



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Rößler, Constantin: Die Entstehung der Faust : 4. Die erste Gestalt. 1769 -
1775 : c. Die Komposition.

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

Die Entstehung des Faust.

Von Constantin Rößler.

4. Die erste Gestalt. 1769—1775.

c. Die Komposition.



Die vorangehenden Ausführungen setzen uns in den Stand, den Versuch einer Rekonstruktion der ersten Faustgestalt zu wagen. Hält man mit uns die Themen der ersten Faustdichtung für richtig erfasst, so erscheint der Versuch gar nicht mehr so schwierig. Denn bis auf wenige Szenen ist der älteste Faustentwurf vollständig in die spätere Dichtung übergegangen.

Wir müssen zunächst die Form der Komposition ins Auge fassen, wie sie der erste Entwurf notwendig getragen hat und wie sie, trotz aller großen Erweiterungen und Umbildungen, der vollendeten Dichtung eigen geblieben ist. Der erste Entwurf war, wie unsere nachherige Skizze zeigen wird, eine in eng aneinandergeschlossenen Gliedern unmittelbar und energisch fortschreitende Handlung, aber die Glieder der Handlung waren nicht durch einen äußerlich sichtbaren Pragmatismus verbunden. Während aber jede Szene einen scheinbar aus sich selbst anhebenden und in sich selbst endigenden Vorgang bildete, äußerlich durch das Vorausgehende nicht bedingt, folgten die Vorgänge innerlich auf das stetigste auseinander bis zum Sturz in das tragische Ende. Ich glaube, daß der erste Faust an innerlicher Geschlossenheit kein Seitenstück in unserer dramatischen Literatur gehabt hat, ausgenommen Emilia Galotti. In letzterer Tragödie ist allerdings dadurch, daß die äußere und die innere Stetigkeit der Handlung sich überall decken, die vollkommenste Einheit der Komposition hervorgebracht, die vielleicht im ganzen Drama existiert. Die ursprüngliche Faustdichtung bedurfte aber des äußerlichen Pragmatismus der Handlung nicht und konnte doch eine ganz geschlossene Komposition darbieten vermöge des phantastischen Bodens, auf welchem die Handlung steht. Das innere Hervorwachsen jedes Teiles der Handlung aus den vorhergehenden mußte nur umso mächtiger wirken.

Der spätere Faust hat den fragmentarischen Charakter der Szenen, der in der ersten Gestalt nur äußerlich war, behalten. Aber der späteren Dichtung ist, wenn auch nicht jede Einheit des Fadens, so doch jedenfalls das enge organische Band der Teile verloren gegangen, welches den ersten Entwurf durchdrang und die eigenartige tragische Wirkung nicht wenig bedingte.

Der Dichter ist sich darüber vollkommen klar gewesen. Am 27. Juni 1797, kurz nachdem er den Faust wiederum vorgenommen, schreibt er an Schiller:

„Ich werde sorgen, daß die Teile anmutig und unterhaltend sind und etwas denken lassen; bei dem Ganzen, das immer ein Fragment bleiben wird, mag mir die neue Theorie des epischen Gedichtes zu statten kommen.“

Wenn der Dichter hier sagt, das Ganze werde immer ein Fragment bleiben, so hat er sich offenbar dabei gedacht, was alle Äußerungen dieses Briefwechsels bestätigen: die Ausführung wird andeutend, aber nicht erschöpfend ausfallen. Fünf Tage vor dem angeführten Briefe hatte er an Schiller geschrieben, er wolle die Ausführung des Planes, der eigentlich nur eine Idee sei, näher vorbereiten, indem er das Gedruckte — in dem Fragment von 1790 — wieder auflöse und mit dem außerdem Fertigen oder Erfundenen in großen Massen disponire. Den Ausdruck „nur eine Idee“ werden wir zu erläutern haben, wenn wir an die Umbildung des Gedichtes kommen. Hier an dieser Stelle kommt es uns nur darauf an, den fragmentarischen Charakter der Teile, der das Ganze nicht in dem Sinne zum Fragment macht, daß die Idee nicht in ihrer ganzen Entwicklung angedeutet sei, sondern nur in dem Sinne, daß die Momente der Idee eben nur angedeutet und nicht ausgestaltet sind — es kommt uns darauf an, diesen fragmentarischen Charakter für die erste Faustgestaltung als eine nur äußere, die plastische Vollständigkeit nicht ausschließende Eigenschaft zu erklären, für die spätere Gestaltung aber als eine zugleich pragmatische und plastische Unvollständigkeit. Ich meine also, in dem späteren Gedicht fehlt mit dem äußeren Pragmatismus der Handlung auch die innere Stetigkeit der Handlung, während diese Stetigkeit den ersten Entwurf in vollkommener Weise durchdrang.

* *

Der erste Faust begann, wie das Fragment von 1790, mit dem mitternächtigen Monolog in Fausts Studirzimmer. Der Monolog, die Geistererscheinungen, das Gespräch mit Wagner decken sich mit den Szenen des jetzigen Faust bis zu den vier Zeilen einschließlich nach Wagners Abgang, mit welchen diese Szene auch im Fragment von 1790 schließt. Während nun in dem jetzigen Faust nach diesen Zeilen Faust der Störung Wagners dankt, daß sie ihn von der Verzweiflung losgerissen habe, muß in der ersten Gestalt Faust sich von den Schrecken über die erste Erscheinung des Erdgeistes zu einem neuen, noch leidenschaftlicheren Flehen an den Geist aufgerafft haben, ihm nochmals zu erscheinen. Die zweite Erscheinung erfolgt, und Faust hält diesmal ihrem Eindruck stand ohne erheuchelten Trost, er verlangt, wie es jetzt in dem weit später gedichteten Schluß des ersten Monologs heißt, „durch die Adern der Natur zu fließen und schaffend Götterleben zu genießen.“ Der Geist weist ihn darauf hin, daß dies nichts anderes heiße, als den sterblichen Geist mit dem unendlichen Geist vertauschen, der nur Einer sein kann. Faust verlangt darauf, wenn nicht die Unendlichkeit, doch einen erhöhten Anteil an den Lebenskräften, er will einen

Teil von ihrem Schaffen schauen und als ein stärkerer Teil der schaffenden Kraft ein erhöhtes Gefühl des Schaffens genießen. Der Erdgeist wirft ihm ein Rätselwort zu, indem er ihm die Erfüllung dieses beschränkteren Wunsches zwar nicht geradezu verweigert, aber es stark ausdrückt, daß er nur widerwillig einem Verlangen nachgebe, das, weil ohne wahres Ziel, eine Thorheit enthalte, eine Thorheit, die für Faust ohne wahre Befriedigung, dafür aber von ungeahnter Gefahr begleitet sei.

Hier endete im ersten Faustgedicht die Szene im Studirzimmer. Ich möchte einige Worte über das Gespräch mit Wagner hinzufügen. Die Äußerungen, die Faust auf Wagners Fragen in der unwirschigen Tonart eines zur ungelegensten Stunde von einer Offenbarung hinweggerissenen thut, sind als geflügelte Worte das Eigentum aller gebildeten Nationen geworden. Man kann die Beliebtheit dieser prächtig ausgedrückten Weisheit verstehen. Mir wird die Freude daran erhöht, indem ich empfinde, daß es die Weisheit des Jünglingsmundes, ähnlich der Weisheit des göttlichen Kindes im Tempel ist. Schon das Mannesalter hätte für diese Weisheit, die es nicht bestreitet, gleichwohl nicht das kräftige Pathos. In der Äußerung über den Geist der Zeiten ist die damalige Schranke Fausts ausgedrückt, der Dichter aber, der sich und seinen Faust von so vielen Schranken von Jahr zu Jahr befreite, hat die Freiheit von dieser Schranke niemals recht wollen gelten lassen, obwohl er es selbst gewesen, der in die Zeiten der Vergangenheit mehr als einen großen Blick gethan.

Eine andre Äußerung ist merkwürdig, weil sie, obwohl ohne Zweifel dem ersten Erguß der Anfangsszene aus dem Geiste des Dichters angehörig, zeigt, daß Faust unwillkürlich, der Dichter von Anfang mit Bewußtsein den Weg sah, der aus Fausts Verzweiflung am Wissen herausführen würde. Ich meine die Worte:

Das Pergament, ist das der heilige Bronnen,
Woraus ein Trunk den Durst auf ewig stillt?
Erquickung hast du nicht gewonnen,
Wenn sie dir nicht aus eigener Seele quillt.

Auf die Szene im Studirzimmer folgt in der ersten Faustgestalt der Osterspaziergang. Doch war der Schluß desselben anders gestaltet, wofür einen ich urkundlichen Anhalt zu haben oder vielmehr gehabt zu haben glaube. Ich komme hier dem Leser gegenüber beinahe in die Lage jenes Examinanden, der, um die Lösung eines wissenschaftlichen Problems befragt, durch seine Antwort, daß er sie vergessen habe, das höchliche Bedauern der Examinatoren erregte, welche das fragliche Problem nur als ein ungelöstes gefannt hatten. Im Jahre 1866, kurz vor dem Ausbruch des Krieges, fand ich in einer norddeutschen Zeitung, ohne ihn aufzuberühren, einen irgendwo bis dahin verborgenen Brief Voies mitgeteilt. Darin schreibt Voie über die Szene des

Osterspazierganges, die er in Frankfurt von Goethe vorlesen gehört. Nach der Mitteilung in diesem Briefe war der Schluß der Szene folgendermaßen gestaltet: Faust und Wagner treten an eine Gruppe von Studenten heran, die sich an den Kunststücken eines Pudels ergötzt. Nach einem kurzen Aufenthalt gehen die Wanderer weiter, aber der Pudel folgt ihnen, springt bald vor ihnen her, bald zur Seite. Dies würde stimmen zu den jetzigen Schlußworten dieser Szene, welche aus Wagners Munde lauten:

Ja deine Gunst verdient er ganz und gar,
Er, der Studenten trefflicher Scolar.

Diese Einführung des Pudels an Stelle der jetzigen, in der er sogleich auf Faust einen geisterhaften Eindruck macht, würde im übrigen die Szene des Spazierganges unberührt lassen, sie würde jedoch für das Folgende einen nicht bedeutungslosen Zug ergeben. Der Unterschied der beiden Einführungen bestünde nämlich darin, daß nach der ältern Einführung Faust, obwohl er im stillen auf die Erfüllung des vom Erdgeist gegebenen Versprechens harrt, obwohl ihn die Sehnsucht, die ihn zum Erdgeist geführt hat, immerfort beschäftigt, doch ganz ahnungslos ist, wann und wo ihn die Gabe des Erdgeistes treffen wird. Daher kommt auch der elegische Ton, mit dem er während dieser Szene seiner Sehnsucht Ausdruck leiht. Die neue Einführung wurde von dem Dichter gewählt, weil in der veränderten Gestalt des Gedichts Faust überhaupt auf die Erfüllung seiner Wünsche durch die Hilfe der höheren Geisterwelt resignirt hat, weil mit dem Teufel ein ganz neues selbständiges Element ins Spiel kommt, ein Element, dessen Natur gleich bei der ersten Erscheinung durch ahnende Gesichte auch bei Faust angedeutet werden mußte.

Dieser Brief Boies, dessen Inhalt doch nicht von der Art ist, daß ihn jemand träumen kann, noch dazu in einem Augenblick, wo alle Köpfe von einer unabsehbaren politisch-militärischen Krisis voll waren, ist wahrscheinlich infolge des Zeitpunktes seiner Veröffentlichung allen Goethesammlern und Goetheforschern, soweit ich Umfrage halten konnte, entgangen. Vielleicht, daß diese Zeilen dem vor Augen kommen, der den Brief der Öffentlichkeit übergab, und ihn veranlassen, die immerhin wertvolle Reliquie nochmals zu produziren, aber an einem Orte, wo sie der Goethegemeinde nicht entgeht. In dem jetzigen Faust folgt der Pudel dem Faust in das Studirzimmer, wo sich nach dem Übersetzungsmonolog die Beschwörungsszene anschließt. Alles dies gehört der spätern Dichtung an und entspringt zum Teil noch aus dem Motiv, den Teufel, die neue selbständige Macht des Gedichts, wirksam einzuführen. Dagegen sollte der Diener des Erdgeistes sich anfangs verbergen, um diejenige Überraschung herbeizuführen, welche die Poesie gern anwendet, um einen schon erwarteten Gegenstand noch einmal mit dem Reiz des Unerkannten, plötzlich Hervortretenden zu umgeben. Wir dürfen daher vielleicht annehmen, daß der Pudel sich von den

Spaziergängern vor dem Eintritt in das Stadthor trennte, beim Weggang aber plötzlich die Gestalt des fahrenden Schülers annahm.

Hierauf ist in der ursprünglichen Gestalt diejenige Szene im Studirzimmer gefolgt, welche wir jetzt als die dritte kennen, aber nur der Schluß derselben und mit einem andern Eingang. Wir dürfen uns den Eingang folgendermaßen vorstellen. Mephistopheles klopft und wird von Faust beim Eintritt als ein Fremder behandelt. Er gibt sich als der fahrende Schüler vom Ostertag zu erkennen, und jetzt ahnt Faust den Gesandten des Erdgeistes. Diesem beginnt Faust seine Wünsche vorzutragen und die Dienste anzuzeigen, welche er erwartet. Er schließt mit der Rede, mit welcher das Fragment von 1790 diese Szene beginnen läßt, indem es vorher eine Lücke anzeigt, mit der Rede: „Und was der ganzen Menschheit zugeteilt ist“ bis „zerscheitern.“ Von da verlief die Szene wie im Fragment und wie im jetzigen Faust mit der Episode des Schülers bis zum Antritt der Fahrt.

Den Worten:

Und was der ganzen Menschheit zugeteilt ist,
Will ich in meinem innern Selbst genießen

sind keinesfalls die jetzigen Reimzeilen vorausgegangen:

Mein Busen, der vom Wissensdrang geheilt ist,
Soll keinen Schmerzen künftig sich verschließen.

Denn ich bitte meine Leser, sich scharf zu vergegenwärtigen, daß in der ersten Gestalt des Gedichts Mephistopheles zu einem Faust kommt, der von seinen Ansprüchen an das Wissen noch nicht das Geringste aufgegeben hat. Der Verlauf der Unterredung von den Worten an, mit welchen sie das Fragment beginnen läßt, wie er den unveränderten Schluß der jetzigen dritten Szene im Studirzimmer bildet, zeigt dies auf das allerdeutlichste.

Hier stoßen wir nun freilich wiederum auf die doppelte Unbegreiflichkeit, wie der Dichter den zu den später vorangestellten Motiven garnicht mehr passenden Schluß unverändert aufnehmen konnte, und wie der Schaar der Faustkritiker dieser Widerspruch, der wie eine schwere Kugel auf den Aufmerkamen prallt, hat unbemerkt bleiben können. Man sehe sich doch nur die Worte an. In der jetzigen Szene heißt es (W. 1393):

Vor mir verschließt sich die Natur,
Des Denkens Faden ist zerrissen,
Mir ekelt lange vor allem Wissen.
Daß in den Tiefen der Sinnlichkeit
Uns glühnde Leidenschaften stillen,
In undurchdrungnen Zauberhüllen
Sei jedes Wunder gleich bereit;

und W. 1418 heißt es:

Mit meinem Geist das Höchste- und Tiefste greifen.

Ferner: nachdem Faust seiner Verzweiflung den stärksten Ausdruck geliehen, nachdem er gefragt hat: Was willst du armer Teufel geben? läßt er sich später von Mephistopheles noch einmal belehren, daß es nicht möglich ist, der Menschheit Krone zu erringen, und fühlt nun erst mit Behmut, was er vorher bereits mit wilder Verzweiflung durchlebte, daß er vergebens alle Schätze des Menschengewisses herbeigerafft. Um aber den Widersprüchen die Krone aufzusetzen, spricht Mephistopheles vor dem Eintritt des Schülers den bekannten Monolog: „Verachte nur Vernunft und Wissenschaft“ u. s. w.

Man vergegenwärtige sich die ursprüngliche Situation. Mephistopheles kommt zu Faust, der noch ganz und gar nicht von seinem Urquell abgezogen ist, um ihn erst in diesem hohen Streben irre zu machen. Er gewinnt aus Fausts leidenschaftlichem Wesen die Hoffnung, daß dieser in seiner Ungeduld den einzigen Weg der Erlösung von der Pein der Endlichkeit, den Weg der wissenschaftlichen Kontemplation, obwohl er ihn begehrt, nicht finden wird. In dieser Hoffnung spricht er die Worte: „Verachte nur Vernunft und Wissenschaft“ u. s. w. Der Ausspruch in Mephistopheles' Munde: „Er wird Erquickung sich umsonst erklehn“ ist ganz undenkbar für denjenigen Mephistopheles, der angehört hat, wie Faust diese Erquickung mit dem ganzen Pathos der Verzweiflung abweist. Die Worte des Mephistopheles, worin dieser Ausspruch vorkommt, beziehen sich auf einen Faust, der noch mit voller Inbrunst Erquickung sich erkleht, der sie noch von dem Erdgeiste durch die Vermittlung des Mephistopheles erwartet. Mephistopheles stellt sich daher die Aufgabe, Faust um diese Erquickung zu betrügen. Der Betrug gelingt ihm nicht, und es ist ein anderes Mittel, zu dem er greifen muß, um Faust ins Verderben zu stürzen.

Man beachte die Worte:

O glaube mir, der manche tausend Jahre u. s. w.

Der Gott, von dem hier die Rede, ist der Erdgeist, der in der Zerstörung sich als Schöpfer, im Schaffen sich als Zerstörer genießt und seinerseits im ewigen Glanze der unerschöpflichen Kraft bleibt. Die Finsternis, in welche er die Dämonen gebracht hat, ist nicht der höllische Strafort, sondern der Trieb und die Illusion der völligen Zerstörung. Tag und Nacht, welche für den Menschen taugen, zeichnen die Stellung des endlichen Geistes zwischen dem Sein, welches er behaupten und erweitern möchte, und der Zerstörung, der er stückweise zum Opfer fallen muß.

Wenn Mephistopheles seinen Monolog über Faust mit den Worten schließt:

Und hätt' er sich auch nicht dem Teufel übergeben,
Er müßte doch zu Grunde gehen;

so war die ursprüngliche Bedeutung derselben: Hätte er auch nicht die Hilfe

eines der Dämonen angenommen, welche ins Verderben locken, er würde den Weg der Erlösung durch seine eigne Ungebuld verlieren. Dem äußern Laut nach schienen die Worte allerdings trefflich dem späteren Motiv zu entsprechen, wonach Faust sich durch einen Vertrag dem Teufel für einen gewissen Fall übergeben hatte. Desto klaffender ist der innere Widerspruch. Mephistopheles erwartet Fausts Untergang davon, daß dieser keine Erquickung findet, und vorher hat er mit Faust eine Wette geschlossen, wonach Faust ihm nur um den Preis verfällt, daß es den Künsten des Mephistopheles gelingt, Faust eine Erquickung sei es zuzuführen, sei es vorzuspiegeln. Vorn ist Fausts Nichterquicktsein die Bürgschaft seiner Rettung, am Schluß die Bürgschaft seines Verderbens.

Man kann nicht leugnen: die ganze Unterredung mit Mephistopheles, wie sie nunmehr aus den Motiven des ersten Gedichts und aus der späteren Umformung zusammengesetzt ist, bildet ein Chaos von Pleonasmen und Widersprüchen durch die Häufung von Motiven, die mit einander unverträglich sind. Der Dichter ist hier aus dem Widerstreben, das bereits wirksam Gestaltete um der späteren Motive willen in den Papierkorb zu werfen, in der Sorglosigkeit der Redaktion soweit gegangen, wie an keiner andern Stelle des Gedichts. Der Umstand, daß die Widersprüche bisher eigentlich noch garnicht bemerkt worden sind, scheint ihn zu rechtfertigen.

Auf die Unterredung mit Mephistopheles folgte die Szene in Auerbachs Keller. Möglicherweise ist diese Szene eines der zuletzt geschriebenen Stücke der ersten Gestalt. (Vgl. Löper a. a. D. S. VII.) Dies ändert nicht ihre Stelle in der strengen Kontinuität der Entwicklung. Denn wir müssen sehen, wie Mephistopheles den Faust auf Reisen führt, müssen sehen, wie er ihn zunächst in lustige Gesellschaft bringt. Der Versuch ist entzückend für alle Leser, aber nicht für Faust. Für eine oberflächliche Betäubung der Gedanken durch die Sinne ist dieser Geist unzugänglich. Das überrascht uns nicht und wahrscheinlich auch nicht den Mephistopheles. Nichtsdestoweniger mußte der Versuch angestellt werden. Nachdem er gescheitert ist, greift Mephistopheles zu dem stärksten Mittel, das ihm zu Gebote steht, um Faust in die irdische Beschränktheit zu fesseln und ihn durch das Zerbrechen dieser Fessel früher oder später sich verwunden zu lassen: er zeigt ihm in dieser Beschränktheit die Unschuld und den Adel der Menschenseele. Nun folgen in der ersten Faustgestalt zunächst die Gretchenzenen, wie im jetzigen Faust bis zur ersten Gartenszene einschließlic. Die weitere Folge der Szenen aber ist wie im Fragment von 1790. Also zunächst Gretchen am Spinnrad, dann die zweite Gartenszene mit dem Gespräch über die Religion und mit der Überreichung des Schlafrunks; dann die Szene am Brunnen; dann die Szene in Wald und Höhle; dann die Szene im Zwinger, dann die Szene im Dom; hierauf die beiden im Fragment fehlenden Schlußszenen: die Szene „Trüber Tag. Feld“ und dann die Kerkerzene, mit welcher die erste Faustgestalt schloß. Wir haben diese Szenen alle im jetzigen

Faust. Wesentlich verändert gegen die erste Gestalt ist, wie der Schiller-Goethische Briefwechsel bezeugt, nur die Kerkerzene. Die übrigen Veränderungen beschränken sich auf den Zusatz in der Domszene bei der ersten Rede des bösen Geistes: „Auf deiner Schwelle wessen Blut?“ Ferner bei der Szene „Trüber Tag, Feld“ auf den Zusatz der wenigen Worte des Mephistopheles: „Und die Gefahr, der du dich aussetzest — wiederkehrenden Mörder“ und der kurzen Antwort des Faust: „Noch das von dir? — befrei sie.“

Von allen diesen Szenen bedürfen zwei einer eingehenden Betrachtung: die Szene in Wald und Höhle und die Kerkerzene.

Zunächst die Szene in Wald und Höhle, bestehend aus Fausts Monolog und dem anschließenden Gespräch mit Mephistopheles. In dem jetzigen Faust erscheint diese Szene freilich wie ein abgerissenes, fast unmotivirtes Stück. In der ursprünglichen Komposition enthielt sie den bedeutungsvollsten Moment jeder wahren Tragödie, den Moment, welchen die Alten die Peripetie genannt haben, d. h. die Szene, in welcher die vielfach vorbereitete Katastrophe unvermeidlich wird, indem der tragische Knoten sich unlösbar schlingt. In der Katastrophe erfüllt sich dann die Peripetie. Die Peripetie enthält sonach den Schlüsselpunkt jeder wahren Tragödie, und so war es auch bei der ersten Fausttragödie.

Bei dieser merkwürdigen und bedeutungsvollen Szene kann ich die Zweifel nicht unberücksichtigt lassen, welche mein langjähriger Freund Julian Schmidt — wir haben vor 35 Jahren hier in diesen Blättern mit aller Leidenschaft empörter Besorgnis vor dem Einbrechen einer schmachlichen Barbarei gemeinsam die Demokratie von 1848 bekämpft — gegen die Zugehörigkeit derselben zur ersten Faustgestalt oder zu den dem ersten Erguß der Dichtung entstammenden Szenen erhebt. Julian Schmidt hat in vielen Jahren vieles über den Faust gesagt, das Reiffte in einem Versuch im Märzheft der Preussischen Jahrbücher von 1877. Er steht ganz auf dem Standpunkte der historischen Kritik und geht am weitesten in der Zuversicht, diesen Standpunkt für den abschließenden des Verständnisses zu halten, nur daß er weiß, wie sehr dies einen Mangel des Werkes bedeutet. Er nimmt auch deswegen unter diesen Kritikern die bedeutendste Stelle ein, weil er ein wahrer Goldgräber ist, der nicht bloß dahin greift, wo andre ein Klümpchen gefunden haben, sondern mit seinen eignen Augen Neues und Wertvolles findet. In dem Faust sieht er lediglich eine Sammlung von Reflexen der Pflanzen, welche im Weinberg der deutschen Geistesarbeit während Goethes Lebensgang in den Boden gesteckt wurden. Schmidt erkennt Goethes Verdienst darin, daß die Stoffe erst dadurch zu Fermenten wurden, daß Goethe sich ihrer bemächtigte, oder, um bei dem früheren Bilde zu bleiben, daß nur diejenigen Reben fruchttragende Stücke gaben, die der Goethische Genius bestrahlte. Dagegen will Schmidt in keiner Weise die Faustdichtung als ein organisches, oder, um genauer zu sprechen, weil er eine quasiorganische Entstehung vielleicht nicht leugnen würde, als ein organisirtes Gebilde anerkennen. Er kommt

naturgemäß zu dieser Ansicht, indem er an den Faust den Maßstab einer Shakespeare'schen oder Lessingschen Tragödie legt. Daß der Faust ein Drama in diesem Sinne nicht ist, nämlich der jetzige Faust, werde ich nicht bestreiten. Ich hoffe aber bald zu zeigen, daß der ursprüngliche Faust von einer vollendeten Geschlossenheit war, wie nur einige Stücke des Sophokles und wie Lessings Emilia Galotti. Was den spätern Faust betrifft, so hoffe ich wahrscheinlich zu machen, daß Goethe in Rom noch einmal einen Plan konzipirte, der eine plastische Einheit der Ausführung verbürgen konnte. Als er zum drittenmale an den Faust ging, gab er jede Hoffnung und jede Bemühung darum auf. Das steht in den Briefen an Schiller mehr denn einmal mit klaren Worten zu lesen. Zwischen meiner und Schmidts Ansicht bleibt aber der Unterschied, daß, wenn zwischen einer Folge höchst lebens- und eindrucksvoller Szenen der Zusammenhang einer durchgehenden Handlung fehlt, doch ein ideeller Zusammenhang vorhanden sein kann, welcher die Szenen zu einem Ganzen macht, d. h. ihnen einen Fortschritt und einen Abschluß giebt. Dies ist doch noch etwas andres als eine zufällig auf den Namen derselben Personen geschriebene Reihe von Bildern und Dialogen, und eine solche Dichtung, die sicherlich kein Drama im Shakespeare'schen und Lessingschen Sinne ist, bildet eben eine Gattung für sich und kann die ewige Bewunderung aller hochgebildeten Geister verdienen, solange die Menschheit auf ihren Höhen in solchen Geistern wandelt. Es ist allerdings vom Übel, daß eine solche Dichtung nachgeahmt werden will. Aber es wäre noch weit übler, wenn wir uns dadurch zu einem Maßstab der Geisteswerke verleiten lassen wollten, welcher den Wert derselben darnach ermißt, ob sie geeignet sind, Schule zu machen. Nur was einmal existirt, ist notwendig, hat einmal ein Philosoph gesagt. Es wird nicht nötig sein, daß ich jetzt das granum salis emporhalte, dessen der Satz bedarf.

Nun zu unsrer Szene zurück, welche Julian Schmidt, wenigstens soweit es sich um den Eingangsmonolog handelt, der Frankfurter Zeit abspricht, um sie in diejenige Epoche der Weimarischen Zeit zu versetzen, wo die Iphigenie entstand.

Schmidt giebt zwei Gründe an, welche dieses Datum notwendig machen sollen: erstens den Stil des Monologs, zweitens den Inhalt. Nichts ist indeß trügerischer, als bei Goethe aus der stilistischen Reife auf den spätern Ursprung einer Dichtung oder eines Dichtungsfragments schließen zu wollen. Es gab eine Zeit, wo man alles Reife womöglich nach der italienischen Reise datiren wollte, bis Schöll diesem Irrtum durch eine vortreffliche Abhandlung ein Ende machte. Aber wir dürfen die Reife Goethischer Werke auch nicht erst etwa aus dem Jahre 1776 oder 1777 datiren wollen. Es ist niemand anders als Julian Schmidt selbst gewesen, der auf das im Jahre 1771 entstandene Gedicht „Der Wandrer“ hingewiesen hat als ein Zeugnis, wie früh der Dichter, wenn er wollte, oder sagen wir lieber, wenn ihm Stimmung und Gedanke darnach kamen,

über den Adel der Form, die Ruhe und Reife der Anschauung verfügte, welche die Zeit seiner Höhe als Regel des Schaffens begleiten. Und am Ende: fehlt es denn an Zeichen der Reife im Götz, im Werther, im Faust selbst in den als der ersten Entstehungszeit angehörig bezugten Szenen? Man kann bei Goethe, glaube ich, aus dem Charakter manches Stückes wohl mit Sicherheit entnehmen, daß es einer jugendlichen Periode angehören muß, aber niemals, daß es nur in einer späten Periode entstanden sein könne. Den Anflug der Allflugheit zeigen manche Sachen aus allen Perioden. Aber wer will die Allflugheit der Jugend, die hin und wieder fertig ist, ehe sie gelebt und gesehen hat, überall unterscheiden von der alten Klugheit des Greises, die uns immer einladen möchte: Komm, ältle du mit mir? Soviel über den Stil. Allein Schmidt beruft sich auch auf den Inhalt, auf die Worte:

Gabst mir die herrliche Natur zum Königreich,
 Kraft sie zu fühlen, zu genießen. Nicht
 Kalt staunenden Besuch erlaubst du nur.
 Vergönne mir, in ihre tiefe Brust,
 Wie in den Busen eines Freunds zu schauen.
 Du führst die Reihe der Lebendigen
 Vor mir vorbei, und lehrst mich meine Brüder
 Im stillen Busch, in Luft und Wasser kennen u. s. w.

Die Worte: „Vergönne mir, in ihre tiefe Brust“ u. s. w. sollen auf das geologische Studium deuten, welches erst im Jahre 1779 etwa begann. Schmidt führt dafür die zweite Abtheilung der Briefe aus der Schweiz an; die zweite Reise dorthin fiel in das Jahr 1779. Allein sicher hat Goethe nicht erst in diesem Jahre angefangen, die Natur so zu sehen, wie er seine Blicke in jenen Briefen beschreibt. Wenn die Briefe über die erste Schweizerreise, welche in das Jahr 1775 fiel, dergleichen nicht enthalten, so geht es darum doch nicht an, alles ähnliche von dieser Reise auszuschließen. Man schreibt nicht von jeder Reise alles, was man erlebt und sieht, sondern das, was man aus einem Grunde aus der Reihe des Erlebten für sich oder für irgend einen Briefempfänger hervorheben will. Der Sinn für die Natur war in Goethe so früh entwickelt, als wir können es getrost sagen, sein Bewußtsein; er entstand mit diesem und gehörte zu ihm. Auch meine ich nicht etwa bloß jenen schwärmerischen Naturfönn, der ihre Erscheinungen zu erhöhten Reflexen unsers Seelenlebens macht, sondern auch den beobachtenden Naturfönn, welcher darnach trachtet, die Natur in ihren Einzelheiten ruhig auseinanderzulegen und ein Bild ihres Wirkens zu erhalten. Natürlich wird auch dieser Sinn nicht sogleich mit wissenschaftlichen Versuchen beginnen, aber diese braucht man auch wirklich nicht in die Worte hineinzulegen: „Nicht kalt staunenden Besuch erlaubst du nur“ u. s. w. Ich glaube, man dürfte es nicht einmal.

Ich komme nun aber dazu, die organische Stellung der Szene „In Wald und Höhle“ in der ersten Faustkomposition nachzuweisen.

Faust durchstreift die Welt, von dem Zaubermantel des Mephistopheles getragen, nach Belieben. Wir dürfen uns die Trennung von Gretchen, als er von ihr geflohen ist, nicht als eine kurze denken. Diese Zeit, wo eine Leidenschaft, die er im Innern niederkämpfen möchte, ihn vor leidenschaftlicher Annäherung an andre Weltercheinungen bewahrt, ihn diese letzteren mit unbefangenen Auge aufnehmen läßt, wird zu einer Zeit der Kontemplation und des Studiums. Eine solche Zeit wurden für Goethe seine Streifereien und wechselnden Aufenthalte nach dem Jahre 1771 und schon seit 1770. Wir wissen, daß diese Zeit innerlich ungemein fruchtbar für ihn geworden ist, gerade was die Reise der Kontemplation, die Erhebung über die Gegenstände anlangt. Daneben blieb er allerdings, und konnte es bleiben, der von Lebenslust und Lebensfülle überströmende Jüngling. Aus dieser Stimmung heraus ist der Monolog „In Wald und Höhle“ geschrieben. Er zeigt nicht auf das zergliedernde Mitleben der Natur, sondern auf das phantastische, als dessen Krone aber der Kosmos des menschlichen Innern ruhig in sich zurücktritt. Nicht nur der kaltstaunende Besuch wird als ungenügend zurückgewiesen, sondern selbst „der Betrachtung strenge Lust“ wird gelindert, indem nicht nur die Gestalten des Naturlebens als Lebendige, als Brüder herantreten, sondern auch der Vorwelt silberne Gestalten, die Gestalten der Geschichte. Es ist mithin der Blick der geläuterten, beruhigten Phantasie auf Natur und Welt, nicht aber geologisches Studium und dergleichen. Dies ist die Art des Genius, ganz besonders aber des Goethischen Genius: aus einem Minimum von Erfahrung eine Weltenbreite lebendiger Anschauung zu produzieren. Faust braucht nur das abgeschlossene Studirzimmer zu verlassen, und Lebensfülle quillt ihm entgegen, die er in der Einsamkeit mitternächtiger Stunden vergebens gesucht hatte. Und doch hätte ohne diese Studien keine lebendige Anschauung seinen Geist erquickt. Vom Sehen allein, wenn der Geist nicht ahnend vorbereitet ist, die Bilder und Gesetze zu suchen, wird niemand reich und weise.

Treten wir in den engeren Zusammenhang der Faustkomposition zurück. Faust hat durch des Mephistopheles Zaubermittel, die ihm den freien Flug durch die Welt gestatteten, erlangt, was Mephistopheles ihm nicht gönnen, wovon ihn dieser abziehen wollte, was ihm aber der Erdgeist versprochen hatte: lebendige Fülle ruhiger Anschauung. Aber die magische Kunst, die ihm die Fülle der Erscheinungen herbeiführt und ihm zugleich die Mittel gewährt, die schützenden Schranken, mit welchen das individuelle menschliche Dasein gegen die Außenwelt umgeben ist, leicht zu durchbrechen, hat ihm den Brand einer Leidenschaft entfacht, die ihn entweder von jener Lebensfülle hinweg wieder in ein enges Dasein einschließen oder ihn zu einem grausamen Mißbrauch seiner überlegenen Mittel hinreißen muß. Ein Mittel gäbe es, diesem Dilemma zu

entgehen: die Auslöschung des Brandes. Faust versucht dieses Mittel: er ist von Gretchen geflohen, er möchte nicht zu ihr zurückkehren. Aber Mephistopheles hat es leicht, die nicht erstickten Flammen einer unbezähmbaren Leidenschaft anzufachen. Faust fühlt dies vollkommen; in wildem Schmerz verwünscht er sich selbst, weil ihn der unwiderstehliche Dämon treibt, der uns ein Fremder und doch im Kern des eigensten Wollens waltet. Aber Faust klagt den falschen Dämon an, und diese Selbstverwirrung ist echt tragisch. Er verwünscht sich nicht darum, weil er nicht seiner Leidenschaft Herr werden will, sondern darum, weil er diese Höhe des Lebens erklimmen hat, diese Kraft des Fluges erlangt, die ihm den Reichtum des Schauens gewährt, aber mit den erhöhten Mitteln der Befriedigung auch die Macht der Begierden verstärkt. Der Mensch ist nichts gebessert, wenn er bloß die Macht über die äußern Dinge erhöht hat. Mit den Mitteln des Guten wachsen ebenso die Mittel des Bösen. Aber Faust hatte vom Erdgeist nur jene äußere Macht erlehrt, an eine Veränderung der innern Menschenkräfte in ihrem Verhältnis zu einander hat er nicht gedacht, und der Erdgeist hätte sie ihm nicht gewähren können, obwohl er Faust nicht ungewarnt ließ. So flucht jetzt Faust dem Streben, das ihn erfüllte, dessen Befriedigung ihm nun gewährt ist. Er erkennt, daß dieses Streben ein edles und hohes ist, daß es aber nur unter der Bedingung selbsterarbeiteter, nicht durch ein Wunder herbeigeführter Befriedigung die erhöhte Macht gewinnt, der inneren Dämonen Herr zu bleiben. Mit Willen und Bewußtsein eilt Faust jetzt ins Verderben.

Nach dieser Peripetie, einer der meisterhaftesten, die je gedichtet worden, vollzieht sich die Katastrophe. Wir erleben die erschütternde Vorbereitung von Gretchens Schicksal bei den Szenen im Zwinger und im Dom. In der Szene: „Trüber Tag. Feld“ vernimmt Faust die furchtbar unausbleibliche Erfüllung. Er läßt sich auf dem Mantel des Mephistopheles nach dem Kerker tragen.

Die Kerkerzene war, wie durch die Briefe an Schiller bezeugt ist, in Prosa geschrieben. Wenn dort von ihrer unerträglichen Natürlichkeit und Stärke die Rede ist, von der unmittelbaren Wirkung des ungeheuern Stoffes, welche durch den Vers gedämpft werden sollte, so wird der Inhalt, was die Schilderung Gretchens und ihres Verhaltens betrifft, doch der jetzige gewesen sein. Dann aber folgte der Anfang zu einem neuen Ausbruch gegen Mephistopheles. In diesem Augenblick erscheint der Erdgeist, um Faust an die verschmähte Warnung zu erinnern. In furchtbarer Bestätigung steht das Grauen, das er bei der ersten Erscheinung des Geistes empfunden, vor dem vernichteten Faust. Im Innersten zermalmt, von Wut und Abscheu gepeitscht, rast er in wildem Entsetzen gegen die Kerkermauer.

Dies war der Faust, den Goethe 1775 nach Weimar brachte. Die Dichtung war, wie ich glaube, in allen Teilen ausgearbeitet.

* * *

*

Ich habe nun den Ausspruch zu rechtfertigen, daß das ursprüngliche Faustdrama in Bezug auf plastische Kontinuität von vollendeter Komposition war. Die bis jetzt gegebene Skizze bringt dies vielleicht nicht deutlich genug vor Augen. Ich lade daher den Leser ein, sich den Gang des Stückes nochmals mit mir zu vergegenwärtigen.

Die Exposition bestand aus den beiden Szenen der Ofternacht und des Ofterspazierganges. Die erste Szene schloß mit den Worten des Erdgeistes bei der zweiten Erscheinung, dann folgte auch in sinnlich-pragmatisch enger Kontinuität die Szenenreihe des Ofterspazierganges. Nur zwei Expositionen können an Großartigkeit mit der zum Faust in der Geschichte des Dramas verglichen werden: die Exposition zum Agamemnon des Aeschylus und die Exposition zum Hamlet, beide, weil sie ein schon vorhandenes Schreckliche ausbreiten, an konzentrierter Gewalt die Faustexposition übertreffend. Aber die Könige der Tragik würden sich vor dem Schöpfer des Faust verneigt haben: an Weite und Tiefe des Problems bei vollendeter Anschaulichkeit, im Reichthum der gleichwohl auf einen einzigen Punkt gerichteten Mittel, im Zauber der kontrastirenden, aber ganz aus einer Wurzel hervordringenden Stimmungen hat der zwanzigjährige Dichter sie übertroffen. Zuerst der wilde Schmerz Fausts, dann der prometheische Aufschwung zur Magie, dann der Sturz von der Höhe, dann die Selbstbesinnung auf die inwohnende Kraft durch die gutmüthige Aufdringlichkeit eines subalternen Geistes, dann die Wiederholung des prometheischen Aufschwungs, gemildert durch ein Element von Vertrauen und Hingebung; von der Seite des Geistes, bei scheinbarem Nachgeben die unnahbare Herbeheit des antiken Schicksals, für Faust verborgen hinter einem zweideutigen Ausspruch, der mit schwerer Ahnung auf die Zuhörer fällt. Und nun der andre Teil der Exposition. Faust ist von einer doppelten Schranke gedrückt: von der Schranke des Erkennens und von der Schranke des Lebens. Der einsame Monolog hat uns den schon verzweifelnden Denker gezeigt, der Spaziergang zeigt uns den wirkenden Mann, der mit dem Leben, auf einem unbeweglichen Punkt freilich, aber immerhin schon vielfach in Berührung gekommen ist, den aber die Kleinheit des menschlichen Schicksals, wie es ihm überall entgegentritt, trotz der Bergnüglichkeit und Illusion, mit der die Menschen, sich von jedem Schlage erholend, darin bewegen, mit tiefer Schwermut zu Boden drückt. Nur in Beethovens Musik finden sich solche organische, aus einer Wurzel emporquellende Kontraste. In der Faustexposition folgt auf ein leidenschaftlich reiches Allegro ein heiteres, mannichfaltiges, aber die Enge des Lebens atmendes Scherzo, aus dem sich ein rührend vornehmes Adagio entwickelt. In der Enge ist das Wohlsein, das sich den unverstandenen Schlägen beugt, um sie bald zu vergessen; in der Freiheit ist der Mangel, ist die Wehmut, denn ihr Vorzug ist nur, die Schranke zu fühlen, ohne die Macht, sie zu beseitigen. Fausts Sehnsucht auf dem Abendsonnenhügel ist die wundervollste Elegie, zu weiten Fernen der Freiheit sich erhebend und wie in einem

Beethoven'schen Adagio anklingend an die gefährliche Verheißung, die dieser Sehnsucht gegeben worden, während der Sehnsüchtige in der wehmütigen Wonne dieser Elegie die Verheißung ganz vergessen hat. Aber die schwarze Gestalt erscheint wie eine lächerliche und unbedeutende Zufälligkeit, durch die Fortsetzung des Spazierganges rein äußerlich herbeigeführt. Der Zuhörer aber vernimmt Accente, wie sie Beethoven in die scheinbare Malerei des Trivialen zu legen weiß, die ihn mit unheimlicher Ahnung bedrängen.

Diese unvergleichliche Exposition hat der Dichter selbst zerstören müssen. Über diese Tragödie selbst hat eine Tragik gewaltet. Indem der Dichter an dem Schluß der ersten Szene, veranlaßt durch die veränderte Grundidee des Gedichts, später Herrlichkeiten einschob, wie sie nie dem lyrischen Gesang entstiegen sind, hat er gerade die komplementären Stimmungen zerrissen. In Paris hat man, als Beethovens Werke neu waren, das Adagio der A-dur-Sinfonie in die D-dur-Sinfonie eingeschoben, der Dichter des Faust aber hat gehandelt, als hätte er auch noch das Adagio der D-dur-Sinfonie dazu spielen lassen, oder als hätte er vor dem erschütternden Andante des F-dur-Quartetts aus dem E-moll-Quartett den Gesang der Menschheit eingeschoben, der zu dem Thron des Allerbarmers steigt.

Befolgen wir jetzt die ursprüngliche Komposition weiter. Auf die Exposition folgt die Fortentwicklung durch die Einführung des Mephistopheles bei Faust, eines Dämons der Zerstörung, der sich nur einen Teufel nennt, weil die Umrisse der Dichtung aus der alten Puppenspielfabel entlehnt wurden. Über diese Unterredung, über die folgende Szene in Auerbachs Keller, über die Stellung beider Szenen im Organismus des Gedichts ist schon alles bemerkt.

An dem nun folgenden Teil des Dramas, der sich um die Gestalt Gretchens bewegt, ist die wunderbare Kontinuität, die jeden Moment mit der kräftigsten Plastik heraushebt, längst allseitig bemerkt worden. Und jeden Augenblick begleitet uns von Anfang an die Spannung, daß die Entwicklung durch einen Dämon der Zerstörung überwacht und geleitet wird, der Faust von seinem Urquell durch Leid und Entsetzen abziehen will. In der jetzigen Gestalt des Gedichts ist das Motiv umgekehrt und dadurch aller Wirkung beraubt worden. Jetzt müßte Mephistopheles eigentlich Faust zum Eingehen eines normalen Bundes lenken, weil Faust dann die Wette verliert. Mephistopheles' Verhalten erscheint jetzt als grausame Lust, die seinen Hauptzweck zerstört, während Faust eigentlich dem Mephistopheles danken müßte, daß er ihn vor dem Verlust der Wette bewahrt.

Nachdem auch das Organische der Peripetie genugsam dargelegt ist, habe ich wohl meine Behauptung von der plastischen Kontinuität des Ganzen gerechtfertigt. Man nehme aber den Schluß hinzu: ein wahrer Kreisluß, wo der Erdgeist, dessen beide erste Erscheinungen bei der nur kurzen und äußerlichen Unterbrechung als eine gefaßt werden können, wiederum vor Faust steht wie bei

der ersten Erscheinung, während in Faust die ungeheure Wandlung vorgegangen ist, die sein ganzes Seelengefüge vernichtet. Unwillkürlich steht diese ursprüngliche Fausttragödie vor unsrer Phantasie wie ein Drama des Sophokles, das man in einer ununterbrochenen Folge ohne Aktschlüsse, die sich zwischen eine unzerreißbare Kontinuität drängen würden, in sich aufnehmen möchte.

Man bemerke auch die aus der anfänglichen Weite des Horizontes in eine immermehr sich verengende Enge führende Bewegung, eine Enge, in welche die anfängliche Weite noch einmal befreiend hereinleuchten will, bis dieselbe sich hoffnungslos schließt und der Held an der Gewalt ihrer Mauern zerschellt.

Und die Moral des Stückes? Es war das Bluturteil über das Vermessen des endlichen Geistes, sich den Schranken der Endlichkeit zu entreißen. Ob das Vermessen im Wege, nicht im Ziele lag, davon hatte Faust keine Ahnung, davon gab die ursprüngliche Tragödie keine Andeutung. Durfte der Dichter dieses Bluturteil der Welt übergeben?

In dieser Frage liegt die Erklärung der Verzögerung des Faust.

Oder durfte er „der tragischen Kunst holde Geschöpfe,“ denen nie ein tragischer Dichter größere Lebenskraft eingeflößt, der Vergessenheit übergeben? Ihr Leben lag in ihrem Schicksal, konnte er sie diesem Schicksal entreißen, ohne ihr Leben zu zerstören? Er konnte nur dieses Schicksal in einen Strom positiver Erhabenheit leiten, in welchem die furchtbare Dissonanz desselben, ohne eigentlich aufgelöst zu werden, verschwand. In diesen Strom leitete der Dichter fortan alle großen Erlebnisse, sie zu gedrängten Bildern verdichtend, die er sonst vielleicht in breiten Formen an neuen Gestalten dargestellt hätte. In sechs Jahren war die erste Faustgestalt entstanden, beinahe sechzig Jahre brauchte der Dichter, die Einseitigkeit dieser Gestalt aufzuheben.

Ich schließe mit einer persönlichen Erinnerung. Ein unvergeßlicher Lehrer meiner Jugend — wenn einem oder dem andern seiner Schüler diese Zeilen vor Augen kommen, so erkennt er den teuern Namen: Karl Ferdinand Wieck — pflegte, wenn, von einem alltäglichen Anlaß des Unterrichts anhebend, seine Gedanken sich mit prophetischem Blick in eine Tiefe des Lebens versenkt hatten, uns an einen der großen Sprüche zu erinnern mit der Frage: Verstehen Sie nun dieses Wort?

So möchte ich meine Leser fragen: Verstehen Sie nun das Wort:

Am Ende hängen wir doch ab
Von Kreaturen, die wir machten.

