



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Creizenach, Wilhelm: Wilhelm Scherer über die Entstehungsgeschichte
von Goethes Faust : ein Beitrag zur Geschichte des literarischen
Humbugs.

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

Wilhelm Scherer über die Entstehungsgeschichte von Goethes Faust.

Ein Beitrag zur Geschichte des literarischen Humbugs.

Von Wilhelm Creizenach.



In den letzten Jahren ist bekanntlich für Scherers Untersuchungen über die ältesten Bestandteile des Faust das Tamtam der Reklame eifrig in Bewegung gesetzt worden. Da jedoch viele der begeisterten Lobredner vor lauter Entzücken ganz vergaßen, den Leuten auseinanderzusetzen, worin denn eigentlich Scherers Verdienste um das tiefere Verständnis der Faustdichtung bestehen, so wird vielleicht manchem Leser eine kritische Darlegung der Ansichten Scherers nicht unwillkommen sein.

Vergegenwärtigen wir uns zu diesem Zwecke zunächst mit ein paar Worten den Stand der Frage vor dem Erscheinen der Untersuchungen Scherers, 1879. *)

Bereits vor dieser Zeit hatte sich immer mehr die Überzeugung Bahn gebrochen, daß Goethes Faust nicht zu den Kunstwerken gehört, die rein aus sich selbst erklärbar sind, daß viele schwierige Partien im Faust uns erst dann verständlich werden, wenn wir uns vergegenwärtigt haben, in welchen Zeitpunkt ihre Niederschrift fällt, welche Ereignisse in dem äußern Lebensgange und in der innern Entwicklung des Dichters auf ihre Entstehung von Einfluß waren. Namentlich war die Aufmerksamkeit schon darauf hingelenkt, daß unter den Faustszenen, die im Jahre 1790 als Fragment veröffentlicht wurden, der Prolog im Himmel und die Vertragszene zwischen Faust und Mephistopheles noch nicht vorhanden sind, daß diese Szenen, welche das Gefüge der vollendeten Dichtung zusammenhalten, mit einigen Stellen des Fragments in Widerspruch stehen. Wer das Fragment für sich allein liest, dem kann es nicht entgehen, daß nach Goethes ursprünglichem Entwurf offenbar der Erdgeist in ganz anderer Weise, als dies jetzt der Fall ist, in die Handlung eingreifen sollte; Mephistopheles sollte als ein Abgesandter des Erdgeistes an Faust herantreten. Wenn man nun auf Grund dieser Thatsache sich von den ursprünglich vorhandenen, später jedoch wieder fallen gelassenen Absichten Goethes eine nähere Kenntnis verschaffen wollte, so mußte vor allen Dingen die Chronologie der einzelnen Szenen

*) Wilhelm Scherer, Aus Goethes Frühzeit. Straßburg, 1879.

möglichst sicher festgestellt werden. In dieser Hinsicht war manches schwer zu ermitteln, doch waren auch mehrere wichtige Anhaltspunkte für die Chronologie vorhanden. Vor allen Dingen jenes Fragment von 1790. Es beginnt mit Fausts erstem Monolog, bricht sodann ab nach dem ersten Gespräch zwischen Faust und Wagner; darauf folgt eine große Lücke, die in dem vollendeten ersten Teile (1808) durch Fausts zweiten Monolog und den unterbrochenen Selbstmordversuch, durch den Osterspaziergang, durch Fausts erstes Gespräch mit Mephistopheles und durch die Vertragszene ausgefüllt wird; erst gegen Ende dieser Szene geht das Fragment weiter fort, um alsdann, ebenso wie der vollendete erste Teil, die Schülerszene, die Szenen in Auerbachs Keller und in der Hexenküche und die ganze Gretchentragödie bis zum Schluß der Domszene zu bringen. Alles weitere: Valentin, die Walpurgisnacht, die Kerkerzene fehlt. Die Szene „Wald und Höhle“ („Erhabner Geist, du gabst mir, gabst mir alles“) steht im Fragment zwischen der Szene „Gretchen und Lieschen am Brunnen“ und der Szene vor dem Muttergottesbilde.

Man wußte, daß der größte Teil dieser Szenen schon längst vor dem Druck des Fragments, schon in den Sturm- und Drangjahren des Dichters (1770—75) entstanden sein müsse. Goethes Jugendfreund Friedrich Heinrich Jacobi sagte 1791, bald nach dem Erscheinen des Fragments, er habe beinahe alles schon von früher her gekannt. Offenbar wurde nur ein sehr kleiner Teil hinzugefügt, als Goethe das Manuskript aus den Sturm- und Drangjahren 1788 in Italien wieder vornahm, um es druckfertig zu machen. Neu hinzugekommen sind damals, wie es scheint, bloß die Hexenküchenszene, die Szene „Wald und Höhle“ — bei beiden können wir die spätere Entstehung aus Gründen annehmen, von denen weiterhin noch die Rede sein wird —, ferner einige Worte in dem kurzen Gespräch zwischen Faust und Mephistopheles, als beide, nach dem Schluß der Schülerszene, sich anschickten, in die Welt hinauszufahren; die beiden Zeilen:

Ein bißchen Feuerlust, die ich bereiten werde,
Hebt uns behend von dieser Erde

enthalten, wie Dünker mit Recht hervorgehoben hat, eine Anspielung auf die Montgolfierschen Luftballons, welche 1782 erfunden wurden und welche ihre Tragkraft durch erhitzte atmosphärische Luft erhielten. Goethe, Karl August und der ganze Weimariische Kreis zeigte für die neue Entdeckung das lebhafteste Interesse; 1783 und 1784 versuchte man in Weimar zu wiederholten malen, die Versuche Montgolfiers nachzuahmen.

Alle übrigen Bestandteile des Fragments, namentlich die ersten Studierzimmerzenen und die Gretchenzenen, wurden von allen Erklärern übereinstimmend in die Sturm- und Drangjahre des Dichters verlegt.

Indes war man doch auch zu der Annahme berechtigt, daß manches von dem, was nicht in dem Fragment von 1790, sondern erst in dem vollständigen Grenzboten II. 1887.

ersten Teil (1808) erschien, noch in die Jugendzeit des Dichters zurückreichen müsse. Goethe bemerkt in einem Briefe an Schiller vom 5. Mai 1798: „Meinen Faust habe ich um ein Gutes weiter gebracht. Das alte, noch vorrätige höchst konfuse Manuskript ist abgeschrieben, und die Teile sind in abgeordneten Lagen nach den Nummern eines ausführlichen Schemas hinter einander gelegt; nun kann ich jeden Augenblick der Stimmung nutzen, um einzelne Teile weiter auszuführen und das Ganze früher oder später zusammenzustellen. Ein sehr sonderbarer Fall erscheint dabei: einige tragische Szenen waren in Prosa geschrieben, sie sind durch ihre Natürlichkeit und Stärke im Verhältnis gegen das andre ganz unerträglich. Ich suche sie deswegen in Reime zu bringen, da denn die Idee wie durch einen Flor durchscheint und die unmittelbare Wirkung des ungeheuern Stoffes gedämpft wird.“ Nun finden wir in der That in dem vollendeten ersten Teile eine früher ungedruckte tragische Szene in Prosa, die Szene „Trüber Tag, Feld“ (Faust hat soeben von Gretchens Unglück gehört und beschließt, sie zu retten). In dieser Szene wird Mephistopheles ebenso wie in dem Fragment von 1790 als Abgesandter des Erdgeistes aufgefaßt; Faust ruft aus: „Großer, herrlicher Geist, der du mir zu erscheinen würdigtest, der du mein Herz kennest und meine Seele, warum an den Schandgesellen mich schmieden, der sich am Schaden weidet und am Verderben sich legt.“ Diese Stelle im Verein mit der Aussage Goethes in seinem Briefe an Schiller berechtigt uns zu der Annahme, daß die Prosaszene mit zu der ältesten Schicht der Faustdichtung gehört. Freilich scheint dem ein äußeres Zeugnis im Wege zu stehen. Niemer, der seit 1803 als literarischer Gehilfe Goethes und als Erzieher seines Sohnes August in Goethes Haus weilte, erzählt in seinen „Mitteilungen über Goethe“ (1841), Goethe habe später gewöhnlich das, was poetischer Erguß der Empfindung, der Leidenschaft und dergleichen gewesen sei, schon im Stillen für sich allein konzipirt und mit halben Worten zu Papier gebracht, dann in nochmaligem Überdenken einem Vertrauten in die Feder gesagt, um es so mit einem male reinlich und in einem Guffe vor sich zu sehen. „So z. B. im Faust die erste Szene nach dem Walpurgisnachttraum »Trüber Tag, Feld,« die ich eines Morgens, fast unmittelbar nach der Konzeption, auf sein Diktat niederschrieb.“ Aber es ist sehr wohl denkbar, daß bei einem so lange vergangenen Ereignis eine Täuschung des Gedächtnisses von seiten Niemers vorliegt, daß er entweder die Szene mit einer andern verwechselte oder daß er sich insofern irrte, als Goethes Diktat nicht auf einem kurz vorher konzipirten, sondern auf einem schon seit längerer Zeit vorhandenen Entwurf beruhte. Denn als Niemer in Goethes Dienste trat, war dieser schon längst mit sich darüber einig, daß die Erscheinung des Mephistopheles in ganz andrer Weise motivirt werden sollte, als es ursprünglich geplant war und als es in unsrer Szene noch geschieht. Und so haben denn auch seit Weiße (1837) eine ganze Reihe von Erklärern die Szene mit unter die ältesten gerechnet, ohne sich durch die

entgegenstehende Aussage Riemers irre machen zu lassen. Von namhafteren Erklärern ist, so viel ich weiß, nur Dünker von jeher der Meinung gewesen, daß wir die Aussage Riemers als ein unumstößliches Zeugnis betrachten müßten.

Ferner waren die Erklärer darüber einig, daß Goethe schon in der ersten Epoche Gretchen als Kindesmörderin eingekerkert und wahnsinnig vorzuführen gedachte. Dies wird u. a. bewiesen durch das Trauerspiel „Die Kindermörderin“ von Heinrich Leopold Wagner (1776). Wagner hat hier bekanntlich, das Vertrauen Goethes mißbrauchend, einige Hauptmotive der Gretchen-tragödie verwertet, unter andern auch solche, die wir in der Kerkerzene des Faust wiederfinden. Ferner erzählte Wieland 1796 von einer Kerkerzene, die ihm schon vor dem Erscheinen des Fragments bekannt gewesen sei, und wunderte sich, daß Goethe diese Szene nicht mit ins Fragment aufgenommen habe. Wenn wir mit diesen Zeugnissen die oben erwähnte Brieffstelle über die Prosaszenen zusammenhalten, so ist es klar, daß der Kerkerzene, so wie sie uns jetzt vorliegt, ein Entwurf aus dem ersten Zustande der Dichtung, höchst wahrscheinlich in Prosa, vorangegangen sein muß.

Dies alles sind Thatsachen, die schon vor dem Erscheinen der Untersuchungen Scherers bekannt und wiederholt ausgesprochen worden waren.

Das neue an Scherers Untersuchungen ist nun, daß er innerhalb der Gruppe von Szenen, die in die Sturm- und Drangzeit zurückreichen, zwei getrennte Entwicklungsschichten unterscheiden will. Er meint, daß Goethe in der ersten Hälfte der Sturm- und Drangperiode — vor 1773 — den Faust in Prosa entworfen und alsdann erst in der zweiten Hälfte der Sturm- und Drangperiode sich entschlossen habe, in seiner Dichtung Reimverse nach Art der Hans Sachs'schen anzuwenden. Goethe habe also damals einige Szenen, von welchen bereits ein Prosaentwurf vorhanden war, in Reime gebracht, während er andre zunächst in ihrer ursprünglichen Prosaform gelassen habe. Außerdem seien jedoch damals noch einige Reimszenen ohne Prosagrundlage hinzugeichtet worden.

Bei der Begründung dieser Annahme einer doppelten Bearbeitung während der Genieperiode geht Scherer von der Prosaszene aus, die sich, wie wir sahen, aus dem ersten Zustande der Dichtung erhalten hat. Er vergleicht diese Szene mit der ersten Niederschrift des Böß, die aus dem Jahre 1771 stammt, die Goethe jedoch damals noch ungedruckt gelassen hatte und erst 1773 veröffentlichte, nicht ohne sie vorher einer gründlichen Umarbeitung unterzogen zu haben. Bei dieser Umarbeitung war Goethe bestrebt, einiges allzu krasse, allzu leidenschaftlich wilde sowohl in Bezug auf den Inhalt als auch in Bezug auf die Form zu mildern oder gänzlich zu tilgen. So opferte er z. B. die Szene, in welcher Adelheid auf der Bühne erdroffelt wird, ferner eine Szene, in welcher eine Rittersfrau die wütenden aufständischen Bauern vergebens um Gnade für ihren Gemahl bittet u. a. m. Scherer glaubt nun nachweisen zu können, daß jene Prosa-

zene im *Faust* in die Zeit vor der *Göz*-Umarbeitung fallen müsse, da sie in dem Stil des ersten *Göz*-Entwurfs gehalten sei und in ihr manche Wendungen vorkommen, die Goethe in der Zeit während oder nach der *Göz*-Umarbeitung nicht gebraucht haben würde. Außerdem will Scherer noch in den gereimten Szenen einzelne prosaische Stücke finden, die aus dem ersten Entwurf stehen geblieben seien.

Diese Aufstellungen begründet Scherer durch den Hinweis auf folgende zwei Sätze in der Prosa-Szene: „Mir wühlt es Mark und Leben durch, das Elend dieser einzigen, du grinstest gelassen über das Schicksal von Tausenden hin.“ „Kette sie oder weh dir! den gräßlichsten Fluch über dich auf Jahrtausende!“ Scherer meint, diese Stellen bewiesen die Abfassung vor der Umarbeitung des *Göz*, denn Goethe habe bei dieser Umarbeitung mehrere leidenschaftliche Tiraden unterdrückt, in denen er mit Jahrhunderten und Jahrtausenden um sich geworfen hatte, so z. B., wenn Franz von Adelheid auf den schönsten Lohn verträstet wird und ausruft: „Wenn sie Wort hält — das wird ein Jahrtausend vergangener Höllenqualen aus meiner Seele verdrängen.“*) Scherer sagt: „Das entscheidet. Es ist unmöglich, daß ein Dichter, der in einem Werke mit sich einig ist, solche Übertreibungen wegzuschaffen, sie in einem andern sollte neu gemacht haben.“

Zur Widerlegung dieser Annahme brauchen wir nicht einmal zu untersuchen, ob es im allgemeinen zulässig sei, auf so unsicherem Grunde ein so großes Gebäude von Vermutungen zu errichten; es genügt, darauf hinzuweisen, daß Goethe solche leidenschaftliche Hyperbeln auch noch sehr häufig nach der Umarbeitung des *Göz* in den spätern Sturm- und Drangjahren angewendet hat. So sagt er, um nur einige wenige Beispiele herauszugreifen, im *Werther*: „Lotte, kein Jahrtausend vermag den Eindruck auszulöschen“ — „Lotte, rief ich aus, indem ich mich vor sie hinwarf, ihre Hände nahm und mit tausend Thränen neckte.“ Im *Clavigo*: „Lebt wohl, tausend Küsse dem Engel“; in der *Stella*: „Ein Jahr-

*) Außer diesen Stellen führt Scherer noch zwei andre aus der ersten *Göz*-Bearbeitung an, in welchen in ähnlicher Weise von Jahrhunderten und Jahrtausenden die Rede ist; er verschweigt jedoch, daß diese beiden Stellen aus einer Szene stammen, die 1773 vollständig unterdrückt wurde. Was Scherer sonst noch von angeblichen Übereinstimmungen zwischen der Prosa-*Faust*-Szene und der ersten Bearbeitung des *Göz* anführt, will ich der Vollständigkeit wegen hier in der Anmerkung mitteilen, obwohl es, wie man auf den ersten Blick erkennen wird, gar nichts beweist. *Faust*: „Im Elend! Verzweifelnd! Erbärmlich auf der Erde lange verirrt und nun gefangen!“ „Wis dahin! dahin!“ „Gefangen! Im unwiederbringlichen Elend! Bösen Geistern übergeben und der richtenden gefühllosen Menschheit!“ Damit vergleicht Scherer folgende Sätze in der Rolle Weislings: „Elend! Elend! ganz allein zu sterben — von niemanden gepflegt, von niemanden beweint.“ „Verlassen von aller Welt, im Elend der jämmerlichsten Krankheit, beraubt von denen, auf die ich traute — siehst du, ich bin gesunken, tief, tief.“ Ferner *Faust*: „Großer, herrlicher Geist . . . Warum an den Schandgesellen mich schmieden.“ Ähnlich Adelheid: „Schicksal, Schicksal, warum hast du mich an einen Elenden geschmiedet.“

tausend von Thränen und Schmerzen vermöchten die Seligkeit nicht aufzuwiegen.“ Auch der Gesamtton jener Faustszene unterscheidet sich in nichts von den wilden Ausbrüchen der Leidenschaft im Clavigo und in der Stella.

Nun müssen wir aber noch prüfen, wie es sich mit den Prosastellen verhält, die angeblich mitten im gereimten Faust ihre ursprüngliche Gestalt bewahrt haben. Scherer rechnet hierher vier Stellen.

1. Die Worte, die Faust spricht, nachdem er das Zeichen des Erdgeistes aufgeschlagen hat:

„Es wölbt sich über mir — der Mond verbirgt sein Licht — die Lampe schwindet! Es dampft! Es zucken rote Strahlen mir um das Haupt — Es weht ein Schauer vom Gewölb herab und faßt mich an! Ich fühl's, du schwebst um mich, erflehter Geist! Enthülle dich!“

2. Die Worte nach Gretchens Blumenorakel:

Faust: Ja mein Kind! Laß dieses Blumenwort dir Götterauspruch sein. Er liebt dich! Verstehst du, was das heißt? Er liebt dich! (Er faßt ihre beiden Hände.)

Margarethe: Mich überläuft's!

Faust: O schaudre nicht! Laß diesen Blick, laß diesen Händedruck dir sagen, was unaussprechlich ist: sich hinzugeben ganz und eine Wonne zu fühlen, die ewig sein muß! Ewig! — Ihr Ende würde Verzweiflung sein. Nein, kein Ende! kein Ende!

3. Fausts Glaubensbekenntnis: „Der Allumfasser, der Allerhalter, faßt und erhält er nicht dich, mich, sich selbst?“ u. s. w.

4. Die Domzene, wo gleichfalls die reimlosen Verse als Prosa aufzufassen sein sollen.

Was die beiden ersten Stellen betrifft, so treten diese allerdings durch ihre Reimlosigkeit aus der Umgebung hervor, in welcher sie stehen, wenn sich auch ein gewisser rhythmischer Tonfall in ihnen zeigt. Aber die Stellen als Überreste einer vorhergehenden prosaischen Fassung zu betrachten, dazu liegt doch gar kein Grund vor. Die Rede, die anfangs im regelmäßigen Gange der gereimten Verse dahinflöß, durchbricht hier gewaltig und leidenschaftlich die beengenden Schranken des Versmaßes, ähnlich wie z. B. Othello, als er durch Jagos Einflüsterungen zur höchsten Raserei aufgestachelt wird (Akt 4, Szene 1), aus den Blankversen plötzlich in die Prosarede überspringt. Scherer muß natürlich auch annehmen, daß Goethe von bestimmten künstlerischen Absichten geleitet gewesen sei, wenn er an den betreffenden Stellen die ursprüngliche Prosa stehen ließ. Er sagt: „Goethe fürchtete durch eine Umarbeitung in Reimverse das glänzend Naturwahre, das hier nicht entbehrt werden kann, zu verwischen.“ Aber warum sollen wir nicht lieber annehmen, daß der Dichter, um dies „glänzend Naturwahre“ zu erreichen, sich gleich beim ersten Entwurf an diesen Stellen durch Reim und Rhythmus nicht einschränken ließ?

Völlig unbegreiflich ist es, wie Scherer sich auf die dritte und vierte Stelle

(das Glaubensbekenntnis und die Domszene) berufen kann. Diese Stellen sind durch klar hervortretenden rhythmischen Tonfall von der prosaischen Rede streng geschieden, es ist kein Zweifel, daß wir hier die nämlichen reimlosen Kurzzeilen vor uns haben, wie in Wanderers Sturmlied, in Schwager Kronos und in einer Menge von andern Sturm- und Dranggedichten. Dieselbe Form hat Goethe auch in dem Dialog „Der Wanderer“ und in dem Wechselgesang zwischen Ali und Fatime in dem dramatischen Fragment Mahomet angewendet.

Wenn Goethe im Faust zwischen verschiedenen Stilarten und Versformen abwechselt, so hat dies doch nichts so auffallendes, daß man deshalb zu einer so gekünstelten Hypothese seine Zuflucht nehmen müßte. Ähnliches findet sich bei den dramatischen Dichtern aller Völker und Zeiten. Und daß wir zwischen den ältesten Bestandteilen des Faust solche Stilunterschiede bemerken, dafür können wir noch den besondern Erklärungsgrund vorbringen, daß Goethe hier trotz der theatralischen Wirksamkeit der einzelnen Szenen, doch nicht immer vor Augen gehabt hat, wie die Teile sich in ein großes dramatisches Ganze einreihen sollten. Fast jede Szene ist in sich abgerundet. Der Anfang schließt sich nicht unmittelbar an das Vorhergehende, das Ende weist nicht unmittelbar auf das, was nachfolgt. Goethe bekennt selber, er habe keinen Stil gehabt, er habe bei jeder Arbeit, je nachdem der Gegenstand war, auch nach dem Stil tasten und suchen müssen. Und so finden wir, daß unter den Stilarten, in denen er sich damals bewegte — dem Hans Sachs'schen Reim, den pindarischen reimlosen Verszeilen, der Shakespear'strophenden Prosa — sich stets die angemessenste und wirksamste in den ältesten Szenen des Faust einstellte.

Die vorgebrachten innern Gründe sind zur Widerlegung von Scherer's Einfall vollkommen ausreichend. Nun giebt es aber noch äußere Gründe, welche die Annahme eines Prosaentwurfs in den ersten Sturm- und Drangjahren vollkommen undenkbar erscheinen lassen. Allerdings „klang und summt“ schon in Goethes Straßburger Studienzeit (April 1770 bis Ende August 1771) „die Faustfabel gar vieltönig in ihm wieder,“ und er hat wohl auch seinen Freunden in den nächsten Jahren einiges über seinen Plan eines Faustdramas mitgeteilt. Aber gerade bei Goethe sind wir am wenigsten berechtigt, aus dem Plan auf eine sofortige Niederschrift zu schließen. Bekennt er doch selber: „Mir drückten sich gewisse große Motive, Legenden, uraltgeschichtlich Überliefertes so tief in den Sinn, daß ich sie vierzig bis fünfzig Jahre lebendig und wirksam im Innern erhielt; mir schien der schönste Besitz, solche werthe Bilder oft in der Einbildungskraft erneut zu sehen, da sie sich denn zwar immer umgestalteten, doch ohne sich zu verändern, einer reineren Form, einer entschiedeneren Darstellung entgegenreisten.“ Ohne Zweifel ist es dem Dichter auch mit dem Faust ähnlich ergangen. Das erste Zeugnis der Niederschrift stammt aus dem Jahre 1774. Außerdem sagte Goethe selber in späterer Zeit zu Eckermann: „Der Faust entstand mit meinem Werther [also 1774], ich brachte

ihn im Jahre 1775 mit nach Weimar. Ich hatte ihn auf Postpapier geschrieben und nichts davon gestrichen, denn ich hütete mich, eine Zeile niederzuschreiben, die nicht gut war und die nicht bestehen konnte."

Das entschiedenste Zeugnis für die gänzliche Wertlosigkeit der Vermutung Scherers ist jedoch in einem Briefe enthalten, den Goethe am 1. März 1788 von Rom aus an Herder richtete, als er nach jahrelanger Unterbrechung die Arbeit am Faust wieder vornahm. Goethe schreibt: „Es war eine reichhaltige Woche, die mir in der Erinnerung wie ein Monat vorkommt. Zuerst ward der Plan zu Faust gemacht, und ich hoffe, diese Operation soll mir geglückt sein. Natürlich ist es ein ander Ding, das Stück jetzt oder vor fünfzehn Jahren ausschreiben; ich denke, es soll nichts dabei verlieren, besonders da ich jetzt glaube, den Faden wieder gefunden zu haben. Auch was den Ton des Ganzen betrifft, bin ich getröstet; ich habe schon eine neue Szene ausgeführt, und wenn ich das Papier räuchere, so dünkte ich, sollte sie mir niemand aus den alten herausfinden. Da ich durch die lange Ruhe und Abgeschiedenheit ganz auf das Niveau meiner eignen Existenz zurückgebracht bin, so ist es merkwürdig, wie sehr ich mir gleiche und wie wenig mein Inneres durch Jahre und Begebenheiten gelitten hat. Das alte Manuscript macht mir manchmal zu denken, wenn ich es vor mir sehe. Es ist noch das erste, ja in den Hauptscenen gleich so ohne Konzept hingeschrieben; nun ist es so gelb von der Zeit, so vergriffen — die Lagen waren nie geheftet — so mürbe und an den Rändern zerstoßen, daß er wirklich wie das Fragment eines alten Kodex aussieht, sodaß ich, wie ich damals in eine frühere Welt mich mit Sinnen und Ahnen versetzte, mich jetzt in eine selbstgelebte Vorzeit wieder versetzen muß."

Durch Goethes Worte, das Manuscript sei „noch das erste, ja in den Hauptscenen gleich so ohne Konzept hingeschrieben," ist jeder Gedanke an die Möglichkeit einer doppelten Bearbeitung, wie Scherer sie annimmt, ausgeschlossen. Von einem Irrtum oder einem Gedächtnisfehler Goethes kann unter den gegebenen Umständen nicht die Rede sein. Daß jenes Manuscript die Szenen aus der Jugendzeit in der Gestalt enthielt, wie sie Goethe in den letzten Frankfurter Jahren niedergeschrieben und nach Weimar mitgebracht hatte, ist unzweifelhaft; ein Anhänger der Vermutung Scherers könnte höchstens noch annehmen, daß außerdem auch noch die ersten Prosaentwürfe sich mit unter den Blättern des Manuscripts befunden hätten. Aber auch dann wäre es undenkbar, daß Goethe sich über das Manuscript so hätte ausdrücken können, wie er es in seinem Briefe gethan hat.

Wenn der Brief Goethes an irgend einem entlegenen Orte abgedruckt wäre, könnte man es vielleicht für entschuldbar halten, daß Scherer mit seinem abenteuerlichen Einfall von einem Prosa-Faust hervorzutreten wagte. Aber der Brief steht in Goethes Italienischer Reise; zudem wird er fast von allen Fausterklärern als ein wichtiges Zeugnis abgedruckt, und Scherer selber hat, wie wir sehen

werden, eine andre Stelle des Briefes in seinen Fauststudien angeführt. Wenn er also mit etwas mehr Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit gearbeitet hätte, so hätte er das Verfehlt seiner Vermutung einsehen müssen.

Nicht besser steht es um die Ansichten Scherers über die Szene „Nacht, offen Feld“ (Faust und Mephistopheles auf schwarzen Pferden daherbrausend). Hier zeigt sich recht deutlich, wie Scherer durch die krankhafte Sucht nach originellen Behauptungen sich selber mitunter die reine und offene Empfindung für die Schönheiten der Dichtung zerstört hat. Er sagt: „Die Szene »Nacht, offen Feld,« in welcher Faust und Mephisto auf schwarzen Pferden daherbrausen und eine Hexenzunft um den Rabenstein beschäftigt erblicken, hat, wo sie jetzt steht, etwas sonderbares. Sie giebt freilich ein grandioses Bild; aber man sieht ihren Zweck nicht ein. Faust und der Zuschauer erfahren daraus nichts, was sie nicht schon wüßten; die Beziehung auf Gretchen ist leicht zu erraten. Das Motiv des Dialogs scheint zu sein: Faust wünscht zu erfahren, was die Hexen treiben; Mephisto aber drängt ihn vorüber. Es ist ebenso auffallend, daß Mephisto hier mehr Eile haben sollte als Faust, wie es auffallend wäre, daß Faust nicht von selbst sofort an Gretchen denken sollte. Müssen wir aber die kleine Szene hier ausscheiden, so könnte sie sehr wohl den eigentlichen Anfang der vorhergehenden gebildet haben, und die Szenerie »Nacht, offen Feld« wäre auf diese mitzubeziehen. Mephisto will den Faust vorbeidrängen; aber — so hätte die Fortsetzung lauten müssen — Faust läßt sich nicht vorbeidrängen; er tritt näher und erfährt aus den Reden oder Gesängen der Hexen, in welcher Lage sich Gretchen befindet und was ihr droht. Die Hexen entfliehen, Faust stellt den Mephisto zur Rede: hier setzt die prosaische Szene ein.“

Es genügt hier, Scherers eigne Worte zu zitiren; mit einer Widerlegung brauchen wir uns wohl nicht aufzuhalten.

Noch muß erwähnt werden, daß nach Scherer Goethe in der Zeit des Prosa-Faust die Dichtung anders fortsetzen wollte als später in der Zeit des in Verse gebrachten Faust. Der Held des ersten Entwurfs sollte als ein Märtyrer der Wissenschaft und Gedankenfreiheit enden, wogegen der Held der gereimten Umarbeitung in künstlerischem Schaffen Sühne und Erlösung finden sollte. Diese Vermutungen sucht Scherer dadurch zu stützen, daß er aus den Szenenbruchstücken, die unter dem Titel „Paralipomena zu Faust“ gedruckt wurden, die ursprünglich vorhandenen und später wieder fallen gelassenen Absichten des Dichters wiedererkennen will. Zur Begründung seiner Ansicht über die mutmaßliche Fortsetzung des Prosa-Faust weist er darauf hin, daß in den Bruchstücken der Szenen am kaiserlichen Hofe der Bischof einmal eine von Mephistopheles persifflirte unduldsame Äußerung thut. Daß dies aber gar nichts beweist, geht schon daraus hervor, daß ein solcher von Mephistopheles verspotteter unduldsamer Kirchenfürst auch in der gegenwärtigen Gestalt des zweiten Theiles der Dichtung vorkommt. Der schwierigen und ungemein anziehenden

Aufgabe, aus den „Paralipomena“ die ursprünglichen Absichten der Dichtung zu enträtseln, hat sich Scherer überhaupt mit besondrer Vorliebe gewidmet, ist aber über inhaltlose Vermutungen nirgends hinausgekommen. Nur eine solche Vermutung als bezeichnend für viele. Scherer will feststellen, inwieweit sich der Dichter schon vor dem Drucke des Fragments von 1790 mit Plänen über den weitem Verlauf der Dichtung getragen habe. Er bezieht sich hierbei auf ein Stück der Paralipomena, welches, wie bereits Dünker nachgewiesen hatte, jedenfalls vor dem Januar 1790 geschrieben sein muß.

Faust: Was giebt's, Mephisto? hast du Eil?

Was schlägst vor'm Kreuz die Augen nieder?

Mephisto: Ich weiß es wohl, es ist ein Vorurteil;

Allein genug, mir ist's einmal zuwider.

Hierzu geben die Paralipomena folgende Szenerie an: „Landstraße. Ein Kreuz am Wege; rechts auf dem Hügel ein altes Schloß, in der Ferne ein Bauernhüttchen.“ Scherer sagt nun: „Ich finde die dekorativen Elemente des fünften Aktes vom zweiten Teile wieder: die Kapelle, in welcher Philemon und Baucis zu Fausts Ärger »läuten, knien, beten«, Fausts Palast; die Hütte der beiden Alten. Natürlich wagt man nichts weiter darauf zu bauen; die Ähnlichkeit nicht zu bemerken aber wäre stumpfsinnig.“ In der That, wie beschämend für die deutsche Wissenschaft, daß keinem der frühern Faustexplorer die schlagende Ähnlichkeit aufgefallen ist zwischen dem alten Schloß auf dem Hügel und dem neuerbauten Palast Fausts am flachen Meeresstrande, zwischen dem Bauernhüttchen in der Ferne und der Hütte Philemons in der unmittelbaren Nachbarschaft, zwischen dem Kreuz am Wege und der Kapelle, die wegen des Glockengeläutes den alten Faust belästigt!

Der Leser wird an diesen Proben genug haben. Indes können wir ihm die Bekanntschaft mit einer weitem Behauptung doch nicht ersparen, mit der Behauptung nämlich, daß die Szene, die uns Gretchen vor dem Muttergottesbilde vorführt, ursprünglich bestimmt gewesen sei, die zum ersten Entwurf gehörige Domszene zu ersetzen, daß nach den ursprünglichen Absichten des Dichters nicht beide Szenen zugleich in der Dichtung stehen sollten. Ähnliches behauptet Scherer in Bezug auf die Szene „Wald und Höhle,“ die mit den Worten beginnt: „Erhabner Geist, du gabst mir, gabst mir alles.“ Diese Szene, welche nachgewiesenermaßen in den Jahren 1788 oder 1789 entstanden ist, soll zum Ersatz der mehrerwähnten Profaszene bestimmt gewesen sein. Die letztere Behauptung wird sogar von Loeper mit zu den Hauptentdeckungen gerechnet, welche als greifbare Ergebnisse der methodischen Kritik Scherers gelten könnten.

In Bezug auf die erwähnten beiden Gretchenszenen sagt Scherer: „Beidemale dasselbe Motiv, Gretchen betend, von ihren Gedanken gefoltert. In der ältern Fassung mehr dramatisch-furchtbar, in der jüngern mehr lyrisch-tröstlich.“ (!) Ebenso über die beiden andern Szenen: „Die Hauptmotive kehren wieder; Faust

und Mephisto entzweit über Gretchen, Faust wütend über Mephisto, Kontrast ihrer Empfindung, Mephistos kalte Ironie über das Schickal des Mädchens, diese selbst friedlos und in Dual gedacht.“ Was soll nun eine derartige Wiederkehr ähnlicher Lagen auffallendes haben? Dasselbe könnte man doch auch von den Monologen Hamlets sagen, ebenso von den verschiedenen Szenen zwischen Clavigo und Carlos oder zwischen Othello und Iago, Szenen, die eine gewisse Ähnlichkeit zeigen, von denen jede aber an ihrem Platze steht. Daß die beiden Gretchenzenen uns die Steigerung von Gretchens Verzweiflung vorführen, daß Goethe niemals daran denken konnte, die Szene, in der Faust dem Mephistopheles vorwirft, daß er ihm Gretchens Unglück verheimlicht habe, durch eine Szene zu ersetzen, in welcher Mephistopheles Fausts Liebe zu Gretchen von neuem entfacht — darüber braucht man doch kein Wort zu verlieren. Man scheut sich förmlich, solche selbstverständliche Dinge vorzutragen; aber freilich, wenn geradezu sinnlose Behauptungen als höchster Triumph der Goethephilologie ausposaunt werden, dann ist es doch erforderlich, einmal mit ein paar Worten den wirklichen Sachverhalt darzulegen.

Im Zusammenhang seiner Ausführungen über die Szene „Wald und Höhle“ trägt Scherer noch eine weitere Entdeckung vor, die mit zu dem stärksten gehört, was er uns in seinem Büchlein aufzählt. Goethe sagt in dem oben angeführten römischen Briefe, er habe nach langer Unterbrechung wieder den Faust vorgenommen, und glaube, den Faden wiedergefunden zu haben; er habe Ende Februar in Rom eine neue Szene gedichtet, die ganz im Tone der ältern Szenen gehalten sei, nur dadurch, daß sie auf ein neues Blatt Papier geschrieben sei, unterscheide sie sich von den ältern Szenen; „wenn ich das Papier räuchere, so soll sie mir niemand aus den alten herausfinden.“ Man war früher allgemein der Ansicht, diese Stelle beziehe sich auf die Szene in der Hexenküche, von der Goethe selber sagt, er habe sie in Rom im Garten der Villa Borghese gedichtet. Hier hat Goethe in der That nach langer Unterbrechung im fernen Süden den Ton der nordisch-romantischen Dichtung meisterlich wieder getroffen. Scherer glaubt jedoch, Goethe habe in seinem Briefe nicht die Szene in der Hexenküche, sondern die Szene „Wald und Höhle“ gemeint. Der Gegensatz zwischen den ältesten Bestandteilen des Faust und dem weisevollen Monolog, der die Szene „Wald und Höhle“ eröffnet, ist schon wiederholt hervorgehoben worden. Dort spricht der Stürmer und Dränger, hier der gereifte Mann, der sich auf der Grundlage Spinozas und der vergleichend naturwissenschaftlichen Studien seine Weltanschauung gebildet hat. Dem entsprechend hier nicht mehr die alten Hans Sächsischen Reime, sondern der Blankvers, den Goethe zuerst zur Zeit der italienischen Reise in der Umarbeitung der Iphigenie, sodann auch in andern Werken als die geeignetste Versform des klassischen Ideals anwandte. Also in Form und Inhalt der schärfste Gegensatz gegen die Sturm- und Drangszenen. Und was kann nun Scherer vorbringen, um den

Widerspruch zu heben zwischen seiner Meinung und der klaren Aussage Goethes, wonach dieser glaubte, in der damals gedichteten Szene den Ton der alten Dichtung vollständig wieder getroffen zu haben? Nichts. Er sagt nur: „Goethe täuschte sich, wenn er den Faden wiedergefunden zu haben glaubte; unsre Szene gerade beweist das Gegenteil!“ Mit diesem Beispiel von Scherers Logik wollen wir schließen.

Nur noch eine Bemerkung sei gestattet. Man wird vielleicht fragen, warum wir mit unsrer Widerlegung nicht zu Scherers Lebzeiten hervorgetreten seien. Darauf ist zu erwidern, daß wir allerdings schon früher unsre Meinung geäußert haben, ebenso wie dies auch sonst eine nicht unbeträchtliche Anzahl von Literaturhistorikern und Kritikern gethan hat, vor allem Zarncke, Dünker, Julian Schmidt, Runo Fischer. Jeder von diesen hat aus der Fülle von Beweisen, deren jeder einzelne schon zur Widerlegung genügt, eins oder das andre herausgehoben. Aber dies geschah fast durchweg in Monographien oder in Zeitschriften, die außerhalb der Fachreise wenig gelesen werden. Die Widerlegungen blieben daher wirkungslos gegenüber der — wie ohne weiteres zugegeben werden muß — vortrefflich organisirten Reklame, welche die Feuilletons und die belletristischen Zeitschriften beherrschte und sich sorgfältig hütete, über die vorgebrachten Einwände ein Sterbenswörtchen verlauten zu lassen. Scherer selber versprach eine Widerlegung für spätere Zeit, nahm jedoch inzwischen die Profahypothese als eine feststehende Thatsache in seine Literaturgeschichte auf. Man glaubte somit in Erwartung der in Aussicht gestellten Widerlegung zunächst von weiterer Polemik absehen zu können, zumal da sich die neue Theorie in wissenschaftlicher Beziehung als gänzlich unfruchtbar erwies; es erschienen fortwährend Lobeshymnen, aber keine Studien, durch welche die Scherer'schen Anregungen zu sichern Ergebnissen ausgebildet worden wären. Und da inzwischen Scherers Tod eintrat, mußte es als ein Gebot des Anstandes nicht nur, sondern auch der schuldigen Achtung vor den großen Verdiensten des hochbegabten Mannes erscheinen, wenn man seine schwächste Leistung mit dem Mantel der christlichen Liebe bedeckt ließ. Aber da ertönten in den Nekrologen wieder von neuem die wohlbekannten Trompetenstöße, und es fehlte bei dieser Gelegenheit natürlich auch nicht an allerlei Liebenswürdigkeiten für diejenigen, die sich von der Vortrefflichkeit der neuen Fausttheorie nicht überzeugen konnten. Bei dieser Gelegenheit konnte man sehen, daß es doch nicht wohlgethan war, den Unfug so ruhig gewähren zu lassen; es zeigte sich, daß auch in weiteren Kreisen Leute, denen Zeit und Lust zur selbständigen Nachprüfung der einschlägigen Fragen mangelt, dem Einfluß der Reklame unbewußt unterlegen waren. Wie wir aus Voepers Artikel über Scherers Goestudien (Deutsche Rundschau, Mai 1887) ersehen, feierte der klassische Philolog Bahlen in seiner Berliner Rektoratsrede vom 15. Oktober 1886 Scherer als einen Mann, der die Methode der klassischen Philologie auf das Gebiet der neuern deutschen Literatur verpflanzt habe, und

erwartet von Scherers Fauststudien eine erfrischende Rückwirkung auf die klassisch-philologische Wissenschaft!

Wir sind also lediglich durch die Schuld der Herren Lobredner genötigt worden, in einer klaren und unumwundenen Darstellung auf die Ansichten Scherers zurückzukommen.

* * *

Nachschrift. Der vorstehende Aufsatz war eben vollendet, als uns die frohe Nachricht zuging, daß sich eine Abschrift des Faust in der Gestalt, wie ihn Goethe nach Weimar mitbrachte, im Nachlaß der Weimarischen Hofdame Fräulein von Göchhausen gefunden habe. Durch diesen Fund wird über mehrere wichtige Punkte in der Entstehungsgeschichte des Faust ein ungeahntes neues Licht verbreitet. Der Inhalt unsers Aufsatzes wird jedoch, soweit man aus den Zeitungsberichten urteilen kann, in seinen Hauptzügen in keiner Weise erschüttert. Keine einzige der Scherer'schen Behauptungen wird bestätigt, bei mehreren andern wird der schon vorher durch innere Gründe bewiesene Irrtum nun auch durch ein unwiderlegliches äußeres Zeugnis dargethan.



Die Tonleiter im Musikunterricht.

Zwei Erwiederungen an den Sonntagsphilosophen.

1.



n Nr. 22 der „Grenzboten“ wird von seiten eines Laien bittere Klage geführt über die musikalische Tonleiter, oder vielmehr über das stark gesteigerte Tonleiterspielen, und es werden Vorschläge zur Sprache gebracht, um die dem Verfasser unliebsame Rhythmisierung und Zusammensetzung der Skala zu einer musikalischen zu gestalten. Obwohl ich nun der festen Überzeugung bin, daß in der Praxis auf diese Vorschläge nicht die geringste Rücksicht genommen werden wird, und zwar aus Gründen, die nicht mit der Theorie der Musik, sondern mit der instrumentalen Technik zusammenhängen, so scheint es mir doch wünschenswert, auf den betreffenden Aufsatz als Fachmusiker zu antworten, nicht bloß weil der Verfasser ausdrücklich eine solche Antwort beantragt, sondern weil thatsächlich von ihm ein Ubelstand erkannt, wenn auch seinem Wesen nach nicht richtig verstanden worden ist, der auch mich längere Zeit beschäftigt hat.