

»immer was zu tun« (*Faust II*)

Dichtung als fortgesetzte Tätigkeit

Im Juli 1831 setzt Goethe hinter die letzten Verse des fünften Akts des *Faust II* das Wort »FINIS«. Ein Ende scheint gefunden zu sein.<sup>1</sup> Mit der Arbeit am Text findet Goethe allerdings kein Ende. Zwar sollte man sich das Manuskript des *Faust II* versiegelt und in einem »aparten Kistchen verwahrt« (FA 38, 460) als Offenbarung für die Nachlebenden vorstellen – so wollte Goethe es zumindest einige Freunde glauben machen.<sup>2</sup> Allerdings scheint der im Juli 1831 gesetzte Schlusspunkt noch vorläufig gewesen zu sein. In einem Brief an Wilhelm von Humboldt vom 1. Dezember 1831 verrät Goethe, dass er das Manuskript nur verschlossen habe, damit er »nicht etwa hier und da weiter auszuführen in Versuchung käme« (FA 38, 496). Wie er mit einem aus Vergils *Eklogen* geborgten Vers zu verstehen gibt, hat er seiner Arbeit am *Faust II* im Sommer 1831 ein eher künstliches Ende gesetzt: »Das Ausfüllen gewisser Lücken war sowohl für historische als ästhetische Stetigkeit nötig, welches ich so lange fortsetzte, bis ich endlich für rätlich hielt auszurufen: Schließt den Wässerungs Kanal, / Genugsam tranken die Wiesen.« (FA 38, 495) Er habe damit aufgehört, Lücken zu füllen und, so das mitgegebene Bild, beschlossen, die Wiesen nicht weiter zu tränken. Was hier »endlich« beendet wurde, war also nicht unbedingt der Text. Beendet wurde lediglich die »lange fortgesetzte« Arbeit daran. Welchen Regeln folgt dieses Fortsetzen?

Das Bild von den bewässerten Wiesen ist insofern aufschlussreich, als hier unterschiedliche Referenzmodelle ineinander greifen. Einerseits wird der Text

---

1 So steht es im editorischen Kommentar zur digitalen Faust-Edition: »Goethe schloss Faust II erst im letzten Jahr seines Lebens, im Juli 1831, ab.« Gerrit Brüning, Dietmar Pravida: Editorischer Bericht zum konstituierten Text, in: Digitale Faustedition, [www.faustedition.net/intro\\_text](http://www.faustedition.net/intro_text) (16.1.2023).

2 So Goethe an Boisseree am 1. September 1831 oder an Reinhard am 7. September 1831. Der Gesprächsbericht von Förster, vage datiert auf die Wochen zwischen dem 4. und dem 25. August 1831, hatte bereits den Vergleich mit dem letzten Buch des neuen Testaments, der Offenbarung des Johannes, und dem dort übergebenen Buch mit den sieben Siegeln nahegelegt: »Unter sieben Siegeln liegt hier der zweite Teil des Faust verschlossen; erst aber, wenn ich nicht mehr imstande sein werde, mögen andere ihre Hand daran legen.« (FA 38, 442).

als trinkende Wiese und damit als ein Stück lebendiger Natur imaginiert. Andererseits wird die Arbeit an diesem Text mit einer Agrartechnik verglichen, die auf der Seite der Kultivierung zu verbuchen ist. Metabolismus des Lebendigen und dessen technische Unterstützung fügen sich zu einem Modell des Schreibprozesses, in dem der Text nicht als sich gleichsam selbsttätig erzeugendes und entsprechend in sich abgeschlossenes Ganzes erscheint. Vielmehr scheint die Textproduktion darauf angewiesen zu sein, etwas von außen aufzunehmen, und kann jederzeit von diesem Zufluss abgeschnitten werden. Das von Goethe markierte Ende der Arbeit am *Faust II* bleibt in gewisser Weise kontingent, ist der ›endlich‹ vollzogene Abbruch doch keineswegs endgültig. Wie Goethes Tagebuch zu entnehmen ist, hat er in den ersten Wochen des Jahres 1832 seiner Schwiegertochter Ottilie aus dem Zusammengehefteten vorgelesen und weiter am Text gearbeitet. Noch am 24. Januar 1832 vermerkt er »[n]eue Aufregung zu Faust in Rücksicht größerer Ausführung der Hauptmotive, die ich, um fertig zu werden, allzu lakonisch behandelt habe« (FA 38, 513). Mit dem *Faust II* war Goethe also im Juli 1831 noch nicht am Ende – Schleuse und Siegel wurden noch einmal geöffnet. Der Grund für diese Fortsetzung des Beendeten liegt womöglich in einem Selbstentwurf, demgemäß Goethe das Dichten als eine Tätigkeit auffasst, die ihr Ende nicht in sich selbst hat.

Man hat sich Goethes Lieblingswort ›Tätigkeit‹ meist über ein Alltagsverständnis des Worts als soziale Praxis klar gemacht und mit dem ethischen Ideal der Resignation verbunden.<sup>3</sup> Goethes Verwendung des Worts ›Tätigkeit‹ verfügt allerdings über Dimensionen, die zu einem Gutteil jenseits einer derartigen protestantischen Arbeitsmoral liegen. Wenn Goethe in seinem letzten Brief an Wilhelm von Humboldt am 17. März 1832 »Tun« und »Talent« koppelt und seine Arbeitsweise als »freie Tätigkeit« mit einer »freiwillig tätigen Natur« vergleicht (FA 38, 550), dann hat diese Auffassung von dichte-

---

3 Arthur Henkel zufolge ist das »poetische schöpferische Vermögen« als Modell einer praktischen entsagenden Tätigkeit aufzufassen, wenn nicht als »Metapher für Tätigkeit überhaupt« – damit ist allerdings das, was Henkel ehrfürchtig das ›Schöpferische‹ nennt, gerade nicht als ›Tätigkeit‹ ernstgenommen. Arthur Henkel: Entzagung. Eine Studie zu Goethes Altersroman, Tübingen 1954, S. 123. Die enge Verbindung zwischen Tätigkeit und Entzagung zieht sich weiter durch die Forschung. Mauro Ponzi betont die »tätige« Seite der Entzagung. Mauro Ponzi: Zur Entstehung des Goetheschen Motivs der »Entzagung«, in: Zeitschrift für Germanistik N.F. 7 (1986), S. 150–159, hier S. 158. Nach Heinrich Macher zielt Goethes Entzagungskonzept im Gegensatz zu Schillers Ideal der ästhetischen Erziehung auf den ›praktisch tätigen Menschen‹. Heinrich Macher: Goethes Entzagungsidee im Lichte der Schillerschen Auffassungen, in: Helmut Brandt (Hrsg.): Friedrich Schiller. Angebot und Diskurs, Berlin 1987, S. 518–529, hier S. 523.

rischer Tätigkeit auch einen naturphilosophischen Hintergrund. Seit seinen Vorüberlegungen zur *Metamorphosen*-Schrift nutzt Goethe Vorstellungen von Tätigkeit immer wieder zur Beschreibung von Vorgängen in der lebendigen Natur. ‚Tätigkeit‘ bezeichnet grundsätzlich die Möglichkeiten des Lebendigen, sich zuerst wachsend fortzusetzen und zuletzt fortzupflanzen. Dabei entgrenzt Goethe dort, wo er Tätigkeit sagt, zeitgenössische Vorstellungen einer intrinsischen Bildungs- oder Lebenskraft in zwei Richtungen. Zum einen haben Bildungsprozesse aus seiner Sicht kein wirkliches Ziel oder Ende, zum anderen sind sie in eminenter Weise auf die Aufnahme von Äußerem angewiesen: Ohne Licht, Wasser und Erde gäbe es kein Pflanzenwachstum. Goethes Tendenz zur Entteleologisierung von Wachstumsvorgängen wie auch sein Interesse an den dabei involvierten metabolischen Prozessen geben Hinweise darauf, warum ihm mit Bezug auf die eigene dichterische Tätigkeit das von Vergil geborgte Bild von den bewässerten Wiesen eingeleuchtet haben mag.

Man muss Goethes Hang zur Naturalisierung kreativer Prozesse nicht teilen, um die nahegelegten Parallelen zwischen anhaltendem Produktionsprozess und fortgesetztem Pflanzenwachstum, zwischen poetischer Revision und biologischer Reproduktion beschreiben zu können. Goethes Arbeit an tradierten Vorstellungen der (Bildungs-)Kraft bietet einen Weg, auf dem sich allzu einfache Übertragungen zwischen Naturforschung und Literatur vermeiden lassen. Gegen den latenten Holismus morphologischer Modelle, die auf die metamorphotischen Entwicklungsgänge einzelner Figuren hinweisen oder aber das Werkganze als gleichsam organischen Zusammenhang begreifen wollen, gibt die Vermessung von Goethes Imaginarien der Kraft Aufschlüsse über das, was formgenetische Prozesse anstößt und in Bewegung hält. In Goethes Konzept einer sich fortsetzenden und fortwachsenden Natur scheint dabei zugleich ein höchst eigenwilliger poetologischer Begriff der Fortsetzung auf. Denn Fortsetzung bezieht sich hier nicht nur auf die konkreten seriellen Anschlüsse innerhalb von Texten oder zwischen Textteilen, sondern bezeichnet auch Techniken der fortgesetzten Arbeit an eigenen und fremden Texten. Um Ansätze zu einer solchen Poetik der Fortsetzung, oder genauer: der fortgesetzten Tätigkeit, soll es im Folgenden gehen.

Dazu sind zunächst die konzeptuellen Konturen dessen, was Goethe Tätigkeit nennt, genauer zu klären. Hier wird der erste Teil dieses Beitrags noch einmal bei einer am *Faust II* gewonnenen Problembeschreibung ansetzen, um zu zeigen, in welchem Maß sich die Arbeit am *Faust* mit Vorstellungen des Fortschreitens, Fortfahrens, Fortwirkens oder auch Fortsetzens verbindet. Die als ziel- und zwecklos bestimmte Tätigkeit wird dabei lesbar als unscheinbare Erbin dessen, was seit der Antike unter die *dynamis* oder auch die Kraft der

Kunst fällt. Der zweite Teil greift auf Goethes Naturforschung aus, in der sich Vorstellungen von Fortsetzung und fortgesetzter Tätigkeit als Teil einer Entteleologisierung der Natur erweisen. Der dritte Teil sucht schließlich nach den Spuren derartig endloser natürlicher wie auch poetischer Tätigkeiten im *Faust II*, die sich in Konzepten des Strebens wie auch des Regens oder der Regsamkeit formieren. Diese drei Teile sollen sich zu einem Argument fügen, das Goethes Vorstellungen von Natur und Dichtung als ›fortgesetzter Tätigkeit‹ als Reaktion auf die Krise älterer Kraftkonzepte erschließt. Wie zu zeigen sein wird, demonstriert die Ersetzung der Kraft durch die Tätigkeit traditionelle Bilder eines eigenmächtigen, autonomen Schöpferischen, von der sowohl Modelle einer *natura naturans* als auch davon abgeleitete Kreativitätskonzepte zehren. Was Goethe mit Bezug auf seine eigene Produktivität als fortgesetzte Tätigkeit bezeichnet, meint die Arbeit einer dichterischen Einbildungskraft, die nicht allein aus sich selbst aktiv werden kann, sondern stets anderes aufnehmen und fortsetzen muss.

### 1. Fortwirken: Dichtung als *energeia*

Wie im *Wilhelm Meister*-Komplex treten auch in den *Faust*-Dramen grundsätzlich zwei Arten des Fortsetzens zusammen. Erstens verfügen sowohl *Wilhelm Meisters Lehrjahre* als auch der *Faust I* über einen zweiten Teil im Sinne eines konsekutiven Anschlusses, in dem der Handlungslogik und Chronologie der *histoire* gemäß weitergeschrieben worden ist. Hier ist das zu vermuten, was Goethe in dem bereits zitierten Brief an Wilhelm von Humboldt als ›historische Stetigkeit‹ bezeichnet. Zweitens unterliegen vor allem die zweiten Teile, also *Wilhelm Meisters Wanderjahre* wie auch der *Faust II* dem, was mit Goethe ›fortgesetzte Tätigkeit‹ heißen kann. An ihnen wird über Jahrzehnte hinweg in unterschiedlichen Zusammenhängen gearbeitet, wobei Teile publiziert, bereits Publiziertes wieder umgeschrieben und erweitert, in vorhandene Textteile integriert oder um vorgelagerte Teile ergänzt wird. ›Fortsetzung‹ meint hier eine teils intensivierte, teils pausierende Tätigkeit, die sich mal hierhin und mal dorthin wenden kann. Diese Tätigkeit, so diskontinuierlich sie verfährt, hat wohl dasjenige zum Ziel, was Goethe in seinem späten Brief an Humboldt als ›ästhetische Stetigkeit‹ bezeichnet: Hier sollen bereits vorliegende Textteile aufeinander abgestimmt und einander angeglichen, Übergänge gebahnt und geglättet werden. Nun hat Goethe diese mal hier, mal da ansetzende Tätigkeit nicht erst in den letzten Textüberarbeitungen betrieben. Vielmehr verdankt sich der Text des *Faust II* einem Produktionsprozess, der von Anfang an als Auffüllen von Lücken verfährt.

Goethe betont in Briefen an seine Freunde häufig, er sei sich über die Konzeption des gesamten *Faust* eigentlich schon seit über sechzig Jahren im Klaren gewesen, er habe nur die richtige »Reihenfolge« zu bestimmen und das so Geplante in allen seinen Teilen auszufüllen gehabt, bis keine »Lücken« mehr geblieben seien.<sup>4</sup> In der bestens erschlossenen Textgenese des *Faust* lässt sich sehen, dass Goethe die Szenen und Akte tatsächlich nicht gemäß ihrer handlungslogischen Platzierung im dramatischen Ablauf, sondern zwischen unterschiedlichen Akten und Szenen hin- und herspringend konzipiert und ausgeführt hat.<sup>5</sup> So ist der Helena-Akt vor dem ersten und zweiten Akt geschrieben und bereits 1827 unter dem Titel *Klassisch-romantische Phantas-magorie. Ein Zwischenspiel zu Faust* im vierten Band der Ausgabe letzter Hand publiziert worden. Der erste Akt, der zur Ostermesse 1828 im zwölften Band der Ausgabe letzter Hand erscheint, wird seinerseits mit dem Zusatz »Ist fortzusetzen« versehen (FA 7/1, 796). Der vierte Akt bleibt noch länger eine Lücke, während Goethe schon am fünften Akt arbeitet. Wenn Goethe den noch ungeschriebenen vierten Akt in Gestalt von weißen Seiten in ein gebundenes Heft aufnimmt, damit ihm »vor Augen sei« (FA 7/1, 802), was er noch zu tun habe, dann könnte das nach leidiger Pflichterfüllung klingen. Von einer derart fleißigen, pflichtbewussten Arbeit will Goethe seinen Produktionsmodus allerdings unterschieden wissen.

Wie er Wilhelm von Humboldt in seinem Brief vom 1. Dezember 1831 anvertraut, habe er am *Faust II* in »einer Art von Wahnsinn« (FA 38, 495) gearbeitet. Goethe bezieht sich hier auf Aristoteles' Hinweis im 17. Kapitel der *Poetik*, zum Dichten disponiere eine gewisse *mania*. Dichtende, so erläutert Aristoteles, seien Besessene, die eine besondere Anfälligkeit für starke Leidenschaften mitbringen müssen. Dichtung sei grundsätzlich die Domäne entweder »von phantasiebegabten oder von leidenschaftlichen NATUREN«, können sich die einen doch in Situationen hineinversetzen, während die anderen

---

4 So schreibt Goethe in gleichlautenden Formulierungen am 20. Juli 1831 an Johann Heinrich Meyer, am 8. September 1831 an Boisserée und am 17. März 1832 an Wilhelm von Humboldt (FA 38, 427, 460 und 550).

5 Eine grundlegende Beschreibung der langen Textgenese bietet Anne Bohnenkamp: Goethes Arbeit am *Faust*, in: Goethe-Jahrbuch 114 (1997), S. 199–217. Bohnenkamp geht davon aus, dass Goethes Schreibprozess in seinem Brief an Wilhelm von Humboldt durchaus konzise beschrieben ist: »Dieses aus dem Webhandwerk stammende, von Goethe mehrfach gebrauchte Gleichnis lässt sich auf künstlerische Tätigkeit, ja auch Tätigkeit überhaupt beziehen, ganz besonders aber auch auf Goethes eigene Arbeit am Faust. Das Ineinander von bewusster und ›bewußtloser‹, als un- oder unterbewusster, nicht bewusst geplanter Tätigkeit kann man an den überlieferten Arbeitshandschriften ganz konkret ablesen.« Ebd., S. 204.

emotional »stark erregbar« sind.<sup>6</sup> Hinter Aristoteles' Ausführungen scheint die Bestimmung der Dichtung als Effekt eines *enthousiasmos* durch, den Platon im Dialog *Ion* als göttliche Kraft (*theia dynamis*) bestimmt. Dichtende, Rhapsoden und Zuhörende, so Platon, werden von einer unwiderstehlichen Kraft erfasst, die sie in Besessene, den Bacchanten gleich, verwandelt.<sup>7</sup> Eine Herausforderung der Platon-Auslegung ist es seither gewesen, die eigenartige Passivität der Dichtenden, die von einer unkontrollierbaren göttlichen *dynamis* ereilt werden, entweder umzudeuten oder aber ihre Fremdbestimmung zu akzeptieren und sich mit dem Verweis auf den göttlichen Charakter der daraus hervorgehenden Dichtung zu trösten.

Auch Humboldt erhebt Einspruch gegen Goethes Selbstbeschreibung. Für ihn darf Goethes Dichtung nichts mit einem derartigen *furor poeticus* zu tun haben. Goethe muss sich also noch einmal erklären. In seinem letzten Brief, datiert auf den 17. März 1832, äußert er sich zum dichterischen Talent deshalb als etwas, das »geradehin fortwirkt«:

Zu jedem Tun, daher zu jedem Talent, wird ein Angebornes gefordert, das von selbst wirkt und die nötigen Anlagen unbewußt mit sich führt, deswegen auch so geradehin fortwirkt, daß, ob es gleich die Regel in sich hat, es doch zuletzt ziel- und zwecklos ablaufen kann. (FA 38, 549)

Das Muster gibt hier nicht mehr die platonische *dynamis* oder die aristotelische *mania*, sondern Kants Fassung des Genies als einer Gabe der Natur, die zwar keiner Regel folgt, gleichwohl der Kunst die Regel diktieren kann. Ein Blick in den § 46 der *Kritik der Urteilskraft* bestätigt, dass Kant das Genie oder *ingenium* als ein »angebornes produktives Vermögen« denkt, das die derart Begabten aber »nicht in [ihrer] Gewalt« haben.<sup>8</sup> Auch in Goethes Darstellung wirkt das mitgegebene Talent »von selbst« und zwar dergestalt, dass es »geradehin fortwirkt« (FA 38, 549). Die bescheiden anmutende Rede von ›Tun‹ und ›Tätigkeit‹ rückt bei ihm offensichtlich an die Stelle älterer produktionsästhetischer Modelle, die seit der Antike unter den Vorstellungen des *enthousiasmos*, der *mania* oder des *ingenium* Kunst als Effekt eigenartig entzogener, dunkler Kräfte verstehen.<sup>9</sup> Indem Goethe traditionell eng an den

6 Aristoteles: Poetik. Griechisch/Deutsch, übers. und hrsg. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1982, S. 55.

7 Platon: Ion, in: ders.: Werke in acht Bänden. Griechisch und Deutsch, übers. von Friedrich Schleiermacher, hrsg. von Gunther Eigler, 6. Aufl., Darmstadt, 2011, Bd. 1, S. 15.

8 Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft, in: ders.: Werke in zwölf Bänden, hrsg. von Wilhelm Weischedel, 14. Aufl., Frankfurt a.M. 1996, Bd. 10, S. 241 und 243.

9 In diesem Sinn hat Christoph Menke die in der philosophischen Ästhetik des 18. Jahrhunderts prominente Vorstellung einer dem Subjekt entzogenen Kraft der Kunst rekonstruiert

Kraftbegriff geknüpfte Topoi der Kunst- und Dichtungsreflexion mit dem Wort ›Tätigkeit‹ überschreibt, verschiebt er die Aufmerksamkeit vom ungreifbaren Grund der Kunst hin zu den Techniken ihrer Verfertigung.

In Goethes weiteren Erläuterungen wird deutlich, dass ihn besonders die Ziel- und Zwecklosigkeit eines dichterischen Tuns interessiert, in dem sich Anteile des Unbewussten und des Bewussten mischen: »Bewußtsein und Bewußtlosigkeit werden sich verhalten wie Zettel und Einschlag, ein Gleichen das ich so gerne brauche.« (FA 38, 550) In diesem der Textilproduktion entnommenen Bild vom Zettel und dem Einschlag, von angeknüpften und durchschießenden Fäden, bringt Goethe neben dem Tun auch die Tätigkeit ins Spiel: »Die Organe des Menschen [...] verknüpfen ohne Bewußtsein in einer freien Tätigkeit das Erworbene mit dem Angeborenen, so daß es eine Einheit hervorbringt welche die Welt in Erstaunen versetzt.« (FA 38, 550) Beim Dichten müssen offenbar nicht nur das Bewusste und das Bewusstlose, sondern auch das aus der Umgebung Aufgenommene und das mitgebrachte Talent zusammenwirken. Beide sind in ›freier Tätigkeit‹ an der gemeinsamen Herstellung eines Webstücks beteiligt, das sich zum Staunen aller irgendwann als textuelle Einheit präsentieren lässt. Erstaunlich ist tatsächlich, wie sich ein endlos fortgeföhrtes und eigenartig zielloses Tun zum *telos* einer fertigen Einheit verhalten soll. Hier war Wilhelm von Humboldt wohl doch der richtige Adressat für Goethes Reflexion auf die Dichtung als Tätigkeit, bestimmt Humboldt doch Sprache nicht als »Werk (ergon)«, sondern als »Thätigkeit (Energeia)«.<sup>10</sup> Nicht im festen Bau, sondern in der nicht stillzustellenden Energie des Umbaus sieht Humboldt das Wesen der Sprache.

Plausibel wird Goethes Rede von ›Tun‹ und ›Tätigkeit‹, wenn man sich die doppelte Wurzel der antiken Kraftvorstellung als *dynamis* und *energeia* vergegenwärtigt. Während die *dynamis* bei Platon als Prinzip, Ursprung oder Ursache von Veränderungen der direkten Beobachtung entzogen bleibt, stellt Aristoteles der *dynamis* als Vermögen die *energeia* als Realisierung oder Aktualisierung dieses Vermögens zur Seite. Dabei habe die *energeia* insofern (onto-)logischen Vorrang vor der *dynamis*, als der Begriff von einem Vermö-

---

und für eine Ästhetik der Kraft produktiv gemacht. Christoph Menke: Kraft. Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie, Frankfurt a.M. 2008; Christoph Menke: Die Kraft der Kunst, Frankfurt a.M. 2013.

10 Wilhelm von Humboldt: Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluss auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts, in: ders.: Werke in fünf Bänden, hrsg. von Andreas Flitner und Klaus Giel, Darmstadt 2002, Bd. 3, S. 368–756, hier S. 418.

gen nur aus der Anschauung einer Wirklichkeit gewonnen werden kann.<sup>11</sup> Das in der Aristoteles-Rezeption eingeführte lateinische Begriffspaar *potentia* und *actus* führt in der deutschsprachigen Terminologie zur Übersetzung von *dynamis* als Möglichkeit und *energeia* als Tätigkeit. Das deutsche Wort ›Tätigkeit‹ ist damit auch das Derivat einer Metaphysik der Kraft, wie sie von der Naturphilosophie der frühen Neuzeit bis zur Naturforschung des 18. Jahrhunderts verbindlich bleibt. Allerdings gerät der alte Kraftbegriff, mit dem die Ursachen von Veränderungen angezeigt werden sollten, durch die Karriere der Kraft als Grundkategorie einer mechanischen Weltbeschreibung in eine nachhaltige Krise.<sup>12</sup> In dem Maß, in dem der epistemische Problemcharakter der *dynamis* als selbst nicht greifbarer Ursprung hervortritt, gewinnt die an der Oberfläche der Phänomene beobachtbare *energeia* an Bedeutung. Der Fokus auf die zwischen *dynamis* und *ergon* liegende *energeia* tritt noch deutlicher hervor, wenn man das, was Goethe in seinen naturwissenschaftlichen Texten als ›fortgesetzte Tätigkeit‹ entworfen hat, hinzuzieht. Denn hier zeigt sich, wie die Rede von der ›Tätigkeit‹ nicht nur ältere Modelle einer Kraft der Dichtung oder der Kunst ablöst, sondern auch zeitgenössische Diskussionen um eine Kraft des Lebendigen forschreibt.

## 2. Sich fortsetzen: Die Konsequenz der Natur

Von den im ersten Weimarer Jahrzehnt angelegten Versuchsreihen zur Anzüchtung sogenannter Aufguss- oder Infusionstiere über die Skizzen zu den Keimlingen oder Kotyledonen bis zu den Notizen aus Italien umkreist Goethe in den 1780er-Jahren die Möglichkeit des Lebendigen, sich ›fortzusetzen‹. Eine solche Fortsetzung, so hält Goethe in den *Vorarbeiten zu einer Physiologie*

11 Aristoteles: Metaphysik. Griechisch-Deutsch, übers. von Hermann Bonitz, hrsg. von Horst Seidl, Hamburg 1991, S. 103 (1046a). Zu den Funktionen dieser Unterscheidung vgl. Josef Stallmach: *Dynamis und Energeia. Untersuchungen am Werk des Aristoteles zur Problemgeschichte von Möglichkeit und Wirklichkeit*, Maisenheim am Glan 1959; Ludger Jansen: Ein systematischer Kommentar zu Aristoteles' Theorie der Vermögen im neunten Buch der Metaphysik, 2. Aufl., Wiesbaden 2016; Christof Rapp (Hrsg.): *Aristoteles' Metaphysik. Die Substanzbücher (Z, H, Θ)*, Berlin 1996; Jonathan Beere: *Akt und Potenz*, in: Christof Rapp, Klaus Corcilius (Hrsg.): *Aristoteles-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, 2. Aufl., Stuttgart 2021, S. 193–198.

12 Olaf Breidbach hat den Umbau der Kraft von einer qualitativen Ursache zu einem quantitativen Korrelationsbegriff pointiert zusammengefasst und festgestellt, dass Kraft spätestens am »Ende des 18. Jh. ein durchaus problematischer Begriff« geworden ist. Olaf Breidbach: Kraft, in: Heinz Thoma (Hrsg.): *Handbuch Europäische Aufklärung. Begriffe – Konzepte – Wirkung*, Stuttgart/Weimar 2015, S. 300–309, hier S. 300.

*gie der Pflanzen* fest, realisiert sich grundsätzlich als Wachstum. Während bei der Fortpflanzung neue Organismen entstehen, hat man es bei der Fortsetzung mit einem Vorgang zu tun, bei dem »die Entwicklung eines Organs aus dem andern geschieht« (FA 24, 358). Goethe gebraucht ›Fortsetzung‹ hier als Wort, das alle Wachstumsprozesse bezeichnen kann, die noch diesseits der Fortpflanzung als Hervorbringung eines neuen Individuums anzusiedeln sind. Denn die Fortsetzbarkeit hat dort ihr Ende, wo sie in Fortpflanzung übergeht:

Wir haben gesehen daß diese sprossende Fortsetzung bei den vollkommenen Pflanzen nicht ins Unendliche fortgehen kann, sondern daß sie stufenweise zum Gipfel führt und gleichsam am entgegengesetzten Ende seiner Kraft eine andere Art der Fortpflanzung durch Samen hervorbringt. (FA 24, 358)

Fortsetzung zeigt sich in der sukzessiven Ausbildung neuer Teile und Organe, also dem Wachstum und der Entwicklung von Pflanzenteilen wie Stiel, Blätter und Blüten. Diese Fortsetzung endet, wenn sie, so ist mit der Wendung vom ›Ende der Kraft‹ impliziert, ihre Möglichkeiten erschöpft hat. Sobald sich ein Organismus nicht mehr weiter fortsetzt, also keine neuen Organe ausbildet, kann er sich dank der zuletzt gebildeten Samen noch fortpflanzen und den Weg für einen neuen Organismus freimachen.

Die Fortsetzungs- wie auch die Fortpflanzungsfähigkeit lebendiger Organismen stellt Goethe in frühen Notizen zu den Gesetzen der Pflanzenbildung, die als Vorarbeiten zum *Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären* gelten, ins Zeichen einer hier nicht näher bestimmten Kraft:

An allen Körpern die wir lebendig nennen bemerken wir die Kraft ihres gleichen hervorzubringen.

Wenn wir diese Kraft geteilt gewahr werden bezeichnen wir sie unter dem Namen der beiden Geschlechter.

Diese Kraft ist diejenige welche alle lebendige Körper mit einander gemein haben, da sonst ihre Art zu sein sehr verschieden ist.

Die Ausübung dieser Kraft nennen wir das Hervorbringen. (FA 24, 99)

Auch in der 1790 publizierten *Metamorphosen*-Schrift ist von einer »Kraft des Lebens« (FA 24, 147), einer »Kraft der Natur« (FA 24, 119) oder einer »Trieb- und Hervorbringungskraft« (FA 24, 117) die Rede. Wenn Goethe das Hervorbringen tautologisch als Ausübung einer Kraft der Hervorbringung bestimmt, dann ist mit dem Terminus der Kraft für kausale Begründungen nicht viel gewonnen. Warum also spricht er hier von Kraft?

Diese Frage stellt sich nicht zuletzt deshalb, weil Goethe in den zitierten Notizen keinerlei Bezug auf Angebote aus den zeitgenössischen Wissenschaften nimmt, sei es die von Caspar Friedrich Wolff vorgeschlagene *vis essentia-*

lis oder Johann Friedrich Blumenbachs Konzept eines Bildungstrieb oder *nitus formativus*.<sup>13</sup> Während sich Blumenbach in seinen Ausführungen zum Bildungstrieb auf die Ausbildung und Erhaltung einer geschlossenen Gestalt fixiert, fokussiert Goethe in seinen Vorarbeiten zur *Metamorphosen*-Schrift einen seltsam ungerichteten Vorgang. Das Fortpflanzungsgeschehen entwirft er als ein sich wiederholendes und darin über sich selbst hinausdrängendes Geschehen: »Das Gezeugte und Geborene schreitet unaufhaltsam fort wieder zu zeugen und zu gebären, und verändert sich in jedem Augenblick.« (FA 24, 77) Für die konkrete Realisierung dieses Fortschreitens gibt Goethe in den *Vorarbeiten zu einer Physiologie der Pflanzen* zwei Gesetze an. Es gebe zum einen das »Gesetz der innern Natur, wodurch die Pflanzen konstituiert werden«. Daneben sei ein »Gesetz der äußern Umstände« anzunehmen, »wo-durch die Pflanzen modifiziert werden« (FA 24, 357). Während das erste Gesetz die in den Lebens- und Bildungskraftdebatten grundlegende Beobachtung erfasst, dass aus Rosen meist Rosen, aus Nelken meist Nelken hervorgehen, bezieht sich das zweite Gesetz auf die kontingen-tenten Bedingungen individueller Wachstumsprozesse. In der Botanik des 18. Jahrhunderts war man längst darauf aufmerksam geworden, dass Pflanzenarten in unterschiedlichen Landstrichen und unter verschiedenen klimatischen Bedingungen Varietäten hervorbringen.<sup>14</sup> Goethe interessiert sich darüber hinaus für die grundlegende Verflechtung des Lebendigen mit seiner Umgebung, wie sie sich in den Phänomenen des Stoffwechsels, der Atmung und Ernährung zeigt. Oder wie er schon in Notizen aus Italien feststellt: »Alles Leben lebt durch etwas außer sich« (FA 24, 81).

13 Die komplexen Debatten um eine mechanistische oder vitalistische Begründung von Kräften des Lebendigen – sei es als Lebenskraft, Bildungskraft oder Bildungstrieb, Zeugungskraft oder organische Kräfte – rekonstruieren aus unterschiedlichen Perspektiven: Timothy Lenoir: *The Strategy of Life. Teleology and Mechanics in Nineteenth Century Germany*, Dordrecht/Boston 1982; Walter Botsch: *Die Bedeutung des Begriffs Lebenskraft für die Chemie zwischen 1750 und 1850*, Stuttgart 1997; Robert J. Richards: *The Romantic Conception of Life. Science and Philosophie in the Age of Goethe*, Chicago/London 2002; Jessica Riskin: *The Restless Clocks. A History of the Centuries-Long Argument over What Makes Living Things Tick*, Chicago/London 2016; John H. Zammito: *The Gestation of German Biology. Philosophy and Physiology from Stahl to Schelling*, Chicago/London 2018.

14 Vgl. Staffan Müller-Wille: *Botanik und weltweiter Handel. Zur Begründung eines Natürlichen Systems der Pflanzen durch Carl von Linné (1707–78)*, Berlin 1999. Für Herder ist dieser Gedanke in den 1780er-Jahren bereits ein Gemeinplatz, den er gerne auf die Anthropologie übertragen möchte: »Bereitet uns dieses alles nicht vor, auch in Ansehung des organischen Gebäudes der Menschheit, sofern wir Pflanzen sind, dieselbe [sic] Varietäten zu erwarten?«. Johann Gottfried Herder: *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, in: ders.: *Werke*, hrsg. von Wolfgang Pross, München 1989, Bd. III/1, S. 56.

Was in Vorarbeiten zur *Metamorphosen*-Schrift noch eher summarisch als Aufnahme und Verarbeitung von »Wasser, von Öl, Luft und Licht« thematisiert wird, mit deren Hilfe die Pflanze erst »unaufhaltsam vorwärts schreitet« (FA 24, 106), kehrt im *Versuch die Metamorphose zu erklären* in ausführlichen Bemerkungen zum Einsaugen, Filtern und Absondern von Luft wie auch von Feuchtigkeit wieder. Die für das Pflanzenwachstum besonders interessante Frage nach der Rolle des Lichts erforscht Goethe im Nachgang zur *Metamorphosen*-Schrift.<sup>15</sup> Im Januar 1796 legt er eine Versuchsreihe an, für die er die Samen verschiedener Pflanzen in geschlossenen Räumen oder im Freien, unter unterschiedlich gefärbten Gläsern oder von einem Topf bedeckt, in Kisten oder auf Stellagen aussät. Die daran gemachten Beobachtungen von verdornten, verwelkten, verschimmelten, farblosen oder farbigen, verkürzten oder überlangen Stielen und Blättern trägt Goethe sorgfältig in eine Tabelle ein. In den anschließenden Überlegungen zur *Wirkung des Lichts* skizziert er weitere Versuche, wie sie etwa mit Insekten anzustellen wären, und deutet vorläufige Ergebnisse an. Besonders hervorgehoben wird folgende Einsicht:

Man darf sich also nicht denken daß in der Pflanze irgendwo ein Vorrat sei, aus welchem alle die Teile nach und nach hervorgebracht werden, sondern jedes Organ bringt auf seiner Stufe durch seine besondere Determinationen und was es sich sowohl von innen als von außen zueignet seine Bildung und seine Eigenschaften zu Wege. (FA 24, 313)

Hier handelt es sich um eine Regel, die aus Goethes Sicht in seiner »Abhandlung von der Metamorphose der Pflanzen nachzuholen« wäre (FA 24, 313). Nebenbei birgt sie das Potenzial, zeitgenössische Vorstellungen vom Bildungs-trieb zu korrigieren. Denn Pflanzen streben offenbar nicht nur zur Ausbildung einer mitgebrachten, in ihrem Inneren wirksamen Form, sondern wachsen auch in die Richtung des Dunkels und des Lichts, in die Erde und in die Sonne, um sich dort zu holen, wovon sie sich ernähren. Das von außen Aufgenommene geben sie dann in ihrem Inneren durch den Stiel von Knoten zu Knoten weiter. Der Morphologe müsse sich, so schließt Goethe, an die neueste Chemie wenden, um mehr über die »Stoffe« zu erfahren, »welche die Pflanze ausarbeitet und sich zueignet« (FA 24, 313). Die Rede von der ›Zueig-

---

15 Goethe, so ist dem Kommentar der Frankfurter Ausgabe zu entnehmen, kannte wohl Joseph Priestleys Arbeiten zum Stoffwechsel der Pflanzen, der von einer Erneuerung der Luft durch Pflanzen spricht und dabei auch nach der Rolle des Sonnenlichts fragt. Zur langen Forschungsgeschichte der Photosynthese vgl. Howard Gest: Sun-beams, cucumbers, and purple bacteria. Historical milestones in early studies of photosynthesis revisited, in: *Photosynthesis Research* 19 (1988), S. 287–308.

nung<, die im Zusammenhang metabolischer Beobachtungen mehrmals fällt, wird im Widmungsgedicht zum *Faust* wieder begegnen.

In seinen nach 1820 gesammelten Nachträgen zur Metamorphose benennt Goethe sowohl diesen Wiederholungscharakter als auch den Entzug teleologischer Behelfsmodelle ausdrücklich.<sup>16</sup> Als Kennzeichen pflanzlicher Entwicklungsvorgänge hebt er hier die Vorgänge der Sonderung und der Gliederung hervor, die zur Bildung neuer Pflanzenteile führen. Dem fortgesetzten Wachstum legt er damit eine sich wiederholende Ausdifferenzierung zugrunde. Die Regeln dieser Wiederholung, so impliziert Goethe, lassen sich verstehen, wenn man etwas am Anfang, »im Augenblicke der Entwicklung zu fassen« bekommt: »Hier war man nun bei der großen Konsequenz der Natur auf dem rechten Wege denn wie ein Wesen in seiner Erscheinung beginnt so schreitet es fort und endigt auf die gleiche Weise.« (FA 24, 709) Wie es beginnt, so schreitet es fort – nicht ein vermeintliches Formziel, sondern eine zu Beginn in Gang gesetzte Differenzierungsbewegung bestimmt das Weitere. Dabei gibt es angesichts der von Goethe bemerkten ›Konsequenz der Natur‹ strenggenommen keinen Schluss, bei dem es nicht potenziell weiterginge: »gesteigerte Gliederung, sukzessive gegliederte Steigerung dadurch Möglichkeit einer Schlussbildung, wo denn abermals das Viele vom Vielen sich sondert, aus dem Einen das Viele hervortritt.« (FA 24, 710) Jedes Ende ist insofern nur vorläufig, als hier ›abermals‹ gegliedert und gesteigert wird. Was Goethe als Schlussbildung bezeichnet, ist der Moment einer Emergenz des Mannigfaltigen, die weitere Möglichkeiten eröffnet. Ein Ende ist nicht abzusehen.

Etwa um 1820 wendet sich Goethe noch einmal Blumenbachs bereits 1781 erschienener Schrift *Über den Bildungstrieb* zu. Zwar treffe Blumenbach es schon besser als Caspar Friedrich Wolff, wenn er nicht von einer *vis essentialis*, einer allzu mechanistisch klingenden Kraft spricht, sondern von einem Trieb. Aber auch Blumenbachs Vorstellung von einem zielgerichteten Trieb findet Goethe nicht passend. Denn aus seiner Sicht verdanken sich die Bildung und die Erhaltung lebendiger Körper weder einer Kraft noch einem Trieb, sondern einer »heftige[n] Tätigkeit« (FA 24, 645). Wenn Goethe

---

16 Hier erinnert Goethe an die noch im 18. Jahrhundert gängige präformationistische Vorstellung, dergemäß die Keime alles Lebendigen im Moment der Kreation angelegt worden seien und sich nach Plan entfalten. Von dieser Vorstellung habe man sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts verabschiedet; die Epigenesis-Theorie, also die Auffassung von der Zeugung mit all ihren Kontingenzen, habe sich durchgesetzt. Und dennoch, so notiert Goethe, müsse man im Hinblick auf organische NATUREN eine »Entwickelung im höheren Sinne zugeben« (FA 24, 709).

hier dem Wachstum, der Entwicklung und der Fortpflanzung lebendiger Organismen die teleologische, auf ein Ende abzielende Ausrichtung abspricht, dann sagt er in der Sache nichts, was er nicht seit den 1780er-Jahren schon formuliert hätte. Er sagt es aber in anderen Worten. Indem Goethe den Begriff der Tätigkeit einsetzt, treibt er der Kraft den Mechanismus und dem Trieb sein immanentes Bildungsziel aus. Alles Natürliche ist tätig, weil es fortgesetzt, wenn auch ein wenig ziellos, strebt.

Vorerst bleibt also festzuhalten: Wenn Goethe in den 1780er-Jahren von ›Fortsetzung‹ und ›Fortpflanzung‹ spricht, dann interessieren ihn weniger die jeweils hervorgebrachten Formen, als vielmehr die Voraussetzungen und der Vorgang ihrer Hervorbringung. Daran sind drei eng verbundene Punkte herzuheben, die womöglich auch Goethes Nachdenken über seine dichterische Tätigkeit kennzeichnen. Fortgesetztes Hervorbringen verfährt erstens als Wiederholung desselben in etwas abgewandelter Form; Fortsetzungen sind dementsprechend sowohl vervielfältigend als auch modifizierend. Fortsetzen und Fortpflanzen können sich Lebewesen zweitens nur, wenn sie anderes verzehren und in sich aufnehmen, sich also etwas von außen ›zueignen‹. Drittens sind diese metabolischen Prozesse für das fortgesetzte Wachstum der Pflanzen insofern formrelevant, als sie über die Größe, Struktur oder auch die Farbigkeit der Pflanzenteile bestimmen. Da sie sich permanent wiederholen, haben die Fortsetzungs- und Fortpflanzungsvorgänge die exklusive Ausrichtung auf ein Ende oder ein Ziel verloren, sie wären potenziell unabschließbar, wenn sie sich nicht irgendwann erschöpfen würden. Und auch dieses Ende markiert nur den Übergang zu einer neuen Mannigfaltigkeit. Als Naturforscher wendet sich Goethe also gegen das Dogma einer Teleologie der Natur und ersetzt es durch die Vorstellung von ziellosen Tätigkeiten, die nur enden, weil sie die energetischen Potenziale eines Lebewesens irgendwann verbraucht haben. Die so gefasste Tätigkeit tritt im *Faust II* mit den Reflexionen auf menschliche Tätigkeiten im Allgemeinen und dichterischer Tätigkeit im Besonderen zusammen. Denn als Dramatiker schreibt er seiner bei allem Streben doch irrenden Hauptfigur eine ähnliche Betätigungsform zu, wie sie wachsend sich fortsetzende Pflanzen aufweisen.

### 3. Wiederholung und Modifikation: Fortgesetzte Tätigkeiten im *Faust II*

Die Beschreibung des Lebendigen als fortgesetzte Tätigkeit betrifft, wenn auch unter anderen Namen, auch das menschliche Leben. Wie Gott im »Prolog im Himmel« des *Faust I* noch vor der Wette verrät, »irrt der Mensch, so

lang er strebt.« (FA 7/1, 27) Retten lässt er sich doch. Denn erlöst wird derjenige, der »strebend sich bemüht« hat, auch wenn er, wie dies beim gealterten Faust im fünften Akt des *Faust II* der Fall ist, zuletzt wohl kaum Gelungenes vorzuweisen hat.<sup>17</sup> Man hat versucht, sich Fausts Streben mit dem Verweis auf Leibniz' Vorstellung von der Seele als strebender Monade verständlich zu machen.<sup>18</sup> Allerdings erfasst Goethes Entteleologisierung der Natur auch die von Leibniz als Entelechie gedachte Monade.<sup>19</sup> So notiert sich Goethe im vierten Heft *Zur Morphologie*: »Das Höchste, was wir von Gott und der Natur erhalten haben, ist das Leben, die rotierende Bewegung der Monas um sich selbst, welche weder Rast noch Ruhe kennt« (FA 24, 531). Wenn Goethe die Monas als in sich kreisendes Rad beschreibt, dann ist auch ihr das Ziel genommen. Entsprechend bewegt sich Faust im *Faust II* durch verschiedene kulturelle und landschaftliche Räume auf ein Ende zu, das als Rückkehr zu einem neuen Anfang inszeniert wird: »Er kommt zurück«, sagt »Una Poententium, sonst Gretchen genannt« (FA 7/1, 463) und beschreibt nur zwanzig Verse vor dem ›FINIS‹, wie »aus ätherischem Gewand / Hervortritt erste Jugendkraft« (FA 7/1, 464). Dieser Auftritt als »Der Neue«, der schon nicht mehr mit dem Namen Faust bezeichnet wird, markiert den Moment, an dem

17 Im Text ist diese Aussage noch durch einfache Anführungszeichen hervorgehoben: »Wer immer strebend sich bemüht / Den können wir erlösen.« (FA 7/1, 459).

18 Goethes Interesse an Leibniz' Monadenlehre ist bekannt und wurde gerne zur Deutung des Endes von *Faust II* herangezogen. Nach Anglet fasst Goethe Entelechie mit Leibniz als »Tätigkeitsdrang und produktiver Trieb« auf und übernimmt auch die Vorstellung von unterschiedlich gestuften Monaden, wobei die ›große Monade‹ des Genies »auch nach dem Tode eine Sonderstellung einnimmt und tätig fortwirkt«. Andreas Anglet: Wie »ein Geist zum anderen Geist« spricht. Naturerkenntnis und implizite Poetik in Goethes *Faust*, in: Edith Düsing, Hans D. Klein (Hrsg.): Geist und Literatur. Modelle in der Weltliteratur von Shakespeare bis Celan, Würzburg 2008, S. 59–80, hier S. 75. Die Grenzen einer derartigen Übertragung waren aber schon vorher klar formuliert worden. Zusammenfassend noch einmal, mit Verweis auf Kommerell, Elisa Ronzheimer, die für die metrische Form des *Faust II* statt eines teleologisch-entelechischen Voranschreitens die rhythmischen Wiederholungsmomente hervorhebt. Elisa Ronzheimer: Poetologien des Rhythmus um 1800. Metrum und Versformen bei Klopstock, Hölderlin, Novalis, Tieck und Goethe, Berlin/Boston 2020, S. 164. Andere begriffsgeschichtliche Voraussetzungen des Faustischen Stebens diskutieren Rolf Christian Zimmermann: Klarheit, Streben, Wiederbringung. Drei Beiträge zum Verständnis von Goethes *Faust*, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 74 (2000), S. 413–464, hier S. 424; und Christian Maria Stadler: Johann Gottlieb Fichte und das faustische Streben. Goethes *Faust* im Lichte der Fichteschen *Wissenschaftslehre*, in: Jahrbuch der Österreichischen Goethe-Gesellschaft 108/109/110 (2004/2005/2006), S. 25–45.

19 Die Bedeutung der aristotelischen *entelecheia* als einem auf Vollendung gerichteten Streben zeigt Enno Rudolph: Die Bedeutung des aristotelischen Entelechiebegriffs für die Kraftlehre von Leibniz, in: Albert Heinekamp (Hrsg.): Leibniz' *Dynamica*, Stuttgart 1984, S. 49–54.

sich das fortgesetzte Wachstum des Organismus erschöpft hat und andere an dessen Stelle treten.

Die für viele *Faust*-Deutungen leitende Lebensform des Strebens erschließt sich im *Faust II* über eine weitere, eher ungerichtete Bewegungsform: Denn bevor Lebendiges streben kann, muss es sich zuerst einmal regen. Dies wird im Vorspiel zum *Faust II* unter dem Titel »Anmutige Gegend« vorgeführt. Bewacht von Luftgeistern schläft Faust und erwacht beim Sonnenaufgang gemeinsam mit der Natur zu neuer Regsamkeit. Oder in Fausts Worten:

Des Lebens Pulse schlagen frisch lebendig,  
Ätherische Dämmerung milde zu begrüßen;  
Du Erde warst auch diese Nacht beständig  
Und atmest neu erquict zu meinen Füßen,  
Beginnest schon mit Lust mich zu umgeben,  
Du regst und rührst ein kräftiges Beschießen,  
Zum höchsten Dasein immerfort zu streben. (FA 7/1, 205)

Das hier vermerkte ›kräftige Beschießen‹ markiert keinen Schluss, sondern einen Anfang. Den Entschluss, ab jetzt zu streben, kann Faust nicht aus sich selbst beziehen, sondern muss dazu von der lebenden und atmenden Umgebungs natur angeregt werden. Wie den anschließenden Versen zu entnehmen ist, sieht sich Faust vor allem von vegetabilen NATUREN ›umgeben‹: Es sind »Zweig‘ und Äste«, »Blum‘ und Blatt«, die aus den »Tiefen« und dem »Abgrund« der Erde sprießen und sich, genährt von Tautropfen (»Zitterperle«), der Sonne zuwenden (FA 7/1, 205). Regsamkeit bezeichnet eine Betätigungsform des Lebendigen, die zyklisch wechselnden Ordnungen wie dem Umlauf um die Sonne, dem Puls oder dem Atem folgt.

Zwar gibt es aus Fausts Sicht durchaus ein ›höchstes Dasein‹, zu dem zu streben wäre, und im Rahmen neoplatonischer Lichtmetaphysik läge es nahe, die gerade aufgegangene Sonne als Bild eines solchen höheren Seins zu lesen. Anders als die heliotrope Vegetation kehrt sich Faust jedoch von der Sonne ab und dreht sich stattdessen zur phänomenalen Fülle dessen, was durch das Licht in die Sichtbarkeit tritt. In dem zwischen »Flammenmeer« und »Wassersturz« entstehenden Regenbogen will Faust nun den Spiegel seines eigenen Strebens und gleich auch das Gesetz seines Lebens sehen:

Allein wie herrlich diesem Sturm entsprießend  
Wölbt sich des bunten Bogens Wechsel-Dauer  
Bald rein gezeichnet, bald in Luft zerfließend,  
Der spiegelt ab das menschliche Bestreben.  
Ihm sinne nach und du begreifst genauer;  
Am farbigen Abglanz haben wir das Leben. (FA 7/1, 206)

Was man als Einsicht in die indirekte, immer nur symbolisch vermittelte menschliche Erkenntnis gedeutet hat,<sup>20</sup> endet mit einem aufschlussreichen Bild für Fausts angeregtes Bestreben. Der Regenbogen ist eine fragile Erscheinung, die aus dem Zusammenwirken von Licht und Wassernebel hervorgeht und ebenso schnell entstehen wie vergehen kann. Was im Text als gleichsam organisches ›Entsprießen‹ beschrieben wird, ist zugleich ein Wahrnehmungsereignis, das von der besonderen Positionierung eines Betrachtenden abhängt. Damit ist das ›menschliche Bestreben‹, wie schon über das fortgesetzte Wachstum der Pflanzen zu erfahren war, in grundlegender Weise ortsgebunden und zeitlich verfasst.

Einer situativ bestimmten Rhythmisik von Entstehen und Vergehen unterliegt im *Faust II* auch die Figurenreihe Knabe Lenker, Homunkulus und Euphorion.<sup>21</sup> Der Knabe Lenker tritt am Hof in einem Maskenzug auf, wo er im Gefolge von Plutus Gold austeilt, bis ihn dieser in eine »Sphäre« jenseits »der allzulästigen Schwere« entlässt (FA 7/1, 238). Homunkulus wird im Labor erzeugt, möchte aber dem Reagenzglas entkommen und begibt sich zur Nymphe Galathea in eine mediterrane Felsenbucht, wo er in der »Lebensfeuchte« auf ein »feuriges Wunder« trifft und zerschellt (FA 7/1, 334). Euphorion lebt mit seinen Eltern Faust und Helena in den Höhlen einer arkadischen Felsenlandschaft, aus denen er so energisch fortstrebt, dass er beim übermütigen Springen verunglückt. Die drei Figuren unterscheiden sich sowohl über ihre Umgebungen als auch über die ihnen zugeordneten Elemente. Der Knabe Lenker hantiert mit Feuer und verschwindet, Homunkulus muss ins Wasser, um zu entstehen, Euphorion springt in die Luft, wo er zugrunde geht. Alle drei bleiben jedoch auf die Erde, sei es auf das Erdinnere oder auf das Mineralogische bezogen: Lenker bedient sich aus Plutus' unterirdischen Schätzen, Homunkulus entsteht durch Kristallisation, Euphorion gewinnt seine Schnellkraft durch den Absprung von der Erde. Ihr Hervortreten aus dem Dunkel der Erde wie auch ihre Aufteilung auf klimatisch unterschiedene

20 Vgl. vor allem Albrecht Schöne: »Am farbigen Abglanz haben wir das Leben« (Goethe, *Faust II*, Vers 4679–4727), in: Norbert Elsner (Hrsg.): *Bilderwelten. Vom farbigen Abglanz der Natur*, Göttingen 2007, S. 9–26.

21 Emrich liest sie als Ausprägungen eines Typus, mithin als Genius-Figuren, in denen Goethe die Frage nach den Entstehungsbedingungen des »Genies« gestellt habe: »Wie entsteht das Geniale? Wie wird das Geniale? Wie kann es lebendige schöpferische Kraft werden?« Wilhelm Emrich: *Das Rätsel der Faust II-Dichtung. Versuch einer Lösung* [1960], in: Werner Keller (Hrsg.): *Aufsätze zu Goethes Faust II*, Darmstadt 1992, S. 26–54, hier S. 46. Mir wird es eher um die in dieser Figurenreihe implizierten Gesetze des Lebendigen wie auch der Dichtung gehen – auf Ordnungsbegriffe wie denjenigen des Typus lässt sich dabei durchaus verzichten.

Räume und ihre Beziehungen zu den dort dominanten Elementen erinnert an die Experimente mit Pflanzenkeimen, die Goethe unter verschiedenartigen Umweltbedingungen wie etwa Lichtentzug, Feuchtigkeit oder Trockenheit beobachtet hatte. Die Abfolge der drei Figuren Lenker, Homunkulus und Euphorion ließe sich entsprechend als literarischer Kommentar zu einer Modifikationsfähigkeit des Lebendigen lesen, die sich in der Reaktion auf äußere Bedingungen und Möglichkeiten realisiert und an kein Ende kommt, das nicht zugleich ein neuer Anfang wäre.

Insofern sich der Knabe Lenker ausdrücklich als »die Poesie« (FA 7/1, 234) vorstellt und Euphorion mit der Lyra ausgestattet wird, verfügen die in ihnen manifestierten Lebens- und Bewegungsformen auch über eine poetologische Dimension. Nun geben die Figuren selbst kaum Hinweise auf die Verfahren des Dichtens. Aufschlussreich ist jedoch eine weitere, gern im Zusammenhang mit Euphorion genannte androgyne Kinderfigur, die in *Wilhelm Meisters Lehrjahren* auftritt.<sup>22</sup> Mignons berühmtes Lied *Kennst Du das Land* unterliegt mit seinem Refrain »Dahin, Dahin« einer für die Lieddichtung charakteristischen Wiederholungsstruktur. Der Erzähler der *Lehrjahre* hebt die Darbietung dieser wiederkehrenden Verszeile besonders hervor: »Laß uns ziehn« wußte sie, bei jeder Wiederholung, dergestalt zu modifizieren, daß es bald bittend und dringend, bald treibend und vielversprechend war.« (FA 9, 503) Tatsächlich ist der Refrain nicht nur im emotionalisierten Vortrag, sondern schon in der Textform einer Modifikation unterworfen, kehrt der jeweils letzte Vers der drei Strophen doch nicht in derselben Form wieder.<sup>23</sup> Dass Mignon von ihrer unglücklichen Dislokation aus der lebensfreundlichen mediterranen Vegetationszone singt, ist in diesem Zusammenhang vielleicht kein Zufall, zeugt es doch einmal mehr von der Rolle der Umweltbedingungen für individuelle Bildungsprozesse. Denn Mignon hätte im Land der Zitronen unter dem freien blauen Himmel Italiens Entwicklungschancen gehabt, die ihr im geschlossenen Experimentalraum des Turms verweigert werden.

Das Prinzip der Wiederholung und Veränderung kennzeichnet auch die Dichtung des Harfners, der Mignon begleitet. Interessanterweise sind seine Lieder keine Originalkompositionen, sondern Zitatkomposite: So wird hier erklärt, dass »der gute Alte eine Art von Phantasie vortrug, und wenige

---

22 Zum Zusammenhang Lenker, Euphorion und Mignon vgl. ebenfalls Emrich: Das Rätsel der *Faust II*-Dichtung (Anm. 21), S. 42.

23 In der ersten Strophe heißt es: »Möcht' ich mit dir, o mein Geliebter, ziehn!«, in der zweiten wird der Geliebte zum »Beschützer«, in der dritten Strophe lautet der Vers schließlich: »Dahin! Dahin / Geht unser Weg; o Vater, laß uns ziehn!« (FA 9, 503).

Strophen teils singend teils rezitierend immer wiederholte« (FA 9, 491). Im Roman wird die Dichtungsart des Harfners auf die »Versammlung frommer Menschen« bezogen, die durch ihren besonderen chorischen Gesang gekennzeichnet werden. So wird beschrieben,

wie bald darauf ein anderer aus der Gemeinde, in einer andern Melodie, den Vers eines andern Liedes hinzufügt, und an diesen wieder ein dritter einen dritten anknüpft, wodurch die verwandten Ideen der Lieder, aus denen sie entlehnt sind, zwar erregt werden, jede Stelle aber durch die neue Verbindung neu und individuell wird, als wenn sie in dem Augenblicke erfunden worden wäre. (FA 9, 491)

Der Harfner dichtet also, indem er geborgte Versatzstücke verbindet und auf eine Weise transformiert, die das Angeknüpfte als neu erscheinen lässt. Die Dichtungen Mignons und des Harfners verdanken sich fortgesetzter Repetition und Modifikation, sei es in den textintern befolgten Regeln der Umstellung und Variation, sei es in der Wiederaufnahme und Veränderung entlehnter Stoffe.<sup>24</sup>

Im Lied des alten Harfners scheint zugleich ein Prinzip kollektiver Produktion auf, über das Goethe selbst Auskunft gegeben hat. So soll er sich in einem Gespräch mit Frédéric Soret am 17. Februar 1832 über die Bedingungen des »Genies« geäußert haben, das, so sieht es Goethe, niemals weit käme, »wenn es alles aus sich selbst schöpfen wollte!« Vielmehr habe jeder, der etwas geleistet habe, »die guten Gedanken der Männer aus seiner nächsten Umgebung sich anzueignen verstanden«. Dies führt Goethe schließlich zu einer aufschlussreichen Selbstbeschreibung:

Was bin ich denn selbst? Was habe ich denn gemacht? Ich sammelte und benutzte alles was mir vor Augen, vor Ohren, vor die Sinne kam. Zu meinen Werken haben Tausende von Einzelwesen das ihrige beigetragen, Toren und Weise, geistreiche Leute und Dummköpfe, Kinder, Männer und Greise, sie alle kamen und brachten mir ihre Gedanken, ihr Können, ihre Erfahrungen, ihr Leben und ihr Sein; so erntete ich oft, was andere gesät; mein Lebenswerk ist das eines Kollektivwesens, und dies Werk trägt den Namen Goethe. (FA 38, 522f.)

Goethe beschreibt sich und sein »Machen« als Aufnahme und Aneignung von Dingen, die ihm zugetragen werden. Diese Verwertungslogik verfährt erstaunlich unterschiedslos. Wenn neben Gelehrten auch die Gaben von »Dummköpfen« oder »Kindern« den Stoff seiner Textproduktion liefern, dann dürfte Goethes Texten mit Methoden der Intertextualitätsforschung nicht bei-

---

24 Damit folgen sie Regeln, die auch für das Lied des Knaben in Goethes später *Novelle* gelten. Vgl. Cornelia Zumbusch: Ruhende Löwen. Goethes *Novelle* und die Kraft der Dichtung, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 64 (2020), S. 217–239.

zukommen sein.<sup>25</sup> Es bleibt jedoch, das Programm als solches zu beschreiben und nach verwandten poetologischen Szenarien zu fragen.

Was Goethe hier dem Gesprächspartner Soret verrät und in *Wilhelm Meisters Lehrjahren* 1795/96 an Mignon und dem Harfner als Verfahren der Dichtung offenlegt, bietet einen Schlüssel zu dem Gedicht *Zueignung*, das Goethe 1797 verfasst und 1808 der Druckausgabe des *Faust I* vorangestellt hat. Über die poetologische Bedeutung dieses im strengen Reimschema der Stanze verfassten Gedichts ist man sich einig. Schwieriger ist es zu bestimmen, wer hier angesprochen wird. Überträgt Goethe mit der Rede von den »schwankenden Gestalten« die Vorstellung von den sich stets verändernden morphologischen Gestalten auf die Figuren seiner Dichtung? Oder sind mit den später genannten Schatten die verstorbenen Freunde gemeint, an die sich die ersten Entwürfe des *Faust* noch richten konnten?<sup>26</sup> Beide Vorschläge übersehen, dass Goethe die Dichtung in der *Zueignung* auf die Rezyklierung alter, aus der Erinnerung stammender Erlebnisse verpflichtet:

Gleich einer alten halbverklungnen Sage,  
Kommt erste Lieb' und Freundschaft mit herauf;  
Der Schmerz wird neu, es wiederholt die Klage  
Des Lebens labyrinthisch irren Lauf. (FA 7/1, 11)

Offenbar verdankt sich die *Faust*-Dichtung der zyklischen Erneuerung alter Erlebnisse wie auch der Wiederaufnahme schon früh unternommener Versuche, diese Eindrücke poetisch zu verdichten. Die titelgebende *Zueignung* lässt sich als Prozess der Aneignung und Weiterverarbeitung von halbverklungnen Sagen und alten Gesängen deuten, die insofern schwankenden Gestalten gleichen, als sie (noch) zu keiner fest fixierten Form gefunden haben. Die ziellose Bewegung des irrenden Laufs, mithin die Bewegungsform des in sich kreisenden Strebens, findet in der wiederholten Klage ihr poetisches Pendant. Dass Goethe in *Zueignung* den wiederholten und wiederholenden Umgang mit den schwankenden Gestalten als »Wahn« (FA 7/1, 11) kennzeichnet,

---

25 Albrecht Schöne und Steffen Schneider haben diese Selbstaussage zum Anlass genommen, der Integration zeitgenössischer Wissensbestände im *Faust II* nachzugehen. Albrecht Schöne: Das Kollektivwerk *Faust*. Mediziner und Naturwissenschaftler als Mitarbeiter an Goethes Weltspiel, in: Hans-Joachim Simm (Hrsg.): Johann Wolfgang Goethe. Zum 250. Geburtstag, Frankfurt a.M. 1999, S. 51–90 und S. 229f.; Steffen Schneider: Archivpoetik. Die Funktion des Wissens in Goethes *Faust II*, Tübingen 2005.

26 Vgl. Dorothea Kuhn: »Ihr naht euch wieder, schwankende Gestalten«, in: dies.: Typus und Metamorphose. Goethe-Studien, hrsg. von Renate Grumach, Marbach am Neckar 1988, S. 11–13; Peter Michelsen: Wem wird Goethes *Faust* zugeeignet? Überlegungen zur »Zueignung«, in: ders.: Im Banne Fausts. Zwölf Faust-Studien, Würzburg 2000, S. 9–19.

rückt das 1797 entworfene Gedicht in unmittelbare Nähe zu seiner späten Selbstdisklination im Brief an Wilhelm von Humboldt. Wie die Formgenese eines lebendigen Organismus nicht zuletzt von dem abhängt, »was es sich sowohl von innen als von außen zueignet« (FA 24, 313), so verdankt sich auch die dichterische Produktion der Verwertung von alten Stoffen wie auch der fortgesetzten Arbeit an den eigenen Dichtungen, die in einer kreisenden Bewegung rezykliert werden.<sup>27</sup>

Wiederholung und Modifikation bilden vielleicht auch ein über die Figurengestaltung hinausgehendes Organisationsprinzip des *Faust II*. Dies hätte eine Analyse der Handlungsfolge genauer zu eruieren, die hier nur angedeutet werden kann.<sup>28</sup> Obwohl die Lebensgeschichte des Doktor Faustus und damit der *Faust I* und *Faust II* überspannende Handlungsbogen mit dem Tod des Protagonisten und dessen Aufnahme in den Himmel ein Ende findet, realisiert sich die dramatische Ausführung vor allem im *Faust II* bekanntlich nicht im Abwickeln eines chronologisch bestimmten Handlungsfadens. Die Abfolge der Akte und Szenen schreitet nicht linear in der dargestellten Lebenszeit voran, sondern verfährt als wiederholende Vervielfältigung und Ausweitung der textuellen Repräsentation. So wird etwa das Prinzip der Mummenschanz, die im ersten Akt die Form eines Auftrittsreigens maskierter Figuren einführt, im zweiten Akt in der Klassischen Walpurgisnacht wiederholt und weiter ausdifferenziert. Statt als Spiel im Spiel in den kaiserlichen Thronsaal geholt zu werden, durchqueren Mephisto und Faust in der Walpurgisnacht imagi-

- 
- 27 Diesen Umstand hebt Goethe dort hervor, wo er seine dichterische Produktion als langwierige Verarbeitung und ›Umgestaltung‹ früh gefasster Eindrücke beschreibt: »[M]ir drückten sich gewisse große Motive, Legenden, uralтgeschichtlich Überliefertes so tief in den Sinn« (FA 24, 596), dass sie ihn oft Jahrzehntelang zum Weiterdichten angeregt hätten. Von hier aus ließe sich ergänzen, was Eva Geulen im Verweis auf Goethes Selbstaussagen als Prinzip seiner lyrischen Produktion erfasst hat. Wenn Goethe in *Bedeutende Fördernis* und in seiner Reaktion auf *Purkenjes Schrift über das Sehen* sein Dichten als Abarbeiten an früh erhaltenen Prägungen fasst, dann entstehen seine Texte gerade nicht »wie der Embryo, sozusagen von alleine, eigenwillig, eigenlogisch und metamorphotisch«. Eva Geulen: Morphologie und gegenständliches Denken, in: Goethe Yearbook 26 (2019), S. 3–15, hier S. 10. Denn neben dem Prinzip der Autonomie betont Goethe hier das heteronome Moment der Reaktion auf äußere Produktionsanstöße. Zur Wiederkehr und Weiterverarbeitung alter Geschichten als produktives Prinzip von Goethes Erzählprosa vgl. auch Cornelia Zumbusch: Was keine Geschichte ist. Literatur und Vorgeschichte im 19. Jahrhundert, Stuttgart/Weimar 2021, S. 119–162.
- 28 Hier wäre an die Hinweise von Kommerell zum Episodischen und zur Reihenbildung anzuschließen. Max Kommerell: *Faust II. Teil. Zum Verständnis der Form*, in: ders.: Geist und Buchstabe der Dichtung, Goethe, Schiller, Kleist, Hölderlin, 5. Aufl., Frankfurt a.M. 1962, S. 9–75.

näre Landschaften, in denen sie einer potenziell erweiterbaren Anzahl an mythologischen Figuren begegnen. Mit dem Auftritt der Helena wiederholt der dritte Akt als klassisch-romantische Phantasmagorie, was Mephisto zuvor als Theatertrick vorweggenommen hatte. Die Szenenfolge der ersten drei Akte des *Faust II* ist also durch eine ›Konsequenz‹ gekennzeichnet, für die ebenjene beim Pflanzenwachstum identifizierten Prinzipien der Wiederholung, Vervielfältigung und Ausdifferenzierung gelten. Ihr Verhältnis wäre vor diesem Hintergrund nicht, wie Emrich es wollte, als sich steigernde Generalisierung, sondern als Expansion des Mannigfaltigen aufzufassen, wie Goethe sie als Grundregel des Pflanzenwachstums erkennt.<sup>29</sup>

Was lässt sich aus diesen Beschreibungen zuletzt für eine Poetik der Fortsetzung gewinnen? Spätestens ab 1820 spricht Goethe im Kontext der Morphologie nicht mehr von der ›Kraft des Lebendigen, seines gleichen herzubringen‹, sondern von einer ›Tätigkeit‹. Für den Brieffreund Humboldt übersetzt Goethe 1832 die aristotelisch-platonische Vorstellung von *mania* und *enthousiasmos* als *dynamis* der Dichtung in die Rede von der ›fortgesetzten Tätigkeit‹, in der nicht der unbekannte, göttliche Grund der Kunst, sondern die Regeln ihrer Verfertigung thematisiert werden. Damit sind Vorstellungen von einer autonomen Lebens- und Bildungskraft wie von einer ebenso unverfügbaren wie überwältigenden Kraft der Kunst in strategischer Weise diminuiert. Was in der Naturlehre protoökologische Ansätze enthält, gerät im Nachdenken über Dichtung zugleich zur gleichsam metabolischen Verwertung vielgestaltiger Überlieferungen. Mignon und der Harfner führen die Technik eines Dichtens vor, in der göttlich-unbewusste Inspiration und dichterische Originalität zur unablässigen Umarbeitung von Gehörtem und Gelesenem, aus der Umgebung Zugtragenem depotenziert sind. Hier hat Goethes Poetik der Fortsetzung ihren Ort.

Goethes Vorbehalt, natürliches wie auch menschliches Leben betreffende ›fortgesetzte Tätigkeiten‹ von ihrem Ende aus zu denken, korrespondiert mit einer Textproduktion, die diskontinuierlich, Lücken lassend und diese später auffüllend ebenfalls nicht auf ein Ende der Geschichte fixiert scheint. Die Arbeit am *Faust II* steuert auf vorläufige Enden zu, an denen sich, gemäß der

---

29 Goethe habe »in seinem Bedürfnis nach Polarität, nach Ganzheit des Menschen die Einseitigkeiten seines früheren Faustcharakters ausgeglichen und einen universalen Typus aus ihm gemacht.« Emrich findet die »Einheit« des *Faust II* entsprechend »nicht in einer geradlinigen Handlung und Identität der Charaktere, sondern im Gesetz von ›Polarität und Steigerung‹ vor, nach dem auch das Verhältnis zwischen dem ersten und dem zweiten Teil der Dichtung geformt« sei: Nach Emrich sehen wir in der theatralischen Revue »Urphänomene des Daseins«. Emrich: Das Rätsel der *Faust II*-Dichtung (Anm. 21), S. 34.

Konsequenz der Natur, nichts schließt, sondern vieles ausdifferenziert und aus dem Alten wiederum etwas Neues hervortritt. Dichtung kann sich, so wie auch natürliche Fortsetzungsprozesse, nicht allein aus sich selbst speisen, sondern ist auf die ›Zueignung‹ von Äußerem angewiesen. Insofern Dichtung Altes hervorholt und derart neu verbindet, dass sich wiederum auf vielfältige Weise anknüpfen lässt, setzt jeder Text andere Texte fort. Die fortgesetzte Tätigkeit der Aneignung und differenzierenden Ausgestaltung betrifft zuletzt auch die von Goethe gerne avisierte Rezeption seiner Werke. So begründet er am 1. Juni 1831 in einem Brief an Zelter seine Entscheidung, den *Faust II* nicht mehr zu Lebzeiten zu publizieren, folgendermaßen: »damit alles zusammen ein offenkundiges Rätsel bleibe, die Menschen fort und fort ergetze und ihnen zu schaffen mache« (FA 38, 397). An Texten lässt sich nicht nur fortgesetzt und anderes fortsetzend arbeiten, sie geben auch anderen fortgesetzt zu arbeiten. Oder wie der Knabe Lenker dem Publikum in der Mummenschanz zuruft: »Wer mir folgt, hat immer was zu tun.« (FA 7/1, 238)