

Empfehlungsliste

Johann Wolfgang Goethe *Faust. Der Tragödie erster Teil (1808)*

Empfehlung für Orientierungsstufe Basisfach Leistungsfach

Kurzinformation

Würde man Faust mit heutigen moralischen Maßstäben lesen, dann würde nicht nur Margarete, die ihr Neugeborenes getötet hat, sondern Faust selbst vor Gericht landen. Er hat sich durch Tricks und Manipulation die Zuneigung einer 14-Jährigen erschlichen und sie ins Unglück gestürzt. In Goethes Drama wird Faust nicht zur Verantwortung gezogen. Doch mit der Moral kommt man nicht weit, wenn man sich diesem kanonischen Drama der Weltliteratur annähern will. Zu komplex sind die Figuren der Tragödie, zu tiefgreifend sind die Krisen, die Faust zu durchleben hat. Wie kaum eine andere Figur steht er für die Identitätssuche des modernen Subjekts, das einerseits versucht durch das Studium der Wissenschaften Aufschluss über seine Position in der Welt zu finden, aber sich andererseits nach authentischen Erfahrungen jenseits der Buchwissenschaften sehnt. Wie kaum eine andere Figur schwankt Faust zwischen dem Größenwahn des Menschen, der sich für den Herrscher der Welt hält (und sie dabei zerstört), und seinen allzu menschlichen Schwächen: der Angst vor den Naturgewalten und der Unkontrollierbarkeit seiner Bedürfnisse.

Inhalt

Dem Drama sind ein Gedicht und zwei kurze Szenen vorangestellt. Der *Zueignung*, einer früh geschriebenen Stanze (1797), in der die Faszination des Faust-Stoffes besungen wird, folgt das *Vorspiel auf dem Theater*. Ein Theaterdirektor, ein Dichter und eine „Lustige Person“ treten auf. Die drei Figuren repräsentieren drei zentrale Anforderungen, die ein gelungenes Theaterstück erfüllen muss: nämlich kommerziellen Erfolg, künstlerische Qualität und Unterhaltungswert. Damit verbunden sind auch poetologische Positionierungen, zum Beispiel Effekte und Spektakel für den Publikumserfolg auf der einen, die Suche nach der Wahrheit und den Grundlagen des menschlichen Daseins auf der anderen Seite. Mit dem *Vorspiel* wird somit eine Messlatte für das nun einsetzende Stück gelegt. Dieses eröffnet mit einem *Prolog im Himmel*, in dem die Geschehnisse um Fausts Pakt mit dem Teufel, aber auch das Drama um Gretchen zunächst in einem theologisch-philosophischen Rahmen situiert werden. Auf diese Weise stellt sich Goethe vorab der Kritik entgegen, dass sein Stück, das dem Teufel eine so herausragende Rolle einräumt, blasphemisch sei. Gott geht im *Prolog im Himmel* mit Mephisto – so der Name des Teufels – eine Wette ein, deren Ausgang Gott ob seiner Allwissenheit bereits kennt. Mephisto erhält vom „Herrn“ die Erlaubnis den Versuch zu starten, ob er einen tugendhaften Menschen mit teuflischen Manipulationen zu sündhaftem Handeln zu verführen kann. Die Wahl fällt auf den Doktor Faust, einen Gelehrten, der für seine innere Unruhe bekannt ist und der eine besondere Herausforderung für Mephisto darstellt. Faust wird in der nächsten Szene (*Nacht*) in das Drama eingeführt. Er ist ein gereifter Mann im Alter von 50 Jahren, der sich in einer existentiellen Lebenskrise befindet. Faust blickt auf sein bisheriges Leben zurück; er kann keinen Sinn in seinen

Bemühungen um Erkenntnis erkennen und eine tiefe Melancholie erfasst ihn. Er hat zwar in seiner wissenschaftlichen Karriere alles erreicht, aber trotz jahrzehntelanger Bemühungen haben ihm die Wissenschaften „das, was die Welt im Innersten zusammenhält“ – man könnte sagen: den Sinn hinter den Dingen – nicht erschließen können. Besonders enttäuscht zeigt er sich vor allem von der Theologie. Sie hat ihm Gott nicht nähergebracht, sondern seine Zweifel an einer transzendenten Behaustheit verstärkt. Als Wissenschaft stellt die Theologie für ihn nurmehr ein Ärgernis dar. In seiner Verzweiflung wendet Faust sich dem Übersinnlichen zu. Er entziffert ein Zeichen des Makrokosmos und ihm wird klar, dass die Erkenntnis der Welt nicht in einer abstrakten Suche nach Gott, sondern bereits in seinem Menschsein selbst verborgen liegt. Der Mensch als Mikrokosmos birgt in sich bereits die ganze Welt, dem entsprechend kann der Makrokosmos als ein „Makroanthropos“, ein ins Unendliche vergrößerter Mensch, gesehen werden kann. Diese Erkenntnis geht einher mit einem Gefühl der Machtlosigkeit, denn Faust vermag es nicht, die Grenzen des Menschlichen zu überschreiten. Dies erschüttert ihn. Er muss einsehen, dass sein Streben nach einem Sinn im Leben vergeblich gewesen ist. Im diesem bitteren Moment wird er durch seinen Schüler Wagner gestört. Wagner möchte sich durch das Studieren der Wissenschaften zu einem Gelehrten vom Range Fausts heranbilden. Von der Krise Fausts, der den Sinn eines rein akademischen Bildungsgangs grundsätzlich in Zweifel zieht, ahnt er nichts und er versteht auch die Andeutungen seines Meisters nicht. Als Wagner das Studierzimmer endlich verlassen hat, stürzt Faust wieder in die Verzweiflung. Er sieht keinen Ausweg und beschließt, seinem Leben eine Ende zu setzen. Er hält bereits die Trinkschale mit dem Gift in der Hand, als er zarte, ihm seit der Kindheit vertraute Gesänge vernimmt, mit denen die herannahende Osternacht besungen wird. Faust ist von diesen Gesängen tief berührt, weil ihm die naive Verbundenheit mit der Welt, wie er sie in seiner Kindheit noch gelebt hat, bewusst wird. In der Folge nimmt er von seinem Vorhaben Abstand.

Am nächsten Tag, dem Ostersonntag, geht er mit seinem Schüler Wagner spazieren. Menschen aus allen Schichten bezeugen ihm ihren Respekt und loben auch seinen verstorbenen Vater, der ein anerkannter Arzt war. Faust weiß es besser; sein Vater hat durch seine „Rezepte“ mehr Menschen ins Grab gebracht als geheilt. Wagner, der dies nicht weiß, zeigt sich von Fausts Stellung und der Wertschätzung durch das einfache Volk tief beeindruckt und möchte Faust nacheifern. Nach dem Spaziergang zieht sich Faust ins Studierzimmer zurück. Er will sich noch einmal der Religion zuwenden und versucht sich an einer Übersetzung des Johannes-Evangeliums aus dem griechischen Original. Dies will ihm jedoch nicht gelingen, denn bereits das Wort „logos“ erscheint ihm unübersetzbar. Sein Vorhaben wird durch einen Pudel gestört, der ihm vom Spaziergang mit Wagner bis nach Hause gefolgt ist. Unvermittelt nimmt der Pudel eine menschliche Gestalt an. Mephisto, der Teufel, erscheint Faust als fahrender Gelehrter; doch aus seiner wahren Identität macht er keinen Hehl. Nach kurzen Gespräch verlässt Mephisto Faust. In der nächsten Szene präsentiert er sich verkleidet als Junker. Die beiden handeln einen Vertrag aus, der eine Kombination aus Wette und Pakt darstellt. Faust verlangt von Mephisto nicht die ersehnte Einsicht in den Urgrund der aller Dinge, sondern vielmehr Ablenkung von seinen Grübeleien und das Erlebnis eines Moments vollkommener Glückseligkeit. Einen solchen Augenblick hält er für unerreichbar. Er wettet mit Mephisto, dass auch der Teufel mit all seinen Fähigkeiten ihm einen solchen Augenblick nicht bereiten könne. Mephisto hält dagegen und verlangt als Wetteinsatz die Verfügbarkeit über Faust nach dessen Tod. Faust stimmt dem zu und der Vertrag wird mit Blut unterzeichnet.

Nach diesem Gespräch tritt Faust ab und Mephisto wirft sich dessen Gelehrtenmantel über. Ein junger Mann, der sich von Faust eine Beratung bei der Studienwahl erhofft, wendet sich an Mephisto, den er für den Doktor hält. Das Gespräch über die einzelnen „Fakultäten“ wird zu einer satirischen Abrechnung Mephistos mit der Wissenschaft, die er dennoch kurz zuvor als „allerhöchste Kraft“ des Menschen bezeichnet hat. Der Schüler, der nichts von Mephistos spöttischem Ton bemerkt, zeigt sich für die Ratschläge dankbar und bittet, wiederkommen zu dürfen.

Die Wissenschaftssatire wird dann in den nächsten Szenen weitergeführt, als Faust und Mephisto in *Auerbachs Keller* in Leipzig Studenten begegnen. Mephisto führt seine magischen Künste vor und lässt Wein aus den Kneipentischen sprudeln. In den folgenden Gesprächen und Liedern werden die alten Stände wie Adel und Klerus genauso aufs Korn genommen wie der Freiheitsdrang des Volks. Dabei wird sichtbar, wie schnell Geselligkeit in Gewalt umschlagen kann. Aus Saufkumpanen werden unvermittelt Feinde. Mit diesem letzten Seitenhieb auf das Gelehrtendasein ändert sich der Fokus des Dramas. Die sogenannte Gretchentragödie beginnt damit, dass Faust von einer Hexe mit magischer Kunst einer Verjüngungskur unterzogen wird. Noch in der Hexenküche sieht er im Spiegel das Bild einer jungen Frau, in die er sich – auch wegen der verabreichten halluzinatorischen Substanzen – sofort verliebt. Zum Ziel seiner Begierde wird die 14-jährige Halbwaise Margarete, eine fromme Katholikin, der er kurz darauf auf der Straße begegnet. Von Mephisto verlangt Faust nun, er solle ihn mit dem Mädchen verkuppeln. Dieser macht sich sofort an die Umsetzung des Auftrags und versteckt ein Kästchen mit Schmuck in Margaretes Zimmer, ein galantes Geschenk, das sie zu Spekulationen über dessen Herkunft animieren und ihr Herz in Unruhe versetzen soll. Bevor Gretchen jedoch den Schmuck anlegen kann, entdeckt ihn ihre Mutter. Diese nimmt den Schmuck an sich und trägt ihn zu einem Priester, bei dem er verbleibt. Mephisto startet verärgert einen zweiten Versuch. Gretchen hat aus dem Verlust des letzten Kästchens gelernt und verbirgt den neu gefundenen Schmuck vor der Mutter. Statt mit dieser bespricht sie sich lieber mit der umtriebigen Nachbarin Frau Marthe, die dazu rät, den Schmuck zu behalten. Mephisto tritt auf und teilt Marthe mit, dass ihr Mann gestorben sei. Sie will ihm nicht recht glauben, da schlägt er ein zweites Treffen vor, wo er einen zweiten Zeugen aufbieten wolle. Er besteht lediglich darauf, dass auch Gretchen mit zum nächsten Treffen komme. So verabredet man sich für den Abend im Garten von Marthes Haus. Dort kommt es dann zu zwei wichtigen Gesprächen. Gretchen und Faust nähern sich an, während Marthe kaum verklausuliert herauszufinden versucht, ob sich Mephisto, der ihr gefällt, in einer Liaison befinde. Noch kommt es aber nicht zu einer Verbindung zwischen Faust und Gretchen. Gretchens Sehnsucht soll noch eine Steigerung erfahren. In der nächsten Szene, *Wald und Höhle*, hält Faust inne. Er scheint zu wissen, dass er an einem Scheideweg steht. Einerseits ist er dankbar dafür, dass er durch die Zuneigung zu Gretchen sein eigenes Innerstes wieder wahrnehmen kann und er aus der unsinnlichen Welt der Wissenschaft herausgetreten ist; andererseits weiß er um sein erotisches Begehren, dessen bloße Befriedigung auch etwas Erniedrigendes für ihn darstellt. Mephisto tritt hinzu und entfacht seine Leidenschaft, sodass Faust seinem Begehren nachgibt, obwohl er weiß, dass er damit Gretchen zugrunde richten wird. Mit dieser Entscheidung nimmt das Unglück seinen Lauf. In Marthens Garten treffen sich Gretchen und Faust erneut. Gretchen will die Ernsthaftigkeit und die moralische Standfestigkeit von Faust erfahren und führt mit ihm das Religionsgespräch, während dessen sich Faust jedoch kein religiöses Bekenntnis entlocken lässt. Am Ende gibt er ihr ein vermeintlich harmloses Schlafmittel, das sie ihrer Mutter verabreichen soll, damit sie die beiden beim Stelldichein nicht stört. Die Mutter wird daran sterben. In der folgenden Nacht verführt Faust dann Gretchen. Als sie am nächsten Morgen zum Brunnen geht und eine Bekannte schlecht über eine ungewollt schwanger gewordene junge Frau spricht, verteidigt Gretchen diese wohl in Vorahnung des eigenen Schicksals. Von ihrem schlechten Gewissen und großen Ängsten geplagt wendet sie sich im Gebet an die Mater Dolorosa und fleht um göttliche Gnade. In der nächsten Nacht kommt es dann zum Eklat zwischen Faust und Gretchens Bruder, der die Ehre seiner Familie verteidigen und den Tod seiner Mutter rächen will. Im Degenkampf wird er von Faust, dem Mephisto die Hand führt, erstochen. Damit ist die Tragödie schon weit vorangeschritten. Am nächsten Tag, ihrem letzten Tag als freier Mensch, besucht Gretchen den Dom, wo ihr ein böser Geist erscheint, der sie für den Tod der Mutter verantwortlich macht. Im Hintergrund singt ein Chor von den Tagen des Zorns („dies irae“). Während Gretchen sich in der Spirale des Todes ihrer Familie befindet und bald selbst zur Mörderin an ihrem eigenen Kind wird, versucht Faust, sich zu zerstreuen. Zusammen mit Mephisto

begibt er sich auf den Brocken und wohnt einem Hexensabbat bei. Das Gedränge ist groß, beide tanzen mit Hexen, machen anzügliche Bemerkungen und Gesten. Als Fausts Tanzpartnerin eine rote Maus aus dem Mund springt, lässt er sie los und bemerkt in der Entfernung eine von einem blutigen Schnitt am Hals gezeichnete Gestalt, die ihm wie Gretchen erscheint. Konfrontiert mit deren Schicksal, vergeht ihm die Lust. Von Mephisto wird er zu einem Laientheater geführt, das zu einem Rundumschlag auf Personen aus Philosophie, Politik und Literatur ausholt. Nach diesem Intermezzo findet sich Faust auf einem Feld wieder, wo er mit der Verzweiflung über die Nachrichten von Gretchens Tötung des Neugeborenen, ihrer Verurteilung und der bevorstehenden Hinrichtung ringt. Voller Zorn würde er sich am liebsten Mephisto von sich stoßen. Ihn macht er dafür für Gretchens Schicksal verantwortlich. Aber er noch hält er sich zurück, weil er weiß, dass er die Geliebte nur mit Mephistos Hilfe vor dem Schafott retten zu kann. Mittels Zauberperden, die Mephisto herbeigeschafft hat, reiten die beiden nun vorbei an einer weiteren Hexenzusammenkunft zum Kerker, in dem Gretchen bis zu seiner Hinrichtung eingesperrt ist. Mephisto hat die Wärter narkotisiert, Faust die Schlüssel zu Gretchens Gefängnis in der Hand. Eine Rettung erscheint möglich, aber Faust trifft auf eine völlig verwirrte Person, die ihn zunächst für den Scharfrichter hält. Gretchen erkennt Faust und bittet ihn, sich um das Grab von Bruder und Schwester zu kümmern. Sie selbst möchte nach der Hinrichtung zusammen mit dem von ihr ertränkten Kind begraben werden. Von Schreckensvisionen begleitet versteht Margarete endlich, dass Faust sie mit Hilfe von des verhassten Mephisto aus dem Kerker befreien will. Voller Schauer wendet sie auch von ihrem ehemaligen Geliebten, der immer noch mit dem Teufel im Bunde steht, ab. Stattdessen fleht sie Gott um Vergebung an. Eine „Stimme von oben“ gewährt ihr diese. Mephisto zieht Faust mit sich, Gretchens letzte Worte rufen nach Faust: „Heinrich, Heinrich“.

Literaturwissenschaftliche Einordnung und Deutungsperspektiven

Obwohl Goethe selbst für sein Drama Klarheit und Eindeutigkeit der zentralen Ideen reklamierte, begann mit der Erstpublikation des *Faust* im Jahr 1808 eine intensive Produktion von Deutungen des Werks, die vor allem am Ende des 19. und in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts exponentiell anwuchs. Als Hans Henning im Jahr 1968 eine detaillierte Bestandsaufnahme sämtlicher Publikationen zu *Faust* besorgte, umfasste seine Bibliografie nicht weniger als fünf Bände. Seitdem sind mehr als fünfzig Jahre vergangen und die Zahl der Untersuchungen dürfte sich angesichts des weiterhin regen Forschungsinteresses am *Faust* erheblich erweitert haben. Blickt man auf Grundtendenzen der Forschung, so lassen sich vor allem drei, im Folgenden kurz referierte, Felder identifizieren. Als erstes können Forschungen zur Textgenese, zur Edition und zur Textgestalt angeführt werden. Sie beziehen sich auf die verschiedenen Fassungen vom *Urfaust* von 1771/72 über dessen klassische Weiterentwicklung in *Faust. Ein Fragment* (1790) bis hin zur Drucklegung von *Faust. Eine Tragödie* (1806/8). Werkgeschichtliche Untersuchungen versuchen aus der Rekonstruktion von Entstehungskontexten und literarhistorischen Einflüssen vom Sturm und Drang bis zur Romantik auch die Frage zu klären, inwiefern es sich bei der Endfassung von *Faust I* überhaupt noch um eine durchkomponierte Dramenarchitektur handeln kann. Hier gibt es zwei gegensätzliche Forschungsmeinungen. Das ist zum einen die Gruppe der sog. „Unitarier“, die trotz der – von Schiller so genannten – „barbarischen Komposition“ (d.h. einer nicht klassischen) ein „deutlich organisierendes Kunstprinzip“ im *Faust* erkennt (Paul Requadt); die Gegenmeinung wird von der Gruppe der sog. „Fragmentarier“ vertreten. Ihre Argumentation stützt sich auf eine lange, von heterogenen Einflüssen geprägte Werkgeschichte, die einer organischen Gesamtarchitektur des Dramas widerspricht. Zudem zeigt sich an kurzfristig integrierten Szenen wie dem „Walpurgisnachtstraum“, dass Goethe dem Zeitgeschehen an manchen Stellen eine Priorität gegenüber einer Gesamtarchitektur einräumt (Albrecht Schöne).

Eine zweite Akzent der Forschung liegt auf der Betrachtung der Stoffgeschichte und der Untersuchung von literarischen Vorgängern. Als wichtige motivische Quellen wurden schon früh das vom Frankfurter Verleger Johann Spies publizierte *Volksbuch* mit der *Historia von D. Johann Fausten* (1587) sowie die auf diesem basierende Ausgabe für Kinder von 1674 genannt, mit der Goethe schon als Knabe in Berührung kam. Faust wird dort als abschreckendes Beispiel eines gewissenlosen Menschen dargestellt, der sich mit dem Teufel einlässt und sich in eine arme Magd verliebt. Diese Grundstruktur erfährt jedoch eine wesentliche Veränderung in der Neugestaltung der Faust-Figur durch Christopher Marlowe. Dessen fast zeitgleich zum *Volksbuch* erschienenenes Drama *Doctor Faustus* (1587) eröffnet mit einer Krisen-Szene, in der Faust erstmals als Individuum in Erscheinung tritt. Marlowes Faust unterwirft sich nicht einfach dem Teufel, sondern tritt diesem trotz seiner Verzweiflung selbstbewusst entgegen. Hierin liegt der Kern der Goetheschen Faust-Figur. Goethe selbst ist dem Drama Marlowes jedoch über Umwege begegnet. Denn ähnlich wie bei der Faustsage des *Volksbuchs* lernte er Marlowes Drama zunächst in einer Bearbeitung für Kinder, genauer gesagt in einer Adaption fürs Puppentheater kennen, die Goethe als Kind nachspielte. Wichtige Impulse für Goethe stellten auch die *Faust-Fragmente* Lessings von 1759 dar. Lessing lässt Faust im Sinne einer axiologischen Umwertung erst aufgrund seiner (im Sinne der Aufklärung positiv gewendeten) Neugierde mit dem Teufel in Kontakt treten. Für den Schluss intendierte er wohl eine Rettung Fausts, die alles Vorhergehende als szenische Traumhandlung umdeuten sollte (vgl. Faust-Handbuch, 2021, 101).

Bereits im *Volksbuch* findet sich innerhalb des Handlungsstrangs des Teufelpakts eine Magd als marginale Figur. Aus ihr entwickelt Goethe dann die Gretchentragödie. Deren zentrales Thema besteht in der – um 1800 kontrovers debattierten – strafrechtlichen Verfolgung junger Mütter aus armen Schichten, die ihre unehelichen Kinder aus Furcht vor dem harten gesellschaftlichen Sanktionierungen töteten. Beispielhaft stehen hierfür die Fälle der Susanna Margareta Brandt (hingerichtet 1771) sowie der Maria Flint (hingerichtet 1765), mit denen sich Goethe während seiner juristischen Ausbildung intensiv auseinandersetzte. Lange wurde die empathische Zeichnung Gretchens als Indiz für Goethes juristische Positionierung gegen die Strafverfolgung von jungen „Kindsmörderinnen“ gesehen. Doch diese Annahme wird inzwischen angezweifelt. Im Kern der Auseinandersetzung steht dabei ein seit den 1920er Jahren bekanntes Dokument aus der Weimarer Hofkanzlei. Diesem Dokument zufolge votierte Goethe als Mitglied des dreiköpfigen „Geheimen Consils“, des engsten Beratergremiums Herzogs Carl August, für eine – dann auch tatsächlich vollzogene – Hinrichtung der 24-jährigen Kindsmörderin Johanna Catharina Höhn. Damit spielte er das Zünglein an der Waage, weil sich je ein Mitglied des „Consils“ für bzw. gegen die Todesstrafe ausgesprochen hatte und der Herzog eher zur Milde tendierte. Feministische Deutungen weisen auf die Diskrepanz zwischen Goethes Haltung im Fall Höhn und der empathischen Gestaltung Gretchens hin. Demzufolge zeichne Goethe Gretchens Schicksal eher nach der Vorlage des bürgerlichen Trauerspiels. Er prangert nicht die juristische Praxis an, sondern inszeniert eine „reuevolle Schuldakzeptanz“ und „Todeswilligkeit“ des jungen Mädchens, das sein Schicksal annimmt und die Prämissen seiner Verurteilung nicht hinterfragt (vgl. Kord 2011).

Diese Deutung, die exemplarisch für Forschungstexte steht, die Goethes Werk nicht literarisch, sondern auch diskursanalytisch untersuchen, steht im Kontrast zu den methodisch eher traditionellen Interpretationen, die mit textimmanenten Analysen und unter Zuhilfenahme der in der Forschung dominanten Lesarten Gesamtdeutungen vornehmen. Ein bedeutendes Beispiel für eine solche Gesamtdarstellung stellt Jochen Schmidts stark rezipiertes Lehrbuch zum Ersten und Zweiten Teil des *Faust* (1999) dar. Schmidt kommentiert die Szenen in der Reihenfolge des Stücks und verweist dabei auch auf die Kontexte sowie die verschiedenen von Goethe verwendeten Versformen vom Knittelvers bis zum Madrigal und der Prosaszene. Blickt man auf die Gretchen-Tragödie, so verweist Schmidt auf Goethes Gesellschaftskritik, die sich vor allem in der negativ gezeichneten Figur Valentin, Gretchens Bruder, Ausdruck verschafft. Statt seiner Schwester in der Not zur Seite zu stehen, geht er auf Distanz und diffamiert sie als „Metze“ (V. 3740-3763). Schmidt zufolge zeigt Valentin kein Mitleid mit Gretchen, sondern agiert aus reinem

Eigeninteresse, um dem Ansehensverlust seiner Familie und somit der Schädigung seiner eigenen Reputation entgegenzuwirken. Valentin stirbt durch Fausts Hand, als er mit einem falschen Ehrbegriff seine Ehre verteidigen will. Gretchen, die aus Naivität schuldig geworden ist, steht ihrem Bruder als reine Seele gegenüber. Schmidt hebt hervor, dass sich sogar in den Wahnsequenzen am Ende des Stücks die Verzweiflung über den gesellschaftlich erzwungenen Verzicht auf die Entfaltung der mütterlichen Liebe zu ihrem Kind zeige. Die mit der nahezu vollständigen Exkulpation Gretchens einhergehende Kritik an den überkommenen Sittengesetzen und den aus diesen abgeleiteten Sanktionierungen lässt Gretchen zur Märtyrerin im Zeichen der Reinheit werden. Dies trägt auch dazu bei, Faust weiter aus der Verantwortung zu entlassen, als er es verdienen würde. Immerhin hat er unter Zuhilfenahme magischer Tränke und wertvoller Geschenke eine Liebesaffäre mit einer ihm intellektuell und statusmäßig unterlegenen 14-Jährigen inszeniert.

Aus heutiger Sicht wäre Faust leicht zu inkriminieren. Hier zeigt sich, inwiefern die holistische Herangehensweise Schmidts gegenüber Goethe selbst eher methodisch affirmativ verbleiben muss und sich nicht zu weit von den von Goethe im Text angelegten Deutungsspuren entfernen kann. Neuere, feministisch inspirierte Lesarten (Kord 2011), wie sie oben referiert wurden, würden Schmidt vor allem wegen der unkritischen Übernahme des Opfernarrativs Gretchens widersprechen und auf die Selbstblindheit Goethes gegenüber der dramatischen Instrumentalisierung der Frauenfigur verweisen.

Verbleibt man aber innerhalb der textimmanenten Logik des Dramas, so erfährt Fausts Schuld schon deswegen eine Minderung, weil er es mit dem schlauesten Teufel der Literaturgeschichte, als Gegenspieler und Diener zu tun hat. Mephisto ist ein intellektueller Zyniker und Materialist, der sich Idealen und universellen Werten verweigert und alles Geistige auf den Körper zurückführt. Seine Kritik an den Selbsttäuschungen des Wissenschaftsbetriebs ist dennoch oft zutreffend und auch das Lächerlichmachen von Fausts plötzlich entfachter schmachtender Liebe ist nicht ohne Berechtigung, wenn man sich daran erinnert, mit welchen Tricks sie erschlichen wurde. Mephisto tritt dem Streben Fausts nach Universalität und einer sowohl naturwissenschaftlich als auch spirituell begründeten Einheit von Mensch und Natur diametral entgegen. In einer Kombination von Pakt und Wette gelingt es ihm dann, Faust zugunsten eines „ewigen“ Glücksaugenblicks, der eher Ablenkung als Erfüllung in sich birgt, von seinem Streben nach dem innersten Zusammenhang der Dinge abzubringen. Faust entscheidet sich am Ende bewusst dafür, den Weg einer Selbstschädigung einzugehen. Er weiß – wie er am Ende des Monologs in *Wald und Höhle* (V. 3364) feststellt –, dass er Gretchen und sich selbst in den Abgrund stürzen wird. Fausts Wille zur Selbstzerstörung könnte man als Indiz dafür sehen, dass Mephisto ein Teil seiner eigenen Persönlichkeit ist. In der Forschung (u. a. von Jochen Schmidt) wird die These vertreten, dass die beiden Figuren jeweils als Objektivationen zweier Seelenzustände („Zwei Seelen wohnen, ach! in meiner Brust“ (V. 1112)) zu verstehen sind. Demnach handelt es sich bei Faust und Mephisto nicht um autarke Figuren, die gemäß der sog. „Duell-Hypothese“ einen Machtkampf im Sinne eines Held-Antihelden-Schemas liefern (vgl. Matussek 1996), sondern um innere Kräfte, deren Intentionen sich so nicht eindeutig voneinander separieren lassen. Dies zeigt sich auch darin, dass eine klare Trennung von moralischem und amoralischem Verhalten, von konstruktiven und destruktiven Zügen in der Persönlichkeit nicht auf eine Figur festgelegt werden kann. Erich Franz stellt fest: „Die kühle skeptische Ironie [Mephistos] hat eine Verbindung zur Wahrhaftigkeit, zu einem nüchternen Realismus, während umgekehrt der sich erhitze Idealismus [Fausts] leicht in Phantastik und Unehchtheit ausarten kann“ (Erich Franz 1953). In dieser Ambivalenz liegt eine der besonderen Qualität von Goethes Drama jenseits von jeglicher Psychologisierung. Für das Verständnis der Figur erscheint eine Pathologisierung Fausts, zum Beispiel im Sinne einer Schizophrenie-Diagnose (Rolf Engelsing) nicht erforderlich. *Faust I* bleibt auch noch mehr als 200 Jahre nach seiner Erstveröffentlichung das zentrale Drama um den orientierungslos gewordenen modernen Menschen, der sich einerseits zum Herrscher über den Kosmos aufschwingen will, andererseits aber an seinem Menschsein (Sexualität, Liebe, Betrug) scheitert. Im *Faust II* werden dann auch die gesellschaftlichen und ökonomischen

Bedingungen explizit, vor deren Hintergrund sich diese Veränderungen zum modernen Individuum vollziehen: Kapitalismus, Finanzwirtschaft, Ausbeutung der Umwelt, technologischer Wandel. Möglicherweise nimmt aber auch *Faust I* zukünftige Entwicklungen vorweg. Wenn Mephisto vermeintlich Faust dient und ihn ablenkt, wenn er als Spiegel- und Projektionsfläche von Fausts Innerem fungiert, es aber letztlich auf seine Seele abgesehen hat, dann ist er vielleicht näher an den gefährlichen Fähigkeiten von künstlicher Intelligenz und virtueller Realität, als man zunächst vermuten würde.

Didaktische Hinweise

Für die Schülerinnen und Schüler ist Mephisto möglicherweise die interessanteste Figur im *Faust*. Er ist voller Witz und Charme und unterscheidet sich auch aufgrund seiner guten Manieren von den oft eindimensionalen Teufelsfiguren der Horror- und Fantasy-Genres (Voldemort in *Harry Potter*). Aus heutiger Sicht entspricht Mephisto vielleicht am stärksten den Verführungen und Verlockungen von Social Media und AI. Auch wenn Mephisto vielleicht schlauer ist als die Algorithmen der verschiedenen Plattformen, so liegt seine Verführungskraft doch in der Ablenkung. Darin liegen die Parallelitäten zu den virtuellen Glücksaugenblicken in Computer-Spielen oder den sozialen Kontakte in der Virtualität, die vielleicht wie die Beziehung von Faust und Gretchen auf einer Lüge basieren. Man könnte den Schülerinnen und Schülern die Frage stellen, ob sie Fragen nach der eigenen Identität nicht dadurch ausweichen, dass sie sich bewusst von virtuellen Angeboten ablenken lassen.

Aus fachdidaktischer Sicht sind folgende Vertiefungen und Kontextualisierungen lohnend:

- historische Stoffgeschichte (Faust-Sage; Marlowe)
- Melancholie-Thematik
- Erarbeitung der historischen Thematik der Kindsmörderinnen; vgl. mit Heinrich Leopold Wagners Bürgerlichem Trauerspiel *Die Kindsmörderin* (1776)
- Versformen und ihre Verwendung (Madrigalvers, Knittelvers, Blankvers, Stanze, Volkslied, freie Rede etc.)
- Bedeutung der Wissenschaft; Studienwahl
- Faust-Inszenierungen

Vernetzung

- Heinrich Leopold Wagner: *Die Kindermörderin*. Trauerspiel (1776)
- Flix. *Faust* (Comic), Hamburg 2010
- Charles Gounod. *Faust* (Oper) 1859
- Goethe, Johann Wolfgang: *Faust*. Verfilmung nach Goethe von Alexander Sokurow, DVD 2011

Literatur (Auswahl)

- Borchmeyer, Dieter: *Goethes Göttliche Komödie: Faust*, in: Reinhard Barndt (Hg.): *Meisterwerke der Literatur. Von Homer bis Musil*, Leipzig 2001, 157-184
- Franz, Erich: *Mensch und Dämon: Goethes Faust als menschliche Tragödie, ironische Weltanschauung und religiöses Mysterienspiel*, Berlin 1953 (wieder 2015)

- Eibl, Karl: Das monumentale Ich. Wege zu Goethes „Faust“, Frankfurt/ Main 2000
- Jäger, Michael: Goethes *Faust*. das Drama der Moderne. München 2021
- Keller, Werner: Faust. Eine Tragödie (1808), in: Walter Hinderer (Hg.): Goethes Dramen. Neue Interpretationen. Stuttgart 1980, 244-280
- Kord, Susanne: Etikette oder Theater? Kindsmörderinnen auf dem Schafott, in: Gaby Pailer, Franziska Schössler (Hrsg.): GeschlechterSpielRäume. Dramatik, Theater, Performance und Gender (= Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik. Bd. 78). Amsterdam 2011
- Matussek, Peter: Faust I, in: Goethe-Handbuch, Band 2: Dramen, hg. von Theo Buck; Stuttgart 1996, 352–390.
- Schede, Hans-Georg: Faust I. Braunschweig 2011
- Schmidt, Jochen: Goethes Faust. Erster und Zweiter Teil. Grundlagen – Werk – Wirkung. München 2011

Textausgaben und mediale Umsetzungen

- Goethe, Johann Wolfgang: Faust. Der Tragödie Erster Teil, Stuttgart 1986
- Johann Wolfgang Goethe. Eine Tragödie. (Faust I) (hg. v. Albrecht Schöne. Mit einem Kommentar von Ralf-Henning Steinmetz) Frankfurt/ Main 2022
- Goethe, Johann Wolfgang: Faust - Der Tragödie erster Teil, EinFach Deutsch, Bearbeitet von Franz Waldherr, Braunschweig 2013
- Goethe, Johann Wolfgang: Faust 1: Die Gründgens-Inszenierung am Alten Düsseldorfer Schauspielhaus. Aufnahme 1954. Audio CD – CD, 24. August 2004
- Goethe, Johann Wolfgang: Faust I, Gustaf Gründgens (plus Bonus: ZDF-Interview mit Gustaf Gründgens) – Filmjuwelen. DVD 2017
- Goethe, Johann Wolfgang: Goethe: Faust - Die Theater Edition, Inszenierung von Peter Stein (Regisseur), Ganz, Bruno (Darsteller), Nickel, Christian (Darsteller), DVD 2007
- Goethe, Johann Wolfgang: Faust I. Inszenierung von Dieter Dorn mit Helmut Griem (Darsteller), Romuald Pekny (Darsteller), Sunnye Melles, PAL Video 1987
- Goethe, Johann Wolfgang: Faust. Verfilmung nach Goethe von Alexander Sokurov, DVD 2011

Schlagworte

Aufklärung, Sturm und Drang, Romantik, Sozialkritik, Tragödie, Identität, Geschlechterrollen, Erotik und Sexualität, Religion