



Panja Mücke | Christiane Wiesenfeldt (Hg.)

Faust im Wandel

Faust-Vertonungen vom 19. bis 21. Jahrhundert

Panja Mücke und Christiane Wiesenfeldt (Hg.)

Faust im Wandel

Panja Mücke und Christiane Wiesenfeldt (Hg.)

Faust im Wandel

**Faust-Vertonungen
vom 19. bis 21. Jahrhundert**

Tectum Verlag

Panja Mücke
Christiane Wiesenfeldt
Faust im Wandel.
Faust-Vertonungen vom 19. bis 21. Jahrhundert

© Tectum Verlag Marburg, 2014

Satz und Layout: Mathias Brösicke, Weimar
Umschlagabbildung: Friedrich Holthaus als Mephisto im Faust, Verlag
Edgar Schmidt, Dresden-A, ca. 1900.

ISBN 978-3-8288-6161-9

(Dieser Titel ist zugleich als gedrucktes Buch
unter der ISBN 978-3-8288-3452-1 im Tectum Verlag erschienen.)

Besuchen Sie uns im Internet
www.tectum-verlag.de
www.facebook.com/tectum.verlag

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek

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

Inhalt

Panja Mücke, Christiane Wiesenfeldt

Vorwort	7
---------------	---

Klaus Manger

<i>Faust</i> -Rezeption im 19. Jahrhundert	10
--	----

Thomas Seedorf

<i>Faust</i> – hausmusikalisch	
Conradin Kreutzers <i>Gesänge aus Goethe's Faust</i>	41

Nina Noeske

Gretchen und der männliche Blick	
Anmerkungen zu Liszts <i>Faust-Symphonie</i>	54

Antje Tumat

<i>Faust</i> -Rezeptionen nach Goethes Tod	
Die Schauspielmusiken von Peter von Lindpaintner	
und Eduard Lassen	76

Hannah Lütkenhöner

» <i>Faust</i> als melodramatisch opernhafte Weihespiel«	
Eduard Lassens Musik zur ersten Gesamt <i>faust</i> -Inszenierung 1876	102

Manuel Bauer

Zwischen den Traditionen	
Literarische <i>Faust</i> -Adaptionen im 20. und 21. Jahrhundert	122

Friederike Wißmann

<i>Faust</i> -Vertonungen im Konflikt mit Goethes <i>Faust</i>	
Annotationen zur <i>Faust</i> -Motivik auf der modernen Opernbühne	152

Ursula Kramer

Zwischen Festspielidee und Repertoiretauglichkeit	
Die <i>Faust</i> -Kompositionen von August Bungert,	
Felix Weingartner und Max von Schillings	166

Markus Gärtner

Das Unbehagen an der Bürgerlichkeit	
Hans Pfitzners skeptische Goethe- und <i>Faust</i> -Rezeption	198

Maria Behrendt

»...in den Klangvisionen Goethes schon vorgeahnt...« Paul Dessaus 7 <i>Lieder zu Goethes Faust</i>	206
---	-----

Stefan Keym

»Faustische Mehrdeutigkeit«? Zur Semantik von Volksbuchtext und Polystilistik in Alfred Schnittkes <i>Faust</i> -Kantate und -Oper	224
--	-----

Kathrin Zirbs

Die Absurdität des steten Strebens oder Die Einsamkeit des Gelehrten Wolfgang Rihms Kammeroper <i>Faust und Yorick</i>	252
--	-----

Manuel Gervink

Zur Erfüllung musikgeschichtlicher und -ästhetischer Vorgaben in Thomas Manns Roman <i>Doktor Faustus</i>	266
--	-----

Personenregister mit integriertem Werkregister	280
--	-----

Vorwort

Der literarische Fauststoff zählt spätestens seit seiner Adaption durch Johann Wolfgang von Goethe zu den beliebtesten Sujets musikalischer Auseinandersetzung. Dass seine Eignung dabei offenbar genreübergreifend ist, seine Charaktere also sowohl in das Musiktheater und die Oper als auch in das Lied, die Sinfonie oder das Oratorium Eingang fanden, zeigt zudem, dass dem Stoff und seiner ideellen Spannung zwischen Religiosität, Wissenschaftsethik und – seit Goethe – Liebessinnsuche offenbar etwas zeitlos Klassisches anhaftet. Seltener die Handlung an sich als die darin gespiegelten existenziellen Grundfragen wurden zu einem Credo der Musik, so dass die musikalischen Interpretationen der faustischen Motivik als facettenreicher Spiegel der jeweiligen Zeit und ihrer Sinnsuche, aber auch ihrer Rückblicke auf die Historie bis zur Frühen Neuzeit – die Entstehungszeit des »realen« Faust – gelten dürfen.

Der historischen Dimension tritt noch ein weiterer Aspekt zur Seite, der für die beginnende musikalische Faust-Rezeption um 1800 essentiell ist: die Musikalität des Goethe'schen *Faust* selbst. Damit sind weniger die musikalischen szenischen Anweisungen im Text an sich gemeint (»Kriegstumult im Orchester«, »Posaunenschall von oben«, etc.), die den phantasiebegabten Tonmalern ansprechen mussten, auch nicht die romantisierenden Szenerien (»Anmutige Gegend«, etc.) oder die mythenschwangere Schicksalssteuerung der Hauptfigur. Gemeint ist vielmehr die »Musikalität« der literarischen Syntax an sich, ihre »Rauschhaftigkeit«, wie Hans Joachim Kreutzer sie 2003 in *Faust. Mythos und Musik* treffend bezeichnete (S. 84). Dieses schwärmerische Drängen der Sprache, gepaart mit ihrer gelegentlichen Liedhaftigkeit in der Versstruktur und ihrer Mixtur aus Sprechtext, Gesang und Kurzdialog zu einer bemerkenswerten »Melopoesie«, erhob sie in musikalische Sphären. Sie bot – weit mehr, als dies ein klassisches Libretto jemals vermocht hätte – zahlreiche Anknüpfungspunkte in charakterlicher, syntaktischer und expressiver Diktion. Dass Thomas Mann seine Faust-Rolle schließlich sogar mit einem Komponisten besetzte, erscheint angesichts dessen nur konsequent.

Im Blick auf die Rezeption des Faust-Stoffes in und durch Musik seit etwa 1800 lassen sich drei Tendenzen fixieren, die im vorliegenden Sammelband in exemplarischen Analysen entfaltet werden: Die frühe musikalische Wirkungsgeschichte von Goethes *Faust* ist zunächst eine Geschichte des Scheiterns, vor allem ein Scheitern an der adäquaten Musikalisierung des Schauspiels. Projekte, das Drama mit einer Schauspielmusik zu versehen und dadurch aufführbar zu machen, gibt es u. a. von Carl Friedrich Zelter, Ludwig van

Beethoven und Franz Schubert – realisiert wird davon jedoch nichts. Zu hoch ist der Anspruch einer Synthese von Dichtung und Musik, zu komplex das von Goethe angestrebte neue theatralische Konzept mit Musik als integralem Bestandteil. Abgesehen von der halböffentlichen Darbietung einiger Szenen mit Musik des Fürsten Anton Heinrich von Radziwiłł 1819 kommt es erst 1829 in Braunschweig zur ersten öffentlichen Aufführung des Dramas mit der Schauspielmusik von Carl Heinrich Baesecke oder Gottlob Wiedebein. Weitere Schauspielmusiken folgen, etwa von Carl Eberwein (1829), Peter Joseph von Lindpaintner (1832), Eduard Lassen (1876), August Bungert (1903), Paul von Weingartner (1908), Franz Salmhofer (1928), Hermann Simon (1932), Hans Herzberg (1948), Arno Hufeld (1960), Wolfgang Zeller (1967) und Gottfried von Einem (1982). Demgegenüber werden einzelne Textpassagen aus Goethes *Faust* schon von 1790 an als Basis für Liedkompositionen verwendet, vor allem zu »Es war ein König in Thule« und »Meine Ruh ist hin«.

Ab dem zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts werden sodann dramatische Momente der *Faust*-Handlung in Orientierung an Goethes Vorstellung in der Oper (Charles Gounod 1859, Arrigo Boito 1868 / 1876) verarbeitet und somit in ein kreatives Gesamtkonzept eingebunden. Gleichzeitig setzen zunehmend Ouvertüren und symphonische Genres (Richard Wagners *Faust-Ouvertüre* 1839/40, Franz Liszts *Faustsymphonie* 1854–57) sowie individuelle Formen (Hector Berlioz *Damnation de Faust* 1844–46, Robert Schumanns *Faust-Szenen* 1844–53) den Stoff um.

Abgesehen von Louis Spohrs *Faust*-Oper (1816) wird der von Goethe entkoppelte *Faust*-Mythos schließlich vor allem im 20. Jahrhundert musikalisch zentral. Zu nennen sind hier z.B. Ferruccio Busonis *Doktor Faust* (1914–24), Werner Egks *Abraxas* 1948, Wolfgang Rihms *Faust und Yorick* (1976) und Alfred Schnittkes *Historia von D. Johann Fausten* (1995). Eine eigene Rezeptionsschicht mit der Anbindung an die älteste Form der *Faust*-Legende bilden die kompositorischen Anverwandlungen von Thomas Manns Roman *Doktor Faustus* etwa durch Hanns Eisler (1962) und Giacomo Manzoni (1989).

Der Band setzt sich kaum zum Ziel, diese breite Rezeptionsgeschichte umfassend darzustellen, sondern er schließt vielmehr an existierende Publikationen und Vorhaben an, das Phänomen der musikalischen *Faust*-Rezeption exemplarisch zu ergründen. Auch zu diesem Zweck liegt der Fokus – jeweils eingeleitet von breiten literaturhistorischen Überblicken zum 19. und 20. Jahrhundert – auf bislang nicht oder nur am Rande besprochene Kompositionen: Dazu zählen frühe Vertonungen wie Conradin Kreutzers *Gesänge aus Goethe's Faust* (1820) ebenso wie die späten, unpublizierten *7 Lieder zu Goethes Faust* von

Paul Dessau (1949). Erörtert werden die noch unbeachtete, europaweite Rezeption der Weimarer Faust-Musik Eduard Lassens (1876) oder die faustischen Festspiel-Konzepte und -Musiken von August Bungert, Felix Weingartner und Max von Schillings (1903–1908), aber auch postmoderne Opernprojekte wie Rihms Kammeroper *Faust und Yorick* und Schnittkes *Historia von D. Johann Fausten*. Neue Perspektiven der Genderforschung auf das Gretchen-Bild werden mit den Analysen der Gretchen-Sätze aus Liszts *Faustsymphonie* und Hans Pfitzners Chorphantasie *Das dunkle Reich* (1929) beigetragen. Abgerundet wird die Diskussion mit einem Überblick zur Fassungsproblematik und dem häufigen Fragmentcharakter moderner Faust-Adaptionen des 20. Jahrhunderts sowie einer grundlegenden Analyse zur Erfüllung musikgeschichtlicher und -ästhetischer Vorgaben in Thomas Manns *Doktor Faustus*.

Wir danken den Autoren dieses zwischen Literatur- und Musikwissenschaft angelegten Sammelbandes sehr herzlich für ihre engagierte Mitwirkung und die hervorragende Zusammenarbeit. Für die exzellente redaktionelle Mitwirkung gebührt Maria Behrendt (Weimar-Jena) ein außerordentlicher Dank, ebenso Mathias Brösicke vom Medienbüro Dematon (Weimar) für seine Sachkenntnis beim Satz des Manuskripts. Schließlich ist dem Tectum-Verlag (Marburg) und hier insbesondere Ina Beneke zu danken – für die bereitwillige Aufnahme des Sammelbandes ins Verlagsprogramm und die rasche wie kompetente Umsetzung unseres Vorhabens.

Marburg und Weimar, Juli 2014

Panja Mücke und Christiane Wiesenfeldt

Faust-Rezeption im 19. Jahrhundert

Goethes Dramatisierung des *Faust* hat einen Rezeptionsschub um die Frühneuzeitgestalt ausgelöst, der alle literarischen Gattungen erfasste und sich über die nahezu gesamte europäische Literatur erstreckte. Auch die musikalischen Gattungen und die bildenden Künste haben sich dieser neben Odysseus, Don Quijote oder Don Juan bedeutendsten abendländischen Figur angenommen. Angesichts der breiten künstlerischen Rezeption konnte es nicht ausbleiben, dass auch Deutung und Ideologisierung der mythischen Figur, in allererster Linie jedoch von Goethes Protagonisten, in der Kulturgeschichte einen hohen Stellenwert gewannen. Vorrangig durch die deutsche Denktradition im 19. Jahrhundert zogen sie ihre Spuren und reichten, wie zuletzt Thomas Manns *Faust*-Roman veranschaulichte, noch bis weit ins 20. Jahrhundert. Erst unter der beinahe gleichzeitig um die Mitte des 20. Jahrhunderts jäh aktuell werdenden Bedrohung durch die Atombombe ebten die Überbietungen im Zeichen Fausts ab. Das Unternehmen, die Rezeptionsgeschichte der *Faust*-Figur in der Literatur und den Künsten, aber auch in ihren Deutungen zu verfolgen, selbst wenn sie auf das 19. Jahrhundert beschränkt bleiben soll, ist in jedem Fall ein verwegenes Vorhaben, das aufgrund der Materialfülle seinem Gegenstand schwerlich nur annähernd gerecht zu werden erlaubt. Letztlich lassen sich auf knappem Raum lediglich Splitter ausbreiten, die allerdings durch die beigefügten Hinweise auf weiterführende, kontextualisierende Literatur nicht ohne Nutzen bleiben mögen.

Das Alte Reich war im August 1806 sang- und klanglos untergegangen.¹ Zu diesem Zeitpunkt lag das letzte Arrangement von *Faust I* bereits beim Verleger Cotta.² Als Goethe mit Heinrich Luden am 19. August jenes Jahres ein längeres Gespräch führte, in dem mehrfach vom *Faust* die Rede war, den Luden vom

1 Vgl. Wolfgang Burgdorf: *Ein Weltbild verliert seine Welt. Der Untergang des Alten Reiches und die Generation 1806*, München 2006 (2009).

2 Hans Gerhard Gräff: *Goethe über seine Dichtungen. Versuch einer Sammlung aller Äußerungen des Dichters über seine poetischen Werke*, Bd. 4, Frankfurt am Main 1904, S. 1–608 zum *Faust*, hier S. 121 unter dem 25. April 1806.

1790 veröffentlichten Fragment her kannte, gab Goethe seinem Gesprächspartner nicht zu erkennen, dass er die anfängliche Konzeption inzwischen abgeschlossen hatte und sich bereits mit Plänen für den Zweiten Teil trug.³ 1808 erschien Goethes *Faust I*. Mit seiner gotischen Eröffnungsaura schien er, wie auch die zeitgenössischen Illustrationen veranschaulichten, in den Kontext des historischen Dramas zu gehören.

In das nach dem Untergang des Alten Reiches entstandene Vakuum holte Friedrich von Raumer mit seiner *Geschichte der Hohenstaufen und ihrer Zeit* (6 Bde. Leipzig 1823–25) glanzvolle Geschichte in die Gegenwart, der schließlich eine Fülle von Stauferdramen folgte, darunter über hundert Konradin-Dramen und Fragmente sowie ein sechzehnteiliger Staufer-Zyklus von Ernst Raupach.⁴ Das mythenversessene 19. Jahrhundert, dessen Denkmalkunst vorrangig nationale Interessen verfolgte, restituierte mit dem abgewandelten beziehungsweise erfundenen Barbarossa- und Kyffhäuser-Mythos eine an der Historie orientierte Stauferemphase, in deren Folge die Reichsgründung 1870/71 unter Wilhelm I. von Preußen insofern die Erfüllung des Barbarossa-Mythos feierte, als dieser nun erlöst und das Reich in die Hände von »Barbablanca« gelegt sei.⁵ Auch die in Analogie zu den Hohenstaufendramen erschienenen Hohenzollerndramen haben keine Aufnahme ins Theaterrepertoire gefunden. Man möchte meinen, dass, was sich in der Historie zu einem Zweiten Reich formierte, auf der zu nationaler Bekundung erweiterten Bühne heraufbeschworen werden sollte. Die Mythisierungen im 19. Jahrhundert sind Legion. Karl May bediente eine Breitenkultur ohnegleichen, während für die Hochkultur vornehmlich Richard Wagner sorgte. Der in diesem Jahrhundert gefeierteste Dichter war Friedrich Schiller.⁶ Aber die intensivste Aufmerksamkeit zog die *Faust*-Figur auf sich.

In dieses Mythenfieber, das eine gewisse Vorliebe für Märchen, Sagen und Legenden begleitete, geriet Goethes *Faust I*. Doch dauerte es noch über zwei Jahrzehnte, bis er auch auf die Bühne gelangte. Goethe, bei Erscheinen seiner einzigen so genannten »Tragödie« noch neun Jahre Intendant des Weimarer

3 Ebd., S. 122–160, hier u. a. die Anmerkung auf S. 148.

4 Vgl. Walter Migge: *Die Staufer in der deutschen Literatur seit dem 18. Jahrhundert*, in: *Die Zeit der Staufer. Geschichte – Kunst – Kultur*, Katalog der Ausstellung Stuttgart 1977, Bd. III: *Aufsätze*, S. 275–290, hier S. 276 und 278.

5 Ebd., S. 280.

6 Vgl. Norbert Oellers (Hg.): *Schiller – Zeitgenosse aller Epochen. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Schillers in Deutschland*. Teil I: 1782–1859 (= Wirkung der Literatur 2.I), Frankfurt am Main 1970, Teil II: 1860–1966 (= Wirkung der Literatur 2.II), München 1976.

Theaters,⁷ hatte selbst nichts dazu getan, es wohl auch noch beim Stand der damaligen Schauspielkunst mit Skepsis betrachtet, sein Stück auf die Bühne zu bringen. So bedurfte es des äußeren Anstoßes durch seinen bevorstehenden achtzigsten Geburtstag, dass *Faust I* zuerst in Braunschweig am 19. Januar 1829 uraufgeführt wurde und dann pünktlich zum Geburtstag am 28. August 1829 auch in der Weimarer Aufführung das Licht der Bühne erblickte.⁸ Ihr blieb sein Schöpfer allerdings fern. Im Hintergrund aber, wie die Nachwelt bei seinem Tod erfuhr, hatte er unermüdlich seit Ausgang des 18. Jahrhunderts am in zeitlicher Nachbarschaft zur *Zauberflöte Zweyter Theil* konzipierten *Faust II* fortgearbeitet. Als sein Vermächtnis erschien er noch im Todesjahr 1832. Wilhelm von Humboldt, der wie viele wusste, dass Goethe am Zweiten Teil des *Faust* arbeitete, erbat sich noch bei Lebzeiten vom Verfasser Einblick in sein Werk. Goethes skeptische Haltung gegenüber einer verständnisvollen Aufnahme seiner Tragödie begegnete sogar dem Ansinnen Humboldts mit einer Absage. Fraglos würde es ihm bei Lebzeiten Freude bereitet haben, wie er am 17. März 1832 schrieb, seinen Freunden »diese sehr ernststen Scherze zu widmen, mitzutheilen und ihre Erwiderung zu vernehmen«. Doch die Bedenklichkeit überwog. »Der Tag aber ist wirklich so absurd und confus, daß ich mich überzeuge, meine redlichen, lange verfolgten Bemühungen um dieses seltsame Gebäu würden schlecht belohnt und an den Strand getrieben, wie ein Wrack in Trümmern daliegen und von dem Dünenschutt der Stunden zunächst überschüttet werden.«⁹

Das immer wieder hervorgeholte, bearbeitete, ergänzte Konvolut von *Faust II*, das nach gelegentlichem Aufschnüren immer wieder zugeschnürt worden war, blieb erst durch den Druck von 1832 dauerhaft geöffnet. Doch bis die Bühne sich auch seiner annahm, verging noch mehr Zeit als vom Erscheinen bis zur Uraufführung von *Faust I*. 1854 bearbeitete Anton Eduard Wollheim da Fonseca *Faust II* in Hamburg. Nach Teilaufführungen wie in Dresden im Jahr von Goethes hundertstem Geburtstag kam es zu einer ersten gemeinsamen Aufführung von *Faust I* und *II* in Weimar aus Anlass von Goethes Ankunft in der Stadt vor einhundert Jahren am 6. und 7. Mai 1876. Am 3. September 1898

7 Vgl. Julius Wahle: *Das Weimarer Hoftheater unter Goethes Leitung*, Weimar 1892. Dietrich Fischer-Dieskau: *Goethe als Intendant. Theaterleidenschaften im klassischen Weimar*, München 2006.

8 C. A. H. Burkhardt: *Das Repertoire des Weimarer Theaters unter Goethes Leitung 1791–1817* (= Theatergeschichtliche Forschungen 1), Hamburg [u. a.] 1891.

9 Goethes Briefe Juli 1831–März 1832 (= Goethes Werke IV, 49), Weimar 1909, S. 283.

nahm sich das Deutsche Theater in Berlin eines »Ragouts« unter dem Titel *Fausts Tod* an. Und im Jahr 1900 gab hier Max Reinhardt das Drama.¹⁰

So mythenversessen das 19. Jahrhundert auch war, mit Goethes frühneuzeitlichem Mythos *Faust* hatte es, wie die Rezeption zeigt, seine Probleme. Im Vordergrund standen zuerst die interpretierenden Auseinandersetzungen, denen bald schon Imitationen und vor allem Ämulationen folgten, die sich auf der Schauspiel- und Opernbühne gleichermaßen niederschlugen und selbstverständlich die bildende Kunst in Gemälden, Grafiken sowie in Parodien erfassten, denen Parodien wiederum in Schauspiel und Oper folgten, bis Ausgangs des 19. Jahrhunderts auch das neue Medium des Films im Lichtspieltheater den Stoff adaptierte. Die überragende Wirkung ging vom Ersten Teil der Tragödie aus, während man mit dem Zweiten Teil lange Zeit vergleichsweise wenig anfangen konnte. Bevor Peter Stein auf der Expo 2000 in Hannover, danach 2001/02 in Berlin und Wien überzeugend belegt hatte, dass der gesamte Goethe'sche *Faust* in der Summe seiner Vers-, Szenen-, Bühnenformen herausragendes Theater bietet,¹¹ haderte man mit seinem Schöpfer, ob er nicht »gar zu weit von theatralischer Vorstellung«¹² entfernt läge. Die über zwanzigstündige Aufführung an zwei Tagen hat gezeigt, dass sich die bis in die jüngste Zeit abgelehnte Revue des »Walpurgisnachtstraums« im Ersten Teil, dieses in Parallele zum »Urteil des Paris« oder dem »Raub der Helena« im Zweiten Teil stehende Theater im Theater, genauso exzellent in die Gesamtarchitektur des *Faust* fügt wie die gleichfalls vielfach abgelehnte oder gestrichene oratorienhafte »Bergschluchtenszene«, die den Schluss des *Faust*-Gebirges bildet.

Mit dem »Vorspiel auf dem Theater« wird unzweifelhaft ein Geschehen eröffnet, in dem alles Theater ist, in dem Goethe seine theatertheoretischen wie theaterpraktischen Erfahrungen umsetzte, wie sie in dieser Fülle in keinem Theaterstück sonst verwirklicht worden sind. Aber Voraussetzung für solche Einsichten war, dass man das Werk ernst nahm. Selbst ein *Faust*-Kenner wie Gustav Gründgens musste, nachdem er vor 1957 stets das »Vorspiel auf dem Theater« gestrichen hatte, erst erkennen, dass es einleitend den Schlüssel zum

10 Vgl. Bernd Mahl: *Die Bühnengeschichte von Goethes Faust*, in: Theo Buck (Hg.): *Goethe-Handbuch in vier Bänden*, Bd. 2: *Dramen*, Stuttgart [u. a.] 1997, S. 522–538.

11 Vgl. Roswitha Schieb unter Mitarbeit von Anna Haas (Hg.): *Peter Stein inszeniert Faust von Johann Wolfgang Goethe: das Programmbuch. Faust I und II* [anlässlich der Aufführung der Faust-Inszenierung von Peter Stein auf der EXPO in Hannover (22./23.7.–24.9.2000), in Berlin (21./22.10.2000–15.7.2001) und in Wien (8./9. 9.–16.12.2001)], Köln 2000.

12 Helmut Göbel: *Goethes »Faust« – das »seltsame Stück« auf der Bühne*, in: Frank Möbus [u. a.] (Hgg.): *Faust. Annäherung an einen Mythos*, Göttingen 1995, S. 133–152.

Faust-Verständnis bot.¹³ In der Makrostruktur von *Faust I* und *Faust II* mit ihren insgesamt fünfzig Szenen liegt die kleine Gelehrtenwelt Fausts mit der Liebestragödie Gretchens dem großen Weltgeschehen von der Welt- und Lebensentstehung über die Antike und das Mittelalter bis in die Neuzeit gegenüber. Die nicht nur temporal sorgfältig komponierten 25 Szenen des *Faust I* werden so von 25 Szenen in fünf Akten im *Faust II* ergänzt,¹⁴ nur dass das Ständendrama des Ersten Teils, das in die Lebenszeit des historischen Faust im 16. Jahrhundert weist, der fünftaktigen Dramenform der klassischen Tragödie gegenübergestellt wird, in der wohl Faust und Mephistopheles alias Phorkyas Protagonisten bleiben, aber jetzt aus der kleinen Welt der Lebenszeit in die große Welt der Geschichte heraustreten, die am Ende das Grab transzendiert und mystagogisch engrenzt.

Als Goethe sich dem *Faust*-Stoff zuwandte, war dieser vom Volksbuch *Historia von D. Johann Fausten* (Frankfurt am Main 1587) begründete deutsche Mythos bereits europäisch und gattungsübergreifend rezipiert. Aus der Erzählprosa hatten Christopher Marlowe und das Puppenspiel Bühnenbearbeitungen gewonnen, die fortan den Hauptanteil behaupteten. Lessing¹⁵ und Klinger¹⁶, die äußere Bühne des Theaters und im Roman die innere der Einbildungskraft, vereinnahmten das in die Moderneweisende Geschehen, in dem ein Individuum aus dem dogmatischen Gottesbezug ausscheret und mit »Fürwitz«, so das Volksbuch,¹⁷ seinen Lüsten und Trieben ohne Rücksicht auf Moral folgt. Diesen zwischen menschlichem Erkenntnisdrang und göttlichem Begrenzungsdruck angesiedelten Renaissancetypus transformierte Goethe in die literarische

13 Mahl, *Die Bühnengeschichte von Goethes Faust* (wie Anm. 10), S. 529. – Noch in der Maßstäbsetzenden Gründgens-Inszenierung von *Faust I* und *II* des Düsseldorfer Schauspielhauses, die durch die Einspielung auf Langspielplatten 125 bzw. 100 Jahre nach den Uraufführungen bei der Deutschen Grammophon Gesellschaft [o. J.] weite Verbreitung fand, fehlen das »Vorspiel auf dem Theater« und die »Walpurgisnacht«.

14 Vgl. Klaus Manger: *Webstuhl Zeit. Temporalstrukturen in Goethes Faust*, in: Michael Gamper und Helmut Hühn (Hgg.): *Zeit der Darstellung. Ästhetische Eigenzeiten in Kunst, Literatur und Wissenschaft* (= Ästhetische Eigenzeiten 1), Hannover 2014, S. 297–313.

15 Gotthold Ephraim Lessing: *D. Faust*, in: *Lessings Werke. Vollständige Ausgabe in 25 Tln.*, hg. von Julius Petersen und Waldemar v. Olshausen, Tl. 10, hg. von Waldemar Oehlke, Berlin, Leipzig, Wien, Stuttgart [1925], S. 204–221.

16 Friedrich Maximilian Klinger: *Fausts Leben, Taten und Höllenfahrt. Ein Roman in fünf Büchern*, in: Karl Georg Wendrin (Hg.): *Goethe-Bibliothek: Die Faustdichtung vor, neben und nach Goethe*, Bd. 2, Berlin 1913.

17 *Historia von D. Johann Fausten*, hg. von Richard Benz, Stuttgart 1972, S. 8. Vgl. Elisabeth Frenzel: *Faust*, in: Dies.: *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*, Stuttgart 1983, S. 208–216.

Moderne. Die Vielfalt des alle Gattungen der Literatur, Musik einschließlich Ballett und Pantomime, der bildenden Kunst sowie der medialen Techniken von Film, Funk und Fernsehen erfassenden *Faust*-Stoffes hat die neben den vierzig Jahren mit der *Farbenlehre* mit sechzig Jahren längste Beschäftigung Goethes mit dem *Faust* in ihrer Bedeutungstragweite bestätigt.

In einer Rezeptionsgeschichte von Goethes *Faust*, die sich sowohl text- als auch leserorientiert verfolgen lässt, steht die produktive Rezeption von Werk und Stoff vornan. Die Betrachtung von Anverwandlungen des *Faust*-Stoffes nach Goethe ist kaum mehr von seiner überragenden Gestaltung zu lösen. Zugleich müssen neben den schriftstellerischen die musikalischen, bildkünstlerischen und, auch wenn wir uns hier auf das 19. Jahrhundert beschränken, schon die ersten filmischen Adaptionen berücksichtigt werden. Selbstverständlich bleiben in so einem Kontext nur knappe Überblicke möglich. Deshalb sei zuerst auf das bibliographische Standardwerk verwiesen: Hans Henning: *Faust-Bibliographie*. III Teile (Berlin, Weimar 1966–1976), in deren erstem Teil die Geschichte der Faustgestalt vom 16. Jahrhundert bis 1790, im zweiten Teil Goethes Dichtung bis 1969, gegliedert in Ausgaben, Übersetzungen, Sekundärliteratur, aufgenommen ist. Der dritte Teil, der bis 1975 reicht, enthält die Literatur zur Faustgestalt neben und nach Goethe. Im *Goethe-Jahrbuch* wird diese bereits etwa 16.000 Titel umfassende Bibliographie fortlaufend ergänzt. Über die wohl umfänglichste *Faust*-Sammlung von rund 13.000 Titeln, die *Bibliotheca Faustiana*, verfügt heute die Herzogin Anna Amalia Bibliothek in Weimar, die unter ihren reichen Beständen einen besonderen Platz einnimmt. Darin ist nahezu die gesamte Literatur zum *Faust*-Stoff von den Anfängen im 16. Jahrhundert bis in die Gegenwart vorhanden. Sie wird laufend durch Neuerwerbungen ergänzt.¹⁸ Hans Gerhard Gräf versammelt in seiner Reihe *Goethe über seine Dichtungen*, in der er alle Äußerungen des Dichters über seine poetischen Werke zusammengetragen hat, die zum *Faust* im bereits zitierten Band 4 (Frankfurt am Main 1904, S. 1–608). Über diese Grundlegungen hinaus sei auf die Überblicke und Bibliographien verwiesen: *Faust. Annäherung an einen Mythos*, hg. von Frank Möbus, Friederike Schmidt-Möbus, Gerd Unverfehrt, Göttingen 1995; Andreas Anglet: *Faust-Rezeption*, Thomas Fusenig: *Faust-Rezeption in der bildenden Kunst* sowie Bernd Mahl: *Die Bühnengeschichte von Goethes Faust*, in: *Goethe-Handbuch*. Bd. 2: *Dramen*, hg. von Theo Buck, Stuttgart,

18 Vgl. Gabi Schwitala: *Die Weimarer Faust-Sammlung*, in: Frank Möbus [u. a.] (Hgg.), *Faust* (wie Anm. 12), S. 408.

Weimar 1997, S. 478–538; Jochen Schmidt: *Goethes Faust. Erster und Zweiter Teil. Grundlagen – Werk – Wirkung*, München 1999, S. 325–372.¹⁹

***Faust* auf der Bühne**

Lange war unklar, ob Goethes *Faust* für die Bühne tauge. Wenn gelegentlich beim Dichter selbst eine gewisse Skepsis anzuklingen schien, der doch durch seine Bühnenskizzen schon deutliche aufführungspraktische Vorstellungen entwickelt hatte, so ist sie wenigstens daraufhin zu befragen, ob Goethe echte Bedenken gegenüber einer zu realisierenden Aufführung des Stückes hatte oder möglicherweise nur Schwierigkeiten sah, denen die Bühnenpraxis seiner Zeit noch nicht gewachsen war. Die Einsicht hat ja lange gedauert und unterliegt heute keinem Zweifel mehr, dass *Faust I* und *Faust II* schon in ihrer Komplementarität sich auf der Bühne bewähren. Wenn Goethe der *Faust* »gar zu weit von theatralischer Vorstellung« entfernt war, so konnte er damit schwerlich seine Vorstellung von Theater gemeint haben. Was sollte auch auf einer Bühne nicht darstellbar sein?

Tatsächlich erfolgte nach Teilaufführungen die Uraufführung von *Faust I* zwar noch zu Goethes Lebzeiten, aber, wie bereits angedeutet, nicht in Weimar, sondern am 19. Januar 1829, eingerichtet von August Klingemann, in Braunschweig. Es folgten Aufführungen im selben Jahr am 8. Juni in Hannover und am 23. August in Bremen. In Dresden kam er, eingerichtet von Ludwig Tieck, am 27. August 1829 und tags darauf in Leipzig auf die Bühne. Bei dem aus Anlass von Goethes achtzigstem Geburtstag endlich in Weimar aufgeführten *Faust I* am 29. August 1829 hatten Klingemann und Riemer die Einrichtung besorgt. Nachdem nach Goethes Tod 1834 in Weimar dann *Faust am Hof des Kaisers*, eingerichtet von Johann Peter Eckermann, gegeben worden war, führte zu Goethes Centenarfeier das Dresdener Hoftheater den *Raub der Helena* auf, ein Stück mit Teilen aus *Faust II*, das Karl Gutzkow eingerichtet

19 Ergänzend sind die Kommentare der Goethe-Ausgaben zu Rate zu ziehen. Erich Trunz (Hg.): *Goethes Werke in 14 Bänden* (Hamburger Ausgabe), Bd. 3, München 1981 u. ö.; Karl Richter (Hg.): *Goethe: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens* (Münchener Ausgabe), Bd. 1.2: 1987, Bd. 3.1: 1990, Bd. 6.1: 1986; Bd. 18.1: 1997; Friedmar Apel u. a. (Hgg.): *Goethe: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. Vierzig Bände* (Frankfurter Ausgabe). I. Abt, Bd. 7/1,2 (wie Anm. 38); Hans Arens: *Kommentar zu Goethes Faust I*, Heidelberg 1982, sowie ders.: *Kommentar zu Goethes Faust II*, Heidelberg 1989; Ulrich Gaier (Hg.): *Goethe: Faust-Dichtungen*, Bd. 1: *Texte*, Bd. 2 und 3: *Kommentar I und II*, Stuttgart 1999.

hatte. Bevor im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts mehr als ein Dutzend Aufführungen im deutschen Sprachraum, davon die Hälfte in Berlin, über die Bühne gingen, erfolgte wiederum aus Anlass eines Jubiläums, diesmal der Ankunft Goethes in Weimar vor einhundert Jahren und seiner Entscheidung, in Weimar zu bleiben, am 6. und 7. Mai 1876 die erste gemeinsame Aufführung beider Teile des *Faust*, die Otto Devrient eingerichtet hatte. Im Jahr 1900 machte am Deutschen Theater in Berlin Max Reinhardt dann Sensation mit dem Stück, in dem er selbst den Mephisto spielte. Von da an sollten allerdings noch einmal hundert Jahre vergehen, bis, abgesehen von der anthroposophischen Konzeption von Rudolf und Marie Steiner 1937 in Paris und 1938 in Dornach, die erste ungestrichene Fassung des gesamten *Faust* von Peter Stein auf die Bühne gebracht wurde.

Nennenswerte Aufführungen beider *Faust*-Teile hatten zuvor Gustav Gründgens 1941/42 am Deutschen Theater in Berlin und 1957/58 am Düsseldorfer Schauspielhaus, Fritz Kortner 1956 am Berliner Schiller-Theater, Fritz Bennewitz 1965 und 1967 am Deutschen Nationaltheater Weimar, Klaus Peymann 1977 am Württembergischen Staatstheater Stuttgart sowie Hans Hollmann 1980 am Thalia Theater Hamburg unternommen. Von den Aufführungen gibt es verschiedentlich Mitschnitte oder Verfilmungen. Doch bei bester Qualität solcher technischen Konserven ist zu bemerken, dass sie beispielsweise damit, die geniale Choreographie des Publikums zu berücksichtigen, das sich bei Peter Stein je nach Bühnenanforderung von Szene oder Akt auch räumlich neu orientieren musste, vollkommen überfordert sind.

***Faust* in der Literatur**

Im Jahr 1913 begründete Karl Georg Wendriners im Berliner Morawe & Scheffelt Verlag eine bibliophile Goethe-Bibliothek, in der er vier Bände *Die Faustdichtung vor, neben und nach Goethe* veröffentlichte. Die Vielfalt verlangte nach Überblicken. Angesichts einer Reihe positivistischer Anstrengungen zur Vollständigkeit konnte eine solche Auswahl nur mit einem klar historischen oder ästhetischen Anspruch bestehen. Dass damit Wertungen und Kanonprobleme verbunden waren, ist in diesem Kontext nicht weiterzuverfolgen. Wendriners Sammlung bündelte die literarischen Werke, die sich im Laufe des 19. Jahrhunderts als voraussetzungs-voll für Goethes Dichtung oder als innovative Auseinandersetzung mit dem *Faust*-Stoff erwiesen haben. Dem Herausgeber ging es als »letztes Ziel« um »[d]ie Förderung des Verständnisses

Goethes«.²⁰ In Band 1 sind Calderóns *Der wundertätige Magus* (1637), übersetzt von Johann Diederich Gries, Marlowes *Doktor Faustus* (zwischen 1587 und 1593, EA 1604), übersetzt von Wilhelm Müller und mit einer Vorrede von Ludwig Achim von Arnim, sowie das *Puppenspiel von Doktor Johannes Faust* in der Bearbeitung von Karl Simrock (1846) enthalten. Band 2 enthält den Roman in fünf Büchern *Fausts Leben, Taten und Höllenfahrt* von Friedrich Maximilian Klinger, konzipiert seit ca. 1780, erschienen 1791. Und Band 3 versammelt Lessings *D. Faust* (1759/1780), Paul Weidmanns allegorisches Drama *Johann Faust* (1775), Maler Müllers *Situation aus Fausts Leben* (1776), Lenz' *Die Höllenrichter*, Fragment (1777), Sodens Volksschauspiel *Doktor Faust* (1797), Chamisso's *Faust. Ein Versuch* (1803), Grillparzers dramatisches Fragment *Faust* (1811) sowie einen Auszug aus von Arnims Roman *Die Kronenwächter* (1817), die alle zu Goethes Lebzeiten entstanden sind. Dagegen kommen in Band 4 *Faust*-Dichtungen nach Goethe zum Abdruck, nämlich Grabbes Tragödie *Don Juan und Faust* (1829), Lenaus episches Gedicht *Faust* (1836) und Heines *Der Doktor Faust* (1851), ein Tanzpoem.

Wie der *Faust*-Stoff schon zu Goethes Lebzeiten aufgegriffen und nicht erst von seiner Gestaltung abhängig gemacht wurde, veranschaulichen die sprunghaft ansteigenden Beschäftigungen mit ihm. Selbst in die romantische Sammlung *Des Knaben Wunderhorn* (1806) hat zu *Doktor Faust* ein »Fliegendes Blatt aus Cöln« gefunden.²¹ Ludwig Tiecks *Anti-Faust* (1801), *Johann Faust* (1804) von Johann Friedrich Schink, *Der Färberhof oder die Buchdruckerei in Mainz* (1809) von Nikolaus Vogt, *Faust* (1815) von Ernst August Friedrich Klingemann, das Trauerspiel mit Gesang und Tanz *Faust* (1823) von Julius von Voss, Karl von Holteis Bearbeitung (1829) gehörten einschließlich dem Märchenstück *Doctor Faust's Mantel* (1818) von Adolf Johann Bäuerle noch in den Zeitraum von Goethes Lebenszeit.²² Deshalb lässt sich von einem bemerkenswerten *Faust*-Fieber schon vor Erscheinen von *Faust II* sprechen. Dieses Goethe-Vermächtnis aber schien eher Ratlosigkeit hervorgerufen zu haben. Denn die produktive Rezeption blieb vorrangig angelehnt an das Volksbuch, an das Puppenspiel und, wenn überhaupt, an Goethes

20 Karl Georg Wendriner (Hg.): *Goethe-Bibliothek: Die Faustdichtung vor, neben und nach Goethe*, 4 Bde., Berlin 1913, Bd. 3, S. [366 – Verlagsanzeige]; Peter Boerner und Sidney Johnson (Hgg.): *Faust through four Centuries. Retrospect and Analysis. Vierhundert Jahre Faust. Rückblick und Analyse*, Tübingen 1989.

21 *Des Knaben Wunderhorn*, hgg. von Achim von Arnim und Clemens Brentano, Band 1. Heidelberg 1806. ND hg. von Oskar Weitzmann, Meersburg 1928, S. 214–217.

22 Vgl. Frank Möbus u. a. (Hgg.), *Faust* (wie Anm. 12), S. 59–96.

Vorausveröffentlichungen bis hin zum *Faust I*. Beispielsweise bot Jacob Daniel Hoffmann mit seinem *Faust* (1833) eine Fortsetzung zu Goethes Erstem Teil. Und auch Woldemar Nürnberger mit *Faust* (1842) und *Josephus Faust* (1846) sowie Ferdinand Stolte mit *Faust* (1859–1870) bezogen sich erkennbar noch nicht auf die ins Weltgeschichtliche ausgreifende Dimension des Zweiten Teils. Der erste, der, wenn auch satirisch, *Faust II* in sein Kalkül miteinbezog, war Friedrich Theodor Vischer. Unter Pseudonym ließ er Deutobold Symbolizetti Allegoriowitsch Mystifizinsky seinen *Faust. Der Tragödie dritter Teil* (1862) im Geiste, wie es heißt, des Zweiten Teils von Goethes *Faust* dichten.²³ Diese komödiantische Version des Stoffes setzte Goethes *Faust* fort und bot eine Satire auf *Faust II*. Eine »phantastische Posse« wollte Vischer machen, »das komische Wunder.«²⁴ Zur Szene von Faust und Helena bemerkte er: »Goethe in seiner guten Zeit hätte sich lieber selbst ins Gesicht gespußt, als daß er so etwas geschrieben hätte.«²⁵ Und seinen Gegnern schrieb er ins Stammbuch: »Welcher Polizeidiener des Anstands hat mir Verhaltensregeln vorzuschreiben?«²⁶ In der Tat verteidigte Vischer den Humor seiner Satire, die auch ohne die intertextuellen Bezüge zu verstehen sei. Aber wenn diese denn doch so direkt bis in die Klangwelt hinein aufgenommen sind, ist schwer von der Vorlage abzusehen. Man sehe nur den Schluss seines Chorus mysticus: »Das ewig Langweilige | Zieht uns dahin!«²⁷ Kein Werk ist gegen seine Parodie gefeit. Doch bleibt bei aller gattungsgemäßen Differenz, wie sie sich hier zwischen Tragödie und Satire auftut, zu fragen, ob auch intentional, perspektivisch oder strukturell die Witzigkeit der Satire sich nicht allzu leicht in mikropoetischen Details verfängt und die makropoetische Dimension des *Faust*-Massivs aus dem Blick verliert. Aber mit seiner für jede Rezeption bedeutsamen Unterscheidung des »Sinnhubers« vom »Stoffhuber«²⁸ hat Vischer etwas getroffen, was unverwundlich sein dürfte. Die Stoffhuber seien jene, die die Frankfurter Kirchenbücher nach Marthe Schwertlein durchforschten. Die Sinnhuber hingegen witterten überall eine Allegorie, weil für sie alles Allegorie ist.²⁹

23 Friedrich Theodor Vischer: *Faust. Der Tragödie dritter Teil*, in: Ders.: *Ausgewählte Werke in acht Teilen*, hg. von Theodor Kappstein, Teil 4, Leipzig [1919], S. 7–158, hier S. 7.

24 Ebd.: *Pro domo*, S. 159–171, hier S. 161f.

25 Ebd., S. 169.

26 Ebd., S. 170.

27 Ebd.: *Faust III/10*, S. 112.

28 Vgl. die Einleitung des Herausgebers ebd., S. 5.

29 Vgl. ebd. Bd. 7, S. 42f. – Vgl. Heinz Schlaffer: *Faust. Zweiter Teil. Die Allegorie des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart 1981.

Die überwiegende Zahl der Werke, die in der Folge des Volksbuches der Gestaltung des *Faust*-Stoffes gewidmet wurden, sind Bühnenwerke. Das gilt uneingeschränkt über die deutschsprachige Literatur hinaus, wo mit Marlowe und Calderón ohnehin die frühesten Bearbeiter Dramatiker waren, wie sich wohl auch die Wanderbühne und das Puppenspiel früh vom Volksbuch der *Historia* abkehrten und das Geschehen exemplarisch auf die Bühne verlagerten. Das schloss freilich nicht aus, dass Thomas Mann, gerade auch im Agon mit Goethe, für seine Gestaltung des *Doktor Faustus* (1947), in die die gesamte Stofftradition einmündet, die Romanform wählte, übrigens in zeitlicher Nähe zur höchst eigenständigen fragmentarischen Zauberposse *Mon Faust* (1946) von Paul Valéry.

Die herausragenden Konzeptionen, die uns vom 19. Jahrhundert neben dem exzeptionellen Gegenentwurf Vischers bleiben, dessen Parodie sich von der übrigen Rezeption deutlich unterscheidet, boten Christian Dietrich Grabbe (1829), Nikolaus Lenau (1836) und Heinrich Heine (1851). Alle drei Autoren bewegen sich auf der Ebene der *Ämulatio*. Reine *Imitatio* gibt es ohnehin kaum. Insbesondere die Disposition der Hauptfiguren wird in Grabbes Tragödie, zu deren Uraufführung am 29. März 1829 Albert Lortzing die Schauspielmusik komponierte, in Lenaus Epos und in Heines Tanzpoem variiert. Schon im Titel macht Grabbe sichtbar, dass er den sinnlichen Typus des spanischen Don Juan, von Tirso de Molina mit dem Schauspiel *El burador de Sevilla* (1630) in die Literatur eingeführt und von Molières Prosakomödie *Don Juan ou le festin de pierre* (UA 1665) sowie Da Pontes Libretto für Mozarts Oper *Don Giovanni* (1787) auf einen gewissen Höhepunkt gebracht, mit dem Gelehrtentypus des Faust konfrontieren will. Gattungsbezogen bedeutet das eine Synthese von Komödie und Tragödie, worin zugleich eine romanische und germanische Konfrontation erfolgt, die insbesondere in Bezug auf die Frau südliche Sinnenfreude und nordische Grüblerei verkörpert. In Rom gesteht Don Juan Donna Anna, die mit Don Octavio verlobt ist, seine Liebe. Nach der Hochzeit Octavios mit Donna Anna begegnet Don Juan dem schon verheirateten Faust, der gleichfalls Donna Anna für sich gewinnen will und zum »Gattinmörder« wird (III/2).³⁰ Don Juan tötet Don Octavio im Duell, muss aber erkennen, dass Donna Anna bereits in der Gewalt Fausts ist, der sie mit seinem teuflischen Gefährten in das Zauberschloss auf den Montblanc entführt hat. Als

30 Christian Dietrich Grabbe: *Don Juan und Faust. Eine Tragödie in vier Akten*, in: Ders.: *Werke und Briefe. Hist.-krit. Gesamtausgabe in 6 Bdn.*, hg. von der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, bearb. von Alfred Bergmann, Bd. 1, Emsdetten 1960, S. 415–513 und 671–676, hier S. 481.

Don Juan und Leporello sich dem Berg nähern, werden sie im Sturm davon und zurück nach Rom geweht. Der erkenntnissüchtige Faust, inzwischen von blinder Gier beherrscht, wünscht, nachdem ihm bewusst geworden ist, dass Donna Anna Don Juan liebt, mit Erfolg ihren Tod (IV/3). Um ihren Tod Don Juan mitzuteilen, sucht er ihn in Rom auf, muss aber sehen, dass dieser weniger verstört ist, als er erwartet hat, und sein sinnenfreudiges Leben fortzusetzen gewillt ist. Als der teuflische Dämon, der Faust erdrosselt hat, Don Juan und Leporello vernichtet, wird offenbar, dass Faust ihm, dem Ritter, der sein übermenschliches Pathos unterstützte, längst verfallen war (IV/4). Grabbes Überbietungsdrang, die beiden Extremgestalten menschlicher Veranlagung zusammenzuschmieden, macht jedoch nicht vergessen, dass Goethes Faust sich, in der Hexenküche verjüngt, selbst schon in eine Art Don Juan beziehungsweise Don Giovanni zu verwandeln begonnen hat.

Nikolaus Lenau, der sich deutlich gegen ein *Faust*-Monopol Goethes ausgesprochen hat, entwarf mit seinem *Faust* (1836) einen Bilderbogen in 24 Absätzen, die teils erzählend, teils szenisch insofern eine Gattungssynthese verraten, als der im Ganzen versepische Duktus in allerdings unregelmäßigen, gereimten Versen einmal Stimmungen malt, einmal Geschehen erzählt und immer wieder in szenische Handlung komprimiert. Nachdem sich Faust »das Messer in das Herz« geträumt hat, ersticht er sich. Und Mephistopheles in einer Art Epilog reagiert darauf: »Nicht Du und Ich und unsere Verkettung, | Nur deine Flucht ist Traum und deine Rettung!« Ein »töricht Kind«, glaube er sich gerettet. Ihn, der sich, Welt und Gott zusammenschweißen wollte, hält Mephistopheles endgültig umschlungen: »Das tote Glück.«³¹ In der Szene »Die Verschreibung« stellt er Faust den ganzen egozentrierten Kosmos vor Augen, womit er den »in studiis verstübelt[en]« in seiner abgründigen Zerrissenheit erfasst: »liebend zeugen, hassend morden, | Ist Menschenherzens Süd und Norden.«³² Faust ist bei Lenau unter anderem Maler, porträtiert die Königs-tochter Maria und verliebt sich in sie. Herzog Hubert will ihn der verletzten Ständesdifferenz wegen zur Rede stellen, als Faust sein Schwert zückt: »Und – nimmer lästert ihn des Fürsten Leiche. | Maria starr und bleich zu Boden liegt, | Vor Schreck sind Puls und Odem ihr versiegt.«³³ Wenigstens ihr Bild möchte er jetzt mit sich nehmen, als der Teufel es ihm entwindet und ins Meer

31 Wendriner, *Die Faustdichtung* (wie Anm. 20), Bd. 4, S. 305f.

32 Ebd., S. 187.

33 Ebd., S. 246.

wirft. Auf dem Tiefpunkt seiner Verzweiflung, in dem 1840 hinzugefügten »Waldgespräch«, ist Faust der Messiasglaube genommen, das Naturorakel verklungen, als Mephistopheles ihm verheißt, einen Tempel zu bauen, »Wo dein Gedanke ist als Gott zu schauen«.³⁴ Von dieser Verstiegenheit ist die Fallhöhe zu Fausts Selbstmord wohl leicht erahnbar, aber dennoch nicht weniger schmerzhaft.

Gattungsgeschichtlich am weitesten von den dramatischen Entwürfen hat sich Heinrich Heine in seinem Tanzpoem *Der Doctor Faust* (1851)³⁵ entfernt, indem er rezeptionsgeschichtlich gewissermaßen vor Marlowe zurückführt. Es sei nicht eigentlich die Legende von Theophilus, Seneschall des Bischofs von Adama auf Sizilien, sondern eine alte anglosächsische dramatische Behandlung der Theophilus-Legende, die als Grundlage der Faustfabel zu gelten habe. Denn der englische Dramatiker habe aus dem französisch überlieferten Mysterium des Theophilus wie aus einer englischen Übersetzung des älteren Volksbuches vom Faust geschöpft. Die Aufforderung, das Ballett zu schreiben, erging von Benjamin Lumley, Direktor des Theaters Ihrer Majestät der Königin zu London.³⁶ Eine Aufführung aber kam der als zu gewagt erscheinenden Szenen wegen nicht zustande. Nach seiner ersten erfolgreichen Aufführung in Prag 1926 wurde es in der Bearbeitung von Werner Ekg unter dem Titel *Abraxas* 1948 an der Staatsoper München erneut uraufgeführt.

Die fünf Akte reihen Studierzimmer, Hoffest, Hexensabbat, eine Insel im Archipel und eine Brautzugszene vor der Kathedrale aneinander. Neben der radikalen Entscheidung, der Handlung die Sprache zu nehmen und in ein Ballett zu transformieren, ist die Verwandlung des Teufels in die kokette, mit einem Zauberstab hantierende Balletttänzerin Mephistophela eine Sensation. Nach den Erscheinungen von rotem Tiger und ungeheurer Schlange zieht die anmutige Tänzerin Faust in ihren Bann, wobei die Szene statt von Donnerwetter von lieblichster Tanzmusik erfüllt ist. Solcherart ins Varieté versetzt, gibt Mephistophela dem Doktor jetzt Tanzunterricht, der durch die Macht der Liebe und den Zauberstab die höchste Fertigkeit in der Choreographie erlangt.

34 Ebd., S. 265.

35 Heinrich Heine: *Der Doktor Faust. Ein Tanzpoem nebst kuriosen Berichten über Teufel, Hexen und Dichtkunst*, in: Ders.: *Werke und Briefe*, hg. von Hans Kaufmann, Bd. 7, Berlin und Weimar 1972, S. 5–27, 28–53 und 465–471.

36 Ebd., S. 28ff. Heines Erläuterungen an den Theaterrichter. Vgl. Ritchie Robertson: *Heinrich Heine: »Der Doktor Faust. Ein Tanzpoem«*, in: Frank Möbus [u. a.] (Hgg.), *Faust* (wie Anm. 12), S. 113–115.

Wie Goethe Vers- und Bühnenformen mischte, transponierte Heine Schäferspiel, Rokokogeschmack, Arkadientänzelei auf die Ballettbühne und steigerte die Tänze zu toller Lust. Der Liebestaumel auf dem Schauplatz des Hexensabats gipfelt gattungsmischend in der Adoration des Bockes (griech. *trigos*). Der Orgelchoral ist eine verruchte Parodie der Kirchenmusik, und am Altar geht der schwarze Bock in Flammen auf. Die Königin der Insel des vierten Aktes ist Helena, mit der sich Faust auf einem Thron niederlässt. Um sie entfacht die Mephistophela als Bacchantin göttliche Raserei. Doch verwandelt sich der Rausch schauderhaft in eine Todesszenerie, in der der Tempel zur Ruine wird; die Bildsäulen zerbrechen, die Tänzerinnen mutieren zu knöchernen Gespenstern, und Helena, sprichwörtlicher Inbegriff der Schönheit, sitzt als eine fast zum Gerippe entfleischte Leiche in weißem Laken an Fausts Seite. Der, darüber erbost, bohrt sein Schwert in die Brust der die Störung in Gestalt einer ungeheuren Fledermaus verursachenden Herzogin. Im Schlussbild formiert sich der Brautzug. Faust hat, bezaubert von reiner Natürlichkeit, Zucht und Schöne, sich mit seiner Braut, der Bürgermeisterstochter, auf den Weg zur Kirche begeben, als Mephistophela hohnlachend vor ihn tritt, ein Gewitter losbricht und eine große schwarze Hand die Hochzeitsgesellschaft daran hindert, in der Kirche Zuflucht zu suchen. In diesem Höllenspektakel zieht Mephistophela den Kontrakt mit Faust aus ihrem Mieder, umtänzelt ihn, verwandelt sich endlich in eine grässliche Schlange und erdrosselt ihn. Im Augenblick sich erfüllenden Glücks wandelt sich die reizende Tänzerin und Verführerin in seine Tödin.³⁷

Faust in der bildenden Kunst

Goethe wurde selbst schon durch Bilder wie die im Keller von Auerbachs Hof zu Leipzig oder von Michael Herr zur Walpurgisnacht angeregt.³⁸ Dem *Faust*-Fragment von 1790 diente die Kopie einer Rembrandt-Radierung zum Frontispiz, die im 18. Jahrhundert den Namen *Docteur Faustus* erhalten hatte und von Johann Heinrich Lips nachgestochen worden war.³⁹ Überblicke über die Flut der bildkünstlerischen Darstellungen, die Goethes Drama ausgelöst hat,

³⁷ Ebd., S. 26f.

³⁸ Vgl. Johann Wolfgang Goethe: *Faust*, hg. von Albrecht Schöne, in: Ders.: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, Vierzig Bände, I. Abt.: Bd. 7/1 und 2, Frankfurt am Main 1994 (FA), hier FA 7/2, nach S. 1068, Abb. 1, 4 und 5.

³⁹ FA 7/1, S. 30.

bieten der *Faust*-Katalog⁴⁰, Thomas Fusenig⁴¹ und Jochen Schmidt⁴². Goethes eigene Bühnenbildskizzen eröffnen den Bilderreihen schon deshalb zu Recht, weil beispielsweise seine Erscheinung des Erdgeistes⁴³ immer wieder aufgegriffen wurde und als Anregung für Bühnenbilder gedient hat.⁴⁴ Wie der Erstausgabe von *Faust I* (1808) vier Kupferstiche von C. F. Osiander beigegeben sind, enthalten zahlreiche Ausgaben Bildbeigaben. Cotta publizierte 1816 eine 26-teilige Serie von Zeichnungen, die Friedrich August Moritz Retzsch zu *Faust* geschaffen hatte, der er bis 1834 weitere drei Platten folgen ließ.⁴⁵ Gretchens Zimmer beispielsweise blieb auf den Bühnen mehr als hundert Jahre dem Modell Retzschs ähnlich.⁴⁶ Solche Reihen schufen auch Christian Ludwig Stieglitz (13 Zeichnungen zu *Faust*, 1809), Ludwig Gottfried Carl Nauwerk (sieben Sepia-Zeichnungen, 1810; fünf weitere bis 1823), die nach 1826 als Lithographien publiziert wurden, oder Peter Cornelius (1810–1815/16, danach als Kupferstiche). Willi Jaeckel schuf 20 Radierungen zu *Faust* (1825), Gustav Nehrlich 16 Zeichnungen bis 1831 und Julius Nisle schon nicht mehr zu Goethes Lebzeiten 28 Stahlstiche (1840). Die erste vollständig illustrierte Cotta-Ausgabe erhielt nach Vorlagen von Engelbert Seibertz zu *Faust I* 13 ganzseitige Stiche (1854), zu *Faust II* 12 ganzseitige Stiche (1858), dazu 34 Holzstiche und zahlreiche Vignetten. Eine der bekanntesten Serien wurden die 17 Lithographien von Eugène Delacroix (1825–1828), denen vier Gemälde folgten.

Die bedeutendsten Maler, die sich Gemäldeszenen aus dem *Faust*-Stoff widmeten, sind Ludwig Ferdinand Schnorr von Carolsfeld: Mephisto erscheint Faust (1816–1818), Carl Gustav Carus: Faust mit Wagner, vom Pudel umkreist, zur Stadt zurückkehrend (1821), Friedrich Georg Kersting: Faust im Studierzimmer (1829), Eugène Delacroix: Studierstube mit Faust und Mephisto (vor

40 *Ein Mythos wird ins Bild gesetzt: Faust in der bildenden Kunst*, in: Frank Möbus [u. a.] (Hgg.), *Faust* (wie Anm. 12), S. 187–298; vgl. Wolfgang Wegner: *Die Faust-Darstellungen vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Eine Ikonographie der Faust-Illustration*, Amsterdam 1962; Hans Henning: »Faust« in der Malerei, Weimar 1969; Ulrich Holbein: *Der illustrierte Homunculus. Goethes Kunstgeschöpf auf seinem Lebensweg durch fünfhundert Jahre Kunstgeschichte*, München 1989.

41 Thomas Fusenig: *Faust-Rezeption in der bildenden Kunst*, in: Theo Buck (Hg.): *Goethe-Handbuch*, Bd. 2: *Dramen*, Stuttgart [u. a.] 1997, S. 514–521.

42 Jochen Schmidt: *Goethes Faust. Erster und Zweiter Teil. Grundlagen – Werke – Wirkung*, München 1999, S. 332–334.

43 FA 7/1 (wie Anm. 38), nach S. 464, Abb. 4.

44 Vgl. ebd., Abb. 2–8.

45 Fusenig, *Faust-Rezeption in der bildenden Kunst* (wie Anm. 41), S. 514.

46 Mahl, *Die Bühnengeschichte von Goethes Faust* (wie Anm. 10), S. 525.

1830), Verwundeter Valentin (vor 1830), Margarete in der Kirche (1846) und Tod des Valentin (1846), sowie Gustave Courbet: Klassische Walpurgisnacht (ausgestellt 1848) und James Tissot: Faust und Margarete vor der Kirche (ausgestellt 1861). Nicht zu vergessen sind Wilhelm Kaulbachs Fresken mit *Faust*-Szenen in der Münchener Residenz (1830–1835), der auch drei Zeichnungen in der *Galerie zu Goethes sämtlichen Werken nach Zeichnungen von Kaulbach und seinen Schülern* bei Cotta (1840/41) beigezeichnet hat. Vom Klassizismus und der Romantik reichten die stilistischen Merkmale über die Nazarener bis zum Präraffaeliten Dante Gabriel Rossetti: Zeichnungen zu *Faust* (1846–1848). Am Ende des Jahrhunderts radierten Max Klinger: Mephisto in der Studierstube (1880) und Käthe Kollwitz: Gretchen (1899). Die 510 Lithographien von Max Slevogt zu *Faust II* (von 1924 an) und die 143 Federzeichnungen von Max Beckmann gleichfalls zu *Faust II* (1943/44) waren bislang nicht nur die umfanglichsten bildkünstlerischen Beschäftigungen mit dem Drama, sondern indizierten auch einen eindrucksvollen Wandel, indem sie sich im 20. Jahrhundert dem Zweiten Teil des Dramas zugewandt haben.

Bemerkenswerterweise begann bereits zu Goethes Lebzeiten in Anlehnung an die frühesten Illustrationen die gesamteuropäische *Faust*-Rezeption in der bildenden Kunst, die sich mit Beispielen in Ungarn, England, Frankreich, Italien, Spanien und Russland belegen lässt.⁴⁷ Dabei bezogen sich die spanischen Gemälde vornehmlich auf die *Faust*-Vertonungen, wie sich auch der frühe Film Anregungen etwa aus Gounods Oper holte.⁴⁸ Ausweitungen auf andere Gattungen der bildenden Kunst verlangen noch nach Untersuchungen. Beispielsweise ist schwer vorstellbar, dass die von Christian Vogel von Vogelstein zwischen 1847 und 1852 entworfene *Bilderfolge zu Goethes Faust*, die in den gotischen Rahmen eines Glasfensters eingepasst werden sollte (in einer zweiten Fassung 1854/55), wirklich singulär geblieben sein sollte.⁴⁹ Genauso wäre das Thema in der Skulptur zu verfolgen, da der Wiener Bildhauer Franz Högl ein Holzrelief: Faust, Margarete und Mephisto 1837 im Pariser Salon ausgestellt hat.⁵⁰ Noch ins 19. Jahrhundert gehören drei Kurzfilme, in England *Faust and*

47 Fusenig, *Faust-Rezeption in der bildenden Kunst* (wie Anm. 41), S. 517.

48 Ebd., S. 519.

49 Ebd., S. 516.

50 Ebd., S. 518.

Mephistopheles (1897) sowie in Frankreich *Cabinet de Méphistophélès* (1897) und *Faust et Marguerite* (1898).⁵¹

Faust in der Musik

Schon Goethes Lieder, Kirchengesänge, Chöre, Tänze beziehen im *Faust* die Musik in reichem Maße ein. Die »Zueignung« spricht von den »folgenden Gesänge[n]« und nennt sie zweimal »mein Lied«. Doch wohl nicht nur deshalb und nicht einmal nur, weil die Erzengel den »Prolog im Himmel« hymnisch eröffnen oder weil der »Walpurgisnachtstraum« musikalisch durch Gestalten von Fortissimo bis Pianissimo intoniert ist, hat das Drama gleich die Aufmerksamkeit der Komponisten auf sich und seinen Stoff gezogen. Deshalb tun wir gut daran, die Schauspielmusik und die Vertonungen zu Goethes *Faust*⁵² von den mehr oder weniger entfernten, selbständigen Opern und Singspielen zu unterscheiden.⁵³ Für die Musiksprache der *Faust*-Vertonungen nicht nur in Deutschland bleibt es weiterführenden Überlegungen vorbehalten zu klären, inwieweit sie auf das Idiom des späten 19. Jahrhunderts fixiert waren oder sich wie die Bildsprache auch daraus gelöst haben.⁵⁴

Die Bühnenmusiken setzten gleich mit der Fragment-Veröffentlichung ein, zu der Johann Friedrich Reichardt schon 1790, Fürst Anton Radziwill 1791 (Teilaufführung 1819) und Karl Eberwein 1791 (UA 1829) Kompositionen geliefert haben.⁵⁵ Als Eckermann Goethe gegenüber die Hoffnung nicht auf-

51 Vgl. Christoph Fasbender: »Faust« im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit: Hundert Jahre filmische »Annäherung an einen Mythos«, in: Frank Möbus [u. a.] (Hgg.), *Faust* (wie Anm. 12), S. 169–186, hier S. 169; Ernest Prodolliet: *Faust im Kino. Die Geschichte des Faust-Films von den Anfängen bis in die Gegenwart*, Freiburg (Schweiz) 1978.

52 Vgl. Willi Schuh: *Goethe-Vertonungen. Ein Verzeichnis*, Zürich 1952; Schmidt, *Goethes Faust* (wie Anm. 42), S. 327–332; Tina Hartmann: *Goethes Musiktheater. Singspiele, Opern, Festspiele*, »Faust«, Tübingen 2004; Beate Agnes Schmidt: *Musik in Goethes »Faust«. Dramaturgie, Rezeption und Aufführungspraxis*, Sinzig 2006 (= Musik und Theater 5); Walter Salmen: »Vom Himmel, durch die Welt, zur Hölle«. *Tanz und Tänze in Goethes Faust*, in: Achim Aurnhammer/Günter Schnitzler (Hgg.): *Der Tanz in den Künsten 1770–1914* (= Rombach Wissenschaften, Reihe Scenae 10), Freiburg im Breisgau [u. a.] 2009, S. 189–204.

53 Vgl. James Simon: *Faust in der Musik*, Berlin 1906; Andreas Meier: *Faustlibretti. Geschichte des Fauststoffs auf der europäischen Musikbühne nebst einer lexikalischen Bibliographie der Faustvertonungen*, Frankfurt am Main 1990.

54 Vgl. Andreas Anglet: *Faust-Rezeption*, in: *Goethe-Handbuch*, Bd. 2 (wie Anm. 10), S. 478–513, hier S. 510.

55 Vgl. die Liste der Kompositionen in Auswahl bei Hannes Fricke und Ludger Grenzmann: »Faust« und die Musik, in: Frank Möbus [u. a.] (Hgg.), *Faust* (wie Anm. 12), S. 153–168, hier S. 161.

geben wollte, eine passende Musik zum *Faust* kommen zu sehen, hielt das Goethe noch 1829 für ganz unmöglich. »Das Abstossende, Widerwärtige, Furchtbare, was sie stellenweise enthalten müsste, ist der Zeit zuwider. Die Musik müsste im Charakter des ›Don Juan‹ sein; Mozart hätte den ›Faust‹ componiren müssen. Meyer-Beer wäre vielleicht dazu fähig«. ⁵⁶ Goethes Skepsis zum Trotz ist seine Tragödie reichlich und vielfältig mit Musik bedacht worden. Dabei zeigten die Instrumentalkompositionen früh, insbesondere mit Chören wie Franz Liszts *Faust-Symphonie* (1857) oder Gustav Mahlers 8. Symphonie mit der Schlusszene aus *Faust II* (1907/08), aber auch Richard Wagners *Faust-Ouvertüre* (1832), wie die Weltsprache der Musik die nationalen Grenzen überspielte. Das galt auch für die vielfach vertonten Lieder und Romanzen, etwa von Ludwig van Beethoven (1809), Carl Friedrich Zelter (1810, 1812, 1813), von Franz Schubert (1814ff.), Carl Loewe (1836), Giuseppe Verdi (1838), Robert Schumann (1843ff.), Michail Glinka (1865), Hugo Wolf (1878), Modest Mussorgski (1879) oder Ferdinand Hiller (1885). ⁵⁷

Ästhetisch wie musikgeschichtlich blieben insbesondere die Opern daraufhin zu befragen, inwieweit sie in ihrer Gattungsausformung dem neuen Dramenkonzept Goethes nahekommen oder es in ihre Tonsprache adäquat übersetzten. Dabei erwies sich die Opernbühne in ganz besonderem Maße übernational, wenn wir auf die großen Werke blicken: Ludwig Spohr: *Faust* (UA Prag 1816), Alessandro Piccini: *Faust* (UA Paris 1829), Hector Berlioz: *La Damnation de Faust* (UA Paris 1846), die er 1854 Franz Liszt gewidmet hat, der *Huit scènes de Faust* (UA Paris 1844) vorangegangen waren, Franz Lachner: *Faust* (1850), Charles Gounod: *Faust* beziehungsweise *Margarete* (UA Paris 1859, 2. Fassung 1869), Arrigo Boito: *Mefistofele* (UA Mailand 1868, revidiert Bologna 1875, Venedig 1876) und Hervé [d. i. Florimond Ronger]: *Le petit Faust* (1869).

Eine Sonderform bildete in der musikalischen *Faust*-Rezeption die Kantate von Felix Mendelssohn Bartholdy: *Erste Walpurgisnacht* (1831/32). ⁵⁸ Bereits vor Heines Tanzpoem entwarf Léon de Saint-Lubin mit *Dr. Fausts Vetter* (1832) eine Pantomime. ⁵⁹ Ferdinand von Roda: *Faust* (1872) und Heinrich Zöllner: *Faust* (1887) schufen Musikdramen. Und von Julius Hopp stammte die Paro-

56 Gräff, *Goethe über seine Dichtungen*, Bd. 4 (wie Anm. 2), S. 481 unter dem 12. Februar 1829.

57 Vgl. Anglet, *Faust-Rezeption* (wie Anm. 54), S. 507–511; Walter Aign: *Faust im Lied*, Knittlingen 1975.

58 Vgl. Hermann Fähnrich: *Faust in Kantaten, Oratorien und symphonischen Dichtungen und symphonischen Kantaten*, Knittlingen 1978.

59 Vgl. Gerhard Stumme: *Faust als Pantomime und Ballett*, Leipzig 1942.

die: *Fäustling und Margaretbel* (1862), von Antonin Hafermann die parodistische Volks-Oper: *Noch eene Fauß! Ene Kölsche Fauß!* (1894).⁶⁰

Ein europäischer Faust?

Schon früh, in der Zeit des Sturm und Drang, sann Goethe auf nationale Stoffe, die wie der *Götz* und eben *Faust* auch schon etwas über das Individuelle Hinausgehendes zum Ausdruck brachten. Zwar ist Faust ein deutscher Mythos. Aber schon bald nach dem *Volksbuch* von 1587⁶¹ wurde er durch dessen Übertragung ins Englische, Marlowes Dramatisierung, das Puppenspiel und die Wanderbühnen ein europäischer Stoff. Auch wenn er in den europäischen Nationalliteraturen nicht gleichermaßen rezipiert und international vor allem dank der Oper verbreitet wurde, bliebe ein Vergleich der Bühnenpräsenz von Goethes *Faust* durch Übersetzungen sowie seine Bearbeitungen in den Ländern wünschenswert. Bernd Mahl mit seinen Untersuchungen zur Bühnengeschichte⁶² und Lea Marquart mit ihrer Arbeit zur dramatischen *Faust*-Rezeption in Frankreich⁶³ bilden hierfür wichtige Vorarbeiten. Sie sind durch die Studien zur *Faust*-Rezeption in England⁶⁴ und Russland⁶⁵ zu ergänzen. Wie breit das Material gestreut sein kann, vermitteln

60 Vgl. Waltraud Wende-Hohenberger und Karl Riha (Hgg.): *Faust-Parodien. Eine Auswahl satirischer Kontrafakturen, Fort- und Weiterdichtungen*, mit Abb., Frankfurt am Main 1989; Annette Nabila Holzförster: *Der Teufel, Faust und Helmut Kohl. Karikaturen und humoristisch-satirische Bildumsetzungen*, in: Frank Möbus [u. a.] (Hgg.), *Faust* (wie Anm. 12), S. 268–284; Schmidt, *Goethes Faust* (wie Anm. 42), S. 326f.

61 Wie Anm. 17. Vgl. zum »Volksbuch« Hans Joachim Kreutzer: *Der Mythos vom Volksbuch. Studien zur Wirkungsgeschichte des frühen deutschen Romans seit der Romantik*, Stuttgart 1977; *Ein Mythos wird begründet: Vom Volksbuch bis zum Fräulein Faust*, in: Frank Möbus [u. a.] (Hgg.), *Faust* (wie Anm. 12), S. 59–132.

62 Julius Petersen: *Goethes Faust auf der deutschen Bühne. Eine Jahrhundertbetrachtung*, Leipzig 1929; Bernd Mahl: *Goethes Faust auf der Bühne (1806–1996)*, Stuttgart 1998, sowie Anm. 10.

63 Lea Marquart: *Goethes Faust in Frankreich. Studien zur dramatischen Rezeption im 19. Jahrhundert*, Heidelberg 2009.

64 William Frederic Nauhart: *The Reception of Goethe's Faust in England in the first half of the nineteenth Century*, New York 1909; Ruth Schirmer-Imhof: *Faust in England. Ein Bericht*, in: *Anglia* 70 (1951), S. 150–185; Catherine Waltraud Proescholdt-Obermann: *Goethe and his British Critics. The Reception of Goethe's Works in British Periodicals, 1779 to 1855*, Frankfurt am Main [u. a.] 1992.

65 Günther Mahal: *Faust-Rezeption in Rußland und in der SU. Sonderausstellung 1983*, Knittlingen 1983; Lew Kopelew: *Faust in Russland*, in: Ders.: *Der Wind weht, wo er will. Gedanken über Dichter*, Hamburg 1988, S. 47–90, 371–374.

die Dokumentationen zur *Faust*-Tradition: Charles Dédéyan: *Le thème de Faust dans la littérature européenne* (4 Bde. in 6 Teilbden., Paris 1954–1961); Carl Kiese-wetter: *Faust in der Geschichte und Tradition. Mit besonderer Berücksichtigung des occul-ten Phänomenalismus und des mittelalterlichen Zauberwesens. Anhang: Die Wagnersage und das Wagnerbuch*, Leipzig 1893; ND Hildesheim 1963; sowie: *Die Faustsplitter in der Literatur des sechzehnten bis achtzehnten Jahrhunderts nach den ältesten Quellen*, hg. von Alexander Tille, Berlin 1900; ND Hildesheim, New York 1980 mit Nachträgen aus dem Jahrbuch der Sammlung Kippenberg, Leipzig 1921–1931.

Bevor noch Oswald Spengler im *Untergang des Abendlandes* (2 Bde. 1918/22) den »faustischen Menschen« entwarf,⁶⁶ dem dann eine nationale Indienstnahme bis hin zum deutschen Führer Faust folgte,⁶⁷ war der Stoff bereits europäisiert. Die schwerwiegenden Verfälschungen und Ideologisierung der all-derdings gehören erst ins 20. Jahrhundert, wo, wie zuvor Adolf Hitler im Geiste Richard Wagners, schließlich Walter Ulbricht als Vollstrecker Goethes hervortrat, da er Fausts Phantasie vom »freien Volk« ungeachtet seiner Selbst-täuschung zu Volkes höchstem Glück stilisierte.⁶⁸

Angesichts der riesigen *Faust*-Rezeption lassen sich nur grobe Auswahlen bieten, aus deren Beschränkung gleichwohl die große Vielfalt der Gestaltungen erkennbar wird. Zur produktiven *Faust*-Behandlung seien abschließend einige fremdsprachige *Faust*-Dichtungen genannt, die gleichfalls die europäische Di-mension des Stoffes belegen. Hier machte den Auftakt George Soane: *Faustus, a romantic drama* (1825), zu dem Henry Bishop eine Musik geschrieben hat, und Alexander Puschkin: *Szene aus dem Faust* (1826). Noch zu Goethes Lebzeiten entstand ein der Teufelsfigur gewidmetes Drama, J. Lesquillon: *Méphistophélès* (1829). Es folgten: William Leman Rede: *The Devil and Doctor Faustus* (1841) und H. P. Grattan: *Faust or the Demon of the Drachenfels* (1842). Und auch schon die epische Gattung nahm sich des Stoffes an, mit Bezug auf Laurence Sternes *Tristram Shandy* der Roman von Thomas Carlyle: *Sartor Resartus, The Life and Opinions of Herr Teufelsdröckh* (1833), sowie in der russischen Literatur Iwan Tur-genjew: *Faust. Eine Erzählung in neun Briefen* (1856).⁶⁹

66 Oswald Spengler: *Der Untergang des Abendlandes*, München 1917.

67 Vgl. Schmidt, *Goethes Faust* (wie Anm. 42), S. 314f; Anne Bohnenkamp: *Variationen eines Mythos: »Faust« in Europa*, in: Frank Möbus [u. a.] (Hgg.), *Faust* (wie Anm. 12), S. 97–108.

68 Vgl. Schmidt, *Goethes Faust* (wie Anm. 42), S. 318; Lothar Ehrlich: »Faust« im DDR-Sozialismus, in: Frank Möbus [u. a.] (Hgg.), *Faust* (wie Anm. 12), S. 332–342; Hans Volkelt: »Auf freiem Grund mit freiem Volke stehen«. *Goethes Faust – und Deutschlands Lebensanspruch*, [Leipzig] 1944.

69 Vgl. Schmidt, *Goethes Faust* (wie Anm. 42), S. 325–327.