

## Johann Wolfgang Goethe: *Faust. Eine Tragödie*

Von Werner Keller

Ilse Graham in Verehrung

Captain Hutton, einer der vielen reisenden Engländer, die Weimar besuchten, gestand in einem Gespräch mit Goethe (vom 10. Januar 1825), dass er – nach *Egmont* und *Tasso* – nun den *Faust* lese: »Ich finde aber, daß er ein wenig schwer ist.« Lachend erwiderte Goethe, dass er ihm zu dieser Lektüre nicht geraten hätte: »Es ist tolles Zeug und geht über alle gewöhnlichen Empfindungen hinaus.« Faust sei, fuhr Goethe fort, ein »seltsames Individuum« und – wie Mephisto – schwer zu verstehen: »Doch sehen Sie zu, was für Lichter sich Ihnen dabei auftun.«

Der Gelehrtenfleiß mehrerer Generationen hat uns in der Zwischenzeit viele Lichter aufgesteckt – jeder Vers ist dutzendfach kommentiert, jede Szene hundertfach interpretiert. Der Kenntniszuwachs im Detail wird ergänzt durch den Erkenntnisgewinn, den veränderte geschichtliche Erfahrungen vermitteln: Auch die Auffassung eines Kunstwerks wandelt sich mit den Wandlungen der Folgezeit, und jede Gegenwart findet neue Probleme vor, die dem historischen Text neue Aspekte abverlangen. Die rezeptionsbedingte Metamorphose, die *Faust* aufgrund seiner Breitenwirkung durchmachte, stellt die Aufgabe, einen unmittelbaren Zugang zu diesem durch Bühne und Schule verstellten Drama zu suchen und seinen geschichtlichen Ort zu bestimmen. Jede Generation ist daher aufgerufen, den überkommenen Urteilen eine Neuwertung abzugewinnen. Das gegenwartsorientierte Verstehen der Vergangenheit will das

Zeitbedingte des Dramas aufzeigen, das Fremdgewordene mit Namen nennen und das Gegenwärtige im Gewesenen aufspüren. Aus der historischen Distanz ergeben sich also Fragen nach dem Gehalt an Zukünftigkei in einem Werk und Antworten, die der jeweiligen Gegenwart zu einem Stück Selbsterkenntnis verhelfen.

Schon der Historiker Heinrich Luden hatte in seinem Gespräch mit Goethe (vom 19. August 1806) auf den Hexenspuk und Teufelsglauben im *Faust-Fragment* und damit auf die Fremdheit des Stoffs hingewiesen, der »mit der Welt, in welcher wir leben, in einem schneidenden Widerspruch« stehe. Diese Fremdheit nahm in der Zwischenzeit noch zu, und zugenommen hat überdies das Befremden, die Abneigung gegen alles »Faustische«, das sich auf das simplifizierte oder sinnverfälschte *Faust*-Drama beruft. Jede heutige *Faust*-Interpretation muss nüchterne Ideologiekritik mitleisten, denn die Skepsis gegen das »Faustische« kann Goethes Faust nicht ausnehmen, der seine paradigmatische Bedeutung behält, doch als Protagonist eines Dramas, das die Gattungsbezeichnung Tragödie trägt, alles Vorbildhafte verliert.

Oswald Spengler schrieb in seinem *Untergang des Abendlandes* von Faust als dem »Portrait einer ganzen Kultur«. In allen nachantiken Lebensbereichen – auch in Kunst und Philosophie – sah er das »Faustische« am Werk, vornehmlich in der Technik, die die Natur beherrschen und ihre Kräfte verwerten will.<sup>1</sup> Noch 1939 sprach Thomas Mann von dem »denkwürdigen Phänomen«, dass das Abendland »den Symbolwert der Faust-Gestalt für ihr tiefstes Wesen erkannt« habe.<sup>2</sup> Inzwischen ist Schreckliches geschehen. Faust wurde, bis zur Halbkenntlichkeit mystifiziert, zum literarischen Muster für einen verhängnisvollen nationalen Mythos. Davon sind wir Deutschen geheilt. Eine strenge Selbsterkenntnis schließt die strenge Deutung der Faust-Figur ein. Dass Goethe sie hochbewusst zwischen Prometheus und Luzifer angesiedelt hat, ist der ernstesten Forschung nicht entgangen; dass sie, richtig verstanden, keine Heroisierung verträgt, äußerten schon Luden und Schubart, Goethes Gesprächspartner.

Faust, der Protagonist, ist widersprüchlich wie das Leben und vieldeutig wie die Wirklichkeit; er ist ein Mensch mit zweigeteiltem Willen und zwiespältigem Wesen. Seit 1945 ist er endgültig entmythologisiert; daran hatten zuvor schon Interpreten wie Konrad Burdach und Wilhelm Böhm gearbeitet. Das *Faust*-Drama ist uns ferngerückt; dass seine Problematik gegenwartsnah ist, zeigt ein Denkspiel, das die Figur des Teufelsbündners aus dem Spätmittelalter in die Realität des 20. Jahrhunderts transponiert: Um seinem Forschertrieb leben zu können, lässt sich der Physiker Faust mit einer Diktatur, der modernen Form des kollektiven Bösen, ein . . .

### *Vom »Faust«-Buch zu Goethes »Faust«-Dichtung*

Der historische Faust, wohl um 1480 in Knittlingen geboren, ist ein Zeitgenosse Luthers, Müntzers und Huttens, doch eine Randfigur im Halbdunkel der Zeit, eher Gaukler als Gelehrter, mehr Quacksalber als Arzt. Quellen besagen, dass der vagabundierende Faust in Nürnberg und Ingolstadt ausgewiesen wird, und wir können nachlesen, dass er, als Astrolog gelegentlich für den Bischof von Bamberg tätig, eine Weile – von Sickingen protegiert – Schüler unterrichtet und einem Vetter Huttens das Horoskop stellt. Die spärlichen Zeugnisse stimmen darin überein, dass er, der sich Meister aller mantischen Künste nennt, ein Renommist, ein bramarbasierender Phantast und Scharlatan sei: Der gelehrte Abt Johannes Trithemius schildert ihn einen Landstreicher und Sittenstrolch. Schon zu Lebzeiten ranken sich um Faust die Legenden; selbst in Wittenberg, das die öffentliche Meinung im protestantischen Deutschland bestimmt, gibt er das Thema für Tischgespräche ab. Wenige Jahre nach seinem Tod – der Zimmer'schen Chronik zufolge starb er um 1540 bei Freiburg i. Br. eines unnatürlichen Todes – unterstellt Melanchthon seinem Landsmann Faust, ein

Teufelsbündner und damit ein abschreckendes Beispiel für die wahren Gläubigen zu sein.

Im Jahre 1587 erscheint bei dem Frankfurter Buchhändler Spies die *Historia von D. Johann Fausten dem weitbeschreyten Zauberer unnd Schwartzkünstler*, von der innerhalb eines kurzen Jahrzehnts sage und schreibe 22 Nachdrucke aufgelegt werden. Dem unbekanntem Verfasser geht es nicht um eine verlässliche Biographie; er kompiliert vielmehr Gehörtes, Gelesenes und Erfundenes, sammelt Episoden der disparatesten Herkunft, greift nach Zaubersagen und Schwankgeschichten und stellt das Sammelsurium geschickt unter das Motto aus Jak. 4,7, das Geistlichkeit und Leserschaft verbindet: »Seyt Gott underthänig / widerstehet dem Teuffel / so fleuhet er von euch.« Diese Laienpredigt, die ihre unvergleichliche Resonanz weniger der literarischen Qualität des Buchs als vielmehr dem reißerischen Stoff verdankt, erzählt in 68 Kapiteln detailliert von Fausts Disputationen mit Mephistophiles über die Entstehung von Himmel und Erde, von seiner Teufelsverschreibung und Wolkenfahrt, von seinen Abenteuern an den Höfen, seiner Buhlschaft mit Helena und der Dienerschaft Wagners und endigt, wie nachmals Thomas Mann, mit »D. Fausti Weheklag von der Helle«.

Schon vor dem Ende des 16. Jahrhunderts sind also Dichtung und Wirklichkeit nicht mehr zu unterscheiden. Fausts Leben und Treiben zieht im Nachhinein jenes allgemeine Interesse auf sich, aus dem Sagen entstehen. Die aufgewühlte Phantasie von Menschen am vermeintlichen Zeiteende schafft sich in Faust eine Symbolgestalt, in der die geheimen Sehnsüchte und offenbaren Ängste angelegt sind. Die Frage liegt nahe, warum eben Faust, dem doch das Mittelmaß des Marktschreiers anhängt, zur büchermarktbeherrschenden Figur werden kann und in auflagenstarken Neubearbeitungen – durch Widmann (1599) in Hamburg, den Nürnberger Arzt Pfitzer (1674) und einen Anonymus, der sich der »Christlich Meynende« (1725) nennt – bis

hin zur Aufklärungsepoche wiederaufersteht. Die Faust-Gestalt der *Historia* trägt einzelne Züge des Paracelsus und des Agrippa, die man insgeheim verdächtigt, doch als Persönlichkeiten bestaunt, und eingepägt sind ihr die Tendenzen, die den »Zeitgeist« als Verlockung und Gefährdung beschäftigen: der kopernikanische Erkenntnisdrang, der abenteuernde Mut eines Kolumbus, die Forschungsvielfalt eines Leonardo, der auch mit Flugmaschinen hantiert, die obskure Leidenschaft der Alchimisten und vor allem die Zauberpraktiken der Magier, die sich verborgener Geister- und Naturkräfte bedienen.

Der zwielichtige Faust ist so wenig konturiert, seine historische Individualität bleibt so vage, dass man allein ihm, dem Außenseiter, die bedenkliche Physiognomie der Zweifler und Freigeister und die bedenkenlose der Zauberer und Beelzebuben aufdrängen konnte. Die *Historia* – fast ausschließlich im protestantischen Raum verbreitet – ist ein Exempel der protestantischen Warnliteratur. Wie die Renaissancekultur in Italien, so leistete der Protestantismus in Deutschland einen unfreiwilligen Beitrag, den strengen hierarchischen Ordo des Mittelalters aufzulösen. Das verantwortungsvolle Immediatsverhältnis von Individuum und persönlichem Gott, das Luther predigte, war von vornherein gefährdet durch die Autonomiegelüste des Subjekts, und die neugewonnene religiöse Freiheit der Christenmenschen wurde, und nicht nur von den Bauern, zur ständischen Freiheit verallgemeinert, hin und wieder auch als Widerruf überkommener geistig-geistlicher Autoritäten verstanden.

Nicht nur das Leben des spätmittelalterlichen Menschen, auch die beginnende Neuzeit ist von religiösen Vorstellungen völlig beherrscht, und wie Sternenglaube und Höllenangst gehört der Teufel zu den lebendigsten Realitäten des 16. Jahrhunderts. Luthers Predigten und Tischreden, Hans Sachs' dramatische Spiele legen ebenso Zeugnis ab wie die geistlichen Dramen jener Epoche. Die Teufels- und Hexenliteratur wird in dieser Zeit popularisiert, der Teufelsbündner-Stoff immer wieder traktiert: Der Teufel, durch Christus zwar überwunden, ist auf Erden allgegenwärtig; das Dasein des

Christen ist ein beständiger Kampf gegen ihn – gegen Sünde und Laster. Faust übergab sich dem Bösen, indem er sich frevlerisch seinem Wissenstrieb, der *Curiositas*, überließ, und verspielte sein Seelenheil, weil er übermenschliche Kräfte und unmenschliche Lüste genießen wollte. Die Zeitgenossen fabulieren hin und wieder von Fausts Teufelsbündnis; für die *Historia* ist seine Seelenverschreibung eine Tatsache und seine Höllenfahrt die Quittung, der »wol verdiente Lohn« für alle Vermessenheit. Die Verurteilung Fausts als eines freigeisternden Grenzgängers im Volksbuch macht deutlich, dass das Luthertum im Widerstreit von Wissen und Glauben einzig auf die Autorität der Bibel setzt und dass die lutherische Orthodoxie überdies den Erkenntniswillen des Menschen durch die Offenbarung der Schrift begrenzt. Papst Gregor XV. verbot noch 1623 das Teufelsbündnis. Das protestantische Volksbuch von Dr. Faust warnt explizit vor dem Abfall von Gott und implizit vor der Versuchung, geistliche Freiheit in geistige Emanzipation umzudeuten. Wenngleich Rom und Wittenberg einander gegenseitig »verteufelten«, hatten sie doch die gleichen Bedenken gegen die ihren eigenen Voraussetzungen und Zielen gehorchende Vernunft: die »hochtragende« Hoffart im Geist und den Hochmut des Wissens, die *Superbia*. Janusgesichtig wie der historische Faust ist auch seine ambivalente Rezeption: Er fungiert als öffentliches Schreckbild, dem die scheue Sympathie der Zeitgenossen und der Nachwelt gehört.

Dem Frankfurter *Faust*-Buch folgte in kurzem Abstand eine englische Übersetzung, und wohl 1592 schon entdeckte Christopher Marlowe, Shakespeares Vorläufer, die Aktualität des Stoffs und seine Modernität im Verlangen nach unbegrenztem Wissen, Tun und Genuss. Die Überhöhung Fausts geschieht im Namen der Renaissance; Widerruf und Verdammung folgen aus dem Geist der Reformation. Wie rege der Kulturaustausch in jener Zeit war, belegt auch die Tätigkeit englischer Wanderbühnen auf deutschem Boden: Urkunden bezeugen, dass Marlowes Drama schon 1608 in Graz

aufgeführt wurde. Zwar verkam die Tragödie, im Laufe der Jahrzehnte bis zur Unkenntlichkeit verstümmelt, zur Moritat, doch wie der Stoff in den Volksbüchern und im Puppenspiel fortwirkte, zeigt seine Verbreitung noch in der Frühaufklärung. Gottsched verspottete 1730 die »Alfanzereien« vom Dr. Faust, die dem Pöbel zur Belustigung dienen, doch Lessing, sein Gegenspieler und Anwalt des englischen Theaters, erkannte die nationale Bedeutung des Stoffs, als er in seinem vielzitierten 17. Literaturbrief vom Februar 1759 resümierte: »Und wie verliebt war Deutschland, und ist es zum Teil noch, in seinen Doktor Faust!« Lessings eigenes Szenenfragment über *Faust und sieben Geister* erlaubt nur dürftige Schlüsse, indes bezeugen das Berliner Szenarium und der Bericht seines Freundes Friedrich von Blanckenburg (vom Mai 1784) die entscheidende Neuwertung des Wissensdrangs: Faust kann gerettet werden, da Gott »dem Menschen nicht den edelsten der Triebe« gab, um ihn zu verderben.

Für die »Stürmer und Dränger« wurde Faust, neben Prometheus, zu einer Identifikationsfigur. In ihm fand man den kühnen einzelnen, dem weder die biblische Offenbarung noch rationale Erkenntnis genügen, den nicht Gottes- noch Höllenfurcht schrecken. Für Tat und Genuss im Diesseits gibt er sein jenseitiges Seelenheil hin. Nicht nur für Goethe, auch für Lenz, Klinger, Maler Müller u. a. verkörpert Faust den Willen zum geistig-sinnlichen Abenteuer in einer eintönigen und reglementierten, überzivilisierten und naturfremden Epoche.

Der junge Goethe kannte das Puppenspiel und den »Christlich Meynenden«, und noch in *Dichtung und Wahrheit* erinnert er sich, dass »die bedeutende Puppenspielfabel« in ihm »vieltönig klang und summt«. <sup>3</sup> Wie im *Götz* ergriff er einen Stoff aus dem 16. Jahrhundert, einer Zeitenwende, in der die Geschichte selbst dramatische Form annimmt, da die überkommenen Normen von neuen Tendenzen negiert werden. Gehört Luther dem Mittelalter an, oder leitet sein Glaubensindividualismus die Neuzeit ein? Der unentschiedene Streit der Historiker lässt sich auch auf Faust übertragen, der, alten

Teufels- und Geistervorstellungen verhaftet, ein neues Verhältnis zu ihnen findet, das in einem neuen, kraftvollen Selbstverständnis gründet. Stellte Goethe seinen Götze als einen »Selbsthelfer« in einer konkreten geschichtlichen Situation dar – Fausts Freiheitswille überspringt das Politisch-Gesellschaftliche und zielt auf Selbsthilfe im Meta-Physischen. Es geht Goethe also nicht um Wiedererweckung einer abgelebten Zeit, sondern um eine Deutung der eigenen Epoche: In der Vergangenheit wird gesucht, was der Gegenwart fehlt oder ihre verborgenen Tendenzen ausspricht.

Der *Urfaust*, in der Frankfurter Zeit – wohl zwischen 1773 und 1775 – geschrieben, von Erich Schmidt erst 1887 im Nachlass der Luise von Göchhausen entdeckt, ist ein großartiger Torso, dessen genaue Entstehungszeit und szenische Genese ungesichert sind. Der junge Autor hatte keinen einheitlichen Plan, und weder damals noch später entwickelte sich das Drama in stetiger Folge, vielmehr mit langen Unterbrechungen und vielen Änderungen im Detail wie in der Konzeption. Der Vergleich ergibt, dass Goethe ungemein viele Handlungselemente, namentlich genannte Figuren und Lokalitäten, der schriftlichen Überlieferung und mündlichen Tradition entnimmt. Um der Scholastik und Mystik, um dem Humanismus und der Subkultur um 1500 genugzutun, verwertet er sein erstaunliches alchemistisches und theosophisches Wissen, das er sich während der Frankfurter Krankheit und in Straßburg angeeignet hatte. Indes überlagern sich die Zeiten im dramatischen Text, so dass der *Urfaust* für uns das genaueste Lebensdokument der Genieperiode darstellt.

Der *Urfaust*, nach Brechts Urteil »hingeworfen in einer wunderbaren Skizzenform«, <sup>4</sup> ist in drei disparate Teile gegliedert: in die Gelehrtentragödie, die Universitäts satire und die Gretchen-Handlung, die ein fast abgerundetes Drama im Torso bildet und nur unzulänglich mit den beiden vorhergehenden Partien verbunden ist. Der Protagonist ist, in »Sturm und Drang«-Manier, die exponierte Individualität, die die Horizonte des Menschseins erweitern will, der Grenzgänger, der von den Lebensrändern her