

Die dichterischen Gestaltungen der Faustsage

In der ersten Auflage seiner Bibliotheca Faustina (Oldenburg 1874) verzeichnete seinerzeit Karl Engel 742 Nummern von „Literatur der Faustsage von 1510 bis Mitte 1873“. In der zweiten, 1885 erschienenen war die Gesamtzahl bereits auf 2714 angewachsen. Schon damals füllte das Verzeichnis, obwohl lediglich streng bibliographisch zusammengestellt, 48 Druckbogen. Seitdem hat sich die Faustliteratur um ungezählte Hunderte von kleineren und größeren Neuerscheinungen vermehrt. Dabei entfällt auf die Schriften über Goethes „Faust“ schon seit 100 Jahren der Löwenanteil. Daß indes neben diesem Monumentalwerk der Weltliteratur noch rund 1000 dichterische oder, sagen wir besser, literarische Bearbeitungen der volkstümlichen Sage vom Zauberer und Teufelsbündler Dr. Faust im Laufe von vier Jahrhunderten erschienen sind, dürften selbst unter den Gebildeten nur die wenigsten wissen. Allerdings handelt es sich bei der überwiegenden Masse dieser Erzeugnisse nur um unzulängliche, tastende Versuche, die weder unter dem literarisch-künstlerischen noch unter dem ethisch-religiösen oder weltanschaulichen Gesichtspunkt für die Nachwelt eine hervorragende Bedeutung besitzen. Trotzdem bleibt immer noch ein ansehnlicher Rest von Faustdichtungen, die keineswegs als minderwertige, „obwohl gutgemeinte“, dilettantische Akrobatenstücke betrachtet werden dürfen. Schon die Namen einiger dieser Faustbearbeiter und -gestalter mahnen den Kritiker, den die Versuchung beschleicht, beim Gedanken an diese unendliche Reihe von „Dichtern“ und „Dichtungen“ Mut und Geduld zu verlieren, doch recht eindringlich, erst einmal ernstlich im einzelnen zu prüfen, ob ein ablehnendes Urteil im ganzen genügend gerechtfertigt ist.

Man kann es daher an sich nur als einen glücklichen Gedanken bezeichnen, wenn vor kurzem der Münchener Gelehrte Dr. Horst Wolfram Geißler es unternahm, aus den zahllosen Bearbeitungen des beliebten Sagenstoffs die literarisch bedeutendsten zusammenzustellen und, mit kurzen Einleitungen versehen, in chronologischer Reihenfolge neu herauszugeben¹. Das dreibändige Werk umfaßt die Faustgestaltungen (nebst „einigen geschichtlich dazwischen gehörenden Dokumenten“) der vorgottheschen Zeit (Bd. I), Goethes „Faust“ in seinen verschiedenen Fassungen (Bd. II), endlich die Faust-Dichtungen der nachgottheschen Zeit (Bd. III). Die Anlage des Ganzen ist, wie man sieht, recht einfach, übersichtlich und ungekünstelt; die „bedeutendsten Werke der Faustdichtung“ verteilen sich so auf drei fast gleich starke, handliche, vom Verlag gefällig ausgestattete Bände. Die knappen aufklärenden Bemerkungen, mit denen der Herausgeber jedes einzelne Werk einführt, dürften im allgemeinen literarisch interessierten Lesern, denen es nicht gerade um eigentliches Fachstudium, sondern um bloße Lektüre der Faustbearbeitungen zu tun ist, genügen. Aber auch dem Literaturhistoriker und ästhetischen Kritiker leistet die Ausgabe sehr gute Dienste. Die kurzen Einleitungen lassen sich leicht ergänzen, und eine

¹ Gestaltungen des Faust. Die bedeutendsten Werke der Faustdichtung seit 1587. Herausgegeben von Dr. H. W. Geißler. Drei Bände. 8° (629, 553 u. 551 S.) München (v. J.), Parnus & Co. Geb. je M 10.—

Prüfung der einzelnen Dichtungen — vorzüglich nach ihrem sittlich-religiösen Gehalt — führt zu interessanten, beachtenswerten Ergebnissen.

Das älteste Faustbuch, die „Historia von D. Johann Fausten, dem weltbeschreyten Zauberer vnnd Schwargkünstler. Wie er sich gegen den Teuffel auff eine benandte zeit verschrieben, Was er hierzwischen für selgamen Abentheurer gesehen, selbs angerichtet vnd getrieben, biß er endtlich seinen wol verdienten Lohn empfangen“, ist hier genau nach der Originalfassung, wie das vollständig erhaltene Leipziger Exemplar sie bietet, wiedergegeben (Bd. I 11 bis 128). Dagegen läßt sich nichts einwenden, vielmehr werden die meisten Leser diese ungekürzte, unfrisierte Wiedergabe des interessanten alten Zeitdokuments freudig begrüßen. Eine Modernisierung dieser treuherzig moralisierenden Erzählung, aus der die ganze spätere Faustdichtung schöpft, würde den starken Eindruck, den die Lektüre des Buches noch heute auf empfängliche Gemüter macht, lediglich abschwächen. Der Name des Verfassers steht nicht fest, und auch über die Persönlichkeit des geschichtlichen Faust wissen wir nicht gerade viel, wenn auch immerhin etwas mehr, als Geißler in der Einleitung berichtet. Der Erfolg der „Historia“, die 1587, ungefähr ein halbes Jahrhundert nach dem Tode des wirklichen Faust, zur Herbstmesse in Frankfurt am Main erschien, war bekanntlich ganz überraschend groß. Noch im gleichen Jahre wurde sie wiederholt nachgedruckt und schon bald ins Dänische, Holländische, Englische, Französische und andere fremde Sprachen übersetzt.

In weltanschaulicher, zumal religiöser Hinsicht gehört das Buch einer Übergangsperiode an. Kern und Grundideen der ganzen Faustsage sind dem katholischen Mittelalter entnommen. Es trifft durchaus zu, was P. Baumgartner in seinem Goethewerk im einleitenden Kapitel über die Faustsage im allgemeinen bemerkt: „Gott, die Erschaffung und der Fall der Engel, die Erbsünde, die Erlösung, die Notwendigkeit der Gnade und des Gebetes, die Existenz und Tätigkeit der bösen Geister, die Zulassung der Versuchung und die verschiedenen Arten der Versuchung, die Notwendigkeit wahrer innerer Reue zur Bekehrung, die Existenz ewiger Strafen für die bösen Geister und für den unbußfertigen Sünder — also fast alle großen Grunddogmen des Christentums — sind in den Gesprächen und Erzählungen des Volksbuches völlig rechtgläubig aufgefaßt. Faust ist ein ungemein wahr gezeichnetes Bild der Apostasie, wie sie sich in allen Jahrhunderten der Kirchengeschichte wiederholt hat. Es waren meistens hochbegabte, hochstrebende, stolze Geister, die zu Führern des Irrtums wurden. Fausts sittlicher Zerfallsprozeß bezeichnet alle Hauptstadien des Abfalls: Stolz, Wissensdünkel, ehrgeiziges Eindringen in die kirchliche Wissenschaft und in die kirchlichen Würden, Unbefriedigung in der Theologie wie im Glauben, Verweltlichung, eitles Wissensstreben, Weltlust, Unglaube, Aberglaube, endlich ausdrücklicher Anschluß und Verschreibung des ganzen Wesens an das Böse und Untergang im Bösen. Diese Auffassung des Abfalls von Gott ist im wesentlichen katholisch.“¹

Neben diesen markanten katholischen Zügen enthält das Faustbuch allerdings bereits eine Reihe von Momenten, die auf nichtkatholische Anschauungen des Verfassers und selbst auf ein ausgesprochen protestantisches Bekenntnis

¹ Baumgartner-Stoßmann, Goethe II⁴ (Freiburg i. Br. 1925) 648 f.

hinzudeuten scheinen. Dahin gehören besonders einige unfreundliche Äußerungen über das Papsttum, über Bischöfe und Priester, auch gegen den Zölibat. Unkatholisch und sichtlich unter dem Einfluß der damaligen orthodox-wittenbergischen Lehre stehend, ist ferner die feindselige Stellungnahme des unbekannten Verfassers gegen die weltliche Wissenschaft, gegen Philosophie, Mathematik und zumal die Naturwissenschaften. Faust wird nicht nur wegen seines maßlosen Stolzes, seines Aberglaubens, seines liederlichen Lebens und endlich wegen seines Abfalls von Gott als abschreckendes Beispiel hingestellt und schließlich vom Teufel geholt, schon sein Drang nach Wissen und sein stürmisches Verlangen, die Geheimnisse des Universums zu ergründen, werden im Volksbuch als etwas an sich Verwerfliches und Sündhaftes verurteilt. Folgerichtig zu dieser Anschauung wird dem Aberglauben und dem Einfluß des Dämonischen überhaupt auf den Menschen ein allzu großer Spielraum eingeräumt, so daß schließlich den für die Hölle bestimmten Faust auch sein erschütternder Aufschrei zu Gott und sein Flehen zu Maria nicht mehr zu retten vermögen.

Trotz solcher Irrtümer, Mängel und Schatten, die der „Historia“ anhaften, liegt ihr unverkennbar eine ernste erzieherische Tendenz zu Grunde. Schon auf dem Titelblatte liest man die Worte: „allen hochtragenden, fürwitzigen vnd Gottlosen Menschen zum schrecklichen Beyspiel, abscheulichen Exempel, vnd treuwherziger Warnung zusammen gezogen, vnd in den Druck verfertigt.“ Das ist keine ironisch gemeinte Würze und Beigabe, die dem Leser oder Käufer das Buch verführerisch schmackhaft machen soll, wie es wohl heute von Herausgebern alter Schwänke und Narrenpossen geschieht, das kommt dem Verfasser von Herzen, wie das Buch fast auf jeder Seite zeigt. Es folgt die Warnung aus dem (von Luther verworfenen) Briefe des heiligen Apostels Jakobus: „Seht Gott vnderthänig, widerstehet dem Teuffel, so fleuhet er von euch.“ Ganz in diesem Ton wird dann die Geschichte des hochmütigen Zauberers erzählt, und an gelegentlichen scharf verurteilenden Zwischenbemerkungen des Verfassers über das sündhafte, abscheuliche Treiben dieses gottvergessenen Schwarzkünstlers fehlt es nicht. Am schärfsten und entschiedensten aber kommt diese Absicht in der Abschiedsrede zur Geltung, die der unselige Teufelsbündler an seine Freunde, die Studenten und andere lustige Gesellen, richtet (*Oratio Fausti ad Studiosos*), bevor die Hölle ihr Opfer im Sturmgebraus unter greulichem „Pfeiffen vnnnd Zischen, als ob das Haus voller Schlangen, Nattern vnnnd anderer schädlicher Würmer were“, abholt. Er erzählt ihnen von seinem freventlichen Bündnis mit dem Bösen und dem sündhaften Treiben, dem er in den vierundzwanzig Jahren, seitdem er den verhängnisvollen Bund eingegangen, sich hingegeben hatte. Er gesteht offen, daß er wiederholt Reue darüber empfunden, daß er aber auch gleich Judas, dem Verräter des Herrn, und gleich Cain wegen der Größe seiner Sünde an Gottes Barmherzigkeit verzweifelte.

Die „Historia“ schließt mit dem Zitat aus dem ersten Brief des hl. Petrus: „Seht nüchtern vnd wachet, dann ewer Widersacher der Teuffel geht umbher wie ein brüllender Löwe, vnd suchet welchen er verschlinge, dem widerstehet fest im Glauben.“

Die älteste englische Faustballade, „Das Gericht Gottes, vollzogen an einem gewissen Johann Faustus, Doktor der Gottesgelahrtheit“, die schon

1588 zu London mit (hoch-)kirchlicher Genehmigung erschien und von Geißler in der deutschen Übersetzung von Adolf Böttger mitgeteilt wird, ist noch um einige Schatten düsterer und unheimlicher geraten als das deutsche Faustbuch, auf dem sie im übrigen in ihrem ganzen Gedankengang fußt. Auch hier tritt die sittlich-religiöse Einstellung und erzieherische Absicht des Verfassers klar zu Tage. Von der Hölle aus richtet der verdammte Apostat seine Mahnung und eindringliche Warnung an alle Christenmenschen. Er beschwört sie, der Sünde und dem Teufel zu entsagen. Sie sollen sich an seinem Fall ein Exempel nehmen und der Höllenschar nie auch nur das kleinste Haar verpfänden, sondern auf Christus hoffen und dem Glauben treu bleiben.

Auch hier wird berichtet, wie Faust gegen Ende seines Erdenlaufs, als die 24 Jahre fast verstrichen waren, Gewissensbisse empfindet, und wie reumütige Anwandlungen sich bei ihm einstellen. Aber es ist zu spät, der Kontrakt mit der Hölle fesselt ihn für immer an das Böse.

Nun doch zu spät, flucht' ich der grausen Tat,
Die seelenschnürend mir ans Herze trat;
Die Tag' und Stunden klagt' ich blutend an,
Bereuend alles, was ich je getan.

Beschwor dann Mond und Sonne, still zu stehn,
Den Lauf der Zeit, nicht weiter fortzugehn,
Daß meine Lebensfrist nie käm' ans Ziel,
Nie Seel' und Leib dem Höllenschlund verfiel.

Zuletzt als mir nur eine Stunde blieb,
Wandt' ich das Stundenglas, das vorwärts trieb;
Gelehrte rief zum Trost ich meinem Sinn,
Doch war's umsonst, der Glaube war dahin.

Um Zwölf, als fast der Sand im Glas verrann,
Wie da zu zweifeln mein Gemüt begann!
Studenten in der Kammer nebenbei,
Sie hörten einen fürchterlichen Schrei.

Sie eilten augenblicks drum in den Saal,
Wo an der Wand stoßt' mein Gehirn als Mal,
In Stücken lagen ringsum Bein' und Arm', —
So war mein Ende, daß es Gott erbarm'.

Der erste Versuch, den gewaltigen Stoff in dramatische Form zu gießen, wurde von dem Engländer Christopher Marlowe, dem glänzend beanlagenen Vorgänger Shakespeares, einem verwilderten Genie, unternommen. Sein Drama gelangte vielleicht schon 1589, sicher aber 1594, zur Aufführung. Es erschien 1604, elf Jahre nach dem frühen Tod des jungen Verfassers, als Buch unter dem Titel „The Tragicall History of D. Faustus. As it hath bene Acted by the Right Honorable the Earl of Nottingham his seruants. Written by Ch. Marlowe“. Marlowes Drama entnimmt den Stoff fast in allen Einzelheiten und konkreten Momenten dem deutschen Faustbuch, das dem Dichter vermutlich in einer niederdeutschen Fassung vorlag. Auch bei Marlowe fehlt es nicht an ägender Kritik gegen Rom und die katholische Kirche. Die diesbezüglichen Ausfälle und abfälligen Äußerungen sind sogar noch um vieles feindseliger und grobschlächtiger geraten als in der deutschen Vorlage, dazu breiter ausgesponnen und sarkastischer in der Form. Das mag in der ausgesprochen antikatholischen Gesinnung des englischen Dichters und seiner

leidenschaftlichen, ungestümen und ungezügelten Wesensart seinen Grund haben, von der alle Werke Marlowes Zeugnis ablegen. Im übrigen sind fast alle bei Marlowe auftretenden Personen der „Historia“ entnommen. So erscheint z. B. auch im englischen Drama jener „alte Mann“, der vergeblich Faust zu befehlen versucht und ihm ernst ins Gewissen redet. Ebenso finden wir bei Marlowe den Samulus Wagner, die Studenten und einige andere Freunde, die Faust bis zum Tod ergeben sind, obwohl sie seine gottlose Gesinnung nicht teilen, dazu Mephistophilis (sic!), gute und böse Engel, den Geist der Helena, des großen Alexander, des Darius usw. Auch Marlowes Stück schließt mit dem feierlichen Abschiedsmahl, der eindringlich warnenden Rede Fausts und dem entsetzlichen Ende des Zauberers, dessen Seele unter Donner und Sturmesbrausen von der Hölle geholt und dessen Leib von den Teufeln in Stücke gerissen wird. Faust verflucht, als seine Zeit abgelaufen ist, seine eigenen Eltern, sich selbst und den Teufel, der ihn so schändlich um seine ewige Seligkeit betrogen hat, und bricht, als die Uhr die verhängnisvolle Mitternachtsstunde schlägt, in die verzweifelten Worte aus:

Es schlägt, es schlägt! Nun, Leib, zerfließ in Luft,
 Sonst trägt dich flugs zur Hölle Luzifer!
 O Seele, schmilz zu kleinen Wassertropfen,
 Fall in den Ozean, daß dich keiner finde!

(Donner. Die Teufel kommen.)

O Gnade, Himmel! Schau so stolz nicht nieder!
 Ottern und Schlangen, laßt mich atmen noch!
 Klaff, schwarze Hölle, nicht! Fort, Luzifer!
 O Mephistophilis! Ins Feu'r die Bücher!

(Die Teufel zerreißen ihn, dann verschwinden sie.)

Auch hier das Verdammungsurteil gegen die Wißbegierde und menschliche Gelehrsamkeit! Endlich fehlt selbst bei Marlowe, dem lockern Lebemenschen, der dreißigjährig bei einer Kauferei den Tod fand, die sittliche Nuganwendung nicht, obwohl sie immerhin bedeutend zahmer und matter klingt als die wuchtigen Schlusssätze des deutschen Faustbuchs:

(Chor tritt auf.)

Gebrochen ist der Zweig, der nach den Wolken strebte,
 Verbrannt Apollos grüner Lorbeersproß,
 Der manche Blätter trieb in diesem weisen Manne,
 Faust ist dahin. Betrachtet seinen Sturz,
 So daß sein Mißgeschick den Klugen warne,
 Verbotner Weisheit grübelnd nachzugehn,
 Denn ihre Tiefe lockt vorschnellen Erdenwitz,
 Zu tun, was hier und dort der Seele wenig nügt.

Die deutsche Übersetzung aus dem Jahre 1818 stammt von Wilhelm Müller, der später durch seine von Schubert vertonten Griechen- und Müllerlieder in weitesten Kreisen bekannt wurde.

Bei den durch englische Komödianten im 18. Jahrhundert veranstalteten Faustaufführungen in Hamburg, Frankfurt und andern deutschen Städten ist die Abhängigkeit von Marlowe unverkennbar. Allerdings sind die Originaltexte nicht mehr vorhanden. Vielleicht existierten sie überhaupt nicht, wenigstens nicht in der Form, wie die Stücke gespielt wurden, da es bei den

fahrenden Komödianten Sitte war, durch Stegreifreden und improvisierte derbe Witze und Spässe die Texte bis zur Unkenntlichkeit zu mißhandeln und nach dem Geschmack des Publikums umzumodeln.

Marlowe hat dann ferner auf das durch Goethes Selbstbekenntnisse in „Dichtung und Wahrheit“ zur Berühmtheit gelangte Puppenspiel von Dr. Faust nachweisbar eingewirkt, da dem ungenannten Verfasser dieser packenden, echt volkstümlichen Farce das Drama des Engländer in irgend einer Form als Vorlage diente. Das Puppenspiel, das im 18. Jahrhundert sich bei hoch und niedrig einer außerordentlichen Beliebtheit erfreute, ist uns in keiner Abschrift mehr erhalten. Wie Simrock berichtet, hatte er in seinen jungen Jahren öfter der Aufführung dieses köstlichen Bühnenspiels, das nach seinem Urteil selbst von Goethes „Faust“ nicht in Schatten gestellt wird, beigewohnt; einen einheitlichen Text des Stücks gab es anscheinend nicht. Karl Simrock, der Übersetzer und verständnisvolle Erneuerer des Nibelungenlieds, „Gudruns“ und „Parzivals“, unternahm es daher, aus den abweichenden Versionen des alten Spiels die besten Züge herauszugreifen und, teils aus seinen eigenen Erinnerungen, teils aus Aufzeichnungen anderer Volkloristen, ein Werk zu schaffen, das ungefähr dem alten Puppenspiel entsprechen dürfte. Wie er in der Vorrede vom Jahre 1846 zu seiner Aussage sagt, ist der Dialog, die Ausführung überhaupt, größtenteils von ihm selbst, ebenso kommen die Verse ganz auf seine Rechnung. Seinen gedanklichen Gehalt dagegen, vorzüglich die religiöse Grundidee, verdankt das alte Volksstück, und Simrocks Fassung nicht minder, dem ältesten deutschen Faustbuch. Die ausgesprochen ethisch-religiöse Tendenz und der wuchtige Ernst, die das Volksbuch auszeichnen, werden freilich im Puppenspiel durch das Auftreten burlesker Possenreißer und anderer volkstümlicher Theaterfiguren, zumal durch die Gestalt des unvermeidlichen Kasperl, der als Diener Fausts seine komische Rolle spielt, bedeutend abgeschwächt, was auch die erzieherische Wirkung auf Hörer und Zuschauer stark beeinträchtigen mußte.

Lessings Faustpläne sind uns zwar nur aus wenigen noch erhaltenen dürftigen Aufzeichnungen bekannt, die Geißler zusammen mit einigen ergänzenden Berichten von Zeitgenossen wiedergibt (I 293—309). Sie besitzen aber insofern eine außerordentliche Wichtigkeit, als bei Lessing, dem Rationalisten, zum ersten Mal der Gedanke auftaucht, Faust, der Wahrheitsucher, dürfe nicht unterliegen, sondern müsse unbedingt gerettet werden. Geißler nennt das „die Umbiegung der Sage in die Richtung des klassizistischen Humanitätsideals“, und Baumgartner betont die Bedeutung dieser großen Wende in der Auffassung der Faustsage aufs nachdrücklichste: „Luthers Lehre gegenüber hatte Lessing vollkommen recht. Als Philosoph und Naturforscher ist Faust kein Teufelskind. Alle Höhen und Tiefen der Natur können und dürfen wir erforschen. Um aber in alle Höhen und Tiefen menschlichen Wissens zu dringen, braucht man Gott nicht den Rücken zu kehren, kein Apostat zu sein, sich noch weniger dem Teufel zu verschreiben. Es drängt sich deshalb die Frage auf, ob Faust als trotziger und verstockter Rebell gegen Gott und dessen Offenbarung, als revolutionärer Titane auch noch auf Rettung Anspruch machen kann, oder ob die Sage, in katholischem Sinn aufgefaßt, nicht vollkommen wahr ist und das wirkliche Los des von Gott abfallenden Genies zum er-

greifendsten poetischen Ausdruck bringt. Diese Frage ließ Lessing ungelöst“ (B.-St., Goethe II 651).

Noch zu Lebzeiten Lessings, bereits im Jahre 1775, verfaßte der Wiener Dichter Paul Weidmann ein allegorisches Faustdrama, das erfolgreich aufgeführt wurde und auch im Druck erschien. Hier wird zum ersten Mal auf der Bühne im Gegensatz zur gesamten Überlieferung der Zauberer und Teufelsbündler gerettet. Leider hat Geißler das doch wohl beachtenswerte Stück, dessen Verfasser auf dem Titelblatt nicht genannt wird, in seine Ausgabe nicht aufgenommen, und es auch in den Einleitungen mit keinem Worte erwähnt.

Fast als selbstverständlich erscheint es, daß die drei unbändigen Genies der Sturm- und Drangperiode, die Dichter Maler Müller, Lenz und Klingner an dem wildromantischen, aufregenden und unbegrenzten Stoff ihre poetische Kraft versuchten. Von dem unglücklichen Jakob Michael Lenz, der 1792 vergessen und völlig verwahrloßt zu Moskau in geistiger Umnachtung starb, ist nur das etwas über 30 Zeilen oder Verse umfassende Fragment „Die Höllenrichter“ aus einer Skizze, „einer Nachahmung der Βάρπαρα des Aristophanes“, erhalten. Von Friedrich (Maler) Müllers Anstrengungen, den Fauststoff zu bewältigen, teilt Geißler sowohl das schon 1776 veröffentlichte Bruchstück „Situation aus Fausts Leben“ wie auch die umfangreiche Dichtung „Fausts Leben, dramatisiert. Erster Teil“ mit. Der vom Verfasser in Aussicht gestellte zweite Teil ist nie erschienen. Die „Situation“ trägt ganz den Charakter ihres unruhigen, leidenschaftlichen, revolutionären Verfassers. Derbheit im Ausdruck, Form- und Maßlosigkeit im Gedankengang, Freude an Teufelei und Groteske sind ihre hervorstechendsten Merkmale. Das Bruchstück endet mit Klagereden Fausts und dem Triumph des Mephistophilis. Im großen Drama (Fausts Leben) sind dagegen die wildverzerrten Züge der vorgeführten Personen schon einigermaßen geglättet und veredelt. Vater und Mutter Fausts werden sogar sehr anziehend und mit sichtlich Liebe gezeichnet. Die bekümmerten Eltern bieten alles auf, um den mißratenen, verschwenderischen Sohn, der beim Würfelspiel sein ganzes Vermögen verliert und in die Abhängigkeit von jüdischen Geldgebern gerät, von seinen bösen Wegen zurückzuführen, doch der Teufel behält schließlich die Oberhand. Das Zwiegespräch zwischen Faust und seinem tiefreligiösen Vater wirkt ergreifend, aber es endigt mit dem triumphierenden Gelächter der Hölle.

Zweifellos ist Maler Müller unter den Sturm- und Drangdichtern die verhältnismäßig sympathischste Gestalt. Er besitzt zwar kein überragendes, aber doch ein ansehnliches poetisches Können, dazu menschlich ansprechende Charakterzüge. Während er bei all seinem überschäumenden, verworrenen genialischen Treiben und gleichzeitigem Mangel an künstlerischer Selbstzucht, doch wenigstens Großes anstrebte und hohe Ideale vor Augen hatte, merkt man in der romanhaften Prosaerzählung „Fausts Leben, Taten und Höllenfahrt. In fünf Büchern“, die Max Klingner, den Freund und Landsmann Goethes, zum Verfasser hat, von echtem Kunststreben und idealem Sinn herzlich wenig. Auch Geißler gibt zu, daß Klingner „kein bedeutendes dichterisches Talent besaß“, meint indes, daß er trotzdem in der Genieperiode eine wichtige Rolle spielte, „und zwar nicht nur durch das Typische seiner Persönlichkeit“. Nun ja, es ist richtig, daß Klingners krauses, halbtolles Drama

„Sturm und Drang“, das er anfänglich, vielleicht richtiger „Wirrwarr“ betitelte, der ganzen Kulturgeschichtlich bedeutungsvollen Bewegung junger „Genies“ den Namen gegeben hat, aber daraus folgt noch nicht irgend welche Notwendigkeit, seinen literarisch und ethisch tiefstehenden Faustroman in eine für weitere Kreise bestimmte Zusammenstellung der „bedeutendsten Werke der Faustdichtung“ ungekürzt aufzunehmen. Von einer dichterischen „Gestaltung“ der Sage ist dieses Prosastück weit entfernt; dazu reichte auch die Begabung des jungen Stürmers, der später zum Spießbürger und Philister verknöcherte, gar nicht hin. Die ganze Anziehungskraft dieser weltchweisigen Erzählung, und gleichzeitig ihre Gefahr für sittlich ungefestigte Leser, liegt in der schwülen Schilderung und Ausmalung gewisser Situationen im üppigen Sündenleben des Teufelsbündlers. Daß Mephisto seinen Schützling und Genossen vor jedem Verbrechen ausdrücklich auf die schlimmen Folgen aufmerksam macht — was eigentlich schlecht zu seiner Rolle paßt — und schließlich, als er Faust der Hölle überantwortet, sich triumphierend auf diese seine Warnungen beruft, vermag an dem abstoßenden Eindruck, den Klingers krankhaftes Erzeugnis bei ernsten, seelisch gesunden Lesern hinterläßt, kaum viel zu ändern. Der sittlich-religiöse Wert dieser Ausgeburt einer verdorbenen Phantasie ist denkbar gering.

Eine Erörterung des weltanschaulichen Gehalts von Goethes „Faust“, zumal der im Kunstwerk niedergelegten religiösen Auffassung des großen Dichters, würde den Rahmen dieser Abhandlung sprengen. Hier muß der Hinweis auf die ausführliche Behandlung der einschlägigen Fragen in Baumgartner-Stockmann, Goethe II 635—694 und im Anschluß daran auf meine diesbezüglichen Beiträge in den „Stimmen der Zeit“ 108 (1925) 378—390 und 110 (1925) 145—148 genügen. Geißler, der dieser mächtigsten Gestaltung der Faustsage in seiner Veröffentlichung den ganzen zweiten Band einräumt, bietet eine vollständige Ausgabe des Dramas in allen seinen Fassungen: Urfaust, Fragment von 1790, Faust I und Faust II. Goethes große Schöpfung beweist übrigens, daß der berühmteste Frankfurter Dichter in der Behandlung des sexual-erotischen Moments doch um vieles taktvoller und weniger zynisch zu Werke ging als sein kleinerer Landsmann Klinger. Zwar finden sich auch bei Goethe unter den Vorarbeiten zum „Faust“ einige krasse, abstoßende und gemeine Szenen, aber sie sind in die für die Öffentlichkeit bestimmten Fassungen nicht aufgenommen worden.

Von den Dichtern, die sich in der „nachgoetheschen Zeit“ mit der Faustgestalt befaßten, hat Geißler in seinem dritten Band sechs berücksichtigt: Chamisso, Klingemann, Grabbe, Lenau, Heine und Friedrich Theodor Vischer. Daß von Tiecks sehr beachtenswerten Versuchen, den unendlichen Stoff im Geiste der Romantik dichterisch zu formen, nicht einmal ein kurzes Fragment aufgenommen wurde, muß man auch im Interesse dieser Ausgabe bedauern.

Chamisso's kleines Werk „Faust, Ein Versuch“ erschien bereits 1804 in dem von ihm und Barnhagen herausgegebenen Musenalmanach. Es ist eine düster gehaltene, weltanschaulich philosophierende Dichtung, die in Dialogform die damalige pessimistische Lebensauffassung ihres Verfassers selbst, dieses vergeblich nach sichern Leitsternen ausschauenden Halbfranzosen zum Ausdruck bringt. Faust unterhält sich in seinem Studierzimmer mit den Stimmen

des guten und des bösen Geistes, die ihn abwechselnd beeinflussen, über das große Rätsel des Daseins, erliegt jedoch zuletzt den Einflüsterungen des Bösen, der ihm einen Dold in die Hand zaubert. Indem Faust die Waffe langsam sich ins Herz stößt, stirbt er mit dem trostlosen Ausruf:

Verdammnis, ewige, in deinen Schoß! —
Vielleicht Vernichtung nur, vielleicht Erkenntnis,
Gewißheit doch!

(Er stürzt, die Lampe erlischt, das Theater ist tief verfinstert. Langsam fällt der Vorhang.)

Eine Lösung der großen metaphysischen Probleme, an die hier nur eben gerührt wird, oder auch nur den Ansaß einer solchen, suchen wir bei Chamisso vergebens.

Von allen dramatischen Versuchen, des Fauststoffes Herr zu werden, hatte Ernst August Klingemanns „Faust. Trauerspiel in fünf Aufzügen“ jahrzehntelang den unstreitig größten Bühnenerfolg, geraume Zeit hindurch sogar einen weit größeren als Goethes Geisteswerk. Klingemann wurde 1818 der Leiter des Braunschweigischen Hoftheaters. Er besaß hervorragende Bühnenkenntnis, aber nur mäßige dichterische Begabung. Unter seiner Regie war übrigens Goethes Faust zum überhaupt ersten Mal auf einer großen Bühne (Braunschweig) aufgeführt worden. Von einer feindseligen Einstellung gegenüber dem alten Weimarer Klassiker kann daher bei ihm nicht die Rede sein. Er selbst äußerte sich in der „Vorerinnerung“ zu seinem eigenen Drama: „Die Herrlichkeiten des Goetheschen Faust sind anerkannt, aber Goethes Gedicht hat nur dramatische Momente und ist nie für die Bühne bestimmt worden.“

Klingemanns Faust erschien zuerst 1815 und etwas später nochmal in der dreibändigen Ausgabe seiner Dramen bei Cotta, dem Verleger, der auch die meisten Werke Goethes, zumal dessen Faust, herausgab. Das Stück ist ganz auf den Geschmack des zeitgenössischen Theaterpublikums zugeschnitten und verwendet alle bühnentechnisch wirksamen Momente der beliebten sog. Schauerromantik: Donner, Blitz, Sturm, Totenschädel, Gift und Grauen aller Art. Sehr gut herausgearbeitet ist das Motiv der vier Todsünden oder Schwerverbrechen, die Faust gemäß Vertrag begehen darf, ehe dem Teufel das Recht zusteht, sein Opfer zu holen. Faust tötet sein treues Weib Käthe samt seinem Kind, das die Frau unter dem Herzen trägt, dann — mehr durch Zufall als mit voller Überlegung — seinen blinden frommen Vater. Und das alles tat er, um das teuflische Weib Helene zu gewinnen, das sein sinnliches Begehren fortgesetzt bis zur Raserei aufpeitscht, ohne es jemals zu befriedigen. Als er Helene endlich in der letzten Nacht beim Schlage der Mitternachtsglocke den Brautkuß geben will und das Weib die Maske fallen läßt, grinst ihm ein Totenschädel entgegen. Um das Maß der Enttäuschung voll zu machen, verkündet ihm nun der Teufel, daß die nötige Zahl der Todsünden bereits voll erreicht sei; denn die erste und unheilvollste Freveltat des Unglücklichen war, daß er seine eigene Seele der Hölle verschrieb.

Verhältnismäßig ruhig und glücklich geraten ist die Exposition des Stückes im ersten Akt. Die Gestalten Käthes und des alten Diether, Fausts Vater, sind ungemein anziehend und würdig gezeichnet. Auch der Famulus Wagner erscheint hier nicht etwa als beschränkter Kopf oder engherziger, pedantischer

Vertreter einer verkümmerten Schulweisheit, sondern als grundbraver, seinem Meister treuergebener, dankbarer Schüler, der ihn ehrlich vor dem Bösen warnt und ihn mit dem tiefbekümmerten Vater und der rührend besorgten, vor keinem Opfer zurückschreckenden Gemahlin, vor allem aber mit dem Herrgott wieder ausöhnen möchte. Wie man sieht, steckt ein gesunder sittlich-religiöser Kern in dem Drama, und an edlen Ansätzen und ergreifenden, läuternden und erhebenden Szenen im einzelnen fehlt es nicht. Doch die veredelnde Wirkung, die seinerzeit von dem Stück ausgehen mochte, dürfte sich bei unserem heutigen Theaterpublikum wegen der Überfülle von äußerlichen, verbrauchten und veralteten Bühneneffekten wohl kaum noch einstellen.

Im gleichen Jahre wie Goethes „Faust“ erlebte Christian Dietrich Grabbe „Don Juan und Faust“ seine Uraufführung: am 29. März 1829 ging das völlig mißglückte Drama zum ersten und bisher überhaupt letzten Mal in Detmold, der Vaterstadt Grabbes, über die Bretter. Der innerlich zerrissene, tief unglückliche, haltlose Dichter hatte es 1827 begonnen und 1828 vollendet. Es ist weit eher ein stürmisches Seelenbekenntnis seines Verfassers als eine ernst zu nehmende, künstlerisch reife Gestaltung der Faustsage. Die zwei Helden, der skrupellose Lebemensch Don Juan und der unzufriedene philosophische Grübler Faust, treffen sich in Rom, wo sich beide in Donna Anna, die reizende Tochter des spanischen Gouverneurs Don Gusman, unheilbar verlieben. Der Kampf um sie bildet das eigentliche Motiv der dramatischen Verwicklung.

Don Juan ist bei Grabbe ein Mensch von geradezu ekelhafter Gefühlsroheit, gemeiner Selbstsucht, hemmungsloser Lüsterheit. Ihm gegenüber erscheint Faust als unbefriedigter, beinahe grämlicher, keineswegs energischer Zauberer und Teufelsbündler. Einige Szenen sind allerdings mehr albern als gräßlich, besonders jene, in denen der Polizeidirektor Signor Rubio und sein Freund Signor Negro ihre klägliche Rolle spielen. Aber die Forderungen des christlichen Sittengesetzes und alle religiösen Schranken setzt sich der trostlos zerfahrene, mit Gott und der Welt zerfallene Dichter höhrend hinweg. Der Kern und Angelpunkt der ganzen Faustsage, der Erlösungsgedanke, der nicht nur in der „Historia“, sondern auch bei Lessing und Goethe im Vordergrund des Interesses steht, wenn er auch je nach der religiösen Einstellung der Verfasser eine ganz verschiedene Behandlung erfährt, spielt bei Grabbe überhaupt keine Rolle. Die Gestalten der beiden Übermenschen und Titanen Juan und Faust, zumal des ersteren, die sich weder um Gottes noch um der Menschen Sagen kümmern und trotzig lachend sich vom Teufel unter Feuerregen, Donner und Blitz in die Hölle geleiten lassen, waren Kerle, wie sie der geistig verstiegene Dichter liebte, in deren Darstellung er ohne moralische Bedenken und Rücksichten in bacchantinischer Raserei schwelgte.

Ein größerer Dichter als Grabbe, aber innerlich kaum weniger zwiespältig und zerrissen, in seinen sittlichen Anschauungen ebenso skeptisch und schwankend, war der Deutsch-Ungar Nikolaus Lenau, der von 1844 an in geistiger Umnachtung dahinlebte, bis ihn 1850 der Tod von seinem jammervollen Zustand erlöste. Den Plan zu seinem „Faust“ scheint Lenau schon 1823, im gleichen Jahre wie Grabbe, gefaßt zu haben, doch ließ er ihn zunächst wieder fallen und nahm ihn erst zehn Jahre später wieder auf. 1836 ist dann endlich das

„Gedicht“, wie er sein Werk nannte, bei Cotta erschienen, 1840 erlebte es eine zweite Auflage.

Lenaus Faustdichtung ist in der Hauptsache lyrisch-episch gehalten, obwohl die Dialogform im allgemeinen vorherrscht. Noch weit mehr als bei Grabbe tritt Faust hier als nie befriedigter Grübler und Zweifler auf, der anfänglich mit glühendem Verlangen und edler Wißbegierde nach reiner, unverfälschter Wahrheit sucht und strebt, dann aber, als er keine Antwort auf seine unruhigen Fragen erhält, sich dem Bösen verschreibt. Jetzt erst verführt ihn der Teufel (Mephisto) zu allen Schlechtigkeiten. Doch von Zeit zu Zeit kommt über ihn eine unbezwingliche Sehnsucht nach Reinheit, Edelsinn und Tugend. Nachdem er einen Mord begangen, erinnert er sich am Grabe seiner guten, frommen Mutter an die Unschuld und das ungetrübte Glück seiner eigenen Kindheit. Die betreffende Stelle (Kirchhof, Mondnacht) gehört zum schönsten, was der unglückliche Dichter je geschrieben hat — eine wehmütige, tiefergreifende Huldigung an seine eigene gottesfürchtige Mutter! — Sofort macht indes Mephisto wieder seine dämonische Macht über Faust geltend. Um der Gewalt der Hölle zu entinnen, ersticht sich der Teufelsknecht, besiegelt aber gerade so endgültig sein Los, und Mephisto kann zynisch triumphierend ausrufen:

Da bist du in die Arme mir gesprungen,
Nun hab' ich dich und halte dich umschlungen!

Lenaus „Gedicht“ gehört zu den wenigen künstlerisch wertvollen und ernst zu nehmenden Versuchen, den Fauststoff vom weltanschaulichen Gesichtspunkt aus kühn zu gestalten. Es ist reich an hohen poetischen Schönheiten und packenden Stimmungsbildern, enthält aber abstoßende, groteske und liederliche Szenen, die dem genialen Dichter keine Ehre machen. In seiner melancholischen Grundstimmung offenbart es bereits die beginnende geistige Erkrankung seines hochbegabten, von dämonischen Mächten zur Verzweiflung getriebenen Verfassers.

Zeitweilig fühlte sich auch Heine zur Faustgestalt hingezogen. Doch dem leichtfertigen und leichtlebigen Spötter fehlte es trotz glänzender Formgewandtheit und sprachlicher Virtuosität an dem nötigen sittlichen Ernst, um die dichterische Lösung der in dem großen Stoff liegenden Fragen und Menschheitsprobleme auch nur gründlich in Angriff zu nehmen. Sein „Entwurf zu einem Ballett“, dem er den Titel „Der Doktor Faust. Ein Tanzpoem“ gab, ist für Heine selbst in hohem Grade bezeichnend, kam aber nicht über den Entwurf hinaus und wäre auch in der Ausführung vermutlich nie zu einem Kunstwerk von ethisch-religiösem Gehalt geworden. Statt des männlichen Teufels stellt Heine dem Wahrheitsucher Faust die schöne Teufelin Mephistophela gegenüber, zugleich mit einem ganzen Chor von bacchantischen Tänzerinnen, die sich gelegentlich in grinsende Tierfragen und gespenstische Scheusale verwandeln. Die Gestalt der Herzogin, die vorübergehend Fausts Interesse fesselt, entpuppt sich als Hexe und Satansbuhlerin.

Der dritte Akt spielt auf dem Blocksberg. Was Goethe nach reiferer Einsicht aus seinem Werke schließlich ausschied, die Satansanbetung und all die andern Orgien des Hexensabbats, sollte nach Heines Plan ausführlich durchgeführt werden. Der vierte Akt behandelt, ebenfalls nach Heinescher Manier und im Heineschen Geschmack, Faust und Helena. Erst der fünfte Akt erhebt

sich im Entwurf über das Niveau der vier ersten Aufzüge und macht einen tieferen, ernsteren Eindruck. Faust fühlt sich von seinen bisherigen wüsten Ausschweifungen angeekelt. In seiner Sehnsucht nach geordneten häuslichen Verhältnissen wirbt er um die noch unverdorbene Tochter des Bürgermeisters eines kleinen holländischen Ortes und findet mit seiner Werbung Gehör. Nun steht er im Begriff, ein solides brauchbares Glied der menschlichen Gesellschaft zu werden. Da erscheint Mephistophela und zeigt ihm hohnlachend den von ihm selbst unterzeichneten Teufelspakt, dessen Termin jetzt eben abgelaufen ist: „Vergebens macht Faust allerlei Einwendungen, vergebens verlegt er sich zuletzt aufs Jammern und Bitten: das Teufelsweib umtänzelt ihn mit allen Grimassen der Verhöhnung. Es öffnet sich der Boden, und es treten hervor die greuelhaften Höllenfürsten, die gekrönten und zepfertragenden Ungetüme. In jubelnder Ronde verspotten sie ebenfalls den armen Doktor, den Mephistophela, die endlich sich in eine gräßliche Schlange verwandelt hat, mit wilder Umschlingung erdroffelt. Die ganze Gruppe versinkt unter Flammengeprassel in die Erde, während das Glockengeläute und die Orgeltöne, die vom Dom her ertönen, zu frommen, christlichen Gebeten auffordern.“

Als Schlußstück der „Gestaltungen des Faust“ bringt Geißler jene übermütige Parodie auf Goethes „Faust“ und dessen Erklärer, die der Tübinger Ästhetiker Friedrich Theodor Vischer im Jahre 1862 anonym in erster, 1866 nach Bekanntgabe seiner Verfasserschaft in neuer, umgearbeiteter Auflage unter dem Titel veröffentlichte: „Faust. Der Tragödie dritter Teil. Treu im Geiste des zweiten Teils des Goetheschen Faust gedichtet von Deutobold Symbolizetti Allegorionowitsch Mystifizinsky“. Geißler wählte den gemilderten und geglätteten Text der zweiten Auflage. Goethes Gretchen tritt hier nicht mehr, wie in der ersten, als Kellnerin auf. Auch sonst sucht jetzt Vischer in seiner Satire den alten Herrn Geheimrat, der gegen Ende des Stückes persönlich auf der Bühne erscheint, möglichst zu schonen. An seiner Ansicht, daß der zweite Teil von Goethes „Faust“ ein „blutleeres, lebensunfähiges Gebilde“ sei, hält er allerdings selbst in der gemilderten Fassung anscheinend fest, und die übereifrigen Erklärer und Ausdeuter der rätselvollen Altersschöpfung Goethes: der Präsident Denkerke, die „Stoffhuber“ Scharrer, Karrer und Brösamle samt den „Sinnhubern“ Deuterke, Grubelwig und Hascherl werden mit ganzen Sturzbächen von Spott, Hohn und satirischer Lauge überschüttet. Daß der Leser neben manchen zutreffenden Bemerkungen auch viele Geschmackslosigkeiten, Skurrilitäten und handgreifliche Übertreibungen mit in Kauf nehmen muß, versteht sich bei einem Manne wie Vischer von selbst. Mit der ästhetischen Satire verbindet der temperamentvolle Kulturkämpfer und Bewunderer der Gewaltpolitik Bismarcks die politische und religiöse. Die Ausfälle gegen die katholische Kirche und ihre Einrichtungen, selbstredend vor allem gegen die bösen Jesuiten, sind von einer bei einem gebildeten Manne heute kaum noch verständlichen geistigen Roheit und wiglosen Banalität. Wenn Geißler dieses kulturhistorisch gewiß charakteristische, aber ethisch um so tiefer stehende und auch rein literarisch, um wenig zu sagen, nicht hochstehende Erzeugnis als „eine der glänzendsten Satiren, die die deutsche Literatur kennt“, bezeichnet, so bringt er damit weit mehr die Stimmung der Kulturkampfzeit als jene der heutigen, doch merklich anders eingestellten Generation zum Ausdruck.

Es ist überhaupt zu bedauern, daß der Herausgeber seine „Gestaltungen des Faust“ durch die Aufnahme einiger Stücke belastet hat, die man weder in ästhetischer noch vor allem in moralischer und religiöser Hinsicht als wertvolle Bereicherung der Faustliteratur begrüßen kann. Die Werke von Klinger, Grabbe und Vischer wären in einer für breitere Leserschichten berechneten Sammlung besser in Wegfall gekommen. Auch dann bliebe noch manches Unerfreuliche, das man aber mit Rücksicht auf das große Ganze hinnehmen könnte. So, wie sie vorliegen, gehören die drei Bände trotz ihrer vorzüglichen Ausstattung selbstverständlich nicht auf den Familientisch.

An Glanz und Feinheit der Sprache, an Fülle und Pracht der poetischen Bilder, Vergleiche, Versmaße und Ausdrucksformen, an gestaltender Kraft der dichterischen Intuition, an Gedankenreichtum und reifer Weltweisheit wird Goethes große Menschheitsdichtung von keinem andern Versuch, den Fauststoff zu formen, auch nur annähernd erreicht, geschweige denn übertroffen. Selbst Marlowes, Maler Müllers und Lenaus achtungsgebietende Geisteserzeugnisse, die hier noch am ehesten zum Vergleiche herangezogen werden könnten, bleiben doch hinter Goethes Meisterwerk literarisch-künstlerisch betrachtet weit zurück. Das gilt nicht nur mit Rücksicht auf den als klassische Leistung allgemein anerkannten ersten Teil der Dichtung, auch der von der Fachkritik nicht einheitlich beurteilte, in mancher Hinsicht stark umstrittene, unleugbar schwächere zweite Teil, den einige nicht ganz leicht zu nehmende Autoritäten blutleer, gekünstelt, schrullenhaft und auch wohl ungenießbar fanden, enthält doch so viele einzigartige Schönheitsmomente und trägt so unverkennbar große Züge, daß es bis heute noch keinem andern Dichter gelungen ist, an Stelle dieser „mißglückten“ Schöpfung etwas Neues, anerkannt Besseres zu setzen¹.

Ein anderes Bild ergibt sich bei der kritischen Wertung nach sittlich-religiösen Maßstäben. Der theologische Kern der gigantischen Sage, dieses letzten Ausläufers der dämonischen Zaubersagen des Mittelalters, hat der unbekannte Verfasser des alten Volksbuches um vieles klarer, energischer und markanter herausgearbeitet als irgend einer der späteren Faustdichter. Was diese letzteren an religiösen Motiven und Momenten in ihren Geisteserzeugnissen verwerten, fließt zum weitaus größten Teil aus dieser ersten, ergiebigen, freilich

¹ An solchen Versuchen hat es nicht gefehlt. Einer der beachtenswertesten wurde vor zehn Jahren von Ferdinand Avenarius, dem Herausgeber des „Kunstwart“, unternommen: Faust. Ein Spiel (München 1919). In Geißlers Ausgabe findet sich das Stück nicht; es wird da auch nicht einmal erwähnt, obwohl es literarisch weit höher steht als Vischers Parodie. Auch bei Avenarius wird Faust gerettet. Das Göttliche im Menschen siegt über das Tierische und Satanische. Faust erlebt seinen höchsten Augenblick. Vergebens schlägt Mephisto in rasender Wut über das Mißlingen seiner langjährigen Anstrengungen den ehemaligen Genossen mitten ins Herz: er trifft nur den Körper, während Fausts Unsterbliches in den „heiligen Schöpferstrom von Nacht und Licht“ eingeht. Die dem Stücke zu Grunde liegende halb christliche, halb pantheistische Weltanschauung deckt sich im wesentlichen mit Goethes Auffassung. Auch sonst sind die Anklänge an des Meisters Altersschöpfung unnötig zahlreich. Als Ganzes ist auch dieser Versuch, ein modernes Ersatzstück an Stelle von Goethes „Faust“ II zu setzen, nicht gelungen: es ist das Werk eines kenntnisreichen, feinsinnigen Literaten, nicht die Tat eines schöpferischen Geistes und gestaltenden Dichters.

nicht ungetrübten oder einwandfreien Quelle. Schon bei Marlowe und im Puppenspiel werden dann die strengen ethischen Grundzüge der Sage durch allerhand possenhafte, skurrile und trivial-humoristische Figuren in ihrer erzieherischen Wirkung auf Leser und Hörer abgeschwächt, verschnörkelt, auch wohl verwischt und selbst in ihr Gegenteil verzerrt. Bei Maler Müller kommen sie infolge der Vorliebe dieses Stürmers für alles Wilde, Ungezügelter, Kraftgenialische selten zu eindrucksvoller, reiner Geltung, in Klingers Roman sind sie unter dem Wust der abstoßenden Schilderungen von Fausts liederlichem Leben und Treiben kaum noch erkennbar.

Goethe verwerft die religiösen Elemente und die mit ihnen im Zusammenhang stehenden sittlichen Kerngedanken der alten Sage zumal im ersten Teil seines „Faust“ geschickt, ausgiebig und zum großen Vorteil seiner eigenen Dichtung. Aber sein persönliches Glaubensbekenntnis deckte sich auch nicht annähernd mit dem des treuerherzigen Verfassers der volkstümlichen Erzählung, das zeigt sich vorzüglich im zweiten Teil, wo die mythologischen Elemente die christlichen fast ganz verdrängen und die eklektisch-pantheistische Auffassung des Dichters an einigen Stellen deutlich in Erscheinung tritt. Der katholisierende Schluß vermag daran nichts zu ändern. Er steht in unleugbarem Gegensatz zu den ausschlaggebenden Partien des Gesamtwerks, noch besonders zum Anfang des zweiten Teils (Elfenzene), und darf uns keinen Augenblick über den gänzlichen Mangel an Reue bei Faust hinwegtäuschen.

Von den späteren Faustdichtern quält sich Chamisso vergeblich mit unklaren philosophischen Grübeleien ab, die in halt- und ratlosen Pessimismus enden. Klingemann schädigt die ausgesprochen christliche Grundhaltung und gutgemeinte moralisierende Tendenz seiner Tragödie durch künstlerisch unverantwortliches Haschen nach zügigen, äußerlichen Bühneneffekten. Bei Lenau, der verhältnismäßig am spärlichsten aus dem alten Sagenborn schöpft, vermögen sich die gelegentlich auftauchenden edlen Erinnerungen an die Unschuld, Reinheit und Frömmigkeit der eigenen Kinderjahre gegenüber dem unheimlich düsteren Charakter des ganzen Gedichts und der weltchmerzlichen Atmosphäre, die alle vorgeführten Personen umgibt, nicht zu behaupten; sie erscheinen nur wie bezaubernd anmutige Lichtblicke, die sich ab und zu am bewölkten Himmel öffnen, um schon nach kurzer Zeit wieder vom bleiernen Grau ihrer Umgebung verschlungen zu werden. Bei Grabbe kann man bereits von einem offenen Kampf des unglücklichen Dichters gegen Religion und Sittlichkeit sprechen, während in Heines Tanzpoem, abgesehen vom 5. Akt, und Bishers Satire die religiösen Momente so gut wie gar nicht zur Geltung kommen und die von diesen Spöttern vertretenen moralischen Grundsätze im besten Falle einen recht zweifelhaften Wert besitzen.

Mois Stockmann S. J.