spitzen gegen die Engel und eine Provokation gegenüber dem HERRN. Die erste Spitze liegt in der Wesenszuschreibung des Hohns („Und wenn mich auch der ganze Kreis verhöhnt“ (Faust, 276)), welcher dem von den Engeln praktizierten harmonischen Wettgesang entgegengesetzt wird. Die zweite Spitze liegt in der Aussage, dass Mephistos Pathos, den HERRN zum Lachen gebracht hätte (vgl. Faust, 277). Betont wird hierbei das Possessivpronomen „Mein“ (Faust, 277),[1074] da die Rede Mephistos im Gegensatz zum Schöpfungsnachvollzug der Engel selbst eine Wirkung, hier: das Lachen des HERRN, hervorgebracht hätte. Mephisto positioniert sich dementsprechend nicht auf der Seite der Rezeption, sondern auf jener der Produktion, die selbst eine Wirkung auf den HERRN entfaltet. Das Lachen lässt sich hierbei nicht als Verlachen des Narren, sondern als Reaktion des Wohlgefallens werten. Allerdings spricht Mephisto davon, dass der HERR sich das „Lachen abgewöhnt“ (Faust, 278) habe. Mephisto erreicht hierdurch einen Widerspruch gegenüber der von den Engeln besungenen Herrlichkeit, die sich durch ein ewiges unergründliches Wesen auszeichnet. Der HERR wird dementsprechend wieder durch seine Gewohnheit („Und du mich sonst gewöhnlich gerne sahst“ (Faust, 273)) in zeitliche Verhältnisse eingepasst.

Diese Einpassung erfolgt auch am Ende der Szene, wenn sich der Himmel schließt und Mephisto allein zurückbleibt:

> „Von Zeit zu Zeit seh' ich den Alten gern,
> Und hüte mich mit ihm zu brechen.
> Es ist gar hübsch von einem großen Herrn
> So menschlich mit dem Teufel selbst zu sprechen.“ (Faust, 350–353)

Mephisto verortet den HERRN zweifach in zeitliche Verhältnisse. „Von Zeit zu Zeit“ (Faust, 350) verweist auf die temporale Abhängigkeit des HERRN. Zudem ist das Wesen des HERRN nicht durch die Deutung der Schöpfung zu ergründen, sondern kann von Mephisto direkt betrachtet werden. Er sieht den HERRN gern und kann dessen zeitliche Abhängigkeit durch Alterserscheinungen wahrnehmen („seh' ich den Alten gern,“ (Faust, 350)). Die

[1073] Vgl. WELLBERY (2015), S. 54.
[1074] Vgl. GAIER (2002), S. 20.

pathetische Eröffnung des Prologs durch die Engel findet hierbei ein dem Schalk im Himmel entsprechendes Ende. Die komplette Szene, welche die Herrlichkeit der Schöpfung durch die zweifache temporale Relation mit dem HERRN im Gesang der Engel gefeiert hat, wird durch Mephisto zum weltlichen Herrscherlob deformiert und in ihrer (theatralischen) Inszenierung als *Prolog* offengelegt.

Die Deformierung des Schöpferlobs zum Herrscherlob findet durch die Degradierung des HERRN statt. Mephisto zufolge spreche der HERR „menschlich mit dem Teufel“ (Faust, 353). Zudem wird er von dem einen HERRN zu „einem großen Herrn“ (Faust, 352) degradiert. Im Gegensatz zur Inszenierung kann das Drama die auf der Homophonie von „HERR“ und „Herr“ basierende Ambiguität graphisch darstellen und dadurch auflösen. Der Unterschied durch Großschreibung bei der Figurenbezeichnung des *dramatic narrator* und die Kleinschreibung in der Rede Mephistos macht die Degradierung der Figur von der Bezeichnung als „HERR“ im Sinne von „Adonai“ oder Luthers „der Herr“ ausgehend durch Mephistos „Herr“ im Text deutlich.[1075] Das Besondere an dieser unbedeutend wirkenden graphischen Degradierung ist in der dramatischen Ironie zu sehen, die durch ihren Wiederaufgriff in *Studierzimmer I* entsteht. Faust bändigt dort Mephisto mit dem heiligen Tetragramm, welches in Adonai (HERR/ der Herr) seine Entsprechung findet. Hierdurch wirkt er unbewusst den in *Prolog im Himmel* von Mephisto gezeichneten Gottesvorstellungen und damit verbundenen Zeitkonzepten performativ entgegen und gibt ihnen einen unzutreffenden Charakter. Die Fragen „Kannst du ihn lesen?/ Den nie entsprossnen,/ Unausgesprochnen,/ Durch alle Himmel gegossnen,/ Freventlich durchstochnen?“ (Faust, 1305–1309) implizieren nicht zuletzt auf Seite der Rezeption die Frage, was Mephisto in *Studierzimmer I* von Faust entgegengehalten bekommt. Auch wenn die Beschreibung „Freventlich durchstochenen“ (Faust, 1309) auf Christus und damit wie von Ulrich Gaier vertreten auf ein Kruzifix samt INRI-Inschrift verweist,[1076] widerspricht dieser Deutung der Vers „den nie entsprossnen“ (Faust, 1306).

Es ist hierin vielmehr ein Rückgriff Fausts auf den *Prolog im Himmel* und den Namen „HERR“ zu sehen, wie es Albrecht Schöne offenlässt und Hans Arens vertritt.[1077] Das zu Lesende enthält den Namen des „nie entsprossnen“ (Faust, 1306) Ewigen, dessen Name nicht ausgesprochen wird. Für diesen Namen steht das heilige Tetragramm, welches in Adonai/„Herr“ und Luthers „der Herr“ seine Entsprechungen findet. Nur vom HERRN und der Zeit kann man auch im Drama sagen („Die Zeit wird Herr“ (Faust, 11592)), dass

[1075] Vgl. ARENS (1982), S. 153.
[1076] Vgl. GAIER (2002), S. 58.
[1077] Vgl. SCHÖNE (2003), S. 250; vgl. ferner: ARENS (1982), S. 153.

diese(r) in allen Himmeln („durch alle Himmel“ (Faust,1308)) omnipräsent sei.[1078] Hierbei wird sowohl auf die Kritik Mephistos bezüglich der abwesenden Gottheit durch den Text reagiert („Da du, o Herr, dich einmal wieder nahst/ Und fragst wie alles sich bei uns befindet“ (Faust, 271f.)), als auch in Form der Bändigung des Teufels durch den HERRN. Es findet somit eine Betonung des himmlischen, zeitlich unabhängigen Gottes und seiner Kraft gegenüber dem temporal-ambigen Christus statt, weshalb sich Letzterer als Offenbarung des Ewigen im Irdischen werten und in die Disposition Fausts und seine Bibelübersetzung integrieren lässt („Wir lernen das Überirdische schätzen,/ Wir sehnen uns nach Offenbarung,/ Die nirgends würd'ger und schöner brennt,/ Als in dem neuen Testament.“ (Faust, 1216–1219)).[1079]

Auch die Fragen des HERRN, die zur Erstnennung und -charakterisierung Fausts führen, verweisen auf die temporalen Relationen von Gott und Schöpfung. Verbunden sind sie durch Fragen des HERRN nach einer ästhetischen Bewertung der Erde durch Mephisto:

> „Hast du mir weiter nichts zu sagen?
> Kommst du nur immer anzuklagen?
> Ist auf der Erde ewig dir nichts recht?“ (Faust, 293ff.)

Der HERR betont in diesen drei Fragen vor allem die Subjektivität, mit welcher Mephisto die Schöpfung kritisiert. Diese kann durch die fehlende Teilhabe eines Teufels an der Idee, hier: der Herrlichkeit, im Sinne Plotins und der Engel erklärt und zurückgewiesen werden. Der HERR geht hierbei auf die grundlegende Position Mephistos gegenüber der Schöpfung ein, die eben in nichts anderem münden kann als in der Kritik.[1080] Hierfür spricht, dass der HERR Mephistos Kritik durch die verwendeten Temporaladverbien einen ewig gültigen Status zuweist („immer“/„ewig“) und das ästhetische Urteil im Sinne einer rhetorischen Frage im Präsens formuliert: „Ist auf der Erde ewig Dir nichts recht?“ (Faust, 295). Zudem macht die Satzstruktur auf das eigentliche Subjekt aufmerksam. Betont wird vom HERRN nicht Mephisto, der die Eigenschaft der Schönheit zuzusprechen habe, sondern die Wirkung des in der negativ formulierten Frage verwendeten Subjekts „etwas“ („nichts“) auf das Dativ-Objekt Mephisto („Dir“). Mephisto reagiert hierauf wiederum durch ein Spiel mit Schönheit und temporaler Ambiguität. Auf Wortebene verneint er die Frage des HERRN („Nein Herr!“ (Faust, 296)) und führt auf den ersten Blick eine Negation der negativ formulierten Frage herbei („Ist […] Dir nichts recht“ (Faust, 295)). Das „Nein“ richtet sich

[1078] Vgl. ARENS (1982), S. 153.
[1079] Vgl. ARENS (1982), S. 154f.; vgl. ferner: GAIER (2002), S. 57; Dagegen: SCHÖNE (2003): „Daß damit nicht der exklusive Gegenbegriff zum Irdischen und die Offenbarung Gottes in Christus gemeint ist, wird mit Fausts Versuchen der Übersetzung aus dem Neuen Testament zunehmend deutlich.“ (SCHÖNE (2003), S. 246).
[1080] Vgl. ARENS (1982), S 57.

allerdings nicht nur auf das vom HERRN primär Erfragte, sondern lässt sich auf Ebene der Figurenrede als eine Korrektur der vom HERRN aufgestellten Temporalbezüge werten:

> „Nein Herr! ich find' es dort, wie immer, herzlich schlecht.
> Die Menschen dauern mich in ihren Jammertagen,
> Ich mag sogar die Armen selbst nicht plagen.“ (Faust, 296ff.).

Mephisto betont durch seine Antwort in Vers 296, dass nicht nur ihm, sondern auch der Erde der ewige Charakter zugesprochen werden muss, da der Einschub „wie immer“ (Faust, 296) sowohl auf ihn selbst als auch auf das „dort“ (Faust, 296) bezogen werden kann. Mephisto partizipiert hier an Ideen verschiedener Unendlichkeiten und Ewigkeiten, die von Christian Wolff vertreten und von Albrecht von Haller in der *Unvollkommene*[n] *Ode über die Ewigkeit*[1081] ausgedrückt werden,[1082] und verwendet diese als Argument gegen den HERRN:

> „Unendlichkeit! wer wisset dich?
> Bey dir sind Welten Tag´und Menschen Augenblicke
> Vielleicht die tausendste der Sinnen welzt itzt sich,
> Und tausend bleiben noch zurücke.
> […]
> Eilt eine Sonn, aus Gottes Kraft bewegt:
> Ihr Trieb läuft ab, und eine [e] zweye schlägt,
> Du aber bleibst, und zählst sie nicht.
> […]
> Ich welze Zeit auf Zeit, und Welt auf Welten hin,
> Und wann ich auf der March des endlichen nun bin,
> Und von der [i] fürchterlichen Höhe,
> Mit Schwindeln wieder nach dir sehe,
> Ist alle Macht der Zahl, vermehrt mit tausend maheln
> Noch nicht ein Theil von dir;
> Ich [k] tilge sie, und du liest ganz vor mir.“[1083]

Wolff geht davon aus, dass Gottes Ewigkeit außerhalb der Zeit liegt.[1084] Wenn die Erde ebenfalls ewig sei, müsse sie in einer „unendlichen Zeit“[1085] bestehen.[1086] Bei Haller und Mephisto besteht die göttliche Schöpfung in dieser diesseitigen Ewigkeit Wolffs. Die Frage nach der Messbarkeit der Unendlichkeit wirft die Frage nach dem geeigneten Maß auf. Die Engel haben in *Prolog im Himmel* die Sonne als Ausdruck der Ewigkeit und Herrlichkeit Gottes eingeführt („Die Sonne tönt, nach alter Weise“ (Faust, 243)) und damit wie Haller die Metapher einer zentralen ewigen Sonne als Licht- und Lebensquelle aufgerufen („Du, Sonne, bist das Maaß der ungemeßnen Zeit“[1087]). Durch die Vielzahl der Welten und Sonnen bei Haller („Bey dir sind Welten Tag' […]/ Vielleicht die tausendste der Sonnen welzt itzt

[1081] Haller, Albrecht von: *Unvollkommene Ode über die Ewigkeit*. In: Albrecht von Haller Versuch Schweizerischer Gedichte. Carlsruhe 1788, S. 206–213.
[1082] Vgl. Martus, Steffen: *Aufklärung. Das deutsche 18. Jahrhundert. Ein Epochenbild*. Hamburg 2018: Rowohlt Taschenbuch Verlag, S. 361.
[1083] Haller: *Unvollkommene Ode über die Ewigkeit,* S. 208ff.
[1084] Vgl. Wolff, Christian: *Natürliche Gottesgelahrheit nach beweisender Lehrart abgefaßt*. […] Halle 1788, S. 268f.
[1085] Wolff: *Natürliche Gottesgelahrheit,* S. 268.
[1086] Vgl. MARTUS (2018), S. 361.
[1087] Haller: *Unvollkommene Ode über die Ewigkeit,* S. 210.

sich“[1088]) wird diese Metapher ihrer Adäquatheit beraubt und bei Mephisto („Von Sonn' und Welten weiß ich nichts zu sagen“ (Faust, 279)) verneint. Durch Haller wird zwar die eine Sonne als Metapher Gottes zweifelhaft, allerdings nicht der HERR als Kraftpol der Schöpfung („Eilt eine Sonn, aus Gottes Kraft bewegt: Ihr Trieb läuft ab, und eine [e] zweye schlägt,“[1089]). Dementsprechend betont er im Gegensatz zu Mephisto die Zeitunabhängigkeit Gottes:

> „GOtt ist kein alter Mann, kein Geist, wie and're Geister,
> Er ist ein ewiges allgegenwärtig's ALL,
> […]
> Nein, ein unzählbar Herr von Sonnen, Sternen, Erden,
> Die bloß durch Ihn umringt, erfüllt, erhalten werden,
> In stiller Majestät/ in reger Ruhe schwimmt.“[1090]

Mephisto geht im Kontext von *Prolog im Himmel* und dem Herrscherlob der Engel durch die Sonne so weit, dass er die Einzigartigkeit des HERRN verneint. Gegenüber „einem großen Herrn“ (Faust, 352) oder dem „Alten“ (Faust, 350) von mehreren Sonnen zu sprechen, entspricht dem Verweis auf das Bestehen mehrerer Götter. Die Kritik, dass sich der HERR das Lachen abgewöhnt habe (vgl. Faust, 278), erhält hierdurch eine weitere Bedeutungsrichtung, verweist der Vers doch auf das „homerische Gelächter“[1091] der griechischen Götter in der *Ilias*[1092] und der *Odyssee*[1093] einerseits und auf das Lachen des HERRN im Alten Testament über seine Feinde andererseits.[1094] Diesen steht der HERR aus *Prolog im Himmel* gegenüber, der sich wie Jesus Christus dadurch auszeichnet, dass er nicht lacht,[1095] und demzufolge neutestamentarisch gezeichnet erscheint. Demzufolge sei der Mensch „stets von gleichem Schlag“ (Faust, 281), der HERR jedoch nicht. Mephisto aktualisiert hierdurch bei Goethe eine Aussage, die der Teufel bereits in der *Faust-Historia* vertritt:

> „[...] die Welt/ mein Fauste / is unerboren vnnd vunsterblich / So ist das Menschliche Geschlecht von Ewigkeit hero gewest/ vnd hat Anfangs kein Vrprung gehabt /[...] Allein GOtt haben sie zugeben / den Menschen vnnd den Himmel zu erschaffen / also daß sie letzlich Gott vnderthänig sein müssen.“[1096]

Dem Mephisto der *Faust-Historia* zufolge ist der Mensch selbst keine Schöpfung, sondern

---

[1088] Haller: *Unvollkommene Ode über die Ewigkeit,* S. 208.
[1089] Haller: *Unvollkommene Ode über die Ewigkeit,* S. 209.
[1090] Brockes, Barthold Heinrich: *Das, durch die Betrachtung der Grösse Gottes, verherrlichte Nichts der Menschen. In einem Gespräche Auf das Neue Jahr, 1722*. In: Barthold Heinrich Brockes Irdisches Vergnügen in Gott. Erster und Zweiter Teil, hrsg. v. Jürgen Rathje. Göttingen 2012: Wallstein (Barthold Heinrich Brockes Werke, Bd. 2.1), S. 331–360, hier: S. 343.
[1091] GAIER (2002), S. 20.
[1092] Vgl. Homer: *Ilias*, übertr. v. Raoul Schrott. Komment. v. Peter Mauritsch. München 2008: Carl Hanser, I, 599, S. 34.
[1093] Vgl. Homer: *Odyssee,* 8, 326, S. 130.
[1094] Vgl. GAIER (2002), S. 20.
[1095] Vgl. GAIER (2002), S. 20.
[1096] *Faust-Historia,* S. 48f.

existiert bereits „am Anfang“. Vor allem die Verneinung der Genesis und das uneindeutige Bild, welches laut dem goetheschen Mephisto über den HERRN durch die Bibel gewonnen werden kann, macht die Abhängigkeit der Gottesvorstellung und des HERRN vom Menschen deutlich. Mephisto nähert sich hierbei wieder der *Unvollkommenen Ode* von Haller an, dessen Stimme durch die (imaginäre) Anhäufung von „Zeit auf Zeit/ und Welt auf Welt hin“[1097] wahrnimmt, dass sie mit dem Zugang durch Vernunft an ihre Grenzen stößt („Mit Schwindeln wieder nach dir sehe, Ist alle Macht der Zahl, vermehrt mit tausend mahlen, Noch nicht ein Theil von dir; Ich [k] tilge sie, und du liegst ganz vor mir.“[1098]). Trotz dieses Eingeständnisses der Unzulänglichkeit bleibt das Leben des Menschen das Zentrum für die Erfahrung von Zeit und Schönheit und ersetzt damit den Übergang in das Jenseits, welcher durch die Teilhabe am Heil das Erlebnis bedingt.

Am Ende von *Prolog im Himmel* urteilt Mephisto über den HERRN und verwendet hierbei das Attribut „hübsch“ (Faust, 352). Hierdurch bindet er den „großen Herrn“ (Faust, 352) in Verhaltensnormen ein. Der HERR ist nicht mehr durch die Idee hinter der Erscheinung zu ergründen, sondern kann wie jeder andere Fürst von außen, hier: durch die „hübsche“ menschliche Ausdrucksform („Es ist gar hübsch von einem großen Herrn/ So menschlich mit dem Teufel selbst zu sprechen.“ (Faust, 352f.)), bewertet werden. Mephisto nutzt hierbei das „hübsch“ (Faust, 352) auf Wortebene in seiner doppelten Verwendungsweise von „höflich, liebenswürdig“[1099] und als ästhetische Kategorie. Das logische Urteil, dass die Schöpfung durch die Verbundenheit mit dem zeitunabhängigen HERRN beziehungsweise durch ihre Eigenschaft der Herrlichkeit gleichzeitig schön, gut und rein sein müsse, wird von Mephisto abgelöst durch ein ästhetisches Urteil über den HERRN aufgrund seiner unmittelbar durch Zeit geprägten Erscheinung. Die Ablösung Mephistos bietet durch die Relation zu den Aussagen der Engel eine Ambiguität auf Ebene der dramatischen Einbettung.

Auf Ebene der Metareflexion wird die Illusion des Dramas und des Theaters durch die Situierung dieses kurzen Kommentares gebrochen[1100] und damit der verbindliche Charakter der himmlischen Perspektiven performativ in Zweifel gezogen. Da sich der Himmel schließt und Mephisto vor diesem zurückbleibt („Der Himmel schließt, die Erzengel vertheilen sich“ (Faust, v. 350)), stellt sich die Frage, von wo aus und in welchem zeitlichen Bezug zum Himmel er diese Aussagen tätigt. Hierbei charakterisiert sich die Sprechsituation durch ambige Temporalität. Der Kommentar Mephistos kann in eine andere

[1097] Haller: *Unvollkommene Ode über die Ewigkeit,* S. 210.
[1098] Haller: *Unvollkommene Ode über die Ewigkeit,* S. 210.
[1099] SCHÖNE (2003), S. 178.
[1100] Vgl. KRAH (2022), S. 134.

Himmelssphäre verortet werden. Faust stellt in *Studierzimmer I* dar, dass es nicht nur mehrere Sphären um einen Himmel gebe, sondern auch verschiedene Himmel, in denen sich der HERR bewege („Den nie entsprossnen/ […]/ Durch alle Himmel gegossnen“ (Faust, 1306 u. 1308)). Da er in diesem Kontext Mephisto bändigt, kann davon ausgegangen werden, dass diese Position nicht nur subjektiv ist, sondern auch innerhalb des Dramas allgemeingültigen Anspruch besitzt. Mephisto beendet dementsprechend als Sphärengrenzgänger die Szene *Prolog im Himmel* in einer anderen Himmelssphäre. Darüber hinaus kann der Kommentar Mephistos zweitens in das Nichts des Dramas verortet werden, welches sich außerhalb des zeitunabhängigen Himmels, jedoch nicht innerhalb der zeitabhängigen Schöpfung befindet. Diese Situierung würde einen Wiederaufgriff der ersten Verse Mephistos bedeuten, in denen er die Frage impliziert, woher sich der HERR dem Himmel genähert habe („Da du, o Herr, dich einmal wieder nahst/ Und fragst wie alles sich bey uns befinde“ (Faust, 271f.)), und die Antwort des dramatischen wie auch theatralischen „Nichts“ unterstellt. Zudem assoziiert sich Mephisto innerhalb des Dramas selbst und die Ästhetik der Zeit mit dem Nichts („Ich bin ein Theil des Theils, der Anfangs alles war, Ein Theil der Finsterniß, die sich das Licht gebar“ (Faust, 1349f.)). Mit der Möglichkeit, den Kommentar ins Nichts zu situieren, ist drittens auf Ebene der Metareflexion eine ambige Temporalität aufgrund eines Spannungsfeldes zwischen dramatischer Zeit der Darstellung und des Dargestellten verbunden, da die dargestellte Zeit stillstehen kann, allerdings nicht die Zeit der Darstellung.

Mephisto verbindet in der dritten Lesart für den Chronotopos Drama den Gegenstand der räumlichen mit dem der temporalen Undarstellbarkeit (Nichts und Zeitlosigkeit/Stillstand) und bricht hierdurch die Illusion der Fiktion. Er tritt dementsprechend als Figur des Dramas nicht innerhalb der Fiktion der Rezeption entgegen, sondern in seiner Eigenschaft als Grenzgänger innerhalb der (imaginären) Aufführungssituation. Der Kommentar ist demnach am Ende des dreifachen Präludiums eine Art Theaterrede und betont die zeitlich-räumliche Gegenwärtigkeit von Rezeption und Darstellung. Ihre Funktion entspricht jener in *Zueignung* und *Vorspiel auf dem Theater* und wurde von Goethe im Aufsatz *Weimarisches Hoftheater* (1802) erläutert. Die Prologe und die Betonung der Gegenwärtigkeit für die Aufführung bedingen, dass „der Zuschauer erinnert wird: das das ganze theatralische Wesen nur ein Spiel sei, über das er, wenn es ihm ästhetisch, ja moralisch, nutzen soll, erhoben stehen muß, ohne deshalb weniger Genuß daran zu finden.“[1101] Dies hat zwei weitreichende Konsequenzen für die Wahrnehmung des

[1101] FA I, 18, 849.

Dramas. Erstens sind durch das Heraustreten Mephistos die von Albrecht Schöne unternommenen Strukturierungsversuche, die einzelnen Szenen des Dramas räumlich ineinander zu verorten, nicht haltbar (vgl. *KAP. 4.2* u. *KAP. 4.3*). Die Szenen scheinen demnach nicht bis in die fünfte Potenz Spiele im Spiel zu sein,[1102] sondern können, wie durch die drei Prologe und das Heraustreten Mephistos dargestellt, sowohl räumlich als auch zeitlich innerhalb einer artifiziellen Komposition nebeneinander (be-)stehen. Dieses Nebeneinander statt Nach- und/oder Ineinander schafft eine strukturelle Grundlage für die gegenseitige Spiegelung von Szenen und die damit verbundene ambige Temporalität. Zweitens wird durch die Betonung der Gegenwärtigkeit von Bühnenhandlung und Publikum ein zeitlicher Referenzpunkt fixiert. Trotz der temporal-ambigen Zeichnung der Figuren und der ambigen Temporalität des Dramas wird das für den HERRN verwendete Attribut „hübsch“ (Faust, 352) in einen Gemeinsinn über Schönheit (der Rezeption) eingefügt. Das logische Urteil, dass die Schöpfung durch ihre vom HERRN abgeleitete Eigenschaft der Herrlichkeit gleichzeitig schön, gut und rein sein müsse, wird von Mephisto abgelöst durch ein ästhetisches Urteil über den HERRN aufgrund seiner unmittelbar durch Zeit geprägten Erscheinung.

Diese Position lässt sich auch auf das Drama beziehen. Es gehe demnach nicht um ein logisches Urteil über die eindeutigen, temporal-kausalen Strukturen der Handlung (samt der Erlösung Fausts am Ende), sondern um ein ästhetisches Urteil über die Einzelszenen, welche im Textgestus des Irrens die Abschweifungen innerhalb von Fausts Leben darstellen (vgl. *KAP. 4.3*). Grundlage hierfür bildet allerdings nicht die Teilhabe an einer göttlichen Eigenschaft und Orientierung am HERRN, sondern der ästhetische Gemeinsinn im Sinne der Aufklärung, der aus dem Menschen selbst heraus entsteht. Der Verweis auf „die“ Aufklärung bedingt hierbei eine gewisse Komplexität, da Mephisto verschiedene ästhetische Positionen des 18. Jahrhunderts bedient. Alle diese Positionen haben die Verbindung zwischen Humanität und Schönheit im Zentrum der ästhetischen Erfahrung gemeinsam und werden im Folgenden nachgezeichnet.

4.5.5 Teuflischer Perspektivwechsel II: Menschliche Lebensmühe

Es wurde bereits zu Beginn von *KAP. 4.5* darauf eingegangen, dass das Irren des Menschen positiv als das Indiz für das Streben gewertet werden kann. Dieses lebenslange Streben kann als Mühe um Erkenntnis und/oder im Kontext der teuflischen Versuchung als bestandene Prüfung gewertet werden. Diese Auffassung von Lebensmühe ist eine deutlich positiv gezeichnete Eigenschaft, die sowohl naturphilosophisch als auch religiös begründet wird.

[1102] Vgl. SCHÖNE (2003), S. 151f.

Auf dieser Basis entsteht das lebenslange Bemühen des Menschen um das Vollkommene (Höchste, Schöne). Mephisto nimmt hierbei einen Perspektivwechsel vor, indem er nicht von der objektiven Schönheit der Schöpfung spricht, deren Erfahrung angestrebt und artikuliert werden müsse. Er zentriert den Menschen und begründet dessen Mühe für das Leben als Zeitstrecke durch die schlechte Qualität der Schöpfung:

> „Von Sonn' und Welten weiß ich nichts zu sagen,
> Ich sehe nur wie sich die Menschen plagen.
> Der kleine Gott der Welt bleibt stets von gleichem Schlag,
> Und ist so wunderlich als wie am ersten Tag.“ (Faust, 279–282)

Vers 279 ist in diesem Kontext ironisch zu verstehen. Natürlich weiß Mephisto etwas über Sonnen und Welten zu sagen. Im Vordergrund seiner Aussage steht allerdings der Plural der von ihm verneinten Sujets. Der göttlichen Schöpfung als Naturerscheinung wird von Mephisto die Einzigartigkeit und Eindeutigkeit durch die Eigenschaft der einen Herrlichkeit abgesprochen. Auffallend ist dabei, dass der verwendete Plural für Welt („Welten“ (Faust, 279)) explizit hervortritt, während der für Sonne hingegen durch das Apostroph ambig angelegt ist („Von Sonn'“) (Faust, 279)). Der Bezug zu Leibniz ist an dieser Stelle durch die möglichen Welten und den „kleine[n] Gott der Welt“ (Faust, 281) markiert.[1103] Diese Bezeichnung legt zwar einen direkten Bezug zwischen dem HERRN und dem Menschen nahe, entspricht jedoch innerhalb der Aussage Mephistos nicht dem Einschreiben der Herrlichkeit in den Menschen, wie es die Engel analog für die Natur besungen haben. Mephisto greift die Bezeichnung von Leibniz auf, die in *Essais de Théodicée* ihre volle Bedeutung entfaltet: „L´Homme y est donc comme un petit Dieu dans son propre monde, ou Microcosme, qu´il gouverne à sa mode.“[1104] Im Menschen erkenne man nicht einfach wie in der von den Engeln beschriebenen Schöpfung die Herrlichkeit Gottes, da der Mensch ebenfalls schaffe und eben nicht „herrlich“, sondern „wunderlich“ (Faust, 282) sei. Im Adjektiv „wunderlich“ (Faust, 282) steckt zudem eine Doppeldeutigkeit, welche die Parodie der Engel durch Mephisto bestärkt. Während „wunderlich“ im älteren Sprachgebrauch „Werth, bewundert zu werden“[1105] bedeutet und den Menschen als „kleine[n] Gott der Welt“ (Faust, 281) weiterhin nobilitiert, dient das neue Verständnis von „in engerem Verstande, für seltsam, sonderbar“[1106] dazu, den Menschen als missglückte Schöpfung Gottes darzustellen.[1107] Als Maßstab für die misslungene Schöpfung „Mensch“ nimmt Mephisto wiederum nicht die Herrlichkeit Gottes, sondern den Menschen und dessen

[1103] Vgl. GAIER (2002), S. 20; vgl. ferner: SCHÖNE (2003), S. 169; EIBL (2016), S. 68.
[1104] Leibniz, Gottfried Wilhelm: *Essais De Théodicée Sur La Bonté De Dieu, La Liberté De L'Homme, Et L'Origine Du Mal*, Amsterdam 1710, S. 297. vgl. ferner: SCHÖNE (2003), S. 169.
[1105] SCHÖNE (2003), S. 169.
[1106] SCHÖNE (2003), S. 169.
[1107] Vgl. SCHINGS (2014), S. 461.

Lebensweise selbst („Ein wenig besser würd' er leben“ (Faust, 283)).

Hierdurch zentriert er den Menschen und dessen irdisches Leben weiterhin und greift den Perspektivwechsel wieder auf, den er mit dem Vers „Und ist wunderlich als wie am ersten Tag.“ (Faust, 282) bereits vorgenommen hat. Während die Sonne mit Gott, dem Licht und dem ersten Tag der Schöpfung in Verbindung gebracht werden kann („Und alle deine hohen Werke/ Sind herrlich wie am ersten Tag“ (Faust, 269f.)), spricht Mephisto in seiner Parodie auf die Engel nicht von „wunderlich wie am sechsten Tag“ der Schöpfung, sondern zentriert den Menschen in der Zeitrechnung sowohl für die Welt- als auch für die Heilsgeschichte und verortet ihn an „den Anfang“ der Genesis. Er spricht demgemäß vom ersten Tag des Menschen („Der kleine Gott der Welt bleibt stets von gleichem Schlag/ Und ist wunderlich als wie am ersten Tag.“ (Faust, 281f.)).

Mephisto kehrt in diesem Kontext erneut die Temporalbezüge von HERR und Schöpfung um. Dementsprechend sind sowohl Mephisto als auch der Mensch durch das Präsens bestimmt („Ich sehe nur wie sich die Menschen plagen“ (Faust, 280)) und gleichsam durch die Simultanität von diesseitiger menschlicher Plage und jenseitiger Betrachtung charakterisiert. Durch diese Simultanität von Jenseits und Diesseits im Präsens spricht er beiden Sphären die Eigenschaft von Ewigkeit im Sinne von unendlicher Gegenwärtigkeit zu. Der Anspruch auf Ewigkeit wird zudem wie in seiner eigenen Charakterisierung auch für den Menschen durch das Temporaladverb „stets“ (Faust, 281) ausgedrückt. Der Mensch plagt sich demnach nicht nur in der Gegenwart, sondern „bleibt“ (Faust, 281) auch im Futur von „gleichem Schlag“ (Faust, 281) und dies mit einem stetigen Anspruch.

4.5.6 Teuflischer Perspektivwechsel III: Lebensverneinende Schöpfung und menschlicher Geschmack

Ein weiterer Perspektivwechsel, den Mephisto vornimmt, ist eng mit der Zentrierung des Menschen verbunden. Wie im Folgenden aufgezeigt wird, stellt Mephisto das Leben weder als eine Zeitstrecke dar, die dem Menschen als Rahmen für sein Streben gegeben ist, noch als einen Seinszustand, der die Menschheit mit der sie umgebenden Gottheit verbindet. Das Leben im Sinne von Existenz wird selbst zum Kampf innerhalb einer lebensfeindlichen Schöpfung. Diesen Perspektivwechsel führt Mephisto durch, indem er das „recht“ (Faust, 295) des HERRN im Sinne von „angenehm“ durch sein im Reim erwidertes „herzlich schlecht“ (Faust, 296) aus der ästhetischen Position, die das Schöne mit dem Guten und Wahren verbindet, in eine rein moralische Dimension überführt. Das „recht“ (Faust, 295) des HERRN spiegelt die Position von Alexander Popes *Essay on Man* wider, derzufolge alles, was ist, eben „recht“ ist, weil es aus dem HERRN heraus ist („Whatever is, is

right“[1108]). Was bei Pope und Leibniz als Rechtfertigung Gottes trotz der Übel in der Welt zu lesen ist,[1109] wird durch den HERRN vorausgesetzt und als Frage gegenüber Mephisto artikuliert. Mephistos doppelte Verneinung dieser Frage verknüpft die temporale Ambiguität des HERRN und der Schöpfung mit der Begründung, warum an der Herrlichkeit beziehungsweise Schönheit der Schöpfung zu zweifeln sei. Der Beleg für die Kritik an der ästhetischen Position des HERRN ist die Lage der Menschen: „Die Menschen dauern mich in ihren Jammertagen,/ Ich mag sogar die Armen selbst nicht plagen.“ (Faust, 297f.).

Mephisto referiert die Position Immanuel Kants, demzufolge der Natur – im Kontext der Szene: der göttlichen Schöpfung und/oder Gott – am Dasein des Menschen nichts gelegen sei: „Es scheint aber der Natur darum gar nicht zu thun gewesen zu sein, daß er [der Mensch; D.W.] wohl lebe; sondern, daß er sich so weit hervorarbeite, um sich, durch sein Verhalten, des Lebens und des Wohlbefindens würdig zu machen.“[1110] Das menschliche Dasein sei demnach nicht wie das der Engel durch die Erfahrung der Schönheit beziehungsweise Herrlichkeit bedingt, sondern als ein zeitlich begrenzter Kampf um das „Wohlbefinden“ und das Dasein selbst angelegt:

> „Der erstere Anblick einer zahllosen Weltenmenge vernichtet gleichsam meine Wichtigkeit, als eines thierischen Geschöpfs, das die Materie, daraus es ward, dem Planeten (einem bloßen Punkt im Weltall) wieder zurückgeben muß, nachdem es eine kurze Zeit (man weiß nicht wie) mit Lebenskraft versehen gewesen.“[1111]

Mephisto vertritt mit der Referenz auf Kants Philosophie ein Menschenbild, das der Vorstellung des Menschen als Krone der für ihn eingerichteten (guten/rechten) Schöpfung gegenübersteht.[1112] Obwohl in diesem Kontext seine Aussage „Ich mag sogar die Armen selbst nicht plagen.“ (Faust, 298) philanthropische Züge annimmt, beziehungsweise gegenüber dem HERRN die menschlichen Interessen zu vertreten scheint, ist der ironische Charakter der Aussage durch das „herzlich schlecht“ (Faust, 296) markiert. Die Antwort Mephistos ist demnach sarkastisch zu verstehen und nicht, wie in diesem Zusammenhang von Peter Michelsen vertreten, als Ausdruck von Mitleid für den Menschen.[1113] Die Wette, die Mephisto dem HERRN anbietet, ist daher kein Versuch, den Menschen im „Status der vernunftlosen, der Last des Intellekts enthobenen Kreatur – gewissermaßen erlöst – in

---

[1108] Pope: *Essay on man*, S. 36, V. 294.
[1109] MARTUS (2018), S. 461.
[1110] Kant Immanuel: *Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht*. In: Berlinische Monatsschrift. Band 4 (November), 1784, S. 391; vgl. ferner: MARTUS (2018), S. 628 u. 877;
[1111] Kant, Immanuel: *Kritik der praktischen Vernunft*, In: Kant: Gesammelte Schiften, hrsg v. der königl. preuß. Akademie der Wissenschaften. Erste Abtheilung, Fünfter Band. Berlin 1913: Georg Reimer, S. 1–163, hier: S. 162.
[1112] Vgl. JAEGER (2021), S. 59f.
[1113] Vgl. Michelsen, Peter: „Mephistos 'eigentliches Element'. Vom Bösen in Goethes 'Faust'“. In: *Das Böse. Eine historische Phänomenologie des Unerklärlichen*, hrsg. v. Carsten Colpe und Wilhelm Schmidt-Biggemann. Frankfurt/M. 1993: Suhrkamp, S. 229–255; hier: S. 250f.

glücklichen Einklang mit sich selbst [zu] bringen“[1114], auch wenn Mephisto die Vernunft des Menschen als Grund für dessen Lage anführt:

> „Ein wenig besser würd' er leben,
> Hättest du ihm nicht den Schein des Himmelslichts gegeben;
> Er nennts Vernunft und braucht's allein,
> Nur thierischer als jedes Thier zu seyn.“ (Faust, 283–286)

Mephisto lässt neben den Schein des Himmelslichts die Vernunft als Grund für die menschliche Lebenslage treten; auch wenn im Text beide Aspekte durch ein Semikolon getrennt sind und der menschliche Aspekt graphisch unter den göttlichen tritt. Im „Himmelslich[t]“ (Faust, 284) ist eine Bezugnahme auf das Lied *O heil'ger Geist, kehr bei uns ein* von Michael Schirmer zu sehen: „Oh Himmelslicht, lass deinen Schein bei uns und in uns kräftig sein […] Und führ uns selbst auf rechtem Pfad, die wir den Weg nicht wissen.“[1115]. Mephisto wertet den „Schein des Himmelslichts“ (Faust, 284) ab, indem er zwar die Genitivstruktur beibehält, jedoch den Schein im Sinne einer menschlichen Vorstellung vom Himmelslicht verwendet und dadurch die menschliche Vernunft als Ursprung dieser Vorstellung betont.[1116]

Damit geht allerdings keine Verteidigung aufklärerischer Positionen einher, wie sie in Kants *Kritik der praktischen Vernunft* ausgeführt sind: „[...] der zweite erhebt dagegen meinen Werth als einer Intelligenz, unendlich durch meine Persönlichkeit, in welcher das moralische Gesetz mir ein von der Thierheit und selbst von der ganzen Sinnwelt unabhängiges Leben offenbart […].“[1117] – im Gegenteil: Gerade diese Abgrenzung zur „Thierheit“ nach Kant durch die Vernunft wird von Mephisto verneint: „Er nennts Vernunft und braucht's allein,/ Nur thierischer als jedes Thier zu seyn.“ (Faust, 285f.). Demgemäß würde für Mephisto wie für Herder in *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit* die Menschlichkeit durch die Überbetonung der Vernunft verloren gehen: „Gemeiniglich ist der Philosoph alsdenn am meisten Thier, wenn er am zuverlässigsten Gott seyn wollte.“[1118] Der von Mephisto verwendete Komparativ „thierischer“ (Faust, 286) lässt sich nicht nur als Aufgriff dieser aufklärungs- beziehungsweise vernunftkritischen Position Herders werten, sondern wörtlich als die Steigerung von „tierisch“ (bestialisch) auch als Verweis auf die Tierexperimente von Aufklärern wie Haller. Diese waren durch die

---

[1114] MICHELSEN (1993), S. 250f.

[1115] Schirmer, Michael: *O heil´ger Geist kehr bei uns ein*. In*:* Evangelisches Gesangbuch Württemberg, Stuttgart 2007: Gesangbuchverlag Stuttgart GmbH, EG 130; *Vgl.* ferner: SCHÖNE (2003)*,* S. 169.

[1116] Vgl. SCHÖNE (2003)*,* S. 169.

[1117] Kant: *Kritik der praktischen Vernunft*, S. 162.

[1118] Herder, Johann Gottfried: *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit. Beitrag zu vielen Beyträgen des Jahrunderts. 1774.* In: Johann Gottfried Herder. Sämtliche Werke, hrsg. v. Berhard Suphan. Bd. 5. Hildesheim 1967: Olms (Reprografischer Nachdruck der Ausgabe Berlin 1891), S. 475–594, hier: S. 557.

Animalisierung des Menschen begründet und sollten Erkenntnisse über den menschlichen Empfindungsapparat ermöglichen.[1119] Dass diese Experimente ein Exerzitium für die untersuchten Tiere darstellten, zeigen exemplarisch die Aufzeichnungen Hallers:

> „Ich habe lebendigen Thieren von allerley Art und Alter denjenigen Theil, von dem die Frage war, entblöset, und so lange gewartet, bis das Thier ruhig ward, und zu winseln aufhörte. Alsdenn habe ich dem ruhigen und nicht winselnden Thiere den erwehnten Theil durch Einblasen, durch Wärme, mit Brandtweine, mit dem Messer, mit dem Höllenstein, mit Vitrolöle, mit Spielglasbutter vexiret, und Acht gehabt, ob das Thier bey der Berührung, beym Einschneiden, beym Zerschneiden, beym Versengen, bey der Zerreissung des Theiles aus seiner Ruhe und Stille komme, […]“[1120]

Durch den Vergleich des Menschen mit der Zikade werden die aufklärerischen Züge der Rede Mephistos auf eine doppelte Weise aufrechterhalten:

> „Er scheint mir, mit Verlaub von Ew. Gnaden,
> Wie eine der langbeinigen Cicaden,
> Die immer fliegt und fliegend springt
> Und gleich im Gras ihr altes Liedchen singt;
> Und läg' er nur noch immer in dem Grase!
> In jeden Quark begräbt er seine Nase.“ (Faust, 287–292)

Mephisto greift durch den Vergleich nicht nur die Animalisierung des Menschen als Idee wieder auf, sondern auch den literarischen Gestus von Barthold Heinrich Brockes *Irdisches Verngügen in Gott*, der „nicht zuletzt in die lyrische Verarbeitung von Insekten und unscheinbaren Details der Natur [literarische Energie investierte]“[1121], um, wie beispielsweise in *Die kleine Fliege,* durch die Mikroerscheinung die göttliche Schöpfung zu erschließen („Hast du also, kleine Fliege,/ Da ich mich an dir vergnüge,/ Selbst zur GOttheit mich geleitet.“[1122]). Die Zikade wird hierbei als Form der kleinsten Lebewesen im naturwissenschaftlichen Sinne präzise erfasst („langbeinigen Cicaden“ (Faust, 288)). Zudem findet eine Einordnung in Temporalbezüge statt, indem sie mit dem Partizip Präsens Aktiv („fliegend springt“ (Faust, 289)) und unter Verwendung des die Ewigkeit repräsentierenden Temporaladverbs „immer“ beschrieben wird („Die immer fliegt“ (Faust, 289)). Die temporale Ambiguität, die Mephisto der Zikade zuschreibt, entspricht der von den Engeln besungenen Herrlichkeit der Schöpfung und des HERRN.

Mephisto folgt dementsprechend der Struktur der Gedichte von Brockes, indem zumindest vordergründig die Zikade als weitere Form der von Mephisto in diesem Kommunikationszusammenhang explizit adressierten Herrlichkeit („Er scheint mir, mit Verlaub von Ew. Gnaden“ (Faust, 287)) gesehen werden kann und sie wie die von Raphael

---

[1119] Vgl. MARTUS (2018), S. 553.
[1120] Haller, Albrecht von: *Abhandlung des Herrn von Haller von den empfindlichen und reizbaren Theilen des menschlichen Leibes*. Leipzig 1756, S. 4; vgl. ferner: MARTUS (2018), S. 553.
[1121] MARTUS (2018), S. 352.
[1122] Brockes, Barthold Heinrich: *Die kleine Fliege.* In: Barthold Heinrich Brockes Irdisches Vergnügen in Gott. Fünfter und Sechster Teil, hrsg. u. komment. v. Jürgen Rathje. Göttingen 2012: Wallstein (Barhold Heinrich Brockes Werke, 4), S. 81f., hier: S. 82.

besungene Sonne „ihr altes Liedchen“ (Faust, 290) singt („Die Sonne tönt, nach alter Weise“ (Faust, 243)). Der Mensch wird in seinem Wesensmerkmal der Vernunft mit der Zikade und ihrem typischen Springen verglichen. Auch hier folgt Mephisto dem Vergleichsgestus von Brockes Naturlyrik („[...] Ach! rief ich überlaut:/ Du [die Ameise; D.W.] scheinst, wie sehr mir auch vor der Vergleichung graut,/ Uns zum belehrenden Exempel vorgestellt./ Die Ameis' ist der Mensch, der Garten ist die Welt.“[1123]). Sowohl das Springen als auch das mit der Vernunft verbundene Streben nach oben führen zu einem Rückwurf und einer zyklischen Zeitstruktur. Der von Mephisto dargestellte Mensch schafft durch das Streben nach oben eine zyklische Struktur, diese bringt jedoch die Idee einer linearen Heilsgeschichte nicht ins Wanken. Auch hier wird durch den Teufel analog zu den Gesängen der Engel die Macht der Idee gegenüber der Schöpfung zumindest vordergründig betont.

Allerdings markiert die Anrede des HERRN mit „Ew. Gnaden“ (Faust, 287) die Ironie an dieser Stelle[1124] und eine im Verhältnis zu Brockes entgegengesetzte Intention, die hinter diesen analogen Strukturen steckt. Im Unterschied zu Brockes geht es Mephisto nicht darum, aus der kleinen Naturerscheinung der Zikade Gott zu vergegenwärtigen und mit dem ästhetischen Gehalt des Vergleichs eine Teilhabe an der Herrlichkeit und damit verbundenen Schönheit zu ermöglichen („Wer also jederzeit mit fröhlichem Gemüt'/ In allen Dingen GOtt als gegenwärtig sieht;/ Wird sich, wenn Seel' und Leib sich durch die Sinne freuen,/ Dem grossen Geber ja zu widerstreben scheuen.“[1125]). Im Gegenteil: Es geht ihm in *Prolog im Himmel* darum, dass Schönheit nicht durch die Teilhabe an der Herrlichkeit einer Schöpfung zu finden sei, sondern durch den überzeitlichen menschlichen Geschmack, der seine Tugend nicht durch das von Mephisto in Zweifel gezogene Gute, den HERRN als Quelle und Ziel der Schöpfung, erhalte, sondern durch den Menschen selbst. Auch wenn der Mensch gegen den Wunsch des HERRN untätig sei und nicht nach oben streben würde, wäre er dennoch in der Lage, unabhängig von einer göttlichen Instanz Erkenntnisse zu gewinnen („Und läg' er nur noch immer in dem Grase!/ In jeden Quark begräbt er seine Nase.“ (Faust, 291f.)). Der von Mephisto an dieser Stelle verwendete Konjunktiv und die komische Brechung durch eine Animalisierung des Menschen („In jeden Quark begräbt er seine Nase“ (Faust, 292)) sind zum einen für die doppelbödige Anlage der Aussage strategisch verwendet. Zum

[1123] Brockes, Barthold Heinrich: *Die Ameise*. In: Barthold Heinrich Brockes Irdisches Vergnügen in Gott. Erster und Zweiter Teil, hrsg. u. komment. v. Jürgen Rathje. Göttingen 2012: Wallstein (Barthold Heinrich Brockes Werke, 2.2), S. 486, hier: S. 486.
[1124] Vgl. SCHÖNE (2003), S. 170.
[1125] Brockes, Barthold Heinrich: *Die Welt*. In: Barthold Heinrich Brockes. Irdisches Vergnügen in Gott. Erster und zweiter Theil, hrsg. u. komment. v. Jürgen Rathje. Göttingen 2012: Wallstein (Barthold Heinrich Brockes Werke, 2.1), S. 386–391, hier: S. 391.

anderen verbinden sie den Zikaden-Vergleich mit der Metapher des mit dem Gesicht am Boden liegenden Menschen, welche Mephisto in Bezug auf die Wette ernstgemeint wiederaufgreift: „Staub soll er fressen, und mit Lust,/ Wie meine Muhme die berühmte Schlange.“ (Faust, 334f.). Hierdurch ergänzt er anhand der Temporaladverbien den innerweltlichen Ewigkeitsanspruch des Menschen („Und läg' er nur noch immer“ (Faust, 291)) mit einer heilsgeschichtlichen Vergangenheit, die eigentlich seiner Position zuwiderläuft, dass es einen Erbsündenfall gegeben habe.

4.6 Zwischenfazit: Poetische Reflexionen

Wie zu Beginn des vorliegenden Kapitels anhand des Eingangszitates gezeigt werden konnte, verweist Mephisto einerseits auf die räumliche Uneinheitlichkeit des Dramas („Indessen mache dich zur schönen Fahrt bereit!“ (Faust, 1850)), während er andererseits die temporale Strukturierung der Szene vornimmt („Ich brauche nur ein Viertelstündchen Zeit“ (Faust, 1849) und damit der poetologischen Forderung nach einer Einheit der Zeit eine Absage erteilt. Als „Geist der stets verneint“ (Faust, 1338) bezieht er sich wie der Akt der Verneinung selbst auf bereits (in der Erwartung an die Tragödie) bestehende Konzepte, welche in den drei Präludien von *Faust* reflektiert werden. *Zueignung, Vorspiel auf dem Theater* und *Prolog im Himmel* geben demgemäß als Teil der Dichtung selbst Beschreibungssysteme für den Text zur Verfügung und verneinen jene, welche von einer Tragödie in der Tradition der aristotelischen Auffassung erwartet werden.

Die Partizipation der Präludien an der poetologischen Reflexion führt dazu, dass die Beschreibungssysteme für die Form des Dramas und damit für die Zeit der Darstellung selbst zum Inhalt werden. Dementsprechend ist durch die Bindung an die sprachliche Konzeption eine starke Form-Inhalt-Verschränkung von dargestellter Zeit und Zeit der Darstellung begründet, welche durch Formen der Uneindeutigkeit realisiert wird. Anhand von *Zueignung* konnte dies für den schwankenden Charakter des Dramas aufgezeigt werden, welcher sich erstens inhaltlich auf die textuelle Fixierung der „schwankenden Gestalten“ (Faust, 1) und die damit verbundene Determinierung der Textbedeutung bezieht. Eng damit verknüpft ist zweitens die uneindeutige Sprache, welche nicht nur zur sprachlichen Realisierung des Konzepts auf den vier Ebenen des heuristischen Modells eingesetzt wird, sondern die Grundlage für die schwankende Textbedeutung darstellt. Diesbezüglich konnten durch den Vergleich mit der Äolsharfe („Es schwebet nun, in unbestimmten Tönen/ Mein lispelnd Lied, der Äolsharfe gleich“ (Faust, 27f.)) und durch die Wirklichkeiten, welche das Drama schafft („Was ich besitze seh ich wie im weiten,/ Und was verschwand wird mir zu

Wirklichkeiten“ (Faust, 31f.)) sowohl das Zusammenwirken von Vagheit, Unterspezifizierung und Ambiguität auf Wortebene als auch sich daraus speisende temporale Ambiguitäten und ambige Temporalitäten auf narrativer Ebene aufgezeigt werden. An dieser Stelle sei vor allem für die Ebene der Metareflexion der Bruch mit der poetischen Illusion betont, welcher mit dem Bezug der Szenen des Dramas zueinander verbunden ist.

Diesbezüglich vertritt die vorliegende Arbeit die These, dass das Verhältnis der Szenen zueinander weniger als ein räumliches Ineinander zu beschreiben ist, wie es Albrecht Schöne annimmt,[1126] sondern vielmehr als ein poetisches Arrangement, welches gleichberechtigte Szenen nebeneinander präsentiert und durch die gegenseitige Spiegelung derselben geprägt ist. Die gegenseitige Spiegelung der Dichter von *Zueignung* und *Vorspiel auf dem Theater* konnte unter der Fruchtbarmachung von Goethes und Schillers *Über epische und dramatische Dichtung* aufzeigen, dass sich die Dichtung selbst durch die Gegenüberstellung zweier unterscheidbarer Genres mit jeweilig eigener Dichterkonzeption selbst auf authentische, nämlich poetische Weise im Sinne Goethes reflektiert („[Ich habe] seit langem das Mittel gewählt, durch einander gegenüber gestellte und sich gleichsam in einander abspiegelnde Gebilde den geheimern Sinn dem Aufmerkenden zu offenbaren.“[1127]).

Im Rahmen der Analyse von *Vorspiel auf dem Theater* wird diese strukturelle Spiegelung zweier Szenen auf Ebene der dramatischen Einbettung durch den Dialog der drei auftretenden Figuren ergänzt, welche jeweils eigene poetologische Positionen bezüglich des Dramas vertreten. Die vorliegende Arbeit konnte in *KAP. 4.3* darlegen, dass der Dialog der drei Figuren gegen die Schlussfolgerung von Hans Arens weniger als „augenzwinkernde Entschuldigung für allerlei Mängel“[1128] aufzufassen ist, sondern als selbstreflexiver Ausweis der Konzepte. Auch hier ist eine enge Verbindung von Form und Gehalt auszumachen, da diese Konzepte einerseits durch den Einsatz von sprachlicher Uneindeutigkeit dargestellt werden und andererseits die sprachliche Darstellung diesen selbst folgt. Dies kann vor allem durch den inhaltlichen Verweis der Lustigen Person für die Handlung illustriert werden, welcher gleichsam auch ein poetologischer Kommentar um die Darstellungsweise im Drama

[1126] SCHÖNE (2003), S. 15: „„Es [die Zueignung; DW] bricht die unmittelbare theatralische Illusion, indem es alles Folgende als dichterische Hervorbringung, als ein Spiel der poetischen Imagination zu verstehen gibt. Der gedichtete Dichter dieser *Zueignung* erscheint als Urheber des nachstehenden *Vorspiels auf dem Theater,* der dort auftretende Theaterdichter wiederum als der des *Prologs im Himmel* und der ihm unterstellten irdischen Tragödie. So staffeln sich von hier an die Spielebenen. Durch die Zueignung als dichterische Veranstaltung der 2. Potenz ausgewiesen, rückt das *Vorspiel* seinerseits den *Prolog* (als Bestandteil der Theateraufführung, deren Beginn das im *Vorspiel* beschrieben Publikum *mit hohen Augenbraunen* erwartet) in die 3. Potenz. Insofern aber der Herr des *Prologs* (nach dem alten Modell des Welttheaters) als Zuschauer des Spiels von Fausts Erdetreiben zu denken ist, versetzt dieser *Prolog* das ihm folgende Spiel im Spiel im Spiele in die 4. Potenz. Die ins *Faust*-Spiel eingelegten Spiel endlich […] erreichen die 5. Potenz.“

[1127] FA II, 22 (37), S. 548.

[1128] ARENS (1982), S. 25.

ist („In bunten Bildern wenig Klarheit/ Viel Irrthum und ein Fünkchen Wahrheit“ (Faust, 170f.)).

Bei den „bunten Bildern“ (Faust, 170) handelt es sich wie bei dem verwendeten Sprachbild um Bilder durch Sprache, welche durch „wenig Klarheit/ Viel Irrthum und ein Fünkchen Wahrheit“ (Faust, 170f.) metareflexiv auf die verwendeten Formen der Uneindeutigkeit verweisen. Diese sind, so die These der vorliegenden Arbeit, essenziell für die Ästhetik der Zeit. Die Formen der temporalen Ambiguität und ambigen Temporalität erhalten diesen zentralen Status dadurch, dass sie einerseits die Eigenschaften des handlungsrelevanten und ästhetischen Augenblicks im Drama sind, andererseits die entsprechenden Mittel, um diesen und die Konzepte für dessen ästhetische Umsetzung sprachlich zu konzipieren. Diese lokalisierbaren Formen der Uneindeutigkeit verbinden sich, wie vor dem Hintergrund der offenen Handlung gezeigt werden konnte, zu globalen Ambiguitäten, wie beispielsweise der Frage nach dem Anspruch des Dramas (vgl. *KAP. 4.4*). Während durch den gegenseitigen Bezug von *Vorspiel auf dem Theater* und dem Ende von *Faust II* aufgezeigt werden konnte, dass der Anspruch des Dramas bezüglich der Ästhetik des „Unbeschreiblich[en]“ (Faust, 12108) uneindeutig ist, wird die Forderung des Direktors in Bezug auf die ästhetische Qualität des Dramas, welcher sich die vorliegende Arbeit in *KAP. III* widmete, eindeutig artikuliert („frisch und neu/ Und mit Bedeutung auch gefällig sey.“ (Faust, 47f.)).

Die Ästhesis der Zeit, welche durch das „Unbeschreibliche“ (Faust, 12108) am Ende von *Faust II* markiert und in der Wettformulierung Fausts das Göttliche artikuliert sowie in *Vorspiel auf dem Theater* mit der Gnadenpforte assoziiert wird, ist auch Kern der Reflexionen, die in *Prolog im Himmel* angestellt werden. *KAP. 4.5* hat anhand des zentralen Motivs des Lebens veranschaulicht, dass dieses in seiner Ambiguität gleichzeitig die Voraussetzung und der subjektive Rahmen für die Erfahrbarkeit der Zeit in Form des schönen Augenblicks ist. Die temporale Ambiguität des Lebens vereint hierbei zwei grundsätzliche Bedeutungen von „Leben“, die in *Faust* in verschiedenen (Misch-)Verhältnissen verwendet werden: erstens das innerweltliche Leben als temporale Zeitstrecke; zweitens das Leben als verbindender, ewiger Seinszustand. *Prolog im Himmel* ist hierbei als Scharnier-Szene einzustufen, da die Szene einerseits als Präludium bereits an *Faust I* durch den Erstauftritt Mephistos, die Einführung Fausts und des Wettprinzips und dessen Grundlage in Form von Fausts Leben partizipiert („So lang' er auf der Erde lebt,/ So lange sey dir's nicht verboten./ Es irrt der Mensch so lang er strebt.“ (Faust, 315ff.)). Andererseits überführt *Prolog im Himmel* als Spiegelung der anderen Präludien die dort verhandelten Konzepte des „Irrens“ und der „schwankenden Form“ in inhaltliche

Kategorien, anhand denen bereits handlungsrelevant die Aisthesis des Göttlichen und damit des schönen Augenblicks vorgenommen werden („Und was in schwankender Erscheinung schwebt,/ Befestiget mit dauernden Gedanken“ (Faust, 348f.)). In *Prolog im Himmel* werden diesbezüglich durch die Engel verschiedene Positionen für die Relation zwischen dem HERRN und der Schöpfung entworfen, welche durch die Spiegelung am Ende von *Faust II* („Die Zeit wird Herr“ (Faust, 11592)) auf das Verhältnis von irdischem Zeitkreis („Die Sonne tönt, nach alter Weise,/ […]/ Und ihre vorgeschriebne Reise/ Vollendet sie mit Donnergang.“ (Faust, 243ff.)) und der Zeit im Sinne des Augenblicks übertragen werden kann. Während, wie in *KAP. 4.5.1* dargelegt, die Herrlichkeit beziehungsweise göttliche Schönheit im Spiegel des Lebens geschaut werden kann („Erfreut euch der lebendig reichen Schöne!/ Das Werdende, das ewig wirkt und lebt,“ (Faust, 345f.)), lässt sich *KAP. 4.5.2* entsprechend die Schöpfung nicht ganz vom Göttlichen trennen und ist eine Emanation desselben. Analog hierzu folgt die weltliche Zeit dem Prinzip des Augenblicks, welcher wiederum durch das „Subjekt der Zeit“[1129], den *spiritus mundi*, „am sausenden Webstuhl der Zeit [schafft]“ (Faust, 508).

Die Erfahrung der Schönheit beziehungsweise die Teilhabe am Göttlichen, wie sie auch im Rahmen von Fausts Wette gefordert wird, ist durch die Referenz auf Plotin analog zu den Reflexionen Fausts um die temporale *conditio humana* (vgl. *KAP. V*) in *Prolog im Himmel* und die Erfahrung des Augenblicks (vgl. *KAP. 3.2*) anhand von temporaler Ambiguität ausgestaltet. Vor allem die Bezeichnung „Das Werdende“ (Faust, 346) ist hierbei auf die Temporalität des Augenblicks zu beziehen. Die Perspektivwechsel, die Mephisto in *Prolog im Himmel* und am Ende von *Faust* vornimmt, sind demnach dem Konzept der Spiegelung geschuldet. Auch hier ist es ein Zusammenwirken der formalen Spiegelung der Szene und eine inhaltliche der vertretenen Positionen. Mephisto nimmt durch Referenzen auf Albrecht von Haller und Barthold Heinrich Brockes eine kontrastive Umkehr der in *Prolog im Himmel* veranschaulichten Positionen vor. Er assoziiert den HERRN und damit die Zeit mit dem Nichts, auf welches in *KAP. 3.2.7* in Bezug auf die Ästhetik der Zeit eingegangen wurde, und stellt die damit vorgenommene Verbindung des *exaiphnes* mit dem „Ewig-Leer[en]“ (Faust, 11603) der Fülle der Schöpfung, wie sie durch die Engel besungen und am Ende von *Faust II* durch die Polyvalenz des Dramas verdeutlicht wird („Alles Vergängliche/ Ist nur ein Gleichniß“ (Faust, 12104f.)), entgegen.

Für *Faust* lässt sich dementsprechend festhalten, dass die enge Verbindung von dargestellter Zeit und Zeit der Darstellung, wie sie beispielsweise durch den schwankenden

[1129] KELLER (1994), S. 122.

Charakter und die gegenseitige Spiegelung der Szenen und der Positionen von Dialogpartnern illustriert werden kann, die sprachliche Grundlage für die Polyvalenz des Textes stiftet. Damit bestätigt die vorliegende Arbeit einerseits den Befund Karl Eibls, dass sich das Drama „grundsätzlich gegen unsere Eindeutigkeits- und Eigentlichkeitserwartungen sperre“[1130], erbringt andererseits eine alternative Erklärung zu der von Eibl, da sie die Polyvalenz nicht auf die Bezugsprobleme von *Faust* aufgrund dessen „moderne[r] Individualität“[1131] zurückführt, sondern durch lokalisierbare Textphänomene begründet.

[1130] EIBL (2016), S. 33f.
[1131] EIBL (2016), S. 55.

V Goethes *Faust. Eine Tragödie* der Zeiterfahrung

„WAGNER
Verzeiht! Ich hör' euch declamieren;
Ihr las't gewiß ein griechisch Trauerspiel?“ (Faust, 522f.)

Mit diesen Worten betritt Wagner in *Nacht* das Zimmer Fausts und pointiert durch seine Frage „Ihr las't gewiß ein griechisch Trauerspiel?“ (Faust, 32, 523) explizit die Gattungsreflexion des Dramas. Hervorzuheben ist für die Metareflexion der Bedeutungsgenerierung, dass Wagner erstens das Drama aufgrund des Protagonisten einer Gattung, dem „griechisch Trauerspiel“ (Faust, 523)), zuordnet. Zweitens markiert die Frage Wagners die starke Abhängigkeit des Dramas von den Figuren, da er die Gattung von Faust ableitet („Verzeiht! Ich hör' euch declamieren; (Faust, 522)) und damit auch die Abhängigkeit der dargestellten Zeit von der Narrativität der Figurenlexis impliziert. Die Frageform der Gattungszuordnung lässt sich drittens als Ausdruck von Wagners Unsicherheit und gleichzeitig als Aufforderung an die Rezeption auffassen, diese Frage zu beantworten. Viertens eröffnet die von Wagner verwendete Bezeichnung „griechisch Trauerspiel“ (Faust, 523) weitere Fragen: Lässt sich die Kategorie „griechisch Trauerspiel“ hier einfach synonym zu „griechische Tragödie“ verwenden und wurde lediglich aufgrund des Reimschemas gewählt („[...] ein griechisch Trauerspiel/ […]/ Denn heut zu Tage wirkt das viel.“ (Faust, 523ff.))? Oder wurde der Terminus gewählt, um die Unzulänglichkeit von als distinkt angesehenen Genres für *Faust* zu markieren? In Bezug auf eine Zuordnung zur griechischen Tragödie scheint eine Beschreibung, wie sie Aristoteles gegeben hat, nicht zu greifen:

> „Von derjenigen Kunst, die in Hexametern nachahmt, […] Die Tragödie ist die Nachahmung einer guten und in sich geschlossenen Handlung von bestimmter Größe, in anziehend geformter Sprache, wobei diese formenden Mittel in den einzelnen Abschnitten je verschieden angewandt werden – Nachahmung von Handelnden und nicht durch Bericht, die Jammer und Schaudern hervorruft und hierdurch eine Reinigung von derartigen Erregungszuständen bewirkt.“[1132]

Faust zeichnet sich weder durch eine von Wagner oder vom Publikum wahrnehmbare sprachliche Gestaltung in Hexametern aus, noch handelt es sich im Drama um eine geschlossene Handlung. Das von Wagner Artikulierte beinhaltet somit die Frage, was in der Sprache Fausts für Wagner wahrnehmbar ist („ich hör' Euch declamieren“ (Faust, 522)), um die Szene und damit *Faust* einem „griechisch Trauerspiel“ (Faust, 523) zuzuordnen. Die im Folgenden ausgeführte Interpretation der Szene *Nacht* wird die essenzielle Funktion der temporalen Ambiguität und der ambigen Temporalität für *Faust* als eine „Tragödie der Zeiterfahrung“ sowohl in Bezug auf das Dargestellte als auch für die auf das engste damit

[1132] Aristoteles: *Poetik*, 6, S. 19.

verknüpfte Gattungsreflexion herausstellen.

Wie die vorliegende Untersuchung betont auch David Wellbery die Zugehörigkeit von *Faust* zur Gattung Tragödie und macht diese Einordnung zur Basis seines Essays *Goethes Faust I. Reflexionen der tragischen Form (*„Goethe nannte Faust eine Tragödie. Die volle Resonanz dieser Bezeichnung zu ermessen ist das Ziel des vorliegenden Essays“[1133]*).* Anders als Wellbery sieht die vorliegende Arbeit die Zuordnung zur Tragödie jedoch nicht allein durch die Entscheidung des Autors hinreichend begründet, sondern führt diese auf die Reflexion von Zeit im Drama zurück. Da das folgende Kapitel hierfür und für die tragischen Reflexionen durch den Augenblick die Zentralität der Szene *Nacht* in *Faust* betont, ergänzt es somit den Essay von Wellbery, da dort die tragischen Reflexionen in *Nacht* nicht berücksichtigt werden und ihr damit auch der Status als Eröffnungsszene (der poetologischen Reflexion) von *Faust I* genommen wird:

> „Als Einstieg in unsere Problematik empfiehlt sich die Szene Vor dem Tor. Sie ist insofern als Eröffnungsszene zu kennzeichnen, als in ihr der Handlungsgang des ersten Teils (das durch die Wette etablierte Verhältnis von Faust und Mephistopheles, daraus hervorgehend die Gretchenhandlung) seinen Anfang nimmt.“[1134]

Allerdings ist *Nacht* zu beachten, da die Reflexionen um die temporale *conditio humana* auf das Engste mit der Metareflexion der Tragödie zusammengeführt werden.[1135] Das Drama partizipiert hierdurch einerseits an einer überzeitlichen Frage, welche die Tragik des Stückes bedingt,[1136] und stellt diese durch das Zusammenwirken von temporaler und epochaler Ambiguität sowie ambiger Temporalität auf den verschiedenen Ebenen des heuristischen Modells dar. Dementsprechend führt der Text nicht durch eine historische Vagheit oder Unterspezifizierung zur Überzeitlichkeit einer Tragödie, sondern begründet diese durch eine epochale Überdeterminierung in Form der epochalen Ambiguität, wie sie in *KAP. 5.1* für die Magie und für die Faust-Figur herausgearbeitet wird. Hierbei ist auch auf die Narrativität einzugehen, welche bereits durch das einleitende Wagner-Zitat angeführt wurde („Verzeiht! Ich hör' euch declamieren;“ (Faust, 522)). Die durchgeführte Analyse lässt nicht nur die Einordnung der Magie als einen dreifachen Versuch Fausts zu, sich aus der Zyklik und Linearität der temporalen *conditio humana* zu lösen, sondern stellt durch die starke Narrativität in der Szene heraus, dass die figurale Zeitgestaltung auf Ebene der dramatischen Einbettung die Subjektivität der Zeit bedingt und dadurch eine Grundlage für die ambige Temporalität im Text darstellt. Die Interpretation folgt den Magieversuchen

[1133] WELLBERY (2016), S. 7.
[1134] WELLBERY (2016), S. 10.
[1135] Vgl. WELLBERY (2016), S. 73.
[1136] Vgl. Gaier, Ulrich: „Faust als Tragödie des menschlichen Geistes“. In: *Faust-Jahrbuch 1 (2004)*, S. 53–68, hier: S. 53f.

textchronologisch, da die Szene *Nacht* wie eine Klimax angelegt ist. Die spirituelle Magie bildet den Rahmen für kunsttheoretische Reflexionen. Das Makrokosmoszeichen bietet nicht nur für Faust eine epochale und ontologische Erweiterung durch Ambiguität *(KAP. 5.2.1)*, sondern dem Text die Möglichkeit, eine durch ambige Temporalität geprägte (Zeit-)Sphäre zu schaffen (*KAP. 5.2.2)*. Das Makrokosmoszeichen ermöglicht zudem durch die evozierte kunsttheoretische Reflexion, den Augenblick samt seiner temporalen Ambiguität und ambigen Temporalität als Grundlage für die Erfahrung von Schönheit, wie sie Faust dann auch für die Wette fordert, im Kunstwerk herauszustellen (*KAP. 5.2.4–5.2.6*).

Aus dem Ergebnis von *KAP. 5.2*, dass nicht eine Modernität Fausts für das Scheitern in der spirituellen Magie verantwortlich ist, sondern die temporale *conditio humana* und die damit verbundene Linearität und Vergänglichkeit der Sprache, ergibt sich für *KAP. 5.3* die Untersuchung der von Faust besprochenen Göttlichkeit im Rahmen der Dämonenmagie. Hierbei wird festzuhalten sein, dass Faust trotz seines Zusammenbruchs auf der Bühne einen seligen Augenblick als weitere Antizipation des in der Wette geforderten schönen Augenblicks erlebt. Dieser ist durch die Einsicht bedingt, dass er zwar durch den Körper an die Vergänglichkeit und die damit verknüpfte Linearität und Zyklik gebunden ist, er jedoch das Göttliche und Ewige denken kann und dadurch mit seiner Seele und seinem Geist an der Ewigkeit partizipiert.

Hieraus ergibt sich ein Spannungsfeld, welchem sich *KAP. 5.4* auch in Bezug auf die temporal angelegte Tragik im Rahmen der Substanzmagie widmet. Dementsprechend wird aufgezeigt, dass der von Faust in der Substanzmagie angestrebte Tod ein Versuch ist, den fruchtbaren Augenblick der spirituellen Magie mit dem seligen Augenblick der Dämonenmagie zu verbinden und den ewigen Augenblick samt damit verbundener Schönheit zu erleben. Der Text partizipiert hierbei, wie in *KAP. 5.4.1* aufgezeigt wird, an einer überzeitlichen Frage des Menschen bezüglich des Verhältnisses von Leben und Tod durch eine überzeitlich, da epochal-ambig gezeichnete Figur. Hierdurch wird gleichzeitig eine Tragödie des individuellen wie auch des menschlichen Lebens per se entworfen (*KAP. 5.4.2*), welche die Frage bedingt, welche Rolle die *hamartia* Fausts für die Zuordnung des Dramas zur Tragödie spielt. Vor allem die Simultanität des Suizidversuchs auf der Bühne und der Osterzeremonie, welche nur akustisch dargestellt wird, erweitert die historisch überzeitliche Frage durch eine heilsgeschichtliche Dimension, die durch temporale Ambiguität geprägt ist. Sie betont dabei die ambige Temporalität durch die Funktionalisierung des Raumes für die Darstellung der Zeit. Die Szene endet dementsprechend mit der ambigen Temporalität durch die Verbindung von Simultanität, Linearität und Zyklik, die mit einer gesteigerten Anhäufung des Partizip-Präsens-Aktiv in

den Chorgesängen als Ausdruck der temporalen Ambiguität des Augenblicks verknüpft wird. Hierdurch ist auch der Tod in der Zeichnung der christlich geprägten Chorgesänge mit der temporalen Ambiguität des Augenblicks und der damit verheißenen Schönheit verbunden.

5.1 Magie als Reflexionsmoment der temporalen *conditio humana*

5.1.1 Figurale Zeitgestaltung: Subjektivität der Zeit

Der Beginn der Szene *Nacht* weist aufgrund seiner starken Narrativität einerseits und der Einbettung der Erzählung in die dramatische Darstellung andererseits ein Spannungsfeld verschiedener Kommunikationsebenen und ihrer Darstellung von zyklischen, simultanen und linearen Zeitstrukturen auf:

„Nacht
In einem hochgewölbten, engen, gothischen Zimmer
FAUST unruhig auf seinem Sessel am Pulte

FAUST

Habe nun, ach! Philosophie,
Juristery und Medicin,
Und leider auch Theologie!
Durchaus studirt, mit heißem Bemühn.
Da steh' ich nun, ich armer Thor!
Und bin so klug als wie zuvor;“ (Faust, v. 354–359)

Die Szene wird durch einen *dramatic narrator*[1137] in Form der Setting-Schilderung („Nacht/ In einem hochgewölbten, engen, gothischen Zimmer“ (Faust, v. 354)) und der explizit-auktorialen Figurenzeichnung („FAUST unruhig auf seinem Sessel am Pulte“ (Faust, v. 354)) eröffnet. Es findet dementsprechend weder eine Verbindung zwischen *Prolog im Himmel* noch eine Überleitung von den drei Präludien hin zu der *Tragödie erster Teil* statt. Das Verhältnis von *Faust I* und der Präludien ist demnach uneindeutig und inhaltlich durch eine vordergründige temporale Antithetik geprägt.[1138] Während *Prolog im Himmel* mit den Ausführungen Raphaels über die „Sonne“ (Faust, 243) eröffnet wird, steht der Beginn von *Faust I* im Zeichen der *Nacht*.[1139] Allerdings wird dieser Gegensatz zwischen Licht und Dunkelheit durch den Wechsel von Tag und Nacht in eine zyklische Struktur integriert und damit synthetisch aufgelöst. Ebenso verhält es sich mit der räumlichen Verortung. Während *Prolog im Himmel* durch die Weite des Kosmos ausgezeichnet ist, wird die Szene *Nacht* in die räumliche Enge verortet („In einem hochgewölbten, engen gothischen Zimmer“ (Faust, v. 354)). Auch diese Antithetik zwischen Weite und Enge wird durch die Simultanität

[1137] Vgl. JAHN (2001), S. 672.
[1138] Vgl. SCHÖNE (2003), S. 207; vgl. ferner: ARENS (1982), S. 75.
[1139] Vgl. ARENS (1982), S. 75; vgl. ferner: SCHÖNE (2003), S. 207.

verschiedener Sphären in eine Synthese überführt. Gleichzeitig gibt die Verbindung aus Enge und hohem Gewölbe innerhalb der innerweltlichen Sphäre eine räumliche Dimension für die Entfaltung Fausts: die vertikale Achse. Hierdurch werden zum einen das Streben nach oben (vgl. Ikarus bei Marlowe oder Adlers Schwingen) und zum anderen auch die Wette und ihr Ausgang im Sinne der Himmels- oder Höllenfahrt angedeutet. Das Wiederaufgreifen tradierter Muster verweist auf die Zyklik des Lebens und das Spannungsfeld zwischen der Wiederholbarkeit und Einzigartigkeit dieser individuellen Zeitstrecke.

Die Zyklik und Simultanität, die bereits in der Szenenbeschreibung angelegt sind, werden zudem nicht in ein eindeutiges Verhältnis zur rezeptionsseitigen Linearität, welche die Lektüre eines Dramas fordert, gesetzt. Ambige Temporalität bedeutet diesbezüglich, dass trotz der linearen Zeichen- und Szenenfolge im Text keine lineare Ordnung der Ereignisse zwingend notwendig ist. Es kann im selben Maß von einer Simultanität der einzelnen Vorspiele und *Faust I* ausgegangen werden, die eine jeweils eigene Form der temporalen Ambiguität, wie beispielsweise die Ewigkeit, aufweisen. Darüber hinaus stellt Goethe die Simultanität in *Ankündigung der Helena* auch explizit als Zugang zum Werk heraus: „So vieles und mehr denke sich wem es gelingt als gleichzeitig, wie es sich ergiebt“[1140].

Neben diese ambigen Zeitverhältnisse innerhalb der einzelnen Szenen und in ihrem Verhältnis zueinander tritt durch das Attribut „gothisch“ (Faust, v.354) auf Wortebene die Thematik der Historizität von Erscheinungen. Anders als in Goethes Aufsatz *Von deutscher Baukunst* von 1773 scheint „gothisch“ mit den Attributen eng, überladen und beklemmend assoziiert und dadurch negativ bestimmt zu sein.[1141] Gotik steht in diesem Kontext nicht für Kontinuität, wie sie vor allem durch Sakralbauten repräsentiert wird, sondern in ihrer negativen Bedeutung für eine Auffassung des 18. Jahrhunderts, derzufolge sie für eine Erscheinung des Unzeitmäßigen, des Mittelalterlichen und damit des Unmodernen steht.[1142] Daneben kann „gothisch“ allerdings auch wie in *Von deutscher Baukunst* auf eine Harmonie der Einzelheiten in einem Bauwerk und die damit verbundene Wirkung von großer Kunst verweisen („Die Kunst ist lange bildend, eh sie schön ist, und doch, so wahre, große Kunst, ja, oft wahrer und größer, als die Schöne selbst.“[1143]). Dementsprechend kann die Gotik auch für eine architektonische Entsprechung der in *KAP. 4.5* für *Prolog im Himmel* herausgearbeiteten Konzepte der Gottheit stehen, die in der aus sich selbst entspringenden

[1140] WA I,15.2, S. 208; vgl. ferner: Buck, Theo: „Die Dramaturgie der *Faust*-Dichtung“. In: A*ufklärungen. Zur Literaturgeschichte der Moderne. Festschrift für Klaus-Detlef Müller zum 65. Geburtstag*, hrsg. v. Werner Frick, Susanne Komfort-Hein, Marion Schmaus u. Micheal Voges. Tübingen 2003: Niemeyer, S. 115–127, hier: S. 125.

[1141] Vgl. FA I, 18, S.113f.; vgl. ferner: ARENS (1982), S. 76.

[1142] Vgl. SCHÖNE (2003), S. 208; vgl. ferner: *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm* (https://woerterbuchnetz.de/?sigle=DWB#1, Letzter Zugriff: 21.03.2023 21.10 Uhr).

[1143] Vgl. FA I, 18, S.116.

Spiegelung weiterhin wirkt.[1144] Faust ist demgemäß auch in einem engen gotischen Zimmer bei Nacht in diese Schöpfung harmonisch eingepasst. Die Unruhe Fausts („FAUST unruhig auf seinem Sessel am Pulte“ (Faust, v. 354)) lässt sich in ihrer Dynamik als Gegensatz zu Ruhe und Harmonie negativ auffassen, allerdings ist sie ebenso ein Zeichen für die positiv konnotierte Tätigkeit innerhalb der Schöpfung aus *Prolog im Himmel*.

Faust übernimmt durch seinen Monolog die Erzählfunktion des daraufhin *covert narrator*[1145] auf Ebene der dramatischen Einbettung im Rahmen ambiger Temporalität, da durch den *dramatic narrator* aufgrund des fehlenden Verbs in der Beschreibung keine Handlung dargestellt, sondern eine Zustandsschilderung sowie eine räumliche Verortung Fausts vorgenommen wird („FAUST unruhig auf seinem Sessel am Pulte“ (Faust, v. 354)). Faust ergreift das Wort textuell nach dieser Schilderung des Zustands, jedoch theatralisch während dieser harmonischen Einpassung. Im Drama ist somit aufgrund der nicht anthropomorph gedachten Erzählfunktion, welche sich durch den Nebentext ausdrückt, und der erzählenden Figur eine Mittelbarkeit gegeben,[1146] anhand derer sonst narrative von dramatischen Texten abgegrenzt werden. Die Mittelbarkeit in der Zeitdarstellung ist allerdings mit der Unmittelbarkeit des Dramas verbunden, die zudem im Sinne der Theatralität kein Nacheinander von Setting-Schilderung und Monologbeginn aufweist.

Faust erzählt auf narrativer Ebene von seiner Vergangenheit, während er auf Ebene der dramatischen Einbettung in der Gegenwart durch den Akt des Erzählens darstellt. Dieses Zusammenspiel der verschiedenen Ebenen ermöglicht verschiedene Zeitverhältnisse und bietet dadurch die Grundlage für temporale Ambiguitäten und ambige Temporalitäten. Die Übernahme der Erzählfunktion vom *dramatic narrator* durch Faust führt hier nicht nur zur angesprochenen genrespezifischen Ambiguität der zeitlichen Anordnung, sondern auch zu einer inhaltlichen Diskrepanz durch die genrespezifischen Darstellungsweisen Handlung und Rede: Während der *dramatic narrator* zu Beginn der Szene Faust räumlich in einen Sessel verortet („FAUST unruhig auf seinem Sessel am Pulte“ (Faust, v. 354)), stellt Fausts Aussage „Da steh' ich nun“ (Faust, 358) trotz der Eindeutigkeit auf Wortebene eine narrative Ambiguität dar, die auf Ebene der dramatischen Einbettung im Widerspruch zur Beschreibung des *dramatic narrator* steht. Die Aussage bezieht sich sowohl metaphorisch auf den Wissensstand Fausts als auch im literalen Sinn auf dessen Bewegung, die durch ihn als Figur selbst und nicht durch einen sogenannten Nebentext angesprochen wird. Die Verbindung zwischen „da“ und „nun“ (Faust, 358) verknüpft die Grundparameter Zeit und

[1144] Vgl. RESVICK (2018), S. 135.
[1145] Chatman, Seymour: *Story and Discourse. Narrative Structure in Fixtion and Film*. Ithaca u. a. 1993 [1978]: Cornell Univ. Press, S. 197; vgl. ferner: HORSTMANN (2020), S. 38f.
[1146] Vgl. WEIDLE (2009), S. 225.

Raum zu einem dynamisierten Raum und führt gemeinsam mit der damit verknüpften Bewegung zu einem Spannungsfeld zwischen den räumlichen Verortungen (Sessel/auf der Bühne stehend). Für die literale Lesart macht die Faustfigur in einem Akt des gleichzeitigen Erzählens („steh'" (Faust, 358)) darauf aufmerksam, dass eine weder in der Figurenrede beschriebene noch durch einen Nebentext auktorial dargestellte Bewegung stattgefunden hat. Hierdurch wird die Ordnung (sitzen-aufstehen-stehen) nicht mehr auktorial beziehungsweise durch den *dramatic narrator* im discours gebildet, sondern durch die Figur selbst. Dementsprechend wird das Aufstehen Fausts in Bezug auf die Frequenz durch das „stehen" implizit iterativ erzählt, wenn nicht sogar ausgespart.

Faust nimmt in diesem Sinne nicht nur, wie im Folgenden erläutert wird, die Strukturierung von Zeit für die Erzählung der eigenen Vergangenheit vor, sondern auch für die dramatische Darstellung der gegenwärtigen Szene. In nuce wird hierdurch für die Zeitgestaltung des Dramas die generelle Ablösung von auktorialen Instanzen durch die Figur(en) vorgenommen und damit einer Einheit(-lichkeit) der Zeit eine Absage erteilt. Auch Mephisto bricht in *Studierzimmer II* vor dem Gespräch mit dem Studenten die Illusion einer Einheit der Zeit im Sinne Corneilles, indem er selbst die Temporalität des Stückes anspricht („Nun überlaß es meinem Witze!/ Ich brauche nur ein Viertelstündchen Zeit;/ Indessen mache dich zur schönen Fahrt bereit!" (Faust, 1848ff.)). Dieser Wechsel von einer auktorialen, scheinbar objektiven zur subjektiven, von den Figuren abhängigen Zeitstrukturierung führt dazu, dass im Text nicht nur die dargestellte Zeit, sondern auch die Zeit der Darstellung an Phänomene der „[b]esprochenen Zeit"[1147] zurückgekoppelt ist. Hierdurch entsteht in der Darstellung eine sich aus den Figuren selbst speisende Zeit, die wiederum Quelle für temporale Ambiguitäten und ambige Temporalität auf Ebene der dramatischen Einbettung ist. Wie bereits in *KAP. 1.3.2* herausgestellt, ist diese Verbindung von figuraler Zeitbesprechung und Zeitgestaltung im Text durch den schönen Augenblick pointiert, da dieser durch die Subjektivität der durch die Figuren dargestellten Zeit in seiner Plötzlichkeit, Offenheit und Verbindung paradoxaler Zustände (Ruhe/Bewegung) durch Ambiguität realisierbar ist. Zudem scheint, wie in *KAP. 3.2* postuliert, die Verzahnung der Ästhetik der Zeit anhand der subjektiven, figuralen Zeitgestaltung einerseits und der Aisthesis des Augenblicks andererseits die besondere Verbindung von Inhalt und Form, wie sie auch handlungsrelevant durch die Wette um die Gabe des schönen Augenblicks umgesetzt wird, in Goethes *Faust* zu begründen.

In dieser Abhängigkeit der Zeitdarstellung von der Figur kann ein Argument für die

[1147] Vgl. Link (1977), S. 76.

von Michael Gamper in Rückgriff auf Max Kommerell vertretene vierte Einheit des Dramas, die Einheit durch den Protagonisten, gesehen werden.[1148] Bereits Aristoteles diskutiert und verneint, dass die Einheit eines Stücks hergestellt werden könne, wenn im Zentrum der Handlung ein Held steht: „Die Fabel des Stückes ist nicht schon dann – wie einige meinen – eine Einheit, wenn sie sich um einen einzigen Helden dreht.“[1149] Aufgrund seiner Lektüre von Aristoteles und Lessing setzt die Konklusion Kommerells – hier ist Gamper zuzustimmen – die antike der modernen Tragödie zu stark entgegen („Offenbar dies: der Held der antiken Tragödie ist als Einheit vom Geschehen gesetzt, der Held der modernen Tragödie teilt dem Geschehen seine Einheit mit.“[1150]). Trotz dieser Einschränkung ist Faust, durch den Teufelspakt zudem magisch verstärkt, im Sinne Kommerells und Gampers in der Lage, „die Zeitökonomie des Dramas aus sich heraus zu generieren und so „dem Geschehen eine Einheit [mit]zuteilen“ – was freilich zu durchweg unterschiedlichen dramaturgischen Lösungen führt.“[1151]

Was Gamper aus dem Vergleich von Goethes *Götz von Berlichingen* mit Dramen von Johann Anton von Leisewitz und von Friedrich Maximilian Klinger als „unterschiedlich[e] dramaturgisch[e] Lösungen“[1152] bezeichnet, entfaltet sich voll im *Faust*. Begründet ist dies erstens durch die Ambiguität des Protagonisten, der unter anderem durch seine epochal ambige Zeichnung markiert selbst schon keine Einheit im Sinne von Homogenität aufweist.[1153] Der Faust-Figur kann im Sinne Gampers aufgrund ihrer eigenen temporalen Ambiguität nur eine „Zeitökonomie des Dramas“[1154] entspringen, die selbst durch Ambiguität geprägt ist. Zudem können die Beobachtungen von Aristoteles auf *Faust* übertragen werden: Es entsteht durch Faust keine Einheit der Handlung, da „diesem einen […] unendlich vieles zu[stößt], woraus keinerlei Einheit hervorgeht. So führt der eine auch vielerlei Handlungen aus, ohne daß sich daraus eine einheitliche Handlung ergibt.“[1155] Diese Pluralität an Handlungen und Begebenheiten, in die sich der Protagonist begibt, wird von Faust in *Nacht* („Was man nicht nützt ist eine große Last,/ Nur was der Augenblick schafft, dass kann er nützten“ (Faust, 684f.)) und in *Studierzimmer II* pointiert („Stürzen wir uns in

[1148] Vgl. Gamper, Michael: „'Was die Zeit her in mir arbeitet'. 'Große Individuen' und ihre Zeit-Dramen bei Goethe, Leisewitz und Klinger“. In: *Dramatische Eigenzeiten des Politischen im 18. und 19. Jahrhundert*, hrsg. v. Michael Gamper und Peter Schneyder. Hannover 2017: Wehrhahn (Aesthetische Eigenzeiten, Bd. 8), S. 63–91, hier: S. 64; vgl. ferner: Kommerell, Max: *Lessing und Aristoteles. Untersuchungen über die Theorie der Tragödie*, 3. unveränd. Aufl., Frankfurt/M. 1960: Klostermann, S. 161.
[1149] Aristoteles: *Poetik,* 8, S. 27
[1150] KOMMERELL (1960), S. 65; vgl. ferner: GAMPER (2017), S. 65.
[1151] GAMPER (2017), S. 65.
[1152] GAMPER (2017), S. 65.
[1153] Vgl. hierzu: ARENS (1982), S. 75: „Die wirkliche Einheit der Faustfigur ist nicht die eines normalen Dramenhelden, sondern einer sich insgesamt über 60 Jahre erstreckenden Selbstaussage des Dichters.“
[1154] GAMPER (2017), S. 65.
[1155] Aristoteles: *Poetik*, 8, S. 27.

das Rauschen der Zeit/ In's Rollen der Begebenheit!/ Da mag denn Schmerz und Genuß/ Gelingen und Verdruß,/ Mit einander wechseln wie es kann:/ Nur rastlos bethätigt sich der Mann.“ (Faust, 1754–1759)).

5.1.2 Epochale und ontologische Ambiguität der Figur

Zu Beginn der Szene *Nacht* ist durch die Rückbindung von Zeit an die figurale Zeichnung das Verhältnis Fausts zu dem von ihm Besprochenen, hier: dem Erzählten, für die temporale Ambiguität und die ambige Temporalität maßgeblich. Bei Faust handelt es sich bezüglich des Monologs um einen autodiegetischen Erzähler, der in Form des späteren Erzählens von seiner Studienzeit berichtet. Hierbei nimmt Faust verschiedene Positionen ein, welche nach Lukas Werner zusammen zu einer „Multiplizität des Ich“[1156] führen: Das erzählende Ich Faust berichtet von den Zeiten des Studiums des vergangenen, erlebenden Ichs und ist gleichzeitig durch die Erzählung das gegenwärtig erlebendes Ich der dramatischen Darstellung. Die temporale Ambiguität der Figur entspringt hierbei dem temporalen Zusammenspiel der narrativen und der dramatischen Ebene.

Fausts Leben wird von ihm selbst als lineare Zeitstrecke entworfen, die sich bis in das auf Wortebene zweifach betonte „nun“ (Faust, 354 u. 358), das heißt: die zeitliche und räumliche Gegenwart, erstreckt. Dementsprechend wird die komplette Studienzeit durch ein „nun“ mit dem Perfekt („Habe nun [...]/[...]/ Durchaus studirt“ (Faust 354 u. 357) und die daraus resultierende Situation Fausts durch ein „nun“ in Verbindung mit dem Präsens („Da steh' ich nun, ich armer Thor!“ (Faust, 358) artikuliert. Die einzelnen Studien („Philosphie,/ Juristerey und Medicin,/ […] auch Theologie“ (Faust, 354ff.) lassen sich als einzelne Zyklen innerhalb dieser linearen Zeitstrecke bis hin zur Gegenwart werten, welche selbst durch den Ausruf „Da steh' ich nun, ich armer Thor!/ Und bin so klug als wie zuvor;“ (Faust, 358f.) als Endpunkt eines größeren Zyklus des menschlichen Wissenserwerbs bestimmt wird.[1157]

Die temporale Ambiguität, welche durch das Verhältnis zwischen Vergangenheit und Gegenwart gebildet wird, ist nicht nur durch die linearen und zyklischen Relationen begründet, sondern auch durch Simultanität. Diese wird durch die verschiedenen Positionen zum Erzähl(t)en realisiert, die Faust performativ einnimmt. Die daraus resultierende Polyphonie führt zu ambigen Temporalitäten und zur temporalen Ambiguität der Figur. Die dramatische Figur Faust ist generell durch die zeitdeckende Darstellung geprägt, da der Vorgang der Mitteilung der Zeit entspricht, die Faust für diese benötigt. Die Erzählung weist allerdings eine starke Zeitraffung auf. Diese klare Trennung wird durch den Text jedoch

[1156] WERNER (2015), S. 87.
[1157] Vgl. ARENS (1982), S. 74f.; vgl. ferner: KELLER (1994), S. 117f.; BÖCKMANN (1966), S. 208.

nicht strikt beibehalten, weshalb eine Verbindung von Raffung, Pause und Deckung in Fausts Monolog besteht. In der Interjektion „ach!“ (Faust, 354) fallen die Zeit(en) des vergangenen erlebenden und erzählenden Ichs, welches selbst das gegenwärtig erlebende Ich ist, zusammen. Die Zeitbezüge, welche anhand der narrativen Ebene und der Ebene der dramatischen Einbettung getrennt werden können, überlagern sich jedoch im „ach!“ (Faust, 354): Die Interjektion besitzt keine syntaktische Funktion, sondern bildet einen eingeschobenen eigenen Satz, der das Klagen des erzählenden Ichs als Erlebnis des narrativen erlebenden Ichs und der dramatischen Figur ausdrückt. Während das „ach!“ (Faust, 354) innerhalb der Erzählung eine Pause ist, bildet es auf Ebene der dramatischen Figur eine Raffung der Klage oder der Disziplinkritik,[1158] die durch den dramatischen Modus der Darstellung an die Zeitdeckung gebunden bleibt. Durch die Simultanität der Positionen zum Erzähl(t)en wird das Verhältnis von Faust zu sich selbst zeitlich ambig. Die Faustfigur ist in der Szene *Nacht* in der linearen Zeitstrecke Leben eine ältere Version von sich selbst und gleichzeitig nur eine weitere Wiederholung der vorangegangenen Zyklen innerhalb der Zeitstrecke, die ihren gemeinsamen Punkt im „ach!“ (Faust, 354) und den Grenzen des Wissenserwerbs haben („Und bin so klug als wie zuvor;“ (Faust, 359)).

Der Charakter der Wiederholung und der gleichzeitigen Einmaligkeit wird durch die Verbindung der Sprache des 18. Jahrhunderts mit der Form des Knittelverses verstärkt.[1159] Den verwendeten Knittelvers kennt Goethe durch Johann Christoph Gottscheds *Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen* aus seiner Leipziger Studienzeit.[1160] Gottsched habe ihm, wie er in *Dichtung und Wahrheit* berichtet, „von allen Dichtungsarten eine historische Kenntnis, so wie vom Rhythmus und den verschiedenen Bewegungen desselben“[1161] vermittelt.[1162] Eine Nähe der Verse in *Faust I* samt der Reimverbindung von „Medizin“ und „Bemühn“ zu dem bei Gottsched angeführten Beispiel ist offensichtlich:

> „Zum Lehrer gemachet han allhie
> Der Waisheit oder Philosofi
> Weil sie von wegen deiner Gabn
> Der EeR dich werthgeschetzet habn
> Seitdem du wol, daß gibt dir Praiß
> Studirt mit unverdroßnem Flaiß
> […]
> So wirst du ein Philosofus
> Bist gleich sonst ein Theologus
> […]
> Lachst all verkehrte Stümper aus

[1158] Vgl. hierzu ARENS (1982), S. 76: „Während Marlowes Faust die Disziplinen mustert und verwirft, tut G.s. F. sie mit einem „ach!“ ab.“
[1159] Vgl. ARNES (1982), S. 75.
[1160] Vgl. SCHÖNE (2003), S. 208.
[1161] FA I, 14, S. 287.
[1162] Vgl. SCHÖNE (2003), S. 209.

Die […] verstehn nit die geringste Spur
Vom ewgen Gesåtz in der Natur
Wollen große Juristen seyn
Bleibn alzeit am Verstand sehr klain
Imgleichen in der Medicin
Siht man fast vile sich bemůhn
Nichts nit mit grőßerm Eiffer treiben
Als die Kunst ein Recept z'verschreiben“[1163]

Ähnlich wie beim „Du“ im Gedicht handelt es sich auch bei Faust um einen Theologen („Heiße Magister, heiße Doctor gar,“ (Faust, 360)), der gegenüber den anderen Gelehrten, bei Sachs die Disziplinen per se, ein Überlegenheitsgefühl verspürt: „Zwar bin ich gescheidter als alle die Laffen,/ Doctoren, Magister, Schreiber und Pfaffen;/ Mich plagen keine Scrupel noch Zweifel,/ Fürchte mich weder vor Hölle noch Teufel“ (Faust, 366–369). Während im Gedicht bei Gottsched die Medizin und die Rechtswissenschaften herabgestuft werden, bilden sie für Faust auch textuell nur weitere Zwischenschritte zwischen Philosophie und Theologie in der linearen Zeitstrecke Leben und für sich genommene zyklische Strukturen. Im Gegensatz zum Gedicht wird jedoch durch Faust die Kenntnis „Vom ewgen Gesåtz in der Natur“[1164] aufgrund des Theologiestudiums eingeschränkt. Die Theologie bietet im „[z]war“ (Faust, 366) die Möglichkeit, sich den anderen gegenüber überlegen zu fühlen, allerdings auch die Erkenntnis über die Begründung der zyklischen Strukturen, die sein Leben bestimmen und seinem Wissenserwerb Grenzen setzen („Und leider auch Theologie! […] Bilde mir nicht ein was rechts zu wissen“ (Faust, 356 u. 371)).[1165] Die intertextuellen und architextuellen Aufgriffe des Gedichts verweisen auf die Wiederholung bekannter Muster und lassen einen zeitlichen Bezug Fausts zur Renaissance neben dem zum 18. Jahrhundert und zur Gotik erkennen. Er umspannt damit ein Gelehrtenbild, welches im Mittelalter entsteht und über die Renaissance bis hin zum Ende der Frühen Neuzeit auch innerhalb der literarischen Tradition für die Faust-Figur besteht (vgl. *KAP. 3.1*). Trotz der Studien ist sein Erkenntnisinteresse in Bezug auf das „ewg[e] Gesåtz in der Natur“[1166] nicht gestillt („Daß ich erkenne, was die Welt im Innersten zusammenhält“ (Faust, 382f.)).

Der Bezug Fausts zur (eigenen) Vergangenheit und der damit verbundenen Wiederholungsstrukturen findet einen Abschluss durch die Verse 358f. und wird in *Studierzimmer I* auf Ebene der Metareflexion pointiert („Das also war des Pudels Kern!/ Ein fahrender Scolast? Der Casus macht mich lachen.“ (Faust, 1323f.); *vgl. KAP. III).* Während

[1163] Gottsched, Johann Christoph: *Versuch einer Critischen Dichtkunst für die Deutschen* [...] *Zweyte und verbesserte Auflage*, [...]. Leipzig 1737 [1730], S. 597f.
[1164] Gottsched: *Versuch einer Critischen Dichtkunst* (1737), S. 598.
[1165] Vgl. BÖCKMANN (1966), S. 208f.; vgl. ferner: GAIER (2004), S. 58.
[1166] Gottsched: *Versuch einer Critischen Dichtkunst* (1737), S. 598.

in den ersten Versen von *Nacht* das Verhältnis zwischen erzählendem und erlebendem Ich des Narrativs durch die Tempusform des Perfekts ausgedrückt wird („Habe […] studirt“ (Faust, 354 u. 356)), wechseln in Vers 358f. das Tempus und das Reimschema („Da steh' ich nun, ich armer Thor!/Und bin so klug als wie zuvor (Faust, 358f.)). Das erzählende und erlebende Ich Fausts kommen nun zusammen. Es findet ein zeitdeckendes, gleichzeitiges Erzählen (performatives/dramatisches Erzählen) statt. Die Verzahnung mit der Vergangenheit durch den Kreuzreim wird zugunsten eines Paarreimes und des damit engeren zeitlichen Bezug aufgegeben.

Durch die Verwendung des auf Wortebene markierten Präsens kommt Faust zweifach in der Gegenwart an; einerseits in der gegenwärtigen Szene und andererseits im kulturellen Kontext um 1800. Er verneint den Fortschrittsgedanken der Aufklärung, da neben dem eigenen Unwissen die Unmöglichkeit bestehe, sich und die anderen zu bessern („Bilde mir nicht ein was rechts zu wissen,/ Bilde mir nicht ein, ich könnte was lehren/ Die Menschen zu verbessern und zu bekehren.“ (Faust, 371ff.)).[1167] Diese Verneinung des Fortschritts beruht auf Wortebene auf einem Parallelismus. Allerdings führt dieser nicht zu einem ikonischen Stillstand, sondern ist weiterhin durch die Einbindung in das Paarreimschema in eine dialogische Linearität eingebunden. Hierdurch entsteht eine sprachliche Realisierung zyklischer Strukturen, die den Fortlauf der menschlichen Bildung an die individuelle von Faust rückbindet. Die historische Einordnung durch die Wiederholung bekannter Muster (Geschichte und Bildung als individueller Lebensweg) wird in eine Art Zukunftserwartung überführt.

Diese wird in *Studierzimmer II* während der Studienberatung durch den Zusammenhang zwischen der Wahl der Disziplin und dem kausal davon abhängenden Lebenswandel wiederaufgegriffen (vgl. Faust, 1868–2050), weshalb *Nacht* und *Studierzimmer II* in einem Verhältnis der gegenseitigen Spiegelung zueinanderstehen. Das Herausstellungsmerkmal Fausts gegenüber den anderen „Laffen“ (Faust, 366) und dem Schüler in *Studierzimmer II* (vgl. Faust, 1868–2050) ist die Einsicht in die Beschränktheit der menschlichen Erkenntnis und sein Streben, diese Grenzen zu überwinden.[1168] Ansonsten sind die Reflexionen Fausts und des Schülers weitgehend ähnlich. Die von Faust artikulierte fehlende Furcht vor der Hölle und dem Teufel („Fürchte mich weder vor Hölle noch Teufel – “ (Faust, 369)) lässt sich als narrative Ambiguität verstehen: einerseits als Ausdruck des Vertrauens in den eigenen Glauben und damit verbunden als Bestätigung, dass Teufel und Hölle keine Fabeln, sondern Fakt sind, und andererseits als Offenheit gegenüber den durch

[1167] Vgl. ARENS (1982), S. 78.
[1168] Vgl. GAIER (2002), S. 30; vgl. ferner: ARENS (1982), S. 77.

den Teufelspakt eröffneten Erkenntnissen.[1169] Der Gewinn übermenschlicher Erkenntnis durch teuflischen Beistand schafft für Faust eine Verbindung zu Adam und Eva („Da sprach die Schlang zum Weibe / Jr werdet mit nicht des tods sterben / Sondern Gott weis / das / welchs tags jr da von esset / so werden ewre augen auff gethan / vnd werdet sein wie Gott / vnd wissen was gut vnd böse ist.“[1170]), die durch Mephistos Eintrag „Eritis sicut Deus, scientes bonum et malum“ (Faust, 2048) in das Stammbuch des Schülers wiederaufgegriffen wird.

Neben diese auf göttliche Erkenntnis zielende Motivation treten bei Faust und dem Schüler – bei Letzterem in höherem Maße – innerweltliche Gründe für den einzuschlagenden Weg. Bei Faust wird die Magie dadurch legitimiert, dass er weder über Reichtümer verfüge („Auch hab' ich weder Gut noch Geld“ (Faust, 374)), noch an der „Ehr' und Herrlichkeit der Welt“ (Faust, 375) teilhabe. Während sich „Ehr'“ (Faust, 375) auf den innerweltlichen Ruhm bezieht, kann die „Herrlichkeit“ (Faust, 375) sowohl für herrschaftliche Rechte als auch für die Partizipation an der göttlichen Herrlichkeit stehen, wie sie in *KAP. 4.5.2* anhand der himmlischen Perspektiven in *Prolog im Himmel* und des ebenfalls in der Szene *Nacht* auftretenden *spiritus mundi* dargestellt wurde. Die mit der Teilhabe an der Herrlichkeit einhergehende Gottähnlichkeit (vgl. *KAP. 4.5.3*) wird auch in Bezug auf den Schüler von Mephisto artikuliert und an die Bibel rückgebunden: „Folg' nur dem alten Spruch und meiner Muhme der Schlange,/ Dir wird gewiß einmal bey deiner Gottähnlichkeit bange!“ (Faust, 2049f.). Der hier von Mephisto explizit gemachte Verweis auf die Heilsgeschichte ist auch in der von Faust angesprochenen „Herrlichkeit der Welt “ (Faust, 375) enthalten. Sie referiert die Versuchung Jesu durch Satan: „WJderumb füret jn der Teufel mit sich / auff einen seer hohen Berg / vnd zeiget jm alle Reich der Welt / vnd jre Herrligkeit /Vnd sprach zum jm / Das alles wil ich dir geben / So du niderfellest / vnd mich anbetest“[1171]. Diese heilsgeschichtliche Dimension der bestandenen Prüfung durch das Widerstehen der teuflischen Versuchung wird in der Szene durch die Feier der Osternacht beibehalten und dient als Rahmung und Ende der Magieversuche Fausts.

5.1.3 Ambiguität der Magie

Die Gegenüberstellung Fausts und Jesu besteht in der Abwehr der teuflischen Versuchungen einerseits und im Ergeben andererseits, was zu einer negativen Konnotation der Magie führt („Drum hab' ich mich der Magie ergeben“ (Faust, 377)). Hervorzuheben ist in diesem Kontext der Tempusgebrauch Fausts. Auf Wortebene ist hierbei bereits markiert, dass er sich

[1169] Vgl. ARENS (1982), S. 77.
[1170] Gen 3.4f.
[1171] Mt. 4,8f.; vgl. ferner: GAIER (2002), S. 30; SCHÖNE (2003), S. 212.

nicht gegenwärtig der Magie ergibt, sondern sich bereits in der Vergangenheit ergeben hat („Drum hab' ich mich der Magie ergeben“ (Faust, 377)). Der Grund dafür kann durch die Bibelreferenz auf die teuflischen Versuchung gesehen werden. Auch für Faust ist eine solche Versuchung auszumachen, auch wenn diese nicht explizit in *Nacht* angesprochen oder dargestellt wird, sondern über einen intertextuellen Verweis erfolgt und durch das Perfekt („hab' ich mich […] ergeben“ (Faust, 377)) vorausgesetzt wird. In den Monolog Fausts sind die Verse aus *Die Falschheit menschlicher Tugenden* von Albrecht von Haller eingegangen; jenem Aufklärer, dessen *Unvollkommenen Ode über die Ewigkeit* Mephisto im *Prolog im Himmel* referiert und als Argumente gegen den HERRN und für die eigenen Perspektivwechsel nutzt *(vgl. KAP. 4.5.4)*. Laut Albrecht Schöne ist *Die Falschheit menschlicher Tugenden* „im 18. Jh. so häufig angeführt wurden, daß Goethe ihre Kenntnis bei den zeitgenössischen Lesern voraussetzen konnte.“[1172] Auch im Gedicht Hallers wird die breite Masse, vom Einen, dem besonders Gelehrten, abgegrenzt: „Er kennt von der Welt was außen sich bewegt, / Und nicht die innre Kraft, die heimlich alles regt.“[1173] Der Eine zeichne sich dadurch aus, dass sein „erhabener Geist sich aus der Menschheit Schranken“[1174] schwinge. Faust verbindet sich über weitere Verse („Daß ich erkenne, was die Welt/ Im Innersten zusammenhält, (Faust, 382f.), „Erkenntst dann der Sterne Lauf“ (Faust, 422)) mit dem Gedicht Hallers („Warum die Sterne sich an eigne Gleise halten;/ Wie bunte Farben sich aus lichten Strahlen spalten;/ Was für innrer Trieb der Welten Wirbel dreht“[1175]).

Albrecht Schöne zufolge ist bei Haller mit dem Einen, der Physiker Isaac Newton gemeint, der das universale Gesetz der Gravitation aufstellte, um zu erklären, „was die Welt/ Im Innersten zusammenhält“ (Faust, 382f.).[1176] Durch diese Anlehnung an Haller habe Goethe die „vorgezeichnete Rolle Newtons auf seinen Protagonisten übertragen“[1177]. Faust trete nicht nur im Kontext der neuzeitlichen Human-, sondern durch den Newton-Verweis auch als „Begründer der neuzeitlichen Naturwissenschaften“[1178] auf. Diesbezüglich verbinde Faust – und hier scheint ein zu hinterfragender Konsens in der aktuellen Forschung zu bestehen – die Human- und Naturwissenschaften im neuzeitlichen Sinne in Gestalt der Magie.[1179] Es ist allerdings festzuhalten, dass Schöne den Status Fausts als Begründer der

[1172] SCHÖNE (2003), S. 211.
[1173] Haller, Albrecht von: *Die Falschheit menschlicher Tugenden*. In: Albrecht von Haller. Versuch schweizerischer Gedichte. Nach der Ausgabe letzter Hand [1777], hrsg. v. Karl-Maria Guth. Berlin 2017: Hofenberg, S. 48–59, hier: S. 51; vgl. ferner: SCHÖNE: (2003), S. 211.
[1174] Haller: *Die Falschheit menschlicher Tugenden*, S. 56.
[1175] Haller: *Die Falschheit menschlicher Tugenden*, S. 56.
[1176] Vgl. SCHÖNE (2003), S. 211.
[1177] SCHÖNE (2003), S. 211.
[1178] SCHÖNE (2003), S. 211.
[1179] Vgl. GAIER (2002), S. 32; vgl. ferner: SCHÖNE (2003), S. 211; Jahraus, Oliver: „„Wissenwollen“. Goethes *Faust* und die Erfindung der *human science*“. In: *Faust und die Wissenschaften: Aktuelle Zugänge*

neuzeitlichen Wissenschaft durch die Haller-Referenz herleitet und dabei die Magie Fausts nicht in ihrer Komplexität berücksichtigt, wie sie durch den intertextuellen Verweis und die Dialogizität im Faust-Drama gegeben ist. Die ins Feld zu führende Stelle von Haller im Text rückt Faust in die Nähe zu Mephisto und schafft intertextuell eine Verbindung zwischen *Prolog im Himmel* und *Nacht*:

> „Wo sind die Heiligen von unbeflecktem Leben,
> Die Gott den Sterblichen zum Muster dargegeben?
> Viel Menschheit hänget noch den Kirchen-Engeln an,
> Die Aberglaube deckt, Vernunft nicht dulden kann!“[1180]

Bei Haller wird explizit nach dem vorbildlichen Leben von Heiligen gefragt, wie es als Teil der Heilsgeschichte auch durch den HERRN und Mephisto in *Prolog im Himmel* in Bezug auf die Wette thematisiert wird. Dadurch ist in beiden Texten der eine, aus der Masse Herausragende in die temporale Ambiguität eingebunden, welche sich aus der Linearität der Heilsgeschichte, der Zyklik durch das Muster des Heiligenlebens und dem individuellen Leben als lineare Zeitstrecke ergibt. Auch die Abkehr von den „Kirchen-Engeln“[1181] beziehungsweise dem Herrscherlob durch die Engel hin zur Vernunft wird in *Prolog im Himmel* als teuflischer Perspektivwechsel anhand der Haller-Referenzen durch Mephisto vorgenommen (vgl. *KAP. 4.5.4*). In Bezug auf Fausts Rolle als Begründer der neuzeitlichen Wissenschaft ist somit auf sein Verhältnis zu dem von Haller angesprochenen Aberglauben einzugehen und dadurch die Magie in ihrem Status und ihrer Komplexität zu bestimmen. Die Magie lässt sich mit Ulrich Gaier beschreiben als die

> „Universalwissenschaft der Renaissance, in der antike und mittelalterliche Geheimlehren zusammengefasst werden und die sich von den mittelalterlichen Bücherwissenschaften durch ihre empirisch-experimentelle Methodik und ihren Anwendungsbezug unterschied.“[1182]

Magie ist in diesem Sinn als Wissensform und als Praxis durch temporale Ambiguität geprägt: Sie verknüpft in der Frühen Neuzeit aus der Antike stammendes Wissen mit dem aus dem Mittelalter sowie der Renaissance und wiederholt damit Praktiken früherer Epochen in jeweils frühneuzeitlicher Ausprägung. Neben die temporale Ambiguität tritt eine moralische, da zwischen weißer und schwarzer Magie unterschieden wird. Der weißen und

---

und Perspektiven in wissenschaftlicher Vielfalt, hrsg. v. Elisabeth Weiss, Oliver Jahraus, Hanni Geiger. Würzburg 2019: Königshausen & Neumann (Film – Medium – Diskurs, 104), S. 13–35, hier: S. 18f.; Priesener, Claus: „Der junge Goethe, die Alchemie und die Anfänge des Faust“. In: *Faust und die Wissenschaften: Aktuelle Zugänge und Perspektiven in wissenschaftlicher Vielfalt*, hrsg. v. Elisabeth Weiss, Oliver Jahraus, Hanni Geiger. Würzburg 2019: Königshausen & Neumann (Film – Medium – Diskurs, 104), S. 55–87, hier: 55–59; Hörisch, Jochen: „Goethes Faust oder Die Ir/Rationalität der Wissenschaft“. In: *Faust und die Wissenschaften: Aktuelle Zugänge und Perspektiven in wissenschaftlicher Vielfalt*, hrsg. v. Elisabeth Weiss, Oliver Jahraus, Hanni Geiger. Würzburg 2019: Königshausen & Neumann (Film – Medium – Diskurs, 104), S. 157–177, hier: 167.

[1180] Haller: *Die Falschheit menschlicher Tugenden*, S. 49.

[1181] Haller: *Die Falschheit menschlicher Tugenden*, S. 49.

[1182] GAIER (2002), S. 30.

der schwarzen Magie ist gemeinsam, dass sich der Praktizierende exakt vorbereiten muss. Diesen Grundsatz kannte auch Goethe durch sein Studium des Werks *De occulta philosophia sive De Magia* (1531) von Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim und anderer Texte der Renaissance und seiner Zeit.[1183] Während die weiße Magi mit der Natur und partiell mit der Religion vereinbar ist, bedient sich der Schwarzmagier wiedernatürlicher Mittel, um Dämonen zu gebieten.[1184]

Die Unterscheidung in weiße und schwarze Magie beinhaltet das heterogene Verhältnis der Magie zur Religion. Sie kann sowohl, wie in der *Faust-Historia,* als Abwendung von Gott als auch, wie in der Szene *Nacht*, als Alternative zur Theologie verstanden werden. Immerhin legt die Faustfigur Goethes nicht die Bibel unter die Bank wie in der *Faust-Historia* („hat die H. Schrifft ein weil hinder die Thůr vnnd vnter die Banck gelegt“[1185]), oder ersetzt sie durch schwarzmagische Bücher wie in Christopher Marlowe *Doctor Faustus („*Divinity, adieu! *[Puts down Bible]/ [Picks up book of magic.] These metaphysics of magicians/ And necromantic books are heavenly“*[1186]*)*, sondern macht sich nach dem Osterspaziergang an eine Bibelübersetzung in *Studierzimmer II* (vgl. Faust, 1217–1223). Die Magie ist in ihrer weißen Form zudem auch, wie es Goethe bei Paracelsus vorgefunden hat, eng mit den Heiligen verbunden, nach denen Haller fragt („Wo sind die Heiligen von unbeflecktem Leben“[1187]): „Dann es seind Heiligen in Gott zur Seligkeit heissen Sancti/Seind auch Heiligen in Gott zu natůrlichen Kreften die heissen Magi. […] Also ist die underscheidt zwischen Sanctum und Magum/ daß der Sanctus auß Gott/ der Magus auß der Natur wirket.“[1188] Bezieht man das Verhältnis der Natur zu Gott als Spiegelung und Emanation desselben aus *Prolog im Himmel* mit ein (vgl. *KAP. 4.5.1* und *KAP. 4.5.2*), führt dies zu einer Überlappung von magus und sanctus in Faust. Darüber hinaus wird Magie in *Vor dem Thor* als halb ernst gemeinter Zeitvertreib, um den zukünftigen Ehemann zu sehen („Agathe fort! ich nehme mich in Acht/ Mit solchen Hexen öffentlich zu gehen;/ Sie ließ mich zwar, in Sanct Andreas Nacht,/ Den künftgen Liebsten leiblich sehen.“ (Faust, 876–879)), und als eine in das Osterfest eingelassene (volksreligiöse) Praxis dargestellt („So nehmet auch den schönsten Krug,/ […] Die Zahl der Tropfen, die er hegt,/ Sey euren Tagen zugelegt.“ (Faust, 985 u. 989f.)).

[1183] Vgl. FA I, 14, S. 371ff.; vgl. ferner: GAIER (2002), S. 31; GAIER (2012), S. 265.
[1184] Vgl. GAIER (2002), S. 31; vgl. ferner: SCHÖNE (2003), S. 212.
[1185] *Faust-Historia*, S. 14.
[1186] Marlowe: *Doctor Faustus*, I.1, 48ff.
[1187] Haller: *Die Falschheit menschlicher Tugenden*, S. 49.
[1188] Paracelsus [Theophrastus Bombast von Hohenheim]: *Astronomia Magna: Oder Die gantze Philosophia sagax der grossen vnd kleinen Welt, des von Gott hocherleuchten, erfahrnen vnd bewerten teutschen Philosophi vnd Medici, Philippi Theophrasti Bombast, genannt Paracelsi magni:* [...]. Franckfurt am Mayn, 1571, S. 44 verso; vgl. ferner: GAIER (2012), S. 265.

Die Magie ist demnach im *Faust* auch eine Form des teilweise ernstgenommenen Aberglaubens, weswegen sich Haller gegen die Religion der „Kirchen-Engel“ richtet. Die von Schöne angeführte Haller-Referenz scheint demnach nicht als Argument dafür zu dienen, warum Faust durch eine Form des Aberglaubens die Welterkenntnis vom Aberglauben befreien solle und als Begründer der neuzeitlichen, rationalen Wissenschaft dargestellt werde. Des Weiteren ist zu bezweifeln, dass die in *Faust* gestaltete Magie aufgrund ihrer durch die Verbindung von Antike, Mittelalter, Renaissance, Barock und Aufklärung gebildeten epochalen Ambiguität die Begründung der neuzeitlichen Wissenschaften darstellt.

Vor diesem Hintergrund scheinen die Argumentationen Schönes, Gaiers et alii vor allem für eine angenommene Antizipation der „modernen“ Wissenschaften durch die Magie im Sinne einer Teleologie zu sprechen. Für eine solche Antizipation müssen sie davon ausgehen, dass zwischen der im Drama dargestellten Magie und der von ihnen angesprochenen neuzeitlichen Wissenschaft eine nicht dargestellte lineare Entwicklung stattfindet, die durch eine zunehmende Säkularisierung und Rationalisierung des Wissenserwerbs geprägt ist. Dementsprechend führt Gaier aus, dass sich aus der „Universalwissenschaft der Renaissance [...] nach Schwächung ihrer Grundannahmen […] die neuzeitlichen Naturwissenschaften und die Technik daraus [entwickeln]“[1189]. Allerdings gibt der Text dieser Annahme, dass Faust die moderne Wissenschaft antizipiert, selbst mehrere Absagen. Die Ir/Rationalität der Wissenschaften wird im Kontext der Magie durch Zahlenspielereien in der Hexenküche thematisiert.[1190] Des Weiteren ergreift Faust durch die Magie ein Mittel, durch welches er eben in der Szene *Nacht* nicht aus der Zyklik seiner *conditio humana* ausbricht. Die Magie entpuppt sich, wie im Folgenden aufgezeigt wird, im Drama weder als ein Signum noch als Antizipation der Moderne, sondern als weiterer möglicher, und damit rechter Weg innerhalb der als Spiegelung und Emanation aufzufassenden Schöpfung im Sinne von *Prolog im Himmel.* Dementsprechend führt auch eine Art der von Faust praktizierten Magie zur Beschreibung des Makrokosmos(zeichens), während eine zweite die Beschwörung der Figuration dieser in *Prolog im Himmel* aufgerufenen Konzepte, des *spiritus mundi*, bedingt. Auch das Scheitern beziehungsweise der Abbruch des dritten Magieversuchs durch Gesänge der Osterfeierlichkeiten bestätigt die von Faust wahrgenommene Zyklik innerhalb der Schöpfung.

[1189] GAIER (2002), S. 30.
[1190] Vgl. HÖRISCH (2019), S. 167.

5.2 Spirituelle Magie: Ambige Temporalität als Rahmen der Existenz

5.2.1 Ontologische und epochale Erweiterung

Bei der spirituellen Magie handelt es sich um eine Art der weißen Magie, die mit der christlichen Lehre vereinbar ist und darauf beruht, dass das Bewusstsein unter anderem „durch Bildmediation“[1191] aus der eigenen Sphäre heraus erweitert wird. Der Blick auf das Makrokosmoszeichen ist demnach wie der biblisch beschriebene Blick samt temporaler Ambiguität durch eine Zusammenführung von Präsens („Jetzt erkenne ich“), Futur („werde ich erkennen“) und Perfekt („gleichwie ich erkannt bin“) geprägt:

> „Wir sehen jtzt durch einen Spiegel in einem tunckeln wort / Denn aber von angesicht zu angesichte. Jtzt erkenne ichs stücksweise / Denn aber werde ich erkennen gleich wie ich erkennet bin. Nu aber bleibt Glaube / Hoffnung / Liebe / diese drey / Aber die Liebe ist die grössest vnter jnen.“[1192]

Das Makrokosmoszeichen ist demgemäß als Meditationsbild auf die „Konzentration, Staunen, religiöse Verehrung und ekstatische Andacht“[1193] ausgerichtet. Es dient dem Ausbruch aus der menschlichen Determinierung innerhalb der Zyklik durch eine Bewusstseinserweiterung durch Simultanität. Dementsprechend leitet Faust die spirituelle Magie unter Betonung dieser Simultanität auf Wortebene ein:

> „Umsonst, daß trocknes Sinnen hier
> Die heil'gen Zeichen dir erklärt,
> Ihr schwebt, ihr Geister, neben mir,
> Antwortet mir, wenn ihr mich hört!
> Er schlägt das Buch auf und erblickt
> das Zeichen des Makrokosmus.
> Ha! welche Wonne fließt in diesem Blick
> Auf einmal mir durch alle meine Sinnen!“ (Faust, 426–431)

Bereits in der Hinführung werden das innerweltliche Sinnen („Umsonst, daß trocknes Sinnen hier/ Die heil'gen Zeichen dir erklärt,“ (Faust, 426f.)) und die neben ihm schwebenden Geister („Ihr schwebt, ihr Geister, neben mir“ (Faust, 428)) im Präsens zeitlich und auch räumlich nebeneinandergestellt. Das Sinnen kann die menschliche Determinierung nicht überwinden und wird deshalb als „Umsonst“ (Faust, 426) bewertet. Diese präsente Bewertung markiert für das Sinnen eine sich aus der Vergangenheit speisende Erkenntnis, während die Simultanität der Geister mit einem Wunsch und dadurch mit temporaler Ambiguität verbunden wird („Ihr schwebt, ihr Geister, neben mir/ Antwortet mir, wenn ihr mich hört!“ (Faust, 428f.)). Die narrative Ambiguität von Vers 428 ist auf das ambige „wenn“ (Faust, 429) auf Wortebene zurückzuführen. Der Wunsch an die präsenten Geister unter Verwendung des temporalen und konditionalen „wenn“ verbindet die Simultanität auf

[1191] GAIER (2002), S. 30; vgl. ferner: GAIER (2012), S. 265ff.; SCHÖNE (2003), S. 213–216.
[1192] 1. Kor. 13, 12f.
[1193] GAIER (2002), S. 34.

narrativer Ebene gleichsam mit einer Konditional-Imperativ-Konstruktion im Sinne von „wenn ihr mich hört, dann antwortet“ und einer Temporal-Imperativ-Konstruktion im Sinne von „sobald ihr mich hört, antwortet ihr“. Beide Lesarten werden in der spirituellen Magie miteinander verbunden, da die Bewusstseinserweiterung erstens die Kondition Fausts schafft,[1194] gehört zu werden, und zweitens die lineare Temporalität des Wunsches in eine simultane überführt und damit die Erfüllung im Präsens möglich macht.

Allerdings entsteht auf Ebene der dramatischen Einbettung ein Spannungsfeld zwischen der Simultanität und den verbundenen Präsenzeffekten einerseits und der textlichen Darstellung andererseits. Der Beginn der spirituellen Magie wird durch die Handlungsschilderung des *dramatic narrator* linear erzählt („Er schlägt das Buch auf und erblickt das Zeichen des Makrokosmus“ (Faust, v. 430)). Diesen Gestus der Linearität nimmt Fausts Darstellung der Simultanität durch Rede auf. Bemerkenswert sind hierbei die Plötzlichkeit, die Synästhesie aufgrund eines Sinnes und der Wechsel zum Madrigalvers (bis Vers 467) beim Erblicken des Zeichens: „Ha! welche Wonne fließt in diesem Blick/ Auf einmal mir durch alle meine Sinnen!“ (Faust, 430f.)[1195]. Während der Knittelvers Faust als Gelehrten der Renaissance auszeichnet, verweist der Madrigalvers neben der inhaltlichen Nähe der spirituellen Magie zu Jakob Böhme auf die Mystik des Barock.[1196] Die spirituelle Magie führt demnach performativ nicht nur zu einer Erweiterung der Sinne Fausts, sondern auch zu seinem temporalen Umfeld, indem anhand der epochalen Ambiguität die Simultanität verschiedener Zeiten dargestellt und damit die temporale Ambiguität der Zeitformen aufgegriffen wird.

Diese epochale Ambiguität ist auch entscheidend für eine Bewertung des Scheiterns Fausts. Ulrich Gaier sieht Fausts Scheitern von vornherein dadurch begründet, dass er sich nicht an die Regeln der magischen Praktiken im Sinne der Renaissance hält.[1197] Anstelle der von Agrippa geforderten Andacht in stiller Konzentration trete bei Faust laut Gaier die Darstellung durch Rede,[1198] was von ihm als Verstoß gegen die Regeln der Renaissance gewertet wird.[1199] Aus diesem Regelverstoß wird dann von Gaier auf problematische Weise das Scheitern Fausts in der Magie aufgrund seiner Modernität abgeleitet:

> „Das Experiment mit dem alten Zeichen muss misslingen, weil ein reflektierender Moderner sich damit befasst, oder der Moderne kann bei einem unmittelbaren Umgang mit der Natur keinen Erfolg haben, weil er veraltete Zeichen und Wissenschaftsvorstellungen verwenden muss (jedes Zeichen ist mehr oder weniger alt)“[1200]

[1194] Vgl. GAIER (2012), S. 267.
[1195] Vgl. GAIER (2002), S. 30; vgl. ferner: SCHÖNE (2003), S. 213f.
[1196] Vgl. SCHÖNE (2003), S. 213.
[1197] Vgl. GAIER (2002), S. 34f.; vgl. ferner: SCHÖNE (2003), S. 212.
[1198] Vgl. GAIER (2002), S. 35; vgl. ferner: GAIER (2012), S. 290f.
[1199] Vgl. GAIER (2002), S. 34f.
[1200] GAIER (2002), S. 35.

Die Problematik dieses Argumentationsschritts ist zweifach begründet. Erstens führt er zu einem Selbstwiderspruch Gaiers. War doch die Zuwendung zur Magie als Grund angeführt worden, warum Faust durch die Antizipation in Form der Magie als Begründer der neuzeitlichen Wissenschaft auftritt („Universalwissenschaft der Renaissance [...] nach Schwächung ihrer Grundannahmen […] die neuzeitlichen Naturwissenschaften und die Technik daraus [entwickeln]“[1201]). Dieser Argumentation folgend würde Faust auf paradoxe Weise die neuzeitlichen Wissenschaften begründen, indem er in ihrer Antizipation, der Magie, aufgrund seiner Modernität scheitert. Dass Gaier selbst ein Problembewusstsein für diesen Argumentationsschritt zeigt, lässt sich wohl an der Einschränkung festmachen, die durch den in Klammern angefügten Einwand „jedes Zeichen ist mehr oder weniger alt“[1202] markiert wird. Zudem impliziert die Vagheit, durch die sich sein Gebrauch des „reflektierenden Moderne[n]“[1203] auszeichnet, die Rationalität und Desäkularität der modernen Wissenschaften beziehungsweise des modernen Wissenschaftlers. Aber genau diese Rationalität wird von Gaier bei Faust als defizitär wahrgenommen und als Grund für das Scheitern angeführt, weshalb die Begründung des einen Arguments die Widerlegung des anderen zu sein scheint:[1204]

> „Wichtig ist andererseits, dass Faust sich dem Zeichen gegenüber falsch verhält: statt auf dem beschriebenen Weg stumm in 'ekstatische Andacht' zu geraten, reflektiert und redet er dauernd darüber, was mit ihm passiert, und schließlich wird er sogar vom Bild abgelenkt.“[1205]

Die zweite Problematik innerhalb der Argumentation Gaiers ist sein Umgang mit der genrespezifischen Darstellungsform durch Rede, die in seinem Fall eine Gleichsetzung von Darstellung und Sprechakt ist („statt auf dem beschriebenen Weg stumm in 'ekstatische Andacht' zu geraten, reflektiert und redet er dauernd darüber,“[1206]). Dem lässt sich entgegenhalten, dass Fausts Rede nicht der Reflexion, sondern der dramatischen Darstellung dient. Dementsprechend bleibt das Spannungsfeld, welches Gaier zwischen der Stille durch Sprachlosigkeit und der Darstellung durch Rede sieht, auch für die vorliegende Arbeit erhalten, wird jedoch anders gewertet. Hierbei sind die Stille und die Rede nicht entgegengesetzt, sondern durch temporale Ambiguität verbunden, welche die Metareflexion im Text markiert. Die Stille entspricht der Simultanität des Dargestellten, ist aber selbst im Falle, dass Faust in ekstatischer Andacht verharren würde, mit der Zeitdeckung und Sukzession der Darstellungszeit durch Handlung konfrontiert. Deshalb ist die Darstellung

[1201] GAIER (2002), S. 30; vgl. ferner: GAIER (2012), S. 271.
[1202] GAIER (2002), S. 35.
[1203] GAIER (2002), S. 35.
[1204] Vgl. SCHÖNE (2003), S. 212.
[1205] GAIER (2002), S. 34f.
[1206] GAIER (2002), S. 34f.; vgl. ferner: GAIER (2012), S. 290.

durch Handlung wegen ihrer zugrunde liegenden Sukzessivität der Simultanität der dargestellten Sphären unüberbrückbar entgegengesetzt. Die Darstellung durch Rede bietet hingegen ansatzweise die Möglichkeit, die Simultanität des Dargestellten mit der Linearität der Bewusstseinserweiterung und der eigenen sukzessiven Form durch die temporale Gestaltung zu verbinden.

Auffallend sind die Vielfältigkeit und Dichte der Eindrücke, die Faust beim ersten Erblicken des Makroskosmoszeichens (vgl. Faust, 430–446) vor der eigentlichen Betrachtung („Er beschaut das Zeichen“ (Faust, v. 447)) schildert. Die sprachliche Gestaltung reagiert hierauf auf Wortebene durch Ausrufe („Ha!“ (Faust, 430)) und Plötzlichkeits- beziehungsweise Präsenseffekte („Auf einmal“ (Faust, 431)). Wie bereits angebracht, ist auch die Synästhesie durch einen einzigen Blick bedingt und sprachlich gerafft dargestellt, um den Eindruck dicht aufeinanderfolgender Erfahrungen zu erwecken („Auf einmal mir durch alle meine Sinnen!“ (Faust, 431)). Auch die Kreuzreimverbindungen führen zu einer Verzahnung der einzelnen Erfahrungen und beinhalten in dem einen Blick das „jung[e], heilig[e] Lebensglück“ (Faust, 432). Dieses ist der Erfahrung des Göttlichen („Bin ich ein Gott? Mir wird so licht!“ (Faust, 439)) wie in *Prolog im Himmel* entsprechend mit dem Partizip-Präsens-Aktiv („Neuglühend mir durch Nerv' und Adern rinnen.“ (Faust, 433)) und der damit verbundenen temporalen Ambiguität verknüpft. Die Beschreibung Fausts verbindet zudem wie die Engelsgesänge in *Prolog im Himmel* die Ruhe, das heißt die prästabilisierte Harmonie, mit gleichzeitiger innerer Ergriffenheit und Dynamik innerhalb dieser Harmonie:

> „Die mir das innere Toben stillen,
> Das arme Herz mit Freude füllen,
> Und mit geheimnißvollem Trieb,
> Die Kräfte der Natur rings um mich her enthüllen.
> […]
> Ich schau' in diesen reinen Zügen
> Die wirkende Natur vor meiner Seele liegen.“ (Faust, 435–438 u. 440f.)

Neben das Stillen des „inneren Toben“ (Faust, 435) treten die „Freude“ (Faust, 436) und die auch hier unter Einsatz des Partizip Präsens Aktiv näher bestimmte „wirkende Natur“ (Faust, 441). Faust nimmt hierdurch Rückbezüge auf die im *Prolog im Himmel* entwickelten Konzepte der Schöpfung als Spiegelung der in ihr wirksamen Gottheit einerseits („Erfreut euch der lebendig reichen Schöne!/ Das Werdende, das ewig wirkt und lebt,“ (Faust, 345f.)) und der Teilhabe am Göttlichen durch das Göttliche vor („Bin ich ein Gott? Mir wird so licht!“ (Faust, 439)). Vor allem Letztere wird durch die Sprüche des „Weis[en]“ (Faust, 442) aktiviert, indem Faust „Jetzt erst erkenn[t]“ (Faust, 442), dass die „„Die Geisterwelt […] nicht verschlossen [ist]““ (Faust, 443) und die Partizipation von ihm selbst abhängt („„Dein

Sinn ist zu, dein Herz ist todt““ (Faust, 444)). Das Leben kann nicht durch ein totes Herz empfunden werden, sondern ist durch die Verbindung des betrachteten Subjekts mit dem Objekt durch Lebendigkeit bedingt. Hierin findet die Sonnenhaftigkeit beziehungsweise die Göttlichkeit aus *Prolog im Himmel* im Sinne Plotins samt ihrem Aufgriff in Goethes *Nummer III* der *Zahme*[n] *Xenien* ihre Entsprechung (vgl. *KAP. 4.5.3*). Auch an dieser Stelle werden die Göttlichkeit und die Sonnenhaftigkeit im letzten Spruch des Weisen („„Auf bade, Schüler, unverdrossen,/ Die ird'sche Brutst im Morgenroth““ (Faust, 445f.)) zusammengeführt und mit der temporalen Ambiguität der natürlichen und gleichzeitig göttlichen Erscheinung der Morgenröte verbunden. Die temporale Ambiguität entsteht hierbei durch die Verbindung von Einmaligkeit und Wiederholung im neuen Sonnengang innerhalb der „ird'sche[n]“ (Faust, 446)) Sphäre und dem Verweis auf die göttliche Ewigkeit.

Ulrich Gaier argumentiert aufgrund dieser Verbindung zwischen Naturerscheinung und heilsgeschichtlicher Komponente der Morgenröte, dass in dem von Faust angesprochenen „Weis[en]“ (Faust, 442) eine Referenz auf Johann Gottfried Herder und dessen *Älteste Urkunde des Menschengeschlechts* (1774-1776) besteht:[1207] „Komm hinaus, Jůngling, aufs freie Feld und merke […] Und siehe! diese Entzůckung, dies unnennbare Morgengefůhl, wie ‘s scheint alle Wesen zu ergreifen! […] Es ist das Bild jenes Naturweisen: wie sie „aufblickt die Morgenrőthe [...]““[1208]. Dem ist zuzustimmen, da vor allem durch den „Naturweisen“, den Herder im Verfasser der biblischen Genesis sieht, der Charakter der Morgenröte als Naturerscheinung mit heilsgeschichtlicher Dimension verstärkt wird. Zudem wird die Erfahrung der Morgenröte durch den Kontext der *Älteste*[n] *Urkunde des Menschengeschlechts* durch eine anthropologische Dimension ergänzt, da die Morgenröte am Beginn der heilsgeschichtlichen und natürlichen Zeiterfahrung des Menschen steht. Hierdurch wird nicht nur das von Faust Erfahrene, sondern auch seine Erfahrung selbst temporal und epochal ambig.

Zu verneinen ist allerdings bei der Argumentation Gaiers auch hier dessen Schlussfolgerung. Der referierte Gedanke Herders, in der Morgenröte eine Wiederholung der ersten Morgenröte als Urlicht der Schöpfung in der Natur zu sehen, ist laut Gaier historisch gesehen so neu („Herder selbst ruft zur unmittelbaren Erfahrung dieses Urlichts in der Natur auf“[1209]), dass der „Gedanke an den Weisen während des magischen Experiments […] dieses somit auch wegen der Modernität des Gedankens [unterbricht]“[1210]. Dem ist zu entgegnen, dass die Vorstellung Gottes als Lichtquelle (Sonne) und daraus

[1207] GAIER (2002), S. 37; vgl. ferner: SCHÖNE (2003), S. 215.
[1208] Herder: *Ältestes Urkunde*, S. 81f.
[1209] GAIER (2002), S. 37.
[1210] GAIER (2002), S. 37.

ableitbar die Vorstellung der Morgenröte am Beginn der als Emanation gedachten Schöpfung nicht im Sinne einer historischen Epoche modern ist, sondern für *Prolog im Himmel* auch durch die Referenzen auf Plotin und Haller nachgewiesen werden konnte. Des Weiteren ist die Schlussfolgerung Gaiers ein weiteres Exemplum für die Flexibilität im Gebrauch des Modernitätsbegriffs beziehungsweise für dessen Vagheit. Es erscheint in der Argumentation Gaiers der Bezug von Sakralität und Modernität dadurch nicht eindeutig geklärt, da Faust nach seinen Ausführungen sowohl an der Modernität durch Sakralität in der spirituellen Magie („Herder selbst ruft zur unmittelbaren Erfahrung dieses Urlichts in der Natur auf“[1211]) sowie – im Selbstwiderspruch – generell aufgrund seiner Modernität in der Antizipation der modernen Wissenschaft, der mit Sakralität verbundenen Magie, scheitern soll („der Moderne kann bei einem unmittelbaren Umgang mit der Natur keinen Erfolg haben, weil er veraltete Zeichen und Wissenschaftsvorstellungen verwenden muss“[1212]). Zudem macht der Text an dieser Stelle aufgrund seiner temporalen und epochalen Ambiguität keine teleologische Modernitätsthese geltend, sondern zeigt durch die Herder-Referenz vielmehr die Vielschichtigkeit, Zyklik und Simultanität von Zeit(en) in einem Augenblick auf:

> „Aufgehende Morgenröthe! [...] dein Auge folgt dem lieblichen Bilde – Folge! Es wird dich weit führen, von Himmel zur Erde, von Erde zu Himmel! Bald einen großen erleuchteten Schauplatz, eine Flamme der Welt, Allbelebung zwischen Himmel und Erde wirds dir zeigen: fasse die große Morgenlektion Gottes ganz!“[1213]

5.2.2 Lebendigkeit des Symbols und poetische Sphäre

Versinnbildlicht werden diese Vielschichtigkeit, Zyklik und Simultanität von Zeit(en) im Makrokosmoszeichen, dessen Betrachtung („Er beschaut das Zeichen“ (Faust, v. 447)) aufgrund der Darstellung durch Rede zudem noch mit Linearität verbunden wird. Es entsteht somit ein Spannungsfeld zwischen der narrativen Ebene, der bildlichen Flächendarstellung von temporaler Ambiguität verschiedener Sphären und der sprachlich zeitorientierten Wiedergabe auf Ebene der dramatischen Einbettung:

> „Wie alles sich zum Ganzen webt,
> Eins in dem andern wirkt und lebt!
> Wie Himmelskräfte auf und nieder steigen
> Und sich die goldnen Eimer reichen!
> Mit segenduftenden Schwingen
> Vom Himmel durch die Erde dringen,
> Harmonisch all das All durchklingen!“ (Faust, 447–453)

In den Versen 447 und 448 ist auf Wortebene die sprachliche Umsetzung der Simultanität durch das Ineinanderweben sowie Wirken der einzelnen Teile im harmonischen Ganzen

[1211] GAIER (2002), S. 37.
[1212] GAIER (2002), S. 35.
[1213] Herder: *Ältestes Urkunde*, S. 94f.; vgl. ferner: SCHÖNE (2003), S. 215.

durch den Tempusgebrauch im Präsens („webt/ […] wirkt und lebt“ (Faust, 447f.)) samt Reimverbindung und die Allgemeinheit der Aussage durch Unbestimmtheit umgesetzt („alles […]/ Eins in dem andern“ (Faust, 447f.). Faust bezieht sich zudem auf die Worte des HERRN von *Prolog im Himmel*. Dieser hat das Schöne der Schöpfung durch die verbindende Lebendigkeit näher bestimmt als „Das Werdende, das ewig wirkt und lebt.“ (Faust, 346). Die Funktion des Partizip-Präsens-Aktiv, die temporale Ambiguität in *Prolog im Himmel* zu realisieren, wird in den Versen Fausts durch den Bezug des „Ganzen“ zu „alle[m]“ (Faust, 447) erfüllt.

Da Faust ein bereits bestehendes Zeichen beschreibt, müsste er eigentlich im Perfekt davon sprechen, dass alles zum Ganzen gewebt worden ist beziehungsweise sich zum Ganzen gewebt hat. Das von ihm als Ganzes Wahrnehmbare besteht deshalb schon, obwohl sich „alles“ durch die Verwendung des Präsens gegenwärtig „[…] zum Ganzen webt“ (Faust, 447). Hierin ist eine weitere Referenz auf den *Prolog im Himmel* enthalten, da das Zeichen für Faust nicht als etwas Statisches wahrgenommen wird, sondern in seiner Wirkung der Beschreibung des HERRN entspricht. Faust „[b]efestigt mit dauerenden Gedanken“ (Faust, 349) die „schwankend[e] Erscheinung“ (Faust, 348), welche zwischen den Einzelteilen („Eins in dem andern“ (Faust, 478)) und dem Ganzen „schwebt“ (Faust, 348). Das Makrokosmoszeichen pointiert dementsprechend die strukturelle Spiegelung des Dramas („Wie alles sich zum Ganzen webt,/ Eins in dem andern wirkt und lebt! (Faust, 447f.)) und betont damit die sich durch Simultanität auszeichnende Eigenschaft des poetischen Arrangements. Dieses Arrangement ist, wie das Zeichen, welches den Makrokosmos mimetisch und/oder als ikonische Wiederholung darstellt – wie es in Goethes *Maximen und Reflexionen* artikuliert wird – selbst lebendig:

> „Die Symbolik verwandelt die Erscheinung in Idee, die Idee in ein Bild, und so daß die Idee im Bild immer unendlich wirksam und unerreichbar bleibt, und selbst in allen Sprachen ausgesprochen doch unaussprechlich bliebe.“[1214]

Durch diese Lebendigkeit wird das Zeichen zum Ausdruck temporaler Ambiguität und vereint Zyklik, Simultanität und Linearität in einem. Zudem entsteht ein Spannungsfeld zwischen der Erscheinung der Idee, der Bildhaftigkeit dieser Idee und ihrer unendlichen, da gegebenenfalls nicht abschließbaren, Rückführung in die Sprache.

Diese Spannung greift die Beschreibung Fausts auf narrativer Ebene auf. Sie kann dieses lebendige Ganze nicht in seiner temporalen Ambiguität als Ganzes wiedergeben, sondern gliedert die „Vorgänge längerer Dauer […] oft durch Zeitsprünge in einzelne Bilder und Handlungssequenzen“[1215]; also im von Horst Frank und im Anschluss daran von Frauke

[1214] MA 17, Nr. 1113, S. 904

[1215] Frank, Horst J.: *Wie interpretiere ich ein Gedicht? Eine methodische Anleitung.* 5 Aufl., Tübingen/Basel

Bode für die Zeitgestaltung in der Lyrik als typisch herausgearbeiteten Sinne.[1216] Die Rezeption des Bildes resultiert somit als fruchtbarer Augenblick[1217] im Sinne Gotthold Ephraim Lessings in einer lyrischen Beschreibung des Makrokosmoszeichens, welche den autonomen Charakter der spirituellen Magie in Bezug auf die Dramenhandlung markiert. Die Eigenständigkeit der spirituellen Magie ist dadurch begründet, dass sie alle natürlichen Gattungen nach Goethes *West-östliche*[m] *Divan* in sich vereint:

> „Es gibt nur drei ächte Naturformen der Poesie: die klar erzählende, die enthusiastisch aufgeregte und die persönlich handelnde: *Epos*, *Lyrik* und *Drama*. Diese drei Dichtweisen können zusammen oder abgesondert wirken.“[1218]

In der spirituellen Magie scheint eine Verbindung der enthusiastischen Aufregung, des Erzählenden und der persönlichen Darstellung der dramatischen Figur vorhanden. Die Beschreibung des Makrokosmoszeichens enthält somit auch einen Kommentar auf Ebene der Metareflexion („Wie alles sich zum Ganzen webt,/ Eins in dem anderen wirkt und lebt!“ (Faust, 447f.)). Der poetische Text greift diesen poetologischen Kommentar um die temporale Ambiguität des Dargestellten formal durch ambige Temporalität auf und verbindet Inhalt und Form in einer genreübergreifenden (Zeit-)Sphäre.

Auf die allgemeinen und damit zeitlosen Aussagen folgend beschreibt Faust linear den mit der Fläche des Bildes festgehaltenen Raum der Sphären; erst anhand der vertikalen („Wie Himmelskräfte auf und nieder steigen“ (Faust, 449)) und dann der horizontalen Achse („Und sich die goldnen Eimer reichen!“ (Faust, 450)) entlang. Ausgespart wird allerdings die Raumdimension der Tiefe. Die „Himmelskräfte“ (Faust, 449) stehen einerseits hierbei für die magische Vorstellung, dass die Erde durch den Himmel im Sinne der Astrologie beeinflusst sei, und andererseits für die biblische Himmelsleiter im Traum Jakobs:[1219] „[…] eine Leiter stund auff erden / die rüret mit der spitzen an den Himel / Vnd sihe / die Engel Gottes stiegen dran auff vnd nieder. VND der HERR stund oben drauff / vnd sprach / Jch bin der HERR“[1220]. Mit dem Prädikat „auf und nieder steigen“ (Faust, 449) geht dieselbe temporale Ambiguität einher, die für die Bewegungen des *spiritus mundi* im Raum („Wall' ich auf und ab,/ Webe hin und her!“ (Faust, 502f.)) in *KAP. 4.5.2* herausgestellt wurde. Das verwendete Präsens „steigen“ (Faust, 449) stiftet auch in diesem Fall auf Wortebene keine temporale Eindeutigkeit, da die Spatialadverbien durch ihre vordergründige Antithetik eine

---

2003: Francke, S. 93.

[1216] Vgl. Bode, Frauke: „Zeit in der Lyrik. 'Zäsuriertes Erzählen“ als intermittentes Narrativ der Lyrik. In: *Zeiten erzählen. Ansätze – Aspekte – Analysen*, hrsg. v. Antonius Weixler u. Lukas Werner. Berlin/Boston 2015: De Gruyter (Narratologia, Bd. 48), S. 129–152; hier: S. 139.

[1217] Vgl. WEIXLER (2015), S. 219; vgl. ferner: OSCHMANN (2020a), S. 55f.

[1218] FA I, 3.1, S. 206.

[1219] Vgl. GAIER (2002), S. 37; vgl. ferner: SCHÖNE: (2003), S. 215.

[1220] Gen. 28,12; vgl. ferner: GAIER (2002), S. 37; SCHÖNE: (2003), S. 215.

zyklische Bewegung im Raum ausdrücken und zu einer temporalen Ambiguität verbinden. Die Antithetik wird allerdings, wie schon mehrfach für *Faust* betont, auch hier in eine Synthese überführt. Diese wird in den Versen „Vom Himmel durch die Erde dringen,/ Harmonisch all das All durchklingen!“ (Faust, 452f.) auf narrativer Ebene hergestellt. Der harmonische Zusammenklang ist ein Verweis auf die Sphärenmusik in *Prolog im Himmel* und die damit verbundene Simultanität. Sie wurde bereits von Agrippa von Nettesheim in *De Occulta Philosophia* als Synthese beschrieben:

> „Das Untere ist mit dem Oberen gegenseitig dergestalt verbunden, daß der Einfluß vom Endpunkte des Letzteren, von der ersten Ursache aus, bis zum Untersten sich erstreckt, wie bei einer angespannten Saite, die, wenn man ein Ende derselben berührt, plötzlich ihrer ganzen Länge nach erbebt, indem die Berührung am anderen Ende widerhallt.“[1221]

Durch den Vers „Und sich die goldnen Eimer reichen!“ (Faust, 450) wird die Vorstellung der Himmelsleiter um das Bild der Eimerkette ergänzt, allerdings nicht mit dieser verknüpft. Das Aufgreifen der Eimerkette führt nicht zu einer Verbindung der linearen Achsen, sondern zu einer additiven Darstellung von simultanen Bewegungen. Dieses Bild steht für die goldene Kette Homers und den damit verbundenen „vertikalen Zusammenhang des Weltganzen“[1222], wie er in Goethes *Dichtung und Wahrheit* ausgeführt wird: „Mir wollte besonders die Aurea Catena Homeri gefallen, wodurch die Natur, wenn auch vielleicht auf phantastische Weise, in einer schönen Verknüpfung dargestellt wird.“[1223] Im Nebeneinander von Himmelsleiter und Eimerkette spiegelt sich das Miteinander von temporaler und epochaler Ambiguität aufgrund der einerseits mythologischen, heilsgeschichtlichen Dimension der Zeit und der Tradition dieses „mythischen Bildprogramms“[1224] andererseits.

Interessant an der bereits angemerkten Aussparung der Tiefe in der sprachlichen Realisierung des Raumes ist die Tatsache, dass diese Raumdimension der Beschreibung für lineare zeitliche Anordnungen (davor–danach etc.) dient. Die Aussparung scheint demnach im Kontext der Magie mit dem Versuch Fausts verbunden zu sein, durch die Hinwendung zum ewigen Raum der Schöpfung aufgrund der zwei anderen Dimensionen und der damit aufgerufenen heilsgeschichtlichen und mythologischen (Bild-)Programme die (menschliche) Zeit hinter sich zu lassen.

5.2.3 Intermedialität: Ewiges Symbol und sprachliche Vergänglichkeit

Diese inhaltliche Zuwendung zum Raum spiegelt sich in der intermedialen Verbindung der

---

[1221] Agrippa von Nettesheim: *De Occulta Philosophia.* 1533, Lib, I, Cap. XXXVII, zit. nach: SCHÖNE (2003), S. 216.

[1222] Vgl. SCHÖNE (2003), S. 215; vgl. ferner: Ohly, Friedrich: „Zur Goldenen Kette Homers“. In: *Das Subjekt der Dichtung. Festschrift für Gerhard Kaiser*, hrsg. v. Gerhard Buhr, Friedrich A Kittler u. Horst Turk. Würzburg 1990: Könighausen & Neumann, S. 411–486.

[1223] FA I, 14, S. 373.

[1224] SCHÖNE (2003), S. 215.

bereits beschriebenen poetischen Sphäre mit der Malerei in Form der Ekphrasis. Die Ekphrasis kann mittels der Intermedialitätstheorien von Werner Wolf, Irena Rawjesky und Uwe Wirth im Sinne einer intermedialen *imitatio*[1225] eingeordnet werden. Es handelt sich um eine „ikonische Nachahmung von Merkmalen eines Fremdmediums mit dominant formalen Mitteln des eigenen Mediums“[1226]. Das heißt in diesem Fall, dass Faust im Sinne der gängigen Lektüre von Gotthold Ephraim Lessings *Laokoon* in der Zeitkunst Literatur durch die Ekphrasis eine *imitatio* der Raumkunst Bild vornimmt, um dadurch aus der Linearität und Zyklik der Zeitkunst auszubrechen, welche wiederum Rahmenbedingungen seines eigenen Lebens spiegeln. Demgemäß beruht sein Scheitern darauf, dass trotz der *imitatio* des Bildes die Linearität und damit verbundene Endlichkeit von gesprochener Sprache nicht aufgegeben werden kann („Mit segenduftenden Schwingen/ Vom Himmel durch die Erde dringen,/ Harmonisch all das All durchklingen!/ Welch Schauspiel! aber ach! ein Schauspiel nur!“ (Faust, 451–454)).

Der Abbruch des Versuchs beruht bei der dramatischen Figur nicht auf dem Sujet der Kunst, sondern auf der Zeitlichkeit des Subjektes, der temporalen *conditio humana*, und dem kunstartspezifischen System für die Darstellung, in diesem Fall: die (imaginiert orale) Sprache als Ausdruck des linearen Gedankenganges Fausts. Auch wenn sich die Sprache Fausts auf Wortebene durch den dreifachen Reim („Schwingen/dringen/durchklingen“) formal dem besprochenen „Harmonisch all das All durchklingen“ (Faust, 453) annähert, bleiben sowohl der dreifache Klang als auch Vers 453 begrenzt und klingen performativ im Gegensatz zu der besprochenen Sphärenmusik aus. Faust besitzt kein sprachliches Mittel, um die Aussage, die den Ewigkeitsgedanken beinhaltet, zu verlängern. Auch ein weiterer Vers mit einer gegebenenfalls weiteren Reimverbindung, würde nur das Ende von Vers 453 und des Gedanken Fausts bestätigen.

Dieser Umstand wird in der Ambiguität des zweifach verwendeten „Schauspiel[s]“ (Faust, 454) sowohl auf narrativer Ebene als auch auf der Metareflexion pointiert. Es verbindet die Bedeutung des Spektakels und der Illusion in sich; hierzu tritt die poetologische und auch kunsttheoretische Bedeutung. Für Faust stellt die zuletzt von ihm aufgerufene Sphärenmusik ein Schauspiel dar und betont dadurch die Synästhesie im

[1225] Vgl. Wolf, Werner: „Intermedialität: Ein weites Feld und eine Herausforderung für die Literaturwissenschaft“. In: *Literaturwissenschaft: intermedial – interdisziplinär*, hrsg. v. Herbert Foltinek u. Christoph Leitgeb. Wien 2002: Verl. der Österr. Akad. der Wiss., S. 163–192, hier: S. 178; vgl. ferner: Rajewsky, Irina: *Intermedialität*. Tübingen/Basel 2002: Francke (UTB für Wissenschaft: Uni-Taschenbücher, Bd. 2261), S. 16f.; Wirth, Uwe: „Hypertextuelle Aufpfropfung als Übergangsform zwischen Intermedialität und Transmedialität“. In: *Transmedialität. Zur Ästhetik paraliterarischer Verfahren,* hrsg. v. Urs Meyer, Roberto Simanowski u. Christoph Zeller. Göttingen 2006: Wallstein Verlag, S. 19–38, hier: S. 33.

[1226] WOLF (2002a), S. 178.

Augenblick, welche in seinem linearen Abschreiten des Bildes begründet ist. Die Ekphrasis verselbstständigt sich, indem nicht nur das Bild sprachlich umgesetzt wird, sondern es auch eine Wirkung auf die anderen Sinne besitzt. Das Schauspiel lässt sich zudem auch als Verbindung von bildhafter und sprachlicher Kunst werten. Dadurch scheint das „Schauspiel“ (Faust, 454) im ersten Teil des Verses aufgrund seiner Plurimedialität und Verbindung verschiedener Wirkungskanäle die geeignete Form zu sein, um die vielfältigen Sinneseindrücke des Makrokosmos(zeichens) wiederzugeben.[1227] Dementsprechend scheint auch das Drama nicht nur die Mannigfaltigkeit des Sujets, sondern auch der Rezeption am ehesten zu entsprechen, wie es das Ich im kunstphilosophischen Dialog im sechsten Brief aus Goethes *Der Sammler und die Seinigen* von 1799 ausdrückt:

> „Aber der Mensch ist nicht bloß ein denkendes, er ist zugleich ein empfindendes Wesen. Er ist ein Ganzes, eine Einheit vielfacher, innig verbundener Kräfte und zu diesem Ganzen des Menschen muß das Kunstwerk reden, es muß dieser reichen Einheit, dieser einigen Mannigfaltigkeit in ihm entsprechen.“[1228]

Demgemäß ist das Schauspiel in Vers 454 zunächst als Synthese und Höhepunkt in der Verbindung der Kunstformen dargestellt, kann jedoch als Kunstform selbst nicht dem Original, dem Makrokosmos, entsprechen und wird dann auf Ebene der Metareflexion in einen Bruch der Illusion überführt („[...] aber ach! ein Schauspiel nur!“ (Faust, 454)). Das Schauspiel ist zudem der Ausdruck für die poetologische Illusion, den Makrokosmos theatralisch umsetzten zu können („So schreitet in dem engen Breterhaus/ Den ganzen Kreis der Schöpfung aus“ (Faust, 239f.)). Damit ist die Erkenntnis verbunden, dass Faust nicht in der temporalen Ambiguität und ambigen Temporalität des Makrokosmos aufgehen kann, da er und seine Sprache nicht der Linearität und Zyklik entgehen können. Demgemäß ist auch das Ende der spirituellen Magie mit dem Ende der intermedialen Verbindung zwischen Bild und Literatur sowie einem Auflösen der poetischen Sphäre aus Lyrik, Narrativ und Drama samt der damit verbundenen genrespezifischen Temporalität verknüpft. Mit der Auflösung der Sphäre ist Faust an die Endlichkeit und Linearität des dramatischen Textes beziehungsweise der theatralischen Realisierung gebunden. Das Schauspiel legt demnach in der Offenlegung der eigenen Illusion den Charakter des Makroskosmos offen, der selbst nur durch eine Illusion erkannt werden kann und als ästhetische Idee lebendig bleibt.

Der Abbruch der spirituellen Magie enthält neben dieser Manifestation der Illusion durch die Illusionskunst Theater auch einen weiteren kunsttheoretischen Kommentar. Der Rückwurf aus der intermedialen beziehungsweise genreübergreifenden Sphäre in die

---

[1227] Vgl. WOLF (2002a), S. 178; vgl ferner: RAJEWSKY (2002), S. 15f.; WIRTH (2006), S. 31f.

[1228] Goethe, Johann Wolfgang: *Der Sammler und die Seinigen*. In: Klassik und Klassizismus, hrsg. v. Helmut Pfotenhauer u. Peter Sprengel. Frankfurt/M. 1995: Deutscher Klassiker Verlag (Bibliothek der Kunstliteratur, Bd. 3), S. 208–267; hier: S. 241.

Temporalität des Dramas zurück beendet die zweifache Wirkung des Bildes auf Faust. Es ist gleichsam Quelle der Erkenntnis und des Erfreuens. Er erwirbt über die eigene Temporalität beziehungsweise Determinierung eine Erkenntnis, während er sich an der ambigen Temporalität und temporalen Ambiguität des Makrokosmos und der poetischen Sphäre erfreut.

5.2.4 *Laokoon* und *Über Laokoon*: Die temporale Ambiguität des Kunstwerks

Das Drama partizipiert hierbei, wie auch Goethes *Über Laokoon* von 1797, an der Verhältnisbestimmung von bildhafter und sprachlicher Kunst. Gotthold Ephraim Lessings *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* von 1766 dominierte um 1800 diesen Diskurs und prägt ihn durch den Anschluss der Narratologie daran bist heute. In der gängigen, und auch in die Narratologie folgenschwer eingegangenen Lessing-Lektüre wird die zeitlose Raumkunst der Malerei der temporalen linear ablaufenden Literatur entgegengesetzt („Die Zeitfolge ist das Gebiet des Dichters, so wie der Raum das Gebiet des Malers“[1229]).[1230] Verbunden ist diese Dichotomie bei Lessing, und in den meist auf narrativen Texten beruhenden Theorien, mit der Frage nach der Narrativität der jeweiligen Kunstart: der Literatur wird sie durch die Darstellung eines Handlungsverlaufes zugesprochen, während sie für die Malerei aufgrund der bildlichen Darstellung eines Moments verneint wird.[1231]

Antonius Weixler hat mit einem Verweis auf Gottfried Boehm darauf hingewiesen, dass es sich bei dieser Lessing-Rezeption um „ein „Mißverständnis“ handle, das überwiegend auf der Verwechslung von Darstellungsträgern und -möglichkeiten beziehungsweise Medien basiere“[1232]. Lessing untersuche nicht die Möglichkeiten des Dargestellten durch Literatur und Malerei und weise jeweils Zeit und Raum einer Kunstart zu, sondern unterscheide starre, räumliche Medien wie Stein von dynamischen, zeitlichen Medien wie Sprache und Ton.[1233] Der Fehler in der Lessing-Rezeption kann deshalb in der Annahme gesehen werden, dass Malerei durch Zeitlosigkeit geprägt sei und keine Handlungen darstellen könne, während Literatur aufgrund der sprachlichen Linearität zeitlich Lineares darstelle.

[1229] Lessing: *Laokoon*, S. 130.
[1230] Vgl. WEIXLER (2015), S. 205.
[1231] Vgl. WEIXLER (2015), S. 205 u. S. 209; vgl. ferner: Frank, Hilmar/Frank, Tanja: „Zur Erzählforschung in der Kunstwissenschaft“. In: *Die erzählende Dimension. Eine Gemeinsamkeit der Künste*, hrsg. v. Eberhard Lämmert. Berlin 1999: De Gruyter, S. 35–51, hier: S. 36.
[1232] WEIXLER (2015), S. 213; vgl. ferner: Boehm, Gottfried: „Bild und Zeit“. In: *Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft*, hrsg. v. Hannelore Paflik. Weinheim 1987: VCH Verlagsgesellschaft, S. 1–23, hier: S. 6.
[1233] Vgl. WEIXLER (2015), S. 213; vgl. ferner BOEHM (1987), S. 6; FRANK/FRANK (1999), S. 7; OSCHMANN (2016), S. 44.

Die im Folgenden vorgenommene Verhältnisbestimmung zwischen Lessings *Laokoon*, Fausts Umgang mit dem Makrokosmoszeichen und Goethes *Über Laokoon* bildet die Grundlage, durch den *Laokoon*-Bezug die temporale Ambiguität und ambige Temporalität in der spirituellen Magie aus der Kunsttheorie um 1800 heraus präziser fassen zu können. Hieraus ergibt sich für *Faust* die Möglichkeit, die spirituelle Magie als durch temporale Ambiguität geprägten „fruchtbaren Augenblick" im Sinne Lessings zu beschreiben und als Antizipation für den im Teufelspakt geforderten schönen Augenblick zu interpretieren.

Wie bereits erläutert, basiert die dramatische Darstellung der spirituellen Magie auf der sprachlichen Realisierung des Makrokosmoszeichens. Das Zeichen selbst ist wie der dadurch repräsentierte Makrokosmos durch Lebendigkeit und damit temporale Ambiguität geprägt. Faust überführt durch seine Schilderung des Zeichens das Konzept von der Lebhaftigkeit des Symbols im Sinne von Goethes *Maximen und Reflexionen* („Die Symbolik verwandelt die Erscheinung in Idee, die Idee in ein Bild, und so daß die Idee im Bild immer unendlich wirksam und unerreichbar bleibt, und selbst in allen Sprachen ausgesprochen doch unaussprechlich bliebe"[1234]) in eine Lebhaftigkeit der Natur und des sie nachahmenden Kunstwerks („die höchsten Kunstwerke, die wir kennen, zeigen uns: *Lebendige hochorganisierte Naturen*"[1235]) im Sinne von Goethes *Über Laokoon*:

> „Ein echtes Kunstwerk bleibt, wie ein Naturwerk, für unsern Verstand immer unendlich; es wird angeschaut, empfunden; es wirkt, es kann aber nicht eigentlich erkannt, vielweniger sein Wesen, sein Verdienst mit Worten ausgesprochen werden."[1236]

Das Makrokosmoszeichen lässt sich dementsprechend als ein Kunstwerk im Sinne von *Über Laokoon* einordnen. Wie in *Faust* wird die temporale Ambiguität des Zeichens/des Kunstwerks mit der Umsetzung durch lineare Sprache konfrontiert. Bemerkenswert ist, dass bereits durch diese Einführung Goethes eine Absage an die Zeitlosigkeit in Bezug auf das Dargestellte im Bild erteilt wird. Das im Symbol und/oder im Kunstwerk Dargestellte ist in beiden theoretischen Texten „immer unendlich"[1237] und wirkt, das heißt: wird durch die Schilderungen seiner Handlung („sein Wesen, sein Verdienst"[1238]) sprachlich realisiert. Dies steht nicht im Widerspruch zu Lessings *Laokoon*, da auch dort die Darstellung von Handlung in einem Bild möglich ist. Zwar führt Lessing aus, dass in der Poesie Zeichen aufeinanderfolgen und deshalb die Handlungen ihr eigentlicher Gegenstand sei („Gegenstände, die auf einander, oder deren Teile auf einander folgen, heißen überhaupt

[1234] MA 17, Nr. 1113, S. 904.
[1235] Goethe: *Über Laokoon,* S. 149.
[1236] Goethe: *Über Laokoon,* S. 149.
[1237] Goethe: *Über Laokoon,* S. 149.
[1238] Goethe: *Über Laokoon,* S. 149.

Handlungen. Folglich sind Handlungen der eigentliche Gegenstand der Poesie.“[1239]), räumt der Malerei jedoch auch die Möglichkeit ein, Handlungen darzustellen:

> „Doch alle Körper existieren nicht allein in dem Raume, sondern auch in der Zeit. […] Jede dieser augenblicklichen Erscheinungen und Verbindungen ist die Wirkung einer vorhergehenden, und kann die Ursache einer folgenden, und sonach gleichsam das Centrum einer Handlung sein. Folglich kann die Malerei auch Handlungen nachahmen, aber nur andeutungsweise durch Körper.“[1240]

Wenn Lessing auf der einen Seite die Handlung durch die zeitlich aufeinanderfolgenden Gegenstände definiert und auf der anderen Seite der Malerei die Möglichkeiten zur Nachahmung von Handlung einräumt, stellt Malerei durch die Handlung auch Zeit, hier: zeitlicher Abfolge, dar. Hierdurch zeigt sich, wie bereits dargelegt, dass Lessing den Unterschied zwischen den Künsten nicht im Dargestellten begründet, sondern in der Art der Darstellung:

> „[...] doch dieser wesentliche Unterschied unter ihnen, daß jener eine sichtbare fortschreitende Handlung ist, deren verschiedene Teile sich nach und nach, in der Folge der Zeit, eräugnen, dieser hingegen eine sichtbare stehende Handlung, deren verschiedene Teile sich neben einander im Raume entwickeln.“[1241]

Der Unterschied zwischen Malerei und Literatur aufgrund der Darstellungsart ist auch in *Über Laokoon* vorhanden, allerdings nicht als Gegenüberstellung, da Goethe das gegenseitige Ausspielen der Künste durch den Vergleich verurteilt: „Man ist höchst ungerecht gegen Virgilen und die Dichtkunst, wenn man das geschlossenste Meisterwerk der Bildhauerarbeit, mit der episodischen Behandlung in der Aeneis, auch nur einen Augenblick vergleicht.“[1242] Komplementär dazu stellt Goethe in *Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Styl* eine Verbindung des Zeichnens und der Sprache her, indem sich der Naturzeichner der Sprache zur Darstellung bediene:

> „es verdrießt ihn [den Menschen; D.W.], der Natur ihre Buchstaben im Zeichnen nur gleichsam nachzubuchstabieren; er erfindet sich selbst eine Weise, mach sich selbst eine Sprache, um das, was er mit der Seele ergriffen, wieder nach seiner Art auszudrücken, einem Gegenstande den er öfters wiederholt hat eine eigne bezeichnende Form zu geben, […].“[1243]

Die Beziehung von Sprachlichkeit und Bildhaftigkeit ist auch auf die Darstellung des Makrokosmoszeichens durch Faust übertragbar. Die Beschreibung „Wie alles sich zum Ganzen webt,/ Eins in dem andern wirkt und lebt!“ (Faust 447f.) ist ebenso durch das Vorgehen geprägt, welches nach Lessing die Beschreibung Homers für Achilles' Schild auszeichnet: „ER hat also auch hier sich des gepriesenen Kunstgriffes bedienet, das Coexistierende seines Vorwurfs in ein Consecutives zu verwandeln, das lebendige Gemälde

---

[1239] Lessing: *Laokoon*, S. 116.
[1240] Lessing: *Laokoon*, S. 116f.
[1241] Lessing: *Laokoon*, S. 115f.
[1242] Goethe: *Über Laokoon*, S. 160f.
[1243] Goethe, Johann Wolfgang: *Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Styl*. In: Klassik und Klassizismus, hrsg.v. Helmut Pfotenhauer u. Peter Sprengel. Frankfurt/M. 1995: Deutscher Klassiker Verlag (Bibliothek der Kunstliteratur, Bd. 3), S. 117–128; hier: S. 118.

einer Handlung zu machen."[1244] Auch bei Lessing ist die Handlung ein „lebendiges Gemälde"[1245], also ein im Sinne Goethes lebendiges Symbol und/oder Kunstwerk, das in der Beschreibung Fausts seine Entsprechung findet („Wie Himmelskräfte auf und nieder steigen/ Und sich die goldnen Eimer reichen!" (Faust, 449f.)). Das Koexistierende wird durch Faust allerdings nicht komplett ins Konsekutive überführt und dadurch aufgegeben. Er versucht die temporale Ambiguität des Zeichens samt Ewigkeit mittels oraler Sprache, die auch nach Lessing an die Vergänglichkeit gebunden ist („artikulierte Töne in der Zeit"[1246]), darzustellen: („Mit segenduftenden Schwingen/ Vom Himmel durch die Erde dringen,/ Harmonisch all das All durchklingen!" (Faust, 451ff.)). Das Scheitern Fausts, die Ganzheit des Makrokosmoszeichens komplett in Sprache zu überführen, entspricht Goethes positiv konnotierter Vorstellung der lebendigen Idee im selbst lebendigen Zeichen und der damit verbundenen Bedeutungsvielfalt der ästhetischen Idee nach Kant, die nicht begrifflich erfasst werden kann (vgl. *KAP. 2.3*).[1247]

Der Unterschied zwischen Lessings und Goethes jeweiliger Position besteht in der Wertung des Darstellungsmaterials und im Vergleich von Malerei und unterschiedlichen literarischen Gattungen. Was für Lessing statisch ist, bleibt für Goethe dynamisch. Lessing grenzt aufgrund dieser Statik die Malerei von der Epik ab und erläutert, dass aufgrund der zeitlichen Fixierung die Laokoon-Figur nicht schreien dürfe, um die Ästhetik der Skulptur nicht zu stören.[1248] Goethe hingegen betont die Nähe der bildenden Kunst und des Dramas zueinander. In beiden Künsten werde aufgrund des räumlichen Arrangements der Figuren eine an Körper gebundene Handlung in Ruhe oder Bewegung darstellt:

> „Ein Werk oder seine Teile können entweder für sich bestehend, ruhig ihr bloßes Dasein anzeigend, oder auch bewegt, wirkend, leidenschaftlich ausdrucksvoll dargestellt werden."[1249]

Vor allem durch die zweite aufgeführte Darstellungsart enthält die bildende Kunst nebst dem Drama eine zeitliche Dimension, indem die Figuren in einen Bezug zueinander gestellt werden und „die Bewegung zugleich mit ihrer Ursache"[1250] gezeigt wird. Hier bewegt sich Goethe im gleichen Rahmen wie Lessing, da auch für ihn die Körper sowie Bewegungen im Raum und der Zeit bestehen:

> „Sie dauern fort, und können in jedem Augenblicke ihrer Dauer anders erscheinen […]. Jede dieser augenblicklichen Erscheinungen und Verbindungen ist Wirkung einer vorhergehenden, und kann die Ursache einer folgenden, und sonach gleichsam das Centrum einer Handlung

[1244] Lessing: *Laokoon*, S. 134.
[1245] Lessing: *Laokoon*, S. 134.
[1246] Lessing: *Laokoon*, S. 116.
[1247] Vgl. Grave, Johannes: „Bildpräsenz. Über das schwierige Verhältnis von Bild und Gegenwart bei Goethe." In: *DVjs 94 (2020)*, S. 219–236, hier: S. 235f.
[1248] Vgl. Lessing: *Laokoon*, S. 35f. u. S. 64f.
[1249] Goethe: *Über Laokoon*, S. 150.
[1250] Goethe: *Über Laokoon*, S. 152.

sein.“[1251]

Die für Goethe und Lessing dargestellten Kausal- und Temporalbezüge machen deutlich, dass Malerei eben nicht durch Zeitlosigkeit geprägt ist. Es ist im Gegenteil aufgrund der sichtbaren Simultanität von Ursache und Wirkung in einem „vorübergehende[n] Moment“[1252] auch für die bildhafte Kunst von einer temporalen Ambiguität auszugehen („bei ihr [der Malerei; D.W.] ist alles sichtbar; und auf einerlei Art sichtbar.“[1253]).

5.2.5 Bildliche Narrativität durch ambige Temporalität des Augenblicks

Aufgrund dieser Kausal- und Temporalbezüge in ihrer linearen Darstellung durch Sprache und simultane Darstellung durch Bild kann beiden Kunstformen Narrativität zugesprochen werden. Die Eigenschaft der Narrativität geht hierbei nicht auf den oralen Akt des Erzählens zurück, sondern ist in beiden Kunstformen durch verschiedene Merkmale geprägt. Die von Faust vereinten poetischen Formen sind nach Werner Wolf dominant verbale Medien und lassen sich als „genuin narrativ“[1254] einordnen. Das Makrokosmoszeichen selbst kann mit Wolf als ein „dominant bildliches Medium“[1255] bewertet und als „narrationsindizierend“[1256] eingestuft werden.

Für aktuelle Forschungsbeiträge wie die von Antonius Weixler und Klaus Speidel ist Narrativität eine Eigenschaft von Malerei. Gegen die gängige Misslektüre von *Laokoon* verneint Lessing nicht diese Narrativität für Malerei per se. Jedoch lehnt er das Erzählen von bildlicher Kunst aus ästhetischen Gründen ab und fordert eine „Beschränkung auf das Minimum“[1257].[1258] Dieses Minimum ist auf das höchste an die Zeit gebunden, da Lessing durch die Orientierung am Augenblick das Minimum der Narrativität durch das Minimum der dargestellten Zeit fordert.[1259] Die bildende Kunst, die auch laut Goethes *Über Laokoon* „immer für den Moment arbeitet“[1260], ist wie in *Faust* am richtigen durch die temporale Ambiguität des ästhetischen Augenblicks geprägt (vgl. *KAP. 2.4.3*):

> „der höchste pathetische Ausdruck, den sie darstellen kann, schwebt auf dem Übergange eines Zustandes in den andern. […] Bleibt alsdann bei einem solchen Übergange noch die deutliche Spur vom vorhergehenden Zustande, so entsteht der herrlichste Gegenstand für die bildende

[1251] Lessing: *Laokoon*, S. 116f.
[1252] Goethe: *Über Laokoon,* S. 154.
[1253] Lessing: *Laokoon*, S. 102.
[1254] Wolf, Werner: „Das Problem der Narrativität in Literatur, Bildender Kunst und Musik. Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie“. In: *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*, hrsg. v. Vera Nünning u. Ansgar Nünning. Trier 2002: Wissenschaftlicher Verlag Trier (WVT), S. 23–104, hier: S. 96.
[1255] WOLF (2002b), S. 96.
[1256] WOLF (2002b), S. 96.
[1257] FRANK/FRANK (1999), S. 36.
[1258] Vgl. WEIXLER (2015), S. 208; vgl. ferner: Speidel, Klaus: „Can a Still Single Picture Tell a Story? Definition of Narrative and the Alleged Problem of Time with Single Still Pictures“. In: *Diegesis 2.1 (2013)*, S. 173–194, hier: S. 182.
[1259] Vgl. WEIXLER (2015), S. 209; vgl. ferner: FRANK/FRANK (1999), S. 37.
[1260] Goethe: *Über Laokoon*, S. 159.

> Kunst, wie beim Laokoon der Fall ist, wo Streben und Leiden in Einem Augenblick vereint sind.“[1261]

Die Nähe der bildhaften Kunst zur Literatur ist bei Goethe, wie bereits dargelegt, auch durch die Rezeption bedingt. Dementsprechend verwundert es nicht, dass er die Wirkung der Laokoon-Gruppe mit Kategorien der Tragödie beschreibt und diese Wirkung auf die Simultanität von Figuren, die es linear zu betrachten und dann in Relation zu setzen gilt, zurückführt:

> „[...] erregt das Leiden des Vaters Schrecken [...], an ihm hat die Bildhauerkunst ihr höchstes getan; allein, teils um den Zirkel aller menschlichen Empfindungen zu durchlaufen, teils […] erregt sie Mitleiden für den Zustand des jüngern Sohn, und Furcht für den ältern, indem sie für diesen auch noch Hoffnung übrig läßt.“[1262]

Indem die Kunst „immer für den Moment arbeitet“[1263], ist sie am Augenblick ausgerichtet, welcher im Sinne von Lessings *Laokoon* und von Goethes *Über Laokoon* die ästhetische Perspekiven der Darstellung (ambige Temporalität) mit der temporalen Ambiguität des Dargestellten verbindet.

Für *Faust* ist der Augenblick zudem in die Wette eingebunden und dadurch nicht als ein, sondern als *der* schöne Augenblick bestimmt („Werd' ich zum Augenblicke sagen:/ Verweile doch! du bist so schön!“ (Faust, 1699f.)). In *KAP. 2.4* wurde bereits auf die verschiedenen Dimensionen des Augenblicks eingegangen. Vor allem die ästhetische Dimension verbindet die von Faust geforderte Aistehsis des Augenblicks mit der Ästhetik desselben, die auf Ebene der Metareflexion die Wahl des günstigen Augenblicks bedingt.[1264] Das Verhältnis des günstigen zum schönen Augenblick wird durch das Makrokosmoszeichen erreicht, da die Erfahrung und auch ästhetische Umsetzung desselben eine Antizipation des geforderten schönen Augenblicks darstellt.

5.2.6 Antizipation des schönen Augenblicks I

Der günstige, geeignete Augenblick ist nicht nur inhaltlich maßgeblich für diverse Dramen um 1800 wie Goethes *Faust* und darüber hinaus, wie von Dirk Oschmann aufgeführt, unter anderem für Friedrich Schillers *Die Jungfrau von Orleans*, *Don Carlos* und *Wallenstein*,[1265] sondern auch für die Darstellung in der bildenden Kunst im Sinne Lessings und Goethes. Dass auch ein bildliches Kunstwerk Zeit darstellt, wurde, wie bereits in *KAP. 2.4.3* herausgestellt, von Moses Mendelssohn in den Diskurs eingebracht („so müssen sie den

[1261] Goethe: *Über Laokoon*, S. 157.
[1262] Goethe: *Über Laokoon*, S. 159f.
[1263] Goethe: *Über Laokoon*, S. 159.
[1264] Vgl. OSCHMANN (2020a), S. 52.
[1265] Vgl. OSCHMANN (2020a), S. 53.

Augenblick wählen, der ihrer Absicht am günstigen ist.“[1266]). Wie für Goethe sind auch für Mendelssohn der Augenblick und das ihn darstellende Kunstwerke durch Lebendigkeit und Bewegung geprägt („Alles muß in diesem Augenblick voller Bewegung seyn, [...]“[1267]). Im Rahmen der Lebendigkeit tritt in der Form von temporaler Ambiguität die Simultanität von Zeitstufen auf („[...] und die Einbildungskraft kann aus dem Gegenwärtigen das Vergangne errathen, und das Zukünftige mit Zuverläßigkeit ahnden.“[1268]). Demnach werden durch den günstigen Augenblick die temporale Ambiguität und die ambige Temporalität nicht nur Grundeigenschaften der bildlichen Darstellung, sondern auch Leitkriterien für die Schönheit des Kunstwerks.

Die Einbildungskraft ist auch für Lessing, welcher die Wahl des Augenblicks gegenüber Mendelssohn verschärft, das Kriterium für die Wahl des Augenblicks, da dieser erst fruchtbar ist, wenn er der „Einbildungskraft freies Spiel läßt“[1269]. Das freie Spiel der Einbildungskraft, in dessen Rahmen durch die temporale Ambiguität des bildhaften Zeichens die Darstellung erst für die Rezeption fruchtbar wird, ist auch die Begründung Lessings für den ausbleibenden Schrei des Laokoon. Dieser ästhetischen Position widerspricht die Abhandlung *Laokoon* von Aloys Ludwig Hirt. Im Gegensatz zu Lessing hat für Hirt der ausbleibende Schrei keine (wirkungs-)ästhetische Begründung, sondern sei dem gewählten Moment der Darstellung geschuldet.[1270] Er hat deshalb nachzuweisen versucht, „daß Laokoon schon deshalb nicht schreie, weil er nicht mehr schreien könne, da er sich nämlich im letzten Stadium des Todeskampfes befinde“[1271].

Die Abhandlung von Hirt steht durch die temporale Eindeutigkeit des gewählten Moments der Darstellung der Argumentation von Lessing und Goethe im Sinne eines temporal-ambigen Augenblicks gegenüber. Während Hirt versuchte, Lessing zu widerlegen, ist seine eigene Abhandlung laut Helmut Pfotenhauer und Peter Sprengel für Goethe der unmittelbare Anlass für *Über Laokoon* gewesen, um Hirt zu widersprechen.[1272] Demgemäß lässt sich die Betonung des temporal-ambigen Augenblicks als Bestätigung Lessings und Rückweisung Hirts durch Goethe werten. Die Wirkung, die auf diesem temporal-ambigen

---

[1266] Mendelssohn: *Quellen und Verbindungen der schönen Künste*, S. 180; vgl. ferner: Oschmann, Dirk: „Sukzession “ Art. In: *Formen der Zeit. Ein Wörterbuch der ästhetischen Eigenzeiten*, hrsg. v. Michael Gamper, Helmut Hühn u. Steffen Richter. Hannover 2020: Wehrhahn (Aesthetische Eigenzeiten. 16), S. 341–348, hier: S. 343.
[1267] Mendelssohn: *Quellen und Verbindungen der schönen Künste*, S. 181.
[1268] Mendelssohn: *Quellen und Verbindungen der schönen Künste*, S. 181.
[1269] Lessing: *Laokoon*, S. 32.
[1270] Vgl. Pfotenhauer, Helmut/Sprengel, Peter: „Kommentar“. In: *Klassik und Klassizismus*, hrsg. v. Helmut Pfotenhauer u. Peter Sprengel. Frankfurt/M. 1995: Deutscher Klassiker Verlag (Bibliothek der Kunstliteratur, Bd. 3), S. 523–871, hier: S. 617.
[1271] PFOTENHAUER/SPRENGEL (1995), S. 617.
[1272] PFOTENHAUER/SPRENGEL (1995), S. 617.

Augenblick basiert, kann anhand der Ausführungen Goethes auf die Simultanität der Wirkungen zurückgeführt werden, die sich entlang einer linearen Betrachtung der simultan dargestellten Figuren und der Relation zueinander entfaltet: „milderten und erhöhten Wirkung durch Wirkungen, und vollendeten sowohl ein geistiges als ein sinnliches Ganzes“[1273]).

Für Faust resultiert diese Wirkung durch Wirkungen („Ha! welche Wonne fließt in diesem Blick/ […]/ [...] das innere Toben stillen,/ Das arme Herz mit Freuden füllen“ (Faust, 430 u. 435f.)) in der Überführung der auf einem Sinn beruhenden Ekphrasis in eine Kunstsphäre innerhalb des Dramas, die Bild, Musik und alle natürlichen poetischen Gattungen vereint. Die paradoxale Verbindung von Polaritäten in *Nacht* („das innere Toben stillen,/ Das arme Herz mit Freuden füllen“ (Faust, 435f.)) entspricht dem paradoxen Charakter des temporal-ambigen Augenblicks. Die Ambiguität des Makroskosmoszeichens ist demnach im dargestellten Sujet und den Darstellungsmitteln begründet.[1274] Die Wirkung auf Faust basiert deshalb kunsttheoretisch auf der durch diese Ambiguität inspirierten Einbildungskraft. Die Einbildungskraft ist hierbei gleichzeitig Ursache auf Rezeptionsseite und Bestätigung auf Produktionsseite für den zu wählenden Augenblick im Makrokosmoszeichen und bietet Fausts dadurch Zugang zur temporalen Ambiguität und der damit verbundenen Schönheit im Rahmen einer ambigen Temporalität der Kunstsphäre. Hierdurch entspricht die spirituelle Magie in *Faust* dem Augenblicks-Konzept von Herder, welches in *KAP. 2.4.3* erläutert wurde, und den Augenblick mit Schönheit verbindet: „Dieser einzige Anblick liefert also das Höchste, was ewig fest hält in seinen Armen – Die Schönheit“[1275].[1276]

Der Bezug zu Herder ist mehrfach in *Nacht* markiert; erstens in der Bedingung von Schönheit, welche selbst nur durch Bewegung realisierbar sei. Die Umsetzung des Koexistierenden in das Konsekutive ist demnach nicht nur im Sinne Lessings durch die orale Sprache bedingt, sondern auch der im Makrokosmoszeichen immanenten Schönheit geschuldet („Wie alles sich zum Ganzen webt,/ Eins in dem andern wirkt und lebt!“ (Faust, 447f.)).[1277] Auch die einzelnen von Faust beschriebenen Handlungen („Wie Himmelskräfte auf und nieder steigen“ (Faust, 449)) beinhalten sich ankündigende Bewegungen durch die temporale Ambiguität des Auf- und Niedersteigens und die Überlappung von Zeiten im Augenblick. Die Eigenschaft der Bewegung, nicht vollzogen, aber angekündigt zu werden,

[1273] Goethe: *Über Laokoon*, S. 159f.
[1274] Vgl. GRAVE (2020), S. 231.
[1275] Herder: *Kritische Wälder*, S. 81.
[1276] OSCHMANN (2020a), S. 56.
[1277] Vgl. OSCHMANN (2020b), S. 345.

ist nach Herder der Ausdruck vollkommener Schönheit, wie er es explizit für die „aufgehende Morgenröte“[1278] beschreibt. Die Morgenröte ist im letzten Spruch des Weisen in *Faust* („Auf bade, Schüler, unverdrossen,/ „Die ird'sche Brust im Morgenroth““ (Faust, 445f.)) unmittelbar vor der Betrachtung des Zeichens markiert und überträgt die göttliche Dimension der temporalen Ambiguität auf die Schönheit. Diese wird durch ihren Ursprung in der göttlich geprägten, temporalen Ambiguität durch das Göttliche im Sinne Plotins erfahrbar und dadurch unabhängig vom Geschmack des vergänglichen Individuums.

Herder schreibt demgemäß dem Kunstwerk eine Orientierung am ewigen Anblick zu und weist dadurch die These zurück, „dass die Darstellung des Vorübergehenden den Betrachter ermüde“[1279]. Er wertet diese als „Überempfindlichkeit des Geschmacks“[1280]. Faust schildert vergleichbar hierzu die Wahrnehmung des Zeichens durch den Seh- der Riech-, der Hör- und der Tastsinn („Mit segensduftenden Schwingen,/[...]/ Harmonisch all dass All durchklingen“ (Faust, 451ff.)). Der Geschmackssinn findet hierbei keine Erwähnung, was verdeutlicht, dass nicht eine individuelle Wertung vorgenommen wird, sondern die spirituelle Magie auf der Teilhabe an der objektiv schönen, da herrlichen Schöpfung beruht.

Dieses Einlassen und Aufgehen in der Harmonie sind allerdings der sprachlichen Gestaltung durch ein Subjekt entgegengesetzt. Faust scheitert demnach in der spirituellen Magie; aber nicht aufgrund einer problematischen Modernität oder aufgrund seiner individuellen Ungeduld, sondern systematisch am Spannungsfeld zwischen der temporalen Ambiguität der bildhaft angekündigten Bewegungen in der dargestellten Schöpfung und damit verbundenen vollkommenen Schönheit einerseits sowie der *conditio humana*, das heißt: seiner Begrenztheit durch zyklische und lineare Strukturen, andererseits. Der fruchtbare Augenblick in der spirituellen Magie kann dementsprechend als Antizipation des im Teufelspakt geforderten schönen Augenblicks gewertet werden. Die temporal-ambige Sphäre verbindet für einen Augenblick sämtliche poetische Formen mit intermedialen Elementen und bietet Faust die Möglichkeit an der vollkommenen Schönheit zu partizipieren. Aufgrund seiner eigenen Temporalität ist Faust allerdings nicht in der Lage, an der Temporalität der Sphäre durch Kunst dauerhaft Anteil zu haben. Im Folgenden werden die zwei weiteren von Faust unternommenen Versuche analysiert, mit denen er eine Änderung der eigenen Temporalität innerhalb der Dämonenmagie und das Verlassen der ihm durch die *conditio humana* gegebenen Zeitformen der Linearität und Zyklik in der

[1278] Herder: *Kritische Wälder*, S. 81.
[1279] OSCHMANN (2020a), S. 56.
[1280] OSCHMANN (2020a), S. 56.

Substanzmagie angestrebt.

5.3 Dämonenmagie: Teilhabe an der Göttlichkeit durch Verbindung

5.3.1 Entpersonalisierung des Göttlichen

Der Dialog mit dem *spiritus mundi* wurde bereits in *KAP. 4.5.2* in Bezug auf das Verhältnis von Gottheit und Schöpfung besprochen. An dieser Stelle seien deshalb vor allem die Beschwörung des Geists und die Reaktion auf die Zurückweisung für die Dämonenmagie hervorgehoben. Während die spirituelle Magie auf der Bewusstseinserweiterung beruht, ist die Dämonenmagie eine Möglichkeit, „Geister höheren und niedrigen Ranges zu rufen, zu beschwören oder zu bannen."[1281]

Hervorzuheben sind für die Dämonenmagie, dass sie erstens willkürlich und ohne geforderte Vorbereitung begonnen wird („Er schlägt unwillig das Buch um, und erblickt das Zeichen des Erdgeistes." (Faust, v. 460)) und dass sie zweitens wie die spirituelle Magie an ein Zeichen und dessen Wirkung auf Faust rückgebunden ist („Wie anders wirkt dieß Zeichen auf mich ein!" (Faust, 460)). Während die eigentliche Beschwörung nur durch den *dramatic narrator* kurz erzählt wird („Er faßt das Buch und spricht das Zeichen des Geistes geheimnißvoll aus." (Faust, v. 482)) und die gesamte spirituelle Magie samt Einleitung 24 Verse im Text umfasst, schildert Faust die Wirkung des Erdgeistzeichens vor der Beschwörung des Geistes relativ umfangreich in 21 Versen:

> „Wie anders wirkt dieß Zeichen auf mich ein!
> Du, Geist der Erde, bist mir näher;
> Schon fühl' ich meine Kräfte höher,
> Schon glüh' ich wie von neuem Wein,
> Ich fühle Muth, mich in die Welt zu wagen,
> Der Erde Weh, der Erde Glück zu tragen,
> Mit Stürmen mich herumzuschlagen,
> Und in des Schiffbruchs Knirschen nicht zu zagen,
> Es wölkt sich über mir –
> Der Mond verbirgt sein Licht –
> Die Lampe schwindet!
> Es dampft! – Es zucken rothe Strahlen
> Mir um das Haupt – Es weht
> Ein Schauer vom Gewölb' herab
> Und faßt mich an!
> Ich fühl's, du schwebst um ich, erflehter Geist.
> Enthülle dich!
> Ha! wie's in meinem Herzen reißt!
> Zu neuen Gefühlen
> All meine Sinnen sich erwühlen!
> Ich fühle ganz mein Herz dir hingegeben!
> Du mußt! du mußt! und kostet' es mein Leben!" (Faust, 460–481)

Das Zeichen wirkt auf eine unterspezifische Art anders auf Faust („Wie anders wirkt dieß

[1281] GAIER (2002), S. 31; vgl. ferner: GAIER (2012), S. 267.

Zeichen auf mich ein!“ (Faust, 460)). Eine Erläuterung oder Begründung wird allerdings von ihm selbst nicht gegeben, weshalb auch an dieser Stelle seine Eigenschaft als „reflektierender Moderner“[1282] im Sinne Ulrich Gaiers nicht markiert ist. Auch das Zeichen selbst scheint neben der von ihm ausgehenden Wirkung keine Rolle zu spielen. Während in der spirituellen Magie das Zeichen durch eine Ekphrasis samt Verselbstständigung sprachlich umgesetzt wird, wird lediglich die Wirkung auf Faust durch ihn selbst beschrieben. Diese umfasst neben Präsenseffekten („Schon fühl' […],/ Schon glüh') (Faust, 462f.)) vor allem sich überlagernde Handlungen. Im Gegensatz zur spirituellen Magie wird hier von Faust also keine temporale Ambiguität durch die Verbindung von Koexistierendem und Konsekutivem hergestellt, sondern eine lineare Aufzählung von Handlungen. Faust fühlt demnach eine starke Nähe zu der Wirkung des Geistes, („Du, Geist der Erde, bist mir näher;“ (Faust, 461)), da er die Handlung nicht abstrakt an Himmelskräfte oder Bildprogramme bindet, sondern für sich selbst linear aufeinanderfolgende Tätigkeiten schildert. Die Wirkung des Zeichens ist dementsprechend auch für Faust eine in drei Stufen untergliederte lineare Bewusstseinserweiterung, die auf der Entpersonalisierung von göttlichen Eigenschaften der griechischen Mythologie beruht.[1283]

Die Inspiration durch das Dämonenzeichen („Zu neuen Gefühlen/ All meine Sinnen sich erwühlen.“ (Faust, 478f.)), die Faust auch bei der Betrachtung des Makrokosmoszeichens schon erfahren hat („Ha! welche Wonne fließt in diesem Blick/ Auf einmal mir durch alle meine Sinnen“ (Faust, 430)), wird durch eine dionysische Begeisterung überboten („Schön glüh' ich wie von neuem Wein“ (Faust, 463)), die „die Seele in den freien Umgang mit göttlichen Geistern steigert“[1284]. Im darauf folgenden Vers tritt in der Schilderung Fausts die apollonische Bewusstseinserweiterung, da er durch den „Muth“ (Faust, 464) in der Lage sei, die mit dieser Stufe verbundene Vereinigung mit himmlischen Dämonen durchzuführen, und Wissen über die Zukunft erhalten könne.[1285] Mit dieser Stufe ist Faust zwar immer noch an die *conditio humana* im Sinne von Linearität und Zyklik gebunden, allerdings besitzt er durch das Wissen um die Zukunft eine Einsicht in die Linearität des eigenen Lebens, die nicht auf der Wiederholungsstruktur der Zyklik beruht. Sein Mut gibt ihm deshalb die Möglichkeit, die auf ihn im Diesseits zukommenden Prüfungen zu bestehen („Ich fühle Muth, mich in die Welt zu wagen,/ Der Erde Weh, der Erde Glück zu tragen,/ Mit Stürmen mich herumzuschlagen,/ Und in des Schiffbruchs Knirschen nicht zu zagen,“ (Faust, 464–467)). Der vierfache Paarreim

[1282] GAIER (2002), S. 35.
[1283] Vgl. GAIER (2002), S. 38.
[1284] GAIER (2002), S. 40.
[1285] Vgl. GAIER (2002), S. 40.

(wagen/tragen/herumzuschlagen/zagen) ist hierbei die formale Entsprechung einer linear gleichmäßig verlaufenden Sprache, die mit der kurzatmigen Sprache in den darauffolgenden Versen 468–477 einen Kontrast bildet.[1286] Letztere verzichten auf ein Reimschema und eine Versform. Sie sind einerseits durch kurze Aussagen und andererseits durch Enjambements im Hakenstil geprägt („Es dampft! - Es zucken rothe Strahlen/ Mir um das Haupt – Es weht/ Ein Schauer vom Gewölb' herab/ Und faßt mich an!“ (Faust, 471–474)).[1287] Der veränderte Blick Fausts, der laut seiner Schilderung auch in die Zukunft reicht, führt in seiner Darstellung zu einer Veränderung seines Sehsinns und der damit verbundenen Wahrnehmung, die sich auch auf den Tastsinn ausweitet („Es wölkt sich über mir –/ Der Mond verbirgt sein Licht –/ Die Lampe schwindet!/ Es dampft! – Es zucken rothe Strahlen/ Mir um das Haupt – Es weht/ Ein Schauer vom Gewölb' herab/ Und faßt mich an!“ (Faust, 468–474)).

Neben das dionysische und apollonische tritt zuletzt das aphrodisische Prinzip durch die Hingabe („Zu neuen Gefühlen/ All meine Sinnen sich erwühlen./ Ich fühle ganz mein Herz dir hingegeben!“ (Faust, 478ff.)), welches den „Menschen ganz umwandeln und zu einer seelisch-geistigen Vereinigung mit der Gottheit führen kann.“[1288] Während das Makrokosmoszeichen von Faust durch ein biblisches und mythologisches Bildprogramm der Himmelskräfte und der Eimerkette Homers beschrieben wird, ist es nun die eigenen Person, die durch Göttlichkeit in Form von drei Prinzipien der griechischen Mythologie charakterisiert wird. Dementsprechend verbindet Faust in seiner Selbstdarstellung unter der Vorstellung der eigenen Göttlichkeit Elemente griechischer Götter mit der zweideutigen weiß-schwarzen Form der Dämonenmagie sowie der Beschwörung des *spiritus mundi*, welcher selbst Magie mit der in *Prolog im Himmel* entworfenen religiösen Weltordnung und griechischer Mythologie verbindet.

Demnach betont Faust die Göttlichkeit als verbindendes Element und ersetzt die Lebendigkeit im Sinne eines Seinszustandes als Voraussetzung, an der Göttlichkeit teilzuhaben, durch die eigene Göttlichkeit per se („Soll' ich dir, Flammenbildung, weichen?/ Ich bin's, bin Faust, bin deines gleichen!“ (Faust, 499f.) u. „Nicht dir!/ Wem denn? Ich Ebenbild der Gottheit!/ Und nicht einmal dir!“ (Faust, 514–517)). Er betrachtet das Leben nicht mehr wie in der spirituellen Magie als verbindenden Seinszustand („Wie alles sich zum Ganzen webt,/ Eins in dem andern wirkt und lebt!“ (Faust, 447f.)), sondern als eine Zeitstrecke der vergänglichen irdischen Existenz: „Du mußt! du mußt! und kostet' es mein

[1286] Vgl. SCHÖNE (2003), S. 217.
[1287] Vgl. SCHÖNE (2003), S. 216.
[1288] GAIER (2002), S. 40.

Leben!“ (Faust, 481). Demnach artikuliert er auch vor der Beschwörung des *spiritus mundi* den Einsatz des Lebens („kostet' es mein Leben!“ (Faust, 481)), da es Faust in der von ihm verwendeten Bedeutung an die Linearität und Zyklik der *conditio humana* bindet.

Die versuchte Verbindung mit dem *spiritus mundi* würde Faust die Möglichkeit bieten, jenseits seines menschlichen Lebens an den ambigen Zeitphänomenen, durch welche das Göttliche in *Prolog im Himmel* und der spirituellen Magie dargestellt wird, zu partizipieren. Allerdings ist die Darstellung der Bewusstseinserweiterung an die Schilderung Fausts gebunden und dadurch intern fokalisiert und unzuverlässig. Dass eine solche von Faust dargestellte Erweiterung nicht stattgefunden hat, wird beim Erscheinen des *spiritus mundi* deutlich. Faust verbindet sich nicht mit dem Geist, sondern bleibt weiterhin Dialogpartner. Er besitzt weder Kontrolle über den Geist noch über sich selbst, was formal in Antilaben und Exklamationen eine Entsprechung findet:

„GEIST
Wer ruft mir?
FAUST abgewendet
Schreckliches Gesicht!
GEIST
Du hast mich mächtig angezogen,
An meiner Sphäre lang gesogen,
Und nun –
FAUST
Weh! ich ertrag' dich nicht!“ (Faust, 482–485)

Die Wirkung des Dämonenzeichens auf Faust und die Erscheinung des *spritus mundi* ist mehrfach wie die spirituelle Magie zuvor an die Illusion gebunden. Der illusionäre Charakter der Bewusstseinserweiterung Fausts wird deutlich, indem er den *spiritus mundi* nicht dem aufgerufenen apollonischen Prinzip folgend durch eine erweiterte Sehfähigkeit wahrnehmen kann, sondern seine irdischen Augen von der Erscheinung abwenden muss („Schreckliches Gesicht!/ […]/ […] Weh! ich ertrag dich nicht!“ (Faust, 482 u. 485)). Zudem ist die Erscheinung des Erdgeistes als Apollon selbst eine theatralische Illusion mittels einer Laterna magica („DER GEIST erscheint in der Flamme“ (Faust, v. 482)),[1289] die von Faust auf Ebene der Metareflexion in ihrem Illusionscharakter als Flammenerscheinung angesprochen wird („Soll' ich dir, Flammenbildung, weichen? (Faust, 499)). Wie bereits erläutert, gelingt es Faust nicht, an der Göttlichkeit und der damit verbundenen ambigen Temporalität zu partizipieren. Auch in diesem Fall scheitert Faust an seiner *conditio humana*, die zwar durch Gottebenbildlichkeit geprägt ist, jedoch die Teilhabe an der Ewigkeit durch Lebendigkeit als Seinszustand ins Jenseits verortet. Der Zusammensturz Fausts lässt sich als performativ vollzogene Erkenntnis um diesen Umstand werten („FAUST

[1289] Vgl. SCHÖNE (2003), S. 218.

zusammenstürzend“ (Faust, v. 514)). Dementsprechend ist auch seine erste Assoziation beim Vernehmen von Wagners Klopfen der Tod:

„Ich Ebenbild der Gottheit!
Und nicht einmal dir!
Es klopft.
O Tod! ich kenn's – das ist mein Famulus –
Es wird mein schönstes Glück zu nichte!
Daß diese Fülle der Gesichte
Der trockne Schleicher stören muß!“ (Faust, 516–521)

Das Wort „Gottheit“ ist hierbei ambig und pointiert mit dem Bezug zu Gen. 1,27 die Frage, ob der Mensch als Ebenbild der Gottheit dieser gleich oder nur ähnlich sei: „Und Gott schuf den Menschen ihm zum Bilde“.[1290] Die Magie Fausts verbindet nicht nur mythologische Konzepte von Göttlichkeit mit Elementen des Volksglaubens und der Bibel, sondern bietet einen Lösungsvorschlag: wenn die Gottheit alle Dinge aus sich heraus schafft und der Mensch ein Extrakt aus allen Dingen ist (Mikrokosmos), so kann er sowohl gottähnlich als auch in Bezug auf den Weltgeist als Instrument Gottes gottgleich sein (*spiritus mundi*).

Die Gottebenbildlichkeit ist hierbei einerseits an das Leben als Seinszustand und andererseits, wie von Elisabeth Zwick herausgestellt, an den Auftrag zur Handlung im Leben im Sinne einer Zeitstrecke gebunden.[1291] Die von der Gottebenbildlichkeit ableitbare Handlung bedeutet, dass das ethische Handeln im Leben das Wesensmerkmal des Menschen ausmacht.[1292] Allerdings ist das ethische Handeln nicht nur eine Eigenschaft der *conditio humana*, sondern auch eine Bestätigung der menschlichen Handlungsfähigkeit. Sowohl die eigene Kondition als auch die Handlungsfähigkeit werden von Faust durch seine Vernunft ermessen („Du gleichst dem Geist, den du begreifst,/ Nicht mir!“ (Faust, 512f.)). Hervorzuheben ist hierbei der Umstand, dass Faust bei seiner eigenen Bestimmung sowohl die griechischen Götter als auch die christliche Gottheit entpersonalisiert und in Konzepte überführt.[1293] Diesen Konzepten steht die Handlungsfähigkeit der menschlichen Existenz und ihrer zeitlichen Linearität und Zyklik entgegen.[1294] Das Ende seiner menschlichen Existenz würde ihn aus diesem zeitlichen Handlungsrahmen heraus befreien und Anteil an der göttlichen, temporal-ambigen Handlungsfähigkeit, wie sie durch den *spiritus mundi* verkörpert wird, gewähren.

Faust glaubt, obwohl er vom Erdgeist zurückgewiesen worden ist, durch seine

[1290] Vgl. SCHÖNE (2003), S. 219; vgl. ferner: GAIER (2002), S. 43.
[1291] Vgl. Zwick, Elisabeth: „Wa(h)re Bildung? Überlegungen zum faustischen Element des Bildungsgedankens“. In: *Faust und die Wissenschaften: Aktuelle Zugänge und Perspektiven in wissenschaftlicher Vielfalt*, hrsg. v. Elisabeth Weiss, Oliver Jahraus, Hanni Geiger. Würzburg 2019: Königshausen & Neumann (Film – Medium – Diskurs, 104), S. 37–54, hier: S. 47.
[1292] Vgl. ZWICK (2019), S. 47.
[1293] Vgl. ZWICK (2019), S. 52.
[1294] Vgl. GAIER (2004), S. 58.

Einbildungskraft Einblicke in diesen Zusammenhang zu bekommen („Fülle der Gesichte“ (Faust, 520), und wird dabei durch Wagner gestört („Es wird mein schönstes Glück zu nichte!/ Daß diese Fülle der Gesichte/ Der trockne Schleicher stören muß!“ (Faust, 519ff.). Das von Faust gewählte Wort „Gesichte“ (Faust, 520) verweist auf sein Bewusstsein, dass sich die Einblicke auch durch seine Einbildungskraft ergeben.[1295] Dieses Bewusstsein markiert, dass er durch die Einbildungskraft über seine eigene menschlichen Endlichkeit hinaustritt.[1296] Sein „schönstes Glück“ (Faust, 519) besteht in diesem Zusammenhang in der Erkenntnis, dass er das Unendliche in Form des *spiritus mundi* erfahren und unabhängig davon denken kann. Demnach ist sein Geist über die körperliche Endlichkeit erhaben.[1297] Der christliche Gott wird, wie bereits in diesem Zusammenhang angeführt, wie die griechischen Götter entpersonalisiert und als Geist gedacht, weshalb Faust in seinem Unendlichkeit verheißenden Geist seine Gottebenbildlichkeit sehen kann.[1298]

Hervorzuheben ist an diesem Umstand, dass diese an sich christliche Erkenntnis, wie sie auch von Volker Gerhardt aus den Paulusbriefen an die Korinther herausgearbeitet wird,[1299] der Ursprung für die Hoffart Fausts ist und durch die Übermäßigkeit seiner Einschätzung nach Wilhelm Vossenkuhl der Grund für die „Hörfähigkeit für das Böse“[1300] besteht. Fausts Handeln wird dementsprechend ethisch ambiguiert, da es einerseits wie die Dämonenmagie selbst mit dem Bösen assoziiert werden kann, andererseits sich aus der menschlichen Handlungsfähigkeit heraus entwickelt, die auf dem vom HERRN gegebenen „Schein des Himmelslicht […]/ […] Vernunft“ (Faust, 284f.) basiert. Der Teufelspakt erhält hierdurch den Charakter eines weiteren rechten (Irr-)Weges innerhalb des sich aus Gott heraus speisenden Lebens im Sinne von *Prolog im Himmel*.

Das Ende der Zeitstrecke Leben (Körper) ist somit für Faust die Möglichkeit zur Vollendung des Seinszustands Leben (Seele/Geist). Dementsprechend wird Faust vom positiv konnotierten Tod und der Befreiung des Genius, welchen er dann auch durch die Substanzmagie herbeizuführen sucht, von Wagner abgehalten („O Tod! ich kenn's – das ist mein Famulus –/ […]/ Der trockne Schleicher stören muß!“ (Faust, 517 u. 521)). Die Bezeichnung „Der trockne Schleicher“ (Faust, 521) betont in diesem Zusammenhang den Kontrast zwischen dem nach Ewigkeit strebenden Genius Faust und der von Wagner

[1295] Vgl. SCHÖNE (2003), S. 220; vgl. ferner: GAIER (2002), S. 42.
[1296] Vgl. KELLER (1994), S. 120.
[1297] Vgl. GERHARDT (2020), S. 13.
[1298] GERHARDT (2020), S. 19.
[1299] GERHARDT (2020), S. 19.
[1300] Vossenkuhl, Wilhelm: „Faust und das Böse“. *In: Faust und die Wissenschaften: Aktuelle Zugänge und Perspektiven in wissenschaftlicher Vielfalt*, hrsg. v. Elisabeth Weiss, Oliver Jahraus, Hanni Geiger. Würzburg 2019: Königshausen & Neumann (Film – Medium – Diskurs, 104), S. 147–155; hier: S. 150.

repräsentierten Wissenschaft, die „sich keine magischen Genialitäten leistet“[1301].

5.3.2 Antizipation des schönen Augenblicks II

Die Substanzmagie wird durch einen Rückgriff auf die Konzepte der Sphären- und der Dämonenmagie nach dem Dialog mit Wagner eingeleitet:

> „Wie nur dem Kopf nicht alle Hoffnung schwindet,
> Der immerfort an schaalem Zeuge klebt,
> Mit gier'ger Hand nach Schätzen gräbt,
> Und froh ist, wenn er Regenwürmer findet!“ (Faust, 602–605)

Faust betont hierbei die Nichtigkeit der Hoffnung, durch irdische Dinge die Erkenntnis zu finden, die der Tod durch die Erlösung der Seele vom Leib bringt. Die spirituelle Magie ist durch das Ertönen seiner Stimme markiert („Darf eine solche Menschenstimme hier,/ Wo Geisterfülle mich umgibt, ertönen?“ (Faust, 606f.)). Die Dämonenmagie wird durch die Reflexion der Erdgeisterscheinung reaktiviert („Ach! die Erscheinung war so Riesen-groß,/ Daß ich mich recht als Zwerg empfinden sollte“ (Faust, 612f.)). Die Simultanität der Sphären wird hierbei auf Wortebene durch den Tempusgebrauch des Präsens aufgegriffen, während auf die Erscheinung des Geistes im Präteritum eingegangen wird. Zudem begründet die Ambiguität des Modalverbs „sollte“ (Faust, 613) auf Wortebene die Ambiguität der Schlussfolgerung „als Zwerg empfinden sollte“ (Faust, 613) auf narrativer Ebene, da in einer temporalen Ambiguität das Präteritum mit einer auf die Zukunft orientierten Forderung verbunden wird. Durch den Vergangenheitsbezug wird die große Erscheinung in einen Gegensatz zu dem sich als Zwerg empfindenden Faust gebracht. Der Zukunftsbezug entspricht eher einem verneinten Imperativ, der aus einer Erkenntnis aus der Vergangenheit gewonnen wird. Aufgrund der großen Erscheinung sollte sich Faust als Zwerg fühlen. Das Verb „sollte“ markiert allerdings eine Zurückweisung dieser Erkenntnis, da Faust diese Unterordnung an seine körperliche Menschlichkeit zurückbindet. Das Geistwesen *spiritus mundi* wie auch Gott seien jedoch nicht seinem Geist enthoben, weshalb er seinen Anspruch auf Ewigkeit mit der Simultanität der Sphären verbindet und durch seine Ebenbildlichkeit begründet:

> „Ich, Ebenbild der Gottheit, das sich schon
> Ganz nah gedünkt dem Spiegel ew'ger Wahrheit,
> Sein selbst genoß, in Himmelsglanz und Klarheit,
> Und abgestreift den Erdensohn;
> Ich, mehr als Cherub, dessen freye Kraft
> Schon durch die Adern der Natur zu fließen
> Und, schaffend, Götterleben zu genießen
> Sich ahndungsvoll vermaß, wie muß ich's büßen!
> Ein Donnerwort hat mich hinweggerafft.“ (Faust, 614–622)

[1301] GAIER (2002), S. 44.

Obwohl diese Schilderung die Vermessenheit und das Scheitern markiert („Sich ahndungsvoll vermaß, wie muß ich's büßen!/ Ein Donnerwort hat mich hinweggerafft“ (Faust, 621f.)), betont sie die Abhängigkeit der Einordnung von Fausts eigenem Geist („Ganz nah gedünkt [...]/ […]/ Sich ahndungsvoll vermaß“ (Faust, 614 u. 621)). Die Mehrfachverwendung des Temporaladverbs „schon“ bestärkt auf Wortebene die Zukünftigkeit der Partizipation am „Götterleben“ (Faust, 620), dessen temporale Ambiguität durch das Partizip Präsens Aktiv „schaffend“ (Faust, 620) nochmals hervorgehoben wird.

Da das Jenseitige im irdischen Leben durch Faust „ahndungsvoll“ (Faust, 621) zwar vermessen, jedoch erblickt wurde, handelt es sich hierbei um den Anblick von sich ankündigenden Bewegungen im Sinne Herders, wie sie in Bezug auf den fruchtbaren Augenblick bereits beschrieben wurden. Die durch den *spiritus mundi* angeregte Vision ist trotz des Scheiterns in der Magie für Faust ein fruchtbarer Augenblick der Einbildungskraft. Dieser wird zwar durch Illusionen erzeugt, ist jedoch, im Gegensatz zur spirituellen Magie, nicht durch eine Kunstsphäre geprägt. Dementsprechend ist der Anblick nicht primär auf die Schönheit, sondern auf die sie verheißende Göttlichkeit bezogen. Die Dämonenmagie bietet demnach ebenfalls eine Antizipation des schönen Augenblicks in Form des seligen Augenblicks: „In jenem selg'en Augenblicke/ Ich fühlte mich so klein, so groß,/ Du stießest grausam mich zurücke,/ Ins ungewisse Menschenloos.“ (Faust, 626–629). Im Folgenden wird aufgezeigt, wie Faust in der Substanzmagie die Konzepte des fruchtbaren und des seligen Augenblicks verbindet und mit dem Suizid den Versuch unternimmt, im Tod den ewigen Augenblick zu erleben. Hierbei werden vor allem der Zusammenhang zwischen der zeitlichen Endlichkeit des Körpers und der Unendlichkeit der Seele und des Geistes einerseits sowie das Verhältnis des Suizidversuchs zur simultan ablaufenden Osterzeremonie zu analysieren sein, um die Rolle der ambigen Temporalität und der temporalen Ambiguität für die *hamartia* Fausts im Sinne von Aristoteles und damit auch einen Aspekt des tragischen Charakters von *Faust* herauszustellen.

5.4 Substanzmagie: Teilhabe am Göttlichen durch Entgrenzung

5.4.1 Überzeitliche Grundfragen und Ambition des Menschen

Der Übergang vom besprochenen seligen Augenblick der Dämonenmagie hin zur Substanzmagie enthält durch das „ungewiss[e] Menschenloos“ (Faust, 629) explizit die ungeklärte überzeitliche Grundfrage nach der *conditio humana* und der menschlichen Bestimmung. Der Text partizipiert hierbei nicht nur am Diskurs um die Leib-Seelen-Relation, das heißt: um die menschlichen Wesensbestimmung, sondern stellt durch Faust

auch eine Positionierung des Menschen gegenüber Gott und der Schöpfung dar:

> „Wer lehret mich? was soll ich meiden?
> Soll ich gehorchen jenem Drang?
> Ach! unsre Thaten selbst, so gut als unsre Leiden,
> Sie hemmen unsres Lebens Gang.“ (Faust, 630–633)

Die Fragen Fausts beinhalten durch ihre Form seine Unsicherheit bezüglich der Instanz, die ihm das richtige Handeln in der Welt lehrend oder normativ vorgibt. Zudem impliziert des „Lebens Gang“ (Faust, 633) die Frage nach dem Telos dieser Bewegung. Darüber hinaus wird mit „jenem Drang“ (Faust, 631) eine Referenz zu *Prolog im Himmel* aufgebaut und die vom HERRN artikulierte Orientierung des Menschen per se zum Guten hin aufgegriffen („Ein guter Mensch, in seinem dunklen Drange,/ Ist sich des rechten Weges wohl bewußt.“ (Faust, 328f.)).[1302] Die Fragen drücken jedoch nicht nur eine individuelle Unsicherheit aus, sondern werden durch die von Faust verwendeten Possessivpronomina in einen anthropologischen Zusammenhang gestellt („unsre Thaten […] unsere Leiden,/ […] unsres Lebens Gang“ (Faust, 632f.)).

Bei „unseres Lebens Gang“ (Faust, 633) spricht Faust – im Gegensatz zur Dämonenmagie – nicht vom Leben als Zeitstrecke. In der Aussage wird das Leben wieder als Seinszustand aufgegriffen, der erst mit dem Tod, das heißt: dem Ende der Zeitstrecke, seine jenseitige Erfüllung beziehungsweise Vervollkommnung erhält. Die Taten und Leiden sind demnach per se negativ konnotiert, weil sie die Bindung der Seele an einen Körper betonen. Die Substanzmagie ist daher für Faust eine Möglichkeit, sein als Zeitstrecke verstandenes Leben im (neu-)platonischen Sinne zu beenden und sich seiner irdischen Hülle zu entledigen. Die Vervollkommnung des göttlichen Willens durch das Aufgehen der Seele in der Ewigkeit sieht Faust demgemäß analog dazu während seiner Bibelübersetzung in der Tat. Die *Logos*-Übersetzung Fausts („Und schreibe getrost: im Anfang war die That!“ (Faust, 1237)) stellt heraus, dass bereits dem Anfang der göttlichen Schöpfung die Tat immanent ist, welche den Gläubigen durch die Zeitstrecke des Lebens, die durch Tätigkeit gefüllt werden soll („Des Menschen Thätigkeit kann allzuleicht erschlaffen,/ […]/ Drum geb' ich gern ihm den Gesellen dazu,/ Der reizt und wirkt, und muß, als Teufel schaffen.“ (Faust, 340–434), zum ewigen Seinszustand führt.

Der fruchtbare und der selige Augenblick in den vorangegangenen Magieversuchen waren jeweils durch die Einbildungskraft bedingt. Auch die Ambition und die Zuversicht auf die Göttlichkeit, das heißt: auf die Ewigkeit, wird mit der menschlichen Fantasie und der damit verknüpften zeitlichen Entgrenzung verbunden:

> „Wenn Phantasie sich sonst, mit kühnem Flug,

[1302] Vgl. GAIER (2002), S. 46.

Und hoffnungsvoll zum Ewigen erweitert,
So ist ein kleiner Raum ihr nun genug,
Wenn Glück auf Glück im Zeitenstrudel scheitert.“ (Faust, 640-643)

Faust betont auf Wortebene die Hoffnung auf den zukünftigen Zustand im Ewigen („hoffnungsvoll zum Ewigen“ (Faust, 641)) durch die temporale Ambiguität der gegenwärtigen Einbildungskraft („Phantasie“ (Faust, 640)). Die „Flügel“ (Faust, 640) der „Phantasie“ (Faust, 640) markieren hierbei den Verweis auf die Flügel der Einbildungskraft aus Friedrich Schillers *Ueber die ästhetische Erziehung*:[1303]

> „Auf den Flügeln der Einbildungskraft verläßt der Mensch die engen Schranken der Gegenwart, in welche die bloße Tierheit sich einschließet, um vorwärts nach einer unbeschränkten Zukunft zu streben: aber indem vor seiner schwindelnden Imagination das Unendliche aufgeht, hat sein Herz noch nicht aufgehört im Einzelnen zu leben und dem Augenblick zu dienen […] Der nehmliche Trieb, der ihn auf sein Denken und Tun angewendet zur Wahrheit und Moralität führen sollte, bringt jetzt, auf sein Leiden und Empfinden bezogen, nichts als ein unbegrenztes Verlangen, als ein absolutes Bedürfnis hervor. Die ersten Früchte, die er in dem Geisterreich erntet, also sind *Sorge* und *Furcht*;“[1304]

Die Konzeptionen von *Faust* und *Ueber die ästhetische Erziehung* decken sich hierbei. Die „Sorge und Furcht“[1305] entstehen innerhalb der *conditio humana* aus dem Spannungsfeld zwischen dem Streben zur Ewigkeit hin und dem Scheitern im Augenblick („Wenn Glück auf Glück im Zeitenstrudel scheitert“ (Faust, 643) u. „aber indem vor seiner schwindelnden Imagination das Unendliche aufgeht, hat sein Herz noch nicht aufgehört im Einzelnen zu leben und dem Augenblick zu dienen“[1306]). Die Herleitung dieses Magieversuchs ist dementsprechend mit den Möglichkeiten der Entgrenzung verbunden:

„Ein Feuerwagen schwebt, auf leichten Schwingen,
An mich heran! Ich fühle mich bereit
Auf neuer Bahn den Äther zu durchdringen,
Zu neuen Sphären reiner Thätigkeit.
Dieß hohe Leben, diese Götterwonne!
Du, erst noch Wurm, und die verdienest du?
Ja, kehre nur der holden Erdensonne
Entschlossen deinen Rücken zu!“ (Faust, 702–709)

Mit dem „Feuerwagen“ (Faust, 702) und der „neue[n] Bahn“ (Faust, 704) wird wie in der spirituellen Magie und der Dämonenmagie durch das Motiv der Morgenröte die angekündigte Bewegung verdeutlicht und dadurch ein Zugang zur vollkommenen Schönheit durch die Entgrenzung markiert („kehre nur der holden Erdensonne/ Entschlossen deinen Rücken zu“ (Faust, 708f.). Dementsprechend ist Karl Eibl zu widersprechen, wenn er darlegt, dass Faust am Beginn der Substanzmagie „in tiefere Verzweiflung gestürzt [ist] als

[1303] Vgl. SCHÖNE (2003), S. 223.
[1304] Schiller, Friedrich: *Ueber die ästhethische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*. In: Friedrich Schiller. Theoretische Schriften, hrsg. v. Rolf-Peter Janz. Frankfurt/Main 2008: Deutscher Klassiker Verlag, S. 556-676, hier: S. 651.
[1305] Schiller: U*eber die ästhetische Erziehung*, S. 651.
[1306] Schiller: *Ueber die ästhetische Erziehung*, S. 651.

zuvor“[1307], assoziiert die Figur doch selbst den Tod mit dem „schönste[n] Glück“ (Faust, 519) und partizipiert dadurch an einer im Christentum spätestens seit Martin Luther verbreiteten positiven Konnotation des Todes. Wie in Fausts Antizipation („In jenem selg'en Augenblicke/ Ich fühlte mich so klein, so groß,/ Du stießest grausam mich zurücke,/ Ins ungewisse Menschenloos.“ (Faust, 626–629)) beinhaltet der Tod auch für Luther den seligen Augenblick im Tod: „Im Tode sollten wir nun Leben, Gnade und Seligkeit vor Augen haben.“[1308] Während das „Leben“ für Faust und Luther die Zeitstrecke bis zum Tod darstellt, ist die Gnade für Luther, das „was wir nur als Lebendige erhoffen können“[1309]. Hierdurch ist für Luther wie auch für Faust die Lebendigkeit der Seinszustand, der zur Seligkeit führt. Der Unterschied besteht allerdings darin, dass Luther vor die Seligkeit die Gnade positioniert und damit eine göttliche Instanz und die Rechtfertigung im Tod mit der Heiligung verknüpft.[1310] Das Sich-Schicken in die Welt führt für ihn zur Seligkeit im Tod,[1311] während im Gegensatz dazu Faust durch eine vermessene Positionierung im Kosmos ausgezeichnet ist. Diese Vermessenheit resultiert in einer selbstzerstörerischen Ambition. Der Tod wird somit von Faust als ewiger Augenblick entworfen. Das Leben selbst beinhaltet den Tod in sich selbst, weshalb das Leben auch als Zeitstrecke die uneingeschränkte Bewegung des Geistes/der Seele vorwegnimmt und dadurch andeutet. Die Konzeption des als Übergang gedachten Todes beinhaltet demnach durch die Lebendigkeit die angedeutete Bewegung und damit die vollkommene Schönheit in diesem ewigen Augenblick. Für Faust ist somit das Leben auch in seiner materiellen Ausformung weiterhin „Lebens- und Selbsterfahrungsfeld“[1312], da es sowohl als Zeitstrecke als auch als Seinszustand den Tod, die geistige Entgrenzung und den schönen Augenblick antizipiert.

Faust verbindet hierbei die Position Schillers mit der Luthers auf Wortebene, indem er einerseits auf die Flügel der Einbildungskraft verweist („„Wenn Phantasie sich sonst, mit

---

[1307] EIBL (2016), S. 92.

[1308] Luther, Martin: *Ein Sermon von der Bereitung zum Sterben* (1519), Punkt 10. In: Martin Luther. Ausgewählte Schriften. Bd. 2, hrgs. v. Karin Bornkamm u. Gerhard Ebeling. Frankfurt/M. 1982: Insel Verlag, S. 21f.

[1309] GERHARDT (2020), S. 7.

[1310] Vgl. Frey, Jörg/Oberhänsli-Widmer, Gabrielle: „Der Diskurs um ‚das Böse‘ und der Beitrag biblisch-theologischer Perspektiven“. In: *Das Böse*, hrsg. v. Martin Ebner u. a., Neukirchen-Vluyn 2012: Neukirchener Theologie (Jahrbuch für biblische Theologie. 26 (2011), S. VII-XXVI; hier: S. XIII u. S. XVIII; vgl. ferner: KÖNNEKER (1991), S. 7 u. S. 12; Röhrich, Wilhelm: *Die Macht der Religionen. Glaubenskonflikte in der Weltpolitik.* München 2004: C.H. Beck, S. 54; RUDOLPH (1992), S. 54; MÜNKLER (2011a), S. 367; MÜNKLER (2009), S. 32.

[1311] Vgl. Fahlbusch, Erwin: „Protestantismus, III Phänomenologisch“ Art. In: *LThK*, 3., völlig neu bearb. Aufl., hrsg. v. Walter Kaspar, Bd, 8, Freiburg i. B. u. a. 1999, Sp. 661-664; hier: Sp. 662; vgl. ferner: MÜNKLER (2011a), S. 48.

[1312] Dagegen: EIBL (2016), S. 92: „Damit ist Faust in tiefere Verzweiflung gestürzt als zuvor. Die Verbindung mit der Natur-Instanz des Erdgeistes ist gescheitert, die materielle Welt als Lebens- und Selbsterfahrungsfeld verabschiedet.“

kühnem Flug," (Faust, 640)) und andererseits die Sorge in wörtlicher Anlehnung an den *Kleinen Katechismus* anspricht: „Die Sorge nistet gleich im tiefen Herzen,/ […]/ Sie mag als Haus und Hof, als Weib und Kind erscheinen" (Faust, 644 u. 648).[1313] Der Selbstmordversuch ist demnach zwar ein Akt der Individualität, jedoch gleichzeitig neben dem lutherischen Sich-Schicken, der katholischen Askese oder dem stoischen Fügen nur ein Weg dem temporalen Dilemma der *conditio humana* zu begegnen. Zudem ist er Ausdruck der Selbstentfremdung durch Selbstwiderspruch. Der Suizid bedeutet, sich der Linearität und der Zyklik des innerweltlichen Lebens durch den Tod zu entziehen. Der Suizid des Junggesellen Faust steht demnach dem Akt der Schöpfung und der schöpfenden Natur, mit der Gott verbunden wird, gegenüber. Faust möchte aber gerade durch die Selbstmordgedanken an der schöpfenden Natur partizipieren, weshalb sie der Zerstörung eigentlich entgegengesetzt sind. Im Selbstwiderspruch wird demnach das Göttliche angestrebt, in dem das schöpfende Element des Menschen, welches sich zudem als Tätigkeit Gottes auszeichnet, verneint wird. Betont wird dieser Widerspruch, indem die „krystallne reine Schaale" (Faust, 720), die Faust zum Suizid verwenden möchte, vor allem in einen familiären Zusammenhang gesetzt wird („An die ich viele Jahre nicht gedacht./ Du glänztest bey der Väter Freudenfeste," (Faust, 722f.)).

Dieses schöpferische Element wird demnach nicht nur durch die Luther-Referenz („Die Sorge […]/ […]/ Sie mag als Haus und Hof, als Weib und Kind erscheinen" (Faust, 644 u. 648)) eng mit der Familie und der Fortpflanzung des Menschen verbunden, sondern durch den intertextuellen Bezug zu William Shakespeares Zeugungssonetten[1314] und *Hamlet*. Vor allem Hamlets *To be or not to be*-Monolog (III,1) ist im Folgenden als Folie für Fausts Monolog zu betrachten („Zu diesem Schritt sich heiter zu entschließen/ Und, wär' es mit Gefahr, ins Nichts dahin zu fließen" (Faust, 718f.)).[1315] Es wird dabei herauszustellen sein, dass durch diese Referenz das Drama als Tragödie entworfen wird. Darüber hinaus ist darauf einzugehen, dass die individuelle Disposition, wie sie in *Hamlet* ausgedrückt wird, in *Faust* durch den Kontext des Osterfestes in einen Bezug zur Weltordnung gesetzt und damit relativiert wird. *Faust* steht somit in einem Spannungsfeld zwischen der Darstellung einer individuellen Tragödie durch die charakterliche Disposition des Protagonisten einerseits und einer überzeitlichen Tragödie des menschlichen Lebens aufgrund des Wissens um die

[1313]Vgl. SCHÖNE (2003), S. 224.

[1314]Vgl. Kullmann, Thomas: *William Shakespeare. Eine Einführung*. Berlin 2005: Erich Schmidt Verlag (Grundlagen der Anglistik und Amerikanistik. Bd. 26), S. 93.

[1315]Auch GAIER sieht *Hamlet* mehrfach in *Faust* markiert: „Markierungen V. 664-667 (Hamlet V, I), 719 (Hamlet III,I,56-82), Nacht. Straße vor Gretchens Thüre mit dem rächenden Bruder (Hamlet: Laertes) und dem Lied Mephistos nach Ophelias Lied Hamlet IV,5,11531-38 (Hamlet (V,I,67-70,77-80,100-103)." (GAIER (2012), S. 785.

temporal ambige *conditio humana* andererseits: die Relation der ewigen Seele und des grenzenlosen Geistes durch Einbildungskraft (Leben als Seinszustand) im vergänglichen Körper (Leben als Zeitstrecke). Während die Seele und der Geist einen Zugang zur ambigen Zeit eröffnen, betont der Körper selbst durch die Fortpflanzung nur die eigene Vergänglichkeit (Linearität) und Zyklik durch die nächste Generation.

5.4.2 *Faust. Eine Tragödie* des individuellen und menschlichen Lebens

Faust verbindet, wie bereits angesprochen, den fruchtbaren Augenblick der spirituellen Magie mit dem seligen Augenblick der Dämonenmagie in seinem Konzept der Substanzmagie und versucht, sie in den ewigen Augenblick im Tod zu überführen. Dementsprechend wertet er auch die Phiole:

> „Ich grüße dich, du einzige Phiole!
> Die ich mit Andacht nun herunterhole,
> In dir verehr' ich Menschenwitz und Kunst,
> Du Inbegriff der holden Schlummersäfte,
> Du Auszug aller tödlich feinen Kräfte,
> Erweise deinem Meister deine Gunst!“ (Faust, 690–695)

Während sich der „Menschenwitz“ (Faust, 692) auf die Einbildungskraft des Menschen und damit auf die Dämonenmagie bezieht, ist die „Kunst“ (Faust, 692) eine Referenz auf die Kunstsphäre der spirituellen Magie. Die Bezeichnung des Tranks („Du Inbegriff der holden Schlummersäfte“ (Faust, 693)) beinhaltet die Ambiguität des Todes. Während Ulrich Gaier und Albrecht Schöne ausführen, dass es sich hierbei um ein „hochkonzentriertes Opium“[1316] handelt, dessen „Wirkung der Schmerzlinderung (V. 696), Schläfrigkeit (V. 697f.) [und; D.W.] Halluzination (V. 699–703)“[1317] sich nach Gaier „beim bloßen Anblick […] vorweg“[1318] entfaltet, sieht die vorliegende Arbeit durch die Verbindung von Schlaf und Tod im „Inbegriff der Schlummersäfte“ (Faust, 693) den intertextuellen Bezug zu *Hamlet* gekennzeichnet und dadurch die Möglichkeit, Fausts *hamartia* herauszustellen:

> „To be, or not to be, that is the question:
> Whether 'tis nobler in the mind to suffer
> The slings and arrows of outrageous fortune,
> Or to take arms against a sea of troubles,
> And by opposing, end them. To die: to sleep;
> […]
> […] To die, – to sleep; –
> To sleep, perchance to dream! ay, there's the rub;
> For in that sleep of death what dreams my come,
> When we have shuffled off this mortal coil,
> Must give us pause […]“[1319]

[1316] GAIER (2002), S. 47; vgl. ferner: SCHÖNE (2003), S. 225.
[1317] GAIER (2002), S: 225.
[1318] GAIER (2002), S. 47
[1319] Shakespeare, William: *Hamlet. Prince of Denmark.* In: Shakespeares Werke. Englisch und Deutsch. In zwölf Bänden, hrsg. v. Levin Ludwig Schücking, Bd. 7. Darmstadt 1970: Tempel-Verlag, S. 75–184, hier: S. 122.

Wie für Faust ist der Tod auch für Hamlet das Ereignis, in dem die Seele die vergängliche Hülle abstreift („When we have shuffled off this mortal coil“[1320]). Seine Antwort auf die überzeitliche Frage des Menschen, was nach dem Tod geschieht, ist allerdings im theologisch-philosophischen Diskurs im Drama selbst und auch im Vergleich zu Faust eigenwilliger. Wie Thomas Kullmann ausführt, erfährt in *Hamlet* die Seele die Rechtfertigung und Heiligung durch Gott (III, 3, 75–95), oder kann nach ihrer Reinigung durch das Fegefeuer wie Hamlets Vater als Geist wiederkehren.[1321] Zudem artikulieren die Totengräber (V, 1, 163–172) die Vorstellung, dass nach dem Tod lediglich der Körper als verfallender, toter Rest übrigbleibe.[1322] Für Hamlet hingegen ist der Tod ein Schlaf („that sleep of death“[1323]), der aus Träumen besteht. Ob es allerdings gute oder schlechte Träume sind, bleibt im Leben ungewiss. Diese Ungewissheit bezüglich des Unbekannten nach dem Tod ist es, die Hamlet vor dem Suizid abhält.[1324] Faust allerdings ist sich dessen sicher und betont durch den Trank den Tod und die ihm damit verheißene Ewigkeit und vollkommene Schönheit:

> „Den ich bereitet, den ich wähle,
> Der letzte Trank sey nun, mit ganzer Seele,
> Als festlich hoher Gruß, dem Morgen zugebracht!“ (Faust, 734ff.)

Die Sicherheit wird auf Wortebene durch „die ganz[e] Seele“ (Faust, 735) ausdrückt, während die Morgenröte („dem Morgen“ (Faust, 736) mit der temporalen Ambiguität des Wortes „sey“ (Faust, 735) und der dadurch hergestellten Verbindung von Konjunktiv-Präsens und Imperativ-Futur im Moment („nun“ (Faust, 735)) assoziiert wird. „Der letzte Trank sey nun“ (Faust, 735) ist demnach gleichzeitig Wunsch und Vorahnung und verbindet sich mit dem Gruß an den Morgen, das heißt: die Morgenröte. Dadurch ist eine Verbindung Schönheit über die angedeutete Bewegung hergestellt. Der temporal-ambige Modus des Konjunktivs und des Gegenwartbezugs scheinen analog zum Ende von *Faust II* zudem der entsprechende Rahmen für die Augenblickserfahrung.

Während Faust hier das Leben als Seinszustand mit dem Ende der Zeitstrecke im ewigen Augenblick vervollkommnen möchte, beruht Hamlets „To be, or not to be“[1325] auf einer Bedeutung von Leben, das als Zeitstrecke mit dem Tod endet. Hamlets Monolog ist demnach im Gegensatz zu Fausts Sicherheit „Ausdruck einer fundamentalen transzendentalen Unsicherheit im Spannungsfeld theologischer, humanistischer und

[1320] Shakespeare: *Hamlet*, S. 122.
[1321] Vgl. KULLMANN (2005), S. 172.
[1322] Vgl. KULLMANN (2005), S. 172.
[1323] Shakespeare: *Hamlet*, S. 122.
[1324] Vgl. KULLMANN (2005), S. 172.
[1325] Shakespeare: *Hamlet*, S. 122.

medizinischer Diskurse“[1326]. Diese Unsicherheit ist zudem Teil seiner komplexen Charakterzeichnung, da Hamlet durch Melancholie und Schizophrenie geprägt ist („His madness is poor Hamlet's enemy“[1327]).[1328] Diese individuelle Disposition kann mit der aristotelischen *Poetik* als *hamartia* verstanden werden, weshalb Hamlet diesbezüglich auch einen Protagonisten im aristotelischen Sinne der griechischen Tragödie darstellt.[1329]

Gezeigt wird somit in *Hamlet* und in *Faust* eine überzeitliche Grundfrage des Menschen, die bei Shakespeare durch den Charakter des Protagonisten aufgegriffen und durch seine individuelle Tragödie dargestellt wird. Auch in der Substanzmagie Fausts kann man in der mehrfach vorgenommenen Selbstadressierung („Du, […] du?/ […] deinen […]/ […] dich“ (Faust, 707–710) den Ausdruck einer mit der Ambition verbundenen Selbstentfremdung und Spaltung der menschlichen Identität sehen, unter der er leidet beziehungsweise auch im Drama noch weiterhin leiden wird.[1330] Diese Spaltung ist jedoch keine im Sinne einer psychologischen Krankheit und damit die *hamartia* eines Individuums wie zum Beispiel Hamlet. Zwar erkennt auch Wagner in Faust nach der Dämonenmagie einen griechisch-antiken Helden („Verzeiht! ich hör' euch declamiren;/ Ihr las't gewiß ein griechisch Trauerspiel“ (Faust, 522f.)), doch beruht die *hamartia* auf der Erkenntnis Fausts über die temporal-ambige Verfasstheit der *conditio human*a.[1331]

Die vorliegende Untersuchung sieht in *Faust* somit keine Negation *Hamlets*, wie dies Robert Fleissner in *The Prince and the Professor* vertritt,[1332] sondern die Darstellung des gleichen Dilemmas, welches über die Tragödie eines Individuums hinausgeht: Das Drama stellt demnach eine Tragödie dar, die sich aus dem temporalen Dilemma des menschlichen Daseins im irdischen Leben und dem Scheitern darin durch diese Erkenntnis darüber speist. Die Zeit ist demnach nicht nur zentraler Bestandteil des Teufelspakts, sondern im Sinne der zukünftigen und jenseitigen Ungewissheit Ausgangspunkt des dramatischen Konflikts, der im Protagonisten angelegt ist. Die Tragödie geht hierbei von dem Erkenntnisstreben des Protagonisten aus, der durch das Himmelslicht beziehungsweise die Vernunft auch im Sinne der Aufklärung und in Lessings *Faust-Fragment* durch diese Kardinalstugend charakterisiert ist. Allerdings führt diese Tugend gleichzeitig zur *hamartia* des Protagonisten, weshalb sie sowohl den Grund für die Tragödie Fausts als auch die

[1326] KULLMANN (2005), S. 172.
[1327] Shakespeare: *Hamlet*, S. 179.
[1328] Vgl. KULLMANN (2005), S. 170.
[1329] Vgl. KULLMANN (2005), S. 170.
[1330] Vgl. GAIER (2002), 46.
[1331] Vgl. KELLER (1992), S. S. 340.
[1332] Fleissner, Robert: *The Prince and the Professor. The Wittenberg Connection in Marlowe, Shakespeare, Goethe und Frost. - A Hamlet/Faust(us) Analogy*. Heidelberg 1986: Winter (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, Folge 3. Bd. 73); vgl. ferner: SCHOLZ (2011b), S. 594.

Begründung für dessen Rettung in der Szene und am Ende des Dramas ist.

Durch die in der Szene nachweisbare epochale Ambiguität wird allerdings nicht versucht, Faust in eine historische Vergangenheit zu verorten oder ihn als Zeitgenossen um 1800 zu stilisieren. Faust stellt nicht nur eine überzeitliche Grundfrage der menschlichen Existenz, sondern wird selbst durch die epochale Ambiguität überzeitlich. Anders als die Grundfrage, die sich durch historische Unterspezifizierung auszeichnet, ist Faust hierbei historisch überdeterminiert. In Fausts Aussage „Dem herrlichsten, was auch der Geist empfangen,/ Drängt immer fremd und fremder Stoff sich an;“ (Faust, 634f.) lässt sich demnach auf Ebene der Metareflexion ein poetologischer Kommentar erkennen, der auf die historische Überdeterminierung durch transtextuelle, aber auch kunstartübergreifende Relationen verweist. Dadurch ist Faust der Protagonist einer Tragödie, die einerseits sein individuelles Leben und andererseits aufgrund der epochalen Ambiguität auch das temporale Dilemma des menschlichen Lebens darstellt. Die Forderung Fausts in *Studierzimmer II* („Und was der ganzen Menschheit zugetheilt ist,/ Will ich in meinem innern Selbst genießen“ (Faust, 1770f.)) wird demnach nicht nur zum Ausdruck einer individuellen Unmäßigkeit, sondern darüber hinaus auf Ebene der Metareflexion ein weiterer Ausweis der menschlichen Überzeitlichkeit, welche durch den schönen Augenblick erfahren wird.

Während das individuelle Leben Fausts die Linearität der Zeit betont, werden vor allem durch die epochale Ambiguität und den Kontext Osterns ihre zyklischen und simultanen Merkmale hervorgehoben. Auf die Temporalität der Ostermesse ist in *KAP. 5.4.3* näher einzugehen, weshalb an dieser Stelle betont sei, dass die Szene ihr Ende im Gesang des Chores findet und dieser aufgrund der Mehrfachverwendung des Partizip PräsensAktiv durch temporale Ambiguität geprägt ist:

> „CHOR DER ENGEL
> Christ ist erstanden,
> Aus der Verwesung Schoos.
> Reißet von Banden
> Freudig euch los!
> Thätig ihn preisenden,
> Liebe beweisenden,
> Brüderlich speisenden,
> Predigend reisenden,
> Wonne verheißenden
> Euch ist der Meister nah',
> Euch ist er da!“ (Faust, 797–807)

Der Gesang des Chores betont demnach mit dem Erreichen einer Klimax am Ende der Szene die Ausrichtung des Christentums am Tod – nicht nur im angeführten lutherischen Sinne, sondern generell in der Vorstellung der jenseitigen Heilserfahrung. Durch den Chorgesang wird einerseits die Heilserfahrung als Wunsch für die Zukunft artikuliert und gleichzeitig in der Gegenwart antizipiert. Dementsprechend wird die sich in die Gegenwart erstreckende

Vergangenheit in Form des Perfekts („Christ ist erstanden," (Faust, 797)) mit der sich in der Gegenwart angelegten Zukunft in Form des Imperativs („Reißet von Banden/ Freudig euch los!" (Faust, 799f.)) verbunden. Die dadurch sprachlich realisierte temporale Ambiguität durch die Verbindung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft wird im Gesang in einen sich durch die Parallelismen und das Partizip-Präsens-Aktiv hin zur Simultanität öffnenden Augenblick überführt.

Hervorzuheben ist hierbei die Verräumlichung der Zeit, die weitgehend im von Walter Benjamin beschriebenen Sinne erfolgt: „Denn fürs Vergegenwärtigen von Zeit im Raume – [...] – ist Simultaneisierung des Geschehens das gründlichste Verfahren."[1333] Auf Ebene der dramatischen Einbettung wird dies demnach erreicht, indem die Ostermesse an einem anderen Ort stattfindet und simultan zu den Handlungen in Fausts Studierzimmer erfolgt. Auf Wortebene wird die Zeit im Kontext Osterns durch die Antizipation der Heilserfahrung in der Gegenwart verräumlicht („Euch ist der Meister nah',/ Euch ist er da!" (Faust, 806f.)). Die durch den Parallelismus evozierte Simultanität von Nähe und räumlicher Gegenwärtigkeit spiegelt sich durch den Präsensgebrauch markiert in der temporalen Gegenwart.

5.4.3 Antizipation des schönen Augenblicks III

Diese Gegenwart wird durch die Präsens-Aktiv-Partizipien als sich ausdehnender Augenblick entworfen und verbindet den fruchtbaren Augenblick der spirituellen Magie mit dem seligen Augenblick, wie er in der Dämonenmagie dargestellt wurde. Durch die Zusammenführung von ahnungsvoller Nähe und gewisser Gegenwärtigkeit wird eine augenblicksimmanente Bewegung angedeutet, die zusammen mit dem im Drama ausgewiesenen Tagesanbruch den durch temporal-ontologische Ambiguität geprägten schönen Augenblick ermöglicht. Die mit diesem schönen Augenblick einsetzende stumme Rezeption Fausts auf der Bühne („O! tönet fort ihr süßen Himmelslieder!/ Die Thräne quillt, die Erde hat mich wieder!" (Faust, 783f.)) und die simultan hinter der Bühne weiterverlaufende Ostermesse lassen sich auf Ebene der Metareflexion als poetologische Verweise auf die temporale Anlage des Stückes zur Ambiguität hin werten. Hierfür spricht, dass sich durch die Simultanität von Faust auf der Bühne und der parallel singenden Chöre im Sinne Benjamins die „Zweiheit von Bedeutung und von Wirklichkeit […] in der Einrichtung der Bühne […] gespiegelt [hat]."[1334] Die ambige Temporalität der Szene

[1333] Benjamin, Walter: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. 13. Aufl., Frankfurt/M. 2018: Suhrkamp (suhrkamp taschenbuch wissenschaft, Bd. 225), S. 172.
[1334] BENJAMIN (2018), S. 172.

reflektiert demgemäß durch die „Einrichtung der Bühne“[1335] die temporale Ambiguität des verhandelten Augenblicks.

Ohne den Einfluss der Ostermesse wäre das Drama bereits zu Beginn in der Selbstzerstörung beendet. Die Rettung durch die Ostermesse bedingt allerdings, dass in Faust eine Selbstzerstörung der eigenen Persönlichkeit im Diesseits angelegt ist. Diese weitet sich auf seine Umgebung aus und geschieht nicht durch die Intervention einer strafenden Gottheit oder eines Teufels wie Mephisto. Dieser bezieht sich in seinem Zwischenmonolog in *Studierzimmer II,* mit welchem *KAP. IV* eröffnet wurde, auf diesen selbstzerstörerischen Charakterzug Fausts, der eben nicht wie in der *Faust-Historia* primär durch das Einlassen auf den Teufel bezogen wird (vgl. Faust, 1856f. u. 1866f.). Zudem werden das individuelle Leben Fausts und dessen Suizidversuch durch das in Szene *Nacht* betonte Erbe in temporal-ambige Zeitverhältnisse eingepasst:

„FAUST
[...]
„Du alt Geräthe das ich nicht gebraucht,
Du stehst nur hier, weil dich mein Vater brauchte.
Du alte Rolle, du wirst angeraucht,
So lang an diesem Pult die trübe Lampe schmauchte.
Weit besser hätt' ich doch mein weniges verpraßt,
Als mit dem wenigen belastet hier zu schwitzen!
Was du ererbt von deinen Vätern hast
Erwirb es, um es zu besitzen.
Was man nicht nützt ist eine schwere Last,
Nur was der Augenblick erschafft, das kann er nützen.“ (Faust, 676–685)

Faust spricht hier zu Objekten, die sich bereits in seinem Besitz und räumlich in seinem Arbeitszimmer befinden. Das alte Gerät, die alte Rolle und die trübe Lampe sind bereits vom Vater geerbt worden, müssen jedoch noch erworben werden, um sie zu besitzen. Die explizit genannten Gegenstände werden hierbei in Vers 682 überführt zum Erbe im Allgemeinen, welches in einer Art Maxime temporal ambig gestaltet wird. Die temporale Ambiguität des Erbes ist allerdings auch mit den konkreten Objekten, die Faust direkt anspricht, verknüpft. Markiert wird dies auf Wortebene durch die Verbindung der gebrauchten Tempora. Das „alte Gerät[h]“ (Faust, 676) steht in der zeitlich und räumlich verstandenen Gegenwart, weil der Vater es in der Vergangenheit „brauchte“ (Faust, 677). Faust selbst umspannt durch das Perfekt als Erbe die Vergangenheit und Gegenwart („das ich nicht gebraucht [habe]“ (Faust, 676)). Er spricht in der gegenwärtigen Situation zum Gerät, während er durch den Gebrauch des Perfekts auf die bis in die Gegenwart hineinreichende Vergangenheit verweist. Die Präsenz des Gerätes lässt sich als Bewahrung des Erbes vom Vater auffassen. Vor allem das Aufeinanderprallen des zweifach verwendeten Verbs „gebrauchen“ macht deutlich, dass die

[1335] BENJAMIN (2018), S. 172.

Bewahrung eines für den Vater in der Vergangenheit nützlichen, das heißt: gebrauchten, Gegenstandes von Faust der Entledigung eines von ihm nicht gebrauchten Objektes den Vorzug erhält. Während in Vers 676f. die Bewahrung der Vergangenheit gegenüber dem Gebrauch beziehungsweise Nutzen in der Gegenwart abgewogen wird, findet in Vers 678 eine paradoxale Verbindung zwischen Gegenwart, Zukunft und Vergangenheit statt. So wird die alte Rolle unter Verwendung des Präsens angeraucht („Du alte Rolle, du wirst angeraucht," (Faust, 678)), solange in der Vergangenheit die „trübe Lampe schmauchte" (Faust, 679). Die Bewahrung beziehungsweise die räumliche Gegenwärtigkeit der Objekte beinhaltet somit auch eine Vergegenwärtigung der Vergangenheit in Form der Gegenstände und in Bezug auf den Vater. Das Erbe erhält hierbei den Charakter eines „Überlebsel[s]"[1336], wie es von Stefan Willer für das ausgehende 19. Jahrhundert besprochen wurde.[1337]

Der Vers 682 bezieht sich nicht nur auf die vom Vater direkt übernommenen Objekte, sondern auch auf das Erbe generell. Auf Wortebene wird durch den Plural „von deinen Vätern" (Faust, 682) auf eine längere, unterspezifizierte Generationenfolge verwiesen[1338] und darüber hinaus verschiedene (möglicherweise simultane) Quellen im Sinne eines geistigen Erbes markiert. Durch das verwendete Perfekt wird diese Generationenfolge auch direkt auf den Erben Faust bezogen („Was du ererbt von deinen Vätern hast" (Faust, 682)), der am Ende des größeren zeitlich-linearen und simultanen Zusammenhanges steht. Auf Wortebene markiert das Perfekt hier nicht, dass der Akt des Erbens in der Vergangenheit abgeschlossen wurde, sondern führt gemeinsam mit dem Imperativ und der Zu-Infinitiv-Konstruktion zur Darstellung verschiedener Zeitlichkeiten des Erbes. Der Imperativ („Erwirb" (Faust, 683)), steht hierbei für eine gegenwärtige Aufgabe, die mit dem Erbe verbunden ist, und in eine kausal davon abhängige Zukunft, den Besitz, mündet. Das Erbe ist in diesen Versen somit durch temporale Ambiguität geprägt, da es durch die Übertragung die Vergangenheit bewahrt, Vergangenes vergegenwärtigt, zudem an die Gegenwart eine Aufgabe stellt und damit auch eine bestimmte unter verschiedenen möglichen Situationen in der Zukunft bedingt.

Dass diese Aufgabe des Erwerbens das Erbe zur Herausforderung erklärt, wird durch die von Faust angesprochenen Alternativen deutlich. Im Vergleich zum Erbe erscheinen die Verschwendung im Sinne des Verprassens („Weit besser hätt' ich doch mein weniges

[1336] Vgl. Willer, Stefan: *Erbfälle. Theorie und Praxis kultureller Übertragung in der Moderne*. Paderborn 2014: Fink (TRAJEKTE., Bd. o.A), S. 139
[1337] Vgl. WILLER (2014), S. 138–158.
[1338] Vgl. WILLER (2014), S. 54.

verpraßt“ (Faust, 680))[1339] oder auch die von Willer für Vers 685 interpretierte „voraussetzungslose Neuschöpfung“[1340] einfach („Nur was der Augenblick erschafft, das kann er nützen.“ (Faust, 685)). In diesem Zusammenhang möchte ich die syntaktischen Zusammenhänge der Verse durch die Reime hervorheben, da diese auf Wortebene eine narrative Ambiguität begründen. Während die Verse 676–678 einfache Kreuzreime aufweisen und jeweils die in die Gegenwart reichende Vergangenheit (nicht gebraucht/ angeraucht) und die abgeschlossene, jedoch vergegenwärtigte Vergangenheit verbunden werden (brauchte/schmauchte), sind die Verse 680–685 durch zwei zweifache Kreuzreime geprägt. Zum einen werden durch dieses Reimschema die Wörter „verpraßt“ „hast“ und „Last“ verknüpft, zum anderen die Verben „schwitzen“, „besitzen“ und „nützen“ verbunden. In der ersten Reimverbindung bildet „Was du ererbt von deinen Vätern hast“ (Faust, 682) das Zentrum. Das Verprassen und auch die Last stehen sich auf den jeweils gegenüberliegenden Seiten des Reimes und des Umgangs mit dem Erbe gegenüber. Das Tragen der Last wird somit im Gegensatz zum im Konjunktiv formulierten Verprassen zur bewusst getroffenen Entscheidung für den in Vers 683 im Imperativ geforderten Erwerb des Erbes. In der zweiten Reimverbindung wird der finale Besitz des Erbes durch Erwerb in das Zentrum gerückt. Mit dem Reim ist der Schweiß der Anstrengung und der aus dem Erbe entspringende Nutzen in den Besitz eingeschrieben. Neben das von Willer vertretene Verständnis von Vers 685, diesen als Ausdruck der „voraussetzungslosen Neuschöpfung“[1341] aufzufassen, tritt somit durch die Reimverbindung eine Verknüpfung des Erbes mit dem Augenblick. Das durch temporale Ambiguität geprägte Erbe spiegelt somit die temporale Ambiguität des Augenblicks wider, der aus der Verbindung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft selbst erschafft („Nur was der Augenblick erschafft, das kann er nützen.“ (Faust, 685)). Demgemäß wird das Erbe an dieser Stelle in Goethes *Faust* von den Objekten und dem rein materiellen Besitz ausgehend hin zur Aufforderung überführt, sich dem geistigen Erbe der Väter anzunehmen. Die damit verbundene Anstrengung bezieht sich letzten Endes darauf, den Augenblick in seiner Verbindung der Zeitstufen und Zeitformen, wie sie durch das Konzept der Übertragung beziehungsweise des Erbes greifbar gemacht werden können, selbst zu erfahren. Darüber hinaus wird die Aisthesis des Augenblicks, wie bereits in *KAP. 2.4* herausgestellt, mit der Erfahrung des überzeitlich Menschlichen verbunden.

Der Augenblick in Vers 685 ist hierbei nicht nur auf Wortebene eine Antizipation des Augenblicks, der in der Wette ausformuliert wird (Vers 1699f.), sondern auch ein

[1339] WILLER (2014), S. 54.
[1340] WILLER (2014), S. 54.
[1341] WILLER (2014), S. 54.

Wiederaufgriff des Augenblicksmotiv innerhalb der Szene *Nacht*. Faust hat innerhalb seiner Magieversuche bereits den fruchtbaren Augenblick des Makrokosmoszeichens in Sprache überführt, den *spiritus mundi* beschworen und versucht, sich mit diesem im Rahmen eines von ihm explizit benannten „sel'gen Augenblicke“ (Faust, 626) zu verbinden. Bezüglich der gescheiterten Dämonenmagie bleibt festzuhalten, dass Faust trotz seines Zusammenbruchs auf der Bühne einen solchen seligen Augenblick als weitere Antizipation des in der Wette geforderten schönen Augenblicks erlebt. Dieser ist durch die Einsicht bedingt, dass er zwar durch den Körper an die Vergänglichkeit und biologische Linearität und erbliche Zyklik gebunden ist, er jedoch das Göttliche und Ewige denken kann und dadurch mit seiner Seele und seinem Geist an der Ewigkeit partizipiert. Hieraus ergibt sich ein Spannungsfeld zwischen dem sterblichen Leib und der unsterblichen Seele für die Substanzmagie, in deren Rahmen, wie bereits herausgesellt, an die gerade besprochenen Verse um das Erbe anknüpfend der Suizidversuch erfolgt:

„FAUST
[...]
Nun komm herab, krystallne reine Schaale!
Hervor aus deinem alten Futterale,
An die ich viele Jahre nicht gedacht.
Du glänztest bey der Väter Freudenfeste,
Erheitertest die ernsten Gäste,
Wenn einer dich dem andern zugebracht.“ (Faust, 720–725)

Der Suizid Fausts wird von ihm nicht als eine Ablehnung des Erbes verstanden, sondern gerade durch die Instrumentalisierung des Ererbten von ihm vorgenommen: Es ist der Trank, in dem er den Menschenwitz und die Kunst im Sinne des kulturellen Erbes verehrt (vgl. Faust, 692), es ist die Schale, die bei traditionellen Anlässen, den „Vätern Freudenfeste“ (Faust, 723) gegenseitig gereicht wurde, aus der er den Trank zu sich nehmen möchte. In Vers 735f. wird in Form des Trunks die Finalität der eigenen linearen Existenz mit dem Sonnenaufgang, welcher sich als Beginn eines neuen Zyklus verstehen lässt, und der Erfahrung des Augenblicks zusammengebracht.

Für die Handlung ist an dieser Stelle das Timing entscheidend. Nach dem Ansetzen der Schale erklingen die Glocken und der Chor zur Osterfeier und bringen Faust von seinem Suizidversuch ab. Das Erbe wird demnach im Kontext Osterns auch religiös gezeichnet. Die „erblichen/ Mängel“ (Faust, 740f.) des Ostergesanges verweisen hierbei auf die Erbsünde, und verorten Faust im christlichen Sinne in eine zweifache Erbgemeinschaft: er besitzt als Mensch ebenfalls diese „erblichen/ Mängel“ (Faust, 740f.), gleichzeitig hat er als Christ Teilhabe an der Erlösung durch das christliche Erbe. Diese religiöse Dimension greift konzeptionell die Reflexionen Fausts um das Erbe auf, indem er als Mensch die Last der Erbsünde trägt, diese allerdings nur eine Relation zu Gott darstellt. Wie das Erbe der Väter

ist auch dieses Erbe als eine Aufgabe an den Christen zu verstehen. Die temporale Ambiguität wird hierbei durch den vorzeitlichen Ursprung der Sünde, die Aufgabe an den Christen zum gottgefälligen Leben und das zukünftig-jenseitige Telos der Rechtfertigung und Heiligung gebildet. Darüber hinaus führen die finalen Verse der Szene zu einer Verbindung der temporalen Ambiguität.

5.5 Zentralität der Zeiterfahrung in Form des Augenblicks

Die Analyse von *Nacht* konnte illustrieren, dass die Szene die handlungsrelevanten Reflexionen Fausts um die (temporale) *conditio humana* mit der poetischen Metareflexion in Bezug auf die Gattung des Textes verbindet. Die drei Magieversuche sind hierbei der Rahmen für die Reflexionen und die performativen Bemühungen Fausts, die eigene temporal-ontologische Begrenztheit zu überwinden, weshalb *Nacht* Antizipationen des schönen Augenblicks vornimmt und dadurch die Zentralität der Zeiterfahrung für Faust und das Drama reflexiv herausstellt. Diesbezüglich konnte in *KAP. 5.1.1* gezeigt werden, dass die Zeiterfahrung Fausts für das Drama stets auch eine Form der Zeitgestaltung darstellt. Damit werden die Zeitreflexionen und die -gestaltung an die Subjektivität der Figurenlexis gebunden, wodurch erstens die Verbindung der Subjektivität des Sprechakts („Werd' ich zum Augenblicke sagen:“ (Faust, 1699)) mit der (Inter-)Subjektivität als Eigenschaft des Augenblicks vorgezeichnet wird. Zweitens findet für die dargestellte Zeit im Drama, wie anhand der Feststellung Fausts „Da steh' ich nun, ich armer Thor“ (Faust, 358) aufgezeigt wurde, eine Betonung der Narrativität statt, welche selbst aufgrund der mehrfachen Zeitbezüge von Faust zum Erzähl(t)en als eine Quelle für die temporale Ambiguität im Stück angesehen werden kann.

Mit dem Zusammenwirken der narrativen Ebene und der Ebene der dramatischen Einbettung des heuristischen Modells ist die Reflexion um die genrespezifische Temporalität von *Faust* verknüpft, welche im Rahmen der spirituellen Magie durch eine kunsttheoretische Dimension ergänzt wird. Während *KAP. 4.2* durch den gegenseitigen Bezug der Dichter von *Zueignung* und *Vorspiel auf dem Theater* aufzeigen konnte, dass eine Selbstbespiegelung der Dichtung durch voneinander abgrenzbare Genre ermöglicht wird, hat *KAP. 5.2* herausgestellt, dass Faust in *Nacht* eine kunstformübergreifende Sphäre schafft. Die spirituelle Magie durch das Makrokosmoszeichen verbindet in der temporal-ambigen Sprachgestaltung Fausts die drei literarischen Gattungen mit den Kunstformen des Bildes und der Musik im Rahmen einer durch ambige Temporalität geprägten Sphäre. Im Moment des Scheiterns markiert Faust auf Wortebene die kunsttheoretische Reflexion um die

Temporalität und den Illusionscharakter des Dramas („Welch Schauspiel! aber ach! ein Schauspiel nur!“ (Faust, 454)). Wie anhand des Bezugs zu Gottfried Ephraim Lessings *Laokoon* und Goethes *Über Laokoon* herausgearbeitet werden konnte, verknüpft Faust hierbei durch den fruchtbaren Augenblick, welcher die Malerei mit der Literatur durch temporale Ambiguität verbindet, die ästhetische Dimension des Augenblicks (vgl. *KAP. 2.3.4)* mit dessen aisthetischen Dimension in Form der ambigen Temporalität.

Das Scheitern Fausts konnte demgemäß als Alternative zu der Interpretation Ulrich Gaiers, welche auf der Modernität der Figur beruht,[1342] auf die temporale *conditio humana* zurückgeführt werden: Faust ist nicht aufgrund seiner Modernität, sondern aufgrund seiner epochenübergreifenden, da menschlichen Temporalität nicht in der Lage an diesem durch temporale Ambiguität und ambige Temporalität geprägten Augenblick dauerhaft Anteil zu haben.[1343] Diese begrenzte Zeiterfahrung im Sinne des Augenblicks spiegelt sich hierbei in den Grenzen der sprachlichen Zeitgestaltung durch die Figur.

Wie in *KAP. 5.3* aufgezeigt werden konnte, ist auch im Rahmen der Dämonenmagie und dem Dialog mit dem *spiritus mundi* die Reflexion der temporalen *conditio humana* und der damit verbundenen Grenzen für die Teilhabe am Göttlichen entscheidend. Obwohl auch dieser Magieversuch scheitert, ist er für Faust mit dem „schönste[n] Glück“ (Faust, 519) verbunden, da er durch die Erkenntnis über die menschliche Einbildungskraft zur Einsicht gelangt, dass er das Unendliche in Form des *spiritus mundi* erfahren und unabhängig von der Dämonenmagie denken kann. Dementsprechend antizipiert das Scheitern in der Vereinigung mit dem *spiritus mundi* den schönen Augenblick, welcher auf Wortebene durch die Bezeichnung „selg'e[r] Augenblicke“ (Faust, 626) markiert wird. Das in diesem Zusammenhang von Faust benannte „ungewisse Menschenloos“ (Faust, 629) verbindet seine individuelle Zeiterfahrung mit den überzeitlichen Grundfragen des Menschen in Bezug auf die *conditio humana* und den Tod, welche im Drama durch die Verbindung der intertextuellen Verweise auf Friedrich Schillers *Über die ästhetische Erziehung* und Martin Luthers *Kleinen Katechismus* auf Wortebene ausgestellt sind. Faust entwirft durch die Verknüpfung des fruchtbaren Augenblicks und des seligen Augenblicks durch die Einbildungskraft den Tod als ewigen Augenblick, welcher Faust die dauerhafte Teilhabe am Göttlichen ermögliche. Wie *KAP. 5.4.1* aufgezeigt hat, sieht Faust im Leben bereits den Tod vorweggenommen und damit in der Konzeption des als Übergang entworfenen Todes die

[1342]GAIER (2002), S. 35: „Das Experiment mit dem alten Zeichen muss misslingen, weil ein reflektierender Moderner sich damit befasst, oder der Moderne kann bei einem unmittelbaren Umgang mit der Natur keinen Erfolg haben […].“

[1343]Vgl. WELLBERY (2016), S. 76: „Darin liegt auch die Grundbedingung der Wette mit Mephistopheles und ihrer Zeitemphase: *Faust fehlt die Synthese von Ewigkeit und Zeit im erfüllten Augenblick*.“ (Hervorhebungen im Original)

angedeutete Bewegung, welche die vollkommene Schönheit im ewigen Augenblick beinhaltet. Diese Zeiterfahrung wird von Faust auch in der Wette in Form des schönen Augenblicks angestrebt und artikuliert das Göttliche. Gerade der Gegensatz zu Luther, welcher vor die Seligkeit die Gnade Gottes positioniert, markiert hierbei die Vermessenheit Fausts und dessen selbstzerstörerische Ambition, welche als *hamartia* des Protagonisten eingestuft werden kann. Für den Bezug von *Faust* zu William Shakespeares *Hamlet*, welcher durch den „Inbegriff der holden Schlummersäfte“ (Faust, 693) und die damit verbundenen Reflexionen um die *conditio humana* und sowie den Tod markiert ist, konnte herausgestellt werden, dass *Faust* nicht die Negation von *Hamlet* ist. Die goethesche Darstellung desselben menschlichen Dilemmas geht über die Tragödie eines individuellen Lebens hinaus, da sich die Faust-Figur durch die epochalen Ambiguitäten in der Szene einer eindeutigen historischen Verortung entzieht. Die Magie ist dementsprechend der epochal-ambige Rahmen, indem die ebenfalls epochal-ambige Figur Faust überzeitliche Grundfragen des Menschen stellt. Das Osterfest, dessen Feierlichkeiten Faust aufgrund der akustischen Wahrnehmung zudem vom Suizid abhalten, verleiht diesen Grundfragen analog zum Erbe, mit welchem Faust den Selbstmordversuch unternimmt, einen heilsgeschichtlichen Kontext. Die Szene verbindet vor allem im Moment des Suizidversuchs, beziehungsweise dessen Abwendung, den Augenblick im Sinne der dargestellten Zeit („Als festlich hoher Gruß, dem Morgen zugebracht“ (Faust, 736)) mit der Betonung desselben im Sinne der Zeit der Darstellung anhand des Timings der Handlungen.

Damit zentriert *Nacht* inhaltlich und formal die Ästhetik der Zeit. Diese ist nicht nur von der Subjektivität der figuralen Erfahrung und Gestaltung geprägt und demnach auf narrativer und Wortebene angelegt, sondern darüber hinaus durch die ästhetische Dimension des Augenblicks (vgl. *KAP. 2.4.3*) fester Bestandteil der Ebene der dramatischen Einbettung sowie der Metareflexion. Die Frage Wagners, mit der das vorliegende Kapitel eingeleitet wurde, illustriert das Zusammenwirken der verschiedenen Ebenen für die Ästhetik der Zeit, wie sie am Ende von *Nacht* durch Formen der temporalen Ambiguität und ambigen Temporalität als Antizipation des schönen Augenblicks konzipiert wird. Somit verdeutlichen die Ausführungen den Zusammenhang zwischen der Polyvalenz und lokalisierbaren Phänomenen der Ambiguität im Drama.

Die Interpretation der Szene erscheint demnach als wichtige Ergänzung zu den Ausführungen David Wellberys, da sie die Unverzichtbarkeit von *Nacht* als Ausgangspunkt für die Reflexionen in *Faust I* um die eigene Form herausstellt und die Verbindung zwischen der Ästhetik der Zeit durch den *schönen* Augenblick und den Augenblicken betont, welche durch die Magieversuche geschaffen werden, Faust jedoch nicht im Göttlichen aufgehen

lassen.[1344] Hierdurch wird einerseits die Orientierung Fausts am „richtigen Zeitpunkt“[1345], welche in *KAP. 3.2* im Vergleich zu anderen Faust-Texten erläutert wird, betont und die handlungsrelevante Forderung nach dem schönen Augenblick durch das figurale Zeitbewusstsein des Protagonisten bereits antizipiert.

[1344] WELLBERY (2016), S. 9: „Als Einstieg in unsere Problematik empfiehlt sich die Szene vor dem Tor. Sie ist insofern als Eröffnungsszene zu kennzeichnen, als in ihr der Handlungsgang des ersten Teils (das durch die Wette etablierte Verhältnis von Faust und Mephistopheles, daraus hervorgehend die Gretchen handlung) seinen Anfang nimmt.“

[1345] PÜTZ (1970), S. 96.

VI Schlussbetrachtung

Die Gestaltung der Zeit, der Hauptfigur, des Raumes und der Handlung können als jeweils entscheidend für die Bedeutungsgenerierung einer Tragödie angesehen werden, da sie die Grundlage für die Einordnung einzelner Elemente bieten. Während die Einheit der Zeit und des Raumes als auch die Geschlossenheit der Handlung auf Aristoteles zurückgeführt werden können[1346] und im französischen Klassizismus zur Regel erhoben wurden, wird die Rolle des Protagonisten in gängigen anthropologischen Wirkungstheorien betont.[1347] Aufgrund der herausgestellten Interpretationen kann an dieser Stelle festgehalten werden, dass *Faust* diese zu erwartenden Einheiten reflexiv verhandelt und die damit verbundenen Konzepte verneint, welche für die Bedeutungsgenerierung einer Tragödie als eindeutigkeitsstiftend angesehen werden können. Dementsprechend konnte aufgezeigt werden, dass Mephisto durch das Reisemotiv („Indessen mache dich zur schönen Fahrt bereit!“ (Faust, 1850)) der Einheit des Raumes eine Absage erteilt. Auch die Einheit der Zeit wird in Anlehnung an die *Querelle du Cid* im Sinne von Pierre Corneille verneint, indem Mephisto eine temporale Strukturierung der Szene und der darin simultan dargestellten Handlungen vornimmt („Ich brauche nur ein Viertelstündchen Zeit;/ Indessen mache dich zu schönen Fahrt bereit!“ (Faust, 1849f.)). Mephisto kann als „der Geist der stets verneint“ (Faust, 1338) hierbei als Figuration für die reflexive Eindeutigkeitsverneinung im Drama und der Metareflexion der Zeit eingestuft werden.

Karl Eibl hat diesbezüglich die These vertreten, dass sich *Faust* „grundsätzlich gegen unsere Eindeutigkeits- und Eigentlichkeitserwartungen sperre.“[1348] Diese These findet durch die Befunde der vorliegenden Arbeit eine Bestätigung. Allerdings begründet die Arbeit die Eindeutigkeitsverneinung des Textes nicht wie Eibl durch die „moderne Individualität“[1349]

[1346] Aristoteles: *Poetik*, 6, S. 19: „Von derjenigen Kunst, die in Hexametern nachahmt, […] Die Tragödie ist die Nachahmung einer guten und in sich geschlossenen Handlung von bestimmter Größe, in anziehend geformter Sprache, wobei diese formenden Mittel in den einzelnen Abschnitten je verschieden angewandt werden – Nachahmung von Handelnden und nicht durch Bericht, die Jammer und Schaudern hervorruft und hierdurch eine Reinigung von derartigen Erregungszuständen bewirkt.“

[1347] Platz-Waury, Elke: „Figur$_3$“ Art. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, hrsg. v. Klaus Weimar, Bd. 1. Berlin/New York 1997: De Gruyter, S. 587ff., hier: S. 587; vgl. ferner: Winko, Simone: *Kodierte Gefühle. Zu einer Poetik der Emotionen in lyrischen und poetologischen Texten um 1900.* Berlin 2003: Schmidt (Allgemeine Literaturwissenschaft – Wuppertaler Schriften, Bd. 7), S. 34-54; Mellmann, Katja: „Gefühlsübertragung? Zur Psychologie emotionaler Textwirkung“. In: *Machtvolle Gefühle*, hrsg. v. Ingrid Kasten. Berlin/New York 2010: De Gruyter (Trends in Medieval Philology, Bd. 24), S. 107-119, hier: S. 112-116; Jannidis, Fotis: „Verstehen erklären?“. In: *Literatur und Kognition. Bestandaufnahmen und Perspektiven eines Arbeitsfeldes*, hrsg. v. Martin Huber u. Simone Winko. Paderborn 2009: Mentis (Poetogenesis, Bd. 6), S. 45-62, hier: S. 45, S. 49ff. u. S. 59.

[1348] EIBL (2016), S. 33f.

[1349] EIBL (2016), S 55.

des Protagonisten und ein damit verbundenes Bezugsproblem,[1350] sondern durch die selbstreflexiv verhandelten Konzepte und die durch Uneindeutigkeit geprägte Sprache. Dementsprechend ist die selbstreflexive Einsicht Eibls bezüglich des Moderne-Begriffs (bei ihm: „moderne Individualität“[1351]) zu begrüßen, welcher aufgrund seiner Vagheit und Unterspezifizierung die Konsensfähigkeit für die Polyvalenz des Dramas stiftet (vgl. *KAP. 1.3.1*):

> „Wenn man sagt, das Bezugsproblem des Faust sei die moderne Individualität, wird man schnell Zustimmung ernten – vielleicht nur deshalb, weil jeder unter moderner Individualität etwas anderes versteht. Die Konsensformel ist womöglich noch offener als die der 'Perfektibilität', weil nicht einmal mehr die Grundtendenz zum guten Ende mitgedacht werden muss.“[1352]

Da Eibl von der Uneindeutigkeit des Textes ausgeht und durch die „moderne Individualität“[1353] der Faust-Figur begründet sieht, stellt seine Arbeit weder eine weiterreichende Begründung noch eine Argumentation für die Eindeutigkeitsverneinung heraus. Dementsprechend kritisiert Scholz, dass Eibls Ansatz „fragwürdig“[1354] und „ein Plädoyer für Willkür“[1355] sei, „wobei die Zielsetzung verloren geht und Eibl seinen Ansatz zu keinem Ende führt“[1356]. Die vorliegende Arbeit postuliert ebenfalls die Eindeutigkeitsverneinung beziehungsweise Polyvalenzbejahung des Dramas, führt diese allerdings nicht auf dessen Modernität zurück, sondern erstens auf die Verneinung von Konzepten, welche vom Genre der Tragödie erwartet und von *Faust* explizit thematisiert als auch verneint werden, und zweitens auf die durch Uneindeutigkeit geprägte Sprache. Beide Begründungen für die Polyvalenz des Stückes verbinden sich durch das Zusammenwirken von temporaler Ambiguität und ambiger Temporalität auf den vier Ebenen des heuristischen Modells und dienen der Ästhetik der Zeit im Drama, wie sie durch den Augenblick handlungsrelevant gefordert wird (vgl. *KAP. 1.1*).

Die Zeit der Darstellung ist im Drama nicht durch eine homogen-linear verlaufende Zeit geprägt, sondern durch ein poetisches Arrangement, welches, wie *KAP. 4.1.* und *KAP. 4.2* aufgezeigt haben, durch einen schwankenden Charakter und durch das Konzept der gegenseitigen Spiegelung strukturiert ist. Der schwankende Charakter des Stücks wird im ersten Vers von *Zueignung* herausgestellt („Ihr naht euch wieder schwankende Gestalten!“ (Faust, 1)) und auf Wortebene mit temporaler Ambiguität, Vagheit und Unterspezifizierung realisiert („Was ich besitze seh' ich wie im weiten,/ Und was

[1350] Vgl. EIBL (2016), S. 14f.
[1351] EIBL (2016), S 55.
[1352] EIBL (2016), S 55.
[1353] EIBL (2016), S 55.
[1354] SCHOLZ (2011b), S. 683.
[1355] SCHOLZ (2011b), S. 683.
[1356] SCHOLZ (2011b), S. 683.

verschwand wird mir zu Wirklichkeiten.“ (Faust, 31f.)). Die Reflexionen um die temporal-ambige Fixierung der Gestalten („Versuch' ich wohl euch diesmal fest zu halten?“ (Faust, 3)) verbindet damit, wie aufgezeigt werden konnte, die Reflexion um die Determinierung der Textbedeutung durch die Produktion. Die temporale Ambiguität des Schwankens, welche sich in *Zueignung* aus dem Zusammenwirken verschiedener Zeitstufen speist, ist aus Sicht der Produktion auf die Gestalten und deren Bedeutung bezogen und wird in *Prolog im Himmel* ergänzt durch den Rezeptionsmodus, welcher zwischen Ruhe und Bewegung vermittelt: „Und was in schwankender Erscheinung schwebt,/ Befestiget mit dauernden Gedanken“ (Faust, 348f.). Vor allem durch die Verbindung der Präludien mit den *Heften zur Morphologie* konnte herausgestellt werden, dass der schwankende Charakter als positives Mittel für den Text in Bezug auf die Darstellung des Augenblicks angesehen werden kann, da dieser auf dem sprachlichen Zusammenspiel von Ambiguität und Temporalität im Drama beruht und demnach durch den schwankenden Charakter erst die zentrale Ästhetik des Augenblicks ermöglicht wird.

Der schwankende Charakter des Stücks ist zudem selbst auf eine in ihrer Bedeutung nicht eindeutige, sondern schwankende Sprache angewiesen. Diese ist nicht nur auf Wortebene durch verschiedene Formen der Uneindeutigkeit geprägt, sondern auch auf narrativer Ebene und auf Ebene der dramatischen Einbettung. Vor allem letztere verbindet die ambige Zeitgestaltung anhand der Dialogizität der Szenen und der damit verbundenen gegenseitigen Spiegelung mit einer ambigen Gestaltung durch Zeit. Diesbezüglich wurde ein Vergleich zwischen den beiden Dichtern von *Zueignung* und *Vorspiel auf dem Theater* vorgenommen. Durch das Hinzuziehen von Schillers und Goethes *Über epische und dramatische Dichtung* für diesen Vergleich konnte erstens herausgestellt werden, dass der Bezug der beiden Präludien zueinander, gegen Albrecht Schöne,[1357] nicht durch eine Hierarchisierung geprägt ist. Das poetische Arrangement der strukturellen Spiegelung, welches durch den gegenseitigen Bezug des rhapsodischen Dichter-Ichs von *Zueignung* und der mimetischen Dichter-Figur von V*orspiel auf dem Theater* eröffnet wird, verbindet zweitens in Form der ambigen Temporalität die dramentypische Zeitlogik der „absolut[en] Gegenwartsabfolge“[1358] nach Peter Szondi mit Simultanität. Auf Ebene der Metareflexion führt die Beziehung der Dichter zueinander nicht nur zur ambigen Temporalität des Dramas, sondern darüber hinaus zur Möglichkeit, dass sich die Dichtung selbst durch die zwei sich gegenseitig spiegelnden Formen reflektiert.

Wie in *KAP. 4.3* herausgestellt wurde, sind die Offenheit der Handlung in *Vorspiel*

[1357] Vgl. SCHÖNE (2003), S. 151f.
[1358] SZONDI (2021), S. 17.

auf dem Theater und die damit verbundenen Aspekte des Dramas wie die inhaltliche Fülle, die Formen der Uneindeutigkeit und der Textgestus des Irrens zentraler Bestandteil dieser Reflexionen. Diese sind entgegen der Bewertung von Hans Arens nicht als „augenzwinkernde Entschuldigung für allerlei Mängel“[1359] aufzufassen, sondern als poetologischer Ausweis der eigenen poetischen Uneindeutigkeit und ihrer Genese durch Formen der ambigen Temporalität und temporalen Ambiguität zu bewerten. Dies konnte vor allem durch die Analyse der Lustigen Person herausgestellt werden, welche den Textgestus des Irrens für das Drama durch Ambiguität auf Wortebene pointiert (vgl. Faust, 166–171) und als weitere Stimme auf dem Theater die Poetiken des Dichters und des Direktors ergänzt. Die Verbindung der Poetiken und die gegenseitige Spiegelung der drei Präludien findet in der Aussage der Lustigen Figur „In bunten Bildern wenig Klarheit,/ Viel Irrthum und ein Fünkchen Wahrheit,“ (Faust, 170f.) ihren Ausdruck, indem sie im Irrtum die Positionen von *Zueignung* und *Prolog im Himmel* aufgreift (vgl. *KAP. 4.3*) sowie den Textgestus des Irrens als Basis für die dargestellte Fülle es Inhalts, welche durch das Abschweifen von der streng geschlossenen Handlung möglich wird, herausstellt. „[W]enig Klarheit“ (Faust, 170) ist diesbezüglich wie auch „Viel Irrthum“ (Faust, 171) als Eigenschaft der Darstellung und des Dargestellten zu verstehen und damit auf Wortebene die explizite Markierung für die Uneindeutigkeit des Textes, welche auf narrativer Ebene und auf Ebene der dramatischen Einbettung durch die Dialogizität der Präludien durch weitere Ambiguitäten ergänzt wird.

Die Verbindung von Ambiguitäten, die jeweils auf anderen Ebenen des heuristischen Modells anzusiedeln sind, ist auch für den Anspruch des Dramas durch dessen Temporalität feststellbar. Wie für das Ende von *Faust II* herausgestellt (vgl. *KAP.1.1*)), ist auch der in *Vorspiel auf dem Theater* artikulierte Anspruch des Dramas durch Ambiguität geprägt. Auf Ebene der Metareflexion mündet das Zusammenwirken der in *Vorspiel auf dem Theater*, *Zueignung* und am Ende von *Faust II* lokalisierbaren Ambiguitäten in der Frage, ob einerseits die Darstellung des Unbeschreiblichen durch Sprache glückt („Fühl' ich mein Herz noch jenem Wahn geneigt?“ (Faust, 4)) beziehungsweise das Unbeschreibliche dargestellt wird („Das Unbeschreibliche/ Hier ist es gethan“ (Faust, 12108f.)) oder ob die Erlösung Fausts lediglich Ausdruck des Illusionscharakters der Erlösung ist, welche das Theater als Illusionskunst verspricht („Sich durch die enge Gnadenpforte zwängt;“ (Faust, 52)).

Während dieser Anspruch des Dramas uneindeutig ist und selbst der Gang der geforderten Handlung nicht eingelöst wird („Vom Himmel, durch die Welt, zur Hölle.“ (Faust, 242)), entspricht die ästhetische Qualität des Dramas in Bezug auf die

[1359] ARENS (1982), S. 25.

Behandlung des Faust-Stoffes der Forderung des Direktors („frisch und neu/ Und mit Bedeutung auch gefällig sey.“ (Faust, 47f.)). Dementsprechend konnte in *KAP. 4.2* aufgezeigt werden, dass das von einer Faust-Tragödie zu Erwartende nicht greift und Goethes *Faust* selbstreflexiv die Anbindung an die Tradition und die vorgenommenen Transformationen des Teufelspakts beziehungsweise der damit verbundenen Zeitgestaltung und figuralen Zeitwahrnehmung darstellt. Die Funktion der Transformationen lässt sich als Verzeitlichung beschreiben.

Wie bereits in *KAP. 3.3* ausgeführt, findet die Bezeichnung „Drama der Verzeitlichung“[1360], welche Peter Matussek für *Faust* 1997 wählte und David Wellbery 2019 für die Erschließung des Dramas betonte,[1361] aufgrund der Befunde der vorliegenden Arbeit eine Bestätigung. Das Drama holt die „Zeitsemantik wissenschaftlicher, ökonomischer und technischer Diskurse in die Prägnanz poetischer Darstellung [ein]“[1362] und funktionalisiert die selbstreflexiv die eigentlich eindeutigkeitsstiftenden Kategorien, welche von einer Tragödie für die Ästhetik der Zeit erwartet werden. Während die mehrfachen Bezüge zur literarischen Faust-Tradition zur Überzeitlichkeit des Dramas beitragen, ist die (Un-)Einheitlichkeit des Ortes dem traditionellen Reisemotiv von Faust-Texten einerseits nachempfunden, dient andererseits wiederum durch die Wahl von Frankfurt am Main der spatialen Markierung für Zeitkonzepte. Wie im Vergleich mit vorangegangenen Faust-Texten herausgestellt werden konnte, scheint bei Goethe das Bewusstsein vorhanden gewesen zu sein, dass mit der Wahl des Handlungsortes eine Betonung des zentralen Motivs und/oder Konflikts in den Faust-Texten stattfindet („Die Geschichte von Faust wurde nach Wittenberg verlegt, also in das Herz des Protestantismus, und gewiss von Protestanten selbst“[1363]). Auch wenn bei Goethe im Gegensatz zu Manlius und der *Faust-Historia* die Verortung der Faust-Figur keine moralische Gegenüberstellung beinhaltet, betont das Drama durch Frankfurt am Main die eigene epochale Ambiguität durch den translatio-Gedanken räumlich. Zudem steht die Reichsstadt für die temporale Ambiguität des translatio-Gedankens, welche politische und heilsgeschichtliche Dimensionen des Alten Reichs verbindet und repräsentiert dadurch als Mikrokosmos den Makrokosmos. Wie stark Zeit räumlich markiert und lokal gedacht werden kann, zeigt sich vor dem Hintergrund der Markierung Frankfurts in der Zeitgestaltung der Bürger in *Vor dem Thor*. Vor allem die Gespräche um die Kriege auf dem Balkan („Wenn hinten, weit, in der Türkey,/ Die Völker auf einander schlagen.“ (Faust, 862f.)) und die gleichzeitige Betonung des Friedens in der

[1360] MATUSSEK (1997), S. 381.
[1361] Vgl. WELLBERY (2018), S. 222.
[1362] WELLBERY (2018), S. 222.
[1363] FA II, 11 (38), S. 195.

eigenen Heimat („Dann kehrt man Abends froh ins Haus,/ Und segnet Fried' und Friedenszeiten“ (Faust, 867)) verbinden die Zyklik der lokal konzipierten Zeit mit der überregionalen Simultanität von Krieg und Frieden.

Nicht nur die Abweichung in der Wahl des Ortes ist der temporalen Gestaltung geschuldet, sondern auch die Modifikationen, die Goethe am Teufelspakt vornimmt. Der Vergleich mit anderen Faust-Texten in *KAP. III* hat diesbezüglich gezeigt, dass die Ästhetik der Zeit in Goethes *Faust*, welche der These der vorliegenden Arbeit entsprechend im Kern auf temporaler Ambiguität und ambiger Temporalität beruht, als Herausstellungsmerkmal des Dramas innerhalb der literarischen Faust-Tradition angesehen werden kann. Es wurde aufgezeigt, dass die Wettform, welche Goethe in seinem Drama für den Teufelspakt verwendet, ein anderes Zeitbewusstsein der Faust-Figur zufolge hat, welches unter Hinzunahme der fünf Problemkreise nach Peter Pütz[1364] herausgestellt wurde. Im Gegensatz zu den anderen Faust-Dramen besteht bei Goethe der Pakt nicht aus der Gabe Mephistos in Form der Dienste innerhalb einer festgeschriebenen Zeitspanne, welche zu einem festgeschriebenen Zeitpunkt und der Gegengabe in Form von Fausts Seele endet. Als weitere Ausnahme ist hierbei die offene Paktform bei August Klingemann zu nennen. Die Originalität von Klingemanns Faust-Drama liegt in der Umstrukturierung des Teufelspakts, welcher die Verbindung von zyklischen (vier Todsünden und Hybris) und linearen Strukturen (Näherrücken der Verdammnis) ermöglicht. Das Spannungsfeld des Dramas ergibt sich hierbei einerseits aus dem Zusammenwirken dieser Zeitstrukturen und der Offenheit des Teufelspaktes, da er an die Bedingung der vier Todsünden gebunden ist. Dementsprechend agieren der Teufel und Faust gegeneinander, indem der eine den anderen zur Todsünde verführt, während dieser (erfolgslos) versucht, sich dagegen zu wehren. Trotz der Veränderungen, die Klingemann durch die Offenheit des Handlungsausgangs vornimmt, bleibt jedoch die temporale Grundstruktur erhalten.

Die Wettformulierung des goetheschen Fausts („Werd' ich zum Augenblicke sagen:/ Verweile doch! du bist so schön!“ (Faust, 1699f.)) modifiziert den traditionellen Teufelspakt insofern, dass er den temporal-ambigen Zeitpunkt, an dem die Gegengabe erfolgt, als Gabe von Mephisto fordert. Damit ist der Zeitpunkt der (Gegen-)Gabe im Vergleich zur literarischen Faust-Tradition kein furchterregender Moment für die goethische Faust-Figur, sondern stellt die angestrebte Gabe dar. Dementsprechend ist das Zeitbewusstsein von Faust bei Goethe im Gegensatz zu den anderen betrachteten Figuren in Bezug auf den Erfüllungsaugenblick weder durch das „unaufhaltsame Näherrücken eines kommenden

[1364] PÜTZ (1970), S. 96.

Ereignisses“[1365] noch durch das „Verrinnen der Zeit“[1366] geprägt. Diese Problemkreise sind allerdings wiederum Bestandteil von Mephistos Zeitbewusstsein, welcher hierdurch stärker als Alter Ego Fausts Auftritt („Doch nur vor Einem ist mir bang';/ Die Zeit ist kurz, die Kunst ist lang.“ (Faust, 1786f.)). Der Verjüngungstrank der Hexenküche schafft demnach für Mephisto die Möglichkeit, die zur Verfügung stehende Zeitstrecke zu verlängern („So lang' er auf Erden lebt,/ So lange sey dir's nicht verboten.“ (Faust, 315f.)). Zudem emanzipiert sich Faust durch die Einnahme des Tranks von der „Last der Vergangenheit“[1367], welche er in Bezug auf sein Alter und die Tätigkeit mit seinem Vater empfindet. Die „Ohnmacht um die Zukunft“[1368] hat Faust bereits während der Verhandlung um den Teufelspakt abgelegt („Das Drüben kann mich wenig kümmern,/ Schlägst du erst diese Welt zu Trümmern,/ Die andre mag darnach entstehn.“ (Faust, 1660ff.)).

Der schöne Augenblick ist im Zeitbewusstsein Fausts zentral und lässt sich mit Pütz als das „Problem des richtigen Zeitpunktes“[1369] beschreiben. Wie in *KAP. V* anhand der Interpretation der Szene *Nacht* aufgezeigt, ist die Metareflexion der tragischen Form in der Szene auf das Engste mit den Reflexionen um die temporale *conditio humana* verbunden und an der Antizipation des Augenblicks und der damit verknüpften Ästhetik der Zeit orientiert. Es konnte diesbezüglich herausgestellt werden, dass das Drama in *Nacht* im Rahmen der Magieversuche an der überzeitlichen Frage um die temporale *conditio humana* partizipiert, welche wiederum durch epochale Ambiguität als auch temporale Ambiguität thematisiert und in Form von ambiger Temporalität dargestellt wird. Die spirituelle Magie, welche Faust anhand des Makrokosmoszeichens zu praktizieren versucht, verbindet die ontologische Reflexion um die *conditio humana* mit einer kunsttheoretischen Reflexion, welche im Rahmen einer kunstformübergreifenden Sphäre selbst durch ambige Temporalität geprägt ist. Diesbezüglich konnte in *KAP. 5.2* durch den Bezug von *Nacht* und Albrecht von Hallers *Die Falschheit menschlicher Tugenden* herausgestellt werden, dass nicht eine Modernität der Faust-Figur für das Scheitern der spirituellen Magie verantwortlich ist, sondern die temporale *conditio humana* und die damit verbundene Vergänglichkeit der Sprache, da diese es ermöglicht, den Makrokosmos in seiner Temporalität und den dadurch dargestellten fruchtbaren Augenblick zu realisieren.

Dieser fruchtbare Augenblick konnte demgemäß im Rahmen der Interpretation von *Nacht* als die erste Antizipation des im Teufelspakt geforderten schönen Augenblicks

[1365] PÜTZ (1970), S. 96.
[1366] PÜTZ (1970), S. 96.
[1367] PÜTZ (1970), S. 96.
[1368] PÜTZ (1970), S. 96.
[1369] PÜTZ (1970), S. 96.

gewertet werden. In der Dämonenmagie findet bei Faust eine Reflexion um die Gottebenbildlichkeit statt, welche im „sel'gen Augenblicke“ (Faust, 626) mündet. Das „schönst[e] Glück“ (Faust, 519) besteht hierbei für Faust darin, dass er zwar vom *spiritus mundi* zurückgewiesen wird, allerdings durch die Einbildungskraft aus der eigenen menschlichen Endlichkeit heraustritt, indem er das Unendliche in Form des *spiritus mundi* erfahren und denken kann. Seine Reflexionen münden dann in dem Entschluss zur Substanzmagie, welche er anhand des „Inbegriff[s] der holden Schlummersäfte“ (Faust, 693)) versucht. Wie in *KAP. 5.4* aufgezeigt werden konnte, dient die Substanzmagie hierbei dem Zugang zum Göttlichen, indem Faust versucht, sich durch Suizid seines Körpers zu entledigen. Anhand der intertextuellen Beziehung zu William Shakespeares *Hamlet* konnte aufgezeigt werden, dass erstens in der Substanzmagie und den damit verbundenen Reflexionen des Protagonisten dessen *hamartia* gesehen werden kann; zweitens, dass die Überzeitlichkeit der Frage um die temporale *conditio humana* gerade aufgrund dessen eine Betonung erfährt, dass Faust seinen Suizid dadurch versucht, indem er nicht sein Erbe, welches im Text ebenfalls durch temporale Ambiguität geprägt ist, ablehnt, sondern dieses instrumentalisiert. Vor allem der Gruß an den Morgen, mit dem Faust die Einnahme des Trankes verbindet, markiert hierbei den (schönen) Augenblick. Dieser ist demgemäß nicht nur inhaltlich markiert, sondern auch formal durch die Temporalität innerhalb der Szene, da gerade nach dem Ansetzen der Schale die Glocken und der Chor zur Feier des Osterfestes erklingen, und Faust vom Suizidversuch abgebracht wird. Dadurch wird der Augenblick einerseits aufgrund des Timings der Ereignisse betont, welches für die Handlung hier entscheidend ist, und andererseits die Ästhetik der Zeit durch die Simultanisierung von Ereignissen im Sinne Walter Benjamins erreicht („Denn fürs Vergegenwärtigen von Zeit im Raume - […] - ist Simultaneisierung des Geschehens das gründlichste Verfahren.“[1370]).

Für die Zentralität der Zeiterfahrung in Form des Augenblicks kann festgehalten werden, dass der konditional-zukünftige Sprechakt, den Faust in der Wettformulierung pointiert, auch auf Ebene der Metareflexion der temporal-ambige Kontrapunkt für die Verbindung der Aisthesis und Ästhetik des Augenblicks ist. Für die vorliegende Arbeit ist in dieser Verbindung von Zeitbewusstsein beziehungsweise -erfahrung und -gestaltung durch den Sprechakt und damit durch den Teufelspakt die Sonderstellung von Goethes Drama innerhalb der literarischen Faust-Tradition zu sehen. Da diese Verknüpfung im Kern auf temporaler Ambiguität und ambiger Temporalität beruht, erhalten die Verbindungen von Zeit und Ambiguität auf den vier Ebenen des heuristischen Modells, ihre Zentralität nicht nur für

[1370] BENJAMIN (2018), S. 172.

die Wettformulierung (vgl. *KAP. 1.1*) zu betonen, sondern auch für die Sonderstellung des Dramas.

Die Zentralität der temporalen Ambiguität und ambigen Temporalität zeigt sich demgemäß in der Aushandlung der Wette in *Studierzimmer II* und der damit verbundenen Wettformulierung, welche durch den Sprechakt nicht nur die aisthetische Dimension der Gabe erfüllt, sondern darüber hinaus einerseits die ästhetische Darstellung ermöglicht und andererseits die Eigenschaften des Augenblicks (Offenheit, Paradoxie und (Inter-)Subjektivität) aufgreift. Die Analyse hat dabei illustriert, dass erstens die Mehrfachbegründung des Teufelspakts in Goethes *Faust* dem Konzept der gegenseitigen Spiegelung der Szenen entsprechend aufgebaut ist. Zweitens ist die temporale Ambiguität nicht nur auf den verschiedenen Ebenen des heuristischen Modells Teil der Wettformulierungen, sondern auch von beiden Vertragspartnern akzeptiert. Diesbezüglich ist festzuhalten, dass die temporale Ambiguität des Erfüllungszeitpunkts von Mephisto in die Verhandlung eingeführt und sowohl von Faust aufgenommen sowie als Gabe der Wette eingefordert wird. Der schöne Augenblick ist demnach Form und Inhalt, welcher wiederum durch die Sprache selbst die Form poetologisch reflektiert („Werd' ich zum Augenblicke sagen:/ Verweile doch! du bist so schön! (Faust, 1699f.)). Dieses Ineinanderfließen von Form und Inhalt im Augenblick begründet die Zentralität der ambigen Temporalität und temporalen Ambiguität für die Ästhetik der Zeit im Drama.

Dieser starke Inhalt-Form-Bezug zeigt sich in der Wettformulierung dadurch, dass Faust, indem er den temporal-ambigen Augenblick als Gabe fordert, auch die Temporalität des Erfüllungszeitpunktes der Erfahrung und damit verbunden das temporale Verhältnis von Gabe und Gegengabe modifiziert. Es konnte mit Bezug auf Martin Heidegger und Jacques Derrida herausgestellt werden, dass der temporal-ambige Augenblick nicht der Zeit angehört und die Gabe dieser Zeiterfahrung beziehungsweise der -gestaltung in der ambigen Temporalität des Augenblicks stattfindet. Die Erfahrung des Augenblicks bedeutet einen Einbruch desselben in den Zeitkreis, infolgedessen die Zeit zerrissen wird. Für das Ende von *Faust II* ergibt sich hierbei eine doppelte Konsequenz: Erstens ist durch den Einbruch des Augenblicks in die Zeit diese für Faust vorbei (vgl. Faust, 1706). Damit einher geht die Unmöglichkeit der Gegengabe in Form von Fausts Seele, da diese keine temporale Grundlage mehr besitzt („Es, das Ding, darf nicht unmittelbar und im selben Augenblick zurückgegeben werden. Es bedarf der Zeit und der Dauer [...]“[1371]). Zweitens ist die Zeit aber nicht nur für Faust vorbei, sondern wird Herr („Die Zeit wird Herr“ (Faust, 11592)),

[1371] DERRIDA (1993), S. 59.

weshalb Mephisto, wie in *KAP. 3.2.7* aufgezeigt, im Rahmen der durch ambige Temporalität geprägten Pause im Drama eine Metareflexion zur Ästhetik der Zeit vornimmt. Die Inkommensurabilität, die diesbezüglich herausgestellt werden konnte, stellt für die Ästhetik der Zeit keine negative Grenze dar, sondern ermöglicht diese erst. Durch die ambige Temporalität und temporale Ambiguität erreicht das Drama den Bereich der Inkommensurabilität am „Finis“ (Faust, n. 12111). Die Ästhetik der Zeit, welche nicht begrifflich konzeptualisiert werden kann, aber als poetische Produktion vorliegt, ist hierbei mit der Metareflexion des Darstellungsmittels, der durch Uneindeutigkeiten geprägten Sprache, verbunden.

Die Ästhetik der Zeit basiert demnach sowohl inhaltlich als auch formal auf Sprache, die metareflexiv durch temporale Ambiguitäten und ambige Temporalität die Darstellung des „Unzulängliche[n]“ (Faust, 12106) und „Unbeschreiblich[en]“ (Faust, 12108) ermöglicht und die Grenzen ihres Nachvollzugs zu bedenken gibt („Finis“ (Faust, n.12111)). Das Zusammenwirken der auf den verschiedenen Ebenen des heuristischen Modells lokalisierbaren Uneindeutigkeiten begründet wiederum die Polyvalenz des Dramas und die Sonderstellung von *Faust* innerhalb der literarischen Faust-Tradition aufgrund von ambiger Temporalität und temporaler Ambiguität.

VII Literaturverzeichnis

7.1 Primärliteratur

Adelung, Johann Christoph: Grammatisch-kritisches Wörterbuch der deutschen Mundart. Band A–E.

Agrippa von Nettesheim: *De Occulta Philosophia.* 1533, Lib, I, Cap. XXXVII, zit. nach: SCHÖNE (2003), S. 216.

Aristoteles: *De Caelo*. In: Aristoteles. Über den Himmel, übers. u. erläut. v. Alberto Jori. Berlin 2009: Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt (Aristoteles Werke in deutscher Übersetzung. Band 12).

Aristoteles: *Poetik.* Griechisch/Deutsch, übers. u. hrsg. v. Manfred Fuhrmann, bibliogr. ergänz. Aufl., Stuttgart 2014 [1982]: Philipp Reclam jun (Reclams Universal-Bibliothek, 7828).

Benkowitz, Karl Friedrich: *Die Jubelfeier der Hölle, oder Faust der jüngere. Ein Drama zum Anfang des neunzehnten Jahrhunderts,* Berlin 1801.

Die Bibel. Ausgabe letzter Hand, übersetzt v. Martin Luther, 1545.

Der Briefwechsel von Schiller und Goethe, hrsg. v. Emil Staiger. Revid. Neuausgabe. Frankfurt/M. 2005: Insel.

Brockes, Barthold Heinrich: *Das, durch die Betrachtung der Grösse Gottes, verherrlichte Nichts der Menschen. In einem Gespräche Auf das Neue Jahr, 1722*. In: Barthold Heinrich Brockes Irdisches Vergnügen in Gott. Erster und Zweiter Teil, hrsg. v. Jürgen Rathje. Göttingen 2012: Wallstein (Barthold Heinrich Brockes Werke, Bd. 2.1), S. 331–360.

Brockes, Barthold Heinrich: *Die Ameise*. In: Barthold Heinrich Brockes Irdisches Vergnügen in Gott. Erster und Zweiter Teil, hrsg. u. komment. v. Jürgen Rathje. Göttingen 2012: Wallstein (Barthold Heinrich Brockes Werke, 2.2), S. 486.

Brockes, Barthold Heinrich: *Die kleine Fliege.* In: Barthold Heinrich Brockes Irdisches Vergnügen in Gott. Fünfter und Sechster Teil, hrsg. u. komment. v. Jürgen Rathje. Göttingen 2012: Wallstein (Barhold Heinrich Brockes Werke, 4), S. 81f.

Brockes, Barthold Heinrich: *Die Welt*. In: Barthold Heinrich Brockes. Irdisches Vergnügen in Gott. Erster und zweiter Theil, hrsg. u. komment. v. Jürgen Rathje. Göttingen 2012: Wallstein (Barthold Heinrich Brockes Werke, 2.1), S. 386–391.

Corneille, Pierre: *Trois Discours sur la poème dramatique*. In: Piere Corneille. Oeuvre complète, 3 Bde.; hrsg. v. Georges Couton. Paris 1980–1987. Bd.3 [1987], S. 115–119.

Cicero: *De oratore*. In: Marcus Tullius Cicero. De Oratore. Über den Redner. Latenisch/Deutsch, übr. u. hrsg. v. Harald Merklin. Stuttgart 1976 (Reclams Uneriversal-Bibliothek, 6884).

Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm (https://woerterbuchnetz.de/?sigle=DWB#1, Letzter Zugriff: 21.03.2023 21.10 Uhr).

Goethe, Johann Wolfgang: *Der Sammler und die Seinigen*. In: Klassik und Klassizismus, hrsg.v. Helmut Pfotenhauer u. Peter Sprengel. Frankfurt/M. 1995: Deutscher Klassiker Verlag (Bibliothek der Kunstliteratur, Bd. 3), S. 208–267.

Goethe, Johann Wolfgang: *Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Styl*. In: Klassik und Klassizismus, hrsg.v. Helmut Pfotenhauer u. Peter Sprengel. Frankfurt/M. 1995: Deutscher Klassiker Verlag (Bibliothek der Kunstliteratur, Bd. 3), S. 117–128.

Goethe, Johann Wolfgang: *Über Laokoon*. In: Klassik und Klassizismus, hrsg. v. Helmut Pfotenhauer u. Peter Sprengel. Frankfurt/M. 1995: Deutscher Klassiker Verlag (Bibliothek der Kunstliteratur, 3), S. 149–161.

Görres, Joseph: *Die teutschen Volksbücher.* Heidelberg 1807.

Gottsched, Johann Christoph: *Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen* [...]. Leipzig 1730.

Gottsched, Johann Christoph: *Versuch einer Critischen Dichtkunst für die Deutschen* [...] *Zweyte und verbesserte Auflage*, [...]. Leipzig 1737 [1730], S. 597f.

Haller, Albrecht von: *Abhandlung des Herrn von Haller von den empfindlichen und reizbaren Theilen des menschlichen Leibes*. Leipzig 1756.

Haller, Albrecht von: *Die Falschheit menschlicher Tugenden*. In: Albrecht von Haller. Versuch schweizerischer Gedichte. Nach der Ausgabe letzter Hand [1777], hrsg. v. Karl-Maria Guth.

Berlin 2017: Hofenberg, S. 48–59.
Haller, Albrecht von: *Unvollkommene Ode über die Ewigkeit*. In: Albrecht von Haller Versuch Schweizerischer Gedichte. Carlsruhe 1788, S. 206–213.
Hauber, Eberhard David: *Bibliotheca, acta et scripta magica*, Lemgo 1741.
Heine, Heinrich: *Der Doktor Faustus. Ein Tanzpoem nebst kuriosen Berichten über Teufel, Hexen und Dichtkunst.* In: Heinrich Heine. Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke. Bd. 9, bearb. v. Ariane Neuhaus-Koch. Hamburg 1987, S. 77–121.
Herder, Johann Gottfried: *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit. Beitrag zu vielen Beyträgen des Jahrunderts. 1774.* In: Johann Gottfried Herder. Sämtliche Werke, hrsg. v. Berhard Suphan. Bd. 5. Hildesheim 1967: Olms (Reprografischer Nachdruck der Ausgabe Berlin 1891), S. 475–594.
Herder, Johann Gottfried: *Aus der Schrift „Johannes". 1774.* In: Johann Gottfried Herder. Sämtliche Werke, hrsg. v. Berhard Suphan. Bd 7. Hildesheim 1967: Olms (Reprografischer Nachdruck der Ausgabe Berlin 1878), S. 313–334.
Herder, Johann Gottfried: *Erläuterungen zum Neuen Testament aus einer neueröffneten Morgenländischen Quelle 1775.* In: Johann Gottfried Herder. Sämtliche Werke, hrsg. v. Berhard Suphan. Bd. 7. Hildesheim 1967: Olms (Reprografischer Nachdruck der Ausgabe Berlin 1878), S. 335–470.
Herder, Johann Gottfried: *Johann Gottfried von Herder's älteste Urkunde des Menschengeschlechts. Eine nach Jahrhunderten enthüllte heilige Schrift*. Erster Band (1774). In: Johann Gottfried Herder´s. Sämtliche Werke. Zur Religion und Theologie. Fünfter Theil. Tübingen 1806
Herder, Johann Gottfried: *Kritische Wälder. Oder Betrachtungen, die Wissenschaft und Kunst des Schönen betreffend, nach Maasgabe neuerer Schriften*. 1769. In: Johann Gottfried Herder. Sämtliche Werke, hrsg. v. Berhard Suphan. Bd. 3. Hildesheim 1967: Olms (Reprografischer Nachdruck der Ausgabe Berlin 1878), S. 1–480.
Historia von D. Johann Fausten. Text des Druckes von 1587, hrsg. v. Stephan Füssel u. Hans Joachim Kreutzer, ergänz. und bibl. akutal. Ausgabe. Stuttgart 2006 [1988]: Philipp Reclam jun.
The Historie of the damnable life, and deserued death of Doctor Iohn Faustus. Mit einem Nachwort von Renate Noll Wiemann, Hildesheim/Zürich/New York 1985: Olms.
Homer: *Ilias*, übertr. v. Raoul Schrott. Komment. v. Peter Mauritsch. München 2008: Carl Hanser.
Homer: *Odyssee.* In: Ludwig Bernays: Homers Odyssee. Berlin/München/Freiburg/Br. 2010: Rombach (Rombach Wissenschaften – Reihe Paradeigmata, 10), S. 121–139.
Hülsen. August Ludwig: *Ueber die natürliche Gleichheit der Menschen*. In: Athenaeum. Eine Zeitschrift von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel. Zweiten Bandes Erstes Stück, Berlin 1799, S. 152–180.
Hufeland, Christoph Wilhelm von: *Ueber die Ungewißheit des Todes und das einzige untrügliche Mittel sich von seiner Wirklichkeit zu überzeugen und das Lebendig begraben unmöglich zu machen*. Weimar 1791.
Kant, Immanuel: *Critik der reinen Vernunft*. Riga 1781.
Kant Immanuel: *Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht*. In: Berlinische Monatsschrift. Band 4 (November), 1784.
Kant, Immanuel: *Kritik der praktischen Vernunft*, In: Kant: Gesammelte Schiften, hrsg v. der königl. preuß. Akademie der Wissenschaften. Erste Abtheilung, Fünfter Band. Berlin 1913: Georg Reimer, S. 1–163.
Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*. In: Immanuel Kant. Kritik der Urteilskraft. Werkausgabe Band X, hrsg. v. Wilhelm Weischedel. 24. Auflag, Wiesbaden 2022 [1974]: Surkamp (suhrkamp taschenbücher wissenschaft, Bd. 57).
Klingemann, August: *Faust. Ein Trauerspiel in fünf Acten,* Wilberg 1996 [Nachdruck von 1815].
Leibniz, Gottfried Wilhelm: *Essais De Théodicée Sur La Bonté De Dieu, La Liberté De L'Homme, Et L'Origine Du Mal*, Amsterdam 1710.
Leibniz, Gottfried Wilhelm: *Leibnitz´s deutsche Schriften. Band 2,* hrsg. v. G.E. Guhrhauer. Berlin/Boston 2020: De Gruyter.
Leibniz, Gottfried Wilhelm: *Monadologie*. In: Leibnitz' Monadologie. dt. mit einer Abhandlung über Leibnitz' und Herbart's Theorie des wirklichen Geschehens, von Robert Zimmermann. Wien 1847.
Lessing, Gotthold Ephraim: *D. Faust.* In: Gotthold Ephraim Lessing: Werke, hrsg. v. Herbert G. Göpfel in Zusammenarbeit mit Karl Eibl et. al, Bd. 2, München 1971: Carl Hanser, S. 487-491.

Lessing, Gotthold Ephraim: *Hamburgische Dramaturgie.* In: Gotthold Ephraim Lessing: Minna von Bernhelm [und] Hamburgische Dramaturgie. Werke 1767–1769, hrsg. v. Klaus Bohnen. Berlin 2010 (Deutscher Klassiker Verlag im Taschenbuch, Bd. 42), S. 181–694.

Lessing, Gotthold Ephraim: *Laokoon: Oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*. In: Gotthold Ephraim Lessing. Laokoon. Briefe, Antiquarischen Inhalts, hrsg. v. Wilfried Barner. Frankfurt/M. 2007: Deutscher Klassiker Verlag (Deutscher Klassiker Verlag im Taschenbuch, 22), S. 11–206.

Luther, Martin: *Ein Sermon von der Bereitung zum Sterben* (1519), Punkt 10. In: Martin Luther. Ausgewählte Schriften. Bd. 2, hrgs. v. Karin Bornkamm u. Gerhard Ebeling. Frankfurt/M. 1982: Insel Verlag, S. 21f.

Maler, Müller, Friedrich: *Fausts Leben dramatisiert von Mahler Můller, Erster Theil*, Mannheim 1778.

Manlius, Johannes: *Locorum comminium collectanea*. Basel 1562.

Manlius, Johannes: *Locorum Communium. Der erste Teil*, übersetz. v. Johann Huldrich Ragor. Franckfurt am Mayn 1566.

Marlowe, Christopher: *The Tragical History of Doctor Faustus* (A-Text, 1604). In: Christopher Marlowe. Doctor Faustus. A Two-Text Edition (A-Text, 1604, B-Text, 1616). Contexts and Sources Criticism, ed. by David Scott Kastan. New York/London 2005: W.W. Norton & Company.

Meister Eckhart: *Predigt 2*. In: Meister Eckehart. Deutsche Predigten und Traktate, hrsg. u. übers. v. Josef Quint. München 1955: Hanser, S. 159–164.

Meister Eckhart: *Predigt 11*. In: Meister Eckehart. Deutsche Predigten und Traktate, hrsg. u. übers. v. Josef Quint. München 1955: Hanser, S. 201–207.

Mendelssohn, Moses: *Betrachtungen über die Quellen und Verbindungen der schönen Künste und Wissenschaften.* In: Moses Mendelssohn. Ausgewählte Werke, Bd. 1: Schriften zur Metaphysik und Ästhetik 1755–1771, hrsg. u. eingel. von Christoph Schulte, Andreas Kennecke u. Grazyna Jurewicz. Darmstadt 2012: Lambert Schneider, S. 173–189.

Oetinger, Friedrich Christoph: *Swedenborgs und anderer Irrdische und Himmlische Philosophie. Der Jrrdischen und Himmlischen Philosophie Zweyter Theil*. Frankfurt/Leipzig [1773].

Paracelsus [Theophrastus Bombast von Hohenheim]: *Astronomia Magna: Oder Die gantze Philosophia sagax der grossen vnd kleinen Welt, des von Gott hocherleuchten, erfahrnen vnd bewerten teutschen Philosophi vnd Medici, Philippi Theophrasti Bombast, genannt Paracelsi magni:* [...]. Franckfurt am Mayn, 1571.

Platon: *Parmenides*. Griechisch-Deutsch, übers. u. hrsg. v. Hans Günter Zekl. Hamburg 1972: Felix Meiner (Philosophische Bibliothek, 279).

Platon: *Siebter Brief*. In: Knab, Rainer: Platons Siebter Brief. Einleitung, Text, Übersetzung, Kommentar. Hildesheim/Zürich/New York 2006: Olms (Spudasmata, 110).

Plotin: *Das Schöne* [*Enneaden I 6*]. In: Plotin. Schriften in deutscher Übersetzung. Teilband 1. Schriften 1 – 38, übers. v. Richard Harder. Neubearb. v. Richard Harder, Rudolf Beutler u. Willy Theiler. Hamburg 2020: Felix Meiner, S. 3–14.

Pope, Alexander: *Essay on man*. In: Pope. Essay on Man, ed. by Mark Pattison. Oxford 1878: Clarendon Press.

Pseudo-Dionysius Areopagita: EP. III, PG 3, 1069B; zit. Nach: Beierwalters, Werner: „exaiphnes oder: Die Paradoxie des Augenblicks.“ In: *Philosophisches Jahrbuch 74 (1996/1997)*, S. 271–283.

Rich, John: *A Dramatick Entertainment, called The Necromancer: Or Harlequin Doctor Faustus. As Perform'd at the Theatre Royal in Lincoln's-Inn-Fields*. London 1724.

Schelling, Friedrich Wilhelm Jopseph: *Philosophie der Kunst*. In: Friedrich Wilhelm Jopseph Schellings. Sämtliche Werke. Erste Abtheilung. Fünfter Band. Stuttgart/Augsburg 1859, S. 355–737.

Schiller, Friedrich: *Kabale und Liebe*. In: Schillers Werke. Nationalausgabe. Im Auftrag des Goethe und Schiller-Archivs, des Schiller-Nationalmuseums und der Deutschen Akademie, Band 5 N, hrsg. v. Herbert Kraft, Claudia Pilling u. Gert Vonhoff. Weimar 2000: Hermann Bühlaus Nachfolger, S. 5–193.

Schiller, Friedrich: *Ueber die ästhethische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*. In: Friedrich Schiller. Theoretische Schriften, hrsg. v. Rolf-Peter Janz. Frankfurt/Main 2008: Deutscher Klassiker Verlag, S. 556-676.

Schink, Johann Friedrich: *Der neue Doktor Faust. Ein Plaisanterie mit Gesang, in zwei Aufzügen,*

in: Zum Behuf des Teutschen Teaters von J. Fr. Schink. Erster Beitrag, Graz 1782, S. 301–337.
Schink, Johann Friedrich: *Johann Faust. dramatische Phantasie nach einer Sage des 16. Jahrhunderts,* Berlin 1804.
Schirmer, Michael: *O heil´ger Geist kehr bei uns ein*. In: Evangelisches Gesangbuch Württemberg, Stuttgart 2007: Gesangbuchverlag Stuttgart GmbH, EG 130.
Schlegel, Friedrich: *Gespräch über die Poesie*. In: Friedrich Schlegel: Charakteristiken und Kriterien I (1796–1801), hrsg. u. eingl. v. Hans Eichner. München/Paderborn/Wien 1967: Schöningh (Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, 2), S. 284–362.
Schleiermacher, Friedrich Daniel Ernst: *Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern*, mit einer Einleitung hrsg. v. Andreas Arndt. Hamburg 2004: Meinert (Philosophie Bibliothek, 563).
Seneca, L. Annaeus: *De brevitate vitae. Von der Kürze des Lebens*. Lateinisch/Deutsch, übers. u. hrsg. v. Marion Giebel. Stuttgart 2008: Philip Reclam (Reclams Universal-Bibliothek, 18545).
Shakespeare, William: *Hamlet. Prince of Denmark.* In: Shakespeares Werke. Englisch und Deutsch. In zwölf Bänden, hrsg. v. Levin Ludwig Schücking, Bd. 7. Darmstadt 1970: Tempel-Verlag, S. 75–184.
Solger, Karl Wilhelm Ferdinand: *Erwin. Vier Gespräche über die Kunst*. Nachdruck der Ausgabe Berlin 1907 zusammen mit Solgers Rezension von A. W. Schlegels „Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur“. Mit einem Nachwort und Anmerkungen hrsg. v. Wolfhart Henckmann. München 1971: Fink (Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste, 15).
Thrithemius, Johannes: *Epistolae familiares*. Hagen 1536.
Thurmond, John: *Harlequin Doctor Faustus: With the Masque of the Deities*. In: Three Entertainments, Peforme'd at the THEATRE-ROYAL in Drury-Lane: VIZ. London 1727.
Weidmann, Paul: *Johann Faust. Ein allegorisches Drama von fünf Aufzügen* [1775], mit einem Nachwort versehen und hrsg. v. Günther Mahal, Hannover 2000: Wehrhahn (Theatertexte, Bd. 8).
Witekind, Hermann [Augustin Lerchmeier]: *Christlich Bedencken vnnd erinnerung von Zauberey*. In: Hermann Witekinds „Christlich bedencken“ und die Entstehung des Faustbuchs von 1587, hrsg. v. Frank Baron in Verbindung mit einer kritischen Edition des Textes von 1585 von Benedikt Sommer. Berlin 2009: Weidler.
Wolff, Christian: *Natůrliche Gottesgelahrheit nach beweisender Lehrart abgefaßt*. […] Halle 1788.

7.2 Sekundärliteratur

ADORNO (1992): Adorno, Theodor W.: „Zur Schluss-Szene des „Faust“ (1958)“. In: *Aufsätze zu Goethes „Faust II“*, hrsg. v. Werner Keller. Darmstadt 1992: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (Wege der Forschung, Bd. 445), S. 375–383.
ADORNO (1973): Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*. In: Theodor W Adorno. Gesammelte Schiften. Bd. 7, hrsg. v. Gretel Adorno u. Rolf Tiedemann. Frankfurt/M. 1973: Suhrkamp, S. 7–387.
ALBERTSEN (1999): Albertsen, Leif Ludwig: „Religion und Sexualität in Goethes Faust“. In: *Goethe-Passage*. *Beiträge zum Jubiläumsjahr 1999*, hrsg. v. Erich Unglaub. Flensburg 1999: Futura Edition, S. 5–17.
ALT (2011): Alt, Peter-André: *Ästhetik des Bösen*. 2. Aufl., München 2011 [2010]: C.H. Beck.
ANDEREGG (2013): Anderegg, Johannes: „Zum Teufel mit dem ‚Heiligen Original‘. Überschreibungen Biblischer Vorlagen in Goethes Faust“. In: *Goethe-Jahrbuch 130 (2013)*, S. 109–122.
ANDEREGG (2010): Anderegg, Johannes: „Grablegung im Vorhof des Palasts: Groteske Anschaulichkeit in den vorletzten Szenen von *Faust II*“. In: *Goethe Yearbook 17 (2010)*, S. 73–88.
ANGLET (1991): Anglet, Andreas: *Der „ewige“ Augenblick. Studien zur Struktur und Funktion eines Denkbildes bei Goethe*. Köln/Weimar/Wien 1991: Böhlau (Kölner germanistische Studien, 33).
ARENS (1989): Arens, Hans: *Kommentar zu Goethes Faust II*. Heidelberg 1989: Carl Winter Universitätsverlag (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, Folge 3, 66).
ARENS (1982): Arens, Hans: *Kommentar zu Goethes Faust I*. Heidelberg 1982: Carl Winter

Universitätsverlag (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte: Folge 3, 57).
ARENDT (2007): Arendt, Dieter: „Fausts Gipfelblick ins „ewig Leere“ der mephistophelischen Welt“. In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift 57 (2007), Heft 4*, S. 319–332.
ASSMANN (2021): Assmann, Aleida: *Ist die Zeit aus den Fugen? Aufstieg und Fall des Zeitregimes der Moderne*. München 2021: Hanser.
AUGE/WITTHÖFT (2016): Auge, Oliver/Witthöft, Christiane: „Zur Einführung. Ambiguität in der mittelalterlichen Kultur und Literatur“. In: *Ambiguität im Mittelalter. Formen zeitgenössischer Reflexion und interdisziplinärer Rezeption*, hrsg. v. Oliver Auge u. Christiane Witthöft. Berlin/Boston 2016: De Gruyter (Trends in medieval philology, Bd. 30), S. 1–18.
BADE ET AL (2009): Bade, Nadine et al: „Ambiguity in Shakespeare’s Sonnet 138“. In: *Ambiguity. Language and Communication, ed. by Susanne Winkler.* Berlin/Boston: De Gruyter, pp. 89-138.
BALIBAR (2013): Balibar, Françoise et al.: „Der/das Moment, der Augenblick, die günstige Gelegenheit“. In: *Trivium 15 (2013)*, S. 1–13.
BARON (2019): Baron, Frank: *Der Mythos des faustischen Teufelspakt. Geschichte, Legende, Literatur*. Berlin/Boston 2019: De Gruyter (Frühe Neuzeit, Bd. 223).
BARON (1982): Baron, Frank: *Faustus. Geschichte, Sage, Dichtung*. München 1982: Winkler.
BARON (1978): Baron, Frank: *Doctor Faustus from History to Legend*. München 1978: Fink.
BARSCH (1998): Barsch, Achim: „Polyvalenz“ Art. In: *Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, hrsg. von Ansgar Nünning. Stuttgart/Weimar 1998: Metzler, S. 431f.
BAUER (2018): Bauer, Manuel: *Der literarische Faust-Mythos. Grundlagen – Geschichte – Gegenwart*. Stuttgart 2018: Metzler, S. 25.
BAUER (2019): Bauer, Matthias: „Ambiguity and Ambivalence before 'Ambivalence'“ In: *Ambivalenz in Sprache, Literatur und Kunst/ Ambivalence in Language, Literature, and Art*, hrsg. v. Matthias Bauer Frauke Berndt u. Sebastian Meixner. Würzburg 2019: Königshausen & Neumann (POETIK UND EPISTEME, Bd. 3), S. 141–154.
BAUER/BECK (2021): Bauer, Matthias/Beck, Sigrid et al: *Linguistics Meets Literature. More on the Grammar of Emily Dickinson*. Berlin/Boston 2021: De Gruyter Mouton (Trends in Linguistics, 32).
BAUER ET AL (2010): Bauer, Matthias et al.: „Dimensionen der Ambiguität“. In: *Ambiguität,* hrsg. v. Wolfgang Klein u. Susanne Winkler. Stuttgart 2010: Metzler *(Lili. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 40/158)), S. 7–75.
BAUER ET AL (2009): Bauer, Matthias et al.: „Disarmed: Ein interdisziplinäres Gespräch über Ambiguität am Beispiel eines kausativen Verbs.“ In: *Dimensionen der Zweitsprachenforschung/ Dimensions of Second Language Research. Festschrift für Kurt Kohn*, hrsg. v. Michaela Albl-Mikasa, Sabine Braun u. Sylvia Kalina. Tübingen 2009: Narr, S. 253–276.
BEIERWALTERS (1996/1997): Beierwalters, Werner: „exaiphnes oder: Die Paradoxie des Augenblicks." In: *Philosophisches Jahrbuch 74 (1996/1997),* S. 271–283.
BENJAMIN (2018): Benjamin, Walter: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. 13. Aufl., Frankfurt/M. 2018: Suhrkamp (suhrkamp taschenbuch wissenschaft, Bd. 225), S. 172.
BENNETT (1976): Bennett, Benjamin: „„Vorpiel auf dem Theater“. The Ironic Basis of Goethe's Faust“. In: *The German Quarterly 49 (1976)*, pp. 438–455.
BERGELT (2019): Bergelt, Lisa: *Politik als Spiel mit der Zeit. Zeit-Dramaturgien im politischen Theater 1773–1857*. Hannover 2019: Wehrhahn (Aesthetische Eigenzeiten, Bd. 13).
BEUTIN (2000): Beutin, Wolfgang: „Goethes Faust als Weltanschauungsdichtung“. In: *„Gottes ist der Orient! Gottes ist der Occident!“ Goethes und die Religionen der Welt*, hrsg. v. Wolfgang Beutin u. Thomas Bütow, Frankfurt/M. 2000: Lang (Bremer Beiträge zur Literatur- und Ideengeschichte, Bd. 31), S. 77–107.
BIES/GIACOVELLI/LANGENOHL (2018): Bies, Michael/Giacovelli, Sebastian/Langenohl, Andreas: „Einleitung“. In: *Gabe und Tausch. Zeitlichkeit, Aisthetik, Ästhetik*, hrsg. v. Michael Bies, Sebastian Giacovelli u. Andreas Langenohl. Hannover 2018: Wehrhahn (Aesthetische Eigenzeiten, Bd. 9), S. 7–19.
BINDER (1969): Binder, Alwin: *Das Vorspiel auf dem Theater. Poetologische und geschichtsphilosophische Aspekte in Goehtes Faust-Vorspiel.* Bonn 1969: H. Bouvier u. Co. (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft, Bd. 77).
BINSWANGER (2004): Binswanger, Hans Christoph: „J.W. Goethe über den Allmachtsglauben und die Selbsttäuschung des modernen Menschen. Zu den zwei Wetten des Mephistopheles im

Faust-Drama“. In: *Faust-Jahrbuch 1 (2004)*, S. 37–51.
BLOCH (1975): Bloch, Ernst: *Experimentum Mundi. Frage, Kategorien des Herausbringens, Praxis*. Frankfurt/M. 1975: Suhrkamp (Ernst Bloch. Gesamtausgabe, Bd. 15).
BLOCH (1970): Bloch, Ernst: *Tübinger Einleitung in die Philosophie*. Frankfurt/M. 1970 [1952]: Suhrkamp (Ernst Bloch. Gesamtausgabe, Bd. 13).
BOENISCH (2012): Boenisch, Peter: „Formprinzipien der dramaturgischen Komposition“. In: *Handbuch Drama. Theorie, Analyse, Geschichte,* hrsg. v. Peter W. Marx. Stuttgart/Weimar 2012: Metzler, S. 122–144.
BODE (2019): Bode, Christoph: „The Aesthetics of Ambiguity - Now and Then“. In: *Ambivalenz in Sprache, Literatur und Kunst/ Ambivalence in Language, Literature and Art*, hrsg. v. Matthias Bauer, Frauke Berndt und Sebastian Meixner. Würzburg 2019: Königshausen & Neumann (Poetik und Episteme, 3), S. 255–271.
BODE (1988): Bode, Christoph: *Ästhetik der Ambiguität. Funktion und Bedeutung von Mehrdeutigkeit in der Literatur der Moderne.* Tübingen 1988: Niemeyer.
BODE (2015): Bode, Frauke: „Zeit in der Lyrik. 'Zäsuriertes Erzählen“ als intermittentes Narrativ der Lyrik. In: *Zeiten erzählen. Ansätze – Aspekte – Analysen*, hrsg. v. Antonius Weixler u. Lukas Werner. Berlin/Boston 2015: De Gruyter (Narratologia, Bd. 48), S. 129–152.
BÖCKMANN (1966): Böckmann, Paul: *Formensprache. Studien zur Literarästhetik und Dichtungsinterpretation*. Hamburg 1966: Hoffmann und Campe.
BÖHME (2020): Böhme, Gernot: *Goethe: Was hat er uns heute zu sagen*. Bielefeld 2020: Aisthesis Verlag (Schriften der Darmstädter Goethe-Gesellschaft, Hf. 11).
BÖHME (2015): Böhme, Gernot: „Goethe und die moderne Zivilisation“. In: *Goethe Yearbook 22 (2015)*, S. 133–141.
BOEHM (1987): Boehm, Gottfried: „Bild und Zeit“. In: *Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft*, hrsg. v. Hannelore Paflik. Weinheim 1987: VCH Verlagsgesellschaft, S. 1–23.
BÖHM (1933): Böhm, Wilhelm: *Faust der Nichtfaustische*. Halle 1933: Niemeyer.
BOHNENKAMP (2020): Bohnenkamp, Anne: „Zeit und Geld in Goethes Faust“. In: *DVjs 94 (2020)*, S. 203–218.
BOSSE (2019): Bosse, Heinrich: „Der Bruch um 1770. Aufklärung, Autorschaft, Sturm und Drang“. In: *DVjs 93 (2019)*, S. 131–156.
BRANDES (2003): Brandes, Peter: *Goethes Faust. Poetik der Gabe und Selbstreflexion der Dichtung*. München 2003: Wilhelm Fink Verlag.
BREUER (2018): Breuer, Irene: „Ethik, Ästhetik und Zeitlichkeit der Gabe aus phänomenologischer Sicht“. In: *Gabe und Tausch. Zeitlichkeit, Aisthetik, Ästhetik,* hrsg. v. Michael Bies, Sebastian Giacovelli u. Andreas Langenohl. Hannover 2018; Wehrhahn (Aesthetische Eigenzeiten, Bd. 9), S. 67–82.
BROUGH (1994): Brough, Neil: *New Perspectives of Faust. Studies in the origins and philosphy of the Faust theme in the dramas of Marlowe and Goethe*, Frankfurt/M. u. a. 1994: Lang.
BROSS (2017): Bross, Martina: *Versions of Hamlet: Poetic Economy on Page and Stage*. Paderborn 2017: Ferdinand Schöningh (Beiträge zur englischen und amerikanischen Literatur, Bd. 35).
BRÜNING (2010): Brüning, Gerrit: „Die Wette in Goethes *Faust*“. In: *Goethe Yearbook 17 (2010)*, S. 31–54.
BUCK (2003): Buck, Theo: „Die Dramaturgie der *Faust*-Dichtung“. In: A*ufklärungen. Zur Literaturgeschichte der Moderne. Festschrift für Klaus-Detlef Müller zum 65. Geburtstag*, hrsg. v. Werner Frick, Susanne Komfort-Hein, Marion Schmaus u. Micheal Voges. Tübingen 2003: Niemeyer, S. 115–127.
CHATMAN (1990): Chatman, Seymour: *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca u.a. 1990: Cornell Univ. Press.
CHATMAN (1993): Chatman, Seymour: *Story and Discourse. Narrative Structure in Fixtion and Film*. Ithaca u. a. 1993 [1978]: Cornell Univ. Press.
DERRIDA (1993): Derrida, Jacques: *Falschgeld. Zeit geben I.* Aus dem Franz. von Andreas Knop u. Michael Wetzel. München 1993: Fink.
EBERT (2020): Ebert, Lisa: *Ambiguity in Emily Brontës Wuthering Heights.* Paderborn 2020: Brill Schöningh (Beiträge zur englischen und amerikanischen Literatur, Bd. 39).
ECO (1991): Eco, Umberto: *Kunst und Schönheit im Mittelalter*. Aus dem Italienischen von Günter Memmert. München 1991: Hanser.
EIBL (2016): Eibl, Karl: *Das monumentale Ich. Zwölf Vorlesungen über Goethes Faust*.

Neuausgabe, hrsg. v. Katja Mellmann, Fotis Jannidis u. Maximilian Eibl. Marburg 2016: LiteraturWissenschaft.de.
EIBL (1999): Eibl, Karl: „Zur Bedeutung der Wette im Faust“. In*: Goethe-Jahrbuch 116 (1999)*, S. 271–280.
EMPSON (1949): Empson, William: *Seven Types Of Ambiguit*. London 1949 [1930]: Chatto and Windus.
ESCHWEILER (2004): Eschweiler, Christian: *Die Sprachkunst großer deutscher Dichter. Dreizehhn literarisch-pädagogische Beiträge zur Dichtung und Bildung*. Weilerswist 2004: Landpresse.
FAHLBUSCH (1999): Fahlbusch, Erwin: „Protestantismus, III Phänomenologisch“ Art. In: *LThK*, 3., völlig neu bearb. Aufl., hrsg. v. Walter Kaspar, Bd. 8, Freiburg i. B. u. a. 1999, Sp. 661-664.
FEDERHOFER (2017): Federhofer, Marie-Theres: „„nur für den Augenblick Festgehaltenes“. Zeitkonzepte in Goethes Heften Zur Morphologie“. In: *Augenblick, Lebenszeit, Geschichte, Ewigkeit. Die Zeit in Goethes Werken*, hrsg. v. Liisa Steinby u. Michael Schmidt. Heidelberg 2017: Universitätsverlag Winter (Beiträge zur Neueren Literaturgeschichte, 366), S. 137–154.
FICK (2016): Fick, Monika: *Lessing Handbuch. Leben – Werk – Wirkung,* 4., erweit. und aktual. Auflage, Stuttgart 2016: J.B. Metzler.
FLEISSNER (1986): Fleissner, Robert: *The Prince and the Professor. The Wittenberg Connection in Marlowe, Shakespeare, Goethe und Frost. - A Hamlet/Faust(us) Analogy*. Heidlberg 1986: Winter (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, Folge 3. Bd. 73).
FLUDERNIK (2003): Fludernik, Monika: „Chronology. Time, Tense and Experientialy in Narrative.“ In: *Language and Literature 12 (2003)*, p. 117–134.
FRANK (2003): Frank, Horst J.: *Wie interpretiere ich ein Gedicht? Eine methodische Anleitung.* 5 Aufl., Tübingen/Basel 2003: Francke.
FRANK/FRANK (1999): Frank, Hilmar/Frank, Tanja: „Zur Erzählforschung in der Kunstwissenschaft“. In: *Die erzählende Dimension. Eine Gemeinsamkeit der Künste*, hrsg. v. Eberhard Lämmert. Berlin 1999: De Gruyter, S. 35–51.
FREY/OBERHÄNSLI-WIDMER (2012): Frey, Jörg/Oberhänsli-Widmer, Gabrielle: „Der Diskurs um ‚das Böse‘ und der Beitrag biblisch-theologischer Perspektiven“. In: *Das Böse*, hrsg. v. Martin Ebner u. a., Neukirchen-Vluyn 2012: Neukirchener Theologie (Jahrbuch für biblische Theologie. 26 (2011), S. VII-XXVI.
FRÖHLICH (2008): Fröhlich, Melanie: *Zeitkonzeptionen in Erzähltheorie und Kulturwissenschaft. Ein kritischer Vergleich*. Saarbrücken 2008: VDM Verlag.
FÜSSEL (1991): Füssel, Stephan: „Die literarischen Quellen der Historia von D. Johann Fausten“. In: *Das Faustbuch von 1587. Provokation und Wirkung,* hrsg. v. Richard Auernheimer u. Frank Baron, München 1991: Profil, S, 15–39.
GAIER (2012): Gaier, Ulrich: *Lesarten von Goethes Faust.* Eggingen 2012: Edition Isele.
GAIER (2004): Gaier, Ulrich: „Faust als Tragödie des menschlichen Geistes“. In: *Faust-Jahrbuch 1 (2004)*, S. 53–68.
GAIER (2002): Gaier, Ulrich: *Kommentar zu Goethes Faust*. Stuttgart 2002: Philipp Relcam jun.
GAIER (2000): Gaier, Ulrich: „Einleitung". *In: Fausts Modernität. Essays,* hrsg. v. Ulrich Gaier*,* Stuttgart 2000: Phlipp Reclam jun.
GAIER (1994): Gaier, Ulrich: „Dialektik der Vorstellungsarten als Prinzip in Goethes Faust II“. In: *Interpretating Goethe's Faust Today*, ed. by Jane K. Brown, Meredicht Lee and Thomas P. Saine. Columbia, SC 1994: Camden House, S. 158–171.
GAMPER (2017): Gamper, Michael: „'Was die Zeit her in mir arbeitet'. 'Große Individuen' und ihre Zeit-Dramen bei Goethe, Leisewitz und Klinger“. In: *Dramatische Eigenzeiten des Politischen im 18. und 19. Jahrhundert*, hrsg. v. Michael Gamper und Peter Schneyder. Hannover 2017: Wehrhahn (Aesthetische Eigenzeiten, Bd. 8), S. 63–91.
GAMPER (2016): Gamper, Michael: „Dramatische Zeit-Form der Revolution in Gryphius' *Carolus Stuardus*“. In: *Zeiten der Form – Formen der Zeit*, hrsg. v. Michael Gamper u. a. Hannover 2016: Wehrhahn (Aesthetische Eigenzeiten, 2), S. 275–298.
GAMPER/GEULEN (2016): Gamper, Michael/Geulen, Eva: „Einleitung“. In: *Zeiten der Form – Formen der Zeit*, hrsg. v. Michael Gamper u.a. Hannover 2016: Wehrhahn (Aesthetische Eigenzeiten, 2), S. 7–16.
GAMPER/HÜHN (2020a): Gamper, Michael/Hühn, Michael: „Vorwort“. In: *Formen der Zeit. Ein Wörterbuch der ästhetischen Eigenzeiten*, hrsg. v. Michael Gamper, Helmut Hühn u. Steffen

Richter. Hannover 2020: Wehrhahn (Aesthetische Eigenzeiten. 16), S. 7–12.
GAMPER/HÜHN (2020b): Gamper, Michael/Hühn, Michael: *What Are Aesthetic Temporalities?* Hannover 2020: Wehrhahn (Aesthetische Eigenzeiten. Kleine Reine, 8).
GAMPER/HÜHN (2014a): Gamper, Michael/Hühn, Helmut: *Was sind ästhetische Eigenzeiten?* Hannover 2014: Wehrhahn (Aesthetische Eigenzeiten. Kleine Reihe, 1).
GAMPER/HÜHN (2014b): Gamper, Michael/Hühn, Helmut: „Einleitung". In: *Zeit der Darstellung. Ästhetische Eigenzeiten in Kunst, Literatur und Wissenschaft*, hrsg. v. Michael Gamper u. Helmut Hühn. Hannover 2014: Wehrhahn (Aesthetische Eigenzeiten, 1), S. 7–23.
GAWOLL (1994): Gawoll, Hans-Jürgen: „Über den Augenblick. Auch eine Philosophiegeschichte von Platon bis Heidegger". In: *Archiv für Begriffsgeschichte 37 (1994)*, S. 152–179.
GERHARDT (2020): Gerhardt, Volker: „Unendlichkeit im Angesicht des Todes. Ein Versuch über Geist und Bewusstsein." In: *Gott und Zeit. Religiöse und philosophische Zeitvorstellungen von der Antike bis zur Gegenwart*, hrsg. v. Jens Schröter u. Markus Witte. Berlin/Boston 2020: De Gruyter (Berliner Theologische Zeitschrift, Bd. 37), S. 6–19.
GEROK-REITER (2011): Gerok-Reiter, Annette: „Tradition und Transformation. Polyphone Wissensfiguration in der Historia von D. Johann Fausten". In: *KulturPoetik 11 (2011), Heft 1*, S. 1–20.
GEYER/LEHMANN (2018): Geyer, Stefan/Lehmann, Johannes F.: „Einleitung". In: *Aktualität. Zur Geschichte literarischer Gegenwartsbezüge vom 17. bis 21. Jahrhundert*, hrsg. v. Stefan Geyer u. Johannes F. Lehmann. Hannover 2018: Wehrhahn (Aesthetische Eigenzeiten, Bd. 11), S. 9–33.
GIBHARDT (2020): Gibhardt, Boris Roman: „Einleitung: Zum Widerstreit historischer und systematischer Ansätze in der Rede von Rhythmen". In: *Denkfigur Rhythmus. Probleme und Potenziale des Rhythmusbegriffs in den Künsten*, hrsg. v. Boris Roman Gibhardt. Hannover 2020: Wehrhahn (Aesthetische Eigenzeiten, 18), S. 9–20.
GIEL (2013): Giel, Joanna: *Das literarische Werk Paul Weidmanns zwischen Josephinismus und deutscher Aufklärung*, Wien 2013: Praesens-Verlag.
GILLO (2013): Gillo, Idan: „Die Verkehrte Bekehrung in Goethes Faust". In: *German Quarterly 86 (2013)*, S. 464–482.
GISBERTZ/OSTHEIMER (2017): Gisbertz, Anna-Katharina/Ostheimer, Michael: „Geschichte – Latenz – Zukunft. Einleitung". In: *Geschichte – Latenz – Zukunft. Zur narrativen Modellierung von Zeit in der Gegenwartsliteratur,* hrsg. v. Anna-Katharina Gisbertz u. Michael Ostheimer. Hannover 2017: Wehrhahn (Aesthetische Eigenzeiten, Bd. 7), S. 7–14.
GOLDSMITH (1966): Goldsmith, Ulrich: „Ambiguities in Goethe's *Faust*. A lecture for the general Reader*".* In: *The German Quarterly 39 (1966)*, S. 311–328.
GRAVE (2020): Grave, Johannes: „Bildpräsenz. Über das schwierige Verhältnis von Bild und Gegenwart bei Goethe." In: *DVjs 94 (2020)*, S. 219–236.
GREG (1950): Greg, Walter W.: „Notes". In: *Marlowe's DOCTOR FAUSTUS 1604 – 1616. Parallel Texts*, ed. by Walter W. Greg, Oxford 1950: Clarendon Press , pp. 295–405.
GRICE (1975): Grice, Paul: „Logic and Conversation". In: Speech Acts. Syntax and Semantics, ed. by Peter Cole a. Jerry L. Morgan. New York/San Francisco/ London 1975: Academic Press (Syntax and Semantics, 3), pp. 41–58.
GÖRLING (2018): Görling, Reinhold: „„In einer Zeit ohne Zeit." Zur Unbedingtheit der Gabe." In: *Gabe und Tausch. Zeitlichkeit, Aisthetik, Ästhetik*, hrsg. v. Michael Bies, Sebastian Giacovelli u. Andreas Langenohl. Hannover 2018; Wehrhahn (Aesthetische Eigenzeiten, Bd. 9), S. 83–103.
GEULEN (2016): Geulen, Eva: *Aus dem Leben der Form. Goethes Morphologie und die Nager*. Berlin 2016: August Verlag.
HAAS (2020): Haas, Claude: „ „...indem die Tage rollen...". Zeit, Recht und „Klassik" in Goethes Die natürliche Tochter". In: *DVjs 94 (2020)*, S. 181–201.
HAAS (2017): Haas, Claude: „„Wir bleiben lieber eine Stunde länger". Zur Zeitpolitik des klassischen Dramas". In: *Dramatische Eigenzeiten des Politischen im 18. und 19. Jahrhundert*, hrsg. v. Michael Gamper u. Peter Schnyder. Hannover 2017: Wehrhahn Verlag (Aesthetische Eigenzeiten, 8), S. 31–62.
HAMACHER (1994): Hamacher, Werner: „Faust, Geld". In: *Athenäum 4 (1994)*, S. 131–187.
HEIDEGGER (1993): Heidegger, Martin: *Sein und Zeit*. Siebzehnte Aufl., Tübingen 1993: Niemeyer.
HENCKMANN (1984): Henckmann, Wolfhart: „Jedes Kunstwerk ist ein Augenblick". In: *Augenblick und Zeitpunkt. Studien zur Zeitstruktur und Zeitmetaphorik in Kunst und*

Wissenschaften, hrsg. v. Christian W. Thomsen u, Hand Holländer. Darmstadt 1984: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 77–92.

HENNING (1959): Henning, Hans: „Faust als historische Gestalt“. In: *Goethe. Neue Folge des Jahrbuchs der Goethe-Gesellschaft 21 (1959)*, S. 107–139.

HERZOG (1977): Herzog, Urs: „Faustus – ‚ein böser und ein guter Christ‘. Das Volksbuch von 1587“. In: *Wirkendes Wort. Deutsche Sprache und Literatur in Forschung und Lehre 27 (1977), Heft 1*, S. 26–32**.**

HILLEBRAND (1999): Hillebrand, Bruno: *Ästhetik des Augenblicks. Der Dichter als Überwinder der Zeit – von Goethe bis heute*. Göttingen 1999: Vandenhoeck und Ruprecht (Kleine Reihe V & R, 4011).

HÖFELE (1976): Höfele, Andreas: *Die szenische Dramaturgie Shakespeares. Dargestellt an ‚Titus Andronicus‘, ‚Romeo and Juliet‘ und ‚Macbeth‘*. Heidelberg 1976: Quelle & Meyer (Schriftenreihe der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft West. Neue Folge, 13).

HÖRISCH (2019): Hörisch, Jochen: „Goethes Faust oder Die Ir/Rationalität der Wissenschaft“. In: *Faust und die Wissenschaften: Aktuelle Zugänge und Perspektiven in wissenschaftlicher Vielfalt*, hrsg. v. Elisabeth Weiss, Oliver Jahraus, Hanni Geiger. Würzburg 2019: Königshausen & Neumann (Film – Medium – Diskurs, 104), S. 157–177.

HOFFMANN (2000): Hoffmann, Michael: „Vorschläge zu einer postmodernen Lesart des Faust II“. In: *Spuren, Signaturen, Spiegelungen. Zur Goethe-Rezeption in Europa*, hrsg. v. Bernhard Beutler u. Anne Bosse. Köln/Weimar/Wien 2000: Böhlau, S. 549–561.

HORSTMANN (2020): Horstmann, Jan; *Theaternarratologie. Eine erzähltheoretisches Analyseverfahren für Theaterinszenierungen*. Berlin/Boston 2020: De Gruyter (Narratologia, 64).

HUCKE (1992): Hucke, Karl-Heinz: *Figuren der Unruhe. Faustdichtungen*, Tübingen 1992: Niemeyer.

HÜHN (2020): Hühn, Helmut: „Ῥυσμός. Zur Zeitlichkeit der Form und der Formdimension des Zeitlichen“ In: *Denkfigur Rhythmus. Probleme und Potenziale des Rhythmusbegriffs in den Künsten*, hrsg. v. Boris Roman Gibhardt. Hannover 2020: Wehrhahn (Aesthetische Eigenzeiten, 18), S. 73–89.

JAEGER (2021): Jaeger, Michael: *Goethes „Faust“. Das Drama der Moderne*. München 2021: C.H. Beck.

JAEGER (2019): Jaeger, Michael: *Global Player Faust oder Das Verschwinden der Gegenwart. Zur Aktualität Goethes.* 8. Aufl., Würzburg 2019 [2013]: Königshausen & Neumann.

JAHN (2001): Jahn, Manfred: „Narrative Voice and Agency in Drama: Aspects of a Narratology of Drama“. In: *New Literary History 32.3 (2001)*, S. 659–679.

JAHRAUS (2019): Jahraus, Oliver: „„Wissenwollen“. Goethes *Faust* und die Erfindung der *human science*“. In: *Faust und die Wissenschaften: Aktuelle Zugänge und Perspektiven in wissenschaftlicher Vielfalt*, hrsg. v. Elisabeth Weiss, Oliver Jahraus, Hanni Geiger. Würzburg 2019: Königshausen & Neumann (Film – Medium – Diskurs, 104), S. 13–35.

JAKOBSON (1960): Jakobson, Roman: „Linguistik und Poetik [1960]“. In: *Roman Jakobson. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971*, hrsg. v. Elmar Holenstein u. Tarcisius Schelbert. Frankfurt/M. 1979: Suhrkamp, S. 83–121.

JANNIDIS (2009): Jannidis, Fotis: „Verstehen erklären?“. In: *Literatur und Kognition. Bestandaufnahmen und Perspektiven eines Arbeitsfeldes*, hrsg. v. Martin Huber u. Simone Winko. Paderborn 2009: Mentis (Poetogenesis, Bd. 6), S. 45-62.

JANNIDIS (2003): Jannidis, Fotis: „Polyvalenz - Konvention – Autonomie“. In: *Regeln der Bedeutung Zur Theorie der Bedeutung literarischer Texte*, hrsg. v. Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez und Simone Winko. Berlin/New York 2003: De Gruyter (Revisionen - Grundbegriffe der Literaturtheorie, 1), S. 305–328.

KAISER (1994): Kaiser, Gerhard: *Ist der Mensch zu retten? Vision und Kritik der Moderne in Goethes 'Faust'*. Freiburg/Br. 1994: Rombach.

KAUFMANN (2011): Kaufmann, Sebastian; *„Schöpft des Dichters reine Hand...“. Studien zu Goethes poetologischer Lyrik*. Heidelberg 2011: Universitätsverlag Winter.

KAYSER (1961): Kayser, Wolfgang: „Goethes Dichtung in Stanzen“ (zuerst 1959). In: *Kunst und Spiel. Fünf Goethe-Studien*, v. Wolfgang Kayser, Göttingen 1961: Vandenhoek & Ruprecht (Kleine Vandenhoeck-Reihe. 128/129), S. 86–99.

KEITSCH/HERZBERG (2006): Keitsch, Martina/Herzberg, Helmut: „Der historische Faust und die Volksbücher als ideengeschichtliche Phänomene zwischen Renaissance und Aufklärung“. In:

Faust-Jahrbuch 2 (2006), S. 51–59.
KELLER (1994): Keller, Werner: „Goethes *Urfaust* – historisch betrachtet". In: *Geschichtlichkeit und Gegenwart. Festschrift für Hans Dietrich Irmscher zum 65. Geburtstag*, hrsg. v. Hans Esselbaron u. Werner Keller. Köln/Weimar/Wien 1994: Böhlau, S. 116–138.
KELLER (1992): Keller, Werner: „Grüße und Elend, Schuld und Gnade. Fausts Ende in wiederholter Spiegelung (1990)". In: *Aufsätze zu Goethes „Faust II"*, hrsg. v. Werner Keller. Darmstadt 1992: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (Wege der Forschung, Bd. 445), S. 316–344.
KELLER (1974): Keller, Werner: „Der Dichter in der „Zueignung" und im „Vorspiel auf dem Theater" (1972). In: *Aufsätze zu Goethes „Faust I",* hrsg. v. Werner Keller. Darmstadt 1974: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (Wege der Forschung, Bd. 145), S. 151–191.
KLEIN/WINKLER (2010): Klein, Wolfgang/Winkler, Susanne: „Einleitung". In: *Ambiguität,* hrsg. v. Wolfgang Klein u. Susanne Winkler. Stuttgart 2010: Metzler *(Lili. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 40 /158), S. 5f.
KÖNNEKER (1991): Könneker, Barbara: „Der Teufelspakt im Faustbuch". In: *Das Faustbuch von 1587. Provokation und Wirkung,* hrsg. v. Richard Auernheimer u. Frank Baron, München 1991: Profil, S. 1–14.
KÖNNEKER (1967): Könneker, Barbara: „Faust-Konzeption und Teufelspakt im Volksbuch von 1587". In: *Festschrift für Gottfried Weber. Zu seinem 70. Geburtstag überreicht von Frankfurter Kollegen und Schülern*, hrsg. v. Heinz Otto Burger u. Klaus von See. Bad Homburg u. a. 1967: GEHLEN, S. 159–213.
KOMMERELL (1960): Kommerell, Max: *Lessing und Aristoteles. Untersuchungen über die Theorie der Tragödie*, 3. unveränd. Aufl., Frankfurt/M. 1960: Klostermann.
KRAH (2022): Krah, Hans: „Anfang/Ende/Augenblick: Zeit und 'Zeitspiegelungen' in J.W. Goethes Faust. Der Tragödie zweiter Teil." In: *Die Kalibrierung literarischer Zeit. Strukturwandel am Ende der Goethezeit*, hrsg. v. Stephan Brössel u. Stefan Tetzlaff. Marburg 2022: Schüren, S. 129–149.
KRAUSS (2004): Krauss, Andreas: „Augenblicke des Dichtens. Zur Theorie der Darstellung in Goethes An Schwager Kronos". In: *DVjs 78 (2004)*, S. 398–425.
KREUZER (1986): Kreuzer, Helmut: „Zur Geschichte der literarischen Faust-Figur". In: *Faust und Satan – multimedial*, hrsg. v. Helmut Kreuzer, Göttingen 1986: Vandenhoeck & Ruprecht (LiLi, Heft 66), S. 9–28.
KUHN (1988): Kuhn, Dorothea: „Ihr naht euch wieder, schwankende Gestalten" (zuerst 1953). In: *Dorothea Kuhn. Typus und Metamorphose. Goethe-Studien,* hrsg. v. Renate Grumach. Marbach/N. 1988: Dt. Schillergesellschaft, S. 11–13.
KULLMANN (2005): Kullmann, Thomas: *William Shakespeare. Eine Einführung*. Berlin 2005: Erich Schmidt Verlag (Grundlagen der Anglistik und Amerikanistik. Bd. 26).
KURZ (1999): Kurz, Gerhard: *Macharten. Über Rhythmus, Reim, Stil und Vieldeutigkeit*. Göttingen 1999: Vandenhoeck & Ruprecht.
LAHRSOW (2022): Lahrsow, Miriam: *The Author as Annotator. Ambiguities of Self-Annotation in Pope and Byron*. Paderborn 2022: Brill Schönigh (Beiträge zur englischen und amerikanischen Literatur, 42).
LANGENHOL (2018): Langenhol, Andreas: „Die Frist. Konstitution der Gabe und Konstitution von Wert". In: *Gabe und Tausch. Zeitlichkeit, Aisthetik, Ästhetik*, hrsg. v. Michael Bies, Sebastian Giacovelli u. Andreas Langenohl. Hannover 2018; Wehrhahn (Aesthetische Eigenzeiten, Bd. 9), S. 47–63.
LEHMANN (1999): Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt/M. 1999: Verlag d. Autoren.
LIESSMANN (2009a): Liessmann, Konrad Paul: *Ästhetische Empfindungen. Eine Einführung*. Wien 2009: Facultas.wuv.
LIESSMANN (2009b): Liessmann, Konrad Paul: *Schönheit*. Wien 2009: Facultas.wuv (Grundbegriffe der europäischen Geistesgeschichte, o.A).
LILLIE (1968): Lillie, Roland: *Der Faust auf der Tanzbühne. Das Faustthema in Pantomime und Ballett*. München 1968: Schön.
LINK (1984): Link, Christian: „Der Augenblick. Das Problem des platonischen Zeitverständnisses". In: *Die Erfahrung der Zeit. Gedenkschrift für Georg Pich*, hrsg. v. Christian Link: Stuttgart 1984: Klett-Cotta, S. 51–84.

LINK (1977): Link, Franz: *Dramaturgie der Zei*t. Freiburg/Br. 1977: Rombach (Rombach-Hochschul Paperback, 87), S. 19.
LUCK/REICH (2016): Luck, Peggy/ Reich, Björn: „Sinn als Geflecht. Untersuchungen zur Hermeneutik mittelalterlicher Kleinepik“. In: *Deutungsspielräume. Mehrdeutigkeit als kulturelles Phänomen*, hrsg. v. Nicolas Potysch u. Matthias Bauer. Frankfurt/M. 2016: Peter Lang (Littera, Bd. 7), S. 64–89.
MAHAL (2013): Mahal, Günther: *Johann Georg Faust (1478–1541). Annäherung an einen berühmten Unbekannten*. Mühlacker-Mühlhausen 2013: Ipa-Verl.
MAHAL (1998): Mahal, Günther: *Faust. Untersuchungen zu einem zeitlosen Thema*. Neuried 1998: Ars Una.
MAHAL (1980): Mahal, Günther: *Faust. Spuren eines geheimnisvollen Lebens*. Bern 1980: Scherz.
MAIER (2019): Maier, Hans: „Goethes Faust. Schuld und Rettung. Eine Vorlesung“. In: *Faust und die Wissenschaften. Aktuelle Zugänge und Perspektiven in wissenschaftlicher Vielfalt*, hrsg. v. Elisabeth Weiss, Oliver Jahraus u. Hanni Geiger. Würzburg 2019: Könighausen & Neumann (Film – Medium – Diskurs, Bd. 104), S. 89–106.
MANGER (2014): Manger, Klaus: „Webstuhl Zeit. Temporalstrukturen in Goethes *Faust*“. In: *Zeit der Darstellung. Ästhetische Eigenzeiten in Kunst, Literatur und Wissenschaft*, hrsg. v. Michael Gamper u. Helmut Hühn. Hannover 2014: Wehrhahn (Aestetische Eigenzeiten, 1), S. 297–313.
MARTUS (2018): Martus, Steffen: *Aufklärung. Das deutsche 18. Jahrhundert. Ein Epochenbild*. Hamburg 2018: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
MATUSSEK (1998): Matussek, Peter: „Formen der Verzeitlichung. Der Wandel des Faustischen Naturbildes und sein historischen Hintergründe“. In: *Goethe und die Verzeitlichung der Natur*, hrsg. v. Peter Matussek. München 1998: C.H. Beck, S. 202–232.
MATUSSEK (1997): Matussek, Peter: „Faust I“ Art. In: *Goethe-Handbuch. Bd. 2: Dramen*, hrsg. v. Theo Buck. Stuttgart/Weimar 1997: Metzler, S. 352–390.
MATUSSEK (1992): Matussek, Peter: *Naturbild und Diskursgeschichte. „Faust“-Studie zur Rekonstruktion ästhetischer Theorie*. Stuttgart/Weimar 1992: Metzler (Germanistische Abhandlungen, Bd. 75).
MAUSS (1990): Mauss, Marcel: *Die Gabe. Form und Funktion des Austauschs in archaischen Gesellschaften*. Mit einem Vorwort von E. E. Evans-Pritchard. Übersetzt von Eva Moldenhauer. Frankfurt/M. 1990: Suhrkamp.
MELLMANN (2010): Mellmann, Katja: „Gefühlsübertragung? Zur Psychologie emotionaler Textwirkung“. In: *Machtvolle Gefühle*, hrsg. v. Ingrid Kasten. Berlin/New York 2010: De Gruyter (Trends in Medieval Philology, Bd. 24), S. 107-119.
MEIXNER (2019): Meixner, Sebastian: „Bewerten – Figurieren – Erzählen. Zur Begriffsgeschichte der Ambivalenz.“ In: *Ambivalenz in Sprache, Literatur und Kunst/ Ambivalence in Language, Literature and Art*, hrsg. v. Matthias Bauer, Frauke Berndt und Sebastian Meixner. Würzburg 2019: Königshausen & Neumann (Poetik und Episteme, 3), S. 9–62.
MICHELSEN (1994): Michelsen, Peter: „Goethes „Vorspiel auf dem Theater“ als Vorspiel zum *Faust*“. In: *Geschichtlichkeit und Gegenwart. Festschrift für Hans Dietrich Irmscher zum 65. Geburtstag*, hrsg. v. Hans Esselbaron u. Werner Keller. Köln/Weimar/Wien 1994: Böhlau, S. 139–158.
MICHELESEN (1993): Michelsen, Peter: „Mephistos 'eigentliches Element'. Vom Bösen in Goethes 'Faust'“. In: *Das Böse. Eine historische Phänomenologie des Unerklärlichen*, hrsg. v. Carsten Colpe und Wilhelm Schmidt-Biggemann. Frankfurt/M. 1993: Suhrkamp, S. 229–255.
MICHELSEN (1990): Michelsen, Peter: „Wem wird Goethes Faust zugeeignet?“. In: *Momentum dramaticum. Festschrift für Eckehard Catholy*, ed. by Lind Dietrick u. David G. John. Waterloo, Ontario 1990: University of Waterloo Press, S. 181–192.
MITTELBACH (2003): Mittelbach, Jens: *Die Kunst des Widerspruchs. Ambiguität als Darstellungsprinzip in Shakespeares Henry V und Julius Caesar.* Trier 2003: Wissenschaftlicher Verlag Trier (Jenaer Studien zur Anglistik und Amerikanistik, Bd. 5).
MOHNKERN (2012): Mohnkern, Ansgar: „Goethes Fortgepflanztes: Zur Unbegrifflichkeit der Morphologie“. In: *Goethe Yearbook 19 (2012)*, S. 185–210.
MÜLLER (2014): Müller, Jan-Dirk [Rez.]: „James M. van der Laan/Andrew Weeks (Hgg.) The Faustian Century. German Literature and Culture in the Age of Luther and Faustus. – Günther Mahal, Johann Georg Faust (1478–1541). Annäherungen an einen berühmten Unbekannten". In: *Arbitrium. Zeitschrift für Rezensionen zur germanistischen Literaturwissenschaft 32 (2014)*, S.

60–67.
MÜLLER (1992): Müller, Jan-Dirk: „Ausverkauf menschlichen Wissens. Zu den Faustbüchern des 16. Jahrhunderts“. In: *Literatur, Artes und Philosophie*, hrsg. v. Walter Haug u. Burghart Wachinger. Tübingen 1992: Niemeyer, S. 163–194.
MÜLLER (1986): Müller, Maria: „Der andere Faust. Melancholie und Individualität in der Historia von D. Johann Fausten“. In: *DVjS 60 (1986)*, S. 572–608.
MÜNKLER (2016): Münkler, Marina: „Narrative Ambiguität. Semantische Transformationen, die Stimme des Erzählers und die Perspektive der Figuren“. In: *Ambiguität im Mittelalter. Formen zeitgenössischer Reflexion und interdisziplinärer Rezeption*, hrsg. v. Oliver Auge u. Christiane Witthöft. Berlin/Boston 2016: De Gruyter (Trends in medieval philology, Bd. 30), S. 113–156.
MÜNKLER (2011a): Münkler, Marina: *Narrative Ambiguität. Die Faustbücher des 16. und 18. Jahrhunderts*. Göttingen 2011: Vadenhoeck & Ruprecht (Historische Semantik, Bd. 15).
MÜNKLER (2011b): Münkler, Marina: „Semantische Kohärenz, narrative Inkohärenz? Zum Problem der narrativen Strukturen und der Erzählformen in der Historia von D. Johann Fausten“. In: *Erzählen und Episteme. Literatur im 16. Jahrhundert*, hrsg. v. Beate Kellner, Jan-Dirk Müller u. Peter Strohschneider, Berlin/New York 2011: De Gruyter, S. 91–123.
MÜNKLER (2010): Münkler, Marina: „curiositas als Problem der Grenzziehung zwischen Immanenz und Transzendenz in der Historia von D. Johann Fausten“. In: *Neugier und Tabu. Regeln und Mythen des Wissens*, hrsg. v. Martin Baisch u. Elke Koch, Freiburg/Br. u. a. 2010: Rombach, S. 45–69.
MÜNKLER (2009): Münkler, Marina: „Sündhaftigkeit als Generator von Individualität. Zu den Transformationen legendarischen Erzählens in der Historia von D. Johann Fausten und den Faustbüchern des 16. und 17. Jahrhunderts“. In: *Literarische und religiöse Kommunikation in Mittelalter und Früher Neuzeit. DFG-Symposion 2006*, hrsg. v. Peter Strohschneider, Berlin/New York 2009: De Gruyter, S: 25–61.
MÜNKLER (2008): Münkler, Marina: „Historia von D. Johann Fausten (1587)“. In: *Literarische Performativität. Lektüren vormoderner Texte*, hrsg. v. Cornelia Herberichs u. Christian Kiening, Zürich 2008: Chronos-Verlag, S. 355–371.
MÜNKLER (2004): Münkler, Marina: „Höllenangst und Gewissensqual. Gründe und Abgründe der Selbstsorge in der ‚Historia von D. Johann Fausten‘“. In: *ZFG 14 (2004)*, S. 249–264.
MUENZER (2010): Muenzer, Clark S.: „Forms of Figuration in Goethe's Faust“. In: *DVjs 17 (2010)*, S. 133–152.
MUNY (2008): Muny, Elke: *Erzählperspektive im Drama. Ein Beitrag zur transgenerischen Narratologie*. München 2008: Iudicium-Verl.
NOWOTNY (1993): Nowotny, Helga: *Eigenzeit. Entstehung und Strukturierung eines Zeitgefühls*. Frankfurt/M. 1993: Suhrkamp, S. 7–16.
OHLY (1990): Ohly, Friedrich: „Zur Goldenen Kette Homers“. In: *Das Subjekt der Dichtung. Festschrift für Gerhard Kaiser*, hrsg. v. Gerhard Buhr, Friedrich A Kittler u. Horst Turk. Würzburg 1990: Könighausen & Neumann, S. 411–486.
OSCHMANN (2020a): Oschmann, Dirk: „Augenblick“ In: *Formen der Zeit. Ein Wörterbuch der ästhetischen Eigenzeiten*, hrsg. v. Michael Gamper, Helmut Hühn u. Steffen Richter. Hannover 2020: Wehrhahn(Aesthetische Eigenzeiten. 16), S. 52–59**.**
OSCHMANN (2020b): Oschmann, Dirk: „Sukzession “ Art. In: *Formen der Zeit. Ein Wörterbuch der ästhetischen Eigenzeiten*, hrsg. v. Michael Gamper, Helmut Hühn u. Steffen Richter. Hannover 2020: Wehrhahn (Aesthetische Eigenzeiten. 16), S. 341–348.
OSCHMANN (2016): Oschmann, Dirk: „Der Einbruch der Zeit in die Form. Englisch-deutscher Theorietransfer im 18. Jahrhundert“. In: *Zeiten der Form – Formen der Zeit*, hrsg. v. Michael Gamper u.a. Hannover 2016: Wehrhahn (Aesthetische Eigenzeiten, 2), S. 37–62.
PFISTER (2001): Pfister, Manfred: *Das Drama. Theorie und Analyse*. 11. Aufl. (erw. und bibliogr. aktualisierter Nachdr. der durchges. und erg. Aufl. 1988), München 2001: Fink (UTB, 580).
PFOTENHAUER/SPRENGEL (1995): Pfotenhauer, Helmut/Sprengel, Peter: „Kommentar“. In: *Klassik und Klassizismus*, hrsg. v. Helmut Pfotenhauer u. Peter Sprengel. Frankfurt/M. 1995: Deutscher Klassiker Verlag (Bibliothek der Kunstliteratur, Bd. 3), S. 523–871.
PINKAL (1996): Pinkal, Manfred: „Vagueness, Ambiguity, and Underspecification.” In: *Semantics and Linguistic Theory* 6 (1996), pp. 185-201.
PIRHOLT (2017): Pirholt, Mattias: „Sentimentale Gegenstände. Die sentimentalisch-zeitliche Bedeutsamkeit des Symbols bei Goethe.“ In: *Augenblick, Lebenszeit, Geschichte, Ewigkeit. Die*

Zeit in Goethes Werken, hrsg. v. Liisa Steinby u. Michael Schmidt. Heidelberg 2017: Universitätsverlag Winter (Beiträge zur Neueren Literaturgeschichte, 366), S. 93–136.

PLATZ-WAURY (1997): Platz-Waury, Elke: „Figur$_3$“ Art. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, hrsg. v. Klaus Weimar, Bd. 1. Berlin/New York 1997: De Gruyter, S. 587ff.

PÖLTNER (2008): Pöltner, Günther: *Philosophische Ästhetik*. Stuttgart/Berlin 2008: Kohlhammer.

POESIO (1996): Poesio, Massimo: „Semantic Ambiguity and Perceived Ambiguity”. In: *Semantic Ambiguity and Underspecification*, ed. by Kees van Deemter a. Stanley Peters. Standford, Calf. 1996: CSLI PubL. (CSLI lecture notes ; 55), pp. 159–201.

POTT (2004): Pott, Sandra: *Poetiken. Poetologische Lyrik, Poetik und Ästhetik von Novalis bis Rilke.* Berlin/New York 2004: De Gruyter.

POTYSCH (2018): Potysch, Nicolas: *Wiederholt doppeldeutig in Bild und Schrift Ambiguität im durchbilderten Roman*. Hannover 2018: Wehrhahn.

POTYSCH/BAUER (2016): Potysch, Nicolas/Bauer, Matthias: „Einleitung“. In: *Deutungsspielräume. Mehrdeutigkeit als kulturelles Phänomen*, hrsg. v. Nicolas Potysch u. Matthias Bauer. Frankfurt/M. 2016: Peter Lang (Littera, Bd. 7), S. 9–12.

PRIESNER (2019): Priesner, Claus: „Der junge Goethe, die Alchemie und die Anfänge des Faust“. In: *Faust und die Wissenschaften: Aktuelle Zugänge und Perspektiven in wissenschaftlicher Vielfalt*, hrsg. v. Elisabeth Weiss, Oliver Jahraus, Hanni Geiger. Würzburg 2019: Königshausen & Neumann (Film – Medium – Diskurs, 104), S. 55–87.

PRIMAVESI (2005): Primavesi, Patrick: „Zeit“ Art. In: *Metzler Lexikon Theatertheorie, h*rsg. v. Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch und Matthias Warstat. Stuttgart und Weimar 2005: Metzler, S. 397–399.

PÜTZ (1970): Pütz, Peter: *Die Zeit im Drama. Zur Technik dramatischer Spannung*. Göttingen 1970: Vandenhoeck & Ruprecht.

RADERS (2000): Raders, Margit: „Der Titel in der Faust-Tradition. Konventionalität, Originalität und Intertextualität“. In: *Titel – Text – Kontext. Randbezirke des Textes*, hrsg. v. Susanne Heiler u. Jochen Mecke, Berlin/Cambridge 2000: Galda und Wilch, S. 73–106.

RAJEWSKY (2002): Rajewsky, Irina: *Intermedialität*. Tübingen/Basel 2002: Francke (UTB für Wissenschaft: Uni-Taschenbücher, Bd. 2261).

RESTETZKI (2016): Restetzki, Philipp:„'Der Schlüssel Zu Fausts Rettung'. 'Streben' Und 'Liebe' Als Spinozistische Motive in Den 'Faust'-Szenen 'Prolog Im Himmel' Und 'Bergschluchten'“. In: *Goethe-Jahrbuch 133 (2016)*, S. 40–48.

RESVICK (2018): Resvick, Jessica C.: „Repetition and Textual Transmission: The Gothic Motif in Goethe's *Faust* and „Von deutscher Baukunst“. In: *Goethe Yearbook 25 (2018)*, S. 133–160.

RIMMON (1977): Rimmon, Shlomith: *The Concept of Ambiguity the Example of James*. Chicago 1977: University of Chicago Press.

RINGLER (1975): Ringler, Siegfried: „Zur Gattung Legende. Versuch einer Strukturbestimmung der christlichen Heiligenlegende des Mittelalters“: In: *Würzburger Prosastudien II. Untersuchungen zur Literatur und Sprache des Mittelalters*, hrsg. v. Peter Kesting, München 1975: Fink, S. 255–270.

RÖHRICH (2004): Röhrich, Wilhelm: *Die Macht der Religionen. Glaubenskonflikte in der Weltpolitik.* München 2004: C.H. Beck.

ROLOFF (1989): Roloff, Hans-Gert: „Artes et doctrina. Struktur und Intention des Faustbuchs von 1587“. In: *Festschrift für Herbert Kolb zu seinem 65. Geburtstag*, hrsg. v. Klaus Matzel u. Hans-Gert Roloff. Bern. u.a. 1989: Lang, S. 528–531.

RUDOLPH (1991): Rudo lph, Hartmut: „Das Faustbuch im kirchengeschichtlichen Zusammenhang“. In: *Das Faustbuch von 1587. Provokation und Wirkung,* hrsg. v. Richard Auernheimer u. Frank Baron, München 1991: Profil, S. 41–57.

SATTIG (2011): Sattig, Thomas: *The Language and Reality of Time*. Oxford 2011 [2006]: Oxford University Press.

SBRILLI (2010): Sbrilli, Christian: *Von der Eitelkeit der Einbildungskraft. Die ästhetische Sendung des jungen Goethe im Spiegel von „Faust II“*, Würzburg 2010: Königshausen & Neumann (Epistemata, Bd. 703).

SCHEFFEL (2009): Scheffel, Michael: „Formen und Funktionen von Ambiguität in der literarischen Erzählung. Ein Beitrag aus narratologischer Sicht“. In: *Amphibolie - Ambiguität – Ambivalenz*, hrsg. v. Frauke Berndt u. Stephan Kammer. Würzburg 2009: Königshausen und

Neumann, S. 89–103.
SCHEIBEL (2020): Scheibel, Nina: *Ambivalentes Erzählen – Ambivalenz erzählen. Studien zur Poetik des Frühneuhochdeutschen Prosaromans*. Berlin/Boston 2020: De Gruyter (Narratologia. Contributions to Narrative Theorie, Bd. 67).
SCHINGS (2014): Schings, Hans-Jürgen: „Faust und der dritte Schöpfungstag". In: *DVjs 88 (2014)*, S. 439–467.
SCHMIDT (1980): Schmidt, Siegfried J.: *Grundriss der empirischen Literaturwissenschaft. Bd. 1. Der gesellschaftliche Handlungsbereich Literatur*. Braunschweig, Wiesbaden 1980: Vieweg.
SCHNARR (2017): Schnarr, Hans: „nunc stans" Art. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie online, hrsg. v. Joachim Ritter, Karlfried Gründer u. Gottfried Gabriel. Schwabe Verlag (https://www-1schwabeonline-1ch-147opwn3u1c85.han.wlb-stuttgart.de/schwabe-xaveropp/elibrary/start.xav?start=%2F%2F%2A%5B%40attr_id%3D%27hwph_productpage%27%5D#__elibrary__%2F%2F*%5B%40attr_id%3D%27verw.nunc.stans%27%5D__1678023997040; letzter Aufruf: 5.03.2022 14.48 Uhr).
SCHÖNE (2003): Schöne, Albrecht: *Johann Wolfgang Goethe. Faust, Kommentare.* Frankfurt/M. 2003: Insel.
SCHÖßLER/SPEICHER (2019): Schößler, Franziska/Speicher, Hannah: „III.2.4 Drama und Zeit". In: *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Drama*, hrsg. v. Andreas Engelhart u. Franziska Schößler. Berlin/Boston 2019: De Gruyter, S. 306–320.
SCHOLZ (2022a): Scholz, Rüdiger: *Die Geschichte der Faust-Forschung. Weltanschauung, Wissenschaft und Goethes Drama.* Zweite, stark erweiterte Aufl., Erster Band. Würzburg 2022 [2011]: Königshausen & Neumann.
SCHOLZ (2022b): Scholz, Rüdiger: *Die Geschichte der Faust-Forschung. Weltanschauung, Wissenschaft und Goethes Drama.* Zweite, stark erweiterte Aufl., Zweiter Band. Würzburg 2022 [2011]: Königshausen & Neumann.
SCHOLZ (2011a): Scholz, Rüdiger: *Die Geschichte der Faust-Forschung. Weltanschauung, Wissenschaft und Goethes Drama. Erster Band*. Würzburg 2011: Königshausen & Neumann.
SCHOLZ (2011b): Scholz, Rüdiger: *Die Geschichte der Faust-Forschung. Weltanschauung, Wissenschaft und Goethes Drama. Zweiter Band*. Würzburg 2011: Königshausen & Neumann.
SCHRADER (2003): Schrader, Hans-Jürgen: Modell des Menschen. Hiob im Goetheschen Faust, In: *Colloquium Helveticum. Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft 34 (2003)*, S. 159–185.
SCHÜTZ (2016): Schütz, Anna Christina: „Evidenz und Unbestimmtheit. Chodowieckis „Verbesserung der Sitten" und die Bild(be)deutung in der Aufklärung". In: *Deutungsspielräume. Mehrdeutigkeit als kulturelles Phänomen*, hrsg. v. Nicolas Potysch u. Matthias Bauer. Frankfurt/M. 2016: Peter Lang (Littera, Bd. 7), S. 215–235.
SCHWANECKE (2022): Schwanecke, Christine: *A Narratology of Drama. Dramatic Storytelling in Theory, History, and Culture form Renaissance to the Twenty-First Century*. Berlin/Boston 2022: De Gruyter (Narratologia, 80).
SCHWERTE (1986): Schwerte, Hans: „Faustus Ikarus. Flugsehnsucht und Flugversuche in der Faust-Dichtung von der Historia bis zu Goethes Tragödie". In: *Goethe-Jahrbuch 103 (1986)*, S. 302–315.
SIEROKA (2018): Sieroka, Norman: *Philosophie der Zeit. Grundlagen und Perspektiven*. München 2018: C.H. Beck.
SIMON (2020): Simon, Ralf: „Latenzzeit" Art. In: Formen der Zeit. Ein Wörterbuch der ästhetischen Eigenzeiten, hrsg. v Michael Gamper, Helmut Hühn u. Steffen Richter. Hannover 2020: Wehrhahn (Aesthetische Eigenzeiten, Bd. 16), S. 218–225.
SIMON (2016): Simon, Ralf: „Vor und nach der Form. Zur Temporalität des ästhetischen Formprozesses". In: *Zeiten der Form – Formen der Zeit*, hrsg. v. Michael Gamper u.a. Hannover 2016: Wehrhahn (Aesthetische Eigenzeiten, 2), S. 63–82.
SIMON (2014): Simon, Ralf: „West-östliche Eigenzeiten und ihre Vermittlung im Gedicht. Überlegungen zu Goethes Divan mit Rückblick auf Herder." In: *Zeit der Darstellung. Ästhetische Eigenzeiten in Kunst, Literatur und Wissenschaft*, hrsg. v. Michael Gamper u. Helmut Hühn. Hannover 2014: Wehrhahn (Aesthetische Eigenzeiten, 1), S. 271–296.
SPEIDEL (2013): Speidel, Klaus: „Can a Still Single Picture Tell a Story? Definition of Narrative and the Alleged Problem of Time with Single Still Pictures". In: *Diegesis 2.1 (2013)*, S. 173–194.
STEINBY (2017a): Steinby, Liisa: „Einleitung: Goethe und seine Zeiten". In: *Augenblick,*

Lebenszeit, Geschichte, Ewigkeit. Die Zeit in Goethes Werken, hrsg. v. Liisa Steinby u. Michael Schmidt. Heidelberg 2017: Universitätsverlag Winter (Beiträge zur Neueren Literaturgeschichte, 366), S. 9–29.

STEINBY (2017b): Steinby, Liisa: „Formen der Zeitlichkeit in *Wilhelm Meisters Lehrjahren*“. In: *Augenblick, Lebenszeit, Geschichte, Ewigkeit. Die Zeit in Goethes Werken*, hrsg. v. Liisa Steinby u. Michael Schmidt. Heidelberg 2017: Universitätsverlag Winter (Beiträge zur Neueren Literaturgeschichte, 366), S. 51–92.

STUBENRAUCH (2019): Stubenrauch, Bertram: „Den Teufel spürt das Völkchen nie... Das Böse? Die Bösen? Der Böse? Schattierungen der Zumutung“. In: *Faust und die Wissenschaften. Aktuelle Zugänge und Perspektiven in wissenschaftlicher Vielfalt*, hrsg. v. Elisabeth Weiss, Oliver Jahraus u. Hanni Geiger. Würzburg 2019: Königshausen & Neumann (Film – Medium – Diskurs, Bd. 104), S. 107–119.

SUERBAUM (2003): Suerbaum, Almut: „Dialogische Identitätskonzeption bei Mechthild von Magdeburg“. In: *Dialoge. Sprachliche Kommunikation in und zwischen Texten im deutschen Mittelalter. Hamburger Colloquium 1999*, hrsg. v. Nikolaus Henkel, Martin H. Jones und Nigel F. Palmer, Tübingen 2003: Niemeyer, S. 239–255.

SZONDI (2021): Szondi, Peter: *Theorie des modernen Dramas. 1880–1950*. 30. Auflage. Frankfurt/M. 2021 [1963]: Suhrkamp.

TAKEDA (2019): Takeda, Arata: „Die Verzeitlichung der Gattungspoetik 1768–1951. Zur Wissensgeschichte einer Fehlauslegung.“ In: *DVjs 93 (2019)*, S. 157–189.

TONGER-ERK (2018): Tonger-Erk, Lily: „Das Drama als intermedialer Text. Eine systematische Skizze zur Funktion des Nebentextes“. In: *Hauptsache Nebentext! Regiebemerkungen im Drama*, hrsg. v. Constanze Baum, Lily Tonker-Erk u. Niels Weber. Stuttgart 2018: Metzler (*LiLi. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 48.3 (2018))*, S. 421–444.

VOGEL (2017): Vogel, Juliane: „Solare Orientierung. Sonnenzeit in der Tragödie des 17. Jahrhunderts“. In: D*ramatische Eigenzeiten des Politischen im 18. und 19. Jahrhundert*, hrsg. v. Michael Gamper u. Peter Schnyder. Hannover 2017: Wehrhahn Verlag (Aesthetische Eigenzeiten, 8), S. 19–29.

VOSSENKUHL (2019): Vossenkuhl, Wilhelm: „Faust und das Böse“. *In: Faust und die Wissenschaften: Aktuelle Zugänge und Perspektiven in wissenschaftlicher Vielfalt*, hrsg. v. Elisabeth Weiss, Oliver Jahraus, Hanni Geiger. Würzburg 2019: Königshausen & Neumann (Film – Medium – Diskurs, 104), S. 147–155.

WABERSICH (2022): Wabersich, Dominik: „Metasprachliche (Dys-)Funktionalität in Schillers *Kabale und Liebe*“. In: *Schillers Feste der Rhetorik*, hrsg. v. Peter-André Alt u. Stefanie Hundehege. Berlin/Boston 2022: De Gruyter (Perspektiven der Schiller-Forschung, 3), S. 139–154.

WABERSICH (2020): Wabersich, Dominik: [Rez.]: „Elisabeth Weiss, Oliver Jahraus, Hanni Geiger (Hgg.), Faust und die Wissenschaften: Aktuelle Zugänge und Perspektiven in wissenschaftlicher Vielfalt. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2019, 259 S.“. In: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch 61* (2020), S. 335–338.

WACHTER (2006): Wachter, Alexander: *Das Spiel in der Ästhetik. Systematische Überlegungen zu Kants Kritik der Urteilskraft.* Berlin/New York 2006: De Gruyter (Kantstudien. Ergänzungshefte, 152).

WASOW (2015): Wasow, Thomas: „Ambiguity Avoidance Is Overrated”. In: *Ambiguity: Language and Communication*, ed. by Susanne Winkler. Berlin u. a. 2015: De Gruyter, pp. 29–47.

WEIDLE (2009): Weidle, Roland: „Oranizing the Perspectives: Focalization in the Superordinate Narrative System in Dama and Theater“. In: *Point of View, Perspective, and Focalization. Modeling Mediation in Narrative*, ed. by. Peter Hühn, Wolf Schmid u. Jörg Schönert. Berlin/New York: De Gruyter 2009 (Narratologia, 17), S. 221–241.

WELLBERY (2018): Wellbery, David: „Moderne“ Art. In: *Faust-Handbuch. Konstellationen – Diskurse – Medien,* hrsg. v. Carsten Rohde, Thorsten Valk u. Mathias Mayer, Stuttgart 2018: J.B. Metzler, S. 219–226.

WELLBERY (2015): Wellbery, David: *Goethes Faust I. Reflexion der tragischen Form*, München 2015: Carl Friedrich von Siemens Stiftung (Carl Friedrich von Siemens Stiftung Themen, Bd. 102).

WERNER (2018): Werner, Lukas: *Erzählte Zeiten im Roman der Frühen Neuzeit. Eine historische Narratologie der Zeit*. Berlin/Boston 2018: De Gruyter (Narratologia, Bd. 62).

WERNER (2011): Werner, Lukas: „Zeit“ Art. In: *Handbuch Erzähllliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte*, hrsg. v. Matias Martinez. Stuttgart 2011: Metzler, S. 150–158.
WEIXLER/WERNER (2018): Weixler, Antonius/ Werner, Lukas: „Zeit“ Art. In: *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Erzählen*, hrsg. v. Martin Huber u. Wolf Schmidt. Berlin/Boston 2018: De Gruyter (Grundthemen der Literaturwissenschaft. o.A), S. 263– 277.
WEIXLER/WERNER (2015): Weixler, Antonius/Werner, Lukas: „Zeit und Erzählen – eine Skizze“. In: *Zeiten erzählen. Ansätze – Aspekte – Analysen,* hrsg. v. Antonius Weixler und Lukas Werner. Berlin/Boston 2015: De Gruyter (Narratologia, 48), S. 1–24.
WILLER (2014): Willer, Stefan: *Erbfälle. Theorie und Praxis kultureller Übertragung in der Moderne*. Paderborn 2014: Fink (TRAJEKTE., Bd. o.A).
WILLIAMS (1989): Williams, Gerhild Scholz: „Magie entzaubert. Melusine, Paracelsus, Faustus“. In: *Entzauberung der Welt. Deutsche Literatur 1200–1500*, hrsg. v. Thomas C. Fox und James F. Poag, Tübingen 1989: Francke, S. 53–71.
WINKLER (2015a): Winkler, Susanne: „Exploring Ambiguity and the Ambiguity Model from a Transdisciplinary Perspective“. In: *Ambiguity: Language and Communication,* ed. by Susanne Winkler. Berlin u. a. 2015: De Gruyter, pp. 1–25.
WINKLER (2015b): Winkler, Susanne: „Vorwort“. In: *Ambiguity. Language and Communication*, ed. by Susanne Winkler, Berlin/München/Boston 2015: De Gruyter, S. VIIf.
WINKO (2003): Winko, Simone: *Kodierte Gefühle. Zu einer Poetik der Emotionen in lyrischen und poetologischen Texten um 1900.* Berlin 2003: Schmidt (Allgemeine Literaturwissenschaft – Wuppertaler Schriften, Bd. 7).
WINTER-FROEMEL/ZIRKER (2015): Winter-Froemel, Esme/Zirker, Angelika: „Ambiguity in Speaker-Hearer-Interaction: A Parameter-Based Model of Analysis". In: *Ambiguity: Language and Communication,* ed. by Susanne Winkler. Berlin u. a. 2015: De Gruyter, pp. 283-339.
WINTER-FROEMEL/ZIRKER (2010): Winter-Froemel, Esme/Zirker, Angelika: „Ambiguität in der Sprecher-Hörer-Interaktion Linguistische und literaturwissenschaftliche Perspektiven“. In: *Ambiguität,* hrsg. v. Wolfgang Klein u. Susanne Winkler. Stuttgart 2010: Metzler *(Lili. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 40/158), S. 76–97.
WIRTH (2006): Wirth, Uwe: „Hypertextuelle Aufpfropfung als Übergangsform zwischen Intermedialität und Transmedialität“. In: Transmedialität. Zur Ästhetik paraliterarischer Verfahren, hrsg. v. Urs Meyer, Roberto Simanowski u. Christoph Zeller. Göttingen 2006: Wallstein Verlag, S. 19–38.
WITTKOWSKI (1990): Wittkowski, Wolfgang: „Vielfalt der Autonomien im Kunstwerk. Fausts Ende“. In: *Revolution und Autonomie. Deutsche Autonomieästhetik im Zeitalter der Französischen Revolution. Ein Symposium*, hrsg. v. Wolfgang Wittkowski. Tübingen 1990: Niemeyer, S. 343–362.
WOHLFAHRT (1982): Wohlfahrt, Günter: *Der Augenblick. Zeit und ästhetische Erfahrung bei Kant, Hegel, Nietzsche und Heidegger; mit einem Exkurs zu Proust*. Freiburg/München 1982: Alber.
WOLF (2002a): Wolf, Werner: „Intermedialität: Ein weites Feld und eine Herausforderung für die Literaturwissenschaft“. In: Literaturwissenschaft: intermedial – interdisziplinär, hrsg. v. Herbert Foltinek u. Christoph Leitgeb. Wien 2002: Verl. der Österr. Akad. der Wiss., S. 163–192.
WOLF (2002b): Wolf, Werner: „Das Problem der Narrativität in Literatur, Bildender Kunst und Musik. Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie“. In: *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*, hrsg. v. Vera Nünning u. Ansgar Nünning. Trier 2002: Wissenschaftlicher Verlag Trier (WVT), S. 23–104.
ZWICK (2019): Zwick, Elisabeth: „Wa(h)re Bildung? Überlegungen zum faustischen Element des Bildungsgedankens“. In: *Faust und die Wissenschaften: Aktuelle Zugänge und Perspektiven in wissenschaftlicher Vielfalt*, hrsg. v. Elisabeth Weiss, Oliver Jahraus, Hanni Geiger. Würzburg 2019: Königshausen & Neumann (Film – Medium – Diskurs, 104), S. 37–54.