

---

Carsten Rohde

## »Wie anders wirkt dies Zeichen auf mich ein!«

*Medien und Medialität in Goethes »Faust«*

---

Johann Wolfgang Goethes *Faust* ist vielfach als »Welt-Dichtung« interpretiert worden, in der das Dasein – »[v]om Himmel durch die Welt zur Hölle«<sup>1</sup> – in ebenso umfassender wie exemplarischer Weise verhandelt wird und zur Anschauung gelangt. So erhebt etwa Georg Lukács die Tragödie zum »Drama der Menschengattung«, zum »einzigartigen Weltgedicht«: »[I]m Mittelpunkt steht ein Individuum, dessen Erlebnisse, dessen Schicksal und Entwicklung zugleich den Fortgang und das Geschick der ganzen Gattung darstellen sollen.«<sup>2</sup> Diese Tendenz zur Totalität gilt auch in medialer Hinsicht. In der Goethe'schen *Faust*-Dichtung zeigen sich eine Reihe von medien- oder medialitätsspezifischen Eigenschaften, die eine seit den 1970er Jahren zunehmend mediensensible Literaturwissenschaft als charakteristisch erachtet für das Zeitalter der Medienmoderne. Es gilt dabei verschiedene Ebenen zu unterscheiden:

1) *Medienhistorisch* ist die Faust-Stoffgeschichte seit ihren Anfängen um 1500 polymedial konturiert: Faust tritt zunächst als mündliches Erzählgut, als sagenhaftes Gerücht in Erscheinung, bevor dann das Gesagte im Verlaufe des 16. Jahrhunderts in eine literarisierte Sagenform überführt wird. Durch Verwechslung mit dem Mainzer Buchdrucker Johannes Fust wird Faust eine Zeitlang mit der Erfindung des Buchdrucks in Verbindung gebracht – und somit mit einer mediengeschichtlichen Revolution, die Teile der kulturellen Eliten ebenso wie Fausts sonstige Taten als obskure Teufelskunst denunziert haben.<sup>3</sup> Hinzu kommen Ende des 16. Jahrhunderts erste bildliche Darstellungen sowie im 17. Jahrhundert musikalische und theatralische Elemente. Als Zauberkünstler umgibt die Figur Faust(us) von Anfang an eine Aura als Medienkünstler, versteht man darunter den virtuosen Gebrauch von vermittelnden Zeichen. Dass dieser Gebrauch ohne stabile Referentialität in der Wirklichkeit von statten geht, lässt ihn so modern erscheinen. Faust bedingt sich im Pakt den Schein aus und setzt ihn weitläufig als illusionäres Medium ein – während die Theologie mit Blick auf Fausts Schicksal insbesondere vor diesem Schein warnt, vor dem trügerischen »Blendwerk des Teufels« (so etwa Johann Weyer in seiner Schrift *De praestigis daemonum* von 1568).

2) *Medienkomparatistisch* sind Goethes *Faust* und auch andere literarische Faust-Adaptionen von besonderem Interesse, weil sie häufig Gegenstand von theatralischen Umsetzungen und von bildkünstlerischen, musikalischen bzw. musikdramatischen sowie in neuerer Zeit auch filmischen Bearbeitungen geworden sind. Die intermedialen Transfers zwischen diesen Künsten stehen hier ebenso im Mittelpunkt wie allgemeine medientechnische und mediengeschichtliche Veränderungen im Gesamtgefüge der Künste, Gattungen und Medien. Die außerordentlich reichhaltige Forschung zu diesem Thema bewegt sich häufig im hochkulturellen Rahmen der traditionellen »Interart(s) Studies«, indem vornehmlich die gegenseitigen Einflussnahmen von sowie der Verkehr zwischen ästhetisch autonomen, kanonischen Kunstwerken oder Kunstsystemen analysiert werden.<sup>4</sup> Erst in neuerer Zeit finden auch grundlegende medienhistorische Umbrüche und populärkulturelle Prozesse in der Moderne Berücksichtigung.<sup>5</sup> Fragen der Intermedialität rücken vor dem Hintergrund neuerer medientechnischer Entwicklungen ebenfalls zunehmend in den Vordergrund.<sup>6</sup>

3) *Medienästhetische* Lesarten von Goethes *Faust* (oder auch von anderen Einzelwerken mit Faust-Bezug) fokussieren zumeist auf den Mediengebrauch und dessen Funktionen im Drama.<sup>7</sup> So hat man etwa auf den großen Anteil von musikalischen und opernhafte Elementen in diesem bekanntesten Drama deutscher Sprache hingewiesen.<sup>8</sup> Besondere Beachtung hat zudem der Einsatz einer Laterna magica zu Beginn von *Faust II* gefunden:<sup>9</sup> Faust lässt mit Hilfe Mephistos und eines Projektionsapparats am Hof des Kaisers antike Sagenfiguren erscheinen. Die Aufführungsgeschichte des ersten Teils von Goethes Drama informiert zudem darüber, dass eine Laterna magica auch bei einer Teilaufführung 1819/20 in Berlin Anwendung fand: Das optische Medium visualisierte hier den Erdgeist in der Szene *Nacht*. Im einen Falle unterstreicht der Mediengebrauch die trügerischen, ja betrügerischen Mittel, derer Faust sich auf seiner Suche nach dem »erfüllten Augenblick« bedient; im anderen Falle lässt die Technik eine Instanz als optischen Trick erscheinen, die doch im Text selbst noch als existentielle, vitalistische Kraft markiert ist, der sich Faust nicht gewachsen fühlt.

4) Demgegenüber sollen im Folgenden neben den medien- vor allem die *medialitätsspezifischen* Aspekte in Goethes *Faust*-Dichtung im Mittelpunkt stehen. Unter Medialität verstehe ich das Bedingungs- und Vermittlungsgefüge von literarischen und ästhetischen Zeichen. Die neuere literaturwissenschaftliche Forschung gebraucht den Begriff der Medialität zumeist im Sinne einer Basiskategorie, in der die grundsätzliche mediale Verfasstheit und Bedingtheit von Literatur angezeigt ist. So übersetzt etwa Jörg Schönert »Medialität« mit (prinzipieller) »Medienabhängigkeit«.<sup>10</sup> Was Goethes Drama betrifft, so kommen

in seinem Verlaufe nicht nur verschiedenste Medien zum Einsatz, vielmehr reflektiert es immer wieder in grundsätzlicher Weise auf seine Medialität sowie vor allem auf die Medialität von Fausts Existenzproblematik. Eine Analyse von Goethes *Faust*, die sich mit den medialitätsspezifischen Aspekten des Dramas befasst, hat es dementsprechend – in Analogie zu Kants Definition von Transzendentalität – mit den medialen *Bedingungen der Möglichkeit von Sein* zu tun, »Sein« hier verstanden als das Vermittelte, das im vermittelnden Zeichen (Medium) angesprochen ist. Anhand von ausgewählten Textstellen in Goethes *Faust*-Dichtung sollen diese medialen Bedingungsverhältnisse von Goethes Drama und Fausts Identität schärfer in den Blick gebracht werden.

### Zeichen

Seit der ersten Dramatisierung durch Christopher Marlowe um 1600 (UA 1594, ED 1604/16) beginnt das Faust-Drama mit einer Szene im Studierzimmer (*in his study*<sup>11</sup>). Obwohl Goethe Marlowes Version erst 1818 kennenlernte, mithin zehn Jahre nach Veröffentlichung von *Faust I*, war diese dramatische Exposition durch die Marlowe-Adaptionen der Wanderbühnen und Puppenspiele allgemein etabliert. Faust wird exponiert als Gelehrter, sein primäres Artikulationsmedium ist folgerichtig das Wort, das gesprochene, das geschriebene und das gedruckte Wort. Doch charakteristischerweise wird die sprachliche Rede, Fausts Eingangsmonolog, sofort durch nonverbale Zeichen flankiert und unterbrochen. Das Erste, was der Leser und auch der Zuschauer über den Protagonisten erfahren, sind nicht sprachliche Zeichen, ist vielmehr nicht-sprachliche dramatische Aktion: »FAUST *unruhig auf seinem Sessel am Pulte*« (vor V. 354). Dem folgt wörtliche Rede, die indes jäh unterbrochen wird durch eine Interjektion: »Habe nun, ach!« (V. 354). Fausts initialer Moment ist bestimmt durch eine Abfolge von Artikulationen, in denen sich verschiedene mediale Zeichen undurchdringlich überlagern: Seine Unruhe ist sowohl psychologische Befindlichkeit als auch physiologisch-kinetische Tätigkeit; sie äußert sich sodann in sprachlichen Zeichen, die jedoch sofort zurückgenommen, gleichsam zurückgeführt werden in die Unruhe, in einen Ausruf des körperlich-geistigen Schmerzes: »Ach!« Dieses »ach!« ist so etwas wie die Kern- und Kurzformel des gesamten Dramas. Es kehrt wieder in Fausts bekannten Worten »Zwei Seelen wohnen, ach! in meiner Brust« (V. 1112) und bezeichnet hier ebenfalls den Hiatus zwischen zwei medialen Entäußerungsformen, dem Streben des Individuums ins Irdische, »in derber Liebeslust« (V. 1114), und dem Streben ins Transzendente, »Izu den Gefilden hoher Ahnen« (V. 1117). Das sentimentalisch-pathetische »ach!« des modernen Intellektuellen Faust (vgl. auch V. 1210–1213: »Aber ach! schon fühl' ich, bei

dem besten Willen, / Befriedigung nicht mehr aus dem Busen quillen./Aber warum muß der Strom so bald versiegen, / Und wir wieder im Durste liegen?«) wird im Stück kontrastiert durch das naive »ach« von Gretchen: Dieses führt im Unterschied zu Faust nicht in das Drama der Dualität oder der unendlichen Verweisung, es markiert vielmehr authentischen Schmerz, der sowohl sozial (»Nach Golde drängt, / Am Golde hängt/Doch Alles. Ach wir Armen!«; V. 2802ff.) als auch religiös (»Ach neige, / Du Schmerzenreiche, / Dein Antlitz gnädig meiner Not!«; V. 3587–3589), aber auch individuell (»Und ach sein Kuss!«; V. 3401) akzentuiert ist.

*Faust* als Drama der Medialität gelesen, in dem es um die Bedingungen der Möglichkeit medialer Vermittlung und Entäußerung geht, das ist im Kern dieses »Ach!«: Der Schmerz darüber, dass kein mediales Zeichen befriedigt, dass Medien auch nur Vermittler sind, die zwischen den Dingen bzw. Zeichen stehen, die also entweder die Tragödie der Dualität ins Werk setzen oder aber in die Unendlichkeit des Aufschubs führen. Entsprechend deutet Friedrich Kittler den Seufzer, unter Hinweis auf ein Distichon von Schiller (»Warum kann der lebendige Geist dem Geist nicht erscheinen? / Spricht die Seele, so spricht, ach! schon die Seele nicht mehr«), als ein »Zeichen jener einmaligen Wesenheit«, die Faust als Transzendentsignifikat anstrebt, die ihm indes verwehrt bleibt, mithin immerzu – auch medial – aufgeschoben wird.<sup>12</sup>

Das Stück setzt damit gleich zu Beginn eine Spur der Uneindeutigkeit, der Zerstreuung, auf der sich verbale und nonverbale Zeichen überlagern, und die das »Streben« des Protagonisten als eine Bemühung kennzeichnet, die gerade nicht – wie eine heroisierende Rezeption lange Zeit unterstellte – geradewegs in die Erlösung führt, sondern vielmehr von Anfang an durchsetzt ist von problematischen Momenten, nicht zuletzt Aporien der Medialität, der Vermittlung von Zeichen und Wirklichkeit. Psychologisch-körperliches Äquivalent hierzu ist Fausts »Unruhe«, die nicht zufällig auch in der Szenenanweisung zu Beginn des zweiten Teils begegnet (»FAUST auf blumigen Rasen gebettet, ermüdet, unruhig, schlafsuchend«; vor V. 4613) und die in der Rezeption von Ernst Bloch und später von Karl-Heinz Huckle als das Faust'sche Momentum kat-exochen exponiert wurde.<sup>13</sup> Die mediale Drift aber, Fausts Unfähigkeit, ein Medium zu finden, in dem sein Dasein und sein Erkenntnisinteresse auf befriedigende Weise Ausdruck finden, ist elementarer Bestandteil dieser Beunruhigung als Verunsicherung. Wenn Bloch in seinem subjektgeschichtlichen Abriss Faust und andere Gestalten der Renaissance, nicht nur als Figuren der Unruhe, sondern zugleich als »Grenzgestalten« und »Grenzüberschreiter«<sup>14</sup> kennzeichnet, so ist dies nicht unwesentlich dem darin wirksamen Hegel'schen Fortschrittsoptimismus geschuldet.<sup>15</sup> Ein solcher »Grenzüberschreiter« könnte Faust auch in medialer

bzw. medialitätsspezifischer Hinsicht sein, wenn die Figur so angelegt wäre, dass sie in die unendliche Kette der Verweisung einstimmt, sich dem Strom der Zeichen metamorphotisch hingibt (wie etwa – unter freilich ganz anderen Voraussetzungen – das poetische Subjekt in Goethes *West-östlichem Divan*). Doch als exemplarische Figur, die sowohl den modernen Intellektuellen als auch die moderne Zivilisation verkörpert, musste Faust als ein Scheiternder erscheinen, da sowohl ›Geist‹ als auch ›Tat‹ in der offiziellen symbolisch-semanticen Ordnung des 19. Jahrhunderts nicht anders gedacht werden konnten, als dass sie auf Präsenz aus sind, nicht auf Aufschub.

*Der Tragödie Erster Teil* setzt sich fort in Fausts Absage an jede Form von rationaler Buchgelehrsamkeit. Die Fakultäten und ihr Wissen werden verworfen. Etablierte Bücher, Papiere, Instrumente erscheinen nutzlos. Stattdessen erprobt Faust alternative Wissensformen, hermetische, magische Epistemen. Er schlägt ein Buch des Nostradamus auf und erblickt darin zunächst »*das Zeichen des Makrokosmos*« (vor V. 430), später, als er es umwendet, »*das Zeichen des Erdgeistes*« (vor V. 460). Nicht nur setzt Goethe hier seinen Helden in eine deutliche Beziehung zur eingangs erwähnten alchemistischen Stofftradition. Er versetzt ihn geradezu in eine Urszene der Faust-Stoffgeschichte: das Lesen der Zeichen und den Versuch, diese in einen Zusammenhang zu bringen.<sup>16</sup> Das Lesen – der Zeichen – in der Bibel und anderen autorisierten Werken ist der orthodoxe, rechtgläubige Weg; doch er befriedigt weder Goethes Faust noch die als Theologiestudenten gekennzeichneten Faust-Figuren der Tradition. Der unorthodoxe, potentiell häretische Weg verläuft über magische Schriften, hermetische, kabbalistische und andere alternative Wissenstraditionen und mündet in die Beschwörungsformeln des Bösen. Sie bilden in der Teufelsliteratur wie in der Faust-Stoffgeschichte eine eigene Textgattung,<sup>17</sup> deren Verbreitung einiges über ihr zeitgenössisches Faszinationspotential verrät: Die sogenannten ›Höllenzwänge‹ bestehen aus Figuren und Zeichen, deren esoterische Fremdheit und Unübersetzbarkeit das ›ganz Andere‹ verheißen. Doch entscheidend ist, dass auch in diesem Strang der Faust-Stoffgeschichte eine fundamentale Instabilität der Zeichen begegnet. Attraktiv sind die Formeln, Figuren und Zeichen gerade in ihrer Unverständlichkeit. Die gesamte Tradition des hermetischen Wissens lebt von dieser Spannung zwischen der Instabilität und Unverständlichkeit der Zeichen und der Verheißung des ›ganz Anderen‹, das doch immer uneingelöst bleiben muss. Diese Erfahrung macht auch Faust: Er ist angezogen von der Fremdheit der Zeichen, zugleich imaginiert er ihre Aufhebung zu einem »Ganzen« (V. 447) – die aber doch nur, wie er beklagt, ein »Schauspiel« (V. 454) ist. Das Drama Fausts ist abermals ein Drama der Medialität: Die Bedingungen der Möglichkeit von ›Sein‹ als ein medial vermitteltes führen unweigerlich in

eine Sackgasse, da die Zeichen immerzu weiterverweisen und jede Form von Erfüllung oder gar Einsicht in den Weltzusammenhang hintertreiben. Ähnlich die sich anschließende Konfrontation mit dem Erdgeist: Er erscheint Faust gar als lebendiges Wesen – doch auch hier scheitert der Held an der Vermittlung. Gerade in seiner lebendigen Präsenz erweist sich das Medium des Erdgeistes als nicht übersetzbar, nicht vermittelbar mit Fausts Existenz. Die »Einwirkung«, von der Faust zunächst in spontaner Begeisterung berichtet (»Wie anders wirkt dies Zeichen auf mich ein!«; V. 460), stellt sich als medial inkompatibel heraus. Das Andere ist dann doch das Immergleiche. Und es wird direkt im Anschluss ins Ironische, Lächerliche gewendet, wenn Famulus Wagner die Szene – irrtümlich zwar, doch gerade in der Entstellung hellseherisch – als »griechisch Trauerspiel« (V. 523) tituliert, dem »deutschen Trauerspiel des Doktor Faust gegenbildlich eine weitere mediale Facette, eine weitere potentielle Ausdrucksmöglichkeit hinzufügend.

#### Worte

Zu Beginn der Szene *Studierzimmer I* versucht sich Faust ein weiteres Mal an den Worten. Die kleine Szene, die nur vierzehn Verszeilen umfasst (V. 1224–1237), zeigt in gedrängter Form, warum Fausts Existenzkrise auch eine Medialitätskrise ist. Faust schlägt auf der Suche nach »Offenbarung«, nach einem Prinzip, das seinem Dasein Halt geben könnte, den »Grundtext« der Bibel auf. Der Text besteht aus Worten; am Anfang aller Dinge, so erfährt Faust, stand ebenfalls das »W o r t« – lauter Worte, die (der doch Worte verachtende!) Faust in einer weiteren Tautologie mit Worten kommentiert. Faust stößt bei seinem Versuch, aus der Enge des »Kerkers« der eigenen Gelehrtenexistenz zu entfliehen, auf Zeichen, die ihrerseits auf Zeichen verweisen – und landet so in einem Spiegellabyrinth. Er macht, wenn man so will, die Erfahrung dessen, was Jacques Derrida *dissemination* nennt, die Zerstreuung von Sinn. Nicht nur verweist die deutsche Übersetzung des griechischen *logos* auf das »W o r t«, es kann daneben auch »Begriff« und »Vernunft« bedeuten.<sup>18</sup> Wenn Faust sodann den Drang verspürt, den »Anfang« aller Dinge eigenmächtig »anders [zu] übersetzen«, mit »S i n n«, »K r a f t«, »T a t«, so nimmt das Maß an Zerstreuung nur weiter zu. Die permutative Reihe lenkt die Aufmerksamkeit auf den Kern des Vorgangs selbst: auf die Übersetzung, mithin die Medialität, die Bedingungen der (Un-)Möglichkeit von Sein/Sinn in seiner vermittelten Unmittelbarkeit. Johann Gottfried Herder, der in einem theologischen Kommentar von 1775 ebenfalls das Wort des Johannes-Evangeliums zitiert, knüpft daran eine ähnliche medientheoretische Reflexion an. »Was wissen und begreifen wir vom Wesen des Unendlichen, des

Unerforschten?«,<sup>19</sup> fragt er – mithin wie Faust nach einem allgemeinen metaphysischen Grund des individuierten Daseins fahndend. Wie kann, mit anderen Worten, das Unendliche im Endlichen erscheinen, wie vermittelt es sich, unter welchen medialen Bedingungen erreicht es unmittelbare Evidenz? Herder antwortet auf diese Frage mit der pantheistischen Überzeugung, dass in einer von Gott erfüllten Welt entsprechend ein »Bild Gottes in der Menschlichen Seele« verankert sei und »Gedanke! Wort! Wille! That! Liebe!« lediglich verschiedene mediale Derivationen dieses inneren Gottesbildes seien.<sup>20</sup> Herder lässt also gewissermaßen die mediale Zerstretheit (und gekoppelt daran: die Zerstreung von Sinn) dezisionistisch sich aufheben in einer Art *communio* im Supermedium ›Gott. Hingegen kulminiert Fausts Exegese in der »T a t«, einem Einzelmedium, das notwendigerweise nicht das gleiche Maß an Stabilität zu garantieren vermag wie das Supermedium ›Gott. Fausts Taten treiben ihn denn auch in den Ruin. Sie sind ebenfalls Glieder in einer Kette von Zeichen, die auf weitere Zeichen verweisen (und darum führt, wie Goethe einmal sein eigenes Lob der Tätigkeit kritisch relativiert, »lulnbedingte Thätigkeit«<sup>21</sup> in den Bankrott). Fausts Ego aber verlangt nicht nach einem ewigen Aufschub von Zeichen, sondern nach deren Unterbrechung und Aufhebung in Sinn, ähnlich wie Herder in seinem pantheistischen Dezisionismus. Andererseits ist *Faust* kein theologisches Traktat, sondern dramatische Existenzbeschreibung eines problematischen und das heißt zu einem Glaubenssprung unfähigen modernen Individuums.

### *Erscheinungen*

Nach dem Pakt mit Mephistopheles erfolgt in den Szenen *Auerbachs Keller* und *Hexenküche* der Übergang von der Gelehrten- zur Gretchentragödie. Trügerische Zeichen begegnen dem Helden hier wie dort.<sup>22</sup> Verirrt sich Fausts Erkenntnisstreben in den medialen Spiegelungen der Zeichen, die ihn immer weiter verweisen, so verfängt sich sein Liebesbegehren in Erscheinungen und Projektionen.<sup>23</sup> Beide Male scheitert Faust an der Medialität der Zeichen, die er vergeblich rückzukoppeln versucht an stabile Wirklichkeiten. Die Liebesgeschichte zwischen Faust und Margarete beginnt gleich mit mehreren Missverständnissen. Faust sieht in der Szene *Hexenküche* eine Gestalt in einem Spiegel – ein Trugbild. Er hält es superlativisch für die schönste Frau der Welt. Mephisto verspricht, sie ihm zuzuführen. Ist es Helena? Nein, Gretchen. Egal, denn Faust sieht nun mit dem Zaubertrank wahllos »Helenen in jedem Weibe« (V. 2605f). Anders gesagt: Fausts Blicke irren sich, sie irren umher in einem Konglomerat ideeller Bestrebungen und libidinöser Wünsche. Sein »Gefühl« ist ein »Gewühl« (V. 3060) – ausgerechnet im Zwiegespräch mit Mephisto über Fausts ideell-triebhafter Motivation

indiziert der Binnenreim die Haltlosigkeit seiner Person. Zu erkennen, »was die Welt/Im Innersten zusammenhält« (V. 382f.), dieses auf Wissen und Erkenntnis ausgerichtete Bestreben verschiebt sich im Laufe des Dramas zunehmend in Richtung eines willkürlichen und gewaltförmigen Wunschbegehrens.

Die phantasmatischen Valenzen der Spiegelszene in der Hexenküche, mit der die Liebeshandlung im ersten Teil von Goethes *Faust* ihren Anfang nimmt, sind offenkundig. Faust begehrt ein Scheinbild, griechisch: Phantasma. Er projiziert Wirklichkeit in ein Bild, ja mehr noch: Er erhebt es zu einem Absolutum, dem sein Verlangen gilt. Margarete wird zusätzlich mit Unschuld und Reinheit ausgestattet, auch diese sind projektive Phantasmen, die primär dem Zweck dienen, Fausts Begierde anzustacheln. Insbesondere mit Blick auf die Rezeption im 19. Jahrhundert entfaltete dieses Rollenbild eine immense Wirkung. Kaum eine *Faust*-Inszenierung oder Faust-Bearbeitung – welche zumeist auf Goethes Drama oder Gounods Oper rekurriert –, in der Margarete nicht als engelhafte Unschuld stilisiert wird. Wenn ihre Blicke auf den Bilddarstellungen immer wieder zu Boden gerichtet sind und jedenfalls nicht Fausts Augen treffen, so ist dies in zeitgenössischer Lesart mit ›Keuschheit‹, ›Unschuld‹ und ›Reinheit‹ konnotiert. Dass dieser ›Blick der Unschuld‹ indes weitgehend ein männliches projektives Phantasma darstellt, das die Rolle der Frau eindimensional auf ein passives Objekt festschreibt und dieses gar zur Selbstvervollkommnung instrumentalisiert, verdeutlicht eine Stelle aus Richard Wagners Programmschrift *Oper und Drama* von 1852:

Das Weib erhält volle Individualität erst im Momente der Hingebung. Es ist das Wellenmädchen, das seelenlos durch die Wogen seines Elementes dahinrauscht, bis es durch die Liebe eines Mannes erst die Seele empfängt. Der Blick der Unschuld im Auge des Weibes ist der endlos klare Spiegel, in welchem der Mann so lange eben nur die allgemeine Fähigkeit zur Liebe erkennt, bis er sein eigenes Bild in ihm zu erblicken vermag: hat er sich darin erkannt, so ist auch die Allfähigkeit des Weibes zu der einen drängenden Notwendigkeit verdichtet, ihn mit der Allgewalt vollsten Hingebungssehnsüchters zu lieben.<sup>24</sup>

Tatsächlich ist der »endlos klare Spiegel« bei Wagner wie im Falle von Faust ein mit imaginärem Begehren aufgeladener und verzerrter »Zauberspiegel« (V. 2430). Im Unterschied zu Goethe, dessen *Wiederholte Spiegelungen* (so der Titel eines Aufsatzes von 1823) das Innen mit dem Außen verbinden, befindet sich sein Titelheld in einem Spiegelkabinett ohne Weltbezug. In ihm ist »Liebe« aufgezwungen, »Notwendigkeit« konstruiert. Fausts »Augen Gewalt« (V. 3397) – verstanden als eine subjektive Ausformung überschießender kultureller Energie, die im Hinblick auf die epochale Stellvertreterfunktion der Figur auch eine



produktive Kraft darstellt – treffen auf den in Margarete projizierten »Blick der Unschuld«, der für sich genommen keinen Wert besitzt, sondern dem männlichen Gegenüber funktional zugeordnet ist, indem er der Vervollkommnung des »eigene[n] Bildes« dient.

Die wirkungsgeschichtliche Wucht der Liebesgeschichte von Faust und Margarete wurde bereits angedeutet – sie findet eine Bestätigung in einer zweiten Faust-Bearbeitung des 19. Jahrhunderts, deren weltweite Popularität diejenige des Goethe-Dramas sogar noch übertraf: Charles Gounods Oper *Faust* (UA 1859) tilgt das Gelehrtdrama weitgehend und konzentriert sich auf die Liebesfabel. Gleich die zweite Szene führt Faust eine »Erscheinung« vor Augen und benennt somit zugleich den fragwürdigen medialen Status von Fausts phantasmatischem Liebesbegehren: »*Apparition de Marguerite au rouet*«. <sup>25</sup> Der Protagonist selbst heißt sie ein »fantôme« <sup>26</sup> – doch er nimmt auch hier die Erscheinung eines medialen Zeichens, eines Bildes, für Wirklichkeit, benutzt sie als Sprungbrett für seine projektiven Phantasmen. Er gibt sich, mit Roland Barthes zu sprechen, dem »großen imaginären Fluten« hin, von dem das Subjekt der Liebe »ohne Ordnung und Ziel überschwemmt wird«. <sup>27</sup> In diesem »Fluten« ist alles Erscheinung und alles Wirklichkeit für das Subjekt. Faust ignoriert, dass man in einem Spiegel streng genommen immer nur sich selbst sieht oder doch das Andere nie ohne das Selbst. Das Medium des Zauberspiegels gaukelt ihm vor, die Kluft zwischen Schein und Sein zu schließen.

### *Allegorien*

Im zweiten Teil des *Faust* verändern sich, wie oft bemerkt wurde, <sup>28</sup> Inhalt und Struktur des Dramas grundlegend. Aus dem Individualdrama wird ein Weltpanorama. Die subjektiven Existenznöte Fausts rücken, mit Ausnahme des 5. Akts, weitgehend in den Hintergrund. Stattdessen arrangiert der Dramatiker allegorische Tableaus, in denen bestimmte kulturelle und gesellschaftliche Fragestellungen kunstvoll in »wiederholten Spiegelungen« poetisch verhandelt werden. Zeigte sich der Protagonist des ersten Teils des Öfteren frustriert aufgrund der Differentialität der sprachlichen und medialen Zeichen, erlaubte der grundlegende Perspektivenwechsel in *Faust II* eine Struktur, in der die Poetik des späten Goethe mit dieser Differentialität aufgehoben wurde. <sup>29</sup> Hier wie dort herrscht als Strukturprinzip die unendliche Verweisung. Der und das Einzelne gehen auf im kollektiven Zeichenstrom; folglich wird das Individuum zum »Kollektivwesen«, <sup>30</sup> das am »Ganzen« teilhat nicht als einer metaphysischen Entität, sondern in dynamischer Transformation, im Sinne der Goethe'schen Morphologie: »Gestaltenlehre ist Verwandlungslehre.« <sup>31</sup> Medialität erscheint

in dieser allgemeinen Formenlehre, die der zweite Teil des *Faust*-Dramas im Grunde ist, als eine der Grundbedingungen.

Hochsymbolisch an das Ende der Eröffnungsszene gestellt, reflektieren darauf, im buchstäblichen Sinne, die berühmten Verse Fausts im Angesicht der aufgehenden Sonne. Es geht in ihnen um nicht weniger als um die Medialität des »Lebens!« (V. 4727), um die Bedingungen der Möglichkeit, dem »Leben« zu begegnen, hier verstanden im Sinne einer existentiellen Erfahrungsdimension, die dennoch nicht, wie im ersten Teil, individuell perspektiviert ist, sondern ins allegorische Allgemeine zielt. Daher das programmatische, fast emblematische Bild mit Sonne, Regenbogen, Abglanz, das natürlich auch zu verstehen ist als (allzu?) programmatische Absage an die von Hybris und Übermaß bestimmten Leidmonologe Fausts im ersten Teil. Die verzweifelte Wette auf die Einlösung von individueller Erfüllung, auf das Verweilen im Genuss, wird hier überführt in ein Denkbild, das im Zeichen einer »Poetik des Abglanzes« Allgemeinheit beansprucht. Abglanz als Medialität ist die Kurzformel für das Prinzip des unendlichen Aufschubs in der Ästhetik nicht erst des späten, sondern bereits des klassischen Goethe.<sup>32</sup> In ihm ist Vermittlung der Zeichen zentral, zumindest im statuarischen Denkbild am Ende von *Anmutige Gegend* findet Fausts »Bestreben« einen Zugang zum »Leben« – und damit eine adäquate Form von Medialität –, der nicht katastrophal endet.

Weitere allegorische Ensembles beleuchten teils allgemein kulturelle, teils spezifisch moderne Gegenstandsbereiche. So im 1. Akt die Papiergeld-Szene, in der die politisch-ökonomische Raison des modernen Staatswesens in eine modellhaft-allegorische Handlung übersetzt wird. Die Staatsmacht erscheint hier wesentlich im Medium des Papiergeldes – mithin im Schein einer in der Wirklichkeit letztlich nicht verankerbaren Referentialität, wie bereits in der Forschung mehrfach analysiert wurde.<sup>33</sup> Die Bedingungen der Möglichkeit des modernen Staatswesens werden auf ihre Grundlagen hin überprüft, und das heißt: auf ihre Erscheinungs- und Vermittlungsformen, auf ihre Medialität. Das Ergebnis der Recherche passt insofern in den Gesamtrahmen, als auch hier, im Bereich des politisch-staatlichen Handelns, der die gesamte Faust-Sage durchziehende Scheincharakter menschlicher Tätigkeit evident wird.

Im ersten wie auch in den nachfolgenden Akten zwei und drei fährt das Drama ein vielgestaltiges mythologisches Personal auf, dessen allegorische Semantik nur äußerst schwer zu durchdringen ist. Die Vielzahl von mythologisch-allegorischen Gestalten ergänzt das Pandämonium der Geister, das schon im ersten Teil der Tragödie in Form von Erdgeist, Geisterhören und anderen real-irrealen Wesen dem Drama eine artifiziell-phantasmagorische Aura verleiht. Im zweiten Teil sind es lauter Medien, in denen das zeitalterübergreifende, menscheitsge-

schichtliche Bedeutungsspektrum »vom Untergange Troja's auf die Zerstörung Missolonghi's«<sup>34</sup> angezeigt ist – entsprechend weit gestreut ist die Semantik, in die nun Fausts Werden gestellt ist. Die Medialität seines Daseins überträgt sich gewissermaßen auf all die Sirenen, Nereiden und Tritonen sowie anderen Geister- und Fabelwesen, die ihn umgeben. Sie sind Medien im Wortsinne, Mittler jener undurchdringlichen Bedeutung, die Faust als Allegorie auszeichnet. Dies gilt selbst für Helena und Euphorion, an denen die Rezeption später eine Art deutsch-griechische Wesensliaison meinte exemplifizieren zu können. Auch sie sind jedoch primär Ausdruck des medialen Gespinstes, das Faust umgibt, poetische Medien, von denen am Ende nur die »Aureole« (vor V. 9903) bzw. »Kleid und Schleier« bleiben, nichts »Körperliche/s« (vor V. 9945), semantisch oder existentiell Fassbares.

#### *Fausts Medialitäten*

In den Rahmungen von *Faust* verweist Goethe gleich mehrfach auf die Medialitäten seines Weltspiels: Er adressiert die Vermitteltheit seiner Figuren, wenn er in den Versen der *Zueignung* (»Ihr naht euch wieder, schwankende Gestalten!«; V. 1) deren biographische und morphologische Entstehung bedenkt und mit dem Begriff der »Gestalt« ein Medium einführt, das um 1800 in Ästhetik und Anthropologie von eminenter Bedeutung gewesen ist. Das »Schwanken« darf man aber wohl im Sinne der erwähnten morphologischen Dynamik lesen: Den Gestalten des Dramas, insbesondere den Hauptfiguren, liegt keine fixe Identität zugrunde, sie sind problematisch und komplex, nicht nur entstehungsgeschichtlich, auch individualsemantisch. Das *Vorspiel auf dem Theater* führt das Drama *Faust* als Bühnenstück in die Meta- als Medialitätsreflexion: Was sind seine Mittel, wie vermittelt es sich in seinen Formen und Inhalten dem Publikum, und was sind dessen Erwartungskonventionen? Dass auch und gerade hier, in der Sphäre des Theaters, das Verhältnis von Schein und Wirklichkeit in grundsätzlicher Weise verhandelt wird, potenziert das ohnehin beträchtliche Maß an scheinhaft-schillernden Elementen in der Faust-Fabel. Gleichzeitig ist das Wort vom »Ragout«-Charakter (V. 100) zeitgenössischer Theaterproduktion aus dem Munde des Direktors zwar pejorativ gemeint, es liefert aber in metamedialer Hinsicht ein Bild für die Struktur einer zerstreut-fragmentierten Kunstform, die sich medial »in Stücken« (V. 99) übermittelt und schon deshalb Fausts Drang, »die Welt / Im Innersten« (V. 382f.) zu fixieren, verunmöglicht.

Schließlich nach dem biographisch-morphologischen, dem literatur- und kunstsoziologischen der philosophische Kontext: Im *Prolog im Himmel* treffen

die zwei Supermedien schlechthin aufeinander, sozusagen die beiden Mütter aller Medialitäten: Gott und Teufel, das Gute und das Böse. Wenn von den Bedingungen der Möglichkeit der Vermittlung von Sein (als dem Vermittelten) die Rede ist, dann kommt ihnen gewiss eine Hauptrolle zu, als Agenten der dichotomischen Weltordnung machen sie an der Experimentalfigur Faust die Probe aufs Exempel. Nicht nur: Führt das menschliche Streben zu dauerhafter Befriedigung, gar Erlösung, oder ist der Gegenseite zuzustimmen, die jede Erfüllung nihilistisch abstreitet? Sondern auch: Gibt es in der Entäußerung und Vermittlung des Daseins einen Weg, für den Einzelnen wie für das Kollektiv, auf dem das Vermittelnde (Medien – Zeichen, Worte, Erscheinungen etc.) nicht nur ewig in frustrierender Weise auf ein Weiteres verweist, sondern der Einzelne wie das Kollektiv auch medial gesehen, was ihre Erscheinungsweise und ihre Vermitteltheit betrifft, Teile jenes Zusammenhangs werden können, den der Introitus zu *Faust II* utopisch imaginiert als »des bunten Bogens Wechsel-Dauer« (V. 4722)?

Die Antwort auf diese Frage am Ende des zweiten Teils des *Faust* besteht in einer machtvollen Evokation dessen, was Arthur Schopenhauer das »metaphysische Bedürfnis«<sup>35</sup> nannte. Es dient dem gesamten 19. Jahrhundert als Fluchtmedium; so auch in den musikalischen Faust-Bearbeitungen von Robert Schumann (*Scenen aus Göthe's Faust*), Arrigo Boito (*Mefistofele*) und Gustav Mahler (*Achte Symphonie*), deren Werke, wie jene Richard Wagners, in eine Ästhetik der Überwältigung durch Liebesmetaphysik münden. Am Ende streben sämtliche dramatische Energien hinauf (»Blicket auf zum Retterblick«; V. 12096), »hinan« (V. 12111) – das letzte Wort der Tragödie eine Bewegungsanweisung, hin zu einem fiktiv-regulativen Ort der Aufhebung und Synthese. Auf diese Weise einem »letzten« Medium überantwortet, fand das erlösungssüchtige 19. Jahrhundert im Schluss der *Faust*-Dichtung sein metaphysisches Bedürfnis nach Ab- und Loslösung von den empirischen Kontingenzen, Verwicklungen und Inkongruenzen gestillt.

Trotzdem ergibt das Erlösungsfinale keine Heldengeschichte. Zwar suggeriert die Raumsemantik eine Steigerung: Der Weg Fausts führt von der Enge des »Kerkerls« (V. 398) der Studierstube zu Beginn zu den Himmelssphären am Ende des zweiten Teils – das Streben allein mithin als *Movens* und *Medium* der Erlösung? Das »Unsterbliche« (vor V. 11934) respektive die »Entelechie«<sup>36</sup> und das »Ewig-Weibliche« (V. 12110), die das Erlösungsszenario ermöglichen, sind indes *Agenzien*, die sich der individuellen Zielstrebigkeit entziehen. Ihre Unverfügbarkeit gleicht dem Farbenspiel des Regenbogens. Doch erst der tote Faust kann in diese Medialitäten ewiger Transformation überführt werden.

Anmerkungen

---

- 1 Sämtliche Zitate aus Goethes *Faust* mit Versangabe in Klammern im Fließtext folgen der Ausgabe Johann Wolfgang Goethe, *Faust*, Bd. 1: *Texte*, Bd. 2: *Kommentare*, hg. von Albrecht Schöne, 4., überarb. Aufl., Frankfurt/Main 1999 (= Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, hg. von Friedmar Apel u.a., 40 Bde., Frankfurt/Main 1985–2013, Abt. I, Bd. 7.1/2), hier Bd. 1, V. 242.
- 2 Georg Lukács, »Faust«-Studien, in: ders., *Goethe und seine Zeit*, Bern 1947, 127–207, hier 142f.
- 3 Vgl. Georgia E. Brown, *The Other Black Arts. Doctor Faustus and the Inky Worlds of Printing and Writing*, in: Sarah Munson Deats (Hg.), *Doctor Faustus. A Critical Guide*, London–New York 2010, 140–158; Peter J. Schwartz, »I'll burn my books!« *Faust(s), Magic, Media*, in: Simon Richter, Richard Block (Hg.), *Goethe's Ghosts. Reading and the Persistence of Literature*, Rochester–New York 2013, 186–214; Nicolas Detering, *Buchdruck*, in: Carsten Rohde, Thorsten Valk, Mathias Mayer (Hg.), *Faust-Handbuch. Konstellationen - Diskurse - Medien*, Stuttgart 2018, 121–128.
- 4 Vgl. etwa für das Theater: Bernd Mahl, *Goethes »Faust« auf der Bühne (1806–1998). Fragment - Ideologiestück - Spieltext*, Stuttgart–Weimar 1999; für die bildende Kunst: Roger Diederer, Thorsten Valk (Hg.), *Du bist Faust. Goethes Drama in der Kunst*, München–London–New York 2018; für die Musik: Emmanuel Reibel, *Faust, la musique au défi du mythe*, Paris 2008.
- 5 Vgl. Andreas Meier, *Faustlibretti. Geschichte des Fauststoffs auf der europäischen Musikbühne nebst einer lexikalischen Bibliographie der Faustvertonungen*, Frankfurt/Main u.a. 1990.
- 6 Vgl. etwa Carsten Rohde, *Exuberanz der Zeichen. Goethes »Faust« in intermedialen Konstellationen um 1800*, in: Albert Meier, Thorsten Valk (Hg.), *Konstellationen der Künste um 1800. Reflexionen - Transformationen - Kombinationen*, Göttingen 2015, 277–296.
- 7 Vgl. allgemein Helmut Schanze, *Faust-Konstellationen. Mythos und Medien*, München 1999.
- 8 Hans-Joachim Kreutzer, *Faust. Mythos und Musik*, München 2003; Tina Hartmann, *Goethes Musiktheater. Singspiele, Opern, Festspiele. »Faust«*, Tübingen 2004.
- 9 Vgl. neuerdings Ulf Otto, *Katoptrisches Theater. Erdgeist & Projektionskunst*, in: Claudia Blank (Hg.), *Faust-Welten. Goethes Drama auf der Bühne*, Leipzig 2018, 161–174; Cornelia Ortlieb, *Medialität und Materialität. Zugänge zum Faust-Stoff*, in: Rohde, Valk, Mayer (Hg.), *Faust-Handbuch*, 33–41 (bes. Abschnitt »Theater, Illusionen«, 33ff).
- 10 Jörg Schönert, *Literaturwissenschaft - Kulturwissenschaft - Medienkulturwissenschaft. Probleme der Wissenschaftsentwicklung*, in: Renate Glaser, Matthias Luserke (Hg.), *Literaturwissenschaft - Kulturwissenschaft. Positionen. Themen. Perspektiven*, Opladen 1996, 192–208, hier 196. Vgl. zur neueren Profilierung des Begriffs ferner Horst Wenzel, *Medialität von Literatur als Problem der Literaturwissenschaft*, in: Ludwig Jäger (Hg.), *Germanistik. Disziplinäre Identität und kulturelle Leistung. Vorträge des deutschen Germanistentages 1994*, Weinheim 1995, 121–137; Oliver Jahraus, *Was es heißt, Literatur als Medium zu interpretieren? Zur Medialität der Literatur*, in: Alexander Löck, Jan Urbich (Hg.), *Der Begriff der Literatur. Transdisziplinäre Perspektiven*, Berlin–Boston 2010, 189–205; Annette Simonis, *Literarizität und Medialität zwischen den Künsten. Zur Neubestimmung der Funktion des Ästhetischen*

- im Kontext inter- und transmedialer Forschungsinteressen, in: Susanne Knaller, Doris Pichler (Hg.), *Literaturwissenschaft heute. Gegenstand. Positionen. Relevanz*, Göttingen 2013, 57–82; Ernest W. B. Hess-Lüttich, *Medialität der Literatur. Textbegriff. Intertextualität. Intermedialität. Hypertextualität. Digitale Poesie*, in: *Kodikas/Code. An International Journal of Semiotics*, 39(2016)3/4, 325–348.
- 11 Christopher Marlowe and his Collaborator and Revisers, *Doctor Faustus. A- and B-texts (1604, 1616)*, hg. von David Bevington, Eric Rasmussen, Manchester–New York 1993, 109.
  - 12 Friedrich A. Kittler, *Aufschreibesysteme 1800/1900*, 4., vollst. überarb. Neuaufl., München 2003, 11.
  - 13 Vgl. Ernst Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, Frankfurt/Main 1990, 1188; Karl-Heinz Huckle, *Figuren der Unruhe. Faustdichtungen*, Tübingen 1992.
  - 14 Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, 1178, 1189.
  - 15 Vgl. auch Wilhelm Volckamp, »Höchstes Exemplar des utopischen Menschen«, *Ernst Bloch und Goethes »Faust«*, in: ders., *Emblematik der Zukunft. Poetik und Geschichte literarischer Utopien von Thomas Morus bis Robert Musil*, Berlin–Boston 2016, 284–295.
  - 16 Dazu auch Kittler, *Aufschreibesysteme*, 11–33; Eckart Goebel, *Faust beschaut die Zeichen. Anmerkungen zum 1. Teil der Tragödie*, in: *Weimarer Beiträge*, 43(1997)2, 271–285. Die vorliegende Studie verdankt beiden zeichentheoretisch und sinnkritisch akzentuierten Deutungen zahlreiche Impulse, supplementiert aber mit der Medialität eine zusätzliche Argumentationsebene.
  - 17 Vgl. das bibliographische Verzeichnis in Carl Kiesewetter, *Faust in der Geschichte und Tradition. Mit besonderer Berücksichtigung des occulten Phänomenalismus und des mittelalterlichen Zauberwesens*, Leipzig 1893 (Reprint: Hildesheim 1963), 261–315.
  - 18 Vgl. Johann Wolfgang Goethe, *Faust. Der Tragödie erster und zweiter Teil. Urfaust*, hg. und kommentiert von Erich Trunz, München 1999, 531.
  - 19 Johann Gottfried Herder, *Sämmtliche Werke*, 33 Bde., hg. von Bernhard Suphan, Berlin 1877–1913, Bd. 7, 355. Auf diesen Bezug hat zuerst Erich Schmidt in seinem Kommentar in der Jubiläums-Ausgabe der Werke Goethes hingewiesen: *Goethes sämtliche Werke*, Bd. 13: *Faust I*, hg. von Erich Schmidt, Stuttgart–Berlin 1903, 290.
  - 20 Herder, *Sämmtliche Werke*, Bd. 7, 356.
  - 21 Vgl. in den *Maximen und Reflexionen*: »Unbedingte Thätigkeit, von welcher Art sie sey, macht zuletzt bankerott« (Goethe, *Sämmtliche Werke*, Abt. I, Bd. 13, 40).
  - 22 Als eine Abfolge »zeichentheoretischer Irrtümer« liest *Faust I* auch Gabriele Hesse-Belasi, *Signifikationsprozesse in Goethes »Faust«*, *Zweiter Teil. Mythologische Figur und poetisches Verfahren*, Frankfurt/Main u.a. 1992, hier 22.
  - 23 Dazu auch bereits Ulrich Gaier, *Johann Wolfgang Goethe. Faust-Dichtungen*, Bd. 3: *Kommentar II*, Stuttgart 1999, 348–361 (»Projektions-Magic im »Gretchendrama«).
  - 24 Richard Wagner, *Oper und Drama*, hg. und kommentiert von Klaus Kropfinger, Stuttgart 1994, 118.
  - 25 Charles Gounod, *Faust. Opéra en cinq actes*, Paris 2006, 13.
  - 26 Ebd., 14.
  - 27 Roland Barthes, *Fragmente einer Sprache der Liebe*, Frankfurt/Main 1988, 20.
  - 28 Vgl. etwa Wilhelm Emrich, *Die Symbolik von Faust II. Sinn und Vorformen*, Berlin 1943; Heinz Schlaffer, *Faust Zweiter Teil. Die Allegorie des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart 1981.
  - 29 Zur Poetik »wiederholter Spiegelungen« im Werk des späten Goethe vgl. Carsten Rohde, *Spiegeln und Schweben. Goethes autobiographisches Schreiben*, Göttingen 2006, 384–396.

- 30 Vgl. Goethe zu Soret am 17. Februar 1832: »[...] mein Lebenswerk ist das eines Kollektivwesens, und dies Werk trägt den Namen Goethe« (Goethe, *Sämtliche Werke*, Abt. II, Bd. 11, 522).
- 31 Ebd., Abt. I, Bd. 24, 349.
- 32 Vgl. Claudia Keller, *Lebendiger Abglanz. Goethes Italien-Projekt als Kulturanalyse*, Göttingen 2018; dies., *Fausts Vergessen. Farbe und Beweglichkeit als Ästhetik des Lebendigen in der Moderne*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 62(2017)1, 124–155.
- 33 Vgl. einleitend mit weiteren Literaturhinweisen Bernd Blaschke, *Ökonomie*, in: Rohde, Valk, Mayer (Hg.), *Faust-Handbuch*, 544–552, bes. 545f.
- 34 So Goethe im Brief an Wilhelm von Humboldt vom 22.10.1826 (Goethe, *Sämtliche Werke*, Abt. II, Bd. 10, 424).
- 35 Vgl. Arthur Schopenhauer, *Sämtliche Werke*, textkritisch bearb. und hg. von Wolfgang Frhr. von Löhneysen, Bd. 2: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Frankfurt/Main 1994, 206–243 (Kap. 17): »Über das metaphysische Bedürfnis des Menschen«.
- 36 So die Bezeichnung für die Szenenanweisung »FAUSTENS Unsterbliches tragend« (vor V. 11934) in einem handschriftlichen Entwurf: »Faustens Entelechie heran bringend« (Goethe, *Faust*, Bd. 1, 733).