

der Herrscher des goldenen Zeitalters. – 959 *sichern Feind*: Feind, der sich sicher glaubt.

533 974 *entgegen*: entgegen treten.

534 1007 *unmäßig*: nur in geringerem Maße. – 1010 *das Ungehör*: das Ungehör, d. h. das Geheimnis von Lykus' Schuld am Tod von Antiope's Gatten. – 1013 *dem Vater*: deutet wohl darauf, daß Polymetis den Elpenor für den Sohn des Lykus hält. – 1022 *Sonne*: Gewissensruhe, äußerer Erfolg.

G.s *Faust* ist in seiner Gesamtheit eines jener Werke der Weltliteratur, in denen sich menschliche, historische und philosophische Tendenzen eines der folgenreichsten Zeitabschnitte der europäischen Geschichte in der Konzeption und Konstruktion eines überragenden deutschen Schriftstellers und Künstlers entfalten und in ihrer Größe wie Problematik greifbar werden. G.s Rückgriff auf eine zugleich geschichtliche und legendäre Figur und deren allmähliches Aufgehen in einem Werk von höchstem poetischen Anspruch ist Zeugnis einer noch universal erlebenden Epoche und eines im äußersten Sinne produktiven Menschen, dessen Verständnis seiner Zeit und seiner eigenen Anteilnahme und Funktion als Schriftsteller, Naturwissenschaftler und öffentliche Person unvergleichlich umfassend und einsichtig bleibt.

Wenn sich G. schon früh der eigenartigen Erscheinung des Doktor Faust zuwandte, so war das ebenso symptomatisch für seine eigene Neigung zu Figuren, die sich einem kritischen Blick anbieten, wie für die Anteilnahme einer die gesellschaftlichen Konventionen herausfordernden Generation an Menschen von ungewöhnlichem Anspruch an sich selbst und ihre Umwelt.

Der Faust-Stoff

Gestalt und Taugkeit des historischen Georg Faust, um 1480 in Knittlingen in Württemberg geboren, 1540/41 in Staufen bei Freiburg im Breisgau gestorben, erschienen zur Zeit des jungen G. schon von drei Jahrhunderten volkstümlicher Anreicherungen im Zerspiegel von Abscheu und Bewunderung ebenso verundeutlicht wie fesselnd. Als Vertreter einer zwar fragwürdigen, aber erregenden Lebensform, nicht zuletzt als Mann des Volkes, ver-

fügte Faust über die Eloquenz und Gestik, die seinen astrologischen und alchimistischen Künsten Glaubhaftigkeit verliehen. Als gelehrter Scharlatan und Schwarzkünstler vereinte er in seiner faszinierenden Person naturphilosophische Vision mit medizinischer Kunstfertigkeit. Durch seine exzentrischen Herausforderungen, sein vermeintliches Paktieren mit übernatürlichen Helfern und seine Provokation kirchlicher und wissenschaftlicher Orthodoxie mußte er sich zeitlebens und lange nach seinem Tod als warnendes Beispiel gottlosen, unzüchtigen Wandels verteufeln lassen.

Daß er mit dem Satan im Bunde gestanden hatte, daß ihm diese Verbindung unwahrscheinliche Vorteile brachte, daß er an dieser Hörigkeit litt und schließlich zugrunde ging, ist das konstante Thema der zahlreichen anekdotischen Kollektaneen, die über vierzig Jahre nach seinem Tode, 1587 von dem Speyerer Rektor Andreas Frey zusammengefaßt, als »Historia von D. Johann Fausten« bei Johann Spiess, dem Drucker Lutherischer Kampfschriften, in Frankfurt am Main erschienen. Die Absicht dieses enorm erfolgreichen Buches von 230 Seiten, das in etwa zehn Jahren 22 Ausgaben, eine niederdeutsche und eine Versbearbeitung, englische, französische und holländische Übersetzungen erreichte, war es, den Leser vor der Versuchung durch einen Teufelspakt und der religiösen Verunsicherung durch Beschäftigung mit den Naturwissenschaften zu warnen: Mathematik, Medizin und Astrologie verführten zum Abfall von der Theologie, vom wahren Gottesglauben. Sich mit dem Teufel einzulassen, bedeutet innere Auflösung, deren Stadien in Fausts Tätigkeit als Arzt, Astrologe, Zauberer und Kuppeler in 68 Kapiteln dargestellt werden. Mit Abscheu werden seine Verbindung mit dem Teufel, seine vermessen naturphilosophischen Spekulationen und Disputationen dokumentiert; seine Beziehungen zu mächtigen Fürsten werden nachgewiesen, von seiner Verbindung mit Helena wird berichtet, jener verführerischen Schönheit, aus der ein Sohn hervorgeht, der nach Fausts Ende mit seiner Mutter wieder verschwindet. Die letzten neun Kapitel bieten die – bis zu Thomas Manns »D. Fausti Wehklag« oft berufene – Schilderung von Fausts erschreckendem Ende, seiner tiefen Verzweiflung, der Warnung an seine Studenten und dem letzten vernichtenden Akt des Teufels.

Wenn schon in der »Historia« sich Abscheu vor dem Abfall von Gott und Bewunderung eines übermenschlichen Wissensdranges, sinnliche Exzesse und schöpferische Unruhe unausgeglichen verbanden, so wurden in zahlreichen späteren Darstellungen negative oder eindrucksvolle Züge durch episodische Erweiterungen jeweils stärker profiliert. Die erste umfangreiche Neufassung der

Faustlegende durch den Gelehrten Rudolf Widmann erschien 1599 unter dem Titel ›Wahrhaftige Historien von den gewöhnlichen und abwechseligen Sünden und Lasten, auch von vielen wunderbarlichen und seltsamen ebentheuren: So D. Johannes Faustus ein weitberuffener Schwartzkünstler und Ertzzüuberer, durch seine Schwartzkunst, biß an seinen erschrecklichen end hat getrieben. Dieses Werk verstärkte die anti-katholische Animosität und verlegte den Hauptort der Handlung aus dem protestantischen Wittenberg nach dem katholischen Ingolstadt. 1674 folgte die wiederum dokumentarische Information erweiterter Fassung des Nürnberger Arztes Nicolaus Pfitzer ›Das ärgerliche Leben und schreckliche Ende deß viel-berüchtigten Ertz-Schwarzkünstlers D. Johannis Fausti. Hier taucht zum ersten Mal das Gretchenmotiv auf, das in dem letzten, stark reduzierten und eher nüchternen Pamphlet von nur 48 Seiten gegenüber den Streichungen moralischer und theologischer Betrachtungen erhalten bleibt. Dieses kleine, aber noch lange gelesene und bis 1820 in 33 Auflagen gedruckte Werk stammt von dem ›Christlich Meynenden‹, vermutlich dem Nürnberger Buchhändler Conrad Monath; es erschien 1725 und trug den Titel: ›Des Durch die ganze Welt beruffenen Ertz-Schwarzkünstlers und Zaubers Doktor Johann Fausts, mit dem Teufel aufgerichteten Bündniß. Abentheuerlicher Lebens-Wandel und mit Schrecken genommenes Ende. Magie, Teufelswesen und Höllelenfahrt waren hier schon nicht mehr recht glaubhaft, die aufgeklärte Gesinnung des Verfassers widersteht allen Versuchen einer religiösen Stellungnahme und beschränkt sich auf die Schilderung eines ereignisreichen Lebens.

Die englische Übersetzung der Spielföhen ›Historia‹, ›The History of the Damnable Life and Death of Dr. John Faustus‹, erregte unmittelbare Anteilnahme: schon 1588 wurde vom Londoner Bischof Aylmer die Druckerlaubnis für ›A ballad of the life and death of D. Faustus, the greatest congerer‹ gegeben. Wahrscheinlich noch im selben Jahr, sicher aber 1594 wurde Christopher Marlowes (1564–1593) ›Tragical History of D. Faustus‹ aufgeführt – das Stück erschien 1604 als Buch –, in dem die Handlungselemente der deutschen Quelle übernommen, Faust aber zu einer Figur überhöht wurde, die exorbitante Forderungen an sich, die Welt und den mephistophelischen Verführer stellt. Das großartige Spiel eines überragenden Dichters – den Michael Drayton (1563–1631) in den berühmten Zeilen verherrlichte: ›Marlowe had in him those brave translunary things / that the first poets had‹ – ist die bedeutendste Dramatisierung des Faust-Stoffes vor G., ein Dokument der Renaissance-Bewunderung weltlicher und geistiger Größe und durch seine sprachliche Intensität ebenso erregend wie

durch die Spannkraft seiner existenziellen Forderungen an 24 Jahre erfüllten Lebens. Der leidenschaftliche Wille zur magischen, theologisch nicht mehr gebundenen Lebensform wird schon früh ausgesprochen:

Divinity, adieu!
These metaphysics of magicians,
And necromantic books are heavenly;
Lines, circles, scenes, letters, and characters;
Ay, these are those that Faustus most desires.
O, what a world of profit and delight,
Of power, of honour, of omnipotence,
Is promis'd to the studious artisan!
All things that move between the quiet poles
Shall be at my command: emperors and kings
Are but obeyed in their several provinces,
Nor can they raise the wind, or rend the clouds;
But his dominion that exceeds in this,
Stretcheth as far as doth the mind of man;
A sound magician is a mighty god:
Here, Faustus, tire thy brains to gain a deity.

Durch englische Wanderbühnen wurde das Stück auf dem Kontinent bekannt und schon 1608 in Graz zum ersten Mal gespielt. Deutsche Theatergesellschaften verwendeten das Material und verschoben die Akzente bald auf die bizarren und komischen Züge. Bis ins 18. Jahrhundert erhielt sich die Faust-Legende als Gegenstand von Puppenspielen, Flugblättern und Volksbüchern lebendig: Deutschland, meinte noch Lessing, war in seinen Doktor Faust verliebt. Lessings eigene Dramatisierung, von der er 1759 im 17. ›Literaturbrief‹ (G. E. Lessing ›Werke‹, hg. v. H. G. Göpfert, München 1971, Bd. 5, S. 73 u. Bd. 2, S. 487–491) einige Szenen veröffentlichte, sollte Fausts extravagantes Leben nicht durch einen Teufelspakt, sondern durch den edelsten menschlichen Trieb, die rastlose Suche nach Wahrheit, rechtfertigen.

Was in dem Compositum dieser erstaunlichen und vieldeutigen Figur weit über ihre historische Wirklichkeit hinaus einen unveränderlichen Zauber ausübte, war der übermenschliche und übernatürliche Horizont von Fausts Handeln, die Herausforderung gesellschaftlicher Normen und der Versuch, durch die schöpferische Kraft subjektiver Visionen die Grenzen der konventionellen Einsicht und des Willens zu durchbrechen.

Vom *Urfaust* zum *Faustfragment*

Daß einer solchen abenteuerlichen Gestalt bedeutende luziferische und prometheische Züge zugesprochen wurden, gehört, über alle Bewunderung von Renaissancemodellen hinaus, zur Ikonographie der Generation des jungen G. Denn wie in einzelnen Werken seiner Freunde F. M. Klinger, J. M. R. Lenz, Maler Müller oder H. L. Wagner, so wurde auch für ihn im Medium einer neuen ausdrucksstarken Sprache, mit der wachen Empfänglichkeit für das Unmittelbare und Natürliche, mit jener bei Shakespeare bewunderten Kunst der individuellen Charakterzeichnung die große, exzeptionelle Person zum Gegenstand der Identifikation. Daß sich in seinen ersten Versuchen einer dramatisierten Faust-Biographie, ebenso wie im gleichzeitigen *Götz*, das Bewußtsein einer nicht nur psychologisch, sondern historisch symptomatischen Persönlichkeit kristallisierte, daß hier ein utopisch motivierter Rückgriff auf die befreienden Impulse einer folgenreichen Zeitwende die eigene private und soziale Situation in theatralischer Verschlüsselung projizierte, in »Gegenständen, die sich in mir eingewurzelt hatten«, geht aus den wenigen Sätzen hervor, mit denen G. noch 1812 in *Dichtung und Wahrheit* die Zeit der ersten Konzeption dieser Werke in die Erinnerung zurückruft: »Die Gestalt eines rohen, wohlmeinenden Selbsthelfers in wilder anarchischer Zeit erregte meinen tiefsten Anteil. Die bedeutende Puppenspielabel des andern klang und sumimte gar vieltönig in mir wider. Auch ich hatte mich in allem Wissen umhergetrieben und war früh genug auf die Eitelkeit desselben hingewiesen worden. Ich hatte es auch im Leben auf allerlei Weise versucht, und war immer unbefriedigter und gequälter zurückgekommen. Nun trug ich diese Dinge, so wie manche andre, mit mir herum und ergetzte mich daran in einsamen Stunden, ohne jedoch etwas davon aufzuschreiben«. (*Dichtung und Wahrheit*, 10. Buch, Bd. 16, S. 445.)

Spätestens seit der Leipziger Zeit kannte G. das nach Marlowe paraphrasierte Puppenspiel ebenso wie das Faustbuch des »Christlich Meynenden«, und schon in Straßburg, dann aber zusammenhängender in den Frankfurter Jahren zwischen 1773 und 1775, versuchte er, eine Szenenkette herzustellen, die jenen genialen Entwurf, den sogenannten *Urfaust* (Bd. 1.2) bildete. Figürliches und motivisches Material der Quellen, aber auch Zeugnisse seines eigenen unsystematischen Interesses an theosophischem und alchimistischem Wissen verliehen dieser ersten Skizze ihren Reiz und ihre wenigstens angedeutete geistige Atmosphäre. Mit Hilfe der Magie sucht Faust das Wesen der Natur zu entschlüsseln, sich selbst als schöpferische Energie in diesem Prozeß zu behaupten

und Gefühl und Reflexion als letztlich gültige dynamische Instrumente der Erfahrung einzusetzen. Mephistopheles erscheint ebenfalls unvermittelt, noch ohne die späteren göttlichen oder kosmischen Sanktionen. In den Figuren Wagners, des Schülers und der Kumpane in Auerbachs Keller werden traditionelle Scharblonden glaubhaft gemacht, in der hier schon endgültig gestalteten absoluten Liebe Margaretes zeitgenössische Normen des sozialen Verhaltens in Frage gestellt.

Schon in diesen ersten noch vordergründigen Entwürfen des Porträts einer zwar historisch vorgebildeten, aber in der Perspektivik moderner Skepsis um so fragwürdigeren Figur wird deutlich, daß es nicht etwa nur die Apotheose eines radikalen existentiellen Wagnisses, sondern gerade dessen Problematisierung war, die G. damals und künftige Beschäftigung mit *Faust* sowohl vertiefen als auch verzögern sollte. In dieser dämonischen Persönlichkeit mußte die moderne Erfahrung der Desillusionierung und Entfremdung, ja Perversion von Größe durch die Erkenntnis ihrer subjektiven und objektiven, ihrer persönlichen und gesellschaftlichen Bedingtheit einsichtig gemacht werden.

Es wäre kaum sinnvoll, schon im *Urfaust* oder auch den späteren Erweiterungen bis hin zum Ende des zweiten Teils (ebensowenig wie etwa im *Werther*) eine ausdrückliche Rechtfertigung von Positionen absoluten Gefühls und radikaler Denksprüche zu sehen. Es kann im Gegenteil kein Zweifel sein, daß gerade die Verschränkung von Bedeutsamkeit und Negativität dieser Tendenzen G. je länger desto unausweichlicher beunruhigte. Ob das Bewußtsein der Ambiguität als konsequentes Grundverhalten des modernen Menschen, das Eingeständnis der unauflösbaren, tragischen Spannungen zwischen Unmittelbarkeit und Reflexion, zwischen Natur und Wissen, verzehrender Leidenschaft und verantwortlicher Selbstbegrenzung das eigentliche Thema dieses in so vieler Hinsicht rätselhaften Werkes bildet, diese Frage konstituiert von Anfang an das magnetische Feld der kritischen Diskussion um G.s *Faust*.

Die Arbeit am ersten Teil des *Faust* beschäftigte G. über dreißig Jahre lang. Begonnen im Frühjahr 1773 und als dramatischer Entwurf in Weimar gelegentlich der Hofgesellschaft vorgelesen, wurde die vorläufige Fassung, der *Urfaust*, 1788 in Rom wieder aufgenommen. Bis zur ersten Veröffentlichung des erweiterten *Urfaust*-Materials unter dem Titel *Faust, ein Fragment* sollten fünfzehn Jahre vergehen. Am 11. August 1787 teilte G. seinem Herzog Karl August mit, er hoffe »bis Ostern *Faust* ausgearbeitet zu haben [...] Es ist eine Rekapitulation meines Lebens und meiner Kunst, und indem ich gezwungen bin, mich und meine

jetzige Denkart, meine neuere Manier, nach meiner ersten zurückzubilden, das, was ich nur entworfen hatte, nun auszuführen; so lern' ich mich selbst und meine Engen und Weiten recht kennen.« Im Garten der Villa Borghese schrieb er im Februar 1788 die »Hexenküche«, danach den Hauptteil des Monologs von »Wald und Höhle«, den eigentlichen Drehpunkt von Fausts Verhalten zu Welt und »Erde«. »Ich habe schon eine neue Szene ausgeführt«, heißt es am 1. März 1788 in der *Italienischen Reise* (Bd. 15). »und wenn ich das Papier rauche, so, dächt' ich, sollte sie mir niemand aus den alten herausfinden.«

Der nun vorläufig abgeschlossene Text, der mit der Domszene unvermittelt abbricht, erschien als *Faust. Ein Fragment* im sieben-ten Band der *Schriften* von 1790 (s. Bd. 3). Hier wurde die Welt Fausts expressiv dramatisiert, noch nicht aber auf die Logik der Handlung zielbewußt abgestimmt, in ihrer Problematik ausgelotet oder kritisch durchleuchtet. Die Herkunft, ja die Rechtfertigung des Mephistopheles, der im *Urfaust* und im *Fragment* ein Abgesandter des Erdgöttes zu sein scheint, mußte in der Folgezeit innerhalb einer völlig neuen Konstruktion begründet werden, um die sich G., nach wieder neun Jahren des zögernden Überlegens, seit 1797 bemühte.

Die Entstehung des *Faust*

Daß die *Faust*-Dichtung nicht Bruchstück blieb, war entscheidend Schillers Verdienst. Auf sein unablässiges Drängen hin nahm G. im Juni 1797 – *Hermann und Dorothea* war eben abgeschlossen – vom gemeinsamen Balladenstudium angetrieben, die Arbeit am *Faust* wieder auf und hoffte auf Schillers tätige Teilnahme. In dem wichtigen Brief vom 22. Juni 1797 heißt es: »[...] so habe ich mich entschlossen, an meinen *Faust* zu gehen und ihn, wo nicht zu vollenden, doch wenigstens um ein gutes Teil weiter zu bringen, indem ich das, was gedruckt ist, wieder auflöse und mit dem, was schon fertig oder erfunden ist, in große Massen disponiere und so die Ausführung des Plans, der eigentlich nur eine Idee ist, näher vorbereite. Nun habe ich eben diese Idee und deren Darstellung wieder vorgenommen und bin mit mir selbst ziemlich einig. Nun wünsche ich aber, daß Sie die Güte hätten, die Sache einmal in schlafloser Nacht durchzudenken, mir die Forderungen, die Sie an das Ganze machen würden, vorzulegen, und so mir meine eigenen Träume als ein wahrer Prophet zu erzählen und so mir meine eigenen Tag darauf trägt G. in sein Tagebuch ein: »Ausführlicheres Schema zu *Faust*.« Schon am nächsten Tage entstanden die elegischen Stanzas der »Zueignung« und das »Vorspiel auf dem Theater«; der

»Prolog im Himmel« wurde entworfen. Noch einmal warnt er Schiller vorsorglich am 27. Juni 1797, »daß ich mirs bei dieser barbarischen Komposition bequemer mache und die höchsten Forderungen mehr zu berühren als zu erfüllen denke.« Wieder wird Weiteres für *Faust* erwogen, wieder wird versichert, daß er »alle Tage wenigstes um ein Dutzend Verse« vorrücke.

In einem bisher unveröffentlichten, in diesem Band (auf S. 851) zum ersten Mal reproduzierten Arbeitsplan für das Jahr 1798 steht *Faust* als vordringliche Aufgabe an erster Stelle. »Faust«, heißt es dort, »a.) Das Schema nochmals durchzugehen. b.) Stümung zur Ausführung abzuwarten.« Die Briefe des folgenden Frühjahrs weisen auf langsamen, aber engagierten Fortschritt und deuten zugleich die Schwierigkeiten an, »den alten geronnenen Stoff wieder ins Schmelzen zu bringen« (an Charlotte Schiller, 21. April 1798). »Das alte, noch vorräufige, höchst konfuse Manuskript ist abgeschrieben, und die Teile sind in abgesonderten Lagen, nach den Nummern eines ausführlichen Schemas hintereinander gelegt« (an Schiller, 5. Mai 1798). G.s stets wacher literarischer Spürsinn, jetzt mit klassizistischer Theorie beschäftigt, richtet sich auf poetologische Probleme: »Einige tragische Szenen«, schreibt er im selben Brief, »waren in Prosa geschrieben, sie sind durch ihre Natürlichkeit und Stärke, in Verhältnis gegen das andere, ganz unerträglich. Ich suche sie deswegen gegenwärtig in Reime zu bringen, da denn die Idee wie durch einen Flor durchscheint, die unmittelbare Wirkung des ungeheuern Stoffes aber gedämpft wird.«

Erst um die Jahrhundertwende – das Brouillon trägt kein Datum – skizziert er auf einem Quartblatt das allgemeine Schema zur gesamten Dichtung, in dem zum ersten Mal ein zweiter Teil angedeutet wird; dieser Text ist auf S. 1052 als Paralipomenon 5 abgedruckt.

Quellenstudien werden von jetzt an wichtig: fast ein Jahr lang, vom 6. Dezember 1797 bis 10. November 1798, behält er das der Bibliothek entlehene Werk des Erasmus Francisci, »Neupolirter Geschicht- Kunst- und Sittenspiegel ausländischer Völker« (1670); vom Juli bis November 1798 Matraeus Meyfarts »Christliche Erinnerung an gewaltige Regenten, und gewissenhafte Praedicanen, wie das abschewliche Laster der Hexerei mit Ernst auszurotten [...] sey« (1670). Von Februar bis Mai 1801 liest er nahezu ein Dutzend Quellenwerke zum Stoff, der um die Jahreswende 1800/01 in der Valentin- und Walpurgisnachtzene geformt wird. (Es sind dies übrigens die zwei einzigen zusammenhängenden Niederschriften des ersten *Faust*, die uns als Autographen erhalten sind.) Bemerkenswert ist die Tatsache, daß vom 12. bis 14. und vom

22. bis 26. September 1800, gleichzeitig mit den meisten Szenen der »Walpurgisnacht«, das Helenafragment (S. 327ff.) entsteht. Wie intensiv sich G. schon zu dieser Zeit mit der Fortsetzung des ersten Teils und der Erweiterung und Vertiefung der Faust-Problematik befaßt, geht nicht nur aus der Arbeit an der *Helena*-Szene hervor, auf die er in der Korrespondenz mit Schiller ausführlich eingeht, sondern daraus, daß die Gedichte *Abkündigung* und *Abschied* (s. Paralipomena 2 und 3, S. 1050f.), die den zweiten Teil abschließen sollten, jetzt niedergeschrieben werden. Am 16. September 1800 spricht er in einem Brief an Cotta vom Vollenden der »paar Arbeiten [...] die mir nun fast wie lästige Gespenster erscheinen, es ist der *Faust* und die *Farbenlehre*, an beiden ist soviel vorgearbeitet, daß ich nur Zeit zusammen geizen muß um sie los zu werden«. Vom 2. bis 8. November 1800 und nach der schweren Krankheit im Januar 1801 geht die Arbeit an *Faust*, zuletzt dem schließlich nicht ausgeführten Entwurf des »Disputationsaktes« (s. u. S. 1008) vom 7. Februar bis zum 7. April vorwärts. Bis zu diesem Zeitpunkt entstanden thematisch wie theatralisch ungemein wirksame Szenen – der Osterspaziergang, die Beschwörung des Mephistopheles und die Werte, die endgültige Fassung der Valentin-Szene, die »Walpurgisnacht« und die in Verse umgestaltete »Kerkerszene«.

Allmählich wird das gesamte *Faust*-Geschehen in einen zugleich religiösen und magischen Rahmen eingebaut: Mephistopheles ist jetzt der Diener und Abgesandte des Herrn, nicht die Gott ebenebürtige Verkörperung des Chaos; er ist vielmehr »des Chaos vielgeliebter Sohn« und als solcher notwendiger Teil des Kosmos. Die Werte zwischen Gott und Mephistopheles und der Pakt zwischen Mephistopheles und Faust schaffen die Bedingungen des Handlungssinnes überhaupt.

Dem Ganzen wird jetzt der gewichtige, aber durchaus vieldeutige Begriff der »Tragödie« vorangestellt: denn die Verstrickung Fausts und sein menschliches Versagen waren jetzt nicht mehr das Ergebnis von nur übernatürlichen Ambitionen, sie sollten vielmehr als Übersteigerung innerhalb moralisch-religiöser Voraussetzungen verstanden werden. Auch Gretchens Handeln hat tragische Züge: obwohl sie in ihrer Lebenssphäre verbleibt, drängt ihr Verhalten balladesk auf die ausweglosen Konsequenzen. Nur sie stellt in reinster Form »den nach innen geführten Menschen« dar, den G. 1797 in der Skizze *Über epische und dramatische Dichtung* (Bd. 4-2) der Tragödie zuordnet.

Die alttestamentlich umschriebene Ordnung des Herrn, der Faust ausdrücklich als seinen »Knecht« bezeichnet, kann nicht nur auf die (aufklärerisch verstandene) Integrität des menschlichen Bemühens vertrauen, sondern muß die kritische Wirksamkeit der

ernüchternden mephistophelischen Herausforderungen einbezogen. Das bedeutet, daß mit Faust zugleich Mephistopheles gesetzt wird: beide kennen die Grenzen ihrer Macht, nicht aber die ihrer Einsicht. Mephistopheles tritt in dem Moment auf, in dem das Ungenügen an der Beschränktheit der Faustschen Existenz und den Spannungen seines Selbstbewußtseins als unüberschreibbar erkannt werden. Der Pakt kann zur Wette werden, denn Fausts Unzulänglichkeit wird schon hier, wie in den späteren derb satirischen Szenen, dem Besuch des Studenten und dem geistlosen Saufgelage in Auerbachs Keller, zum Gegenstand von Mephistopheles' überlegener Ironie. Fausts Liebe zu Gretchen, deren tödliches Opfer in der Überschreitung sichernder Konvention er kaum voll abzuschätzen bereit ist, ist durchaus egoistisch und selbstbezogen, ein Mittel seiner immer wieder versuchten seelisch-geistigen Transzendierung der Wirklichkeit.

Wenn auch Fausts schließliche Rettung von vornherein einkalkuliert war, so dürfen wir am Ende des ersten Teils seine Schuld nicht bezweifeln. Sie besteht nicht so sehr in juristischen Übertretungen als in einem verwegenen Anspruch auf eine zwar leidenschaftlich, aber willkürlich artikulierte, alle, auch die paradoxesten Erfahrungen einzubeziehende Lebensform. Gerade der maßlose Anspruch einer solchen zugleich großartigen und destruktiven Disposition, oft genug, wenn auch mißverständlich, als »faustisches Streben« apostrophiert, von Mephistopheles aber überlegen durchschaut, muß als tragische Konstellation begriffen werden. Denn Fausts Verfehlungen sind ja nicht, wie energisch von G. Santayana in seinem Aufsatz »Goethe's Faust« (in: Three Philosophical Poets, Cambridge, Mass. 1910, S. 139–199) argumentiert wird, die einer ziellosen, menschenunwürdigen Natur jenseits von Gut und Böse: Faust leidet vielmehr an seiner Zerrissenheit, seiner der Realität schmerzlich entfremdeten Einsicht, seiner Verkettung mit der Magie.

Andererseits hat die Mythisierung dieses beunruhigenden Lebenslaufes vor allem durch deutsche Leser die kritische Sicht auf das Gedicht immer wieder vorbelastet, ja in der Apostrophe des »Faustischen Menschen« bedenklliche Mißverständnisse fixiert. Innerhalb der deutschen Kulturphysiognomie haben die Züge des maßlosen Dranges nach dem absoluten und metaphysischen Sinn des Lebens, die heroische Selbstüberforderung überhaupt, eine außerordentliche Faszination ausgeübt. Die rücksichtslose Tätigkeit Fausts am Ende seines Lebens schien durch eine revolutionäre soziale Vision gerechtfertigt, Fausts Lebensweg als Entfaltung der Perfektibilität seines Wesens begründet. Seit Wilhelm Böhm's These vom »nicht-faustischen Faust« (1933) ist diese durchaus

zweifelhafte Deutung der G.schen Absicht und seiner Gestaltung nicht länger angemessen; ja das Exemplarische an Fausts Existenz, als einer, wie noch H. A. Korff es formulierte, »Aufwärtsentwicklung«, einem »Emporsteigen vom Niederen zum Höheren, [...] zur letzten Stufe der sittlichen Befriedigung, vom subjektiven Genuß zur objektiven Leistung«, muß als allzu vereinfachende Summe des Werkes in Zweifel gestellt werden. Denn Fausts schließliche Erlösung ist keinesfalls Belohnung für ein unendlich strebendes Bemühen, sondern die Wendung zur Liebe, die Rückkehr aus der Vereinzelung in das umfassende und klärende Ganze der Natur und der Kultur, die das dialektische Verhältnis von Anspruch und Versagen, von Ordnung und Zerstörung umgreifend erträglich, vielleicht gar verständlich macht.

Von 1801 an blieb das Interesse am *Faust*-Projekt, trotz Schillers unnachgiebigem Drängen, fünf Jahre lang bis über dessen Tod hinaus suspendiert. »Beinahe verzweifelte ich daran, daß er seinen Faust noch vollenden wird«, gibt Schiller Cotta am 10. Dezember 1801 zu bedenken. Er hoffte, schreibt er am 20. Februar 1802 an G., der Freund möge »zu dem alten gespenstischen Doktor« zurückfinden. Wenige Monate später (18. Mai 1802) wiederholt Schiller Cotta gegenüber seine Sorge, »daß es zweifelhaft ist, ob [G.] dieses Gedicht je vollendet«. Erst in den Wochen vom 3. März bis 25. April 1806 wurde das Ganze mit Friedrich Wilhelm Riemer durchgesehen, unter Zeitdruck hastig abgeschlossen und für den Druck vorbereitet. Im Mai übergab G. das Manuskript dem Verleger Cotta bei dessen kurzem Aufenthalt in Weimar.

Das Werk erschien 1808 unter dem Titel *Faust. Eine Tragödie* im achten Band von *Goethes Werken* 1806–1810, bei Cotta in Tübingen.

Aspekte der Deutung

Faust I ist in jeder Hinsicht, in seinem geistigen Entwurf wie in seiner formalen Struktur, ein Werk, das den Leser oder Zuschauer nicht nur fesseln, sondern überraschen und provozieren sollte. Es ist eine zielbewußt gestaltete Komposition, die sich aus einer Vielfalt von vorgebildeten Formeinheiten zusammenfügt. Wenn die Vita Fausts in allen Elementen ihrer episodischen Kette eine evidente innere Folge aufweist, so gehört das bunte Nebeneinander von thematischen und szenischen Elementen zweifellos zum volkrümlichen Stulangebot des Stoffes. Darüber hinaus aber war sich G., je eindringlicher er sich mit der inneren Konsequenz des Vorwurfs beschäftigte, um so deutlicher bewußt, daß seine Darstellung keinem traditionellen Gattungsbegriff gerecht werden

konnte, ja daß der vieldeutige und anspruchsvolle Vorwurf dem Leser den Zugang von den vertrauten literarischen Gattungskontentionen aus versagen müsse. Mit Schiller hatte er im Frühjahr 1797 den Versuch gemacht, antike Gattungsschemata auf ihre Anwendbarkeit im modernen Literaturverfahren zu prüfen, nicht etwa deren absolute präskriptive Geltung zu behaupten, sondern ihre Nützlichkeit für ein gemeinsames modernes Leserverständnis zu bestimmen. Daß G. selbst (an Schiller, 27. Juni 1797) von *Faust* als einem »barbarischen« Produkt spricht, weist nicht etwa auf dessen »nordischen« Charakter, sondern auf seinen heterogenen Stil, auf seine Abweichung von jedem traditionellen Gattungsmodus hin. Es läge ihm daran, »die höchsten Forderungen mehr zu berühren als zu erfüllen«: Gerade durch das gezielte Überschreiten – nicht etwa das prinzipielle Leugnen – der Gattungsgrenzen sollten über die Dramatisierung der Biographie Fausts hinaus die Alternativen eines vielperspektivischen Weltverständnisses entfaltet werden. In seiner formalen Beweglichkeit ist der erste Teil des *Faust* der Ansatz zu dem Weltspiel, das der zweite in breiterer Fülle der dichterischen Mittel vorführt. Tragik und Komik, Ernst und Ironie, Lyrisches und Argumentatives erscheinen hier nicht so sehr im kontrastierenden Nebeneinander, als von einander abhängig und aufeinander bezogen. Gerade in diesem theatralisch-dramatischen Projekt will G., abgesehen von psychologischer Folgerichtigkeit, die räumlich-epische Breite sichern, in der allein Phasen und Bereiche des geistigen Verhaltens in ihrer Vieldeutigkeit erfahren werden können. In dem eben genannten Brief an Schiller betont er deshalb mit Recht die epischen Elemente des Vorwurfs: »[...] bei dem Ganzen des Faust, das immer ein Fragments bleiben wird, mag mir die neue Theorie des epischen Gedichts zustatten kommen.«

Fragmentarisch ist *Faust I* geblieben, nicht nur im Hinblick auf den hastigen Abschluß im Frühjahr 1806, für den die geplanten dramatischen Erweiterungen nicht mehr berücksichtigt wurden, sondern im Sinne eines weit ausgeführten Entwurfs, dessen Vollendung nicht beabsichtigt war. Als solches ist er das Zeugnis von G.s Einsicht in die radikal problematische Natur einer Lebensvision, die ohne jeden Versuch der Harmonisierung, rücksichtslos und ergreifend, als Netz von Fragen, nicht Antworten, dargestellt werden sollte. Dabei ist zu bedenken, daß *Faust* zwar als extremes Unterfangen der Infragestellung weithin sanktionierter Glaubens- und Ordnungsformen zu verstehen ist, nicht aber als Rechtfertigung einer wie auch immer begründeten nihilistischen Willkür. Denn anders als der gottverlassene, erst in der Erfahrung des Bösen schöpferisch gewordene Geist des Thomas Mannschen Adrian

Leverkühn bleibt die Existenz des G.schen Faus auch in ihren verwegenen Momenten geborgen in einer göttlich-natürlichen Ordnung. Sie exemplifiziert freilich das immer wieder zu konfrontierende und bewußt zu machende bedrohliche Element im System der Spannungen und Widersprüche einer Wirklichkeit, die zwar in menschlichen Begriffen durchschaubar und kohärent erscheint, deren Verständnis letztlich aber nur durch Metaphern und Symbole annähernd gefördert werden kann. Diese Vorstellung ist eine der Voraussetzungen der »klassischen« Ideologie, die im *Faust* in ihrer Problematik aufgezeigt, nicht aber widerlegt wird. In welchem Verhältnis der dichterisch unvergleichlich komplexere zweite Teil zum ersten steht, inwiefern eine begriffliche Einheit des gesamten Werkes angenommen werden darf, ist seit langem Gegenstand der Auseinandersetzung zwischen »Unitariern« und »Fragmentariern« unter den Kommentatoren. G. selbst war geneigt, alle Versuche, das Werk von einer zentralen Sicht her zu erschließen, urban zurückzuweisen: *Faust* sei im ganzen ein »fragliches, wunderbares Werk«, »rätselhaft«, »ein inneres Märchen«, »erst gemeinte Scherze«, »ein seltsames Gebräu«. Die Annahme einer durchgehenden »Idee« des *Faust* fand er absurd: »Es hätte auch in der Tat ein schönes Ding werden müssen, wenn ich ein so reiches, buntes und so höchst mannigfaltiges Leben, wie ich es im *Faust* zur Anschauung gebracht habe, auf die magere Schnur einer einzigen Idee hätte reihen wollen!« Die thematischen und atmosphärischen Unterschiede zwischen den zwei Teilen sind offensichtlich: »Der erste Teil«, läßt Eckermann G. sagen, »ist fast ganz subjektiv; es ist alles aus einem befangeneren, leidenschaftlicheren Individuum hervorgegangen [...]. Im zweiten Teile aber ist fast gar nichts Subjektives, es erscheint hier eine höhere, breitere, hellere, leidenschaftslosere Welt [...]« (17. Februar 1831; Bd. 19, S. 410f.).

Wenn, so dürfen wir folgern, im ersten Teil die, wenn auch unregelmäßig entwickelte Form eines Charakterdramas beobachtet wird, in dem die Stationen der Auseinandersetzung eines Individuums mit seinen eigenen Potenzen und Aspirationen den Handlungsfortgang bestimmen, so verschiebt sich im zweiten die Progression vom einzelnen Lebenslauf zur universalen Typisierung. Die Welt des ersten Teils ist im Bezug auf die Gestalt Fausts geschaffen und wird in diesem Sinn von uns erfahren, die des zweiten bildet eine Folge von geistigen, existentiellen und historischen Konstellationen, in denen entscheidende Einsichten des G.schen Denkens durch symbolische oder allegorische Konfigurationen in das Licht der Reflexion gestellt werden. Faust und Mephistopheles, die im ersten Teil als »Persönlichkeiten« agieren,

sind im zweiten, oft ohne Anspruch auf eine privilegierte Rolle, Teilnehmer am Prozeß der zum »Höchsten« gesteigerten Erfahrung des modernen Bewußtseins. Formal werden diese Stadien und Stufen der Einsicht durch teils ergreifende, teils ironisch-analytische Vergebilde, mythologische Reminiszenzen, naturwissenschaftliche und kulturphilosophische Auseinandersetzungen, durch sprachliche und figurliche Spiegel- und Echoeffekte vermittelt.

Über die Eingliederung Fausts in das symbolisierende Konzept eines zweiten Teiles war sich Goethe schon um 1800 im klaren; die spektakuläre poetische Durchführung seines Vorhabens, wie sie das damals entstandene, auf die Wendung zur klassischen Folie der Fortsetzung weisende Gedicht *Abschied* verspricht, »aus kleinen Kreisen Welt in Welt« zu schaffen, wird im Laufe der letzten drei Jahrzehnte seines Lebens geleistet. Wenn am Ende des Spiels die Vermessenheit des unbegrenzten Faustischen Strebens nach Verstehen im Akt der göttlichen Gnade entschärft, ja verzichen wird, so sind die Anlässe für diese Prozedur, das Wagnis menschlichen Denkens zwischen Bejahung und Skepsis, zwischen Lust und Gefahr des unbedingten Handelns, schon zu Beginn im Prolog im Himmel vorgegeben. Insofern ist der zweite Teil im ersten angelegt, ist es aber nicht etwa nur als dessen Praeambel. Gewiß hat der erste Teil weder den philosophischen Horizont noch die dichterischen Dimensionen des zweiten. Aber jedes der beiden Gedichte hat seinen eigenen bedeutsamen und bewundernswerten Stil.

Faust I bietet jedenfalls die leichter zu überschauende Kontur der dramatischen Szenerie, die bedrängende Logik folgenschwerer Handlungen und die Unmittelbarkeit der sprachlichen Gestik. Der Text ist die Partitur eines Meisters der Instrumentierung; ihre Notenschrift verleiht dem Werk über seine lexikalischen und semantischen Aussagen hinaus eine Fülle spezifischer Parameter, Dynamik, Klang, Farbe und rhythmische Differenzierung. Jede Szene wird aus einem überhörbaren Grundton abgeleitet, hat ihre durchgehende akustische Stimmung und ihr melodisches und metrisches Gefüge.

Eine der wesentlichen Voraussetzungen für das Verständnis von G.s kompositorischer Arbeit ist, daß sich der Leser der Spielarten dieser gezielten Ausdruckswerte bewußt wird. »Laß Dich nicht vertrieben«, schreibt er später einmal an Knebel (21. Februar 1821), »den Dichter auf solche Weise gleichsam zu zerstückeln; ich kenne nur diesen Weg, um aus der allgemeinen in die besondere Bewunderung zu gelangen.« Den streng abgewogenen fünffüßigen jambischen Stanzen der »Zueignung« folgt das in jeder Stimme leicht variierte Trio der Theaterleute; den psalmisierenden feierli-

chen Vierhebern der Erzengel gleichen sich einschmeichelnd die Fünfteher des Schalks Mephistopheles an. Sie wechseln bald über in das lässig-ironische Parlando des Madrigalverses, der zwar durch Metrum und Reim gebunden ist, durch seine Beweglichkeit aber zum wichtigsten Versmaß des Spiels wird. Fausts erster Monolog beginnt in jenen alten deutschen gereimten Knittelversen von vier oder fünf Hebungen und unregelmäßiger Taktfüllung, die G. seit 1770 gern verwendet, geht über in die lyrisch strömenden Viertakter von »O sähest du, voller Mondenschein«, wird im Zeichen des Makrokosmos zum Madrigalvers und löst sich vor dem schrecklichen Gesicht des Erdgeistes in freie Rhythmen auf. Jede Figur, jede Begegnung, jeder Gedankenkomplex wird durch angemessene metrische Modelle sinnlich konkretisiert. Dabei ist G.s Verskunst durchaus agogisch, d. h. sie will dem lebendigen Ausdruck dienen, vermeidet alle metronomische Pedanterie und variiert Tempo und Rhythmus innerhalb der vorgegebenen Zeitmaße. Der teils pathetische, teils tändelnde Alexandriner mit seiner retardierenden Mittelzäsur, gelegentlich der reimlose fünfhebige Blankvers, die humanistisch-barocken Floskeln der Rhetorik Wagners, Nonsens-Verse, hektische Szenenblöcke in Prosa, Hymnen, Chöre und Lieder – alle diese Formeln und Gestaltstypen klingen auf als Chiffren einer sprachlichen Welt.

Darüber hinaus hat das Gewebe von Bildern, von symbolischen und metaphorischen Beziehungen seine strukturierende Funktion. Begriffe, die das Bindgewebe des Diskurses abgeben, werden in Tropen wie HELL und DUNKEL, GOLD, STAUB, SONNE, MOND, WOLKE, FLUG, WEBSNUH oder HÖHLE zu leitmotivischen Wegweisern in der Topographie des Textes. Dabei ist es wichtig, diese Bilder nicht unter einen Nenner zu zwingen, sondern ihr bewußt antithetisches oder, um eine G.sche Formel zu verwenden, polares Verhältnis zueinander zu erkennen: wie LICHT zur Finsternis so gehört Ironie zum Pathos, Ekstase zur Depression, Lyrisches zum Didaktischen, Mephistopheles zu Faust, die Walpurgisnacht zur gleichzeitig entstandenen *Helena*-Szene.

Wie jedes bedeutende Kunstwerk enthält auch *Faust* Hinweise auf die Schwierigkeiten des eigenen Verfahrens; er ist in dieser Hinsicht auch ein Werk über Dichtung, über seine eigenen literarischen Mittel und Voraussetzungen. Eines der bewegendsten Themen dieses unvergleichlich eloquenten Stückes ist der problematische Charakter des Sprechens, der Mitteilung, der Verständigung. Nahezu jede Szene, jeder Monolog, jedes Gespräch erinnert an die Vieldeutigkeit, die Unzulänglichkeit, das Bedrohliche des Wortes. Wette und Pakt, philosophischer, theologischer oder existentieller Diskurs, ob trefnsinnig oder blasphemisch, ob es sich um Wissen,

Liebe, Gott oder Allgefühl handelt, jeder Versuch der Klärung, der Selbstdarstellung, der Übertragung aus einem Idiom in ein anderes, scheitert an der Grenze der vordergründigen Eindeutigkeit der Sprache. Wo sich das Wort als Rechtfertigung des menschlichen Handelns anbietet, sei es im Reden Fausts, Mephistopheles' oder Gretchens, erweist es sich früher oder später als fragwürdig und ohnmächtig. In der Begriffsgeschichte des europäischen achtzehnten Jahrhunderts spielt in Theorie und schriftstellerischer Praxis die Frage nach Herkunft, Zuverlässigkeit und Reichweite der Sprache eine wichtige Rolle: im ersten *Faust*, von den »unbestimmten Tönen« der *Zweignung* bis zu den verhallenden Worten der letzten Szene, entfaltet G. das Thema in allen seinen unheimlichen Folgen.

Goethe über Faust I

Es ist bezeichnend für sein Verhältnis zu *Faust I*, daß G. sich nur selten und lakonisch zu dessen Problematik und Form äußert. Er spricht während der Arbeit von dem »ungeheuren Stoff«, von einem »Hexenprodukt«, von einem »nicht ganz zu verwertenden poetischen Ungeheuer«. Wie jede große Leistung löst sich auch dieses mühsam gestaltete Werk immer mehr von seinem Verfasser, objektiviert sich und weist jeden Versuch zurück, es aus seinen biographischen Voraussetzungen zu begreifen. »Was den *Faust* betrifft«, schreibt er am 17. November 1800 an Cotta, »so ergeht es mir damit, wie es uns oft bei Reisen geht, daß sich die Gegenstände weiter zu entfernen scheinen, je weiter man vorrückt«. Als im Januar 1809 Johannes Daniel Falk in Weimar zu einem chinesischen Schattenspiel Szenen aus *Faust* rezitieren ließ, soll Goethe (kaum ein Jahr nach der Veröffentlichung seines Stückes!) gesagt haben, »es sei ihm vorgekommen, als ob er schon hundert Jahre tot gewesen« (Gräf: »G. über seine Dichtungen«, Frankfurt/M. 1904, Bd. 4, S. 175f.). Jedem Angebot einer Deutung entzieht er sich durch liebenswürdige Gemeinplätze: »Faust ist ein so seltsames Individuum, daß nur wenige Menschen seine inneren Zustände nachempfinden können. So der Charakter des Mephistopheles ist durch die Ironie und als lebendiges Resultat einer großen Weltbetrachtung wieder etwas sehr Schweres.« (G. zu Eckermann, 10. Januar 1825; s. Bd. 19, S. 121.) Nur an einer Stelle, in der »Ankündigung« der *Helena*-Episode im Jahre 1827 (Bd. 18), erinnert er ausdrücklich an die so sinnfällig moderne Signatur der Faust-Gestalt: »Fausts Charakter, auf der Höhe, wohin die neue Ausbildung aus dem alten rohen Volksmärchen denselben hervor- gehoben hat, stellt einen Mann dar, welcher in den allgemeinen

Erdenschränken sich ungeduldig und unbehaglich fühlend, den Besitz des höchsten Wissens, den Genuß der schönsten Güter für unzulänglich achtet, seine Sehnsucht auch nur im mindesten zu befriedigen, einen Geist, welcher deshalb nach allen Seiten hin sich wendend immer unglücklicher zurückkehrt.« Diese Gesinnung, schließt G., ist der modernen analog – eine Formel, die, ebenso nachdenklich wie überzeugt ausgesprochen, wenigstens eine historische Perspektive für das Verständnis dieses »inkommensurablen« Werkes bieten könnte.

An eine Bühnenwirksamkeit des *Faust* »wie er ist« wollte G. nicht glauben: »er steht gar zu weit von theatralischer Vorstellung ab«, schrieb er am 1. Mai 1815 an den Berliner Generalintendanten Graf von Brühl. Im Mai 1819 und im Mai 1820 wurden in Berlin einige Szenen dargestellt, acht Jahre später der erste Teil in einer französischen Fassung in Paris aufgeführt. Erst im Herbst 1828 zeigte August Klingemann in Braunschweig das gekürzte Stück in sechs Abteilungen, das im wesentlichen die Gretchen-Tragödie bot, eine Version, die bald von anderen deutschen Bühnen übernommen wurde und auch der ersten Aufführung in Weimar am 29. August 1829 zugrunde lag. G. war nicht anwesend. »Abends allein«, heißt es im Tagebuch, »Aufführung von Faust im Theater«.

Dokumente der zeitgenössischen Rezeption

Nicht nur die politischen Spannungen der Zeit der Veröffentlichung, sondern vor allem die formale Eigenwilligkeit des Werkes und die dichterische Steigerung der philosophischen und psychologischen Elemente des Faust-Stoffes verhinderten zunächst ein angemessenes kritisches Leserverhalten.

Schon am 14. Juni 1808 schreibt der Hamburger Bibliothekar Christoph Daniel Ebeling (1741–1817) an Friedrich Nicolai in Berlin: »Was sagen Sie zu dem unverschämten *Faust*? Warum haben wir keine [Lessingschen] Literaturbriefe mehr! Warum Zeitungsartikel nicht so kurz sein, daher man alle Beweise schuldig bleiben muß, so machte ich mich in einer Zeitung darüber her. Wie wenig gehalten und fest ist Fausts Charakter gezeichnet! Wie ein elender Hanswurst sein Mephistopheles! Gegen einige glückliche, kraftvolle Szenen, gegen Gretchens Lied und dergleichen (fast alles die alten, schon gedruckten) wieviel alltägliches, gemeines Geschwätz und Reimerel! War's der Mühe wert, sich dem Teufel zu ergeben, um ein Studentengelag der Art zu sehen und *diese* Hensenszenen, die den faden Faust gar nicht langweilen! Nun vollends das Intermezzo, dann die pöbelhaften Zoten, die er so gern für

[unleserlich] möchte geltend machen! Sollte nicht irgendwo ein Mann von Kraft aufstehen und sich diesem goethischen Unwesen widersetzen? Vielleicht wäre es Ihnen eine Erholung, und wer könnte es besser! Wenn doch Lessing seinen ›Faust‹ vollendet hätte! Ich ehre mir *seinen* Teufel und *seinen* Faust, in der einzigen Szene, die wir haben.« (›G. in vertraulichen Briefen seiner Zeitgenossen‹, zusammengest. v. W. Bode, München 1982, Bd. 2, S. 392f.) Auch Wieland urteilt in einem Brief an den Wiener Schriftsteller Joseph Friedrich von Retzer vom 20. Juni 1808 mit spürbarem Unbehagen: »Haben Sie unter den Novitäten der letzten Buchhändlermesse auch eine der allermerkwürdigsten, die neue, sehr vermehrte, veränderte und beinahe ganz umgeschaffene Ausgabe des Goethischen ›Doktor Faust‹ schon gesehen? [...] Auch das, was wir jetzt von dieser barock-genialischen Tragödie, wie noch keine war und keine jemals sein wird, erhalten haben, ist nur der erste Teil derselben, und der delphische Apollo mag wissen, wie viele Teile noch folgen sollen. Ich bin begierig zu wissen, welche Sensation dieses exzentrische Geniewerk zu Wien macht, und besonders, wie Ihnen die Wallburgsnacht auf dem Blocksberge gefallen wird, worin unser Musaget mit dem berühmten Höllen-Breughel an diabolischer Schöpfungskraft und mit Aristophanes an pöbhafter Unflätere um den Preis zu ringen scheint. Was wird Herr Thomas West [der Schriftsteller Joseph Schreyvogel] zu dieser in jedem Betracht erstaunlichen Erscheinung sagen? Und was wird sich der neue ›Prometheus‹ für lustige Kontorsionen geben, um uns weiszumachen, daß dieser *Faust* das Nonplusultra des menschlichen Geistes und das göttlichst-menschlichste und teuflischste aller Dichtwerke sei? Man muß gestehen, daß wir in unsern Tagen Dinge erleben, wovon vor fünfundzwanzig Jahren noch kein Mensch sich nur die Möglichkeit hätte träumen lassen. Vous voyez qu'à présent il n'y a qu'à oser pour être sur de réussir. Bei allem dem befürchte ich, unser Freund G. hat sich selbst durch dieses Wagstück mehr geschadet, als ihm sein ärgster Feind jemals schaden könnte, und sein *Verleger* wird der einzige sein, der sich wohl dabei befinden wird.« (Bode, S. 393f.)

Jean Paul äußerte vorsichtige Bedenken: »Deine Frage«, schrieb er am 4. Oktober 1809 an Friedrich Heinrich Jacobi, »über Goethens Faust begehrt zur Antwort ein – Büchlein. Die poetische Kraftfülle darin begeistert mich. Ich weiß wohl, deine Frage meint mehr die philosophische als ästhetische Schätzung. Eigentlich ist gegen die Titanen-Frechheit geschrieben, die er sehr leicht in seinem – Spiegel, wenigstens sonst, finden konnte. Aber vor der Vollendung des Werks ist kein gerechtes Urteil möglich. Daß ihn der Teufel nur dann holen solle, wenn er einmal wahrhaft befreie-

digt und seelig wäre, für diesen schweren Punkt gibts mir keine Auflösung als die, daß er sich bekehrte und sein hungriges Herz durch den Himmel stillte – und dann käme der Teufel.« (Jean Pauls *Sämtliche Werke*, hg. v. E. Berend, Berlin 1952, III/6, S. 57.)

Inzwischen war von Karl August Böttiger in der *Bibliothek der redenden und bildenden Künste* (Leipzig 1809, 6. Band, 2. Stück, S. 314–329) eine für diesen Kritiker charakteristisch doppelzün- gige Rezension des *Faust* erschienen, die mit der Versicherung beginnt, es handle sich um ein Werk, »von dem man wohl sagen kann, es ist das Höchste, wem auch mitunter bizarrste, was der Genius der deutschen Dichtkunst hervorgebracht hat«. Die ausführlich begründeten Einwände gegen das Stück sind umständlich banal und moralisierend. »Einige Verse hätte der Dichter doch wohl verbessern sollen; [...] Wie ekelhaft, daß Faust die Natur bei ihren Brüsten fassen will? Diese Brüste verwandeln sich in Quellen, und an diesen hängt Himmel und Erde. Fausts welke Brust drängt sich an diese Brüste der Natur, als Quellen alles Lebens; sie quellen, sie tränken, aber dem armen Faust kommen sie nicht zu gute. Da ein Dichter, wie Goethe, solche Verse in die Ausgabe seiner Werke von letzter Hand aufnimmt; darf man sich wohl wundern, wenn die Franzosen den Deutschen den Unge- schmack zum Vorwurf machen? [...] So hoch poetisch alles sein mag, so hat es uns doch in sitlicher Hinsicht höchlich mißfallen.« (Julius W. Braun: »Goethe im Urteile seiner Zeitgenossen«, Berlin 1885, Bd. 3, S. 218–221.)

Die G. näher stehenden Freunde, Zelter, Charlotte Schiller, Therese Huber, Karl Friedrich von Reinhard, dankten ihm bewegt und bewundernd. – Die verehrungsvollste Äußerung stammt von dem jungen Franz Grillparzer, der am 20. Juni 1810 in seine Erinnerungsblätter einträgt: »Ich las *Fausten*. Er frappierte mich. Meine Seele war seltsam bewegt, doch wagte ich kein Urteil zu fällen, da dieses Drama so unermeßlich von der als einzig gut gedachten Form meines infalliblen Schiller ganz abwich [...]. Doch eine zweite Lesung war hinreichend, alle Vorurteile zu zerstören. Fausts schwermütige und doch kraftvolle Züge, Margarethens reine, himmlische Engelsgestalt gleiteten an meinem trunkenen Auge vorüber, der kühne interessante Mann, in dem ich so oft mich selbst wiederfand, oder doch wiederzufinden glaube setzte meine Fantasie in Flammen, riß meine Seele auf immer von Schillers rohen, grotesken Skizzen weg, und entschied meine Liebe für Goethen.« (F. Grillparzer: *Sämtliche Werke*, hg. v. A. Sauer, Wien und Leipzig 1914, II. Abt., Bd. 7, S. 398ff.)

Die erregte Anteilnahme an den 1809 erschienenen *Wahlverwandtschaften* verdrängte unter deutschen Lesern das private und

öffentliche Interesse an *Faust I*, zumal früher oder später ein zweiter Teil zu erwarten war. August Wilhelm Schlegel spricht 1811 in seinen *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* von *Faust* mit emphaotischem Respekt: »Es ist schwer zu sagen, ob man mehr zu der Höhe hinanstaut, die der Dichter oft darin erschwingt, oder mehr an den Tiefen schwindelt, die sich vor unsern Blicken auftun. [...] Dieses labyrinthische und grenzenlose Werk, Goethes eigentümlichste Schöpfung« wird hier zum ersten Mal verständnisvoll auf seine dramatischen Werte wie seine theatralischen Schwächen hin geprüft (»A. W. von Schlegels *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, hg. v. G. V. Amoretti, Leipzig 1923, Bd. 2, S. 296f.).

Durch A. W. Schlegel wurde zweifellos Mme de Staël von *Faust* so stark beeindruckt, daß sie in »De l'Allemagne« (1810, 1813) das Stück zum zentralen Text ihrer Interpretation der deutschen literarischen Szene machte. »Goethe hat sich in diesem Stück auf keine bestimmte Dichtungsart beschränkt: es ist weder eine Tragödie noch ein Roman. Er hat bei dieser Arbeit alle nüchterne Denk- und Schreibart beiseite lassen wollen. Man könnte einige Ähnlichkeiten mit Aristophanes in dem Stück finden, wenn nicht Stellen von shakespearischem Pathos Schönheiten ganz anderer Art dazwischenstreuten. [...] Man kann unmöglich den *Faust* lesen, ohne daß man auf tausendfach verschiedene Weise zum Denken angeregt wird. Man streitet sich mit dem Dichter, man klagt ihn an, man rechtfertigt ihn, aber er zwingt uns zum Nachdenken [...]. Die Kritiken, deren Gegenstand ein solches Werk werden muß, sind leicht vorzusehen, oder vielmehr: es ist die Art dieses Werkes, die der Kritik unterliegt, eher noch als die Weise, in der es behandelt worden ist; denn eine solche Dichtung muß wie ein Trauma beurteilt werden. Wenn aber der gute Geschmack allezeit an der elfenbeinernen Tür der Traume Wache hielte, um sie zur Annahme der hergebrachten Form zu zwingen, so würden sie unsere Einbildungskraft nur selten anregend berühren.« In Frankreich (und bald auch in England) wurde der »romantische *Faust*« zum Prototyp einer »modernen«, imaginativen Energie von spezifisch deutscher, magisch-idealistischer Prägung.

Zum Text: Unsere Druckvorlage ist der Text der AA, der auf den Erstdruck von *Faust I* im 8. Band der ersten Cottaschen Ausgabe von *G.s Werken* von 1808 zurückgeht und nur die offensichtlichen Druckfehler und Korruptelen berichtigt; die im Ergänzungsband 3 (Paralleltext), Berlin 1958, S. 260 aufgeführten Textabweichungen sind nicht berücksichtigt.