

Dreifache Eröffnung



www.klett.de

Zwei reflektierende Texte zu Beginn

Goethes Selbstreflexion zu Beginn

- Beide Szenen gehören nicht zur Faust-Handlung, sondern reflektieren das Spannungsverhältnis von Dichter, Werk und Publikum.
- Sie haben autobiographischen Charakter.
- Die beiden Eröffnungstexte werden in der Regel nicht auf der Bühne gespielt, sie leiten aber zentrale Motive ein.

„Zueignung“,
„Vorspiel auf
dem Theater“

Zueignung

Goethe hat seinem 1808 gedruckten Werk „Faust. Der Tragödie erster Teil“ ein Widmungsgedicht vorangestellt, das die Entstehungsgeschichte widerspiegelt. Das Gedicht besteht aus vier Strophen, deren Stanzenform (acht fünfhebige Jamben mit zwei Terzinen und einem abschließenden Reimpaar) an die Form des romanischen Epos erinnert. Es ist aber nicht an eine Person gerichtet und ihr zugeschrieben, sondern den Figuren des Faust-Dramas, die Goethe im ersten Vers als „schwankende Gestalten“ bezeichnet. Das lyrische Ich ist mit dem Autor gleichzusetzen.

Der junge Dichter hatte 1772 mit den Arbeiten am „Urfaust“ begonnen. Zwischen den verschiedenen Arbeitsphasen gab es jahrelange Unterbrechungen. Knapp 25 Jahre nach den ersten Federstrichen beschreibt die erste Strophe der „Zueignung“, die Goethe mit dem Datum 24. Juni 1797 versehen hat, wie die Figuren ihn nicht loslassen und ihn zu einer weiteren Bearbeitung drängen. Dies löst bei dem Dichter in der zweiten Strophe ambivalente Gefühle aus. Goethe – mittlerweile knapp sechzig Jahre alt – „fühlt sich jugendlich erschüttert“ (7), da die Figuren Bilder einer glücklichen Vergangenheit heraufbeschwören. Darin enthalten sind auch „erste Lieb' und Freundschaft“ (12), verdrängte Schmerzen und Enttäuschungen.

Widmungsgedicht an die Figuren des „Faust“-Dramas

Figuren drängen zur Weiterarbeit

Bilder der Vergangenheit

Verändertes
Publikum

Das vergangene Vierteljahrhundert hat jedoch nicht nur den Dichter altern lassen, sondern auch die Rezeptionsbedingungen für das Werk verändert. Der Goethe wohlgesonnene kleine Kreis („das freundliche Gedränge“), dem er den noch unveröffentlichten „Urfaust“ vorgetragen hatte, ist „zerstoben“ (19). Nun muss das Werk, das in der dritten Strophe als Lied bezeichnet wird, vor einer „unbekanntē Menge“ (21) bestehen. Durchaus mit Sorge begegnet der Dichter diesem Massenpublikum, dessen Geschmack sich gegenüber den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts gewandelt haben dürfte.

Neubeginn

Doch der Dichter kann der Versuchung nicht widerstehen. Ein „längst entwöhntes Sehnen“ (25) ergreift ihn. Diesem inneren Drang folgend, beginnt er von neuem mit der Arbeit am „Faust“.

Vorspiel auf dem Theater

Erweiterung der
Perspektiven:
Direktor, lustige
Person, Publikum

Die folgende Szene setzt das angerissene Spannungsfeld von Dichter, Werk und Publikum fort. Dies ist auch an der sprachlichen Gestaltung erkennbar, da der Dichter seine Reden anfänglich in Stanzenform hält, also die feierliche Sprache und Rhythmik der „Zueignung“ wieder aufgreift. Das „Vorspiel auf dem Theater“ erweitert dieses autobiographisch motivierte Thema jedoch um die Perspektiven eines Theaterdirektors, der Schauspieler und der Zuschauer, deren Interessen aus der indirekten Charakterisierung der beiden Akteure hervorgehen. Bezeichnenderweise wird die Sichtweise der Schauspieler durch eine „lustige Person“ vertreten – ein erster Verweis auf die komödiantischen Elemente der Tragödie.

Direktor:
Orientierung
am anspruchs-
losen Massen-
geschmack

Der Direktor macht keinen Hehl aus seinem Wunsch, „der Menge zu behagen“ (37), also ein Massenpublikum anzuziehen. Ihn interessiert nur der Geschäftserfolg. Je größer das Gedränge an der Kasse bzw. je mehr „um ein Billet sich fast die Hälse“ (57) brechen, desto besser für das Theater. Dafür ist er bereit, sich dem Massengeschmack anzubiedern und künstlerisch Abstriche zu machen. Die Menge wolle „staunend gaffen“ (92). Sie sei nicht an Qualität interessiert, sondern wolle nur oberflächlich unterhalten werden, so dass man sie nur durch „Masse zwingen“ (95), d. h. zufriedenstellen müsse.

Gütekriterium für ein Theaterstück sei nicht Geschlossenheit oder Stimmigkeit der Handlung. Der Dichter solle gar nicht erst versuchen, ein abgerundetes Ganzes zu schaffen:

Wer vieles bringt, wird manchem etwas bringen;
 Und jeder geht zufrieden aus dem Haus.
 Gebt Ihr ein Stück, so gebt es gleich in Stücken!
 Solch ein Ragout, es muß Euch glücken;
 Leicht ist es vorgelegt, so leicht als ausgedacht.
 Was hilft's, wenn Ihr ein Ganzes dargebracht,
 Das Publikum wird es Euch doch zerpfücken. (97-103)

Sein dramaturgisches Konzept läuft auf billige Effekthascherei hinaus. Der Dichter solle daher nicht an Bühnentechnik („Prospekte“, „Maschinen“ (234)), drastischen Darstellungen (223) und verwirrender Vielfalt (131, 236 f.) sparen.

Ähnlich äußert sich die lustige Person. Charaktergemäß betont er den „Spaß“ (77) und die „Narrheit“ (88), mit der das Stück präsentiert werden soll. Sein Erfolgsrezept besteht aus „bunten Bildern wenig Klarheit, / Viel Irrtum und ein Fünkchen Wahrheit“ (170 f.). All dies sind klassische Elemente einer Komödie. Der Dichter solle nur ins „volle Menschenleben“ (167) hineingreifen, um dem Publikum zu gefallen. Der Stoff müsse lebensnah sein, dass sich ein jeder darin wiederfinden könne. Inhaltlich und konzeptionell empfiehlt er, sich an Liebesromanen zu orientieren. Die Darstellung von Glück und Enttäuschung sorgten für Identifikation und Empathie. Insgesamt richtet sich sein Augenmerk wie beim Direktor auf den Erfolg des Augenblicks (75 f.), der durch Anpassung an die Zuschauer erkaufte wird.

Beide entwerfen ein eher desillusionierendes Bild eines anspruchslosen Massenpublikums. Die Zuschauer seien von „Langeweile“ (113) getrieben, kämen lediglich „zerstreut“ (117) ins Theater. Manch einer wolle womöglich nur gesehen werden („Die Damen geben sich und ihren Putz zum besten / Und spielen ohne Gage mit“ (119 f.)). Während der Vorstellung seien die Zuschauer geistig abwesend, weil der eine an ein Kartenspiel, ein anderer an eine „wilde Nacht an einer Dirne Busen“ (126) dachte.

Lustige Person
 empfiehlt Griff
 ins volle
 Menschenleben:
 Liebe, Irrtum
 und Spaß

Publikum:
 anspruchslos,
 banausenhaft

Gegenmodell
des Dichters:
ganzheitliche
Kunst für die
Nachwelt

Auch der Dichter kennt und fürchtet die bunte „Menge“ (60), unter deren Diktat die künstlerische Kreativität versiegt. Er weigert sich jedoch, sich dem Druck der Masse zu beugen. Das vom Direktor und der lustigen Person entworfene Konzept bezeichnet er als „Pfuscheri“ (106), das für einen „echten Künstler“ (105) nicht in Frage komme. Ihn treibt es zu wahrhafter, reiner bzw. göttlicher Kunstfertigkeit, die für die „Nachwelt“ (74) geschaffen ist.

Dem empfohlenen Ragout, das aus zusammengewürfelten Einzelteilen besteht, setzt der Dichter ein ganzheitliches Modell (140-157) entgegen. Der „Einklang“ (140) von Mensch und Natur, von Irdischem und Göttlichem offenbare sich im Dichter und seinem Werk. Seine Aufgabe sei es, disparate Erscheinungen zu einem Ganzen zu formen, das „Einzelne zur allgemeinen Weihe“ (148) zu führen, d. h. durch ein exemplarisches Beispiel Grundlegendes zu verdeutlichen.

Goethe in allen
drei Positionen
wiederzufinden

Es wäre grundlegend falsch, Goethe auf eine dieser auftretenden Figuren festzulegen. Vielmehr stellt er die Positionen in einer dialektischen Offenheit einander gegenüber. Aus eigener Anschauung wusste er, dass jede Perspektive ihre Berechtigung hatte. Schließlich leitete er selbst eine Zeit lang das Weimarer Theater und trat gelegentlich auch selbst auf.

Goethes Reflexionen über das Spannungsverhältnis von Dichter, Werk und Publikum zu Beginn des Dramas werden in aller Regel nicht gespielt, da sie nicht zur Handlung des Gelehrten Faust gehören. In der gedruckten Fassung machen sie jedoch deutlich, dass die folgende Tragödie ein Kunstprodukt ist.

Funktion der
beiden Szenen:
Einführung
wichtiger Leit-
motive

Wichtige Leitmotive werden eingeführt. In diesem Zusammenhang ist nicht nur an die komödiantischen Elemente, sondern vor allem an das wichtige Gegensatzpaar ‚Teil‘ und ‚Ganzes‘ zu denken. Die Szene endet mit einem Verweis des Direktors auf das, was den Zuschauer des „Faust“ erwarten wird.

So schreitet in dem engen Bretterhaus
Den ganzen Kreis der Schöpfung aus
Und wandelt mit bedächt'ger Schnelle
Vom Himmel durch die Welt zur Hölle. (239-242)

In der Tat wird der gesamte Kosmos im Verlauf des Dramas ausgebreitet. Die himmlische Sphäre, die im direkt anschließenden „Prolog im Himmel“ gezeigt wird, dient als Rahmenhandlung für die irdische Tragödie des Faust.

Prolog im Himmel

Rahmen für beide Fausttragödien

- Der Herr und Mephisto entwerfen zwei konkurrierende Menschenbilder.
- Sie wetten um Faust, dessen Problematik vorgestellt wird, um ihr Menschenbild zu belegen.
- Angesichts der eingeschränkten Funktion Mephistos in der göttlichen Schöpfung kann er die Wette nicht gewinnen.

„Prolog im
Himmel“

Die drei Erzengel Raphael, Gabriel und Michael preisen zu Beginn der Szene die Harmonie der göttlichen Schöpfung. Die „hohen Werke“ seien immer noch so „herrlich wie am ersten Tag“ (249 f., 269 f.). Auch die Engel können den ewigen Wechsel von paradiesischer Pracht und Naturkatastrophen wie Stürmen und Überschwemmungen nicht erklären, verneigen sich aber bewundernd vor Gott und seinem Werk.

Lobpreisung der
Schöpfung durch
die Erzengel

Mephisto, der sich unter die versammelte Engelschar mischt, kann dieser positiven Betrachtungsweise nichts abgewinnen. Er findet alles auf Erden „herzlich schlecht“ (296). Er sieht nur, wie „sich die Menschen plagen“ (280). Der Mensch, den er ironisch als kleinen „Gott der Welt“ (281) bezeichnet, habe sich seit Beginn der Schöpfung nicht weiterentwickelt. In Wirklichkeit sei er „tierischer als jedes Tier“ (286). Das, was er „Vernunft“ (285) nenne, gebe ihm den Schein, etwas Besseres zu sein. Doch die Vernunft sei nur Maskerade, hinter der sich niedere Instinkte versteckten. Der Teufel reduziert damit den Menschen auf die Triebosphäre und negiert dessen intellektuelle Fähigkeiten. Er vergleicht den Menschen daher auch mit einer der „langbeinigen Zikaden“ (288), die immer wieder hochspringt, aber doch wieder auf die Nase falle.

Mephisto:
Mensch ist
tierischer
als jedes Tier

Herr:
„Es irrt der
Mensch, so-
lang' er strebt.“

Im Gegensatz dazu hat der Herr ein ganz anderes Menschenbild. Für ihn ist der Mensch ein vernunftgesteuertes Wesen, das nach Höherem strebt. Nicht immer erkennt der Mensch sofort den rechten Weg, sein Streben schließt also den Irrtum mit ein. Intuitiv, vom Unterbewusstsein gesteuert, gelangt er aber schließlich doch ans Ziel. Daher behauptet der Herr:

Ein guter Mensch in seinem dunklen Drange
Ist sich des rechten Weges wohl bewußt. (328f.)

Faust als
Repräsentant
der Menschheit

Diese Ausführungen des Herrn stehen im Zusammenhang mit der ersten Nennung von Faust, den der Herr unvermittelt – gleichsam als Beleg für seine Auffassung – ins Spiel bringt. Die Art und Weise, in der Goethe Faust in die Handlung einführt, erinnert an die biblische Geschichte von Hiob, der dort – wie Faust – als „Knecht“ (299) des Herrn bezeichnet wird. Auf dem Hintergrund der exemplarischen Versuchsanordnung der Bibel und der konkurrierenden Menschenbilder wird Faust von Beginn an zum Repräsentant des Menschengeschlechts. Er wird für den Herrn und Mephisto zum Prüfstein ihrer Weltordnung. Faust, so lernt der Zuschauer, ist freilich ein besonderes Exemplar.

Nicht irdisch ist des Toren Trank noch Speise.
Ihn treibt die Gärung in die Ferne,
Er ist sich seiner Tollheit halb bewußt;
Vom Himmel fordert er die schönsten Sterne
Und von der Erde jede höchste Lust,
Und alle Näh' und Ferne
Befriedigt nicht die tiefbewegte Brust. (301–307)

Fausts Zwei-
Seelen-
Problematik

Hier klingt Fausts Zwei-Seelen-Problematik an. Auf der einen Seite strebt er als Mensch nach göttlicher Erkenntnis, auf der anderen Seite sehnt er sich nach irdischer Sinnlichkeit. Beides – intellektuelles Streben über das Menschenmögliche hinaus und Triebhaftigkeit – sind in ihm in extremer Weise angelegt. Beide Seiten können Faust jedoch nicht zufrieden stellen. Haben damit der Herr und Mephisto die gleichen Chancen, als der Teufel fragt, ob der Herr mit ihm „wettet“ (312)? Der „Prolog“ lässt keinen Zweifel daran, dass es sich lediglich um eine ‚Scheinwette‘ handelt, an dessen Ende der Herr siegreich sein wird. Dafür sprechen mehrere Gründe.

Mephisto kann
die Wette nicht
gewinnen

Zunächst ist die Gärtnermetapher zu nennen, mit der der Herr auf Mephistos Beschreibung antwortet. Noch diene ihm Faust „verworren“ (308), doch bald werde der Herr ihn „in die Klarheit führen“ (309). Wie der Gärtner, der im Angesicht des grünen Bäumchens schon wisse, dass der Baum bald Früchte tragen werde (310 f.), ist sich Gott sicher, dass er bei Faust, seinem Geschöpf, die Früchte seines Lebens ernten kann. Goethe folgt hier der aristotelischen Vorstellung der Entelechie (griech.: was seine Bestimmung in sich trägt).

Gärtnermetapher

Zum anderen ist auf die Machtverhältnisse zwischen Mephisto und dem Herrn hinzuweisen. Der Teufel muss um „Erlaubnis“ (313) fragen, Faust auf seine Seite ziehen zu dürfen. Er bedankt sich schließlich dafür, dass der Herr mit ihm die Wette eingeht, auch wenn der Herr die Bedingungen diktiert. So ist es ihm nur gestattet, „frei [zu] erscheinen“ (336).

Entelechie

Eingeschränkte
Macht Mephistos

Die Machtverhältnisse gehen nicht zuletzt auf den Schöpfungsplan zurück, den Goethe im „Prolog“ entwirft. Trotz seiner negativen Ausrichtung hat der Teufel eine wichtige Funktion in der göttlichen Anordnung. Mephisto ist „kein Gegen-, sondern ein Mitspieler des Herrn“ (Sudau, S.50), kein eigentlicher Widersacher, sondern ein Erfüllungsgehilfe:

Teufel als
Erfüllungsgehilfe

Des Menschen Tätigkeit kann allzuleicht erschaffen,
Er liebt sich bald die unbedingte Ruh;
Drum geb' ich gern ihm den Gesellen zu,
Der reizt und wirkt und muß als Teufel schaffen. (340-343)

Da der Mensch leicht in Selbstgenügsamkeit zurückfällt, ist es die Aufgabe Mephistos, ihn in seinem Streben wieder anzustacheln. Paradoxerweise wird Mephisto später mit Faust darauf wetten, dass er ihn zur Ruhe bringen wird.

Die himmlische Sphäre und die Wette zwischen dem Herrn und Mephisto schaffen einen Rahmen für die existenzielle Tragödie des Renaissance-Gelehrten Faust. Dieser Rahmen wird am Ende von „Faust I“ nicht geschlossen, sondern war von Beginn an für die gesamte Faust-Handlung gedacht. Erst knapp zehntausend Verse später, ganz am Ende des zweiten Teils, wird diese Ebene von Goethe wieder ins Spiel gebracht.

Rahmen wird
erst am Ende
von „Faust II“
geschlossen