



Manuel Bauer

# Der literarische Faust-Mythos

Grundlagen – Geschichte – Gegenwart



**J.B. METZLER**



**J.B. METZLER**

Manuel Bauer

# **Der literarische Faust-Mythos**

Grundlagen – Geschichte – Gegenwart

Mit 20 Abbildungen

J. B. Metzler Verlag

**Der Autor**

*Manuel Bauer* ist Privatdozent und lehrt Neuere deutsche Literatur an der Philipps-Universität Marburg.

**Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-476-02550-0

ISBN 978-3-476-05385-5 (eBook)

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

J.B. Metzler ist ein Imprint der eingetragenen Gesellschaft Springer-Verlag GmbH, DE und ist Teil von Springer Nature  
[www.metzlerverlag.de](http://www.metzlerverlag.de)  
[info@metzlerverlag.de](mailto:info@metzlerverlag.de)

Einbandgestaltung: Finken & Bumiller, Stuttgart (Foto: »Faust« by Jan Švankmajer, 1994 ©Athandor Ltd.)

Satz: primustype Hurler, Notzingen

J.B. Metzler, Stuttgart

© Springer-Verlag GmbH Deutschland, ein Teil von Springer Nature, 2018

# Inhalt

Prolog: ›Mit Fäusten geschlagen‹ .....	XI
<b>1 Terminologische Vorverständigung</b> .....	1
1.1 Stoff – Motiv – Thema – Stoffgeschichte .....	1
1.2 Literarischer Mythos .....	3
1.3 Arbeit am Mythos .....	6
<b>2 Fausts vormoderne Vorläufer</b> .....	11
2.1 Der Ahnherr der literarischen Teufelsbündler: Simon Magus .....	11
2.2 Weiblicher Wille zur Weisheit: Die Päpstin Johanna/Jutta .....	12
2.3 Der ›Faust des Mittelalters‹: Theophilus .....	14
<b>3 Der ›historische Faust‹ und die Sagenbildung</b> .....	21
3.1 Ein unsicheres Fundament: Die Quellenlage zum ›historischen Faust‹ .....	21
3.2 Geschichte und Geschichten? .....	21
3.3 Das Handbuchwissen vom ›historischen Faust‹ .....	23
3.4 Die älteste Quelle: Der Brief des Johannes Trithemius .....	25
3.5 Schall und Rauch? Die Namen des Faustus .....	27
3.6 Das Faustus-Bild der frühen Zeugnisse .....	28
3.7 Arzt, Schwarzkünstler, Philosoph, Magier .....	30
3.8 Martin Luthers Faustus-Bild und die Entwicklung der Sage .....	32
3.9 Die Faustus-›Biographie‹ des Philipp Melanchton .....	34
3.10 Ein Arbeitsunfall und die Folgen: Der Tod des Faustus .....	35
<b>4 Die »Historia von D. Johann Fausten« und die ›Volksbuch‹-Tradition</b> .....	39
4.1 Der ›Volksbuch‹-Begriff .....	39
4.2 Die »Historia von D. Johann Fausten« .....	40
4.3 Die erste Transformationen der »Historia«: Der »Tübinger Reim-Faust« ...	50
4.4 Das »Wagnerbuch« .....	51
4.5 Zauber- und Kräuterkunde: »Johann Faustens Gaukeltasche« .....	56
4.6 Georg Rudolf Widmans »Warhaftige Historien« .....	57
4.7 Eine alte Geschichte für die neue Zeit: Johann Nikolaus Pfitzers Erzählung vom ›ärgerlichen Leben‹ des Doktor Faustus .....	60
4.8 Eine akademische Intervention: Neumanns und Kirchners Dissertation über Faustus .....	62
4.9 Der Aufklärung zum Trotz: Das Faustbuch des ›Christlich-Meynenden‹ ..	64
4.10 Die bürgerlichen ›Volksbücher‹ des 19. Jahrhunderts .....	66
<b>5 Vom Gipfel in die Gossen: Von Christopher Marlowe über Calderón zu den Puppenspielen</b> .....	73
5.1 Das »English Faustbook« und die Folgen .....	73
5.2 Christopher Marlowes »The Tragical History of Dr Faustus« .....	74
5.3 Ein faustischer Cyprian? Calderóns »Der wundertätige Magus« .....	85
5.4 Die Puppenspiele vom Doktor Faustus .....	87
<b>6 Vernünftige Gedanken, Apologien und Umwertungen: Faust und das 18. Jahrhundert</b> .....	97
6.1 Faust und das Zeitalter der Vernunft .....	97
6.2 Gotthold Ephraim Lessings »Faust«-Projekt .....	102

6.3	Paul Weidmanns »Johann Faust« .....	110
6.4	Wege aus der Unterwelt: Faust-Figuren im Sturm und Drang .....	113
6.5	Friedrich »Maler« Müllers »Fausts Leben« .....	115
6.6	Friedrich Maximilian Klingers »Fausts Leben, Taten und Höllenfahrt« ....	119
6.7	»Der Retter des Vaterlandes«: Julius von Sodens »Doktor Faust« und die Anfänge der politischen Instrumentalisierung .....	127
<b>7</b>	<b>Goethes Metamorphose des Mythos: Vom »Urfaust« zu »Faust. Der Tragödie Erster Teil«</b> .....	131
7.1	Annäherung an ein literarisches ›Zentralheiligtum‹ .....	131
7.2	Goethe und die Stoffgeschichte: ›Volksbücher‹ und die ›bedeutende Puppenspielfabel‹ .....	132
7.3	Das ›zukünftige Weltgedicht‹: Die frühe Fassung von Goethes »Faust« (»Urfaust«) .....	134
7.4	Titanische Humanität. Goethes »Faust. Ein Fragment« .....	138
7.5	Die Präludien der »Faust«-Tragödie .....	141
7.6	»Faust. Der Tragödie Erster Teil« .....	145
<b>8</b>	<b>Zwischen Goethes »Fragment« und »Der Tragödie Zweiter Teil«: Faust im frühen 19. Jahrhundert</b> .....	167
8.1	Die frühromantische Faust-Begeisterung .....	167
8.2	Faust und die Volkspoese .....	173
8.3	Achim von Arnim und Faust .....	178
8.4	Lob und Tadel der Volkstümlichkeit: August Klingemanns »Faust«-Trauerspiel und Wilhelm Hauffs »Memoiren des Satans« .....	183
8.5	Byrons Faust-Figuren und die Fragmente Puschkins und Grillparzers ...	186
8.6	Faust und Don Juan .....	193
8.7	Der Teufelspakt im Kapitalismus: Honoré de Balzacs »Das Chagrinleder« .....	201
<b>9</b>	<b>Abschluss eines deutschen Weltgedichts: Goethes »Faust. Der Tragödie Zweiter Teil«</b> .....	209
9.1	Ein wenig geliebter ›nationaler Besitz‹ .....	209
9.2	»Der Tragödie Zweiter Teil«: Fortsetzung oder Neuansatz? .....	211
9.3	In der großen Welt: Der 1. Akt .....	214
9.4	Auf dem Weg zu Helena: Der 2. Akt .....	221
9.5	Die Verschmelzung von Mittelalter und Antike: Der 3. Akt .....	225
9.6	»Herrschaft gewinn ich, Eigentum!«: Der 4. Akt .....	230
9.7	Die blasphemische Rettung eines autokratischen Kapitalisten: Der 5. Akt .....	233
9.8	Goethes Radikalität: Seitenblicke zu »Faust«-Fortsetzungen von Schöne, Rosenkranz und Hoffmann .....	246
<b>10</b>	<b>Überbietungen und Korrekturen: Faust nach dem ›Ende der Kunstperiode‹</b> .....	253
10.1	Faust als Symbolfigur des deutschen Volkes .....	253
10.2	Nikolaus Lenaus »Faust. Ein Gedicht« .....	254
10.3	Weibliche Faust-Figuren .....	259
10.4	Heinrich Heines »Der Doktor Faust« .....	265
10.5	Kunstwerk der Zukunft oder Entartung des Erkennenden? Faust bei Richard Wagner und Friedrich Nietzsche .....	272

10.6	Zwischen Philologie und Parodie: Faust bei Friedrich Theodor Vischer ..	275
10.7	»Nichts Neues kann nun noch werden«: Georg Kaisers »Faust« als Krisensymptom des Mythos an der Schwelle zum 20. Jahrhundert ...	281
<b>11</b>	<b>Vorläufige Endspiele und Einschüchterung durch Klassizität:</b>	
	<b>Das ›faustische‹ 20. Jahrhundert</b> .....	287
11.1	Unvermeidlicher Spuk: Ein Mythos zwischen Krise und Wandlung .....	287
11.2	Ein moderner weiblicher Faust. Frank Wedekinds »Franziska« .....	289
11.3	Faust und die literarische Phantastik: Michail Bulgakows »Der Meister und Margarita« und Terry Pratchetts »Eric« .....	291
11.4	(Post-)Moderne Mythenreflexionen: Paul Valéry's »Mein Faust« und Michel Butors/Henri Pousseurs »Euer Faust« .....	293
11.5	Das ›Faustische‹ .....	296
11.6	Der Teufel als deutscher Nationalheld: Klaus Manns »Mephisto« und Else Lasker-Schülers »Ichundich« .....	305
11.7	Thomas Manns »Doktor Faustus« .....	306
11.8	Faust als Vorkämpfer des Sozialismus. Anatoli W. Lunatscharskis »Faust und die Stadt« .....	313
11.9	Faust in der DDR: Hanns Eisler und Volker Braun .....	315
11.10	Einschüchterung durch Klassizität? »Urfaust«-Bearbeitungen bei Bertolt Brecht und Friedrich Dürrenmatt .....	322
11.11	Problematisierungen der ›Ehrerbietungssucht‹: Werner Schwabs »Faust : : Mein Brustkorb : Mein Helm« und Sten Nadolnys »Er oder Ich« .....	325
11.12	»Eine Figur auch des 20. Jahrhunderts«: Rolf Hochhuths »Hitlers Doktor Faust« .....	328
<b>12</b>	<b>Faust in der Gegenwartsliteratur</b> .....	337
12.1	Auch eine Figur des 21. Jahrhunderts? .....	337
12.2	Rückkehr zum ›wahren‹ Faust? Andreas Gößlings »Faust, der Magier« und Christian Eckls »Faust 0« .....	338
12.3	Ein wirres Manuskript? Jakob Heins »Vor mir den Tag und hinter mir die Nacht« .....	340
12.4	»Ein schäbiger Hund«: Friedrich Christian Delius' »Die Frau, für die ich den Computer erfand« .....	341
12.5	Eine faustische Interpretation unserer Zeitgenossenschaft? Robert Menasses »Doktor Hoechst. Ein Faust-Spiel« .....	344
12.6	Hochliteratur als Comic? Flix: »Faust. Der Tragödie erster Teil« .....	348
12.7	Reanimation des Possenreißers: Franzobels »Faust. Der Wiener Teil« .....	349
12.8	Der kläffende Begleiter: Elfriede Jelineks »FaustIn and out« .....	350
12.9	»Doch eben bloß ein Weib«: Thea Dorns »Die Unglückseligen« .....	354
12.10	Die Gegenwartigkeit eines Mythos .....	355
	<b>Anhang</b> .....	359
	Quellenchronik zum literarischen Faust-Mythos (Auswahl) .....	361
	Literatur .....	368
	Register .....	397

Faust ist ein Gemeingut der Menschheit, kein Monopol Goethes. Da dürfte man am Ende auch kein Mondlied dichten, weil dieser oder jener Meister schon eins gedichtet hat.

*(Nikolaus Lenau)*

[U]nser Doktor Faust ist eine so grundehrliche, wahrheitliche, tiefsinnig naive, nach dem Wesen der Dinge lechzende, und selbst in der Sinnlichkeit so gelehrte Natur, daß er nur eine Fabel oder ein Deutscher seyn konnte.

*(Heinrich Heine: Der Doktor Faust)*

FAUST

Die Tat ist alles, nichts der Ruhm.

MEPHISTOPHELES

Doch werden sich Poeten finden,  
Der Nachwelt deinen Glanz zu künden,  
Durch Torheit Torheit zu entzünden.

*(Johann Wolfgang Goethe: Faust. Der Tragödie Zweiter Teil)*

## Prolog: ›Mit Fäusten geschlagen‹

Im frühen 19. Jahrhundert führt ein Kritiker und Literaturhistoriker Beschwerde darüber, »daß unsre Literatur im eigentlichen Verstande mit Fäusten geschlagen worden« sei; schlimmer sogar als die Zahl bereits vorliegender Dichtungen erscheint August Wilhelm Schlegel die Aussicht auf noch kommende: »Und wer weiß, wie viele Fäuste oder Fäustchen (da die colossale Geschichte immer diminutiver genommen wird) noch von jungen Scribenten unterwegs sind« (Schlegel: Ästhetik, 119). Erstaunlich ist der Zeitpunkt dieser **Klage über die Flut von Faust-Bearbeitungen** – der bei weitem berühmteste Text der Stoffgeschichte, Johann Wolfgang Goethes *Faust. Eine Tragödie* (1808), ist noch gar nicht veröffentlicht, als Schlegel im Winter 1803/04 im Rahmen seiner Vorlesungen über die romantische Poesie sein Lamento anstimmt. Aber bereits das letzte Viertel des 18. Jahrhunderts hat einen ungeheuren Aufschwung des Mythos um den Magier und Teufelsbündler mit sich gebracht. Das 1790 veröffentlichte *Faust-Fragment* – mit dem Goethe »das Andenken des Faust wieder auferweckt« (ebd., 118) habe – ist das prominenteste Beispiel dieser neuen Beliebtheit und hat seinerseits geradezu eine Faust-Mode entfacht.

Die Gesamtheit dieser Adaptionen und aller seither hinzugekommenen bildet den **literarischen Faust-Mythos**. Nicht alle haben einen Platz im literarischen Kanon erhalten, viele sind sicherlich zu Recht vergessen. Eine endgültige literarische Darstellung der Faust-Figur und ihrer Geschicke gibt es nicht. Auch Goethes *Faust-Tragödie* stellt nur *eine* Station der komplexen, verzweigten und noch immer andauernden Stoffgeschichte dar. Den **Blick über Goethe hinaus** zu richten, ist der Anspruch dieser Überblicksdarstellung, die den literarischen Faust-Mythos von mittelalterlichen Vorläufern bis hin zu Aktualisierungen in der Gegenwartsliteratur in den Blick zu nehmen wagt. Dass ein solches Unterfangen nicht auf Vollständigkeit ausgerichtet sein kann, versteht sich angesichts der Materialfülle von selbst. Die Faust-Bearbeitungen in den verschiedensten Nationalliteraturen füllen ganze Bibliotheken, von der zugehörigen Forschungsliteratur ganz zu schweigen. Nicht ein allumfassendes Repertorium der Stoffgeschichte wird geboten, sondern ein handhabbarer Überblick über wichtige Etappen und Erscheinungsformen des literarischen Mythos, der die Gesamtheit der Stoffgeschichte nicht aus dem Blick verliert.

Faust ist weit mehr als eine ausschließlich literarische Figur. Er reüssierte auch in der bildenden Kunst, auf Opernbühnen oder der Kinoleinwand. Der *literarische* Faust-Mythos ist kein isoliertes Phänomen. Er steht in einem **intermedialen Beziehungsgeflecht**, so dass beispielsweise ein Faust-Drama des 19. Jahrhunderts von Faust-Opern beeinflusst sein kann oder ein Faust-Roman des 20. Jahrhunderts auf Faust-Filme referiert, die ihrerseits ikonografisch von Faust-Illustrationen geprägt sind. Mediale und gattungspoetologische Transformationen begleiten den Faust-Stoff seit jeher. Dass die vorliegende Darstellung ihren Fokus auf literarische Texte richtet, ist kein Ausweis von Geringschätzung gegenüber anderen Kunst- und Diskursformen, sondern eine notwendige heuristische Beschränkung, da Darstellungen etwa zu Faust im Musiktheater, in der Malerei oder im Film eigenständige Monographien erfordern. Hinzu kommt, dass Literatur immer das wirkmächtigste Medium dieses Stoffes war – der literarische Faust-Mythos liegt allen anderen Bezugnahmen auf diese Figur zugrunde.

Was aber macht die **Attraktivität dieses Stoffes** und seiner Hauptfigur aus, wie

konnte es überhaupt zu einer solchen Fülle literarischer Bearbeitungen kommen? Der Magier und Teufelsbündler Faust(us) ist eine der berühmtesten Figuren der Weltliteratur; das ›**Faustische**‹ wurde gar zur Weltanschauung und zur Ideologie. Fausts Geschichte zählt »nicht nur zu den sehr wenigen Mythen, die als authentisch modern gelten dürfen«, es geht in diesem Mythos auch »um die Definition der Moderne selbst« (Boyle 2006, 37). Der außergewöhnliche, sich von den Zwängen der Religion emanzipierende frühneuzeitliche Universalgelehrte, der in unzähligen Variationen die Grenzen des Menschseins auslotet, wurde zum »Prototyp der modernen Wissenschaft« sowie zum »Repräsentanten der Menschheit« (Birven 1963, 70, 112) erklärt, für Oswald Spengler ist Faust sogar »das Porträt einer ganzen Kultur« (Spengler: Untergang, 136). Faust wurde zur **Symbolfigur der Neuzeit**, er gilt als »das Vorbild des immer strebenden entwicklungsfähigen Menschen«, aber auch als »Repräsentant einer Fehlentwicklung des abendländischen Geistes« (Daemmrich/Daemmrich 1995, 148). Er wurde glorifiziert und dämonisiert, verachtet und idealisiert. Sein dauerhafter literarischer Erfolg ist von dieser Ambivalenz nicht zu trennen. Und schließlich ist das Kernmotiv des Faust-Mythos auch eine Allegorie der Literatur selbst: Wie Faust mit dem Teufel schließen wir Leser bei jeder Lektüre eines fiktionalen Textes einen Pakt, der zum einen unsere Haltung gegenüber der nicht zwingend wahrheitsgemäßen Handlung reguliert, uns aber zum anderen auch neue Wissensgebiete, Erkenntnisse und Lustgewinn bescheren soll.

In Faust überlagern sich eine mittelalterliche Vorstellungswelt und die Anthropologie der Renaissance, frühneuzeitliche Befreiung des Individuums von den Zwängen der Religion und reformatorische Propaganda. Ungeachtet seiner zweifelhaften Faktizität ist Faust (neben Luther) die wichtigste Schwellenfigur der deutschen Geistesgeschichte. Der »Menschheitsmythos« (Scherer 2001, 47) um den Magier, der sich mit dem Teufel verbündet, um sein Wissen und seine Annehmlichkeiten zu erweitern, ist **Ausgangspunkt für dringliche philosophische Fragen**. Wo sind die Grenzen des Wissens und des Menschseins? Welcher Preis ist zu zahlen, werden diese Grenzen überschritten? Wie anfällig ist der Mensch für die Verführungen durch das Böse? Sind Modernität, Fortschritt und Entgrenzung vorbehaltlos positiv zu sehen?

Derlei Fragen (und manche mehr) haben viele bedeutende Literaten in allen Epochen dazu veranlasst, einen alten Stoff immer wieder neu zu bearbeiten. Neben Johann Wolfgang Goethe waren unter anderem Christopher Marlowe, Pedro Calderón de la Barca, Gotthold Ephraim Lessing, Ludwig Tieck, George Gordon Lord Byron, Achim von Arnim, Alexander Puschkin, Heinrich Heine, Honoré de Balzac, Ivan Turgenev, Frank Wedekind, Bertolt Brecht, Paul Valéry, Thomas Mann, Michail Bulgakow, Friedrich Dürrenmatt, Volker Braun, Fernando Pessoa, Michel Butor, Rolf Hochhuth und Elfriede Jelinek von der Geschichte Fausts fasziniert (oder auch traumatisiert). Das gleiche gilt für zahlreiche Komponisten, bildende Künstler, Filme- und Theatermacher sowie für Denker wie Martin Luther, Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Søren Kierkegaard, Friedrich Nietzsche, Oswald Spengler, Ernst Bloch, Georg Lukács, Günther Anders und Hans Blumenberg.

Bereits ein solcher (unvollständiger) Namenskatalog indiziert, dass die Anziehungskraft des Mythos nicht allein thematisch begründet ist. Seine Bedeutung kommt dem Mythos auch deswegen zu, weil sich alle diese Autoren dazu geäußert haben. Mit ›Faust‹ werden eine **geistesgeschichtliche Tradition und ein intertextuelles Bezugsfeld** aufgerufen. Der Mythos ist mithin auch deswegen attraktiv,

weil er bereits für andere attraktiv war und weil eine literarische Neubeschäftigung mit einem altbekannten Stoff auch eine kritische Auseinandersetzung mit der Tradition ermöglicht. Damit wiederum ist die Möglichkeit verbunden, sich als Autor prominent zu positionieren und mit den diversen Vorläufern, aber auch Interpreten zu konkurrieren.

›Faust‹ ist bis heute nicht einfach nur einer der produktivsten und fruchtbarsten neuzeitlichen europäischen Mythen. Durch zahlreiche Bezugnahmen, Auslegungen und Fortschreibungen wurde dieser Mythos wie kaum ein anderer ideologisch aufgeladen, instrumentalisiert und national verbrämt, sei es dadurch, dass in dem grenzüberschreitenden Magier die Verdichtung urdeutscher Charakterzüge gesehen wurde, oder – infolge der Katastrophe des Nationalsozialismus – durch eine angenommene Affinität der Deutschen, mit teuflischen Mächten zu paktieren. Trotz seiner europäischen Verbreitung wurde der Faust-Stoff zum Reflexionsraum für einen vermeintlich **spezifisch deutschen Charakter**. Der Philosoph Friedrich Wilhelm Joseph Schelling erklärte Faust zur ›mythologischen Hauptperson‹ der Deutschen (vgl. Schelling: Philosophie der Kunst, 266), und in den beiden seither vergangenen Jahrhunderten hat sich diese Ansicht in diversen Variationen nur verfestigt. Faust avancierte zur »symbolischeste[n] Gestalt der ganzen germanischen Poesie« (Schmidt 1991, 1), wie der Literaturhistoriker Erich Schmidt 1903 verkündet, und gilt noch immer als eine ›deutsche Legende‹ (vgl. Maus 1980) oder ›der Inbegriff eines deutschen Mythos‹ (Mattenklott 2001, 604).

Dass Goethes Bearbeitung zur **deutschen Nationaltragödie** erklärt wurde und eines der bedeutendsten Werke der Weltliteratur ist, war dem Nachruhm des Stoffes und der mythischen Figur sehr günstig – stellt es doch für andere literarische Bearbeiter, schon zu Goethes Lebzeiten, einen Ansporn dar, sich mit diesem epochalen Werk zu messen und in unterschiedlichster Weise Überbietungsansprüche zu formulieren. Die Entwicklungen dieser **Konkurrenzverhältnisse** werden im Folgenden ebenso dargestellt wie die Verwicklungen, die sich zwischen den unterschiedlichen Adaptionen ergeben haben. Auf dem Spiel stand und steht dabei nicht allein der Nachweis des literarischen Vermögens des jeweiligen Autors; es ging auch um Deutungshoheiten in weltanschaulichen, religiösen, politischen, philosophischen und ideologischen Fragen. Faust war stets eine **Kampffigur**, die häufig verehrt, ebenso häufig aber zu eigenen (historisch wandelbaren und bisweilen sogar gegensätzlichen) Zwecken instrumentalisiert wurde.

Nur wenige andere literarische Figuren haben seit einem halben Jahrtausend einen solch festen Platz im kulturellen, literatur- und mentalitätsgeschichtlichen Bewusstsein behaupten können. Schon Gotthold Ephraim Lessing räsonierte über die Zuneigung des deutschen Publikums zu dieser eigentümlichen Figur: »Und wie verliebt war Deutschland, und ist es zum Teil noch, in seinen *Doctor Faust!*« (Lessing: Literaturbriefe, S. 501). Diese Liebe ist sowohl ästhetisch als auch weltanschaulich nicht immer nachvollziehbar, so dass tatsächlich, wie A. W. Schlegel polemisierte, der Eindruck entstehen mag, die deutsche Literatur sei ›mit Fäusten geschlagen worden‹.

## Literatur

### Primärtexte/Quellen

- Lessing, Gotthold Ephraim: »Briefe, die neueste Litteratur betreffend«. In: Ders.: *Werke und Briefe in zwölf Bänden. Bd. 4. Werke 1758–1759*. Hg. v. Gunter E. Grimm. Frankfurt a. M. 1997, 453–778.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph: »Philosophie der Kunst.« In: Ders.: *Ausgewählte Schriften in 6 Bänden. Bd. 2. 1801–1803*. Hg. v. Manfred Frank. Frankfurt a. M. <sup>2</sup>1995, 181–565.
- Schlegel, August Wilhelm: *Vorlesungen über Ästhetik [1803–1827]. Kritische Ausgabe der Vorlesungen*. Zweiter Bd. Erster Teil. Hg. v. Georg Braungart. Paderborn/München/Wien/Zürich 2007.
- Spengler, Oswald: *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte* [1918/1922]. München <sup>17</sup>2006.

### Sekundärliteratur

- Birven, Henri: *Der historische Doktor Faust. Maske und Antlitz*. Gelnhausen 1963.
- Boyle, Nicholas: »Der religiöse und tragische Sinn von Fausts Wette«. In: Michael Jaeger/Roland Koberg/Bernd Stegemann/Henrike Thomsen (Hg.): »*Verweile doch – Goethes Faust heute. Die Faust-Konferenz am Deutschen Theater und Michael Thalheimers Inszenierungen*«. Berlin 2006, 37–45.
- Daemmrich, Horst S./Daemmrich, Ingrid G.: *Themen und Motive in der Literatur. Ein Handbuch* [1987]. Tübingen/Basel <sup>2</sup>1995.
- Mattenklott, Gerd: »Faust«. In: Etienne François/Hagen Schulze (Hg.): *Deutsche Erinnerungsorte*. Bd. III. München 2001, 603–619.
- Maus, Hansjörg: *Faust. Eine deutsche Legende*. Wien/München 1980.
- Scherer, Ludger: »*Faust*« in der Tradition der Moderne. *Studien zur Variation eines Themas bei Paul Valéry, Michel de Ghelderode, Michel Butor und Eduardo Sanguinetti. Mit einem Prolog zur Thematologie*. Frankfurt a. M. 2001.
- Schmidt, Erich: »Einleitung [in Goethes ›Faust I‹]«. In: Werner Keller (Hg.): *Aufsätze zu Goethes ›Faust I‹* [1974]. Darmstadt <sup>3</sup>1991, 1–21.

# 1 Terminologische Vorverständigung

## 1.1 | Stoff – Motiv – Thema – Stoffgeschichte

Schon mehrfach wurde nun wie selbstverständlich mit literaturwissenschaftlichen Begriffen wie »Stoff«, »Stoffgeschichte« oder »Mythos« operiert, die sich doch alleamt nicht von selbst verstehen. Der **Stoff** setzt sich aus mehreren Einzelmotiven zusammen und ist die inhaltliche Grundlage, aus der ein Autor eine Geschichte formt. Dieser Stoff kann frei erfunden sein, anderen literarischen Texten entnommen werden oder auf historische Ereignisse zurückgehen. Die einzelnen stofflichen Elemente sind zumeist bereits aus anderen Kontexten bekannt. Stoff ist ein im Ganzen oder in Teilen schon vorgeprägter Ereignis- und Handlungszusammenhang, der weiterer Bearbeitung zugänglich ist und den jeweiligen Anforderungen, Interessen und Bedürfnissen angepasst werden kann. Es handelt sich um das Material für einen literarischen Text, genauer: für die *Handlung* eines literarischen Textes, seine *story*, seine *histoire*.

Der Stoff ist nicht gleichbedeutend mit der Handlung, er bietet vielmehr die Materie, aus der die Handlung geformt wird – durch Aussparen, Ergänzung, Neuordnung oder Neubewertung. Dabei ist es in einem ersten Schritt unerheblich, ob ein Stoff in Form einer Novelle, eines Epos oder eines Dramas umgesetzt wird. Entscheidend ist, dass es eine wiedererkennbare Abfolge von Ereignissen gibt. Zum Beispiel: Ein Verzweifeln an den überkommenen Wissensbeständen, erste Versuche mit Magie, Beschwörung des Teufels, Gespräche mit dem Teufel, Unterzeichnung eines Paktes, allerlei burleske oder erotische Abenteuer, Tod des Teufelsbündlers. In etwa dieser Weise ist der Faust-Stoff etliche Male literarisch bearbeitet worden – sei es in Form eines erzählenden Prosatextes oder in Form eines Dramas in Versen. Der Stoff liegt einzelnen Bearbeitungen voraus und zugrunde. Er ist von Einzeltexten abstrahiert, wird jedoch von jedem einzelnen Text aktualisiert und dadurch auch individualisiert und abgewandelt, so dass der Stoff letztlich doch nicht jenseits seiner Aktualisierungen und Realisierungen zu denken ist.

Die Elemente und Einzelteile, aus denen sich Stoffe im Sinne komplexerer Handlungszusammenhänge zusammensetzen, werden als **Motive** bezeichnet. Stoffe entstehen aus der Kombination einzelner Motive und verändern sich infolge einer Abwandlung dieser Kombination. Der an Wissen und Erkenntnismöglichkeiten verzweifelnde Wissenschaftler etwa ist ein Motiv, ebenso wie die durch Verführung ihrer Unschuld verlustig gegangene Kindermörderin oder der Teufelspakt.

Das Motiv ist variabel einsetzbar und wandelbar. Es ist nicht an den Stoff und die mit diesem womöglich einhergehenden Namen von Personen und Orten gebunden. Beispielsweise kann das Motiv des Teufelspaktes auch in ganz anderen Zusammenhängen verwendet werden, obwohl es durch die prominente Rolle, die es innerhalb des Faust-Stoffes einnimmt, oft so erscheint, als sei ein literarischer Text, in dem ein Teufelspakt vorkommt, zwingend auch ein Faust-Text. In Jeremias Gotthelfs berühmter Novelle *Die schwarze Spinne* (1842) beispielsweise geht es ohne Zweifel um einen Teufelspakt und seine schauerlichen Folgen. Aber weder taucht eine wie auch immer benannte Faust-Figur auf, noch ähnelt die Geschichte ansonsten in irgendeiner Weise dem Faust-Stoff.

Die Bedeutung eines Motivs ist nicht starr festgelegt. Sie ergibt sich erst im Zusammenhang mit anderen Bestandteilen eines Stoffes. Das gilt nicht nur für den Umgang mit Motiven in unterschiedlichen Stoffen. Auch innerhalb der Geschichte eines Stoffes kann das Potenzial eines Motivs unterschiedlich entfaltet und fruchtbar gemacht werden. Deswegen sind die sich aus Motiven zusammensetzenden Stoffe variabel und genau dadurch historisch dauerhaft. Gerade vor dem Hintergrund der Entwicklungsfähigkeit und Wandlungsmöglichkeiten eines Stoffes ist zwischen **Kernmotiven und Randmotiven** oder auch **Haupt- und Nebenmotiven** zu unterscheiden (vgl. Frenzel 1963, 30 f.; Beller 1992, 32). Die Unterscheidung zwischen Haupt- und Nebenmotiv ist wiederum abhängig von der Unterscheidung von Gesamttradition und Einzeltext. Der Teufelspakt beispielsweise ist über Jahrhunderte ein Haupt- oder Kernmotiv des Faust-Stoffes, während etwa die Verführung einer jungen Frau ein Rand- oder Nebenmotiv ist – zumindest aus der Perspektive der gesamten Stofftradition gesehen. In Goethes erstem Teil des *Faust* lassen sich beide als Hauptmotive betrachten. Faust-Texte ohne die Figur der Margarete sind ohne weiteres möglich – vor Goethe gab es diesen Handlungsstrang nicht, auch wenn es mittlerweile so erscheinen mag, als sei die Margarete-Handlung aus dem Faust-Stoff nicht wegzudenken. Faust-Bearbeitungen ohne Teufelspakt aber sind weitaus schwerer vorstellbar.

Ein Stoff entwickelt sich unter anderem dadurch, dass Randmotive aufgegriffen und wieder fallen gelassen werden oder in verschiedenen Adaptionen unterschiedliche Gewichtung erhalten. Allerdings wäre der Stoff *als Stoff* kaum erkennbar, wenn seine Hauptmotive beliebig veränderbar wären. Das hat zu Versuchen geführt, eine Art **›Struktur-Skelett‹ des Faust-Stoffes** zu benennen. Häufig zitiert wird Peter Michelsens Überlegung, es gebe »einige Kern-Züge [...], ohne welche die Figur und ihre Geschichte nicht als die ›Fausts‹ identifizierbar wären« (Michelsen 2000, 224). Man müsse erkennen, »daß es einige unentbehrliche, feste Teile des [...] ›Struktur-Skeletts‹ Faust gibt. Dazu gehören: 1) eine Art von Erkenntnisproblematik; 2) der daraus resultierende Teufelspakt; 3) der christliche Raum; und 4) der temporale Rahmen der Neuzeit. Nur wenn diese vier Faktoren zusammen da sind, wird man von einer kompletten Faust-Figur sprechen können« (ebd.). Michelsens »Struktur-Skelett« mag diskussionsbedürftig sein, es liefert aber eine wertvolle Eingrenzung. Offenkundig muss es gewisse Standards geben, die trotz relativer Füllungsfreiheit die Grundstruktur eines Stoffes abgeben, wobei es sich dabei nicht immer um »Motive« im zuvor umrissenen Sinne handelt. Der kulturell-religiöse »Raum« und der zeitliche Rahmen sind als Faktoren auf einer anderen Ebene angesiedelt.

Zwei weitere Positionen mögen zur Verdeutlichung genügen. Ludger Scherer benennt zwei ›Zentralmotive‹ des Faust-Stoffes (deren erstes streng genommen ein Motivbündel ist): »Der unruhige, unbefriedigte Mensch mit seinen Wünschen und Ansprüchen, seinem Erkenntnisdrang und seiner Glückserwartung, seinem Streben, das sich in Grenzüberschreitung, Hybris und Machtgier manifestieren kann« (Scherer 2001, 55); das zweite Zentralmotiv ist Scherer zufolge der Pakt mit dem Teufel. Jürgen Kühnel formuliert ›zwei konstitutive Rollen‹ für »Faust-Geschichten«: erstens die eigentliche Faust-Figur als »Typus eines Intellektuellen«, der nicht nur »Erkenntnis, sondern auch Sinnen- und Tatengenuß« sucht und eine »Figur der Grenzüberschreitung« ist, da er sich »einer übernatürlichen Macht« bedient; zweitens die »des teuflischen Widerparts« (Kühnel 1993, 37). Bei aller Möglichkeit zur Variation fällt es in der Tat schwer, sich den Faust-Stoff ohne diesen von Kühnel und Scherer letztlich nur unterschiedlich formulierten Kern vorzustellen.

Vom Stoff und vom Motiv zu unterscheiden ist (zumindest im deutschen Sprachraum) das **Thema**, das »nicht den konkreten Inhalt, sondern die behandelte ›zentrale Problematik‹ unabhängig von ihrer inhaltlichen Besetzung meint« (Schulz 2003a, 521). In diesem Sinne wären mit dem Faust-Stoff beispielsweise die Themen »Verführbarkeit durch das Böse«, »Wissenseifer«, »Machtstreben«, »Erkenntniskepsis« oder »Verzweiflung« verbunden. Das Thema ist abstrakter und nicht an einen spezifischen, benennbaren Inhalt oder gar eine Motivkonstellation gebunden. Unterschiedliche Stoffe können also zur Illustration eines Themas dienen (zu einem abweichenden Terminologievorschlag vgl. Scherer 2001), so wie sich innerhalb der Geschichte eines Stoffes die Relevanz eines Themas verändern kann, der Zusammenhang von Stoff und Thema aufgelöst werden oder sich neu ergeben kann.

**Stoffgeschichte** wird bisweilen als Forschungsprogramm und literarhistorische Tätigkeit definiert, die Entstehung und historischen Wandel literarischer Stoffe erforscht (vgl. Meier 2000; Schulz 2003b). Im Folgenden soll damit indes nicht eine wissenschaftliche Tätigkeit oder Programmatik gemeint sein, sondern der Untersuchungsgegenstand selbst: die historische Gesamtheit und Abfolge der einzelnen Bearbeitungen eines Stoffes sowie das vielschichtige Beziehungsgeflecht zwischen den Einzelbearbeitungen. Intertextuelle Bezüge dienen der Positionierung des Einzeltextes innerhalb der Stoffgeschichte und dem von den jeweiligen Bearbeitungen häufig sehr bewusst mit ihr aufgenommenen Dialog. Stoffgeschichte ist also die Geschichte eines Stoffes im Sinne von sich aneinander sowohl anlehnenden als auch sich voneinander kritisch abhebenden Adaptionen, Fort- und Neuschreibungen.

Bei der *Darstellung* einer Stoffgeschichte kann es aus heuristischen Gründen grundsätzlich nicht um positivistische Vollständigkeit gehen, zumal im Rahmen einer solchen Darstellung die Stoffgeschichte erzählt werden muss. Das impliziert eine je nach Erzähler spezifische Selektion aus der Vielzahl von Bearbeitungen und eine narrative Verknüpfungsleistung. Erzählt wird nicht die, sondern notwendigerweise *eine* Geschichte des Stoffes.

## 1.2 | Literarischer Mythos

Große Nähe zum skizzierten Begriff der Stoffgeschichte weist der des **literarischen Mythos** auf. Um Missverständnisse (die in der Forschungsliteratur allenthalben anzutreffen sind) zu vermeiden, muss hier aber etwas weiter ausgeholt werden. Kaum ein literaturwissenschaftlicher Begriff ist im Alltag so präsent wie der des ›Mythos‹, und bei kaum einem anderen Begriff gibt es so unterschiedliche Positionen. Umgangssprachlich meint Mythos so etwas wie Lüge und Erfindung, Überhöhung und Irrationalität, scheint also den Gegensatz zu Wahrheit, Sachlichkeit und Vernunft zu bezeichnen. Der Gräzist Walter Burkert benennt »die alte Zweideutigkeit«, die dem Mythos anhaftet: »Ein Mythos ist unlogisch, unwahrscheinlich oder unmöglich, vielleicht unmoralisch und auf jeden Fall verkehrt, zugleich aber zwingend, faszinierend, tief und ehrwürdig, wenn nicht gar heilig« (Burkert 1981, 11).

Im Allgemeinen meint **Mythos** einerseits ein gleichsam vorlogisches und vorwissenschaftliches Weltverhältnis, dem ein ›mythisches Denken‹ entspricht. Häufig wird suggeriert, dass es sich beim Mythos um etwas schlechthin Unvernünftiges handelt. Diese Bedeutung von Mythos ist nicht nur an sich fragwürdig, sondern

auch für den Begriff des literarischen Mythos unerheblich. Es macht die Sache aber nicht einfacher, dass der Inhalt des literarischen Faust-Mythos um just die Aspekte kreist, die mit einer mythischen, vor- oder irrationalen Weltsicht verbunden werden: Aberglaube, Magie, übersinnliche Wesen. Dennoch ist zu betonen, dass diese motivischen Aspekte für die Bezeichnung ›Mythos‹ nicht ausschlaggebend sind. Nicht gleichbedeutend mit dem Verständnis von ›literarischer Mythos‹ (aber auch nicht davon zu trennen) ist die Redeweise vom ›Mythos Faust‹, die Goethes *Faust*-Tragödie zu einem bis ins Irrationale verehrten nationalen Kulturdenkmal erhebt. Es erschwert die Unterscheidung zudem, dass ›Faust‹ zu einem nationalen und politischen Mythos (vgl. Kap. 11.5.1) wurde, da im Charakter der Hauptfigur, ihrem beständigen Streben und ihrer Nähe zum Teuflischen immer wieder etwas spezifisch ›Deutsches‹ gesehen wurde. Aber all diese Aspekte, die mit einem gewissen Recht ›Mythos‹ genannt werden können, sind mit der Terminologie ›literarischer Mythos‹ nicht gemeint.

Literaturtheoretisch meint ›Mythos‹ traditionell nicht eine Art des Denkens, sondern einen **Handlungs- oder Ereigniszusammenhang** (mit, wie Aristoteles hervorhebt, Anfang, Mittelteil und Schluss), der einer Erzählung oder einem Drama zugrunde liegen kann. Mit einem solchen Mythos-Begriff, der die Nähe von ›Mythos‹ zu ›Stoff‹ betont, werden Konnotationen des Irrationalen oder Unlogischen vermieden. Der Begriff des ›literarischen Mythos‹ ist als eine Ableitung und Ausweitung dieses Mythos-Begriffes zu verstehen. Es geht um ein Handlungsgerüst, das von unterschiedlichen Texten aufgegriffen wird.

Damit geht eine Formbarkeit einher. Es gehört geradezu zum Wesen des Mythos, dass er beständig umerzählt und damit auch umgedeutet werden kann. Mit Claude Lévi-Strauss gesprochen: Es geht nicht um die »Suche nach einer authentischen oder ursprünglichen Version. Wir schlagen stattdessen vor, jeden Mythos durch die Gesamtheit seiner Fassungen zu definieren« (Lévi-Strauss 1967, 238 f.). Ein Mythos besteht aus der **Gesamtheit aller Fassungen und Bearbeitungen**. Daraus folgt: »Es gibt keine ›wahre‹ Fassung, im Verhältnis zu der alle anderen Kopien oder deformierte Echos wären. Alle Fassungen gehören zum Mythos« (ebd., 241).

Es ist gleichwohl zu bedenken, dass einzelne literarische Bearbeitungen eines Mythos als intertextuelles Echo zu spezifischen, klar zu benennenden anderen Fassungen zu verstehen sind. Für jeden Mythos, der Gegenstand literarischer Bearbeitungen wurde, gilt, dass »[z]wischen den Texten individueller Autoren [...] literarische Beziehungen, bewußte Bezugnahmen in Nachahmung, Variation, Distanzierung« bestehen (Burkert 1981, 12). Wieder andere Bearbeitungen reflektieren und reagieren auf den Mythos insgesamt und nicht auf einen Einzeltext. Es gibt, in der Terminologie der Intertextualitätstheorie gesprochen, innerhalb der Entwicklung eines literarischen Mythos den Unterschied von **Einzeltextreferenz** und **Systemreferenz** (vgl. Broich 1985; Pfister 1985b). Liegt eine Einzeltextreferenz vor, dann wird diesem einen Text eine besondere Stellung innerhalb der Entwicklung des literarischen Mythos zugesprochen. Es ist offenkundig, dass Goethes *Faust*-Tragödie oder die *Historia von D. Johann Fausten* einen solchen herausragenden Rang einnehmen. Dennoch kann keiner dieser Texte als die ›wahre‹ oder ›eigentliche‹ Fassung des Mythos betrachtet werden. Wohl aber gibt es Fassungen, die wirkmächtiger für die Fortentwicklung des Mythos sind als andere.

Ganz in diesem Sinne definiert auch das *Realllexikon der deutschen Literaturwissenschaft* **literarische Mythen** als »immer wieder aktualisierend umgedeutete und umgeschriebene Stoffe literarischer Schöpfungen, die eine den antiken Mythen äh-

liche kollektive Resonanz entwickeln (z. B. Faust, Don Juan, Robinson, Werther, Lulu)« (Heidmann Vischer 2007, 665). Festzuhalten ist erstens: Der literarische Mythos ist nicht einfach eine literarisierte Fassung schon bestehender Mythen – es ist signifikant, dass hier nicht beispielsweise von Ödipus oder Medea die Rede ist. Es handelt sich um Mythen, die *genuin neuzeitlich* sind, also keine antiken Erzählzusammenhänge reformulieren.

Damit ist zweitens verbunden, dass der literarische Mythos *genuin literarisch* ist – Faust oder Don Juan sind ursprünglich und immer schon Literatur. Selbst wenn es wie im Falle Fausts einen etwaigen historischen Kern gibt: Von einem Faust-Mythos kann erst dann gesprochen werden, wenn es eine mehr oder minder zusammenhängende Handlungskette zu erzählen oder auf die Bühne zu bringen gibt. Das ist erst mit der literarischen Figur des Doktor Faustus der Fall, noch nicht aber in den knappen Quellen zu einem eventuellen historischen Magier oder Scharlatan, der als Faustus bezeichnet wurde. Nicht die Figur des Faustus ist selbst bereits der Mythos, vielmehr ist er eine handelnde Figur in Geschichten, die sich um diese Figur ranken (aber bisweilen mit anderem Personal auch schon vorher kursierten).

Drittens allerdings ist doch wieder eine Ähnlichkeit zu den antiken Mythen hervorzuheben, da eine vergleichbare **kollektive Resonanz** entwickelt wird. Ein Mythos hat eine begründende, identitätsstiftende Funktion, indem er etwas zum Ausdruck bringt, das für eine Allgemeinheit von hervorgehobener Bedeutung ist – nur wenn er das erreicht, kann er als Mythos bestehen und tradiert werden. Walter Burkert definiert den Mythos als »angewandte Erzählung [...], Erzählung als Verbalisierung komplexer, überindividueller, kollektiv wichtiger Gegebenheiten. In diesem Sinne ist Mythos begründend« (Burkert 1981, 12). Das kann auch für literarische Texte gelten. Am Beispiel des Faust-Stoffes ist mustergültig zu erkennen, wie aus einem literarischen Phänomen ein begründender, identitätsstiftender nationaler und politischer Mythos wurde, der als Ausdruck von und Ansporn zu einer bestimmten Mentalität galt. Einem literarischen Mythos kann diese Begründungsfunktion des Mythos im Laufe der Zeit zugeschrieben werden, was wiederum nicht nur die außerliterarische Rezeption, sondern auch die literarische Weiterentwicklung des Mythos beeinflusst, wie an Faust-Texten aus dem 20. und 21. Jahrhundert zu sehen ist. Die kollektive Resonanz wird von kaum einem neuzeitlichen Mythos so nachdrücklich unter Beweis gestellt wie vom Faust-Mythos. Er hat nicht nur ein archetypisches Individuum und dessen womöglich symbolisch zu verstehendes Bündnis mit dem Teufel zum Gegenstand, sondern wurde auch immer wieder als treffende Charakterisierung der Moderne im Allgemeinen oder des Schicksals des deutschen Volkes im Besonderen verstanden.

Der literarische Mythos ist der Literatur nicht vorgängig. Es gibt keine ›richtige‹, ›wahre‹ Form des Mythos, die dann von der Literatur aufgegriffen wird. **Der literarische Mythos ist die Gesamtheit der Bearbeitungen eines neuzeitlichen, artifizialen, genuin von der Literatur in die Welt gebrachten Stoffes, der eine bestimmte Figur und ihre Geschichte zum Gegenstand hat und eine kollektive Resonanz entwickelt.** Das bedeutet, dass derlei Geschichten nicht *als* Mythen, sondern *zu* Mythen gemacht werden (vgl. Assmann/Assmann 1998, 196), was notwendig einen literarischen Rezeptions- und Fortschreibungsprozess einschließt. Jede einzelne literarische Bearbeitung ist Bestandteil, Realisierung, Interpretation, Aktualisierung sowie Neuaufbau des literarischen Mythos.

Mit einer mythischen Weltsicht oder einem mythischen Denken hat ein literarischer Mythos also nichts zu tun – selbst dann nicht, wenn der Gegenstand genau

diese Semantiken verhandelt. Es geht bei dem Begriff des literarischen Mythos nicht um ›Mythisches‹ in literarischen Texten oder um einen Ursprung der Literatur im Mythos, sondern um die Entwicklung eines Ereigniszusammenhangs im Medium der Literatur. In der Forschungsliteratur bleibt diese Differenzierung allzu häufig unterbelichtet, wenn vom ›Faust-Mythos‹ die Rede ist. Es sollte unterschieden werden zwischen erstens dem **literarischen Faust-Mythos** als gleichermaßen artifiziellem, dynamischem und transformierbarem literarischem Stoff, der wiederholt durch verschiedene Epochen aufgegriffen wurde und eine große Resonanz erzielt, und zweitens dem **Mythos ›Faust‹**, der als politische und nationale Überhöhung eines Werkes, einer Figur oder vermeintlicher Charaktereigenschaften und damit verbundener Welt- und Menschenbilder zu verstehen ist. Wird diese Unterscheidung bedacht, können zahlreiche terminologische Komplikationen rund um den schillernden Mythos-Begriff vermieden werden.

### 1.3 | Arbeit am Mythos

Die literarische Rezeption und Fortschreibung eines Mythos ist, um eine Wendung Hans Blumenbergs zu gebrauchen, immer auch ›Arbeit am Mythos‹. Eine Überblicksdarstellung des literarischen Faust-Mythos ist in diesem Sinne eine Betrachtung der **Arbeit am Faust-Mythos**. Die jeweiligen Resultate dieser Arbeit provozieren andere Bearbeitungen, so dass die Arbeit am Mythos zumindest idealiter zu keinem Ende gelangen kann – das Ende wäre nicht in einer endgültigen, verbindlichen Fassung zu sehen, sondern in einem völligen Verlust der Relevanz des Mythos.

Blumenbergs Mythosdefinition formuliert, was in ähnlicher Weise schon für den Stoff dargelegt wurde: »Mythen sind Geschichten von hochgradiger Beständigkeit ihres narrativen Kerns und ebenso ausgeprägter marginaler Variationsfähigkeit« (Blumenberg 1979, 40). Ein Mythos ist demnach beständig und wiedererkennbar, aber auch wandelbar. Die Kernmotive bleiben relativ beständig – Blumenberg spricht von **ikonischer Konstanz** (vgl. ebd., 165) –, die Nebemotive hingegen sind leichter veränderbar, was nicht heißt, dass der Kern nicht angetastet werden kann. Weiterführend lässt sich sagen, dass im Austausch und in der Abwandlung der Nebemotive sowie in der Neuakzentuierung oder gar der Umkehrung der Kernmotive ein großer Teil der Arbeit am Mythos besteht. Diese ›Arbeit‹ allerdings tritt nicht erst auf, wenn ein Mythos in diese Phase der Rezeption eingetreten ist; die Rezeption ist Teil des Mythos, da der »Mythos uns in gar keiner anderen Verfassung als der, stets schon im Rezeptionsverfahren befindlich zu sein, überliefert und bekannt ist« (ebd., 240).

Der Mythos erhält seine spezifische Prägung erst im Laufe der Zeit durch die unterschiedlichen Bearbeitungen. Was sich dann als ›**Grundmythos**‹ erweist – was nicht mit einem ohnehin nicht fassbaren ›Urmythos‹ identisch ist – »ist nicht das Vorgegebene, sondern das am Ende sichtbar Bleibende, das den Rezeptionen und Erwartungen genügen konnte« (ebd., 192). Am Beispiel Fausts lässt sich deutlich erkennen, dass der Grundmythos, die ikonische Konstanz des Mythos, das Resultat mehrerer Bearbeitungsstufen ist. Spricht man von Faust, dann verbindet man mit dieser Figur längst nicht mehr die Eigenschaften, die ihr von den frühesten Zeugnissen zugeschrieben wurden – der hochstaplerisch anmutende Wanderer, von dem die Quellen der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts berichten, wird kaum als ein die Grenzen des Wissens erweiternder Wissenschaftler geschildert.

Diese grundsätzliche Wandelbarkeit führt dazu, dass innerhalb der Entwicklung eines so begriffenen literarischen Mythos nicht sinnvoll von ›Wirkungsgeschichte‹ gesprochen werden kann. Es gibt nicht die eine Referenzfassung, deren Wirkung durch alle Jahrhunderte dann nachgezeichnet wird, selbst im Falle des in einer weit verbreiteten Wahrnehmung auf Goethes Tragödie verengten Faust-Mythos, und es ist auch nicht damit getan, neben Goethe pflichtschuldig auf das ›Volksbuch‹, Christopher Marlowe und Thomas Mann zu verweisen. Der literarische Mythos ist mehr von einer »ständigen Produktivität« als von einer »übergreifenden Rezeptivität« gekennzeichnet (Blumenberg 1979, 300). Zwar lässt sich eine ›Wirkungsgeschichte‹ von Goethes *Faust* schreiben. Doch auch wenn ein Text in den Status der vermeintlich gültigen Fassung erhoben wird, enden nicht die Versuche, diese Fassung weiterer Arbeit am Mythos zu unterziehen. Es sind gerade die mannigfaltigen Überbietungs- und Abgrenzungsversuche, die diese Fassung zum zentralen Referenzpunkt machen – was dann zuweilen zu einer Art **Mythosvergessenheit** führt, wenn so getan wird, als sei diese Fassung eine Art literarischer Monolith, der nicht auch selbst als Resultat einer vehementen Arbeit am Mythos begriffen werden muss.

Der analytische Umgang mit einem literarischen Mythos kommt nicht ohne eine rezeptionsästhetische Perspektive aus. Die jeweilige literarische Bearbeitung tritt in einen sich wandelnden **Erwartungshorizont** (vgl. Jauß 1970, 173), der durch zentrale Texte (diachron durch frühere Bearbeitungen dieses Mythos, synchron durch andere Texte seiner eigenen Epoche) gebildet wird. Doch auch diese Texte tragen weder ihre Bedeutung noch ihren Rang finit in sich. Beides ist historisch wandelbar und wird im Verlauf der Arbeit am Mythos stets aufs Neue verhandelt. Nur relativ zu diesen Erwartungen ist der neue Text einzuordnen, seine Transformationsleistungen sind nur auf dieser Folie zu erkennen. Adaptionen setzen den Erwartungshorizont voraus, »um ihn sodann Schritt für Schritt zu destruieren« (ebd., 176). Arbeit am Mythos ist immer auch Arbeit am Erwartungshorizont der Leserschaft. Kaum ein anderer Stoff hat im Laufe seiner Entwicklung solch unterschiedliche Erwartungen hervorgerufen wie der um den Gelehrten, Magier und Teufelsbeschwörer Faust.

Der literarische Mythos wandelt sich auch dadurch, dass er immer wieder veränderten kulturellen und historischen Kontexten eingeschrieben wird und dadurch neue Bedeutungspotenziale aufnimmt, während andere Semantiken, die keine entsprechende Resonanz mehr entfalten können, obsolet werden. Beispielsweise sind für modernere Faust-Bearbeitungen der Teufelsglaube oder Glaubenskämpfe des Reformationszeitalters, die anfangs integrale Bestandteile des Mythos waren, nicht mehr von vergleichbarer Relevanz, während etwa Kindstötung oder Abtreibung, die vor Goethe keine Vorbilder im Faust-Mythos haben, in der Gegenwartsliteratur eng mit der Faust-Handlung verknüpft sind.

Derlei Mechanismen waren am Werk, um überhaupt einen als solchen zu benennenden Faust-Mythos auszubilden. Das hat die Faust-Forscherin Eliza Marian Butler anhand des **Mythos des Magus** gezeigt. Butler listet zehn variable Bestandteile des Mythos des Magus auf. Unter anderem nennt sie eine übernatürliche oder mysteriöse Herkunft des Helden, was beispielsweise für Faustus nicht zutrifft. Andererseits aber gibt es auch Bestandteile wie weite Wanderungen, eine Abschiedsszene oder einen mysteriösen und gewaltsamen Tod (vgl. Butler 1993, 2 f.). Solche Bestandteile finden sich auch in den frühen Stadien des Faustus-Mythos. Das zeigt, wie die Geschichte von Faustus aus dem bereits etablierten und vertrauten Magus-Mythos hervorgehen konnte. Der Magus-Mythos bot eine Struktur, die mit den für

Faustus spezifischen Elementen zumindest teilweise befüllt werden konnte. Zugleich aber zeigt Butlers Grundriss des Magus-Mythos auch, dass sich der Faust-Mythos mitnichten auf diesen reduzieren lässt, dass es also eine Weiterentwicklung gab, wie es für literarische Mythen typisch ist. Das Skelett des Magus-Mythos wurde mit Versatzstücken wie dem Teufelspakt, dem frühneuzeitlichen Wissensstreben und dergleichen mehr angereichert. Die Geschichte von Faustus konnte erst zu einem eigenen Mythos werden, indem sie auf den bekannten Magus-Mythos zurückgriff und diesen auf die obskure Figur des Doktor Faustus anwendete. Im Laufe seiner Entwicklung wurde der Faustus-Mythos zum bekanntesten Beispiel des Magus-Mythos, ließ ihn aber auch weiter hinter sich, indem er ganz andere Motive integrierte.

## Literatur

- Assmann, Aleida/Assmann, Jan: »Mythos«. In: Hubert Cancik/Burkhard Gladigow/Karl-Heinz Kohl (Hg.): *Handbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe*. Bd. IV. *Kultbild – Rolle*. Stuttgart/Berlin/Köln 1998, 179–200.
- Barner, Wilfried/Detken, Anke/Wesche, Jörg (Hg.): *Texte zur modernen Mythenetheorie*. Stuttgart 2007.
- Beller, Manfred: »Stoff, Motiv, Thema«. In: Helmut Bracker/Jörn Stuckrath (Hg.): *Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs*. Reinbek bei Hamburg 1992, 30–39.
- Berndt, Frauke/Tonger-Erk, Lily: *Intertextualität. Eine Einführung*. Berlin 2013.
- Blumenberg, Hans: *Arbeit am Mythos*. Frankfurt a. M. 1979.
- Broich, Ulrich: »Zur Einzeltextreferenz«. In: Ulrich Broich/Manfred Pfister (Hg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen 1985, 48–52.
- Burkert, Walter: »Mythos und Mythologie«. In: *Propyläen Geschichte der Literatur. Literatur und Gesellschaft der westlichen Welt. Erster Bd. Die Welt der Antike. 1200 v. Chr.–600 n. Chr.* Berlin 1981, 11–35.
- Butler, E[liza] M[arian]: *The Myth of the Magus* [1948]. Cambridge 1993.
- Daemmrich, Horst S./Daemmrich, Ingrid G.: *Themen und Motive in der Literatur. Ein Handbuch* [1987]. Tübingen/Basel <sup>2</sup>1995.
- Frenzel, Elisabeth: *Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte* [1976]. Stuttgart <sup>6</sup>2005. (= 2005a)
- Frenzel, Elisabeth: *Stoff-, Motiv- und Symbolforschung*. Stuttgart 1963.
- Frenzel, Elisabeth: *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte* [1962]. Stuttgart <sup>10</sup>2005. (= 2005b)
- Heidmann Vischer, Ute: »Mythos«. In: Harald Fricke/Georg Braungart/Klaus Grubmüller/Jan-Dirk Müller/Friedrich Vollhardt/Klaus Weimar (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*. Bd. II. H – O. Berlin/New York 2007, 664–668.
- Jauß, Hans Robert: »Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft«. In: Ders.: *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt a. M. 1970, 144–207.
- Kühnel, Jürgen: »Faust und Don Juan. Europäische Mythen der Neuzeit«. In: Peter Csobádi/Gernot Gruber/Jürgen Kühnel/Ulrich Müller/Oswald Panagl/Franz Viktor Spechtler (Hg.): *Europäische Mythen der Neuzeit: Faust und Don Juan. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposiums 1992*. 2 Bde. Anif/Salzburg 1993. Bd. 1, 31–57.
- Lévi-Strauss, Claude: »Die Struktur der Mythen«. In: Ders.: *Strukturelle Anthropologie*. Frankfurt a. M. 1967, 226–254.
- Meier, Andreas: »Stoff, Stoffgeschichte«. In: Volker Meid (Hg.): *Sachlexikon Literatur*. München 2000, 866 f.
- Michelsen, Peter: *Im Banne Fausts. Zwölf Faust-Studien*. Würzburg 2000.
- Pfister, Manfred: »Zur Systemreferenz«. In: Ulrich Broich/Manfred Pfister (Hg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen 1985, 52–58. (= 1985b)

- Scherer, Ludger: ›Faust‹ in der Tradition der Moderne. Studien zur Variation eines Themas bei Paul Valéry, Michel de Ghelderode, Michel Butor und Eduardo Sanguineti. Mit einem Prolog zur Thematologie. Frankfurt a. M. 2001.
- Schulz, Armin: »Stoff«. In: Jan-Dirk Müller/Georg Braungart/Harald Fricke/Klaus Grubmüller/Friedrich Vollhart/Klaus Weimar (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*. Bd. III. P – Z. Berlin/New York 2003, 521 f. (= 2003a)
- Schulz, Armin: »Stoffgeschichte«. In: Jan-Dirk Müller/Georg Braungart/Harald Fricke/Klaus Grubmüller/Friedrich Vollhart/Klaus Weimar (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*. Bd. III. P – Z. Berlin/New York 2003, 522–524. (= 2003b)
- Segal, Robert A.: *Mythos. Eine kleine Einführung*. Stuttgart 2007 (engl. 2004).

## 2 Fausts vormoderne Vorläufer

### 2.1 | Der Ahnherr der literarischen Teufelsbündler: Simon Magus

Es gerät rasch in Vergessenheit, dass die Faustus-Figur den Namen »anderer und früherer Teufelsbündler in den Hintergrund drängt«, obwohl sie sich »im Rückgriff auf eine weit zurückreichende Erzähltradition, die das Motiv des Teufelsbündlers zum Gegenstand hat«, entwickelt (Schneider 2004, 165). Die Genese des Faust-Stoffes setzte Vorläufer voraus, die Anknüpfungspunkte für die Geschichte(n) vom Magier, Teufelsbündler und Nekromanten liefern konnten (vgl. Frenzel 2005a, 668 ff.). Das Motiv des Paktes eines Menschen mit dem Teufel, bei dem sich beide Partner zu Dienstleistungen verpflichten, wird schon in jüdischem Schrifttum wie Talmud und Kabbala erwähnt (vgl. Daemmrich/Daemmrich 1995, 303). Das Mittelalter kennt zahlreiche Teufelsbündler, wie Sammlungen von Heiligenlegenden wie die *Legenda aurea* (2. Hälfte 13. Jahrhundert) oder das mittelhochdeutschen *Passional* (Ende 13. Jahrhundert) zeigen.

Wie Walter Haug anmerkt, ist der **Pakt mit dem Teufel** weit mehr als ein beliebiges literarisches Motiv: »Die Thematik, um die es hier geht, wurzelt in einem theologisch-anthropologischen Problem, dem Problem des menschlichen Verhältnisses zum Bösen, wobei es jedoch erzählerisch unter einem spezifischen Aspekt entwickelt wird: dem Aspekt seiner Verführungskraft, seiner produktiven Möglichkeiten, seiner Funktionalisierbarkeit« (Haug 2001, 185). Das Böse steht ebenso für Grenzsituationen wie für alltägliche Niederungen. Es ist eine theologische, moralische und anthropologische Herausforderung, der der Mensch als Individuum und als Gattungswesen zu allen Zeiten und in allen Aspekten seines Daseins ausgeliefert ist und relativ zu der er sein Selbst- und Weltbild konstituieren muss. In der Gestalt des Teufels, sei es als reale Bedrohung oder als Allegorie, finden diese Herausforderungen ihre Konkretisierung. Auch wenn es in aufgeklärten, zunehmend postreligiösen Gesellschaften nicht mehr eines Gehörnten mit Schwefelgestank und Pferdefuß bedarf: Teuflische Figuren, die »das Böse« in diversen Facetten verkörpern, gehören zum festen Figurenarsenal der Literatur. Gleichwohl wird in dominant religiös geprägten Gesellschaften wie im europäischen Mittelalter die Bedrohung durch den Widerpart der göttlichen Gnade mit größerer Dringlichkeit inszeniert.

Archetyp des öffentlich Wundertaten vollbringenden Zauberers, der mit teuflischen Künsten in Verbindung gebracht wird, ist **Simon Magus** (1. nachchristl. Jahrhundert), dessen Geschichte als die erste voll entwickelte Legende von den Geschicken eines schwarzen Magiers gilt (vgl. Butler 1993, 73 ff.). Bekannt ist Simon Magus aus der Apostelgeschichte (8, 4–25) und apokryphen Quellen. Er tritt als Gegenspieler des Apostels Petrus in Erscheinung und wird als »Ahnherr der Teufelsbündler« gesehen, da die Berichte über ihn implizieren, dass »seine Zauberkunst Teufelskunst ist« (Haug 2001, 190). Die sicherlich bekannteste (und für die Faust-Legende prägendste) Episode erzählt unter anderem die mittelhochdeutsche *Kaiserchronik* aus dem 12. Jahrhundert. Die *Kaiserchronik* konfrontiert Simon Magus mit Petrus. Simon, der »gaukelære« (Kaiserchronik, V. 4161) verspottet Petrus und Paulus als Irrlehrer, woraufhin Kaiser Nero die beiden »treue[n] Knechte Gottes« (ebd., V. 4173) vor sich treten lässt und ihnen befiehlt, sich ihm und seiner

heidnischen Gottheit zu unterwerfen. Die beiden heiligen Männer wollen indes lieber zu Märtyrern für ihren Glauben werden, weshalb sie öffentlich verbrannt werden sollen. An der Hinrichtungsstätte, die von einer großen Zahl Schaulustiger bevölkert wird, findet sich auch Simon Magus ein, der die Aufmerksamkeit der Menge sucht und einen Flugversuch unternimmt, der explizit auf teuflische Künste zurückgeführt wird. Petrus und Paulus reagieren auf das Teufelswerk mit innigem Gebet und einer Verkündigung der Macht des Herrn. Petrus, der damit die Machtprobe gegen seinen Widersacher für sich entscheidet, befiehlt schließlich den Teufeln, Simon herabstürzen zu lassen, um dem anwesenden Volk Gottes alleinige Herrschaft zu beweisen. »Kaum hatte Sankt Peter das Kreuzzeichen getan, / flohen die Teufel. / Sie ließen von dem Magier ab / und stießen ihn zur Erde« (ebd., V. 4243 ff.). Die Machtdemonstration ist zugleich das Todesurteil für den unchristlichen Magier: »Er stürzte und wurde zerschmettert« (ebd., V. 4248).

Durch die öffentlich zur Schau gestellte und damit zum Spektakel erhobene Magie, die Auflehnung gegen die (früh-)christliche Lehre und die – wenn auch nicht ausdrücklich als Pakt benannte – Verbindung mit teuflischen Kräften, die ein schlimmes Ende nehmen, ist Simon Magus für das Mittelalter die Figur, die die meisten Züge des teuflsbündlerischen Zauberkünstlers Faustus in sich vereint und zum »Zerrbild Christi« wird (Massmann 1854, 702). Schon bei seiner ersten schriftlichen Erwähnung stellt sich Faustus mutmaßlich in die Tradition des Simon Magus (vgl. Kap. 3.5). In der Folge wurden immer wieder Merkmale des Simon Magus auf Faustus übertragen. Aber dieser berühmte antike Magus war nicht der einzige Teufelsbündler, dem die Faustus-Figur nachempfunden werden konnte. Im Folgenden werden zwei (spät-)mittelalterliche literarische Figuren genauer betrachtet, die als Vorläufer Fausts verstanden werden können.

## 2.2 | Weiblicher Wille zur Weisheit: Die Päpstin Johanna/Jutta

Im Theater des späten Mittelalters gelangen Teufelsbündler, gleichsam als Vorbote der sich anbahnenden religiösen Umwälzungen, zu einiger Prominenz. Gerade der Reformator Martin Luther war von der Existenz und der Verführungskraft des Teufels überzeugt. Der Teufelsglaube ist keineswegs dem vermeintlich »finsternen« Mittelalter allein zuzuschreiben, er bewahrt auch für die Denkbewegungen der Reformation und der Frühen Neuzeit eine nicht zu unterschätzende Bedeutung. Nachdrücklicher Beleg ist der Erfolg der Sage der **Päpstin Johanna/Jutta**, deren Aufstieg ins höchste Amt der christlichen Kirche auf teuflische Mächte zurückgeführt wird. Die unvermindert große Popularität dieses Stoffes zeigte in der jüngeren Vergangenheit der immense Erfolg des historischen Romans *Die Päpstin* (1996) von Donna W. Cross. Die Figur der Päpstin Johanna/Jutta wurde wiederholt, nicht zuletzt als Ausdruck eines positivistischen Bedürfnisses der Philologie, mögliche Quellen für Goethes »Nationaltragödie« zu entdecken, mit Faust verglichen und sogar als »**weiblicher Faust**« deklariert (vgl. die kritische Aufarbeitung bei Doering 2001, 45 ff.).

Die im Zusammenhang mit dem Faust-Mythos literarhistorisch wichtigste Bearbeitung ist das Bühnenstück *Ein schoen Spiel von Frau Jutten* von Dietrich Schernberg.

Der Verfasser, ein im thüringischen Mühlhausen wirkender Geistlicher, war ein etwa eine Generation früher geborener Zeitgenosse des mutmaßlichen historischen



Abb. 1

Titelblatt des Erstdruckes (1565) von Dietrich Schernberg: *Ein schoen Spiel von Frau Jutten*

Faustus. Zu der Zeit, in der Faustus geboren worden sein soll, verfasst Schernberg sein *Spiel von Frau Jutten* (ca. 1480/85). Der früheste überlieferte Druck indes stammt erst von 1565 – zwischen den Themen des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit ist kein klarer Bruch zu bemerken.

Wie aus seiner Vorrede hervorgeht, galt dem Drucker und Herausgeber M. Hieronimus Tilesius das Stück von der fürwitzigen Frau, die den Papstthron erklimmt und auf diesem ein Kind gebärt, als Beleg für die Verkommenheit der katholischen Kirche. Im 16. Jahrhundert wurden literarische Texte, die (anti-)religiöse Themen aufgreifen, unausweichlich zu Dokumenten reformatorischer Absichten, selbst dann, wenn sie vor der Reformationszeit entstanden. Als fiktionale Erzeugnisse jedenfalls wurden sie nicht gesehen. Die Sage vom weiblichen Papst wurde für bare Münze genommen und konnte nun als Kronzeuge für den Sittenverfall der römischen Kirche fungieren. Gleichwohl ist die **antipäpstliche Absicht** mit Schernbergs Versdrama kompatibel.

Jutta kann als eine gleichsam **proto-faustische Figur** gelten, da sie sich von Teufeln verführen lässt, um »klug vnd weise« zu werden (Schernberg: *Schoen Spiel*, V. 156). Das Spiel beginnt, wie später auch zahlreiche Faust-Spiele, in der Hölle, wo Lucifer von seinem höllischen Gesinde umgeben ist. Er weist die versammelten Teufel auf die schöne Jungfrau Jutta hin, die, wie er weiß, als Mann verkleidet nach Paris gehen will, um dort zu studieren, was als ungeheuerlicher Vorgang zu begreifen ist. Der Charakterzug der **curiositas**, das als sündig erachtete »Wissenwollen um seiner selbst willen« (Kreutzer 1996, 333), und die Absicht, festgefügte gesellschaftliche Grenzen zu überschreiten, ist Jutta also bereits eigen, bevor sie in Kontakt mit dem teuflischen Heer kommt. Lucifer weist die Seinen nun an, Jutta bei ihrem skandalösen Vorhaben zu unterstützen, um sie sodann ins Unglück zu stürzen. Der Teufel tut nichts ohne eigenen Vorteil – Jutta soll ihm untertan werden. Daraufhin treten die beiden Teufel Spiegelglantz und Sathanas an Jutta heran und

stellen ihr in Aussicht, zu »grossen ehren [zu] komen« (Schernberg: Schoen Spiel, V. 142). Jutta willigt ein, dem Rat der beiden sinisteren Kumpane zu folgen und ihnen gehorsam zu sein. Dass hier ein Teufelspakt vollzogen wird, ist nur andeutungsweise auszumachen. Auf die Schmeicheleien und Angebote antwortet Jutta in Richtung Sathanas nur »Deine rede mir gar wol behaget / Ist es / als du mir hast gesaget / Vnd bin des von gantzem hertzen fro / Vnd wil gern zu gebotte stehn do / Vnd wil folgen deinem rath / Beide / fruee vnd spat« (ebd., V. 161 ff.). Weder eine eindeutige Absage an Gott noch eine explizite Verschreibung finden hier statt, von konkreten Inhalten eines Paktes oder dessen Dauer ganz zu schweigen.

Dennoch zeigt das Bestreben einer Frau nach Klugheit und Weisheit eine Form menschlicher Hybris, die im Moralgebäude des späten Mittelalters als unerhört gelten muss. Jutta übersteigt in mehrerer Hinsicht Grenzen und schert mit teuflischer Hilfe aus ihrer Rolle in der göttlichen Weltordnung aus; das Erklimmen des Papstthrones muss als ultimative **Überschreitung ihrer Genderrolle** gelten. Es kommt schließlich, wie es kommen muss, das böse, mahnende Ende inbegriffen. Jutta gelangt nach Rom, erhält eine theologische Ausbildung und wird in ihrer Verkleidung sogar zum Oberhaupt der Kirche gewählt. Doch obwohl sie mit der Hölle im Bunde ist, wird ihr Geheimnis von einem Teufel verraten, geht es doch den höllischen Heerscharen vor allem darum, Schande über Jutta zu bringen.

Nachdem ihr sündiges Geheimnis gelüftet ist, beklagt Jesus Juttas Übertritte, etwa, dass sie sich »Gehalten nach des Teufels rath« (Schernberg: Schoen Spiel, V. 818). Allerdings wiegt das Vergehen, als Frau das Papstamt zu erlangen und auf dem Stuhl Petri auch noch schwanger zu werden, für den Heiland schwerer als die teuflischen Verbindungen. Jesus fordert gar den Tod der Betrügerin (vgl. ebd., V. 865 ff.). Jutta übt sich in Reue und ruft die Mutter Gottes an, so dass ihre Seele schließlich gerettet wird. Die Verführungskraft durch teuflische Mächte ist zwar eine große Bedrohung, das **Vertrauen auf die göttliche Gnade** aber ist noch größer.

Bemerkenswert an Schernbergs Stück ist, wie breiten Raum die Gespräche der verschiedenen Teufel untereinander einnehmen. Zwar geht es aus christlicher Sicht in mahnender Absicht um das Böse, doch geht von diesem eine nicht zu unterschätzende Faszination aus. Schernbergs *Schoen Spiel von Frau Jutten* enthält zentrale Aspekte, die für den Faustus-Mythos und seine literarische Überformung im 16. Jahrhundert wichtig werden sollten: Wissensstreben, der Ausbruch aus festgefügtten Rollenbildern, reformatorische Subtexte und Kritik an der römischen Kirche, Sünde, Reue und Rettung sowie ein – wenn auch nur rudimentär ausgeführtes – Bündnis mit Teufeln. Der Boden für eine Figur wie Faustus ist im späten Mittelalter schon bereitet.

## 2.3 | Der ›Faust des Mittelalters‹: Theophilus

### 2.3.1 | Die Theophilus-Legende bei Hrotsvit von Gandersheim

Der bekannteste Teufelsbündler des Mittelalters ist **Theophilus**, der häufig als der **Faust des Mittelalters** (vgl. u. a. Ettmüller 1849) oder vorsichtiger als mittelalterlicher ›Vorläufer‹ Fausts titulierte wurde, weshalb diese Figur etwas ausführlicher und in zwei zeitlich weit auseinanderliegenden Texten betrachtet wird. Die Theophilus-Legende geht bis in die zweite Hälfte des 7. Jahrhunderts zurück und erfuhr im Laufe der Jahrhunderte zahlreiche Bearbeitungen in verschiedenen Sprachen und

literarischen Gattungen (vgl. Frenzel 2005b, 903 ff.; Schnyder 2009, 273 ff.). Die Geschichte des Geistlichen, der einen schriftlichen Pakt mit dem Teufel eingeht, schließlich aber von der Jungfrau Maria gerettet wird, ist im Früh- und Hochmittelalter vor allem durch erzählende Texte verbreitet, unter anderem in der *Legenda aurea* und dem *Passional*. Eine frühe Bearbeitung der Theophilus-Legende im deutschen Raum findet sich bei **Hrotsvit von Gandersheim**, einer Kanonissin aus dem 10. Jahrhundert, die (obgleich sie in Latein schrieb) als erste deutsche Dichterin gilt.

Bei Hrotsvit (oder auch Hrotswith, Hrotsvitha oder Roswitha) ist Theophilus ein reich talentierter Knabe aus vornehmer Familie, dem schon im frühen Kindesalter eine kirchliche Laufbahn vorherbestimmt wird. Der »strebsame Jüngling« (Hrotsvitha: Theophilus, 129) erreicht schon bald das Amt des Stellvertreters des Bischofs. Als der Bischof verstirbt, soll Theophilus dessen Nachfolger werden. Die Strebsamkeit weicht dabei aber einer Bescheidenheit. Als dann ein anderer zum neuen Bischof ernannt wird, wird Theophilus aus seinem bisherigen Amt entfernt, was er ohne Murren erduldet, zumal er sich nun ohne andere berufliche Verpflichtungen »dem Dienste Christi und geistlichen Studien / widmen konnte« (ebd., 130). Diese fromme Haltung erregt den Zorn teuflischer Mächte, was der Erzählung eine **menschheitsgeschichtliche Dimension** unterlegt: »Doch dem alten und tückischen Erbfeind des Menschengeschlechtes / war das gefaßte Gebaren des Gottesdieners zuwider / und genau wie er einstmals die ersten Menschen betrogen, / also versuchte er nun des Gerechten Ruhe zu stören« (ebd.). Der teuflische Verführer ruft Theophilus fortwährend dessen frühere Stellung und die erlittene Schmach ins Gedächtnis. Schließlich verlassen den vormals unbescholtenen und vorbildlichen Christenmenschen »Tugend und Rechtschaffenheit«, so dass er den Verlockungen erliegt und sich »zu einem verruchten Hebräer« begibt, »der mit teuflischer Kunst schon zahlreiche Fromme betrogen« (ebd.) – der sich anbahnende Teufelspakt wird nicht ohne antijudaistische Ausfälle beschrieben.

Um seine Ehre wiederzuerlangen (deren Verlust ihm erst die teuflischen Einflüsterungen schmerzlich spürbar gemacht haben), erklärt sich Theophilus bereit, »dem Satan zu dienen« (Hrotsvitha: Theophilus, 131). Anders als Dietrich Schernbergs *Schoen Spiel von Frau Jutten* bietet Hrotsvits Bearbeitung der Theophilus-Legende eine veritable **Poetik des Teufelspaktes**. Das beginnt beim »verruchten Hebräer«, der als Nicht-Christ und »verfluchte[r] Zaub'rer« (ebd.) gleichsam eine Mittler-Rolle einnimmt, der aus der christlichen Sphäre des Theophilus zu den höllischen Gefilden überleitet (laut E. M. Butler ist der Jude innerhalb der Theophilus-Legende der eigentliche Magier, vgl. Butler 1993, 93). Weitergeführt wird diese Inszenierung des Teufelspaktes, wenn sich die beiden auf »heimlichen Wegen, / [...] im Schutze des Dunkels / an einen Ort« begeben, »wo die Geister ihr Unwesen trieben / und die höllischen Diener, in weißen Gewändern, / Kerzen in ihren Händen haltend, den Meister umstanden« (Hrotsvitha: Theophilus, 131). Wenn ein hoher Kirchenmann und vorbildlicher Christ sich dem Teufel verschreibt, verlangt dies eine spezifische Ausgestaltung des Götzendienstes, um die Dimension des Fehltritts zu illustrieren; Dietrich Schernbergs Unterhaltung Juttas mit den beiden Teufeln wirkt dagegen wie ein Vorbote protestantischer Nüchternheit.

Hrotsvits Ausschmückung geht noch weiter. In der Mitte seiner höllischen Diener »thronte der Fürst der Verworf'nen, / König des Todes und Sohn der Verderbnis« (Hrotsvitha: Theophilus, 131). Diesem höllischen Fürsten wird Theophilus zugeführt. Da es sich bei Theophilus aber um einen getauften Christen handelt, muss ein **schriftlicher Vertrag** abgeschlossen werden, um zum Anhänger des Teufels zu

werden und »Christus und Christi magdliche Mutter« zu verleugnen (ebd.). Als Belohnung lobt der Teufel hohe Ehren aus, die selbst denen des Bischofsamtes überlegen sind. Der Pakt wird hier »zu einem Mittel, um ein ganz bestimmtes, konkretes Ziel zu erreichen« (Haug 2001, 194). Von Erkenntnisstreben oder dem Überschreiten menschlicher Grenzen (über den bereits hinreichend unerhörten Teufelspakt hinaus) indes ist nicht die Rede. Der Pakt sieht einzig vor, dass Theophilus »als Genosse der höllischen Geister / dereinst auf ewig die qualvolle Strafe erdulden« muss (Hrotsvitha: Theophilus, 131).

Als der neue Bischof tags darauf Theophilus zu sich rufen lässt und eingesteht, dass es ein Fehler gewesen sei, diesen zu verstoßen, zeigt der Teufelsbündler jene *superbia* (und damit eine der sieben Todsünden), die zum Kennzeichen zahlreicher Paktierer mit den dunklen Mächten und zu einem faustischen Charakteristikum werden sollte: »[B]erauscht von den plötzlich erwiesenen Ehren, / spielte sich [Theophilus] auf in verblendetem Hochmut«; da er sich »um Erlangung der himmlischen Ehren« nicht mehr bekümmert, ist er nur noch an »irdischen Prunkes Entfaltung« interessiert (Hrotsvitha: Theophilus, 132). Allzu irdisch-diesseitige Interessen haben die vormalige Spiritualität und Frömmigkeit abgelöst, an deren Stelle aber auch keinerlei Anzeichen von *curiositas* tritt. Nicht ein Streben nach Wissen kennzeichnet den sündigen Theophilus, sondern einzig die »Jagd nach törichtchen Freuden« (ebd.).

Der Rest ist rasch zusammengefasst (nimmt in der Erzählung aber breiten Raum ein): Theophilus begreift sein Handeln als sündig und verblendet, wird von seinem Gewissen gepeinigt, bereut seinen Abfall von Gott und verbringt vierzig Tage und Nächte weinend vor einem Altar, der der Gottesmutter geweiht ist. Nach langen Zwiesgesprächen mit Maria sichert diese ihm zu, ihren Sohn um Gnade für den reuigen Sünder zu bitten, die ihm schließlich gewährt wird. Nun bedarf es allerdings noch der Wiederbeschaffung des abgeschlossenen Vertrages. Nachdem er abermals einige Tage büßend und fastend am Altar verbringt, findet er den Vertrag auf seiner Brust. Die höllischen Qualen, die ihm dem Pakt zufolge drohen, muss er nicht mehr befürchten. Er erzählt dem Bischof von seiner Sünde und seiner Rettung durch die heilige Jungfrau. Der Bischof spricht daraufhin **die Moral der Legende** aus: »Glaubt nur daran, daß Gott in seiner unendlichen Güte / niemals sich freut am Tode des Sünders, / sondern es vorzieht, dem Reuigen ewiges Leben zu schenken« (Hrotsvitha: Theophilus, 138). Die himmlische Heerschar, die den toten Faust am Ende von Goethes Tragödie trotz eines unterzeichneten Paktes vor der Höllenfahrt rettet, führen das Motiv vom geretteten mittelalterlichen Teufelsbündler fort, wenngleich bei Goethe Reue keinen Ort im Rettungsszenario hat. Zunächst aber ist bereits die **Rettung des reuigen Sünders** ein gravierender Unterschied zu Faustus, dem erst ab Lessings Dramamentwurf eine Rettung zgedacht sein sollte – gerade die unausweichliche Höllenfahrt macht die Spezifik des Faustus-Stoffes gegenüber den mittelalterlichen Teufelsbündler-Legenden aus. Insofern ist auch Skepsis angebracht, wenn **Sigmund Freud** in seiner »dämonologische[n] Krankengeschichte« *Eine Teufelsneurose im siebzehnten Jahrhundert* (1922/23) bei der Geschichte um den Teufelspakt des Malers Christoph Haitzmann eine »Beziehung [...] zur Faustsage« (Freud: Teufelsneurose, 288) erkennen will. Haitzmann verschreibt sich dem Teufel, wird kurz vor Ablauf der auf neun Jahre angesetzten Frist aber reuig und zeigt sich überzeugt, dass »nur die Gnade der Mutter Gottes von Mariazell ihn retten könne, indem sie den Bösen zwingt, ihm die mit Blut geschriebene Verschreibung herauszugeben« (ebd., 289), was schließlich nach langem Büßen und Beten auch

gelingt. Der Maler erhält den Pakt vom Teufel zurück. Faustus wird dies nie gelingen. Der von Freud beschriebene und analysierte Teufelsbündler ähnelt weit weniger Faustus als Theophilus.

### 2.3.2 | Das mittelniederdeutsche Theophilus-Spiel

Die Behandlung des Theophilus-Stoffes beschränkt sich weder auf das frühe Mittelalter noch auf die erzählende Literatur. Die Legende war auch als Gegenstand der dramatischen Literatur verbreitet, und das bis zum Spätmittelalter. Gegenüber den früheren narrativen Texten sind Verschiebungen innerhalb der Handlung erkennbar, die aber den Kern des Stoffes – und seine Vorläuferschaft zum Faust-Mythos – nicht wesentlich berühren. Das illustriert beispielhaft das **mittelniederdeutsche Theophilus-Spiel**. Es ist in unterschiedlichen Fassungen in drei spätmittelalterlichen Handschriften überliefert (zur Überlieferung Schnyder 2009). Der folgenden Darstellung liegt die Fassung der Handschrift S (= Stockholm, Königl. Bibl., Cod. Vu 73, nordniederdeutsch, um 1420) zugrunde.

Als der bisherige Bischof abdankt, soll Theophilus dessen Nachfolger werden. Während er in der früheren narrativen Gestaltung der Legende diese Wahl ablehnt, wird dieser Aspekt in den Spiel-Fassungen anders akzentuiert, da es sich bei diesem neueren Theophilus um **keine vorbildliche und unbescholtene Figur** handelt. Vom Bischof selbst als Nachfolger vorgeschlagen, stellen sich der Probst und andere Kanoniker gegen Theophilus, weil er ein »hochfahrender Mann« (Theophilus-Spiel, V. 25) sei. Theophilus ist umstritten, er gilt als »weise« (ebd., V. 49), aber auch als skrupellos und unkeusch (vgl. ebd., V. 55, 105), so dass er schließlich zurückgewiesen wird. Da er oft meineidig gewesen sei, verliert er auch seine Pfründe (vgl. ebd., V. 111 f.). Der Stiftskleriker Theophilus ist mittellos geworden und fühlt sich ausgeschlossen, entmacht, erniedrigt und von seiner herausragenden Position (»Niemand konnte mir gleichkommen«, ebd., V. 187) verstoßen. In dieser Situation tritt, gleichsam als Vorbote und Vermittler des Kommenden, ein »Meister der schwarzen Künste« auf; Theophilus ist also erneut nicht selbst der Zauberer und Nekromant, sondern muss die Dienste eines solchen in Anspruch nehmen. Auch hier klagt der gefallene Geistliche dem Schwarzkünstler den Verlust seines Ansehens: »Man nannte mich einen mächtigen Mann; / In den Wissenschaften der Geistlichen kannte ich mich wohl aus / und in weltlichen Belangen. / [...] Nun auf, ich werde das alles wagen, / und wäre es für mich auch zu verhängnisvoll. / Wüsste ich einen Teufel hier so in der Nähe / bei mir auf der Erde, / so wollte ich sein Dienstmann werden« (ebd., V. 177 ff., 206 ff.). Im vollen Bewusstsein des Wagnisses will Theophilus einen Teufelspakt eingehen und dem Teufel »mit der Seele und auch mit dem Leib« dienen (ebd., V. 211) und ihm »grössere Ehre erweisen, / als [er] sie Gott je erwies« (ebd., V. 214 f.). Seine Motivation speist sich aus Ehr- und Machtverlust sowie dem Verlangen, den Bischof und den Kanonikern mit teuflischer Unterstützung feindlich entgegenzutreten (vgl. ebd., V. 218 f.).

Der Wunsch, sich dem Teufel als Dienstmann anzuschließen, geht direkt in eine **Teufelsbeschwörung** über, bei der ersichtlich wird, dass der Teufelsbündler das Schicksal dessen nachvollzieht, den er anruft: »Ich beschwöre dich bei dem Sturz, / den ihr alle tattet, / du und alle deine Genossen, / als ihr aus dem Himmel gestossen wurdet« (Theophilus-Spiel, V. 231 ff.). Er besiegelt seinen eigenen Sturz, indem er sich an den Abgesandten des gestürzten Luzifers wendet, der einst von

Gott aus dem Himmel verstoßen wurde (weiterführend Alt 2010, 32 ff.), so wie er von seinen Glaubensbrüdern verstoßen wurde.

Als Satan erscheint, will er Theophils Absichten erfahren. Diese sind nun rein materieller Natur und auf »Silber und Gold« (Theophilus-Spiel, V. 263) gerichtet. Der Pakt wird als ökonomischer Handel begriffen, da Theophilus nicht nur etwas fordert, sondern einen Tausch vorsieht: »Ich will dir [dafür] das wertvolle Entgelt geben, / das ich anbieten kann: / meine Seele, / die in der Taufe / durch Gottes Blut gereinigt wurde« (ebd., V. 264 ff.). Damit ist **der klassische Kern des literarischen Teufelspaktmotivs** benannt: Der Mensch erhofft sich von einer Teufelsfigur eine Steigerung seiner (in diesem Fall finanziellen) Möglichkeiten und bietet im Gegenzug für diese klar zu bemessenden Größen seine immaterielle Seele. Über den Faust-Stoff im engeren Sinne hinaus bieten unzählige Texte diese Grundkonstellation in allen erdenklichen Variationen, beispielsweise – um nur eine besonders bekannte Ausprägung zu nennen – wenn der Protagonist in Adelbert von Chamisso's Novelle *Peter Schlemihl's wundersame Geschichte* (1814) einem dubiosen Fremden seinen Schatten im Tausch gegen ein Glückssäckel überlässt.

Satan pocht auf einen »**schriftlichen Vertrag**« (Theophilus-Spiel, V. 282); in anderen Ausformungen des Theophilus-Stoffes muss der Pakt ausdrücklich mit Blut geschrieben werden. Inhalt des Vertrages soll sein, »dass Theophilus dem Teufel angehört« (ebd., V. 291) und dass er keinen Helfer mehr hat, der ihm himmlische Fürsprache leisten kann. Für den versprochenen Reichtum soll Theophilus zum persönlichen Diener und Vasallen Satans werden. Dieser verlangt, dass Theophilus Gott und der Mutter Gottes abschwört (vgl. ebd., V. 360 f.) und allem absagt, das sein Seelenheil retten könnte. Von der Jungfrau Maria will sich Theophilus zunächst nicht lossagen (ebd., V. 393 ff.), doch Satan beharrt darauf, da Maria für ihn eine so mächtige Gegnerin darstellt, dass er seinem Vertragspartner »in nichts schaden« könnte (ebd., V. 405), stünde sie diesem bei.

Zugunsten des avisierten Reichtums willigt Theophilus schließlich auch in diese Bedingung ein. Das wertvolle Schriftstück wird von Satan, dessen Stellung in der teuflischen Hierarchie dadurch ersichtlich wird, alsbald »in den Höllengrund« (Theophilus-Spiel, V. 435) gebracht, damit Lucifer darüber verfüge. Im Gegenzug erhält Theophilus Kostbarkeiten wie prächtige Kleider, Schmuck, Gold und erlesene Speisen, aber keinerlei Wissenszuwachs, keine Erweiterung der epistemischen Möglichkeiten oder Einsichten in magische Zusammenhänge. Danach steht Theophilus auch gar nicht der Sinn: Er ist erfreut über die versprochenen Vergnügungen und die anstehende Sorglosigkeit. Die charakteristische **intellektuelle Grenzüberschreitung**, die den vielzitierten Renaissancemenschen Faustus antreibt (vgl. Kap. 5.2.6), ist bei Theophilus noch nicht Bestandteil des Teufelspaktes.

Bald darauf hört Theophilus eine Predigt über **Sünde und Umkehr**. Er bereut sein Handeln und wendet sich an die Jungfrau Maria. Diese reagiert zunächst zurückhaltend, will sich aber doch als Vermittlerin für ihn einsetzen. Sie wendet sich an Christus selbst, der zunächst ungnädig reagiert. Er kann nicht verstehen, wieso Maria sich »für dieses stinkende Aas« einsetzt (Theophilus-Spiel, V. 782), das sich von allem christlichen Erbarmen und sogar von Maria selbst losgesagt habe. Schließlich aber erreicht Maria die Begnadigung und will nun den Vertrag wiedererlangen und die Seele des reuigen Sünders retten. Zu diesem Zweck ruft sie Satan an und verlangt den Vertrag zurück. Er versucht sie zu überlisten, muss sich ihr aber beugen und seinen Meister Luzifer aufsuchen, der ebenfalls die überlegene Macht Mariens anerkennen muss: »Sie ist unsere Herrin, wir sind ihre Knechte, / wir können

nicht gegen sie kämpfen« (ebd., V. 937 f.). Das Böse fügt sich in die göttliche Weltordnung und ist den Mächten des Himmels unterlegen.

Maria erhält den Vertrag, erlöst Theophilus vom »ewigen Tod« und schenkt ihm »das ewige Leben« (Theophilus-Spiel, V. 973 f.). Das Spiel endet mit dem Lob der gütigen Gottesmutter, die dem Teufelsbündler ins Himmelsreich verholphen hat. Das *Theophilus*-Spiel veranschaulicht die Voraussetzungen, vor allem aber die Folgen eines Abfalls von Gott. Es proklamiert, dass sich ein Ausscheren und eine Abweichung von der christlichen Frömmigkeit nicht lohnt, das aber insbesondere die Mutter Gottes voll der Gnade ist und Sünder, die reuig sind, zu erretten vermag – es ist gleichsam das Ewig-Weibliche, das die Erlösung bringt (vgl. Mayer 1979, 22). Der Teufelspakt und das Böse im Allgemeinen sind aufgehoben in eine **Perspektive der Erlösung** – der vom Bösen verführte Sünder, der bereut und Buße tut, kann gerettet werden. Das wiederum ist Anlass für Marienlob und -verehrung. Das Preisen Mariens ist dem Stück wichtiger als der analytische Blick auf die Motivation des Sünders, dem noch keine individuellen Züge zugestanden werden. Beim mittelalterlichen Teufelspakt ist eine spezifische Zweck-Mittel-Relation vorherrschend, die auch die dramaturgische beziehungsweise narrative Ökonomie bestimmt. Sündiges Verhalten wird als solches ausgestellt, betont wird die Möglichkeit der Rettung nach aufrichtiger Reue. Der Pakt, seine Ursache und Motivation ordnen sich diesen Momenten sowie einem zelebrierten Marienkult unter.

Zwar weist die Poetik des Teufelspaktes Elemente späterer Ausgestaltungen dieser Grenzsituation auf. Der Teufelsbündler Theophilus weist aber noch **keine genuin ›faustische‹ Prägung** auf. Er wird von keinem Wissensstreben und von keinem Überdruß an den herkömmlichen Wissenschaften angetrieben. Es ist allein die Fixierung auf weltlichen Ruhm, materiellen Wohlstand und Bequemlichkeit, die ihn in die Arme des Teufels treibt. Die für die Faust-Tradition so signifikante *curiositas* ist nicht Theophils Antrieb. Wohl aber legt er durch seinen Abfall von Gott und der Religion, wie sein literarischer Nachfahre, gleichsam »die H. Schrift ein weil hinder die Thuer vnnd vnter die Banck« (Historia, 14). Die Folgen dieses Abfalls sind das **Thema des Theophilus-Stoffes** wie auch der frühen Faust-Texte. Dort treten allerdings weitere Aspekte hinzu: Die Rolle des Wissens, die Funktion und der Nutzen der Magie, der Wille zur Macht, das Ausbleiben der Reue und der Rettung. Diese kardinalen Elemente des Faust-Mythos finden bei Theophilus keine Entsprechung, so dass es schwerfällt, in ihm tatsächlich den ›Faust des Mittelalters‹ zu sehen. Dennoch ist der Theophilus-Stoff ein Vorgänger des Faust-Stoffes, insofern er das Kernmotiv des Teufelspaktes bereits in einer Ausprägung präsentiert, die als feststehendes Versatzstück von späteren Sagen, Legenden und literarischen Bearbeitungen aufgegriffen wurde. Die Theophilus-Legende schafft einen **Bedeutungs- und Erwartungshorizont**, der für das Verständnis und die Tradierung des Faust-Mythos elementar ist, von diesem aber letztlich gesprengt wurde.

Dieser Erwartungshorizont lässt auch den bereits angesprochenen Unterschied vom Ende des Faustus gegenüber dem Theophilus-Stoff und Geschichten anderer mittelalterlicher Teufelsbündler so wichtig werden. In den meisten Fällen, und in der frühen Stofftradition immer, wird Faustus am Ende seines Lebens auf grausame Weise vom Teufel getötet. Dieser Kontrast wurde im 17. Jahrhundert im Jesuitendrama pointiert auf die Bühne gebracht, unter anderem in Georg Bernhardtts *Theophilus Cilix* (1621). Am Ende des Dramas, als Theophilus bereits gerettet ist, erscheint Faustus und beklagt jammervoll, dass er auf alle Ewigkeit in den Verliesen der Hölle und auf den Bühnen der Welt die Rolle des Unglücklichsten unter den