

Goethe | Faust. Der Tragödie Erster Teil

Lektüreschlüssel XL

für Schülerinnen und Schüler

Johann Wolfgang Goethe

Faust

Der Tragödie Erster Teil

Von Mario Leis

Reclam

Dieser Lektüreschlüssel bezieht sich auf folgende Textausgabe:
Johann Wolfgang Goethe, *Faust. Der Tragödie Erster Teil*, Stuttgart:
Reclam, 2014 [u. ö.] (Reclam XL. Text und Kontext, Nr. 19152.)
Diese Ausgabe des Werktextes ist seiten- und zeilengleich mit der
in Reclams Universal-Bibliothek Nr. 1.

E-Book-Ausgaben finden Sie auf unserer Website
unter www.reclam.de/e-book

Lektüreschlüssel XL | Nr. 15457

Alle Rechte vorbehalten

© 2017 Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart

Gesamtherstellung: Reclam, Ditzingen. Printed in Germany 2017

RECLAM ist eine eingetragene Marke

der Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart

ISBN 978-3-15-015457-1

Auch als E-Book erhältlich

www.reclam.de



Inhalt

1. Schnelleinstieg 7

2. Inhaltsangabe 11

Drei Prologe 11

Fausts Entgrenzungsversuche (Gelehrtentragödie) 12

Margaretes Tragödie 16

3. Figuren 22

Faust 22

Mephistopheles 28

Margarete 32

4. Form und literarische Technik 38

Werkaufbau 39

Offenes Drama 41

Sprache: Vers- und Strophenformen 43

Lieder/Musik 44

Räume im *Faust I* 45

5. Quellen und Kontexte 48

Historia von D. Johann Fausten (1587) 48

Faustbücher in der Nachfolge von der *Historia von D. Johann Fausten* 51

Kindsmord 53

Intertextuelle Bezüge 54

6. Interpretationsansätze 57

Die drei Prologe 57

Fausts Entgrenzungsversuche (Gelehrtentragödie) 62

Margaretes Tragödie 76

7. Autor und Zeit 101

8. Rezeption 112

Inhalt

- 9. Prüfungsaufgaben mit Lösungshinweisen 121
- 10. Literaturhinweise/Medienempfehlungen 132
- 11. Zentrale Begriffe und Definitionen 136

1. Schnelleinstieg

Autor	Johann Wolfgang Goethe (1749–1832), Studium der Rechtswissenschaft, Minister in Weimar im Dienst von Herzog Karl August, Leiter des Hoftheaters in Weimar, Dichter und Naturforscher
Entstehungszeit und Uraufführung	<ul style="list-style-type: none"> ca. 1772 – 1806 (mit Unterbrechungen) 1808 Drucklegung 19. Januar 1829 im Hoftheater Braunschweig uraufgeführt
Ort und Zeit der Handlung	<ul style="list-style-type: none"> historisch nicht genau datier- und lokalisierbar Orte: Schauplätze ändern sich ständig; u. a. Stadt in Deutschland (Leipzig wird genannt) Zeit: 16. Jh. mit Bezug zu Goethes Zeitalter Zeitraum: unbestimmt, ungefähr 12 Monate
Aufbau	<ul style="list-style-type: none"> 28 Szenen (bestehend aus 4612 Versen und 60 Prosazeilen) 3 Prolog (3 Szenen) die Handlung lässt sich untergliedern in die sogenannte Gelehrtentragödie und die Tragödie Margaretes
Historisches Vorbild	Johann Georg Faust (ca. 1480 bis 1540), Magier und Alchimist

Johann Wolfgang Goethes Tragödie *Faust I* (1808) ist eines der denkwürdigsten Werke der Weltliteratur. Im »Prolog im Himmel« gibt Gott das Thema des Dramas vor, er erlaubt dem Teufel, den Gelehrten Heinrich Faust auf Abwege zu bringen. Gott eröffnet damit auf der Erde ein Experimentierfeld für den Teufel, der den Gelehrten hemmungslos manipulieren wird.

Faust steckt zu diesem Zeitpunkt in einer schweren Lebenskrise, weil er an den Grenzen der überlieferten Wissenschaft verzweifelt. Der lebensmüde Doktor der Theologie spielt sogar mit dem Gedanken, sich selbst zu töten, bricht aber den Selbstmordversuch ab. ■ **Teufelspakt** Er geht stattdessen einen Pakt mit dem Teufel ein, der ihm dabei helfen soll, sein Lebensglück zu finden. Sollte das dem Teufel gelingen, muss Faust ihm seine Seele als Lohn überlassen.

Mephisto bringt den einsamen Stubengelehrten schnell auf erotische Abwege; er fliegt mit ihm in die Hexenküche, wo ihm die Hexe einen Zaubertrank verabreicht, der Faust um rund 30 Jahre verjüngt und ihn obendrein auf Frauen fixiert – von der Laufbahn als Wissenschaftler ist nun keine Rede mehr.

Faust verliebt sich prompt in Margarete, ein naives bürgerliches Mädchen, das ihn, den Gelehrten, bewundert. Schnell nimmt die Katastrophe ihren Lauf: Sie tötet ungewollt ihre Mutter mit einem Schlafmittel, wird von Faust schwanger; er ersticht ihren Bruder Valentin, der sich an dem Gelehrten rächen will – schließlich ermordet die wahnsinnig gewordene Mar-

■ Margaretes Tragödie

garete ihren Säugling. Das Gericht verurteilt sie zum Tod, aber am Ende der Tragödie rettet Gott ihre Seele. Faust sucht zusammen mit dem Teufel das Weite und wacht im zweiten Teil der Tragödie aus einem Heilschlaf auf.

Erst nach Goethes Tod im Jahr 1832 wird *Faust II* ■ *Faust II* veröffentlicht: Dort erlebt der Gelehrte eine wahre Odyssee durch alle Sphären der Welt. Als er schließlich als Hundertjähriger stirbt, verkünden Engel seine Erlösung – seine Seele kommt in den Himmel und Mephisto geht leer aus.

Was kann man in der heutigen Zeit von *Faust I* lernen, einer Tragödie, die im Spätmittelalter spielt?

Christa Wolf veröffentlichte 1975 ihr Gedankenexperiment *Tabula rasa*, in dem sie sich die Frage stellt: Wie stünde es um uns, wenn wir niemals Weltliteratur gelesen hätten? Uns würde Folgendes entgehen: »die Übung und Differenzierung des psychischen Apparats; Schärfung der Sinne, Erweckung der Beobachtungslust, der Fähigkeit, Komik und Tragik von Situationen zu sehen; Heiterkeit aus Vergleich mit Vergangenem zu ziehen, das Heroische als die Ausnahme zu würdigen, die es darstellt, und das Gewöhnliche, das sich immer wiederholt, gelassen zur Kenntnis zu nehmen und womöglich zu lieben.«¹

Auch können wir lernen, über diesen Faust zu »staunen«, obwohl er uns zunächst in seinem alter-

■ Welchen Nutzen hat Weltliteratur?

¹ Christa Wolf: »Tabula rasa«, in: *Was will Literatur?*, Bd. 2.: *Von 1918–1973*, hrsg. von Josef Billen und Helmut H. Koch, Paderborn 1975, S. 251.

■ Faust =
moderner
Mensch

tümlichen Kosmos befremdet und vielleicht als verstaubt erscheint. Dennoch ist *Faust I* – auch über 200 Jahre nach seiner Veröffentlichung – von immenser Aussagekraft und Brisanz: Er verkörpert den modernen Menschen mit seinen Sehnsüchten, Leidenschaften, Ängsten, seinem Wissens- und Erkenntnisdrang, aber auch mit seinen Schwächen.

Wir können unsere eigene Existenz mit Goethes Faust neu vermessen, unser Leben mit seinem vergleichen, uns von ihm abgrenzen und uns neu justieren. Er könnte in dem einen oder anderen Lebensbereich Maßstäbe setzen, die unser Verhalten, unser Denken, unsere Gefühle und unsere Wünsche verändern. Christa Wolf schätzt deshalb den Wert solcher literarischer Vorbilder außerordentlich: »Sich messen an den deutlichsten Gestalten aller Zeiten«.

2. Inhaltsangabe

Faust I besteht aus 28 Szenen. Der Tragödie sind drei Prolog vorangestellt: »Zueignung«, »Vorspiel auf dem Theater« und der »Prolog im Himmel«.

Drei Prologe

Im ersten Prolog, der **Zueignung**, führt der Dichter ein Selbstgespräch. Er stellt fest, dass sich ihm der Faust-Stoff, an dem er bereits in vergangenen Zeiten gearbeitet hat, erneut aufdrängt und dass er nun endlich bereit ist, sein Werk zu vollenden.

Im **Vorspiel auf dem Theater** streiten sich ein Schauspieldirektor, ein Theaterdichter und eine lustige Person. Der Direktor macht klar, dass es ihm hauptsächlich um den Erfolg des Theaterstücks und volle Kassen geht und weniger um die Kunst und die Raffinesse, die dahinterstecken. Der Dichter dagegen verteidigt mit Leidenschaft seine Kunst, er könne sogar mit seiner schöpferischen Kraft die Götter im Olymp vereinen. Für die lustige Person, einen Schauspieler, ist es hingegen wichtig, im Theater den Augenblick zu genießen und das Publikum zu begeistern.

Der **Prolog im Himmel** leitet nun die Faust-Tragödie tatsächlich ein. Die drei Erzengel loben die Werke Gottes feierlich. Mephisto dagegen, der nach dem Lobgesang der Engel plötzlich auch in den himmlischen Sphären auftaucht, lästert über das Lieblingswerk Gottes, die Menschen. Gott kontert und lobt

2. Inhaltsangabe

den Faust, auch wenn er ihm noch »verworren dient« (V. 308). Mephisto ist aber überzeugt, dass er Faust vom rechten Weg abbringen könne.

■ Keine Wette zwischen Gott und dem Teufel

Er bietet dem Herrn eine Wette an: »Was wettet Ihr?« (V. 312) Gott geht überhaupt nicht darauf ein, er erlaubt ihm lediglich, den Gelehrten auf Abwege zu bringen. Der Herr aber weiß, dass Faust, auch wenn er sich zuweilen irrt, nicht abtrünnig wird: »Ein guter Mensch in seinem dunkeln Drange / Ist sich des rechten Weges wohl bewusst.« (V. 328 f.)

Fausts Entgrenzungsversuche (Gelehrtentragödie)

In der Szene **Nacht** sitzt Faust monologisierend in seinem »hochgewölbten, engen, gotischen Zimmer«. Er zieht sein Fazit als Wissenschaftler und muss sich eingestehen, dass er trotz seiner leidenschaftlichen Hingabe und der eifrigen Suche nach Erkenntnis immer noch nicht weiß, »was die Welt / Im Innersten zusammenhält« (V. 382 f.).

■ Magie als Sinnssphäre?

Ein Ausweg, sein erster Entgrenzungsversuch, scheint ihm schließlich die heidnische Magie zu sein; er genießt für einen Moment nachdenklich in sich gekehrt das »Zeichen des Makrokosmos«, das die »wirkende Natur« (V. 441) verkörpert. Aber er möchte die Natur leibhaftig erleben, deshalb beschwört er in seinem zweiten Entgrenzungsversuch den Erdgeist, doch dieser stürzt Faust in eine noch tiefere existentielle Krise, weil er dem Geist nicht gewachsen ist:

»Weh! ich ertrag dich nicht!« (V. 485) Faust bricht vor Verzweiflung zusammen. Nur Sekunden später klopft sein Famulus Wagner, ein fleißiger Student und spießig-naiver Vertreter der spätmittelalterlichen Wissenschaft, an seiner Tür.

Der Dialog mit Wagner verstärkt seine existenzielle Krise, er sieht nur noch *einen* Ausweg, den Freitod. Aber in dem Augenblick, als er die Giftschale an den Mund ansetzt, erklingen die Osterglocken. Diese Töne lassen ihn in Jugenderinnerungen schwelgen. Er überdenkt seinen »letzten, ernsten Schritt« (V. 782) und gibt den Todeswunsch auf.

Am ersten Ostertag unternimmt er in der Szene **Vor dem Tor** mit Wagner einen Spaziergang. Die Menschen – »Spaziergänger aller Art« – begrüßen Faust und zollen ihm Hochachtung. Der anbrechende Frühling und die Natur beleben ihn; seine Stimmung spiegelt sich in der Naturbeschreibung: »Vom Eise befreit sind Strom und Bäche / Durch des Frühlings holden, belebenden Blick« (V. 903 f.). Plötzlich aber taucht ein Pudel auf, er folgt dem Gelehrten und Wagner.

Faust und der Pudel befinden sich nun in der Gelehrtenstube (**Studierzimmer I**). Faust sitzt konzentriert an der Übersetzung des Johannes-Evangeliums (Neues Testament). Der Pudel hingegen wird unruhig. Der irritierte Gelehrte ahnt nichts Gutes, deshalb beschwört er das Tier magisch und es verwandelt sich in den Teufel. Faust denkt zunächst, er sei ein Student. Mephisto indes stellt sich als der Teufel vor: »So ist denn alles was ihr Sünde, / Zerstörung, kurz das

■ Fausts dritter Entgrenzungsvorsch

3. Figuren

Faust

Doktor Heinrich Faust ist ein Vertreter der spätmittelalterlichen, humanistischen Gelehrtenkultur, die sich vom Leben entfremdet hat. Er ist ein Stubengelehrter, der sich über Jahrzehnte hinweg mit seinen Büchern auseinandergesetzt hat und vom Alltagsleben und der Natur mehr oder weniger isoliert war. Goethes Mentor Johann Gottfried Herder (1744–1803) analysiert diese Art von Gelehrtenkultur treffsicher: »Man weiß, wie wenig Originalen Geist man in diesen übrigens sehr verdienten Philologen antrifft: und man muß über die Schwäche des Menschlichen Geistes die Achseln zucken, wenn man sieht, wie das Denken unter der Last der Gelehrsamkeit erliegt.«²

■ Unerfülltes
Gelehrten-
leben

Faust ist mit seinem verstaubten Gelehrtensein zutiefst unzufrieden, deshalb sehnt er sich – wie später die Stürmer und Dränger – nach der Natur: »Wo fass ich dich, unendliche Natur?« (V. 455) Und er möchte ein gottgleiches Genie, ein genialer Übermensch werden: »Ich Ebenbild der Gottheit!« (V. 516) Außerdem will er als neuzeitlicher Wissenschaftler die alte Gelehrtenkultur überwinden und objektiv – ohne jeglichen religiösen Kontext – erforschen, »was die Welt / Im Innersten zusammenhält«. (V. 382 f.)

² Johann Gottfried Herder, *Sämtliche Werke*, Bd. 1, Berlin 1877, S. 370 f.

Aber er scheitert schon bei einer weitaus leichteren Aufgabe als Philologe, dem Versuch, den ersten Satz des Johannesevangeliums, das vierte Buch des Neuen Testaments, richtig zu übersetzen: »Geschrieben steht: ›im Anfang war das Wort!‹ / Hier stock ich schon! Wer hilft mir weiter fort?« (V. 1224 f.) Schließlich favorisiert er eine Variante, die ihm als vermeintlichem Tatmenschen schmeichelt: »im Anfang war die Tat!« (V. 1237) In dieser Übersetzungspassage (V. 1224–1237) fällt auf, dass er ständig »Ich« sagt. Das verdeutlicht seine egomanische Zentrierung auf sich selbst, er ist nicht mehr in die substantiellen Institutionen, wie etwa Staat, Religion oder Familie, eingebunden und gebärdet sich damit als moderner Mensch, der verloren als »der Unbehauste« (V. 3348) im Weltganzen nur noch Halt – wenn überhaupt – in sich selbst zu finden vermag.

In seiner Verzweiflung wendet er sich der Magie zu, beschwört das Zeichen des Makrokosmos (V. 430–459), schließlich den Erdgeist (V. 460–517), aber er scheitert.

Er verbündet sich schließlich mit dem Teufel, geht einen Pakt mit dem Bösen ein und hofft, dass nun seine titanischen Wünsche in Erfüllung gehen. Faust, der nach der Erdgeist-Beschwörung eine schwerwiegende existenzielle Krise durchlebte, ist nun wieder erstaunlich schnell voller Tatendrang und zutiefst skrupellos, da er Mephists Dienste annimmt. Aber der Teufel kann den Gelehrten nicht vom »rechten Wege« abbringen. Gott hat im »Prolog im Himmel«

■ Fausts Pakt mit dem Bösen

Mephisto zwar erlaubt, Faust auf der Erde zu verführen, aber er lässt keinen Zweifel daran, dass der Teufel dabei chancenlos bleiben wird. Außerdem irrt Mephisto, weil er glaubt, er könne den Doktor mit dem flachen sinnlichen Leben von seinem Urquell abziehen, obwohl er selbst ausspricht, dass Faust sich immer noch nach höheren Sphären sehnt: »Ihm hat das Schicksal einen Geist gegeben, / Der ungebändigt immer vorwärts dringt, / Und dessen übereiltes Streben / Der Erde Freuden überspringt.« (V.1856–1859)

■ Faust scheitert als Wissenschaftler

Mit dem Teufelspakt endet Fausts Karriere als Wissenschaftler, er ist an ihr gescheitert und fortan ist keine Rede mehr davon, dass er erforschen möchte, »was die Welt / Im Innersten zusammenhält« (V.382 f.). Stattdessen verlockt der Teufel seinen Partner ab sofort nur durch die sinnliche Welt. Aber schon ihr Ausflug in »Auerbachs Keller in Leipzig« scheitert, weil der gelehrte Mann von dem Trinkgelage der wüsten Gesellen angewidert ist.

Der Teufel hofft nun, dass er Faust mit einer Liebe von seinem »Urquell« (V.324) – von Gott – abziehen kann. Er spricht die triebhafte Seite des Gelehrten an, denn er weiß von dem ambivalenten Charakter seines Begleiters, der sich so definiert: »Zwei Seelen wohnen, ach! in meiner Brust, / Die eine will sich von der andern trennen« (V.1112 f.). Die eine sehnt sich nach höherer Erkenntnis, die andere nach »derber Liebeslust« (V.1114). Diese Seele, die wohl in all den Jahrzehnten als Stubengelehrter keine Chance bei

Faust bekommen hat, will nun Mephisto entfesseln und bedienen.

Der alte Gelehrte, er ist wohl 50 bis 60 Jahre alt, hätte bei der Damenwelt wohl kaum eine Chance; deshalb muss er verjüngt werden, was für den stolzen Mann nicht unbedingt schmeichelhaft ist, aber der Teufel kann ihm keine lockendere Alternative – allenfalls noch Feldarbeit (V. 2352–2361) – als diese anbieten: »Und schafft die Sudelköcherei / Wohl dreißig Jahre mir vom Leibe? / Weh mir, wenn du nichts Besonders weißt!« (V. 2341–2343) Der Zaubertrank entfesselt Fausts lang unterdrückte Sexualität gewaltig; er ist kaum noch zu bändigen, obendrein manipuliert und verzerrt das Gebräu seine Wirklichkeitswahrnehmung und sein erotisches Verlangen, was der Teufel ironisch kommentiert: »Du siehst, mit diesem Trank im Leibe, / Bald Helenen in jedem Weibe.« (V. 2603 f.)

Die erste Frau, die Faust auf der Straße zu sehen bekommt, ist Margarete, in die er sich sogleich verguckt. Der Verliebte fordert skrupellos die Kupplerdienste von Mephisto ein, erpresst ihn sogar, weil er das Mädchen schnell ins Bett bekommen will: »Und das sag ich Ihm kurz und gut, / Wenn nicht das süße junge Blut / Heut Nacht in meinen Armen ruht; / So sind wir um Mitternacht geschieden.« (V. 2635–2638)

Aber auch im Liebesleben, das alles andere als authentisch ist, weil es von der Hexe herbeigezaubert wurde, findet Faust keine Erfüllung. Außerdem ist er unfähig, sich zu binden und treu zu bleiben, er selbst

■ Verjüngungstrank

■ Faust erpresst den Teufel

■ Der Gelehrte ist bindungsunfähig

3. Figuren

weiß das und Mephisto stellt ihm zu Recht diesbezüglich eine rhetorische Frage, die ihn entlarvt: »Dann wird von ewiger Treu und Liebe, / Von einzig überallmächt'gem Triebe – / Wird das auch so von Herzen gehn?« (V. 3056–3058)

Seine sexuelle Unrast beruhigt sich nur für einen Augenblick, weil sich seine zweite Seele meldet, die nach Erkenntnis und der Ganzheitserfahrung sucht. In der Szene »Wald und Höhle« (V. 3217–3239) erlebt er diese ersehnte Symbiose mit der Natur. Hier könnte er innehalten und sich von Gretchen trennen, aber der Teufel drängt ihn weiter zu dem Mädchen hin und Faust kommt nicht gegen sein sexuelles Verlangen an: »Bring die Begier zu ihrem süßen Leib / Nicht wieder vor die halb verrückten Sinnen!« (V. 3328 f.) Rasend vor Verzweiflung erkennt er, dass er Gretchen in den Untergang (V. 3347–3365) treiben wird. Fausts entfesselte Sinnlichkeit zerstört schließlich Gretchens Familie – am Ende der Tragödie sind vier Tote zu beklagen, für die er verantwortlich ist: die Mutter, Valentine, der Säugling und Margarete.

Fausts Hoffnung, in der Liebe Erfüllung zu finden, scheitert radikal, auch weil er *seinen* Liebesgenuss ins Zentrum stellt: »Faust liebt die junge Frau, doch noch mehr liebt er sein Liebesgefühl. Seine mangelnde Vorsorge für Gretchen offenbart seine Liebesegozentrik, den Selbstgenuss der hochgetriebenen Emotion.³ Auch Goethe kritisierte am 17. Februar 1831

³ Werner Keller, »Faust. Eine Tragödie«, in: *Goethes Dramen*, hrsg. von Walter Hinderer, Stuttgart 2010, S. 312.

■ Ganzheits-
erlebnis in
»Wald und
Höhle«

■ Egoma-
nischer
Liebhaber

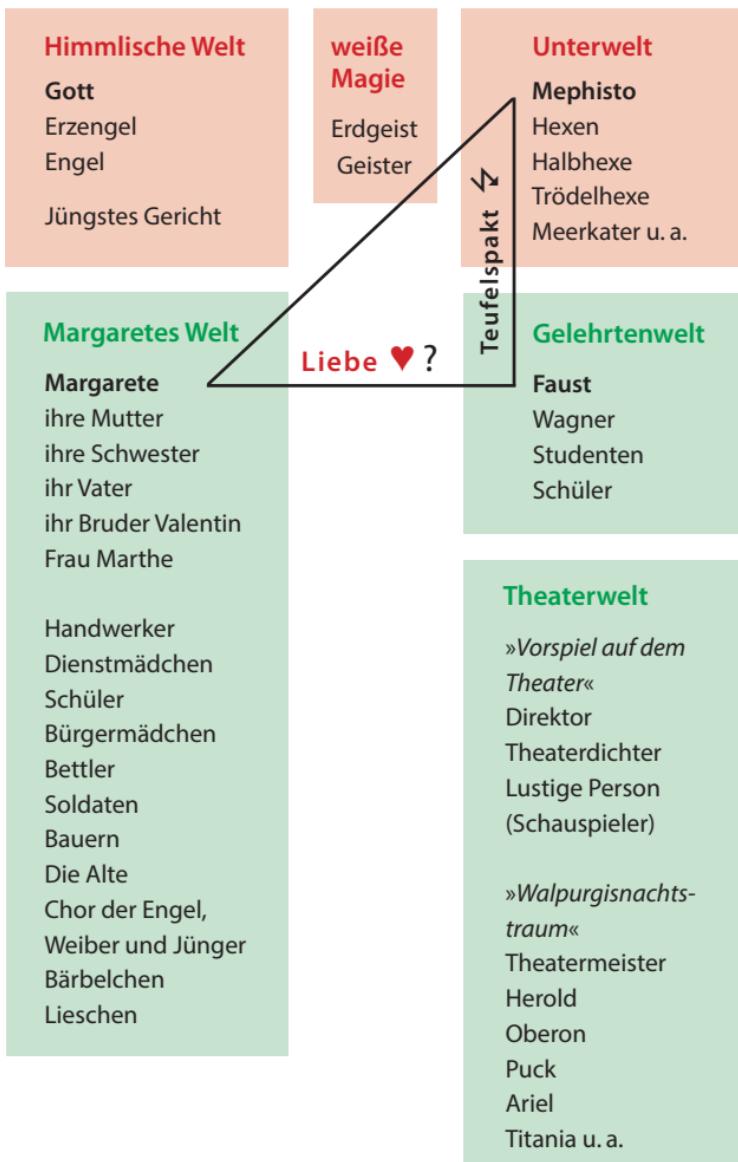


Abb. 2: Figurenkonstellation

4. Form und literarische Technik

Am 28. Januar 1804 beurteilt Goethe in einem Brief an Friedrich Schiller Pedro Calderóns de la Barca (1600–1681) Versdrama *El príncipe constante* (*Der standhafte Prinz*, 1636): »Ja, ich möchte sagen, wenn die Poesie ganz von der Welt verlorenginge, so könnte man sie aus diesem Stück wieder herstellen.« Der Germanist Albrecht Schöne bezieht dieses Zitat indes auf Goethes *Faust*. Man könnte in der Tat die gesamte »Poesie« aus seiner Tragödie ableiten.

Goethe hat von etwa 1772 bis 1832 – mit erheblichen Unterbrechungen – an *Faust I/II* gearbeitet, die Lebenserfahrung aus sechs Jahrzehnten konzentriert sich in diesem Meisterwerk. Schöne veranschaulicht das überzeugend: »Es sprechen und singen in diesem polyphonen Werk die Stimmen des jungen Leipziger Studenten, des Straßburger und Frankfurter Stürmers und Drängers, des Weimarer Klassikers, des alten Mannes im Haus am Frauenplan. Und die Vielzahl der poetischen Instrumente, die Goethe im Gang durch diese Altersstufen und Arbeitsphasen meistern lernte und für den *Faust* eingesetzt hat, lässt ihn geradezu als Summe seiner Dichtkunst erscheinen.⁶

Faust ist keine Tragödie im überlieferten aristotelischen Sinne, zudem sprengt sie die Grenzen des üblichen metrischen Inventars und spielt mit unterschiedlichen literarischen Genres: Das Puppentheater

6 Schöne (Anm. 4), S. 11.

der damaligen Wanderbühnen kommt hier zu Wort, in der Nacht-Szene spielt das mittelalterliche Osterpiel eine Rolle, Margaretes Schicksal erinnert an ein bürgerliches Trauerspiel und der bedeutungsschwere »Prolog im Himmel« steht im intertextuellen Bezug zu mittelalterlichen Mysterienspielen und dem spanischen Barocktheater. Außerdem spielen mehrere Lieder in der Tragödie eine wichtige Rolle. Einige Aspekte dieses Formenreichtums werden hier vorgestellt.

Werkaufbau

Faust I besteht aus drei Teilen: Der erste Teil enthält drei Prologe (V. 1–353): 1. »Zueignung« – 2. »Vorspiel auf dem Theater« – 3. »Prolog im Himmel«. Der dritte Prolog bezieht sich auf das gesamte Drama, auf *Faust I* und *Faust II*, und bildet den metaphysischen Rahmen beider Teile: Gott beobachtet das Treiben auf der Erde und richtet am Ende über Faust.

Es folgt das Binnengeschehen, das gemeinhin von Forschung und Schule in eine Gelehrten- und eine Gretchen-Tragödie aufgeteilt wird. Der Untertitel von *Faust I* spricht zwar von *einer* »Tragödie«; gleichwohl ist es für die analytische Betrachtung durchaus sinnvoll und methodisch legitim, zwischen zwei Bin-nenteilen zu unterscheiden. Jedoch werden hier die beiden Sequenzen so benannt: 1. Fausts Entgrenzungsversuche – 2. Margaretes Tragödie.

Fausts Gelehrtentragödie besteht darin, dass er – in

■ Gelehrten- und Gretchen-Tragödie?

- Faust scheitert frühzeitig als Wissenschaftler der Szene »Nacht« – als Wissenschaftler scheitert: Nachdem er alternative Entgrenzungsversuche, alternativ zur Wissenschaft, getestet hat, nämlich die Makrokosmos-Schau, die Erdegeistbeschwörung sowie seine Auslöschung als menschliches Individuum, sieht er ein, dass er als Gelehrter gescheitert ist: »Des Denkens Faden ist zerrissen, / Mir ekelt lange vor allem Wissen.« (V. 1748 f.) Nun richtet er sein Streben auf das nächste Experimentierfeld, die Sexualität: »Lass in den Tiefen der Sinnlichkeit / Uns glühende Leidenschaften stillen!« (V. 1750 f.)
 - Margaretes Katastrophe Gretchens Leben dagegen nimmt einen wahrhaft tragischen Verlauf. Am Ende steht der Tod, wie es die klassische Tragödie erfordert; dies gleich vierfach. Faust hingegen trifft ein besseres Geschick. Dieser gibt sich im zweiten Teil der Tragödie (*Faust II*) seinem Lebensdurst hin und erfährt schließlich im Himmel Erlösung.
- Der Taufname der Unglücklichen lautet Margarete, ihr vermeintlicher Kosenname Gretchen verniedlicht die Figur und wird ihrem Schicksal nicht gerecht. Albrecht Schöne weist in diesem Kontext auf die Bedeutung des Namens hin: »Um sich die Macht der Namens-Aura zu verdeutlichen, versuche man nur, den Vers, den Paul Celan in seiner *Todesfuge* schrieb: ›dein goldenes Haar Margarete ...‹ umzudenken in die gänige Diminutiv-Benennung«,⁷ eben Gretchen. Daher ist es präziser, von Margaretes Tragödie zu sprechen.

⁷ Schöne (Anm. 4), S. 192.

Die Binnenhandlung

Die Binnenhandlung besteht aus 25 Szenen, die ersten sechs handeln durchgehend von Faust: 1. Nacht – 2. Vor dem Tor – 3. Studierzimmer I – 4. Studierzimmer II – 5. Auerbachs Keller in Leipzig – 6. Hexenküche.

Margaretes Tragödie, die sich mit Fausts Eskapaden und unmoralischen Handlungen überschneidet, enthält 19 Szenen: 1. Straße – 2. Abend – 3. Spaziergang – 4. Der Nachbarin Haus – 5. Straße – 6. Garten – 7. Ein Gartenhäuschen – 8. Wald und Höhle – 9. Gretchens Stube – 10. Marthens Garten – 11. Am Brunnen – 12. Zwinger – 13. Nacht. Straße vor Gretchens Türe – 14. Dom – 15. Walpurgisnacht – 16. Walpurgisnachts- traum oder Oberons und Titanias goldne Hochzeit – 17. Trüber Tag. Feld – 18. Nacht, offen Feld – 19. Kerker.

Offenes Drama

Faust I ist ein offenes Drama, es unterminiert die Regeln des geschlossenen Dramas, das etwa die Einheit von Zeit, Raum und Handlung strikt einhält, ebenso wie die Ständeklausel. Beispielhaft finden wir das geschlossene Drama, das aus fünf Akten besteht, in der französischen Klassik bei Jean Racine (1639–1699), Molière (1622–1673) und Pierre Corneille (1606–1684) und in Deutschland zum Beispiel in Friedrich Schillers *Don Karlos* (1787) oder Goethes *Iphigenie auf Tauris* (1786) und *Torquato Tasso* (1790).

Außerdem entwickelt sich in einer klassischen Tragödie der Handlungsverlauf grundsätzlich so: Exposi-

5. Quellen und Kontexte

Historia von D. Johann Fausten (1587)

Gotthold Ephraim Lessing beurteilte im Februar 1759 in seinem 17. Literaturbrief den historischen Vorgänger von Goethes *Faust* so: »Und wie verliebt war Deutschland, und ist es zum Teil noch, in seinen ›Doktor Faust!‹« Lessing bezieht sich auf das Faustbuch *Historia von D. Johann Fausten dem weitbeschreyten Zauberer unnd Schwatzkünstler*. Das Buch erschien 1587 in Frankfurt und war ein Bestseller, von dem zahlreiche Neuauflagen und Bearbeitungen auf den Markt kamen.

- Das Volksbuch nimmt den realen Faust als Vorbild

Das Volksbuch orientiert sich an dem historischen Faust: Johann Georg Faust wurde vermutlich 1480 geboren und starb wohl 1540. Sein Leben soll spektakulär gewesen sein; um ihn rankten sich schon zu Lebzeiten wilde Gerüchte. Er sorgte in der Öffentlichkeit als Scharlatan, Magier, Astrologe, Alchimist, Quacksalber, Zauberer und Wahrsager für Aufsehen. Fausts Taten und Absonderlichkeiten wurden auch in Wittenberg, dem Zentrum der Reformation, diskutiert, etwa in Martin Luthers (1483–1546) Tischreden. Der skurrile Außenseiter soll in Freiburg im Breisgau eines unnatürlichen Todes gestorben sein. Die Legende berichtet, der Teufel habe ihn erwürgt: »Es ließ sich sehen, als wenn ob dem Zirkel ein Greif oder Drach schwebet und flatterte [...]. Bald darauf ändert sich der Teufel und Geist in Gestalt eines grauen Mönchs«.



Abb. 4: Moderne Bleistiftzeichnung (1981) von Heinz Zander
zur Historia von D. Johann Fausten

Im Volksbuch (1587) gerinnt – neben Zaubersagen, Schwänken und Gerüchten – das spektakuläre Leben des historischen Faust zu einem protestantischen Mahnmal, einem Warn-Text für das gläubige Volk. Schon das Titelblatt redet Klartext: »Wie er sich gegen dem Teufel auf eine benannte Zeit verschrieben / [...] / bis er endlich seinen wohl verdienten Lohn empfangen [...] / allen hochtragenden, fürwitzigen und gottlosen Menschen zum schrecklichen Beispiel / abscheulichen Exempel und treuherziger Warnung«.¹¹

Das Volksbuch dürfte bei den Menschen, deren Alltag auch noch im Spätmittelalter immens von der Religion mit all ihren Kontexten – etwa der vermeintlichen Realität des Teufels – bestimmt wurde, Spuren hinterlassen haben. Gleichwohl dürften die Schattenseiten des Faust, sein Pakt mit dem Teufel und seine windigen Abenteuer, auf die zeitgenössischen Leser einen gewissen Reiz ausgeübt haben; schließlich konnte der Doktor der Theologie sich stellvertretend für sie in der literarischen Fiktion austoben.

Faust, der Bauernsohn, studiert, promoviert zum »Doctor Theologiae«, schwört der Religion ab und studiert in Krakau Magie, geht einen Pakt mit dem Teufel ein, diskutiert ausgiebig mit ihm, berichtet über die Entstehung von Himmel und Hölle, von seinen Episoden an adeligen Höfen und von seinem Besuch in der Hölle, von seinem Diener Wagner und

¹¹ *Historia von D. Johann Fausten dem weitbeschreyten Zauberer und Schwarzkünstler*, hrsg. von Richard Benz, Stuttgart 2011.

■ Die Schattenseiten des Teufels im 16. Jahrhundert

endet schließlich grausam, wie seine Studenten berichten: »Sie sahen aber keinen Faustum mehr, und nichts, denn die Stuben voller Bluts gesprützt. Das Hirn klebte an der Wand, weil ihn der Teufel von einer Wand zur andern geschlagen hatte.«¹²

Goethe und die Stürmer und Dränger waren von Faust fasziniert, weil er sich über religiöse und gesellschaftliche Schranken rebellisch hinwegsetzte und keinen Wert auf jenseitige Erfüllung, also sein Seelenheil, legte. Vielmehr gab sich der spätmittelalterliche Gelehrte dem sinnlichen Genuss hin und trat als Mann der Tat und selbstbewusster Intellektueller auf, der die Stürmer und Dränger sicherlich an ihr Vorbild Prometheus erinnerte, der auch alle Grenzen überschritt und sich als autonomes Wesen definierte.

Fausts antidogmatisches und antiautoritäres Verhalten war sicherlich auch der Reformationszeit geschuldet, bot indes den Stürmern und Drängern ein gehöriges Maß an Identifikationspotenzial in ihrem Kampf gegen die absolutistische Ständegesellschaft.

■ Faust als Vorbild für die Stürmer und Dränger

Faustbücher in der Nachfolge von der *Historia von D. Johann Fausten*

Faust erweist sich als ein Erfolgsmodell: Schon 1589 wurde das Faustbuch durch mehrere neue Geschichten – etwa Fausts Ritt auf dem Fass – erweitert. 1593 kamen noch ein paar Episoden zu Wagner hinzu. 1599

¹² *Historia von D. Johann Fausten* (Anm. 11), S. 150 f.

5. Quellen und Kontexte

erschien die Neubearbeitung von G. R. Widmann, er flankierte das Leben des Gelehrten mit Daten, um seine Geschichte glaubwürdiger erscheinen zu lassen, und das Eheverbot nahm er in den Teufelspakt auf, eliminierte indes Fausts erotische Eskapaden.

■ Christopher Marlowes Faust

Ab dem Ende des 16. Jahrhunderts wurde der Faust in England auf der Bühne gespielt: Christopher Marlowes *Die tragische Historie vom Doktor Faustus* heimste beim Publikum viel Applaus ein.

Marlowes Schauspiel stellt Faust als skrupellos, machtbesessen und genussüchtig vor, er strebt aber auch nach Wissen und Schönheit. Er steht im Kontext zwischen guten und bösen Engeln, zwischen Reue und Sünde, zwischen Bibel und Magie. Sein Auftaktmonolog erinnert an Goethes Monolog (V. 354 ff.) in *Faust I*, so heißt es bei Marlowe: »Genug studieret, Faust! / Zieh erst einmal das Fazit und sondiere / die Tiefe des Erreichten und Gewollten! / Als Theolog' begannst du, bleib's nach außen, / doch ziel drauf ab, das Höchste und den Sinn / jedweder Kunst zu eignen dir zu machen«.¹³

■ Goethes Begegnungen mit Faust

1674 erschien Johann Nikolaus Pitzers überarbeitete Version von Spies' Volksbuch, die Goethe wohl als Kind in einer gekürzten Fassung gelesen hat. In Pitzers Buch taucht auch wieder die schöne Helena auf, die in *Faust II* eine gewichtige Rolle spielt, und dort ist auch von der Liebe zu einer Magd die Rede.

Goethe hat als Kind eine der Puppenspielfassungen

¹³ Christopher Marlowe, *Die tragische Historie vom Doktor Faustus*, Stuttgart 1985, S. 6.

des Marloweschen Dramas, die seit 1746 belegt sind, in Frankfurt gesehen und war sicherlich von Fausts titanischem Auftreten und der Melancholie des Teufels beeindruckt. Auch kannte Goethe Lessings *Faust-Fragment* (1759) und seine Notizen; hier stellt der Dichter eine neue Lesart in Aussicht: Faust könnte von Gott gerettet werden.

Kindsmord

Als eine Quelle für die Figur Margaretes diente Goethe die Dienstmagd Susanna Margaretha Brandt (1746–1772), die ihren Säugling unmittelbar nach der Geburt umgebracht hatte und dafür am 14. Januar 1772 mit dem Schwert hingerichtet wurde. Der junge Jurist Goethe verfolgte in Frankfurt den Prozess gegen sie.

Der Kindsmord wurde während der »Sturm und Drang«-Epoche von den jungen Dichtern engagiert diskutiert und literarisch umgesetzt: So erschien zum Beispiel 1776 Heinrich Leopold Wagners (1747–1779) Text *Die Kindsmörderin – Ein Trauerspiel*, und Friedrich Schiller (1759–1805) veröffentlichte 1782 sein Gedicht *Die Kindsmörderin*.

Als Kindsmörderin galten Frauen, die ihr neugeborenes Kind, das unehelich und nicht getauft war, umbrachten. Es handelte sich dabei oft um Bauern- und Dienstmägde, die sich von Männern verführen ließen – in der Hoffnung auf eine Ehe. Diese Frauen verheimlichten ihre Schwangerschaft, weil sie die brutale gesellschaftliche Ächtung fürchteten und sahen als

einzigsten Ausweg die vorsätzliche Tötung. Auf dieses Verbrechen stand ab dem 16. Jahrhundert die Todesstrafe: »Gemäß der *Carolina* (der *Peinlichen Gerichtsordnung* Karls V. von 1532, noch im 18. Jh. Grundlage der Rechtsprechungspraxis im Deutschen Reich) wurde sie durch Lebendigbegraben oder Pfählen vollstreckt. Als milderer Vollzug galt das Ertränken, als Gnadenakt die zunehmend übliche Enthauptung durch das Schwert.«¹⁴

Die Mehrzahl der Frauen, zumeist aus den armen Volksschichten, die ein uneheliches Kind bekamen, wurde öffentlich entehrt und vor der gesamten Kirchengemeinde bloßgestellt. Frauen, die Geld besaßen, konnten sich durch eine Kirchbuße freikaufen; den Ärmeren hingegen blieb oft nur ein Ausweg: Sie mussten sich als Prostituierte durchschlagen. Dieses Schicksal prophezeit auch Margaretes Bruder Valentin seiner Schwester: »Du fingst mit Einem heimlich an, / Bald kommen ihrer mehre dran, / Und wenn dich erst ein Dutzend hat, / So hat dich auch die ganze Stadt.« (V. 3736–3739)

Intertextuelle Bezüge

Goethe nimmt in beiden Faustteilen Bezug auf eine Vielzahl anderer literarischer und religiöser Texte, er tritt mit ihnen in einen Diskurs, schreibt sie um, modernisiert oder parodiert sie, und zuweilen gewinnt er

¹⁴ Schöne (Anm. 4), S. 196.

ihnen neue Interpretationsaspekte ab. Sein *Faust* ist kein autonomer Tragödienblock, sondern er besteht aus einem Netz intertextueller Anleihen. Die Literaturwissenschaft beschäftigt sich schon seit den sechziger Jahren mit Intertextualität: »Der Begriff ›Intertextualität‹ impliziert, daß jeder Text über seine Grenzen hinausführt, ein Zusammenspiel und eine Kombination einer Vielzahl von Texten darstellt. Die Formen dieser Auseinandersetzung [...] sind entscheidend für die Konstitution des jeweiligen literarischen Textes«.¹⁵ Goethe bedient sich auf vielgestaltige Weise aus der Weltliteratur, – es wäre für einen Forscher eine Sisyphusarbeit, wenn er jeden Subtext erforschen wollte. Drei intertextuelle Anleihen seien vorgestellt.

So orientiert sich Goethe zum Beispiel bei der vermeintlichen Wette Mephistos mit Gott am Buch Hiob aus dem Alten Testament. Hiob war ein gottesfürchtiger Mann, der sieben Söhne und drei Töchter hatte. Er war ein reicher Bauer, lebte trotzdem genügsam und mied das Böse. Schließlich taucht der Teufel bei Gott auf: »Der Herr sprach zu Satan: Hast du nicht achtgehabt auf meinen Knecht Hiob? Denn es ist seinesgleichen nicht im Lande, schlecht und recht, gottesfürchtig und meidet das Böse.« Der Teufel ist davon überzeugt, dass Hiob Gott entsagen wird, wenn er ihm alle seine Güter, seine Familie, sein Vieh und auch seine Gesundheit nimmt. Der Herr geht schließ-

■ Die Wette
im Buch
Hiob

¹⁵ Volker Roloff, *Sartre contra Sartre. Überlegungen zur Sartre-Kritik von Sábato*, in: Jean-Paul Sartre, hrsg. von Rainer E. Zimmermann, Cuxhaven 1989, S. 97.

lich auf seine Wette ein: »Siehe, alles, was er hat, sei in deiner Hand; nur an ihn selbst lege deine Hand nicht. Da ging der Satan aus von dem Herrn.«¹⁶

Goethe spielt mehrmals auf Homers Epos *Die Odyssee* (spätestens um 700 v. Chr.) an. Schon in der »Zueignung« taucht eine Spur auf: »Wie ihr aus Dunst und Nebel um mich steigt« (V. 6). Als Odysseus im »Elften Gesang« in der Unterwelt die Toten beschwört, steigen ihre »Schatten« wie aus Dunst und Nebel zu ihm auf.

In der letzten Szene des *Faust I*, im Kerker, gibt es einen bedeutenden Bezug zu der heiligen Margareta von Antiochia, die an der Wende vom 3. zum 4. Jahrhundert gelebt hat. Ihr Schicksal wird unter anderem in dem Buch *Chorus Sanctorum Omnia* (1563) vor gestellt, das Buch besaß Goethe. Die Parallelen zu seiner Kerkerszene – neben etlichen anderen Stellen dort – sind offensichtlich; ein Drache, der Teufel, taucht im Kerker auf und Margareta von Antiochia erfleht Gottes Hilfe: Sie fiel »auff jre knie zu erden [...] rekket aus jre hende / sucht rettung allein bey Gott im Himmel«. Goethes Margarete lehnt sich an ihr »Vorbild« an: »Dein bin ich, Vater! Rette mich!« (V. 4607)

■ Margarete und die Heilige Margareta von Antiochia

¹⁶ Die Bibel oder die ganze Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments nach der deutschen Übersetzung Marthin Luthers, Stuttgart 1951, S. 519.

6. Interpretationsansätze

Am 1. Juni 1831 schrieb Goethe seinem Freund Carl Friedrich Zelter (1758–1832), dass Faust »ein offensichtliches Rätsel bleibe, die Menschen fort und fort ergötze und ihnen zu schaffen mache«. *Faust I* provoziert bis in die Gegenwart hinein immer wieder neue Lesarten und Interpretationen. Die folgende Analyse orientiert sich an der Struktur der Tragödie, den drei zentralen Handlungsabschnitten: 1. Drei Prologe – 2. Fausts Entgrenzungsversuche – 3. Margaretes Tragödie. Die 28 Szenen des ganzen Stücks sollen dabei mehr oder weniger ausführlich – je nach Bedeutung für den Unterricht – interpretiert werden.

Die drei Prologe

Zueignung. In der »Zueignung«, der Widmung an seine Faust-Dichtung und seine Rezipienten, berichtet der Dichter in feierlichen Stanzen, dass sich ihm abermals »schwankende Gestalten« (V. 1) nähern, die sich schon »früh [...] dem trüben Blick gezeigt« (V. 2). Diese »Gestalten«, die Goethe schon im fragmentarischen *Urfaust*, ungefähr ab 1772, schriftlich fixiert hatte, drängen sich ihm nun wieder auf und wollen vollendet werden.

Der Dichter ist emotional tief ergriffen und erinnert sich an »die Bilder froher Tage« (V. 9), an erste Liebschaften und Freunde, die zum Teil schon verstorben sind und früher seinen ersten Faustlesungen

6. Interpretationsansätze

(V. 17–20) lauschten. Er bedauert, dass sie nun *Faust I* – »die folgenden Gesänge« (V. 17) – nicht hören können, und ihm ist bange vor dem anonymen Publikum und seinem »Beifall« (V. 22).

Gleichwohl sehnt der Dichter sich nach »jenem stilten [...] Geisterreich« (V. 26), den nordischen Faust-Figuren, und beschließt, sein Werk zu vollenden: »Und was verschwand wird mir zu Wirklichkeiten.« (V. 32)

Die »Zueignung« dient nicht nur der Widmung, sie hat noch eine andere Funktion: Sie impliziert, dass die Tragödie ein dichterisches Produkt ist, ein Spiel der poetischen Phantasie.

Vorspiel auf dem Theater. Den zweiten Prolog, das »Vorspiel auf dem Theater«, verfasste Goethe 1798. Im Unterschied zur »Zueignung«, die sich im Kopf des Dichters abspielt, diskutieren nun Direktor, Theaterdichter und die lustige Person über die reale Theaterwelt. Den Direktor interessiert schlicht nur der ökonomische Erfolg eines Schauspiels, was sich auch in den einfachen Madrigalversen spiegelt – im Unterschied zu den feierlichen Stanzen des Dichters in der »Zueignung«.

■ Der Theaterdichter

Der Theaterdichter dagegen nimmt den Ton des ersten Prologes auf und spricht standesgemäß, zumindest zu Beginn des Dialoges, in Stanzen (V. 59–74). Er will nicht für ein Massenpublikum schreiben, das keinen Wert auf die Qualität eines Schauspiels legt, vielmehr mit oberflächlichen Darbietungen zufrieden ist. Der Dichter hat mit seinem Kunstwerk

anderes im Sinn, er schafft für die Ewigkeit: »Was glänzt ist für den Augenblick geboren; / Das Echte bleibt der Nachwelt unverloren.« (V.73 f.)

Die lustige Person, ein Schauspieler, denkt nicht in solchen zeitlichen Dimensionen, er möchte sofort der »Mitwelt Spaß« (V.77) bereiten, und zwar aus einer komödiantischen Mischung aus Liebe, Leidenschaft, Heiterkeit, Leichtigkeit des Spiels, Vernunft und Irrtum. Er rät dem Dichter, seinen Stoff mitten aus dem Leben zu greifen: »Greift nur hinein ins volle Menschenleben! / Ein jeder lebt's, nicht vielen ist's bekannt, / Und wo ihr's packt, da ist's interessant.« (V.167–169)

Alle drei Positionen haben in der Theaterwelt ihre Berechtigung: Die pragmatische des Direktors und des Schauspielers, aber auch die ästhetische des Dichters, der sich übrigens im Dialog an das Versniveau der beiden Männer anpasst, er spricht nun auch in Madrigalversen.

Am Ende des Prologes leitet der Direktor den *Faust I*, Goethes Stück, ein und verdeutlicht den illusionären Charakter der Tragödie, die in Distanz zum realen Alltag steht: »So schreitet in dem engen Bretterhaus / Den ganzen Kreis der Schöpfung aus, / Und wandelt mit bedächt'ger Schnelle / Vom Himmel durch die Welt zur Hölle.« (V. 239–242)

Prolog im Himmel. Die dritte Einleitung, der »Prolog im Himmel«, bildet den religiösen Rahmen von *Faust I/II*. Gott beobachtet aus dem Himmel das Trei-

■ Der Schauspieler

■ Die Tragödie, ein fiktives Spiel

7. Autor und Zeit

Johann Wolfgang Goethe wurde am 28. August 1749 in Frankfurt am Main in eine vermögende und angesehene Bürgerfamilie hineingeboren. Seine Mutter, Catharina Elisabeth Goethe (1731–1808), geborene Textor, heiratete mit 17 Jahren Johann Caspar Goethe (1710–1782), seines Zeichens Kaiserlicher Rat der Stadt Frankfurt.

Der junge Goethe erhielt eine fundierte Schulausbildung. Sein Vater brachte ihm die damals üblichen Kenntnisse im Elementarunterricht bei. Einige Hauslehrer unterrichteten ihn in den naturwissenschaftlichen Fächern, außerdem in Latein, Griechisch, Zeichnen, Französisch, Englisch, Hebräisch, auch der Sport kam nicht zu kurz: Reiten, Fechten und Eislaufen standen auf dem Programm. Schon früh, seit 1759, schrieb der Knabe Gedichte und erlebte als Kind den Faust-Stoff bei einer Puppenspielaufführung in seiner Heimatstadt.

Zwischen 1765 und 1768 studierte Goethe in Leipzig Jura, allerdings erfolglos; eine Karriere als Jurist rückte in weite Ferne. Im Sommer 1768 kehrte er nach einem lebensbedrohlichen Blutsturz, einer plötzlichen Organblutung, nach Frankfurt zurück, wo er sich langsam erholte. Im Frühjahr 1770 nahm er sein Studium in Straßburg wieder auf. Nach seinem Studienabschluss reiste er wieder nach Frankfurt, wo er im Schöffengericht zu arbeiten begann.

Seine literarische Tätigkeit war ihm indes wichti-

■ Goethes
Schulaus-
bildung

■ Studien-
abbrücher

■ Goethe als junger Schriftsteller

ger: Im Winter 1771 verfasste er sein erstes bedeutendes Theaterstück, den *Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand*, das 1774 in Berlin uraufgeführt wurde.

Der junge Anwalt folgte dem Rat seines Vaters und reiste im Mai 1772 nach Wetzlar, um als Praktikant am Reichskammergericht Berufserfahrung zu sammeln. Goethe verliebte sich dort in Charlotte Buff (1753–1828), die aber mit dem Gesandtschaftssekretär Johann Christian Kestner (1741–1800) verlobt war. Der liebeskranke Dichter flüchtete schließlich am 11. September 1772 aus Wetzlar und verfasste darüber den sehr erfolgreichen Briefroman *Die Leiden des jungen Werthers* (1774). Dieser Liebesroman, aber auch der *Götz von Berlichingen*, der sogenannte *Urauf* und eine Vielzahl von Gedichten sind von der literarischen Strömung der Zeit geprägt, dem »Sturm und Drang«.

■ Literaturepochе des Sturm und Drang

Die Bezeichnung »Sturm und Drang« geht auf Friedrich Maximilian Klings gleichnamiges Theaterstück von 1777 zurück. Diese Epoche wehrte sich mit einem frisch erwachten Selbstbewusstsein gegen die gesellschaftlichen Übel ihrer Zeit und kritisierte die absolutistische Ständegesellschaft. Gesellschaftliche und politische Konventionen waren ihr verhasst. Sie verstand sich zudem als Widerpart zu der durch rationalisierten Aufklärung und stellte – im Unterschied zur reinen Vernunft – ihre leidenschaftlichen Gefühle in den Mittelpunkt. Außerdem erhob sie die Natur im Sinne von Jean-Jacques Rousseau (1712–1778), eines französischen Philosophen, zum Ideal.

Berühmt ist dessen Forderung »Zurück zur Natur«. Er entwickelt in seinem Erziehungstraktat *Emil oder Über die Erziehung* (1762) den Gedanken, dass zur ganzheitlichen Herausbildung des Ichs dem Gang der Natur zu folgen sei: »Der natürliche Mensch ist sich selbst alles. Er ist die ungebrochene Einheit, das absolute Ganze, das nur zu sich selbst oder seinesgleichen eine Beziehung hat.«²² Im Gegensatz dazu eignet dem »homme civil«, dem vergesellschafteten Menschen also, nur noch ein gebrochenes Ich (»unité fractionnaire«).

Diese Leitideen spiegeln sich auch in der Dichtung des »Sturm und Drang« wider. Die Literatur wurde bisher von ausgeklügelten Regelpoetiken bestimmt, die präzise vorschrieben, wie ein Gedicht, ein Roman und ein Drama gestaltet werden sollten.

Diese Vorschriften werden nun von den Stürmern und Drängern ignoriert. Im Mittelpunkt steht vielmehr die Forderung nach uneingeschränkter Freiheit. Sie wird vor allem vom »Originalgenie« – ein zentraler Begriff der Stürmer und Dränger – verwirklicht. Das Genie ignoriert die althergebrachten Regelwerke, es schafft aus der eigenen schöpferischen Kraft heraus neue Kunstwerke eigenen Stils.

Auch Goethes erstes Faustbuch, der sogenannte *Urfraust*, ist ein Produkt dieser literarischen Epoche. Schon als Student in Straßburg ging Goethe der Fauststoff wieder durch den Kopf und zwischen 1772

■ Das Originalgenie

■ Keimzelle, der *Urfraust*

²² Jean-Jacques Rousseau, *Émile oder Über die Erziehung*, hrsg. von Martin Rang, Stuttgart 2014, S. 112.

und 1775 verfasste er den *Urfau*st, der erst 1887 im Nachlass der Weimarer Hofdame Luise von Göchhausen (1752–1807) entdeckt wurde. Goethe erweiterte dabei die überlieferte Faust-Geschichte um die Universitätssatire und die Gretchentragödie. Dieser *Urfau*st, den er zuweilen seinen Freunden vorlas, blieb ein Fragment und war im Stil des »Sturm und Drang« verfasst: Er ist ein offenes Drama, das sich nicht an den überlieferten Dramenkonventionen, wie etwa die Einheit von Ort, Zeit und Handlung und Ständeklausel, orientiert. Der *Urfau*st reiht mehrere Szenenfolgen locker aneinander.

Faust tritt hier als das »Originalgenie« auf, das glaubt, es sei den Göttern ebenbürtig: »Bin ich ein Gott? mir wird so licht! / Ich schau in diesen reinen Zügen / Die wirkende Natur vor meiner Seele liegen.« (V. 86–88) Hier spricht sich ein Selbstbewusstsein aus, das Goethe auch schon in seiner Hymne *Prometheus*, die er zwischen 1772 und 1774 verfasste, zum Ausdruck bringt: »[...] Hier sitz ich, forme Menschen / Nach meinem Bilde / Ein Geschlecht das mir gleich sei / Zuleiden, weinen / Genießen und zu freuen sich / Und dein nicht zu achten / Wie ich!«

Die Konzentration des einzelnen Künstlers auf sich selbst ist indes gefährlich und führt in letzter Konsequenz zur Selbstzerstörung. Der uneingeschränkte Individualismus widersetzt sich der Gemeinschaft und der Gesellschaft, folglich ist das Genie, sei es Prometheus oder Faust, zur Isolation verdammt. Goethe erkannte dieses Problem sehr bald; schon mit dem

- Faust erlebt sich als gottgleich

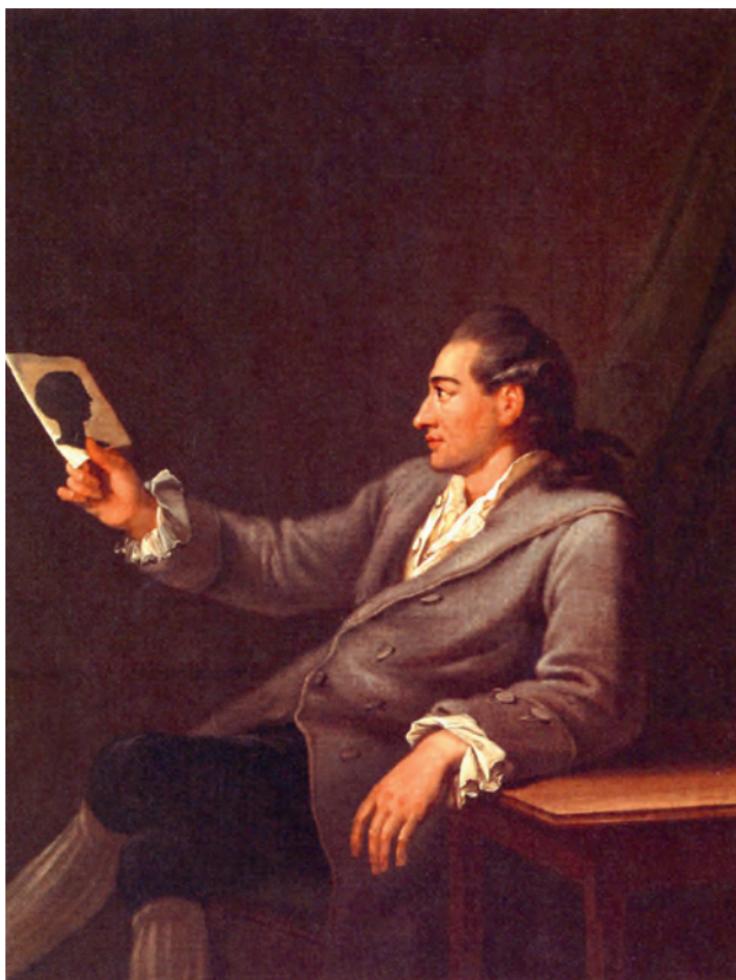


Abb. 7: Goethe mit einer Silhouette. Gemälde (1778) von Johann Ehrenfried Schumann, nach einem in Weimar entstandenen Bild (1776) von Georg Melchior Kraus

8. Rezeption²³

Goethes *Faust I* wird seit über 200 Jahren weltweit inflationär von Künstlern, Literaturwissenschaftlern, aber auch von Politikern thematisiert. Die Goethe-Forschung kann bis heute ob der Unmengen an Rezeptionsangeboten keine umfassende Darstellung der Materialmengen liefern, es wäre ohnehin eine Sisyphos-Arbeit.

Faust I fand schon unmittelbar nach seiner Veröffentlichung zahllose Verehrer, so empfahl der Philosoph Friedrich Wilhelm Schelling (1775–1854) die Tragödie schon als Schullektüre. Es gab aber auch zahlreiche Kritiker. Die Kirche monierte Fausts unmoralisches und blasphemisches Verhalten, die Vertreter der Aufklärung dagegen Goethes Mystizismus. Ein paar Romantiker sahen in Faust einen Vertreter der hochmütigen Wissenschaftsgläubigkeit und Heinrich Heine und seine Dichterkollegen konnten sich nicht damit abfinden, dass Faust alles andere als ein politischer Freiheitsheld war, der sich in die Dienste einer Revolution stellte.

Aber schon nach Goethes Tod gab es Faust-Verehrer, die ihn als Synonym für den »deutschen Geist«

■ *Faust I* als Schullektüre im 19. Jahrhundert

²³ Die folgenden Ausführungen beziehen sich auf folgende Texte: Andreas Anglet, »Faust-Rezeption«, in: *Goethe Handbuch*, 4 Bde., Bd. 2: Dramen, hrsg. von Theo Buck. Stuttgart/Weimar 1997, S. 478–513; und Theo Buck, *Goethes theatricalische Sendung. Vom »Urgötz« zu »Faust II«*. Köln/Weimar/Wien 2015, S. 308–334.

stilisierten. Er galt als Stellvertreter einer grotesken Deutschtümelei, die so gar nicht zu Goethes Tragödie passen wollte. Damit aber nicht genug: Mit der deutschen Reichsgründung 1871 und dem Sieg über Frankreich wurde Faust als dichterisches Symbol der deutsch-nationalen Überlegenheit glorifiziert, als »deutscher Charakter«.

Der Kulturhistoriker Oswald Spengler (1880–1936) trieb diese Ideologisierung Fausts in seiner kulturphilosophischen Studie *Der Untergang des Abendlandes* (1918/1922) auf die Spitze, allerdings verortet er Faust dort nicht national, sondern instrumentalisiert ihn für sein neuzeitlich-europäisches Bild der Geschichtsentwicklung: Faust repräsentiert die gesamte abendländische Kultur: »Das ‚faustische Weltgefühl der Tat‘ erhält eine mythische Dimension, indem es zum kulturpessimistischen Schlüsselbegriff für das Verständnis des tragischen Schicksals ‚einer ganzen Kultur‘ wird, deren höchste Entfaltung der verachteten Erstarrung zur ‚Zivilisation‘ gegenübergestellt wird«²⁴.

Aber es gibt auch seit den Anfängen der Goethe-Forschung Wissenschaftler, die sich mit dem ästhetischen Gehalt des *Faust* auseinandersetzen und ihn auf je eigene Weise als Kunstwerk interpretieren und würdigen. So konzentriert sich zum Beispiel die Literaturhistorikerin Helene Herrmann (1877–1944) in ihrem Text *Faust, der Tragödie zweiter Teil – Studien zur inneren Form des Werkes* (1917) auf die ästheti-

■ Faust als deutsche Symbolfigur

■ »Das faustische Weltgefühl der Tat«

■ *Faust II* als rein ästhetisches Werk

²⁴ Anglet (Anm. 23), S. 485.

schen Strukturen der Tragödie, und diese werkimmanente Analyse hat die Arbeiten anderer Philologen maßgeblich geprägt.

■ Faust im Nationalsozialismus

Der Nationalsozialismus dagegen instrumentalisierte die Faust-Dichtung auf besonders perfide Weise. Alfred Rosenberg (1892–1946), der Chefideologe der NSDAP, der im Oktober 1946 im Nürnberger Prozess zum Tode verurteilt wurde, deklarierte in seinem Bestseller *Der Mythos des 20. Jahrhunderts – Eine Wertung der seelisch-geistigen Gestaltenkämpfe unserer Zeit* (1930) Faust als Vertreter des »Nordischen« und die Tragödie als heroischen deutschen Mythos. Der stramme deutsche Bürger und Soldat sollte sich in seinem faustischen Streben seinem »Führer« Adolf Hitler unterordnen und ihm bedingungslos bei all seinen Entscheidungen gehorchen. Nach der Niederlage des »Dritten Reiches« besinnt sich die Faust-Forschung wieder mehr auf die Textinterpretation.

■ Marxistische Interpretation

Die marxistischen Lesarten der Tragödie beziehen sich oft auf die Faust-Studien (1941) des ungarischen Literaturwissenschaftlers und Philosophen Georg Lukács (1885–1971), der die Tragödie unter ökonomischen Aspekten untersucht. Goethes Drama ist für ihn ein poetisches Zeugnis für den Wandel von einer feudalen in eine kapitalistische Gesellschaft.

■ Thomas Manns Doktor Faustus

Thomas Mann (1875–1955), der 1929 den Nobelpreis für Literatur erhielt, rechnet in seinem Roman *Doktor Faustus – Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn* (1947), den er im amerikanischen Exil schrieb, mit dem Faust-Mythos ab. Der Held des Ro-

mans, der Musiker und Intellektuelle Adrian Leverkühn, geht mit dem Teufel eine Wette ein: Der Wetteinsatz ist Leverkühns Seele und die bekommt der Teufel denn auch, weil es ihm gelingt, aus dem Tonsetzer ein Genie zu machen.

Diese wenigen Beispiele aus der Rezeptionsgeschichte zeigen, dass *Faust I* bis heute ausgesprochen unterschiedlich rezipiert wird. Die Tragödie bietet schier unendlich viele Interpretationsmöglichkeiten an, die von der jeweiligen gesellschaftlichen Mentalität, der politischen Verfassung und vielen anderen Parametern beeinflusst werden. Der französische Philosoph und Schriftsteller Roland Barthes (1915–1980) sieht im vielfältigen Analysepotenzial eines Textes zu Recht einen Vorteil; für ihn besitzen Texte »unendliche[] Spielmöglichkeiten«²⁵ und nicht den *einen* Sinn, der so gerne von ihnen in der Schule eingefordert wird: »Einen Text interpretieren heißt nicht, ihm einen (mehr oder weniger begründeten, mehr oder weniger freien) Sinn geben, heißt vielmehr abschätzen, aus welchen Pluralen er gebildet ist.«²⁶

Diese »Spielmöglichkeiten« bieten sich auch für die unterschiedlichen Medialisierungen des *Faust* an: Nahezu unzählig sind die Niederschläge des Faust-Stoffs in den Künsten. Schon in der Erstausgabe des *Faust* tauchen vier Kupferstiche auf, und die französische Übersetzung (1828) von Albert Stapfer wird von 17 Lithographien des bedeutenden Malers Eugène

²⁵ Roland Barthes, *S/Z*, Frankfurt a. M. 1987, S. 7.

²⁶ Ebenda, S. 9.

■ Unendlich
viele Les-
arten des
Faust

■ *Faust* in der
bildenden
Kunst

9. Prüfungsaufgaben mit Lösungshinweisen

Aufgabe 1

Analysieren Sie die Szene »Kerker« (V. 4405–4612).

Lösungshinweise

Thema der »Kerker«-Szene

Faust überwindet sich – allerdings erfolglos –, die wahn- sinnige Margarete zu retten. Sie entscheidet sich aber ge- gen die Flucht, bekennt vielmehr ihre Schuld, ihre Seele wird im Himmel erlöst.

Figurenkonstellation: Margarete, Faust, Mephisto

- Er liebt Margarete nicht mehr, er graut sich vor ihr.
- Sie thematisiert mit ihrem Lied (V. 4412–4420) ihren Kindsmord und indirekt ihre Schuldgefühle. Sie identifiziert sich als lyrisches Ich mit ihrem Kind, sie leih- ihm ihre Stimme und möchte es wieder zum Leben er- wecken, damit es in der Gestalt eines Vogels davonflie- gen soll und Rache an seinem Vater üben sollte.
- Als Faust sie mit ihrem Namen »Gretchen« (V. 4460) anspricht, scheint sie wieder vernünftig denken zu können und wähnt sich in Freiheit.
- Sie ahnt, dass er sie nicht mehr liebt: »Wo ist dein Lie- ben / Geblieben?« (V. 4495 f.)

11. Zentrale Begriffe und Definitionen

Aufklärung: Epoche, die sich über den Zeitraum von etwa 1720 bis 1790 erstreckt. Die zumeist bürgerlichen Aufklärer forderten, und das war revolutionär in der Ständegeellschaft, als Leitideen Vernunft, Toleranz, Freiheit und Gleichheit ein. Der Philosoph Immanuel Kant (1724–1804) lieferte ihnen die Grundlagen dazu: »Aufklärung ist der Ausgang des Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit«. Die literarischen Werke der Aufklärung hatten deshalb einen lehrhaften und moralisierenden Charakter. Bedeutende deutsche Aufklärer und Schriftsteller waren Johann Christoph Gottsched (1700–1766), Christian Fürchtegott Gellert (1715–1769) und Gotthold Ephraim Lessing (1729–1781).

► S. 102, 112

Blankvers: ungereimter fünfhebiger Jambus (► Metrum), der nach dem Vorbild Shakespeares im 18. und 19. Jahrhundert in deutschen Dramen eine zentrale Rolle spielte. Beispiel aus dem *Faust I*: »Erhabner Geist, du gabst mir, gabst mir alles, / Warum ich bat. Du hast mir nicht umsonst / Dein Angesicht im Feuer zugewendet.« (V. 3217–3219)

► S. 43, 86 f., 107, 128

Bürgerliches Trauerspiel: Tragödienform, die zwischen der Mitte des 18. Jahrhunderts bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts in Deutschland populär war. Lessing veröffentlichte zum Beispiel mit *Emilia Galotti* (1772) ein vorbildhaftes Bürgerliches Trauerspiel, welches das aufkommende Selbstbewusstsein des Bürgertums dokumentiert, sich mit dem Adel auseinandersetzt und dessen Willkür und Arroganz anprangert. Auch Goethe orientiert sich im *Faust I* an Lessing, weil Margaretes Katastrophe Züge ei-

nes Bürgerlichen Trauerspiels besitzt: Allerdings fehlt die Differenz zwischen Adel und Bürgertum, weil Faust und Margarete aus dem Bürgertum stammen.

► S. 39

Drei Einheiten: Im Drama muss die Einheit der Handlung (nur ein einziger geradliniger Handlungsstrang) und der Zeit (24 Stunden) sowie des Ortes (an einem einzigen Ort) eingehalten werden. Nach Lessing galt diese Normierung nicht mehr flächendeckend, und im *Faust I* spielte sie keine Rolle mehr: Dort ändert sich der Schauplatz der Handlung permanent: ... »Hexenküche«, »Straße«, »Abend«, »Spaziergang«, »Der Nachbarin Haus«, »Straße«, »Garten« ...

► S. 41, 76, 104

Enjambement: (frz.) »überspringen«, sogenannter Versprung; die Fortführung einer Sinneinheit über das Ende des Verses hinaus, etwa in dem folgenden Beispiel aus *Faust I*: »Wo ist dein Lieben / Geblieben?« (V. 4495 f.)

► S. 99

Fallhöhe: der Unterschied zwischen dem sozialen Rang einer Person und ihrem gesellschaftlichen Absturz. In Friedrich Schillers Trauerspiel *Maria Stuart* (1800) wird das besonders deutlich: Maria Stuart ist die Königin von Schottland, am Endes des Dramas wird sie hingerichtet.

► S. 33, 63

Freier Rhythmus: er lässt kein Metrum erkennen und weist keine Reime auf. Als der verliebte Faust in der Szene »Garten« mit Margarete flirtet, hilft ihm der freie Rhythmus, seine tiefsten Gefühle angemessen zu artikulieren: »Sich hinzugeben ganz und eine Wonne / Zu fühlen, die ewig sein muss! / Ewig! – Ihr Ende würde Verzweiflung sein.« (V. 3191–3193)

► S. 84