

Johann Wolfgang von Goethe · »Faust« (I/II)

Tragödie in zwei Teilen von Johann Wolfgang von Goethe, Teil I erschienen 1808, Teil II 1832; erste Aufführung von Teil I (einzelne Szenen): Schloss Monbijou (Berlin), 24. 5. 1819; erste vollständige Aufführung: Braunschweig, 19. 1. 1829, Nationaltheater; Uraufführung von Teil II: Hamburg, 4. 4. 1854, Schauspielhaus; erste Gesamtaufführung beider Teile: Weimar, 6. und 7. 5. 1876, Großherzogl. Hoftheater.

Der *Faust*-Stoff begegnete dem Dichter in zweierlei Gestalt: als *Volksbuch*, wahrscheinlich in der 1674 veröffentlichten Fassung des Nürnberger Arztes Johann Nikolaus Pfitzer oder im *Faustbuch des Christlich Meynenden* (1725), dessen Verfasser unbekannt ist; und, schon in den Kindheitsjahren in Frankfurt, als Puppenspiel, d. h. als einer der vielen Abkömmlinge von Marlowes *Doctor Faustus*, der seinerseits eine erste, geniale Dramatisierung des 1587 erschienenen Volksbuches *Historia von D. Johann Fausten, dem weitbeschreyten Zauberer und Schwartzkünstler* darstellt. Der Text verschmolz die in schwankhafter Form überlieferten und um Sagenelemente bereicherten Zeugnisse über das Leben des Doktor Faustus (Anfang des 16. Jh.s) mit dem im Mittelalter verbreiteten Motiv des Teufelsbundes. Indem es den wissensdurstigen Helden zum gottlosen Adepten schwarzer Magie stempelte, wandte es sich von protestantisch-dogmatischem Standpunkt aus polemisch gegen das panreligiös gestimmte Erkenntnisstreben der Zeit, wie es in den Schriften des Paracelsus¹ zu Worte kam. Mit dem Beginn der Aufklärung wandelte sich das Faustbild: aus dem verruchten Apostaten² und Gotteslästerer wurde ein lächerlicher Zauberer und Obskurant. Lessing³ stellte, in herausforderndem Gegensatz zu Gottsched⁴ und dessen Kreis, die Figur zum ersten Mal in positivem Licht dar; in seinem *Faust*-Fragment (1759), das Goethe wohl schon in seiner Jugend las, wird der Held am Schluss von Engeln gerettet. Die junge Generation des *Sturm und Drang* machte Faust zum Sprecher ihres titanischen Ich- und Freiheitsgefühls, das der Bevormundung durch religiöse Tradition und antimystische Ratio gleichermaßen spottete. Erst Goethe rückte die Gestalt auf eine Ebene jenseits tendenziös einseitiger Wertungen; damit wurde sie universal, zugleich aber auch vieldeutiger.

Entstehungsphasen

Goethes *Faust* entstand in einem sechs Jahrzehnte währenden, zeitweise auf Jahre unterbrochenen, nicht überall eindeutig zu erhellenden Schaffensvorgang; Partien des zweiten Teils, wie etwa der *Helena-Akt*, waren schon angelegt, als der Dichter noch am ersten Teil arbeitete. Ein erster dramatischer Entwurf, in dem die *Gelehrten-Tragödie* mit der *Gretchen-Tragödie* lediglich durch die *Schüler-Szene* verbunden war, entstand zwischen 1772 und 1775; in dieser Zeit wird Goethe auch die Prozessakten der am 14.1.1772 in Frankfurt hingerichteten Kindsmörderin Susanne Brandt studiert haben. Dieser *Urfaust* blieb nur in einer 1887 von Erich Schmidt wieder aufgefundenen und im gleichen Jahr von ihm herausgegebenen Abschrift des Weimarer Hoffräuleins Luise v. Göchhausen erhalten. 1790 veröffentlichte Goethe unter dem Titel *Faust, ein Fragment* eine Bearbeitung jenes ersten Entwurfs, deren Komposition deutlich den klärenden Einfluss der italienischen Reise erkennen lässt. Doch erst in den Jahren seiner Freundschaft mit Schiller, als sich in ihm ein intensives Interesse an kunsttheoretischen Problemen und ideellen Ordnungsprinzipien entzündete, fügte er den *Prolog im Himmel* und die *Paktszenen* hinzu, in denen sich nun das übergreifende Leitmotiv der Wette klar abzeichnete. So entstand zwischen 1797 und 1806 *Faust, I. Teil*. Nach langer Pause griff Goethe die schon um 1800 entstandenen Bruchstücke des II. Teils wieder auf und beendete das Ganze zwischen 1825 und 1831 planmäßig, »durch Vorsatz und Charakter« (an W. v. Humboldt, 17.3.1832), aus der Sicht seiner nachklassischen Schaffensphase, in der die Gegensätze von Klassik und Romantik sich versöhnten und in der auch seine Erfahrung als Staatsmann poetischen Ausdruck suchte. 1827 veröffentlichte Goethe in der Ausgabe letzter Hand den *Helena-Akt* mit dem Untertitel *Klassisch-romantische Phantasmagorie*, 1828 ebenda die Szenen am Kaiserhof. Noch vor seinem letzten Geburtstag versiegelte er das abgeschlossene Drama. Was die Vollendung des Werks, das in den letzten Jahren immer wieder in seinem Tagebuch das »Hauptgeschäft« genannt wurde, für Goethe bedeutete, bezeugen Briefe aus dieser Zeit und die Gespräche mit Eckermann; hier heißt es (6. 6. 1831): »Mein ferneres Leben kann ich nunmehr als ein reines Geschenk ansehen, und es ist jetzt im Grunde ganz einerlei, ob und was ich noch etwa tue.«

¹ *Theophrastus Bombast von Hohenheim*, genannt **Paracelsus**, (1493-1541), Arzt, Alchemist, Astrologe, Mystiker, Lientheologe und Philosoph.

² Der Begriff **Apostasie** (griech. αποστασία [*apostasía*], von από [*apó*] - fern und στάσις [*stásis*] - Stand, Haltung) bezeichnet den Abstand von einer Religion durch einen förmlichen Akt (beispielsweise Kirchenaustritt, Übertritt zu einem anderen Bekenntnis, Konversion).

³ **Gotthold Ephraim Lessing** (1729-1781), Bibliothekar, Literaturtheoretiker, bedeutender Dichter der deutschen Aufklärung.

⁴ **Johann Christoph Gottsched** (1700-1766), deutscher Schriftsteller, Dramaturg und Literaturtheoretiker.

Handlung des ersten Teils

Dem Beginn der eigentlichen Handlung sind die lyrische *Zueignung* und zwei *Vorspiele* vorangestellt. In der *Zueignung* reflektiert der Dichter sein ambivalentes Verhältnis zum Stoff und zum Schaffensprozess selbst: Die »schwankenen Gestalten« der Tragödie, die nach langen Jahren wieder vor seinem Auge erscheinen, vermitteln Sehnsucht und Schmerz zugleich, zwei Grunderfahrungen, die den Gegenstand und die Bedingungen des Schreibens gleichermaßen bestimmen.

Das *Vorspiel auf dem Theater* führt, ohne direkten Bezug auf das Stück, in einem Gespräch zwischen *Schauspieldirektor*, *Dichter* und *Lustiger Person* auf die Ebene gesellschaftlich-merkantiler Realitäten als dem Bereich, in dem der Bühnendichtung zu wirken bestimmt ist. Der *Prolog im Himmel* mit dem Wechselgesang der *Erzengel* und dem Dialog zwischen *Gott* und *Mephisto* greift einerseits zwar auf die – für das frühe 19. Jh. schon unzeitgemäße – religiöse Bilderwelt des 16. Jh.s zurück, verändert deren Inhalte aber in einer für die gesamte Tragödie charakteristischen Weise: »Die Ferne des ›Prologs‹ zur christlichen Ethik ist in der Umwertung der Grundwerte greifbar: Das Böse (. . .) wird durch die Sünde der ›unbedingten Ruh‹ ersetzt, und das Gute (. . .) erfüllt sich im inhaltlich unbestimmten ›Streben‹, in der Potentialität des Willens. Den Prämissen des ›Prologs‹ gemäß ist der Mensch nicht erlösungsbedürftig als Teil der gefallenen Schöpfung – erlösungswürdig aber wird er durch sein unstillbares ›Streben‹.« (W. Keller). Der *Prolog* ist zugleich Exposition: *Mephisto* wettet mit *Gott*, dass es ihm gelingen werde, *Faust* auf seine Wege herabzuziehen.

Die Ausgangssituation des Stücks ist die gleiche wie im Puppenspiel: der berühmte Anfangsmonolog zeigt *Faust* im nächtlichen Studierzimmer, unbefriedigt vom Studium der Wissenschaften, deren trockener, traditionsgläubiger Rationalismus seinem unbedingten Erkenntnisanspruch nicht genügen kann. Er wendet sich der Magie zu. Doch hier schon entfernt sich die Tragödie entscheidend von dem vorgegebenen Stoff: *Faust* beschwört nicht satanische Mächte, die ihm Wissen, Macht und Genuss verschaffen sollen, sondern er ruft den *Erdgeist*, die wirkende Kraft der Natur, um durch ihn zu einer ganzheitlichen, grenzüberschreitenden Wahrheitserfahrung zu gelangen. Vom *Erdgeist* höhnisch in die Schranken gewiesen, überdies von der trockenen Pedanterie des herzueilenden *Famulus* angewidert, sieht der verzweifelte *Faust* im Freitod den letzten Ausweg. Aber der Klang der Osterglocken und Auferstehungschöre, der in seine Studierstube dringt, hält ihn mit dem Zauber der Kindheitserinnerung zurück. Die Umkehr in ein Leben naiver Unbefangenheit ist ihm jedoch versagt. Sein *Osterspaziergang* mit *Wagner* führt ihn unter feiernde Bürger und Bauern, deren selbstzufriedenes Behagen ihm sein Ungenügen an der Beschränktheit der menschlichen Existenz und an der Widersprüchlichkeit seines eigenen Wesens nur noch schmerzlicher bewusst macht: »Zwei Seelen wohnen, ach! in meiner Brust, / Die eine will sich von der andern trennen; / Die eine hält, in derber Liebeslust, / Sich an die Welt mit klammernden Organen; / Die andre hebt gewaltsam sich vom Dust / Zu den Gefilden hoher Ahnen.«

Erst jetzt, nachdem die Gespaltenheit *Fausts* sichtbar gemacht ist, tritt *Mephisto* auf. Das Stichwort, das ihn auf den Plan ruft, ist *Fausts* Wunsch: »Ja, wäre nur ein Zaubermantel mein, / Und trüg' er mich in fremde Länder / Mir sollt' er um die köstlichen Gewänder. / Nicht feil um einen Königsmantel sein.« Den Fähigkeiten *Mephistos* skeptisch gegenüberstehend, fügt *Faust* in den Pakt mit ihm eine bedeutsame Klausel ein, die das Bündnis in eine Wette verwandelt: »Werd' ich zum Augenblicke sagen: / Verweile doch! du bist so schön! / Dann magst du mich in Fesseln schlagen, / Dann will ich gern zu Grunde gehn!« Damit bleibt der Ausgang offen, wird das bloße Schauerspektakel zum Drama. Im Teufelpakt gipfelt die Einsicht *Fausts* in sein Unvermögen, aus eigener Kraft zur Welterkenntnis zu gelangen. In den folgenden beiden Szenen werden die Unzulänglichkeiten des Lehrens und Lernens ironisch beleuchtet: der Dialog zwischen dem als *Faust* verkleideten *Mephisto* und einem ratsuchenden *Studenten* ist eine witzsprühende Satire auf die Hochschulfakultäten, die im Übrigen auch schon den Übergang vom Wissen zur Liebeslust vorbereitet. Das daran anschließende studentische Saufgelage in *Auerbachs Keller* in Leipzig, wohin *Mephisto* *Faust* auf seinem Zaubermantel führt, illustriert *Mephistos* Ansicht von der Intelligenz des Menschen: »Er nennt's Vernunft und braucht's allein, / Nur tierischer als jedes Tier zu sein.«

Die folgende Szene, *Fausts* Verjüngung in der *Hexenküche*, ein Vorgang, der mit augenscheinlichem Behagen am absurden, aus Tiefsinn, Satire und Obszönität gemischten Spiel dargestellt ist, bildet das Präludium zur *Liebestragödie*. *Faust* erblickt in einem Zauberspiegel das Bild einer Frau, das ihn zu glühendem Begehren entzündet. In *Gretchen* wird diese Vision (in der sich zugleich die künftige Erscheinung *Helenas* andeutet) Wirklichkeit. *Faust* begegnet diesem kindlich unschuldigen und selbstsicheren Geschöpf in einer mittelalterlichen Kleinstadt. Er bedrängt *Mephisto*, ihn mit *Gretchen* zusammenzuführen. Die Unbedingtheit, mit der *Faust* das Mädchen ohne Rücksicht auf dessen Bindungen an Familie und Tradition für sich fordert, ist von vornherein unheilträchtig. Dass er *Mephistos* Beihilfe in Anspruch nimmt, führt zur Katastrophe: das Schlafmittel für *Gretchens* Mutter, vor der *Fausts* nächtliche Besuche

verheimlicht werden müssen, wirkt tödlich: *Valentin*, *Gretchens* Bruder, der die Entehrung der Schwester rächen will, fällt durch *Mephistos* Eingreifen im Kampf mit Faust; *Gretchen* tötet in Verzweiflung das Kind, das sie geboren hat, und endet im Kerker. Und doch zeigen sich in der Tragödie die Grenzen der Macht des Bösen, deutet sich durch das von *Gretchen* verkörperte Prinzip der Liebe ein – am Schlussrettendes – Gegenmodell an. *Gretchen*, von *Faust* verführt, Mörderin der Mutter und ihres Kindes, mit-schuldig am Tode des Bruders, ist dennoch unantastbar in der ihrem Wesen eigenen Unschuld, und *Mephistos* Worte »Über die hab' ich keine Gewalt« lassen erkennen, dass sie seine eigentliche Gegenspielerin ist. *Fausts* sinnliche Begierde in Liebe wandelnd und sein besseres Selbst weckend, droht sie, *Mephisto* auch die Gewalt über ihn zu rauben. Im tiefsten Abfall von ihrer Lebensordnung verliert *Gretchen* doch nie wirklich die Verbindung mit ihr, und dem letzten Zugriff des Bösen entzieht sie sich mit der Flucht in diese Ordnung: »Gericht Gottes! dir hab' ich mich übergeben! . . . Dein bin ich, Vater! Rette mich!« In die *Liebestragedie* ist – Bild der Dämonie des Geschlechtlichen – die surrealistisch anmutende Szenenfolge, die »romantische« Walpurgisnacht auf dem Blocksberg eingefügt. Hier wird dargestellt, was das Scheitern der Liebesbeziehung hintergründig herbeiführt: der Gegensatz von *Liebe* und *Lust*, die Unvereinbarkeit von *Erotik* und *Ehe*, wobei wie A. Schöne in seiner überzeugenden Studie zur *Walpurgisnacht* zeigen konnte, Goethe die sexuell anzüglichen Textteile des ursprünglichen Entwurfs schließlich aus Rücksicht auf die Konventionen der Zeit tilgte.

Handlung des zweiten Teils

Die Handlung des zweiten Teils setzt in einer Hochgebirgsszenerie völlig neu ein. *Faust* erwacht als ein von schwerer seelischer Zerrüttung Genesener aus dem Schlaf des Vergessens, in den ihn *Ariel* und seine ätherische Geisterschar versenkten. Die Szene weist auf den *Prolog im Himmel* zurück; auch sie spielt im Bereich kosmischer Mächte, die hier jedoch in ihrer Wirkung auf den Menschen gezeigt werden: *Faust* erlebt im Traumschlaf ihre Heilkraft, er erfährt ihre vernichtende Gewalt am »*Flammenübermaß*« der aufgehenden Sonne; er wendet sich geblendet ab und erkennt am Bild des Regenbogens, der sich im Gischt des Wasserfalls bildet, »*bald reingezeichnet, bald in Luft zerfließend*«, dass dem Menschen das Absolute nur im Schleier des Vergänglichen erträglich und dass der Raum seiner Existenz das »*Farbige*« ist, der Zwischenbereich von *Licht* und *Dunkel*: »*Am farbigen Abglanz haben wir das Leben.*«

Nach diesem Vorspiel tritt *Faust*, nun wieder in Begleitung *Mephistos*, am kaiserlichen Hof auf, in der Welt politisch-sozialen Handelns. In einem allegorischen Maskenzug, an dem *Faust* als Pluto, Gott des Reichtums, teilnimmt, weitet sich die Szene zum bunten Bild des menschlichen Lebens. Am Beispiel des plutonischen Goldes, des legitimen Reichtums, dem die Poesie zugesellt ist, und dem Gegenbeispiel des inflationistischen Papiergeldes, mit dem *Mephisto* die Finanzmisere des Staates beheben zu können vorgibt, wird das Verhältnis des Menschen zu Besitz und Macht als den beiden Angelpunkten politisch-ökonomischen Lebens erhellt. – Auf Wunsch des *Kaisers* beschwört *Faust* die Urbilder menschlicher Schönheit, *Paris* und *Helena*. Mit diesem Vorgang, im *Volksbuch* ein bloßes Zauberkunststück, setzt hier ein Geschehen von vielschichtiger Symbolik ein, in dem die Wechselbeziehungen von Kunst und Leben, Idee und Realität, Schaffendem und Geschaffenem von Chaos und Form, Geschichte und Gegenwart Gestalt werden. *Faust* beschwört das antike Paar mit Hilfe eines Dreifußes, den er, von *Mephisto* mit einem Zauberschlüssel versehen, aus dem »*Reich der Mütter*«, der gestaltenträchtigen Tiefe der Urbilder, heraufholt. Hingerissen von der Schönheit *Helenas*, will er die Truggestalt an sich ziehen, doch ein betäubender Schlag streckt ihn zu Boden. Der Versuch, die Schönheit der hellenischen Klassik gewaltsam in die Gegenwart zu zwingen, kann nicht gelingen: die vollendete Form der Antike bleibt lebloses Phantom, wenn nicht der schöpferische Eros sich den Geist des Griechentums anverwandelt und den Schatten des Vergangenen aus den Bildekräften der Natur zu neuer Wirklichkeit belebt. – Der folgende Akt bereitet das Erscheinen der wiedergeborenen wahren Gestalt *Helenas* vor, in deren Begegnung mit *Faust* sich das Drama zu einem seiner Gipfel erhebt. Das Thema der Verwirklichung *Helenas* weitet sich, mit anderen Motiven verknüpft, zu dem des Werdens überhaupt.

Der Beginn des zweiten Akts zeigt das alte Studierzimmer Fausts. Ein ironischer Dialog zwischen dem als Gelehrter verkleideten *Mephisto* und dem zum Baccalaureus aufgerückten *Studenten* knüpft an die Schülerszene des ersten Teils an. *Wagner*, der zu hohen akademischen Ehren gelangte *Famulus Fausts*, erzeugt im Laboratorium ein »*artig Männlein*« in einer Phiole, *Homunculus*, Bild der Entelechie⁵ des Menschen. Das Experiment wird durch *Mephistos* Hinzutreten auf nicht näher bezeichnete Weise vollendet. *Faust* wohnt dem Vorgang bei, auf einem Lager bewusstlos »*hingestreckt*«, d. h. im Zustand ima-

⁵ **Entelechie** (griech. εντελεχεία [entelecheía]) die Eigenschaft von etwas, sein Ziel (griech. τέλος [télos]) in (griech. εν [en]) sich selbst zu haben. Der Begriff geht auf Aristoteles zurück (*Metaphysik* IX, 8).

ginativer Schau. *Homunculus*, die reine Geistigkeit, die es drängt, Gestalt zu werden, erkennt *Fausts* Sehnsucht nach dem Urbild griechischer Schönheit und wird nun, ihm und *Mephisto* in seiner Phiole voranschwebend, Wegweiser zur »klassischen« Walpurgisnacht. In dieser Nacht, die auf der thessalischen Ebene und in den Buchten der Ägäis vorhomerische Fabelwesen, Götter und gespenstisch-bizarre Zwittergestalten, antike Philosophen und Naturgottheiten zusammenführt und im mitternächtigen Meerfest zu einem Preisgesang an die vier Elemente und den allbeherrschenden Eros gipfelt, geht jeder der drei Partner seinen eigenen Weg. *Mephisto*, der sich auf klassischem Boden nicht zu Hause fühlt, verwandelt sich in *Phorkyas*, die urhässliche Ungestalt, als die er *Helenas* Gegenpart sein wird. *Faust* macht sich, von *Chiron* geleitet, auf, um *Helena* im Hades von *Persephone* zu erbitten. *Homunculus* stürzt sich, seine Verleiblichung suchend, ins Meer als dem Element proteischer Verwandlungen⁶, wo die gläserne Hülle seiner schwebenden Geistigkeit am Triumphwagen der Liebesgöttin *Galatea* zerschellt. – »Die Klassische Walpurgisnacht ist mit dem Wogen ihrer Gestaltenfülle zu Ende gegangen. Der Vorhang senkt sich und hebt sich wieder. . . Das Fest des Eros am Ende der Walpurgisnacht war wie ein Zeugen des Schönen. Und jetzt ist es gleichsam geboren. Helena ist erschienen.« (E. Trunz) – »Trunken von des Gewoges regsamem / Geschaukel!« betritt sie, vom Strande kommend, griechischen Boden – sie, deren Gestaltwerdung dreifach bewirkt wurde: durch den zur Verkörperung bereiten Geist, die umgestaltenden Kräfte der Natur, wie sie sich im Geschehen der klassischen Walpurgisnacht verkörpern, und das in den Tiefen des Erinnerns bewahrte Bild der klassischen Schönheit.

Eines der Hauptthemen des zweiten Teils, die Synthese polarer Lebens- und Kunsttendenzen, beginnt sich im dritten, dem sogenannten *Helena-Akt*, mit ihrem Erscheinen in großen Zügen zu entfalten. Raum und Zeit werden in die kontrapunktische Figuration dessen, was Goethe in einem sehr weiten Sinn das »Klassische« und das »Romantische« nannte, einbezogen. *Helena*, die mit einem Gefolge gefangener trojanischer Mädchen nach Mykene zurückkehrt und dort der *Phorkyas*, Verwalterin des verlassenen Palastes begegnet, repräsentiert die Welt des antiken Griechenland; *Faust*, der als germanischer Heerführer das herrenlose Sparta besetzt hat, die des nordischen Mittelalters. In der Begegnung zwischen ihm und *Helena*, die aus Furcht vor *Menelaos'* Rache mit ihrem Gefolge unter *Phorkyas'* Führung in *Fausts* Burg flüchtete, vollzieht sich metaphorisch die wechselweise Durchdringung beider Bereiche. Die Synthese zwischen der seelischen Erlebniskraft und des »romantischen« Nordens und dem Formsinn der griechischen Klassik wird in einem Dialog, in dem *Helena* von *Faust* die Kunst des Reimens – Symbol des inneren Einklangs – erlernt, zartestes Bild. Der Vereinigung entspringt ein Sohn, *Euphorion*. Sein feuriger Erlebnisdrang, sein todestrunkener Höhenflug lassen ihn als den Genius der Poesie erscheinen, wie Goethe ihn in der faszinierenden Gestalt *Byrons*⁷ am reinsten verkörpert sah; und die Totenklage für den im Augenblick zum Jüngling gereiften Knaben, der dem Untergang in der Schlacht entgegenfliegt, gilt auch dem Dichter, der 1824 auf griechischem Boden starb. Mit der Anspielung auf Byron, den Zeitgenossen Goethes, wird eine neue Zeitdimension, die Gegenwart des Dichters, einbezogen, so dass, wie Goethe selbst sagte, der *Helena-Akt* drei Jahrtausende in sich fasst. *Helena* folgt ihrem Sohn in den Tod. *Faust* bleibt nur ihr Gewand, das sich zur Wolke wandelt und ihn hinwegträgt.

Auf einem Hochgebirge kehrt er zur Erde zurück (vierter Akt). Wieder setzt das Drama ganz neu ein. Nur die Wolke, die *Faust* getragen hat und die, sich auflösend, flüchtig die Umrisse *Helenas* und *Gretchens* annimmt, vergegenwärtigt ihm noch einmal den unvergänglichen Gewinn seiner Vergangenheit: »Wie Seelenschönheit steigert sich die holde Form, / Löst sich nicht auf, erhebt sich in den Äther hin / Und zieht das Beste meines Innern mit sich fort.« – Es drängt *Faust* zu »großen Taten«: er will dem Meer durch Dammbauten fruchtbares Land abzwängen. Mit Hilfe der drei Gewaltigen – *Raufebold*, *Habebald* und *Haltefest* –, von *Mephisto* bestellter dämonischer Kreaturen, führt er in einer Schlacht zwischen dem kaiserlichen Heer und dem des Gegenkaisers den Sieg des angestammten Herrschers herbei und wird zum Dank mit einem Küstenstreifen belehnt, an dem er seinen Plan zu verwirklichen beginnt (fünfter Akt). Die Hütte des friedlichen alten Paares *Philemon* und *Baucis*, die seinem Anspruch auf uneingeschränktes Verfügungsrecht im Wege ist, wird von *Mephistos* Helfershelfern, mittelbar jedoch durch *Fausts* Schuld, niedergebrannt, wobei die beiden unschuldigen Alten den Tod finden. Noch einmal wird, wie in den *Gretchen-Szenen*, die Zwiespältigkeit der faustischen Natur sichtbar. Im Sinne einer moralischen Vervollkommnung ist *Faust* keinen Schritt weiter als am Anfang. Aber in den Worten, die wie der späte Widerruf seines Wunsches nach einem Zaubermantel klingen, kündigt sich das Ende seiner Bindung an *Mephisto* an: »Könnt' ich Magie von meinem Pfad entfernen, / Die Zaubersprüche ganz und gar verlernen, / Stünd' ich, Natur, vor dir ein Mann allein, / Da wär's der Mühe wert, ein Mensch zu sein.«

⁶ Das Wort ‚proteisch‘ leitet sich vom vielgestaltigen Meeressgott *Proteus* her.

⁷ **George Gordon Noel Byron, 6. Baron Byron of Rochdale**, (1788-1824), bekannt als **Lord Byron**, britischer Dichter, Teilnehmer am griechischen Aufstand gegen die Türken.

Hundertjährig, von der Sorge, die ihn mit Blindheit schlägt, heimgesucht, treibt *Faust* dennoch ungebrochen sein Werk voran, während schon die Lemuren unter Mephistos makaber-ironischer Anleitung sein Grab schaufeln. Im Wahn, das große Unternehmen gehe seiner Vollendung entgegen, »das Geklirr der Spaten« gelte dem »unternommenen Graben«, bekennt er, den Augenblick höchsten Glücks zu genießen: »Solch ein Gewimmel möcht' ich sehn, / Auf freiem Grund mit freiem Volke stehn. / Zum Augenblicke dürft' ich sagen: / Verweile doch, du bist so schön! / Es kann die Spur von meinen Erdetagen / Nicht in Äonen untergehn. – / Im Vorgefühl von solchem hohen Glück / Genieß' ich jetzt den höchsten Augenblick.« Damit ist nach dem Wortlaut des Vertrages sein Leben verwirkt und seine Seele in *Mephistos* Gewalt gegeben. *Faust* sinkt tot nieder, und *Mephisto* wacht mit seinen satanischen Gehilfen an seiner Leiche, um der den Körper verlassenden Seele habhaft zu werden. Er glaubt, die Wette gewonnen zu haben, doch eine himmlische Heerschar schwebt rosenstreuend hernieder und entführt Fausts »Unsterbliches«.

In einer Schlusszene, die sich christlich-mittelalterlicher Bildsprache bedient, steigt *Fausts* Entelechie in hierarchisch gestufte geistige Regionen auf; von den von *Anachoreten*⁸ bewohnten Bergschluchten bis zum »blauen, ausgespannten Himmelszelt«, dem Mantel der Gottesmutter, reichend, sind sie weltimmanent, nicht transzendentes Jenseits. Hier spricht der Chor der Engel in Verse, in denen, nach Goethes eigenen – von anderen Äußerungen allerdings widerlegten – Worten »der Schlüssel zu *Fausts* Rettung enthalten« ist (Goethe zu Eckermann, 6. 6. 1831): »Wer immer strebend sich bemüht, / Den können wir erlösen. / Und hat an ihm die Liebe gar / Von oben teilgenommen, / Begegnet ihm die selige Schar / Mit herzlichem Willkommen.« Dem Streben nach »immer höherer und reinerer Tätigkeit« kommt (»von oben«) die »Liebe« helfend entgegen. *Fausts* Weiterleben nach dem Tode ist jedoch nicht »ewige Seligkeit« im traditionell christlichen Sinn; es ist neues, gesteigertes Wirken, eine sich in ewiger Bewegung vollziehende Wandlung, ein aufsteigendes »Umarten« der Entelechie.

Die Konstellation Faust – Mephisto

Die Ausweitung des Stoffes steht mit der grundlegend gewandelten Konzeption der beiden Protagonisten und ihres Verhältnisses zueinander in innerem Zusammenhang. In der Gestalt *Fausts* weitet sich das Teilphänomen des sogenannten »faustischen« Menschen zum Phänomen des Menschen überhaupt. Als »Knecht« des Herrn – das Wort im alttestamentlichen Sinne verstanden – ist Faust zur Verwirklichung der göttlichen Weltgedanken mit aufgerufen. Zwar trägt er auch Züge des »faustischen« Empörers, darüber hinaus aber ist er ein in allen Bereichen seines Daseins nach Ganzheit Strebender, der die Polarität von Ich und Welt zur Einheit zu verbinden sucht. Im *Helena-Akt* wird dies zu einem ästhetischen Anliegen; die Überführung des faustischen Erkenntnisdranges in den Bereich der Kunst greift Thomas Mann in seinem *Doktor Faustus* (1947) wieder auf.

Auch Wesen und Funktion *Mephistos* sind, gegenüber dem *Volksbuch*, neu gestaltet. Er ist nicht ebenbürtiger Widersacher Gottes, er ist einer »unter dem Gesinde« und damit notwendiger Teil des Kosmos, der Geist der Verneinung, der gegen seinen Willen durch Widerspruch und Widerstand dem Ganzen dient, notwendiger Widerpart auch des Menschen, dessen Erkenntniswillen er durch Illusionen irrezuleiten, dessen Selbsterniedrigung im animalischen Genuss er zu erzwingen hofft. Die Grenzen seiner Macht zeigen sich immer wieder: in der *Kerkerszene* der *Gretchen-Tragödie*, bei der Beschwörung *Helenas*, bei *Fausts* Tod. Die Sphäre der übersinnlichen Liebe ist ihm ebenso unzugänglich wie der Bereich freier ethischer Entscheidung oder der Raum schöpferischer Tat. *Fausts* – dem Eros verwandtes – Streben nach dem hohen Augenblick zeitloser Gegenwart, in dem der Mensch im Zeitlichen des Übersubjektiven, Ewigen gewahr und der ungeteilten Ganzheit des Daseins teilhaftig wird, kann von *Mephisto*, der als »des Chaos vielgeliebter Sohn« nur destruktive Tendenzen, als Zyniker nur Teilaspekte zu erfassen vermag, nie begriffen werden.

Aspekte der Faust-Gestalt

Das »faustische« Streben nimmt dämonische Züge an, wenn – wie bei der Beschwörung des Erdgeists – die Natur mit den unlauteren Mitteln der Magie zur Preisgabe ihrer Geheimnisse genötigt werden soll; es stürzt *Faust* in Schuld, wenn es, in der *Gretchen-Tragödie*, die inneren und äußeren Bindungen des andern missachtet. Einmal nur, im *Helena-Akt*, in dem sich Räume und Zeiten durchdringen, wird die Vereinigung mit dem ersehnten Bild des Vollkommenen Wirklichkeit, wird der Augenblick zur Ewigkeit.

⁸ Als *Anachoret* (griech. αναχωρέω [anachōréō] - sich zurückziehen) bezeichneten die Griechen einen Menschen, der sich aus persönlichen Gründen aus der Gemeinschaft, der *Chora*, zurückzieht.

Doch diese Vereinigung vollzieht sich nur im Bereich poetischer Innerlichkeit, im »inneren Burghof«, in »Felsenhöhlen« und »geschlossenen Lauben«. Das Glück zerbricht, sobald *Euphorions* Tatendrang die Grenze zur äußeren Realität überschreitet und ihn in den Tod stürzt. Im sozialen Handeln scheint sich endlich eine dauerhafte Synthese von Geist und Natur zu verwirklichen; doch der Tod macht die Hoffnung auf Vollendung des Werkes zunichte. So wird jeder aufklärerische und humanistische Fortschritts Glaube ad absurdum geführt, denn auch im Moralischen bleibt die Unvollkommenheit bestehen: *Fausts* Plan des Dammbaus entspringt nicht einem humanitären Antrieb, sondern der Lust, im Sieg über die Natur die eigene Macht zu genießen. Dieses Ziel zu erreichen, scheut er nicht vor Gewaltanwendung zurück: »Arbeiter schaffe Meng' auf Menge, / Ermuntere durch Genuss und Strenge, / Bezahle, locke, presse bei!«, heisst sein letzter Befehl an *Mephisto*, und noch am Ende seines Lebens lädt er Blutschuld auf sich. *Fausts* schwere Verfehlungen werden nicht etwa als Lebensäußerungen einer »titanischen« Natur jenseits von Gut und Böse glorifiziert; *Faust* leidet an ihnen, wie er an seiner Verkettung mit der Magie leidet. Das Problem von Schuld und Sühne wird nicht ignoriert, es wird – im Doppelsinn des Wortes – aufgehoben im Spannungsverhältnis von »Verdienst und Glück«. Dieses Verdienst ist nicht moralischer Art. Es besteht im immer neuen Überschreiten der eigenen Bewusstseinsgrenzen hin zu der Vereinigung mit dem Ganzen des Daseins, gegen den Widerstand nihilistischer Kräfte innerhalb und außerhalb der Person. Das aber, was sich als Glück dem Verdienst zugesellt, ist seiner Natur nach eins mit der »ewigen Liebe«, die von den Anachoreten und Engeln gefeiert wird.

Zur Dramaturgie und Sprachform

Der Konzeption der Hauptgestalt entsprechend ist die Tragödie nicht, wie das klassische Drama, einstimmig auf die *Peripetie* und den tragischen Schluss hin ausgerichtet. Nur die *Gretchen-Tragödie* entwickelt sich in balladenhafter Gedrängtheit mit unerbittlicher Konsequenz. Dagegen zerfällt der zweite Teil in panoramisch breit entfaltete Einzelszenen, die der symbolischen Veranschaulichung verschiedenster Themen dienen. Die Fülle der Bilder findet in einer Sprache Ausdruck, die einzigartig in ihrer Leuchtkraft und Plastizität, jeder Szene die allein gültige Gestalt gibt. Die Weltliteratur kennt kaum eine andere Dichtung, die eine solche Vielzahl allein an metrischen Formen in sich vereint. Durch Laut- und Akzentvariation der jeweiligen Situation, Person, Stimmung mit genialer Souveränität angepasst, erlauben sie dem Ohr keine ermüdende Gewöhnung an ein Versschema. Die entrückte Feierlichkeit der *Zueignung* findet im fünfhebigen jambischen Stanzensvers mit Kreuzreim, dessen sich der Dichter auch im *Vorspiel auf dem Theater* bedient, Ausdruck: »Ihr naht euch wieder, schwankende Gestalten, / Die früh sich einst dem trüben Blick gezeigt. / Versuch' ich wohl, euch diesmal festzuhalten? / Fühl' ich mein Herz noch jenem Wahn geneigt?« Auch *Gott* spricht in Stanzensversen und in den regelmäßigen Vierhebern, in denen die *Engel* des *Prologs* die ewigen Rhythmen der kosmischen Ordnung preisen. Niemals jedoch wird ein Metrum schematisch verwendet. Nur im Bereich der Konvention, des nach Kunstvorschriften geordneten Spiels – etwa am Kaiserhof – hält sich der Vers an strenge Regeln. Neben tänzerisch-zierlichen Formen (»Kommt, von allerreifsten Früchten / Mit Geschmack und Lust zu speisen! / Über Rosen läßt sich dichten, / In die Äpfel muß man beißen.«) herrscht hier der majestätische Alexandriner, der bevorzugte Vers des Barock. Die Übergänge von einer Ausdrucksform zur anderen sind oft fließend. *Faust* macht am Anfang seinem Unmut in herben, stoßenden Knittelversen Luft: »Habe nun, ach! Philosophie, / Juristerei und Medizin, / Und leider auch Theologie / Durchaus studiert, mit heißem Bemühn.« In raschem Stimmungsumschlag wechselt er zu sehnsüchtig strömenden Vierhebern über: »O sähest du, voller Mondenschein. / Zum letztenmal auf meine Pein, / Den ich so manche Mitternacht / An diesem Pult herangebracht.« Er begrüßt den Morgen eines neuen Daseins in festlich-anmutigen Terzinen: »Des Lebens Pulse schlagen frisch lebendig, / Ätherische Dämmerung milde zu begrüßen; / Du, Erde, warst auch diese Nacht beständig . . .« Nach *Helenas* Tod spricht er, noch erfüllt von ihrem Geist, in ihrer Sprache, dem reim- und zäsurlosen, rhythmisch atmenden klassischen Trimeter: »Der Einsamkeiten tiefste schauend unter meinem Fuß, / Bettet' ich wohlbedächtig dieser Gipfel Saum . . .«

Mephistos weltmännische Gewandtheit, seine Gefühlskälte, sein sarkastischer Nihilismus finden vorzugsweise im Madrigalvers ihr Medium; denn dieser in der Aufklärung beliebte jambische Vers von wechselnder Länge und Reimstellung zeichnet sich durch Biagsamkeit, lässig-eleganten Plauderton und die Fähigkeit zu witziger Pointierung aus: »Ich bin der Geist, der stets verneint! / Und das mit Recht; denn alles, was entsteht, / Ist wert, dass es zugrunde geht; / Drum besser wär's dass nichts entstünde.« Daß *Mephisto* gelegentlich überraschend edle Töne findet – als *Phorkyas* im *Helena-Akt* –, gehört zu den Inkongruenzen des Werkes, die allein durch ihre ästhetische »Richtigkeit« innerhalb der Gesamtstimmung seiner Episode gerechtfertigt sind.

Euphorions feuriger Impulsivität entspricht der leidenschaftlich akzentuierende, melodische Kurzvers,

der den Reim stark zur Geltung bringt: »Nur durch die Haine!! / Zu Stock und Steine! / Das leicht Errungene, / Das widert mir, / Nur das Erzwungene / Ergetzt mich schier.« Er wird von Faust, Helena und dem Chor antiphonisch aufgegriffen. Die Grenze zwischen Sprache und Musik verwischt sich; die Tragödie wird zur »Oper«, wie auch Goethes Regieanweisung »Von hier an . . . durchaus mit vollstimmiger Musik« andeutet. – Auch im ersten Teil hat die Musik eine feste Funktion. Überall unterbrechen Liedformen den Sprechvers. Die Ballade spiegelt am reinsten Gretchens Wesen und Schicksal; nicht nur die schwermütige Weise vom König in Thule und das Märchen vom Machandelboom, das sie im Kerker singt, auch der Monolog »Meine Ruh ist hin, / Mein Herz ist schwer« ist Lied (und wurde, wie der König in Thule, mehrfach vertont). – Die Hymnenverse der Osterchöre – »Christ ist erstanden! / Freude dem Sterblichen, / Den die verderblichen, / Schleichenden, erblichen / Mängel umwanden« – stehen mit ihrer überpersönlichen Verklärtheit in Kontrast zu der drängenden, von persönlichem Gefühl bestimmten Diktion des ersten Faust-Monologs; die kehren im erbarmungslosen *Dies irae* der *Domszene* wieder, und sie feiern in der Schlusszene des zweiten Teils in mystischer Entrückung die Offenbarung des »Unzulänglichen« (in Goethes Sprachgebrauch das Unerreichbare).

Wirkungsgeschichte

Von den Wirkungen der Tragödie und den Schwierigkeiten ihrer Deutung gibt die Tausende von Titeln umfassende Bibliographie der Interpretationen, Teilanalysen, Übersetzungen, der durch das Werk angelegten dramatischen oder epischen Neugestaltungen des Stoffes, der Travestien, musikalischen und filmischen Bearbeitungen einen Eindruck. Heute steht der *Faust* als Dichtung unangefochten neben den bedeutendsten Zeugnissen der Weltliteratur. Aber der Weg bis zu diesem allgemeinen Consensus war lang und verschlungen.

In der politisch unruhigen Zeit um 1790 fand das *Faust*-Fragment, außer in Universitätskreisen Jenas und Göttingens, keine große Beachtung. Das änderte sich mit dem Erscheinen des ersten Teils, den F. W. J. v. Schelling⁹ begeistert als obligatorische Schullektüre einzuführen empfahl. In die allgemeine enthusiastische Zustimmung mischte sich jedoch auch Kritik, vor allem von seiten der Kirche, aber auch von seiten derer, die das Werk als geniale Dichtung hochschätzten, aber Einwände gegen den Charakter des Helden oder, wie z. B. Madame de Staël¹⁰, gegen die »Form« machten. Die Ablehnung wurde allgemein nach der Veröffentlichung des zweiten Teils. Selbst die junge Dichtergeneration, wie F. Grillparzer¹¹, F. Hebbel¹², E. Mörike¹³, G. Keller¹⁴, die sich begeistert zu Goethe bekannt hatte, wandte sich, zum Teil unter dem Einfluss F. Th. Vischers¹⁵, von ihm ab. Ironische, boshafte und hassvolle Angriffe kamen von den verschiedensten Fronten. Die Argumentation bediente sich ausschließlich ethischer und weltanschaulicher Maßstäbe; die künstlerischen Kriterien der Dichtung entschwanden dabei völlig aus dem Blickfeld.

Das Adjektiv »*faustisch*« verselbständigte sich und nahm, je nach der Bewertung der Faustgestalt, die verschiedensten Bedeutungen – vorerst noch negativer Art – an. Die Aufklärung bezichtigte Goethe des Mystizismus, die Romantik der Glorifizierung wissenschaftlichen Hochmuts; die katholische Kirche legte ihm hybride Unmoral und Blasphemie zur Last, die protestantische ungeistigen Materialismus. Die Jungdeutschen¹⁶ (z. B. H. Heine¹⁷ und L. Börne¹⁸) priesen das »*revolutionäre*« Faustfragment auf Kosten des »*reaktionären*« zweiten Teils, ein kritisches Schema, das lange gültig blieb. Ihr Hauptvorwurf galt der mangelnden politischen und sozialen Aktivität *Fausts* und (Goethes). Neue Lösungen für den Schluss der Tragödie wurden entworfen (Heine, Vischer u. a.), die *Faust* zum sozialreformerischen Freiheitshelden

⁹ Friedrich Wilhelm Joseph Ritter von Schelling (1775-1854), Hauptvertreter der Philosophie des deutschen Idealismus.

¹⁰ Baronin Anne Louise Germaine de Staël-Holstein, allgemein bekannt als Madame de Staël (1766-1817), französische Literaturkritikerin, Schriftstellerin.

¹¹ Franz Grillparzer (1791-1872), österreichischer Lyriker und Dramatiker.

¹² Christian Friedrich Hebbel (1813-1863), deutscher Lyriker und Dramatiker

¹³ Eduard Friedrich Phillip Mörike (1804-1875), deutscher Lyriker, Erzähler und Übersetzer.

¹⁴ Gottfried Keller (1819-1890), schweizerischer Maler und Erzähler.

¹⁵ Friedrich Theodor Vischer (1807-1887), deutscher Literaturwissenschaftler, Philosoph und Schriftsteller. Zwischen 1858 und 1860 verfasste Vischer eine zwiespältig aufgenommene Satire auf Goethes *Faust II* mit dem Titel »*Faust. Der Tragödie dritter Teil*«.

¹⁶ Die Bezeichnung *Junges Deutschland* wurde zuerst 1834 in Ludolf Wienbargs *Ästhetischen Feldzügen* verwendet; es verband die Ablehnung der Restauration und des Adels und das Engagement für die Presse- und Meinungsfreiheit im »Vormärz« (der Zeit vor Beginn der März-Revolution des Jahres 1848).

¹⁷ Christian Johann Heinrich Heine, gebürtig: Harry Heine, (1797-1856), deutscher Lyriker, Schriftsteller und Journalist.

¹⁸ Carl Ludwig Börne, eigentlich Juda Löb Baruch (1786-1837), deutscher Journalist, Literatur- und Theaterkritiker.

machten. Noch 1882 warf E. Du Bois-Reymond¹⁹ vom Standpunkt des materialistischen Naturwissenschaftlers aus *Faust* vor, dass er nicht als gutbürgerlicher Ehemann *Gretchens* und als technischer Erfinder endet. Diese absurde Kritik fiel allerdings in eine Zeit, in der sich die Stimmung der Öffentlichkeit gegenüber der Faustgestalt durchaus schon gewandelt hatte. Mit der Reichsgründung von 1871 entstand aus dem neuen nationalen Hochgefühl heraus das Bedürfnis, die Nation in einem dichterischen Symbol repräsentiert – und glorifiziert – zu sehen. Diese Rolle wurde, in grotesker und verhängnisvoller Missdeutung der Dichtung Goethes, der Faustgestalt übertragen.

Die Umwertung der Figur zum Idealbild des »*deutschen Geistes*« hatte sich schon in den Jahrzehnten zwischen 1840 und 1870 vorbereitet. Der erste Versuch, *Faust* heidnisch-romantisierend zum »*vaterländischen Mythos*« aufzuheben, stammt bereits aus den ersten Jahren nach Goethes Tod. Die Tendenz wurde gefördert von der jungen germanistischen Wissenschaft, die sich auf die *Deutsche Mythologie* der Brüder Grimm stützte. Hier wurde bereits das deutsche Sendungsbewusstsein vorgebildet, das später mit dem imperialistischen Reichsdenken verschmolz und *Faust* zum Symbol des angeblich ewig-deutschen Wesens und sein Wirken zum politischen Programm machte. 1918 erklärte O. Spengler²⁰ diesen »*deutschen*« *Faust* zum Repräsentanten der gesamten abendländischen Kultur und schuf damit einen neuen Faustbegriff, den sich zwei Jahrzehnte später das nationalsozialistische Weltmachtstreben dienstbar machen konnte. Freilich erhob sich schon um 1870 aus den verschiedensten Lagern scharfer, wenn auch offiziell nicht beachteter Protest gegen den ideologischen Missbrauch der Faustgestalt, ohne dass die immer einer Hochschätzung der Dichtung entsprang.

Erst die Philologie stellte das Werk als Kunstgebilde, als das es im Kampf der Ideologien völlig übersehen worden war, wieder in den Mittelpunkt und deckte die Inkongruenz der gängigen Vorstellungen vom »*Faustischen*« mit dem Geist der Tragödie auf. Die Abwertung des »*Faustischen*« als eines »*nationalen Hochworts*« (H. Schwerte [?]) vollendete sich auf literarischem Gebiet in Th. Manns Roman *Doktor Faustus* (1947). Das Ende der klärenden und deutenden Bemühungen um Goethes Faust-Dichtung ist aber noch nicht abzusehen, und jeder dieser Versuche bestätigt Goethes Worte, dass das Ganze »*ein offenes Rätsel bleibe, die Menschen fort und fort ergötze und ihnen zu schaffen mache*« (Brief an C. F. Zelter, 1. 6. 1831).

Kindlers Neues Literaturlexikon, München 2000

*Wer nichts weiß,
muss alles glauben!*

Marie von Ebner-Eschenbach



Unterrichtsreihe – Das Drama der Klassik [Weimarer Klassik]
J.W. v. Goethe, »Faust (I/II)«



¹⁹ Emil Heinrich Du Bois-Reymond (1818-1896), deutscher Physiologe und theoretischer Mediziner, der als Begründer der experimentellen Elektrophysiologie gilt. Besondere Bekanntheit erreichte er durch mehrere öffentlichkeitswirksame Reden über Wissenschaft, Philosophie und Kultur.

²⁰ Oswald Spengler (1880-1936), deutscher Geschichtsphilosoph, Kulturhistoriker und politischer Schriftsteller.