

CHARLOTTE LEE

## Fausts Credo in wechselnder Beleuchtung

### Vom ›Urfaust‹ zum ›Faust‹

Die 1808 erschienene Fassung von ›Faust. Eine Tragödie‹<sup>1</sup> ist so vertraut, dass man sie sich anders kaum vorstellen kann. Die Vertrautheit des Textes kann jedoch allzuleicht vergessen lassen, dass sich die Entstehungsgeschichte des Stücks über viele Jahre hinweg erstreckt: Begonnen wurde die Arbeit an dem Drama im Jahr 1774, zur Veröffentlichung des endgültigen Textes kam es aber erst 34 Jahre später. In der Zwischenzeit hatte der Verfasser tiefgreifende Änderungen vorgenommen. Dass diese Umarbeitungen von großer Bedeutung für unser Verständnis des Stücks sind, lässt sich an dem sogenannten Credo zeigen,<sup>2</sup> das heißt der Antwortrede Fausts auf die Gretchenfrage in der Szene ›Marthens Garten‹. Denn obwohl Goethe während der Bearbeitung der verschiedenen Fassungen den eigentlichen Wortlaut des Credos nicht wesentlich verändert hat, wirft die Neuordnung der Szenen ein völlig verändertes Licht auf die Rede. Im ›Urfaust‹ konnte sie durchaus als eine aufrichtige Äußerung von Fausts Gefühlen gedeutet werden, wofür auch die frappanten Ähnlichkeiten der Rede mit der Frankfurter Hymne ›Ganymed‹ sprechen. In ›Faust. Eine Tragödie‹ allerdings erscheint das Credo kaum besser als, mit den Worten Reinhard Buchwalds zu sprechen, »ein verlegenes Reden im Dienste des ganz anderen

- 1 Auf dem Titelblatt der Buchausgabe von 1808 steht ›Faust. Eine Tragödie‹. Nach Zueignung, Vorspiel und Prolog folgt ein Zwischentitel ›Der Tragödie Erster Theil‹. Im Inhaltsverzeichnis der Ausgabe letzter Hand heißt es ›Faust, erster Theil‹. Im Folgenden wird das Werk als ›Faust. Eine Tragödie‹ bezeichnet, in Zitaten nachweisen als ›Faust I‹.
- 2 So nennen die Rede beispielsweise John Williams, *Goethe's ›Faust‹*, London 1987, S. 106 oder Elizabeth Wilkinson, *The Theological Basis of Faust's Credo*, in: *German Life and Letters*, N.S. 10 (1956–57), S. 229–239; deutsch u. d. T. ›Theologischer Stoff und dichterischer Gehalt in Fausts sogenanntem Credo‹, in: *Aufsätze zu Goethes ›Faust I‹*, hrsg. von Werner Keller, Darmstadt 1974 (= *Wege der Forschung* 145), S. 551–571.

Zieles, auf das Faust jetzt zusteuert«. <sup>3</sup> Es stellt sich die Frage, ob dieser dunkle Schatten, der durch die Änderungen an ›Faust‹ auf das Werk geworfen wird, von einer kritischeren Einstellung des Autors zeugt, die nicht nur den Protagonisten und seine Beweggründe betrifft, sondern auch die frühere Dichtung als ganze: das heißt, ob dieser subtile aber entscheidende Wechsel als Zeichen einer gewissen distanzierten oder selbstironischen Haltung verstanden werden muss, die Goethe in späteren Jahren seinen früheren Werken gegenüber einnimmt.

## I

›Urfaust‹ und ›Ganymed‹ gehören einer Gruppe von Werken an, die in den frühen 1770er Jahren entstanden und die untereinander eng verbunden sind. Der dichterische Impuls zu den Frankfurter Hymnen (›Mailied‹, ›Prometheus‹, ›Mahomets Gesang‹, ›Ganymed‹ usw.) ist zum größten Teil derselbe wie bei ›Urfaust‹ und bei ›Die Leiden des jungen Werthers‹. Das Weltbild dieser Werke ist nicht zuletzt von der Philosophie Herders geprägt, die Goethe 1770 während seines Straßburger Aufenthalts stark beeinflusste. Am Beispiel des ›Werther‹ wird die Verbindung zwischen den Werken besonders deutlich. Viele Interpreten haben auf die Ähnlichkeit zwischen ›Ganymed‹ und Werthers Brief vom 10. Mai hingewiesen, die beide – das Gedicht wie der Briefroman – auf den Frühling 1774 zurückgehen: <sup>4</sup> Die ekstatische Stimmung, die Ahnung der Unendlichkeit, die Natur als Liebhaberin und Geliebte, all diese Themen finden sich gleichermaßen im Brief wie in dem Gedicht. Auch ›Faust‹ ist mit dem Roman eng verbunden: Goethe selbst sagte 1827 zu Eckermann: »Der Faust entstand mit meinem Werther«. <sup>5</sup> ›Urfaust‹, ›Werther‹ und ›Ganymed‹ bilden gleichsam eine Trias. Die Werke sind nahezu zur selben Zeit entstanden, und die Szene ›Marthens Garten‹, in der Fausts Credo enthalten ist, wurde sechs

3 Reinhard Buchwald, Führer durch Goethes Faustdichtung. Erläuterung des Werkes und Geschichte seiner Entstehung, 4., Neubearb. Aufl., Stuttgart 1955, S. 98.

4 Siehe den Kommentar zur ›Münchener Ausgabe‹ (im Folgenden MA), Band 1.1, hrsg. von Gerhard Sauder (München 1985), S. 873. Alle Zitate beziehen sich, wenn nicht anders angegeben, auf diese Ausgabe.

5 MA 19, hrsg. von Heinz Schlaffer, 1986, S. 282.

Monate nach ›Ganymed‹ geschrieben, im Herbst 1774.<sup>6</sup> Erstaunlich ist jedoch, dass diese Parallele, oder vielmehr ihre Bedeutung, der Aufmerksamkeit der Interpreten bislang entgangen ist. Ulrich Gaier erwähnt in seinem Kommentar kurz allgemeine Ähnlichkeiten zwischen dem Credo und der Dichtung der Frankfurter Epoche: »der Vers, sonst madrigalisch gebraucht, [erhebt sich] zum hymnisch-dithyrambischen Stil prosaischer Verse der Frankfurter Hymnen Goethes«,<sup>7</sup> allerdings geht er auf Einzelheiten nicht ein. Karl Eibl macht auf Ähnlichkeiten zwischen ›Ganymed‹ und Gretchens Monolog »Meine Ruh ist hin ...« aufmerksam, bezieht aber Fausts Credo nicht in die Diskussion ein.<sup>8</sup> Andere wichtige ›Faust‹-Studien erwähnen die Überschneidung gar nicht.

Auf den ersten Blick liegt die auffälligste Ähnlichkeit zwischen ›Ganymed‹ und dem Credo in der Form. Beide strömen gleichsam über das Papier. Die freien Rhythmen und die Abwesenheit formaler Beschränkungen (wie z. B. ein regelmäßiges Reimschema) sind ja typisch für die Dichtung der Epoche. Diese rhythmisch-metrischen Merkmale zusammen mit den absatzlos fortlaufenden Zeilen und den zahlreichen Ausrufen schaffen ein Gefühl der Befreiung und eine atemlose, ekstatische Stimmung. Die wichtigsten Parallelen sind jedoch vornehmlich im Vokabular zu finden, vor allem im mittleren Teil des Credos (zwischen den Versen 3439 und 3453 in ›Faust I‹ und Z. 1130–1344 im ›Urfaust‹). Die das Credo eröffnende und abschließende Frage, in welcher Weise adäquat von Gott zu sprechen wäre, spielt nämlich in ›Ganymed‹ keine Rolle. Doch obwohl Faust nicht bereit ist, sich auf einen einzigen Begriff des Göttlichen zu beschränken, sind die Umschreibungen, die er

6 Siehe Gerhard Sauder, in: MA 1.2, 1987, S. 760.

7 Ulrich Gaier, *Goethes Faust-Dichtungen. Ein Kommentar*, Bd. 1: *Urfaust*, Stuttgart 1989 (= Universal-Bibliothek 8587), S. 403. Die Kommentare von Erich Trunz in der ›Hamburger Ausgabe‹ und von Albrecht Schöne in der ›Frankfurter Ausgabe‹ betonen gleichermaßen die Ähnlichkeiten mit den Werken der Sturm und Drang-Periode, ohne aber spezifisch Bezug auf ›Ganymed‹ zu nehmen. Auch in den älteren ›Faust‹-Kommentaren von Heinrich Düntzer, Karl Julius Schröer, Erich Schmidt, Max Morris, Georg Wittkowski und Ernst Beutler findet sich kein Hinweis, was um so bemerkenswerter ist, als einige der Genannten zu ›Ganymed‹ geschrieben haben.

8 Karl Eibl, *Das monumentale Ich – Wege zu Goethes ›Faust‹*, Frankfurt am Main 2000, S. 48f.

benutzt – »Der Allumfasser / Der Allerhalter« (Urfaust, Z. 1130 f., Faust I, V. 3349 f.) – offenbar mit Ganymeds Schlussworten in Vers 30 »Allfreundlicher Vater!« (oder in der 1788/89 überarbeiteten Fassung, »Allliebender Vater!«) verwandt. Beidemale wird die Absolutheit des angerufenen göttlichen Wesens durch die Vorsilbe »All« vermittelt. Dieses Göttliche kennt keine Grenzen außer denen des Alls selbst und es umfasst alle Geschöpfe der Erde: »drängt nicht alles / Nach Haupt und Herzen dir« (Faust I, V. 3448 f.), »Mit tausendfacher Liebeswonne / Sich an mein Herz drängt / Deiner ewigen Wonne / Heilig Gefühl«, »Und deine Blumen dein Gras / Drängen sich an mein Herz« (Ganymed, V. 3–6, 12–13). Das Wort »drängen«, das in beiden Fällen (in ›Ganymed‹ sogar zweimal) verwendet wird, suggeriert eine intensive Energie, womöglich erotischer Natur. In ›Ganymed‹ wird es durch »Liebeswonne« näher bestimmt, und was ›Faust‹ angeht, so ist das Wort, wie Nicholas Boyle bemerkt, »used in the previous scene by Gretchen herself in an unashamedly sexual sense«.<sup>9</sup> Es ist bemerkenswert, dass das Wort ebenso auch in Verbindung mit einem religiösen Erlebnis gebraucht wird; und es trägt zur Verwischung der Grenzen zwischen Andacht und Liebesaffäre bei, die ›Ganymed‹ ebenso wie auch, in ominöserer Art, das Credo Fausts kennzeichnet. Beidemale ist die Verehrung des Heiligen eine eher emotionale und sinnliche als geistige Angelegenheit: »Deiner ewigen Wonne / Heilig Gefühl / Unendliche Schöne!« (Ganymed, V. 5–7), »Und wenn du ganz in dem Gefühle selig bist« (Urfaust, Z. 1143, Faust I, V. 3453). Jedesmal wird »Gefühl« neben ein religiös gefärbtes Wort gestellt, und im zweiten Zitat suggeriert »selig« eine emotionale Ekstase und eine höhere geistige Ebene zugleich.

Die wiederholte Anspielung auf die Unendlichkeit in Worten wie »tausendfach«, »ewig«, ja auch »unendlich«, entspricht ebenso dem absoluten Status der angerufenen Gottheit wie den expansiven Emotionen der beiden Texte. Diese Worte vermitteln zudem das Gefühl der restlosen Vertiefung in die Natur, die das quasi-religiöse Erlebnis für Ganymed wie für Faust kennzeichnet. Durch eine potentiell unendlich kreisende Bewegung wird der Einzelne mit dem Absoluten in liebende Verbundenheit gebracht. In der letzten Strophe von ›Ganymed‹ wird das Streben der irdischen Dinge nach oben von der Bewegung der

9 Nicholas Boyle, Goethe. Faust. Part One, Cambridge 1987, S. 83.

Wolken nach unten ausgeglichen, und ihr Treffen vom internen Reim der Worte »streben« und »schweben« besiegelt; woraufhin das Ich von der liebenden Kraft aufgefasst wird, die sich ihm herabneigt, und mit »umfangend umfassen« wird ein neuer Impuls nach oben erzeugt, eine unendliche Bewegung in und zu dem »allfreundliche[n] Vater«. Die auffallende Redewendung »umfangend umfassen« findet im Credo in der Phrase »unsichtbar sichtbar« ihr Echo. Im Einklang mit der letzten Strophe von ›Ganymed‹ deuten Fausts Worte das Zusammenkommen entgegengesetzter Kräfte und das Aufheben der Unterschiede in der Tätigkeit eines höheren Wesens an. In seiner Rede spielt er auch auf die Polarität des »Himmel[s] [...] dadoben« und der »Erde [...] hier-unten« an und führt sie zusammen im »Weben« des »ewigen Geheimnisses«, das nicht zuletzt in der gegenseitigen Liebe einzelner Menschen wie Faust und Gretchen zum Ausdruck gebracht wird. In beiden Fällen findet daher der Einzelne Freiheit, indem er in eine größere Ordnung, ob göttlich oder natürlich, entlassen wird und seine Tatkraft mit der des Absoluten zusammenkommt. Das in diesem Zusammenhang sich wiederholende Wort »fassen« suggeriert einen energischen Funken: »Faßt und erhält er nicht / Dich, mich, sich selbst!« (Urfaust, Z. 1132 f., Faust I, V. 3441 f.), »Daß ich dich fassen mögt / In diesem Arm!« (Ganymed, V. 8 f.). Im Credo wird »fassen« der göttlichen Kraft zugeschrieben, während in ›Ganymed‹ der Impuls aus dem Einzelnen und seinem Willen (»mögt«) stammt. Beidemale aber suggeriert das Verb eine *aktive* Gleichsetzung: es ist die besondere Leistung des Wortes »fassen«, dass in der Verschmelzung von Subjekt und Objekt die Identität des einen bei seiner Aufnahme in das andere gewahrt wird und nicht der Eindruck entsteht, eines der beiden würde dem anderen aufgeopfert. Im Gegenteil wird die produktive Kraft jenes »Fassens« nur durch ein gewisses Maß an aufrechterhaltener Differenz ermöglicht.

Allerdings handelt es sich hier nicht um dasselbe Gedicht, und einige wichtige Unterschiede sind zu bemerken. In ›Ganymed‹ befindet sich das lyrische Ich vollständig im Zentrum des Geschehens: Es ist im Absoluten, und dieses ist um ihn herum, aber, wie die drängende Formulierung »Mir! mir!« in Zeile 26 andeutet, strahlt die Energie abwechselnd auf das lyrische Ich hin und geht von ihm aus. Impliziert wird, dass das Subjekt die Möglichkeit in sich birgt, sich genauso weit auszudehnen wie der »allliebende Vater«. Im Gegensatz dazu, und vielleicht überraschenderweise, spielt der Einzelne in Fausts Credo eine

etwas bescheidenere Rolle. Zwar sagt er Gretchen in den Versen 3447 f., dass alles auf sie zu *drängt*, wie durch eine magnetische Anziehungskraft angezogen; doch stehen sie und er nur vorübergehend im Mittelpunkt, denn auf diese Behauptung folgt unmittelbar das Bild der geheimen, unsichtbar-sichtbaren Tätigkeit, welche, obwohl sie jeden Einzelnen umfasst, in gewisser Hinsicht auch davon unabhängig und selbstständig ist. Zudem deuten Fausts Worte »Faßt und erhält er nicht / Dich, mich, sich selbst?« darauf hin, dass das Subjekt definitiv *nicht* das Absolute ist, aus dem alles entspringt und das alles umkreist, sondern bloß Teil eines größeren, transzendenten Ganzen. Während ›Ganymed‹ einen innigen Austausch zwischen dem Einzelnen und der Natur beschreibt, ist im Credo noch eine zusätzliche Dimension vorhanden, nämlich die der menschlichen Intersubjektivität. Die Worte »Schau ich nicht Aug' in Auge dir« bringen die Gegenseitigkeit der Beziehung zum Ausdruck, die sich zwischen Faust und Gretchen entwickelt hat: Die Doppelung des Wortes »Aug« – die vielleicht ein Beispiel des »specular moment« darstellt, um mit David Wellbery zu sprechen<sup>10</sup> – deutet einen zwangsläufig zu erwidern den Blick an, sowie die Stärkung des eigenen Ichs im Austausch mit seinem Gegenüber. Die Verbundenheit mit anderen ist, so lässt das Credo vermuten, genauso wichtig wie die Verbundenheit mit der Natur; und in dieser Hinsicht weichen Fausts Rede und ›Ganymed‹ voneinander ab.

Dennoch haben beide Stücke viel gemein, und gewiss mehr, als allgemein erkannt wird. Es ist also interessant, dass sie, wenn sie unabhängig voneinander gelesen werden, zu höchst unterschiedlichen Deutungen Anlass geben. »[I]n ›Ganymed‹, as in so many poems, feeling is transformed into purest form«, schreiben Martin Swales und

10 Im Mittelpunkt von David Wellberys Studie über Goethes frühe Lyrik steht »[the] figure of visual reciprocity, a chiasmically organized structure in which the poetic subject's desire finds fulfillment in the loving regard of the beloved/ addressee. Their common dream, the focus of their poetic *Wunsch*, is the specular moment.« D.W., *The Specular Moment. Goethe's Early Lyric and the Beginnings of Romanticism*, Stanford, California 1996, S. 51. Neben anderen Gedichten zitiert Wellbery das ›Mailied‹: »O Mädchen, Mädchen, / Wie lieb ich dich! / Wie blickt dein Auge! / Wie liebst du mich!« Das ›Mailied‹ gehört auch zur Gruppe der in den frühen 1770er Jahren entstandenen Gedichten, und die Parallele zu den Worten Fausts ist nicht zu übersehen.

Erika Swales,<sup>11</sup> und diese Formulierung kann als repräsentativ angesehen werden. Doch scheint Fausts Credo, trotz der zahlreichen Ähnlichkeiten mit ›Ganymed‹, nicht dieselbe Zuversicht beim Leser zu erwecken.

## II

Die Interpreten sind sich zwar über den genauen Sinn von Fausts Worten nicht einig, stehen aber seinem Verhalten oft kritisch, seinen Motiven misstrauisch gegenüber. Laut John Williams beispielsweise scheint die Rede im Zusammenhang der Dramenhandlung »specious and evasive, [...] the rhetorical smokescreen of a subtle and complex mind against a forthright if literal challenge.«<sup>12</sup> Noch deutlicher gibt Nicholas Boyle seine Vorbehalte zu erkennen:

These are not formulations of theological belief but attempts at persuasion – and not just theological persuasion either. [...] This ›credo‹ of Faust's [...] is an immensely sophisticated exercise in the art of seduction.<sup>13</sup>

Ziel der Rede ist natürlich, Gretchens Herz zu gewinnen, und mehr. Doch spricht einiges dafür – wie Boyle in der Fortsetzung seines Arguments feststellt –, dass Fausts Bekenntnis nicht bloß aus beredten, aber hohlen Worten besteht, die zielstrebig allein auf Verführung hinauslaufen. In einem frühen Artikel warnt Elizabeth Wilkinson davor, die Rede pauschal abzutun, entweder wegen der Hintergedanken, die Faust mit ihr verbindet, oder aber weil sie sich für viele Leser einfach wie »the subjective outpouring of an individual faith« ausnimmt.<sup>14</sup> Wilkinson zeigt, dass Fausts Worte »Wer darf ihn nennen? / Und wer bekennen?« (Urfaust, V. 1124 f., Faust I, V. 3433 f.) in einer langen theologischen Tradition stehen, in der über die angemessene Weise der Benennung Gottes diskutiert worden ist. Aus dieser Beobachtung zieht sie überzeugend den Schluss:

11 Martin Swales und Erika Swales, *Reading Goethe: A Critical Introduction to the Literary Work*, New York 2002, S. 22.

12 Williams, *Goethe's ›Faust‹* (Anm. 2), S. 106.

13 Boyle, *Faust. Part One* (Anm. 9), S. 82 f.

14 Wilkinson, *The Theological Basis of Faust's Credo* (Anm. 2), S. 236.

we should not let our knowledge of Faust's attitudes and aims, especially of his aim in this particular scene, blind us to the nature of the intellectual material which he employs in order to achieve that aim.<sup>15</sup>

In einem jüngeren Beitrag zur Debatte bringt Heinz Rölleke ein ähnliches Argument vor. Obwohl er Fausts Worte letztendlich als Zeichen dafür deutet, dass ihn der Teufel fest im Griff habe, betont er ebenfalls, dass

Fausts Darlegungen [...] zugleich ernsthafte, weitgehend durch Spinoza geprägte Vorstellungen [sind], die man gewiss nicht ausschließ-  
lich als »Vernebelung« der Tatsachen und ganz und gar nicht als  
bloßes »Geschwafel« abtun kann.<sup>16</sup>

Aber selbst wenn der Inhalt von Fausts Rede mehr als bloßer »Schall und Rauch« ist, sind die Interpreten doch meist nicht bereit, ihn beim Wort zu nehmen; und der Grund dafür liegt meines Erachtens in den äußerst wichtigen Änderungen, die den ›Urfaust‹ und ›Faust. Eine Tragödie‹ voneinander trennen.

Obwohl Goethes Frühwerk keineswegs »naiv« ist,<sup>17</sup> wird die Selbstreflexion in ›Faust. Eine Tragödie‹ besonders deutlich, sowohl im Verhalten des Protagonisten wie auch in der Dichtung selbst. Während die Endfassung in reichlichem Maß Pausen mit stillstehender äußerer Handlung aufweist, die Gelegenheit zum Nachdenken über das Geschehene bieten, folgen die Ereignisse im ›Urfaust‹ einander Schlag auf Schlag. Nach der erste Szene gibt es in der Urfassung einen einzigen Einhalt zum Monolog (in ›Abend‹). Dieser frühe Faust ist nicht einfältig: im Zentrum der Szene ›Nacht‹ geht es um die Kenntnis der eigenen Grenzen, ja derjenigen des Menschen überhaupt. Allerdings ist er nicht so tief desillusioniert wie der späte Faust, und wir sehen nicht, wie er die zynische Wette mit Mephistopheles abschließt, die einen der wichtigsten Momente des Ersten Teils ausmacht. In der Tat ist uns im ›Urfaust‹ überhaupt nicht klar, wer oder was Mephistopheles eigentlich ist. Gretchen tritt ebenfalls unangekündigt auf, bis auf eine unbestimmte

15 Ebd.

16 Heinz Rölleke, »Denn du hast kein Christentum«. Zum Religionsgespräch in Goethes ›Faust‹, in: *Jahrb. FDH* 2009, S. 137–145, hier: S. 139.

17 David Wellbery legt in ›The Specular Moment‹ großes Gewicht auf die Selbstreflexivität der frühen Lyrik Goethes – auf der die ganze Studie gründet.

Sehnsuchtsstimmung in ›Nacht‹ ohne jegliches Anzeichen dafür, dass Faust auf der Suche nach einer Geliebten ist. Aus der Schnelligkeit der Entwicklungen lässt sich schließen, dass Faust seine Empfindungen aufrichtig beschreibt. Sein Verhalten in ›Abend‹ ist zwar sentimental, doch gibt es kaum Anlass zur Vermutung, seine Worte »Armsel'ger Faust! ich kenne dich nicht mehr« (Urfaust, Z. 572, Faust I, V. 2720) beschrieben keine echte und unwillkürliche Verwandlung durch Liebe. Obwohl Faust in ›Marthens Garten‹ Gretchen gewiss beeindruckt möchte, entspricht der Glaube, zu dem er sich im Credo bekennt, dem, was er selbst in seinem Monolog in der Szene ›Nacht‹ glauben möchte. Auch da spricht er vom unendlichen zyklischen Austausch, der uns nun aus dem Credo und ›Ganymed‹ vertraut ist:

Wie alles sich zum Ganzen webt  
 Eins in dem andern würkt und lebt  
 Wie Himmels kräfte auf und nieder steigen  
 Und sich die goldnen Eimer reichen!  
 Mit Seegenduftenden Schwingen  
 Vom Himmel durch die Erde dringen  
 Harmonisch all das all durchklingen.

(Urfaust, Z. 94–100, Faust I, V. 447–453)

In ›Marthens Garten‹ sind seine Worte nicht mehr von der Enttäuschung gefärbt, von der die kurz auf diese Rede folgenden Zeilen »Welch Schauspiel! aber ach ein Schauspiel nur« (Urfaust, Z. 101, Faust I, V. 454) bestimmt sind; und im ›Urfaust‹ sehen wir zu wenig Zynismus vonseiten Fausts, als dass die Schlussfolgerung ausgeschlossen wäre, diese neue Zuversicht sei wirklich seiner Beziehung mit Gretchen zu verdanken. Aber die Interpreten konzentrieren sich zumeist auf ›Faust. Eine Tragödie‹; Äußerungen, denen im ›Urfaust‹ wie in ›Ganymed‹ einige Aufrichtigkeit zugeschrieben werden könnte (je nach dem Grad des Wohlwollens, das man Faust gegenüber aufzubringen vermag), müssen wegen der vielen Änderungen und Zusätze in der späteren Fassung mit Vorsicht behandelt werden.

Besonders wichtig ist die Entscheidung, den Austausch zwischen Faust und Mephistopheles, der Fausts verhängnisvolle Worte »Mag ihr Geschick auf mich zusammen stürzen / Und sie mit mir zu Grunde gehn« (V. 3365 f.) enthält, in die neue Szene ›Wald und Höhle‹ zu versetzen, die in ›Faust. Eine Tragödie‹ Gretchens Monolog »Meine Ruh

ist hin ...« vorangeht. (Genauer gesagt ist die Szene bereits im ›Faust‹-Fragment von 1790 neu, aber sie steht dort an einer anderen Stelle als in ›Faust. Eine Tragödie‹.) Während jene Worte im ›Urfaust‹ und sogar in ›Faust. Ein Fragment‹ gegen Ende des Stücks stehen,<sup>18</sup> gehen sie in ›Faust. Eine Tragödie‹ der Szene ›Marthens Garten‹ voran, und daher auch den Ereignissen, die Gretchens Untergang herbeiführen. Sie sind nicht mehr der Ausdruck der hilflosen Verstrickung in das Geschehene; im Gegenteil äußert Faust sie im vollen Bewusstsein seines künftigen Handelns. In ›Wald und Höhle‹ entscheidet sich Faust endgültig dafür, sich seinem Begehren und der Macht Mephistos zu unterwerfen, obwohl er sich der verhängnisvollen Folgen sehr wohl bewusst ist, die dies für ihn und, was wichtiger ist, für Gretchen haben wird. »Und sie mit mir zu Grunde gehn«: Wir wissen – und Faust weiß –, welche Gestalt der Ruin Gretchens annehmen wird. Es ist dann in der Szene ›Marthens Garten‹ schwierig, in Fausts Rede die physischen und sinnlichen Konnotationen der Worte »fassen« und »drängen« zu überhören oder dem Schluss auszuweichen, dass der Zauberfluss seiner Rede, das ständige Appellieren an Gretchens Herz, wichtiger ist als der eigentliche Inhalt. Faust ringt in ›Wald und Höhle‹ zwar mit seinem Gewissen: »Und ich, der Gottverhaßte, / Hatte nicht genug, / Daß ich die Felsen faßte / Und sie zu Trümmern schlug!« (3357–3360). Zudem weist einiges darauf hin, dass Fausts Gefühle für Gretchen nicht allein

18 In beiden früheren Fassungen gehören diese Worte zu einer Szene, die sich erst *nach* dem Austausch mit Lieschen befindet. Am Ende der Szene seufzt Gretchen »Doch – alles was mich dazu trieb, / Gott! War so gut! ach war so lieb!«, welches unzweifelhaft erweist, dass sie und Faust bereits miteinander geschlafen haben. Im ›Urfaust‹ sind Fausts Worte in der drittletzten Szene ›Nacht. Vor Gretgens Haust‹ zu finden. In ›Faust. Ein Fragment‹ gehören diese Worte der neuen Szene ›Wald und Höhle‹. Hier ist sie auch die drittletzte, anders als in ›Faust. Eine Tragödie‹; darauf folgen ›Zwinger‹ und ›Dom‹, und ›Kerker‹ wird vollkommen gestrichen. Die neue Position von ›Wald und Höhle‹ in ›Faust. Eine Tragödie‹ hat die gravierende Folge, dass Gretchens Ruin vorsätzlich geplant wird: »Und sie mit mir zu Grunde gehen«. Allerdings bietet das neue Licht, das durch die jetzige Stelle der Szene auf den Monolog »Erhabene Geist, du gabst mir alles« geworfen wird, vielleicht ein kleines aussöhnendes Moment. Während es in ›Faust. Ein Fragment‹ durchaus möglich ist, dass diese Worte bloß auf sexuelle Befriedigung hindeuten, besteht in ›Faust. Eine Tragödie‹ die Möglichkeit, dass Faust wirklich über eine in ihm von Gretchen ausgelöste spirituelle Veränderung staunt. Allerdings ist es ein sehr kurzer Moment, denn diese edlen Gedanken (wenn sie überhaupt edel sind) geben in ›Faust. Eine Tragödie‹ bald anderen Motiven nach.

auf sexuelle Begierde zurückzuführen sind. Die derben und grausamen Bemerkungen des Mephistopheles veranlassen Faust zur Verteidigung Gretchens, wenn auch nur mit der kurzen und phantasielosen Beschimpfung: »Schlange! Schlange!« (V. 3325). Aber die Schwäche, Feigheit sogar, der er schließlich unterliegt, wird dadurch noch gravierender, dass er die absehbaren Folgen seiner Taten klar voraussieht. Wenn man die Zeile in ›Wald und Höhle‹ bedenkt, »Sie, ihren Frieden muß ich untergraben!« (V. 3361), so wirken die Worte »Gefühl ist alles« unverantwortlich, sogar unheimlich. Es ist schwer zu glauben, dass der Mann, der in der vorhergehenden Szene solches Vorherwissen und solche Selbsterkenntnis aufwies, jetzt auf einmal die Gefahr vergessen hat, die für Gretchen in der vorbehaltlosen Hingabe an das Gefühl besteht.

Von ebensogroßer Bedeutung ist im ›Faust‹-Fragment die Einfügung der Szene ›Hexenküche‹ noch vor dem Beginn der Gretchen-Episode – eine Umstellung, die auch im ›Faust. Eine Tragödie‹ noch Bestand hat. Denn der Verjüngungstrank hat zur Folge, dass Faust Gretchen mit einem vorgetäuschten Äußeren erscheint und seine Beziehung zu ihr schon deswegen auf Täuschung gründet. Während Faust sich in der Urfassung auf den ersten Blick spontan von Gretchen angezogen fühlt, ist seine Reaktion in ›Faust. Ein Fragment‹ und ›Faust. Eine Tragödie‹ wenigstens zum Teil eine Wirkung des ihm von der Hexe verabreichten Aphrodisiakums. Das bedeutet keineswegs, dass Fausts Liebe zu Gretchen in späteren Versionen zu etwas Gemeinem erniedrigt würde, während sie ursprünglich etwas unkörperlich Reines gewesen wäre. Auch im ›Urfaust‹ beschäftigt ihn zunächst Gretchens Körper: »Hab' Appetit auch ohne das!« (Urfaust, Z. 505, Faust I, V. 2653); und er spricht ungemindert von seiner Entschlossenheit, sie zu besitzen: »Hör, du mußt mir die Dirne schaffen!« (Urfaust, Z. 471, Faust I, V. 2619). Erst nachdem er eine Weile unter dem Einfluss ihrer Güte steht, werden seine Gefühle tiefer und ernster:

MEPHISTOPHELES

Denn morgen wirst, in allen Ehren,  
Das arme Gretchen nicht betören,  
Und alle Seelenlieb ihr schwören?

FAUST

Und zwar von Herzen!

(Urfaust, Z. 904–907, Faust I, V. 3052–3055)

In beiden Fassungen kann Faust wohl eine gewisse Glaubwürdigkeit zugeschrieben werden, auch wenn wir wissen, dass er seinen Schwur nicht wird halten können. Auch in der späteren Version gibt es Grund genug zu glauben, dass Faust tatsächlich in Gretchen verliebt ist.<sup>19</sup> Der Unterschied zwischen den beiden Versionen entsteht vielmehr aus der Retardierung der Handlung, die mit der Einführung der Szenen ›Hexenküche‹ und ›Wald und Höhle‹ zustandekommt. Während die Gretchen-Szenen im ›Urfaust‹ ungehemmt von der Anziehung durch Liebe bis zum Vollzug stürzen, ohne den Handelnden Zeit zum Nachdenken zu gewähren, wirken die neu eingeführten Szenen mit dem nachdenklichen Eröffnungsmonolog in ›Wald und Höhle‹ und den Vorkommnissen in der ›Hexenküche‹, welche die Gretchen-Handlung einleitet, fast verfremdend. Die beiden Szenen machen deutlich, dass weder Fausts Liebe noch sein Credo – in vieler Hinsicht ein zentrales Moment in der Affäre – als die unmittelbare Äußerung der Leidenschaft eines unerfahrenen Mannes verstanden werden kann. Obwohl dies im ›Urfaust‹ noch möglich ist, müssen in ›Faust. Eine Tragödie‹ sowohl seine Selbsterkenntnis, die hier ausgeprägter ist als in der früheren Fassung, wie auch das Unechte der gesamten Situation (die verjüngende Wirkung des Liebestranks kommt ja einer Larve gleich) in Rechnung gestellt werden. Die ausschlaggebende Bedeutung des Zusammenhangs eines Textes bzw. Textausschnitts für unser Verständnis zeigt sich – trotz aller durch den weitestgehend unveränderten Wortlaut gegebenen inhärenten Ähnlichkeiten – an den unterschiedlichen Wirkungen ›Ganymeds‹ und des Credos in ›Faust. Eine Tragödie‹.

19 Nicholas Boyle, *Goethe: The Poet and the Age*, vol. II: *Revolution and Renunciation*, Oxford 2002, S. 683, versteht die Umstellung von ›Wald und Höhle‹ in ›Faust. Eine Tragödie‹ sogar als ein positives Zeichen: »In the ›Fragment‹ Faust's great monologue of thanks to the Earth Spirit is occasioned by his sexual union with Gretchen [...] By now placing the monologue after Faust and Gretchen's first extended conversation and first kiss [...], Goethe created an entirely new story. Faust's moment of fulfilment now results not from sensual satisfaction but from the discovery of the possibility of love, of a perfectly equal and infinitely valuable relation between human beings.«

## III

Was aber sind die weitergehenden Implikationen, die diese Veränderungen mit sich bringen? Ist die direkt greifbare Auswirkung, die sie auf einen kleinen Teil einer einzelnen Szene haben, überhaupt von Bedeutung für das Werk als Ganzes? Ich glaube schon. Die zwischen dem Credo und ›Ganymed‹ bestehenden Ähnlichkeiten bezeugen deutlich den anhaltenden Einfluss des Sturm und Drang-Kerns in der erweiterten, reiferen Endfassung. Die zwischen verschiedenen Möglichkeiten schwankende Bedeutung der Worte Fausts, je nachdem, welche Szenenkonstellation das Credo umgibt, ist auch auf die Veränderungen und Brüche (nicht zuletzt im Leben und in der Weltanschauung des Dichters) zurückzuführen, die eine so langwierige Entstehungsgeschichte wie die von ›Faust. Eine Tragödie‹ zur Folge hat. In all den verschiedenen Stadien der Entwicklung des Stücks, ›Urfaust‹, ›Faust. Ein Fragment‹, ›Faust. Eine Tragödie‹, spiegelt sich jeweils latent auch die Phase, die der Dichter nun erreicht hat; und mit jeder Umarbeitung distanziert er sich gewissermaßen von den eigenen Ideen aus früherer Zeit. Doch besteht in diesem freilich etwas spekulativen Feld kein Konsens darüber, was genau bei jeder Verarbeitung verworfen wird.

Am häufigsten scheint die Meinung vertreten zu werden, dass durch die späteren Versionen frühere Vorstellungen aufgegeben, oder zumindest ironisch relativiert werden. Sowohl Karl Otto Conrady als auch John Williams deuten das 1797 geschriebene Eröffnungsgedicht ›Zueignung‹ als eine Reflexion Goethes über die eigene Situation. Für Conrady ist sie »[e]in persönlicher Rückblick auf die lange Zeit der Beschäftigung mit dem Drama«,<sup>20</sup> und Williams liest sogar noch mehr aus der Symbolik des Gedichts heraus, nämlich »[Goethe's] ambivalent feelings at resuming work on the popular and romantic subject of Faust«. <sup>21</sup> H.G. Hailie interpretiert die Szene ›Hexenküche‹ als ein Zeichen für die tiefe Zäsur im Leben Goethes, die seine Rückkehr aus Italien darstellte, und für die mit dem Versuch, die vergangene Jugend wieder wach werden zu lassen, verbundenen Schwierigkeiten und Ambivalenzen:

20 Karl Otto Conrady, Goethe. Leben und Werk, Bd. 2: Summe des Lebens, Frankfurt am Main 1985, S. 315.

21 Williams, Goethe's ›Faust‹ (Anm. 2), S. 32.

These early memories [i. e. the youthful works, from the post-Italian perspective] were embarrassing and distasteful to him. [...] ›Faust‹ probably acted as an [...] effective reminder of those early, most difficult years. ›Witch's Kitchen‹ is significant for the glimpse it gives of the mental processes engaged in the resumption of his work. It startles us by the great frankness with which they are displayed.<sup>22</sup>

Dieses Argument ist psychologisch plausibel und passt vor allem zu Goethes ernstem Zweifel darüber, ob es überhaupt vernünftig war, ›Faust‹ noch einmal aufzugreifen. Es geht jedoch an der Frage vorbei, warum Goethe sich trotz all der unangenehmen Gefühle, die seine jugendlichen Arbeiten ihm bereiteten, dafür entschieden hat, in den späteren Fassungen des Dramas so große Teile jenes Werkes intakt zu halten, das für den Sturm und Drang so charakteristisch ist (obwohl es die Bewegung in mancher Hinsicht auch hinter sich lässt), – und zwar in ›Faust. Eine Tragödie‹ sogar noch mehr als in ›Faust. Ein Fragment‹.

Laut John Williams verringerte »the care [Goethe] took to fuse the new material of [the] third phase of composition with the earlier versions«<sup>23</sup> nicht seinen Widerwillen gegen den früheren Stoff, und zwar drücke »the valedictory ›Abschied‹« (ungefähr 1800 geschrieben, nicht in die Endfassung aufgenommen) Goethes »unequivocal break with the literary and emotional confusions of his youthful masterpiece« aus.<sup>24</sup> Aber damit ist die Frage immer noch unbeantwortet, warum Goethe sich all die Mühe gemacht hat, alten und neuen Stoff zusammenzuführen. Es scheint unwahrscheinlich, dass er die alten Ideen bloß deswegen aufrechterhielt, weil er sich dazu irgendwie verpflichtet fühlte. Nicholas Boyle vertritt die Auffassung, dass ›Faust. Eine Tragödie‹ eigentlich die Ablehnung einer neueren Idee – d. h. ›Faust. Ein Fragment‹ – und die Rückkehr zu einer älteren darstelle:

Goethe has decisively revised the conception of the play he formed in Rome. Faust is no longer a man the representation of whose life will have to encompass all human possibilities, but a man with a particular, and possibly destructive ambition – a figure closer to the

22 H.G. Haile, *Invitation to Goethe's ›Faust‹*, Alabama 1978 (= *Studies in the Humanities* 21), S. 22.

23 Williams, *Goethe's ›Faust‹* (Anm. 2), S. 34.

24 Ebd.

Storm and Stress hero of the original drama than to the man who downed the transforming potion in the witch's kitchen.<sup>25</sup>

Gemäß dieser Perspektive fühlte sich Goethe während und unmittelbar nach seiner Italienreise von der Sturm und Drang-Epoche am weitesten entfernt, wie der unvollendete Versuch (nämlich ›Faust. Ein Fragment‹), die ursprüngliche Struktur und Konzeption des Werks zu ändern, bezeugt. In den ersten Jahren des neuen Jahrhunderts hingegen scheint Goethe mit den dichterischen Produkten seines jüngeren Ichs ausgesöhnt, und wohl auch seinen neueren Arbeiten gegenüber weniger zuversichtlich geworden zu sein. Gewisse Einzelheiten des Fragments sind geeignet, diese Behauptung zu stützen: Die Auslassung der Szene ›Kerker‹ zum Beispiel stellt eine grundlegende Veränderung dar, die darauf hindeutet, dass Goethe in dieser Phase nicht die Absicht hatte, das Stück mit Gretchens Tod zu beenden. Indem er diese Entwicklung in der Endfassung rückgängig machte, hat Goethe wohl die neuere Konzeption verworfen und sich, wenngleich mit wesentlichen Ergänzungen, für die Struktur und Teleologie entschieden, die im ›Urfaust‹ bereits vertreten waren.

Meiner Ansicht nach bilden die frühesten Elemente nach wie vor den Lebensnerv des Stücks. Freilich werden sie durch die später hinzugefügten Schichten relativiert. Wie wir in Bezug auf Fausts Credo gesehen haben, rücken die vom reiferen Dichter hinzugefügten Worte, die einst zumindest zum Teil aufrichtig wirkten, in ein verdächtiges Licht. Ob dies eine bewusst vollzogene Entwicklung war oder nicht, es ist nur natürlich, wenn ein älterer Mensch seine jüngere Inkarnation kritisch, sogar ironisch betrachtet. Schließlich hatte die Szene ›Marthens Garten‹ schon immer ironisches Potential. Macht doch Gretchens Antwort auf Fausts Credo, »Ungefähr sagt das der Pfarrer auch, / Nur mit ein Bißchen andern Worten«, unversehens, wenn auch von ihrer Seite unbeabsichtigt, ein Loch in den sich immer mehr aufblähenden Ballon der Rhetorik Fausts; und bedenkt man, wie sehr, wie wir nun wissen, diese Rede anderen Äußerungen Goethes ähnelt, dann ist es durchaus möglich, wie Ulrich Gaier »eine implizite Selbstironie« in die Passage hineinzulesen.<sup>26</sup> Allerdings ist nach so mannigfaltiger Veränderung

25 Boyle, Goethe II (Anm. 22), S. 536.

26 Gaier, Goethes Faust-Dichtungen (Anm. 7), S. 403.

und Umarbeitung die Fortdauer all jener frühen Ideen und Worte kein Zufall, sondern Zeichen ihrer Wichtigkeit, nicht zuletzt für deren Urheber selbst. Goethe hat sich bewusst für die Einbeziehung der früheren Arbeit in die spätere entschieden. Daran zeigt sich die Erkenntnis, dass, selbst wenn unsere jugendlichen Taten und Werke uns später vielleicht peinlich sind, sie auch einen unersetzlichen Teil unserer Identität bilden.