



Carsten Rohde / Thorsten Valk /
Mathias Mayer (Hg.)

Faust

Handbuch

Konstellationen – Diskurse – Medien



J.B. METZLER



J.B. METZLER

Carsten Rohde / Thorsten Valk / Mathias Mayer (Hg.)

Faust-Handbuch

Konstellationen – Diskurse – Medien

Unter Mitarbeit von Annette Schöneck

Mit 53 Abbildungen

J. B. Metzler Verlag

Das diesem Buch zugrunde liegende Projekt wurde im Rahmen des Forschungsverbundes Marbach Weimar Wolfenbüttel mit Mitteln des Bundesministeriums für Bildung und Forschung gefördert.

GEFÖRDERT VOM



Bundesministerium
für Bildung
und Forschung

MARBACH
WEIMAR
WOLFENBÜTTTEL
FORSCHUNGS
VERBUND

Die Herausgeber

PD Dr. Carsten Rohde ist Wissenschaftlicher Mitarbeiter im Forschungsverbund Marbach Weimar Wolfenbüttel (MWW).

Prof. Dr. Thorsten Valk leitet das Referat Forschung und Bildung der Klassik Stiftung Weimar.

Prof. Dr. Mathias Mayer ist Professor für Neuere Deutsche Literaturwissenschaft an der Universität Augsburg.

Bibliografische Information der Deutschen

Nationalbibliothek

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

ISBN 978-3-476-02275-2

ISBN 978-3-476-05363-3 (eBook)

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

J. B. Metzler ist ein Imprint der eingetragenen Gesellschaft Springer-Verlag GmbH, DE und ist ein Teil von Springer Nature
www.metzlerverlag.de
info@metzlerverlag.de

Einbandgestaltung: Finken & Bumiller, Stuttgart
(Foto: Theaterwissenschaftliche Sammlung,
Universität zu Köln)
Satz: Claudia Wild, Konstanz in Kooperation
mit primustype Hurler GmbH, Notzingen

J. B. Metzler, Stuttgart
© Springer-Verlag GmbH Deutschland,
ein Teil von Springer Nature, 2018

Inhalt

Vorwort VII

I Paradigmen des Mythos

- 1 Historizität, Legende, Mythos: Die Faust-Figur zwischen Faktualität und Fiktionalität
Elisabeth Wäghäll Nivre 2
- 2 Individualitätsmythen der Moderne: Faust im Kontext
Stefan Matuschek 12
- 3 Die Ordnung des Raumes: Faust-Topographien
Dirk Niefanger 23
- 4 Medialität und Materialität: Zugänge zum Faust-Stoff
Cornelia Ortlieb 33
- 5 Faust-Forschung: Wissenschaftliche Entwicklungen und Tendenzen
Albert Meier / Ingo Vogler / Carsten Rohde 42
- 6 Faust und die Philologen
Mark-Georg Dehrmann 52

II Faust, der Schwarzkünstler – 1500 bis 1750

A Gattungs- und Mediengeschichte

- 7 Literatur Dieter Martin 62
- 8 Theater Dieter Martin 72
- 9 Musik Dieter Martin 80
- 10 Bildende Kunst Petra Maisak 85
- 11 Mediale Transformationen: Von der *Historia* über Marlowe zum Wandertheater
Christoph Fasbender 91

B Problem- und Kulturgeschichte

- 12 Wissen und Glaube Jörg Wesche 98
- 13 Schwarzkunst Maximilian Bergengruen 105
- 14 Melancholie Antje Wittstock 113
- 15 Buchdruck Nicolas Detering 121
- 16 Helena Tilo Renz 129
- 17 Komik Karin Vorderstemann 137

III Faust, das Genie – 1750 bis 1850

A Gattungs- und Mediengeschichte

- 18 Literatur Mathias Mayer 146
- 19 Theater Nikolas Immer 154
- 20 Musik Thorsten Valk 163
- 21 Bildende Kunst Alexander Rosenbaum 174
- 22 Mediale Transformationen: Faust um 1800
Carsten Rohde 185

B Problem- und Kulturgeschichte

- 23 Kritik Michael Multhammer /
Carsten Rohde 194
- 24 Genie Alexander Košenina 202
- 25 Idealismus Mathias Mayer 210
- 26 Moderne David E. Wellbery 219
- 27 Revolution Arnd Beise 227
- 28 Faust und Don Juan Annette Simonis /
Alexandra Müller 237
- 29 Gretchen Gesa von Essen 244
- 30 Weltschmerz Burkhard Meyer-Sickendiek 254
- 31 Goethe als Modell und Herausforderung
Mark-Georg Dehrmann 262

IV Faust und das ›Faustische‹ – 1850 bis 1945

A Gattungs- und Mediengeschichte

- 32 Literatur Sabine Doering 274
- 33 Theater Carsten Rohde 284
- 34 Musik Cord-Friedrich Berghahn 295
- 35 Bildende Kunst Johannes Rößler 306
- 36 Film Stefan Keppler-Tasaki 316
- 37 Sprache Carsten Rohde 326
- 38 Ausstellungen Christiane Holm /
Nerina Santorius 333
- 39 Mediale Transformationen: Faust bei Klaus und
Thomas Mann Tim Lörke 339

B Problem- und Kulturgeschichte

- 40 Weltanschauung Dorothee Kimmich 348
- 41 Deutsche Mythologie Ralf Klausnitzer 357
- 42 Realistische Metamorphosen Roman Lach 366
- 43 Faust, der Ingenieur Robert Leucht 376
- 44 Wissenschaft Philip Ajouri 383
- 45 Postheroismus Toni Tholen/
Volker Pietsch 390
- 46 Rührung Carsten Rohde 399
- 47 Übermensch Faust Katharina Grätz/
Milan Wenner 407
- 48 Mephisto Peter Sprengel 417
- 49 Nazifizierung Franziska Bomski/
Anja Oesterhelt 427

**V Arbeit am Mythos: Emphase und
Ernüchterung – Faust nach 1945**

A Gattungs- und Mediengeschichte

- 50 Literatur Michael Braun 440
- 51 Theater Norbert Otto Eke 451
- 52 Musik Florian Trabert 460
- 53 Bildende Kunst Claudia Keller 467
- 54 Film Oliver Jahraus 474
- 55 Fernsehen Henning Wrage 483
- 56 Radio Hans-Ulrich Wagner 488
- 57 Internet Constanze Baum 493
- 58 Sprache Carsten Rohde 498

- 59 Ausstellungen Christiane Holm/
Nerina Santorius 502
- 60 Mediale Transformationen: Faust in Werner
Fritschs »Theater des Jetzt«
Günther A. Höfler 508

B Problem- und Kulturgeschichte

- 61 Nachkriegshumanismus Matthias Löwe/
Gregor Streim 517
- 62 Der sozialistische Faust Stefan Elit 527
- 63 Homunculus Andrea Albrecht/
Marcus Willand 535
- 64 Ökonomie Bernd Blaschke 544
- 65 Gender Tina Hartmann 553
- 66 Postmoderne Carsten Rohde 561
- 67 Posthumanismus und Anthropozän
Roland Borgards 568
- 68 Pop Jan Süselbeck 575

Anhang

- Orte und Institutionen** Annette Schöneck/
Denise Roth 586
- Auswahlbibliographie** 591
- Ausführliches Inhaltsverzeichnis** 594
- Abbildungs- und Bildquellenverzeichnis** 599
- Autorinnen und Autoren** 601
- Personen- und Werkregister** 603

Vorwort

Es herrscht kein Mangel an Literatur zum Thema ›Faust‹. Allein die fünfbandige Faust-Bibliographie von Hans Henning verzeichnet 15.838 Nummern bis Anfang der 1970er Jahre. Seither dürften mehrere tausend Titel hinzugekommen sein. Bis in die abgelegenen Verzweigungen hat die Forschung, so scheint es, die Geschichte vom legendären ›Schwarzkünstler‹ und seinen Nachfolgern beschrieben, analysiert und interpretiert. Die unüberschaubar gewordene Literatur ist Beleg für die singuläre Breite und Vielfalt des Stoffes, und sie verweist zugleich auf einen produktiven Kern: Können Inhalte und Themen der Faust-Fabel einerseits eine gewisse Universalität und Allgemeingültigkeit für sich beanspruchen, so zeigen sie sich andererseits als hinreichend flexibel und anschlussfähig für Verschiebungen in kulturellen und sozialen Kontexten. Die intellektuelle und ästhetische Strahlkraft des Faust-Stoffes ist – mit anderen Worten – ungebrochen, auch wenn seit 1945 ein Rückgang zu verzeichnen ist und das ›Faustische‹ für die kulturelle wie gesellschaftliche Selbstreflexion keine nennenswerte Rolle mehr spielt.

Ungeachtet der zahllosen Arbeiten zum Faust-Stoff zeigt sich bei näherem Hinsehen, dass einzelne Gebiete und Aspekte der Stoffgeschichte bislang nur punktuell beforcht wurden und Arbeiten mit einem umfassenden Zugriff äußerst rar sind. Das Faust-Handbuch schließt diese Lücken insofern, als es sowohl den reichhaltigen wissenschaftlichen Ertrag in Form von Einzelstudien berücksichtigt, wie es gleichzeitig auch den Versuch unternimmt, in der Nachfolge bereits vorliegender Synthesen die übergreifenden Entwicklungslinien der Stoffgeschichte in den Blick zu bringen. Der Untertitel des Handbuchs (*Konstellationen – Diskurse – Medien*) formuliert die maßgeblichen Erkenntnisinteressen, die diesen Versuch anleiten. Das *konstellative* Moment in der Geschichte des Faust-Stoffes verweist auf den ebenso selbstverständlichen wie grundlegenden Umstand, dass jede Adaption und Aktualisierung eingespannt ist in ein Netz von Rahmenbedingungen und Wirkungsfaktoren. Eine konstellative Lektüre der Stoffgeschichte trägt daher der

komplexen Historizität ihres Gegenstandes Rechnung und folgt dem Anspruch, jene künstlerischen und philosophischen Energien, die aus dem Zusammenreffen der jeweils gegebenen Kräfte entspringen, in ihrer Dynamik freizulegen. Sie tut dies nicht zuletzt im Hinblick auf bestimmte *Diskurse*, in welche die Bearbeitungen des Faust-Stoffes eingebettet sind. Dies gilt einmal stoffimmanent: Durch die Geschichte des Faust-Stoffes zieht sich eine Reihe von Aussagesystemen und Redeweisen, die die historische Entwicklung strukturieren und organisieren, etwa in Form von Motiven und Themen. Gleichzeitig stellen diese diskursiven Entwicklungslinien Verbindungskanäle zu stoffexternen Gebieten dar. Die Geschichte des Faust-Stoffes ist daher nicht nur in ein weitläufiges Netz historischer und konstellativ zu analysierender Daten eingebunden, sondern auch in ein problem- und ideengeschichtliches Beziehungsgefüge, in eine übergreifende kulturelle Textur, von der sich überhaupt erst die Relevanz dieses ›Stoffes aller Stoffe‹ herschreibt. Schließlich weist der Untertitel *Medien* darauf hin, dass Form und Bedeutung von kulturellen Artefakten stets über ihre Medialität vermittelt sind, das heißt über konkrete mediale Erscheinungsformen und Wirkungszusammenhänge. Auch und gerade hier ist das dynamische Moment zu betonen: Faust-Adaptionen konfigurieren sich in einem Netz intermedialer Austauschbeziehungen, und dies umso mehr, als sich der Faust-Stoff wie kaum ein anderes Stoffgebiet durch eine große mediale Vielfalt auszeichnet.

Das Handbuch führt die Geschichte des Faust-Stoffes nicht am Leitfaden detaillierter Einzelwerkanalysen vor Augen, da sich diese in den meisten Fällen mühelos in der bereits vorhandenen Literatur nachlesen lassen. Demgegenüber folgt die Artikelstruktur des Handbuchs dem Anspruch, die kaum zu überblickende Varietät der Zeugnisse und Erscheinungen unter generischen Gesichtspunkten zu bündeln und zu vermitteln, wobei der direkte Zugriff auf einzelne Werke durch ein ausführliches Personen- und Werkregister gewährt bleibt. Teil I des Handbuchs bietet

dem Leser unter der Überschrift ›Paradigmen des Mythos‹ eine erste Orientierung anhand von epochenübergreifenden Längsschnitten durch die Stoffgeschichte. In den Beiträgen werden allgemeine Aspekte und Problemkonstellationen angesprochen, die nicht nur die zeitliche, sondern auch die thematische Erstreckung des Gegenstandes dokumentieren. Auf diese einführend-explorativen Vermessungen des Stoffgebietes folgen vier epochengeschichtlich ausgerichtete Großabschnitte: II. Faust, der Schwarzkünstler – 1500 bis 1750; III. Faust, das Genie – 1750 bis 1850; IV. Faust und das ›Faustische‹ – 1850 bis 1945; V. Arbeit am Mythos: Emphase und Ernüchterung – Faust nach 1945. Jeder Abschnitt enthält zwei systematische Zugänge: Der Abschnitt zur Gattungs- und Mediengeschichte bietet jeweils eine kompakte Zusammenfassung der Stoffgeschichte im systematischen Aufriss. Der Abschnitt zur Problem- und Kulturgeschichte entfaltet das Thema hingegen gattungswie medienübergreifend und analysiert, ausgehend von einschlägigen Begriffen und Schlagwörtern, spezifische Paradigmen in der Entwicklung des Stoffes.

Im Idealfall ergeben diese verschiedenen Zugänge – um mit Goethe zu sprechen – ein Ensemble ›wiederholter Spiegelungen‹, die die Leserin und den Leser, so die Hoffnung der Herausgeber, mit eben jener Faszination anstecken, die im Kern dafür verantwortlich zu machen ist, dass Dichter, Künstler und Philosophen über Jahrhunderte hinweg das Interesse am ›Schwarzkünstler‹ Faust und seinen Wiedergängern nie verloren haben.

Zitate aus Goethes *Faust* (im Fließtext mit Versangaben in Klammern) folgen der Ausgabe:

Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. Hg. v. Friedmar Apel, Hendrik Birus, Anne Bohnenkamp-Renken u. a. Abt. I. Bd. 7.1: Faust. Texte. Bd. 7.2: Faust. Kommentare. Hg. v. Albrecht Schöne. 4., überarb. Aufl. Frankfurt a. M. 1999.

*Carsten Rohde
Thorsten Valk
Mathias Mayer*

I Paradigmen des Mythos

1 Historizität, Legende, Mythos: Die Faust-Figur zwischen Faktualität und Fiktionalität

Wer war Faust? Die scheinbar einfach gestellte Frage konnte wegen der fragmentarischen Quellenlage bis heute nur bruchstückhaft und unzureichend beantwortet werden. Hat es am Anfang des 16. Jahrhunderts tatsächlich eine reale Person namens Faust oder Faustus gegeben, vielleicht sogar mehrere? Warum hat man sich für ihn interessiert? Welche Bedeutung hatte seine tatsächliche oder imaginierte Existenz für die Entstehung der vielen Texte – Geschichten und Anekdoten, Erzählungen, Dramen, Romane, Novellen –, die in irgendeiner Form mit seinem Namen verbunden sind? Die Fragen zu Ursprung und Leben einer Person, die sich im Laufe der Zeit zu einer der bekanntesten Figuren der europäischen Literatur entwickelte, übersteigen bei weitem den Kenntnisstand der Forschung, obwohl sie sich mindestens seit dem 19. Jahrhundert rege damit auseinandersetzt. Vielleicht sollte man sich auch eher fragen: An wen denken wir, wenn wir von Faust sprechen? Die Versuche, eine Person historisch genau zu verorten, sind zweifellos eng damit verbunden, wer über sie zu einem gewissen Zeitpunkt und zu welchem Zweck geschrieben hat. Es kann einerseits behauptet werden, dass ›Faust‹ ohne Goethes Tragödie und seine so gut wie lebenslange Beschäftigung mit dem Faust-Stoff nie den Ruhm erlangt hätte, den er im 19. und 20. Jahrhundert genossen hat; andererseits muss hervorgehoben werden, dass sich das Interesse an dem mythen- und sagenumwobenen ›Faust‹ schon im 16. Jahrhundert entfaltet hat und durch die 1587 anonym erschienene *Historia von D. Johann Fausten* einen ersten Höhepunkt erreichte. Hierdurch ist eine kaum greifbare, ständigen Verwandlungen, Neu- und Umgestaltungen unterworfenen Figur entstanden, die sich immer wieder gesellschaftlichen, politischen, religiösen, ideologischen und kulturellen Verhältnissen anpassen ließ. Dementsprechend gibt es nicht nur unterschiedliche Schichten und Phasen einer Faust-Geschichte, die um 1500 einsetzt, sondern auch unterschiedliche Perspektiven, aus denen diese betrachtet werden können.

1.1 Die historische Person: Faustus in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts

Zunächst soll festgehalten werden, dass die Forschung aus der spärlichen schriftlichen Überlieferung hat herauslesen können, dass es zwischen 1480 und 1540 im deutschsprachigen Raum (mindestens) eine Person namens Faust oder Faustus gegeben hat. Lediglich neun Quellen aus dieser Zeit sind der Nachwelt überliefert und zeugen von ihrer Existenz (s. Übersicht I in Kap. 7). Die Verwendung der lateinischen Form des Namens überwiegt in diesen Texten und wird deshalb im Folgenden auf die historische Person übertragen. Wie bekannt Faustus schon zu seinen Lebzeiten war, ist schwer zu sagen. Die überlieferten Texte sind z. T. widersprüchlich; sie vermitteln wenige Fakten zu seinem Leben, beinhalten vielmehr Werturteile, was die Spekulationen zur Person zweifellos gefördert haben muss. Bedenkt man die unterschiedlichen Dokumente und Urkunden, in denen Faustus erwähnt wird, ist es keine kühne Annahme zu behaupten, er habe das Interesse seiner Mitmenschen regelmäßig auf sich gezogen. Es geht in der schriftlichen Überlieferung allerdings nicht um das Erzählen eines Lebens, sondern eher um kurze Erwähnungen, um einen Namen oder einige knappe Bemerkungen in Briefen und Urkunden, die nicht den Zweck haben, Faustus mehr als skizzenhaft zu umreißen. Bemerkenswert ist das Fehlen einer persönlichen Begegnung in diesen Quellen. Es wird mit wenigen Ausnahmen darüber berichtet, was andere gesehen und gehört hätten.

1.2 Faustus als reale Person in Korrespondenzen zeitgenössischer Gelehrter

Briefe gelehrter Männer über Faustus sind der Nachwelt überliefert worden. An der realen Existenz der Person zweifelt keiner von ihnen. Die früheste und zugleich umfassendste Beschreibung von Faustus – vom 20. August 1507 – findet man in einem Brief des Abtes Johannes Trithemius an den Astrologen und Astronomen Johann Virdung in Heidelberg (1536 gedruckt). Virdung soll zu einem früheren Zeitpunkt eine Visitenkarte von Faustus bekommen haben, die

ihn als »Magister Georg Sabellicus, Faustus junior, fons necromanticorum, astrologus, magus secundus, chiromanticus, agromanticus, pyromanticus, in hydra arte secundus« (Tille 1900, 2; Mahal 1980, 64) vorstellte. Trithemius warnt Virdung jedoch vor dieser Person, einem Feind von Kirche und Religion, den er in der Nähe von Gelnhausen getroffen haben will, wo Faustus angeblich närrische Nichtsnutzigkeiten getrieben hätte. Aus dem Brief geht auch hervor, dass Faustus sich Trithemius nicht persönlich habe bekannt machen wollen und die Herberge verließ, als dieser eintraf. Zu einer persönlichen Begegnung ist es also nicht gekommen. Ungeachtet dessen schreibt Trithemius, Faustus habe sich in Gelnhausen als gelehrtes Genie mit eitlen Auftreten vorgestellt. Ferner fügt er hinzu, bei einem Aufenthalt in Speyer habe er erfahren, dass Faustus in Würzburg gewesen sei und sich dort mit Jesus Christus verglichen habe. Zu dieser Zeit soll Faustus außerdem nach Kreuznach gekommen sein, wo er als Alchemist bekannt wurde. Abschließend erwähnt Trithemius, Faustus habe mit Hilfe des Franz von Sickingen eine Schulmeisterstelle in Würzburg bekommen. Wegen Unzucht mit den Schulknaben drohe ihm dort eine Strafe und er sei deshalb aus der Stadt geflohen. Schon in dieser ersten uns bekannten Quelle tritt Faustus also als herumtreibender Pseudogelehrter mit zweifelhaften und zum Teil illegitimen Absichten hervor. Seine Herkunft bleibt im Dunkeln und ist für Trithemius auch nicht von Interesse. Es geht ihm vielmehr darum, Virdung vor weiteren Kontakten mit Faustus zu warnen.

Sechs Jahre später, am 3. Oktober 1513, erwähnt Mutianus Rufus in Gotha einen Georgius Faustus Helmitheus Hedelbergensis in einem Brief an Henricus Urbanus in Erfurt (Tille 1900, 3–5; Mahal 1980, 91; s. Abb. 1.1). In einem kurzen Kommentar bemerkt Mutianus, dass er Faustus persönlich in einem Wirtshaus

schwätzen gehört habe und fertigt ihn als einen eitlen Wahrsager und Narren ab. Wie Trithemius erkennt er ihn keineswegs als Gelehrten an, findet ihn jedoch interessant und bekannt genug, um über ihn zu schreiben und schließt mit dem nicht ganz eindeutigen Kommentar, die Theologen sollten Faustus statt den Humanisten Johannes Reuchlin, mit dem er korrespondiert hatte, bekämpfen. Ähnlich wie Trithemius betrachtet er Faustus aus der Perspektive eines Gelehrten, schließt ihn jedoch umgehend aus dieser Gemeinschaft aus. Dies wird dadurch verstärkt, dass sowohl Trithemius als auch Mutianus davon berichten, Faustus sei in Wirtshäusern aufgetreten, also an Orten, die als Gegenpole zu gelehrt-religiösen Einrichtungen Kontur gewinnen.

Ein Brief des gelehrten Tübinger Humanisten Joachim Camerarius an den Domherrn Daniel Stibar in Würzburg (vom 13. August 1536) ist ebenso arm an nachprüfbaren Fakten. Auch hier bleibt unklar, ob Camerarius Faustus persönlich begegnete. Dagegen wird angedeutet, der Adressat Stibar kenne ihn, was Camerarius Anlass für Kommentare bietet. Um Stibar zu warnen, drückt er seinen Spott und seine Geringschätzung gegenüber Faustus aus, den er für einen nicht ernst zu nehmenden Astrologen hält (Tille 1900, 6–9; Mahal 1980, 151; Baron 1982, 42).

Der letzte, auf den 14. Januar 1540 datierte Brief stammt von Philipp von Hutten, der ihn aus Venezuela an seinen Bruder Moritz von Hutten, Bischof in Eichstätt, schrieb. Darin erwähnt er nur kurz, der »Philosophus Faustus« habe mit seiner Prophezeiung recht gehabt, denn er hätte die schlechten Erfahrungen und Erlebnisse des vergangenen »bösen« Jahres voraussagen können (Tille 1900, 10 f.; Mahal 1980, 180). Die kurze Bemerkung impliziert indirekt (infolge seiner korrekten Vorhersage) Huttens Akzeptanz des Faustus als gelehrten Mann und bestätigt zugleich dessen Engagement als Wahrsager.

Venit

octavo abhinc die quidam Chiromanticus & phurdrum nomine
georgius faustus helmitheus hedelbergensis metus ostentator &
fatuus. Eius & omni divinationum vana est professio & talis
physiognomia leuor typhala. Rudes admirantur. In cuius theo-
logi insurgunt. Non conficiatur phm captivum. Ego audiu-
i garrulente in hospicio. Non castigavi iactantiam. Quid aliena
infamia ad me!

Abb. 1.1 Brief des Mutianus Rufus an Henricus Urbanus, 1513 © Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg Frankfurt a. M.

1.3 Faustus als reale Person in Urkunden und anderen Quellen

Sehr kurz gefasst ist eine Kammerrechnung des Bischofs Georg III. von Bamberg vom 12. Februar 1520, in der steht, der Kammermeister Hans Müller habe »Doctor Faustus ph[ilosoph]o« (Tille 1900, 5 f.; Mahal 1980, 106) zehn Gulden für das Stellen eines Horoskops (»nativitet oder Indicium«) bezahlt. Der nur wenige Zeilen umfassende Text ist mit Philipp von Huttners Brief vergleichbar, denn im Gegensatz zu Trithemius, Mutianus oder später Begardi wird das Wort »Philosoph« von Müller hier ohne negativen Klang verwendet. Vielmehr wird hervorgehoben, dass Faustus die Summe verehrt worden sei, nachdem er eine gute Arbeit geleistet hatte.

Ebenso knapp, aber eher negativ konnotiert, ist ein Text des Priors von Rebdorf, Kilian Leib, der einen Georgius Faustus in seinem Wertertagebuch vom 5. Juni 1528 erwähnt. Sowohl Frank Baron als auch Günther Mahal sehen in Leibs Text eine ironische Distanz gegenüber Faustus (Mahal 1980, 134; Baron 1982, 36–38), wenn Faustus als Prophet unter seinesgleichen benannt wird. Auch die angeblich von Faustus stammende Aussage, er sei Komtur der Johanniter in Hallstein (Kärnten), wird mit einer gewissen Skepsis von Kilian Leib wiedergegeben. Ob Faustus tatsächlich in Rebdorf war und ob Leib ihn dort getroffen hat, lässt sich dem Text nicht entnehmen. So bleiben dem Leser nur die Zweifel an Faustus als Wissenschaftler und eine unkommentierte Anspielung auf die Johanniter.

Einige Wochen später datiert ein Protokoll des Stadtrates von Ingolstadt, in dem angeführt wird, ein Wahrsager sei der Stadt verwiesen worden. Im Register der Ausgewiesenen liest man, »Doctor Jörg Faustus von Haidlberg« habe zugesagt, die Stadt zu verlassen (Mahal 1980, 135; Baron 1982, 38; Henning 1993, 12 f.). Hans Henning macht darauf aufmerksam, das Register sei die einzige gedruckte Quelle aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, die den Vornamen »Jörg« nennt. In der Forschung ist bemerkt worden, dass der Name in deutschen und lateinischen Texten unterschiedlich geschrieben wurde und Georgius, Georg und Jörg nur Variationen desselben, in dieser Zeit verbreiteten Namens sind. Die seltene Verwendung von »Jörg« in älteren Quellen hat dennoch zu einer Diskussion der unterschiedlichen Namensformen geführt. In den Dokumenten aus Ingolstadt gibt es erste Bezüge des Faustus nach Heidelberg, aber ob dies sein Herkunfts- oder Wohnort war, bleibt unklar. Henning spekuliert über eine Verwechslung von Na-

men und Personen. Ein »Johannes Fust de Symmern« wurde schon 1505 in Heidelberg immatrikuliert, und ein »Johannes Faust ex Symmern« hat 1509 sein Bakkalaureat abgeschlossen. Der Faustus aus anderen Quellen müsste um diese Zeit schon älter gewesen sein. Dies bedeutet jedoch, dass keine weiteren Belege für eine Promotion oder akademische Tätigkeit einer Person namens Faustus existieren.

Einige Jahre später, am 10. Mai 1532, findet man einen sehr kurzen Eintrag über einen »Doctor fausto, de[n] grossen Sodomitten und Nigromantico« in den Nürnberger Ratsverlässen (Mahal 1980, 142; Baron 1982, 38 f.; Henning 1993, 13), wo ihm Geleit (oder: ein Geleitbrief) verweigert wird. Die Forschung hat nicht mit Sicherheit feststellen können, ob der Wortlaut der Handschrift »zu furr« oder »zu furth« lautet, ob damit die Stadt Fürth gemeint ist, und auch nicht, ob Fürth dann Ausgangspunkt oder Ziel der Reise war, sodass auch dieser Text wenig Aufschluss über den Lebenslauf des historischen Faustus gibt. Wie in dem Protokoll aus Ingolstadt wird ein Doktor Faustus erwähnt, aber zu diesem Zeitpunkt scheint sich eine öffentliche Sicht des Faustus als Betrüger und Sodomit fest etabliert zu haben, nicht unähnlich einem Till Eulenspiegel.

Aus dem Jahr 1539 stammt schließlich ein Druck aus Worms, *Index Sanitatis*, mit einem Text von dem Stadtarzt Philipp Begardi, wo Faustus »nit alleyn der artznei / sonder auch Chiromancei / Nigramancei / Visionomei / Visiones imm Cristal / vnd dergleichen mer künst / sich höchlich berümpft« (Tille 1900, 10; Mahal 1980, 165 f.). Begardis Schrift bestätigt, dass sich der Ruf eines wahrsagenden Betrügers, der »vor etlichen jaren vast durch alle landtschafft / Fürstenthumb vnnd Königreich gezogen« (Tille 1900, 10), etabliert hatte. Es geht Begardi nicht mehr darum, eine persönliche Begegnung mit Faustus zu belegen, sondern vielmehr um das warnende Beispiel, um die Darstellung eines Mannes, der keineswegs davor zurückscheute, in der Öffentlichkeit aufzutreten, obwohl viele sich angeblich bei Begardi beklagt hätten, Faustus sei ein böser Mensch und habe sie betrogen.

1.4 Faustus – Fragment eines Menschen

Schon diese hier sehr kurz gefassten Bemerkungen zu den ersten bekannten Quellen des Faust-Stoffes zeigen, dass unsere faktischen Kenntnisse über die historische Person äußerst knapp und mehr oder weniger plausible Annahmen nur durch die Auslegung der Texte und Kenntnisse des textuellen wie auch des gesellschaftli-

chen Kontexts möglich sind. Gemeinsames Merkmal fast aller Quellen ist die Darstellung eines Mannes, der die Aufmerksamkeit seiner Mitmenschen bekam und genoss, sich zwischen mehreren, teilweise weit auseinanderliegenden Orten bewegte (zu Fausts Aufenthaltsorten: Mahal 1980, 218), der sich als ein in Astrologie und magischen Künsten Kundiger ausgab und von vielen als Betrüger und Schwindler betrachtet wurde. Seine Herkunft und Ausbildung gewinnen kaum Konturen. Attribute wie Doktor und Philosoph werden ironisch-distanziert mit Begriffen wie Wahrsager und Zauberer vermischt und geben wenig Aufschluss über seine wirkliche Profession. Kaum jemand ist Faustus persönlich begegnet; es geht in mehreren Quellen um vage Kenntnisse aus zweiter oder dritter Hand, vielleicht um die Betonung eigener Vortrefflichkeit des jeweiligen Autors. Es bleibt jedoch festzuhalten, dass diese Quellen Faustus nicht mit Hexerei und Hexenkünsten verbinden, denn das ist eine Weiterentwicklung des Stoffes im späten 16. Jahrhundert. Mit Ausnahme der Faust-Darstellung von Trithemius lag vor dem angenommenen Tod von Faustus (um 1540) nur Begardis Text im Druck vor. Dies sind auch die einzigen Quellen, die der Leserschaft ein wenig mehr als knappe Bemerkungen zu dessen Biographie lieferten und als schriftliche Vorlage für die weitere Faust-Dichtung dienen konnten. Die restlichen Quellen dürften wenigen zugänglich gewesen sein, obwohl es durchaus mündliche Erzählstränge gab. Was durch Hörensagen verbreitet wurde, bleibt jedoch unbekannt. Es kann nur festgestellt werden, dass Faustus schon zu seinen Lebzeiten unter den Gelehrten seiner Zeit als pseudowissenschaftlicher Grenzgänger galt und für Gerüchte und üble Nachreden sorgte, die eine Fiktionalisierung seines Lebens förderten und zum Faust-Mythos beitrugen. Man kann deshalb mit Stephan Füssel und Hans Joachim Kreutzer unterstreichen, diese erste Entwicklungsperiode des Faust-Stoffes wirke als Inkubationsphase zur Beeinflussung der späteren Faust-Dichtung (Historia 1988, 169).

1.5 Der erzählte Faustus: Anekdoten und Schwänke im späteren 16. Jahrhundert

Aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts stammen weitere Quellen, die sich über den historischen Faustus äußern, allerdings aus einer rückblickenden Perspektive und mit dem Fokus auf einen Verstorbenen, dessen Vita schon bald nach seinem Lebensende mit zauberhaften Schwänken angereichert wurde und sa-

genhafte Züge aufweist. Ein bedeutender Faktor ist der Einfluss konfessioneller Meinungsunterschiede auf das Faust-Bild. Sowohl bei Luther als auch Melanchthon tritt Faustus als eine durchaus reale, in Wittenberg bekannte Person hervor. Baron vertritt die These, Luther habe kein eigentliches Interesse an der möglichen Existenz eines historischen Faustus gehabt, sondern ihn als literarische Figur im Sinne der Reformation adaptiert (Baron 1982, 49). In den zuerst von dem Theologen Johannes Aurifaber veröffentlichten Tischreden Luthers (erschienen 1566) wird der »Schwarzkünstler Faustus« im Sinne älterer Quellen genannt (Tille 1900, 20; vgl. Baron 1982, 49, bes. Anm. 50), jedoch mit dem Fokus auf Eigenschaften, die ihn zum absoluten Negativbeispiel des guten lutherischen Christen machen. Auch bei Melanchthon findet man grundsätzlich negativ konnotierte Erwähnungen. Von Melanchthon sollen zum Beispiel anekdotische Aussagen stammen, die Faustus mit Simon Magus verbinden und Aufenthalte in Wien und Venedig bezeugen, wo Faustus als Sünder und Zauberer mit teuflischen Kräften aufgetreten sei. Der Teufelsbund ist somit Bestandteil der Mythenbildung im Kontext der von Wittenberg ausgehenden reformatorischen Didaxe, die bald nach dem Tod des historischen Faustus Verbreitung fand (Tille 1900, 17–19; Baron 1982, 58). Ob Melanchthon Faustus persönlich getroffen hat, ist unbekannt. Er hat ihn aber mehrmals in Gesprächen und Vorlesungen erwähnt, was in den als historischen Quellen nicht ganz zuverlässigen Aufzeichnungen seines Schülers Manlius (*Locorum communium collectanea* 1562; dt.: *Schöne ordentliche Gattierung*, 1565) ausführlich berichtet und ergänzt wird (Baron 1982, 57–59, bes. Anm. 69). Bei Manlius verschmilzt der historische Faustus mit dem fiktiven Faust der Sagen und Legenden (Kreutzer 2003, 14). Ob dieser historische, offenbar weitgereiste Faustus jemals den deutschsprachigen Raum verlassen hat, bleibt der Nachwelt jedoch verborgen, denn es fehlt an zuverlässigen Aussagen. Manlius verwendet ihm bekannte Quellen nur als Ausgangspunkt und geht sehr frei mit ihnen um; er ergänzt und verändert sie dort, wo er es für gut und richtig hält. So entsteht das Bild eines Mannes, der seine magischen Kräfte nicht von der Natur, sondern von bösen Mächten erhält, dessen »Künste« ein Spiel des Teufels sind und die in die Zukunft, auf den Dr. Faust der *Historia* von 1587 verweisen.

Ähnliches findet man beim protestantischen Pfarrer Johannes Gast, der schon 1548 in seinen *Sermones convivales* zur Mythenbildung des Faustus beigetragen hat, wenn er z. B. berichtet, Faustus reise in Begleitung

von Hund und Pferd (Baron 1982, 59). Weitere scheinbar biographische Angaben finden sich unter anderem bei Johann Weyer in seinem Traktat gegen den Hexenwahn. In der vierten Auflage von *De praestigiis daemonum* (Basel 1568) erwähnt er einen Faustus, der aus Knittlingen stamme und in Krakau Magie studiert hätte. Die deutsche Übersetzung von 1586 nennt Faustus einen »schwarzkünstler« und verbindet sein Handeln mit bösen Taten (»bösen stück«; Weyer 1586, 93), allerdings ohne direkten Bezug zur Hexerei. Der kurze, anekdotisch erzählte Abschnitt über eine Begebenheit, die sich in Batenburg an der Maas abgespielt haben soll, weist viele Ähnlichkeiten mit dem Schwankteil der *Historia* auf, und es kann vermutet werden, dass eine Anzahl dieser »Faust-Erzählungen« mündlich tradiert wurden, bevor jemand sie niederschrieb. Weyer legt zudem fest, dass Faustus 1540 in einem Ort in Württemberg gestorben sei und er »morgens neben dem Bette / tod gefunden worden / vnnd das Angesicht auff dem Rücken gehabt / vnd hat sich dieselbige nacht zuuor / ein solch getümmel im Hauß erhaben / daß das ganze Hauß davon erzittert ist« (ebd.). Henning nimmt an, Weyer habe Johannes Manlius' *Locorum communium collectanea* gekannt, als er die vierte Ausgabe seines Textes vorbereitete. Keine Quelle aus dem frühen 16. Jahrhundert erwähnt Kundling (Knittlingen) als seinen Herkunftsort oder Krakau als Studienort.

Auch die *Zimmerische Chronik* (Mitte des 16. Jahrhunderts begonnen, aber erst dreihundert Jahre später ediert und gedruckt) erwähnt einen Faust, der als »weitberüempte[r] schwarzkünstler« tätig gewesen sein soll. Die Chronik legt als erste Quelle Staufeu im Breisgau als Ort fest, an dem Faustus im hohen Alter »vom bösen gaist« getötet worden sei (Tille 1900, 16 f.). Auch wenn die Chronik oft den Anspruch einer historisch belegbaren Realität erhebt, kann festgestellt werden, dass narrative Einschübe und Exkurse regelmäßig vorkommen und der historische Faustus auch hier durch die Verbindung mit teuflischen Mächten neue Züge erhält, die Quellen aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts noch nicht enthielten (Füssel 1993, 169). Unklar bleibt, woher der Bezug zu der in der Chronik genannten Todesstätte – Staufeu im Breisgau – stammt. Bei Manlius stirbt Faustus in einem Dorf in Württemberg. Festgeschrieben sind hier jedoch sein gewalttätiger Tod und die Verbindung zum Teufel.

Dass sich der Faust-Stoff im deutschsprachigen Raum schon in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts fest etabliert und die historische Person sich in eine fiktive Gestalt transformiert hatte, zeigen auch

anekdotische Erzählungen, die zwischen ca. 1575 und 1586 in Nürnberg von Christoff Roßhirt unter dem Titel *Zauberer Faust* aufgezeichnet wurden, oder die etwas später von Zacharias Hogel in Erfurt verfasste *Chronica von Thüringen und der Stadt Erfurth* (Henning 1993, 32). Die zur selben Zeit nicht zuletzt im reformatorischen Raum sehr beliebten Teufelsgeschichten und -bücher haben mit Sicherheit auch zur Entwicklung eines Faust-Bildes beigetragen, das eine Figur hervortreten ließ, die einerseits einen in den Wissenschaften Kundigen darstellte, die aber andererseits durch ihre Überheblichkeit bereit war, mit dem Teufel einen Pakt zu schließen und sich töricht von ihm durch die Welt führen zu lassen. Die Fiktionalisierung der Faust-Figur scheint sich somit im ständigen Wechselspiel zwischen einem theologisch-gelehrten und einem populär-mündlich tradierten Diskurs zu vollziehen.

1.6 Das Fortschreiben eines Lebens zwischen Fakten und Fiktion

1587 erschien bei Johann Spieß in Frankfurt die *Historia von D. Johann Fausten* (Historia 1988, Historia 1990), in der Erzählstränge aus vielen Quellen mit neuen Angaben zum Leben des Faustus verwoben wurden. Eine literarische Faust-Figur kam zum Vorschein, deren Biographie sich in eine »Historia« verwandelte. Mit vielen anekdotisch geprägten Einschüben wurde ein Leben von seinen Anfängen bis zum schrecklichen Tod erzählt (zu den Quellen Historia 1990, 1326–1329; Füssel 1991).

Zusätzliche Kapitel findet das Lesepublikum in der zweiten Auflage von 1587 und in den Folgedruckten 1588 und 1589 (Historia 1990, 1348–1362). Nicht unbedingt viel älter als die von Spieß gedruckte *Historia* ist die Wolfenbütteler Handschrift, die außer einer anderen Vorrede im Schwankteil noch weitere Geschichten beinhaltet. Stephan Füssel sieht die Handschrift sogar als parallel zum Druck entstanden (Füssel 1993, 170). In der anonym konzipierten Vorrede findet sich die Erwähnung, dass der Text auf Bitten eines Freundes aus dem Lateinischen ins Deutsche übersetzt worden sei. Diese Aussage kann mit einer anderen verglichen werden, die in der gedruckten Fassung am Ende der »Vorred an den Christlichen Leser« steht, und wo behauptet wird, der Text solle bald auf Latein erscheinen (Historia 1988, 12; Historia 1990, 841). Ob hier eine Verbindung zwischen den Angaben im Druck und in der Handschrift besteht, kann schwerlich be-

wiesen werden. Die moderne Forschung hat keine faktischen Belege für eine lateinische Vorlage der *Historia* finden können. Es scheint vielmehr um eine Legitimierung des erzählten Stoffes zu gehen und um einen Versuch, die Faust-Figur in die Gelehrtenkultur einzuordnen, die erst in der Tradierung des Stoffes in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts (nach dem Tod des historischen Faustus) deutlicher zu sehen war. Diesen Texten gemeinsam ist, dass sie aus den ihnen bekannten beziehungsweise zugänglichen Quellen schöpfen, sich jedoch von der historischen Faust-Figur verabschieden, um sie als literarische Figur in eine fiktive Welt einzuschreiben.

Die schnelle Verbreitung der *Historia* im letzten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts verweist auf das große Interesse des Publikums gegenüber dem Stoff. Auch wenn Spieß in seinem Vorwort vor allem eine didaktische Betrachtungsweise des Textes befürwortete und Faust als abschreckendes Beispiel der Christenheit hervorhob, kann man annehmen, dass die Leserschaft vor allem der Unterhaltungswert angesprochen hat. Die deutliche Verbindung zur Wittenberger Reformation läuft jedoch wie ein roter Faden durch die Erzählung. Sie zeigt sich in den eingefügten Textabschnitten aus Luthers Tischreden sowie in der zur Abschreckung dienenden Konzeption des Teufelspaktes und im Unvermögen Fausts, an Gottes Gnade zu glauben. Eine Veröffentlichung in deutscher Sprache zielt auf die Erreichung eines breiteren Publikums. Die Verwendung von »Historia« im Titel verortet den Text einerseits in der Erzähltradition faktischer Stoffe und Referenzpunkte, andererseits verweist sie auf die offene Form, von der die kompilatorisch zusammengefügte *Historia* geprägt ist und die fiktive Elemente durchaus zulässt.

Die Anonymität des Autors und die Offenheit sowohl der Form als auch der Inhalte der *Historia* haben den freien Umgang mit Quellen unterschiedlicher Art nicht nur ermöglicht, sondern geradezu gefördert. Bis zu achtzig Prozent des Textmaterials ist laut Füssel älteren Quellen entnommen (Füssel 1993, 165). Die *Historia* ist jedoch keineswegs eine Ausnahmeerscheinung; die stetige Wiederverwendung und Neugestaltung antiker und mittelalterlicher Quellen in der frühneuzeitlichen Literatur hatte allgemeine Akzeptanz und wurde wahrscheinlich sogar von der Leserschaft erwartet (Kästner 1998). Tradiertes Wissen diente der Beglaubigung und hat das Erzählte in einem bekannten Kontext situieren können. Jan-Dirk Müller bezeichnet »Welterfahrung« zu Recht als »Gegenstand und Ziel« des frühneuzeitlichen Prosaromans, der als

Oberbegriff frühneuzeitlicher Erzähltexte wie der *Historia* gilt (Historia 1990, 1167; zum Gattungsbegriff Volksbuch und Prosaroman vgl. Müller 1985 und Kipf 2010). Eingefügte Quellenangaben oder extratextuelle Kommentare zur Quellenlage waren für Texte wie die *Historia* nicht geläufig (Ruberg 1995, 66). Es ging dem Autor der *Historia* nicht um fundiertes Fachwissen oder um Tatsachenberichte, sondern »um narrativ verwendbare Textpartien« (ebd., 72; Hervorhebung im Original), die er für seine literarischen Zwecke frei verarbeiten konnte. Erst durch die Zusammenfügung dieser Textsegmente aus bekannten Wissensbeständen mit der Rahmenhandlung der *Historia* und dem fiktiven Lebenslauf einer literarischen Faust-Figur, wurde es möglich, über das bloße Aufzeigen und Aufzählen von Wissensbeständen hinauszukommen. Diese verschiedenen Quellen entnommenen Textfragmente verbleiben jedoch in der Form die Narration ergänzender, aber auch unterbrechender Einschübe. Von einer wirklichen Integration der anekdotisch-schwankhaften Teile der *Historia* in den Lebenslauf von Faust kann man also nicht sprechen. Dies wird auch in denjenigen Teilen der *Historia* deutlich, wo Fragmente aus Hartmann Schedels *Weltchronik* von 1493 in der Übersetzung Georg Alts eingefügt wurden, um die von Faust bereisten Städte darzustellen (Historia 1990, 1327 f.; Ruberg 1995, 68). War der historische Faustus viel im deutschsprachigen Raum unterwegs, wird der fiktive Faust der *Historia* durch den Zauber des Teufels zum scheinbar authentischen Augenzeugen, einem Reisenden zu bekannten Städten und kulturell herausragenden Zentren. Dies ist von Andreas Kraß beobachtet worden, der die These vertritt, die *Historia* diene als Beispiel frühneuzeitlicher Wissenspoetik und stehe zwischen Kompilation und Komposition (Kraß 2010, 222 u. 228). Wenn Kraß aber schreibt, Faust suche »jenseits der Theologie neue Wege der Erkenntnis« (ebd., 232), ist Vorsicht geboten, denn es geht Faust weniger um neue Erkenntnisformen als um den Erwerb von Wissen, das nur dem allmächtigen Gott, nicht aber den Menschen zusteht. Er will »Weltmensch« werden und strebt letzten Endes Macht an (Müller 2001, 176). Man kann allerdings die kompilatorische Struktur der *Historia* als Möglichkeit zur Integration unterschiedlicher Wissensbestände der damaligen Zeit in die Handlung sehen. Sie fördert die Fiktionalisierung der Faust-Figur und trägt zur Literarisierung des Stoffes bei. Dies zeigt sich weiter in der Rezeptions- und Wirkungsgeschichte der *Historia*, denn innerhalb weniger Jahre wird sie in mehrere Sprachen übersetzt, in eine Reimversion (Tü-

bingen 1587/88) übertragen, durch Christopher Marlowes Drama *The Tragical History of the Life and Death of Doctor Faustus* (1604/16) als Bühnenstück bekannt. 1593 folgt der zweite Teil der *Historia*, das sogenannte Wagner-Buch, in dem Fausts Famulus Wagner, der eine rein fiktive Konstruktion des literarischen Textes ist, seine Zauberkünste weiterführt und den Faust-Stoff von der historischen Person löst.

1.7 Faust(us) im 17. und 18. Jahrhundert

Nach dem Erfolg der *Historia* folgen eine Reihe von Veröffentlichungen, z. B. die sogenannten Höllenzwänge (die Faust zugeschrieben wurden), deren Autoren den Faust-Stoff entwickelten, indem sie ihn ergänzten oder reduzierten, den Schwerpunkt verschoben und Neues hinzufügten (Müller 2014, 8 f.). So setzt sich das Leben des gedichteten Faust aus Text- und Wissensfragmenten des 16. Jahrhunderts zusammen, die einen disparaten Kern bilden, der sich infolge einer längeren Tradierung wandelt und als ›Faust-Splitter‹ bekannt geworden ist (Tille 1900). Von Anfang an werden Texte miteinander verwoben, die eine deutliche Trennung von Fakten und Fiktion so gut wie unmöglich machen.

An der Schwelle zum 17. Jahrhundert steht Georg Rudolff Widmans 1599 in Hamburg erschienene Bearbeitung der *Historia*, die *Warhafftigen Historien von den gewlichen vnd abschewlichen Sünden vnd Lastern / auch von vielen wunderbarlichen und seltsamen ebentheuren: So D. Iohannes Faustus [...] hat getrieben*, in drei Teilen, mit ausführlichen Kommentaren religiös-moralisierender Art. Sie suchen eine Veröffentlichung der *Historia* zu rechtfertigen, ohne die Erzählung zu unterbrechen, verschieben den Schwerpunkt und definieren ›historische Fakten‹ zur Person Faust zum Teil neu, auch wenn der Wahrheitsanspruch erhalten bleibt und neue Beweisquellen angeführt werden. Widmans Faust ist in Mark Sontwedel geboren, studiert nicht mehr in Wittenberg, sondern in dem katholischen Ingolstadt und ist weniger von Wissensdrang als von Lust und Genußsucht getrieben. So entfernt sich die Figur Faust immer mehr von den Quellen des historischen Faustus und seine Abenteuer bringen ihn immer näher an die vermuteten Taten der im 16. und 17. Jahrhundert verfolgten Hexen heran (Scholz Williams/Schwarz 2003, 120; Scholz Williams 2004). Dies wird noch deutlicher in der 75 Jahre später von Johann Nicolaus Pfitzer in Nürnberg veröffentlichten Überarbeitung von Widmans Werk, *Das ärgerliche Leben und schreckliche Ende deß viel-berüchtigten*

Ertz-Schwartzkünstlers D. Iohannis Fausti (1674), dessen didaktische Zwecke dazu führen, dass der Abstand zur *Historia* von 1587 wächst, indem die warnenden Beispiele auf die Gegenwart Pfitzers übertragen werden. Eine letzte, stark gekürzte Bearbeitung der *Historia* erschien 1725 anonym, *Des Durch die gantz Welt beruffenen Ertz-Schwartz-Künstlers und Zaubers Doctor Johann Fausts, Mit dem Teufel auffgerichtetes Bündniß*. Dort weist schon die Vorrede an den »Unpartheyische[n] Leser« ironisch auf die inzwischen unüberschaubare und schwer zu bewertende Quellenlage des Faust-Stoffes hin, was die Straffung und den eigensinnigen Umgang mit dem Stoff in der Erzählung im Voraus rechtfertigt. Es scheint nicht mehr möglich, den ›wirklichen‹ Faust zu finden. Die Vielfalt der Erzählungen hat ihn zur literarischen Figur gemacht.

Interessant ist es deshalb, dass Johann Georg Neumann schon 1683 eine erste wissenschaftliche Arbeit zum Thema Faustus vorlegte, in der er bekannte Quellen aus dem 16. Jahrhundert auslegt, auch wenn Anekdotisches dabei ist (Henning 1993, 159 f.). Neumann und sein Respondent Carl Christian Kirchner weisen auf eine Entwicklung hin, die parallel zur literarischen Entfaltung des Faust-Stoffes verläuft und immer pointierter wird: die kritisch-wissenschaftliche Auseinandersetzung mit einer historischen, mythenumwobenen Person und ihrem literarischen Gegenspieler. Am Menschen Faustus wird nicht gezweifelt; man will seine wahre Geschichte erfahren und diese auch erklären. Als Abschluss dieser frühneuzeitlichen und von der Aufklärungsphilosophie beeinflussten Betrachtungsweise des Faust-Bildes sieht Henning deshalb Johann Friedrich Köhlers *Historisch-kritische Untersuchung über das Leben und die Thaten des als Schwarzkünstler verschrieenen Landfahrers Doctor Johann Fausts* von 1791, wo der Versuch unternommen wird, Fausts Zauberkünste verständlich zu machen (ebd., 162).

1.8 Der historische Faustus in der Germanistik des 19. Jahrhunderts

Das wachsende Interesse der Philologen an frühneuzeitlichen Texten, nicht zuletzt an den sogenannten ›Volksbüchern‹, führte im 19. Jahrhundert zu einer Reihe von Ausgaben frühneuzeitlicher Handschriften und Drucke, die zum Teil in Vergessenheit geraten waren, zum Teil – wie die *Historia* – durch lange Tradierung des Stoffes große Beliebtheit genossen (s. Kap. 6).

Die Literaturhistoriker der Zeit suchten nach den Quellen der *Historia*, nach dem Autor und nach Zeugnissen eines historischen Vorbildes der Protagonisten des ›Volksbuches‹. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts war die große Mehrheit der uns heute bekannten Quellen gefunden. Sie wurden erstmals im Jahre 1900 als Sammlung unter dem Titel *Faustsplitter* von Alexander Tille herausgegeben.

Die Herausgeber dieser Texte (u. a. Heinrich Düntzer, August Kühne, Gustav Milchsack, Siegfried Szamatólski und Wilhelm Scherer) fügten nicht selten Vorworte ein, in denen sie die Zuverlässigkeit der Quellen diskutierten, die Text- und Stoffgeschichte erläuterten und mit wertenden Bemerkungen die Leserschaft in vergangene Zeiten einführten. Häufig findet man eine abwertende Verwunderung über die mangelnde Kompetenz der Autoren. Wilhelm Scherer schreibt in *Das älteste Faust-Buch. Historia von D. Johann Fausten* über den anonymen Autor der *Historia*: »Wie schlecht erzählt er! Wie schlecht hat er seinen Stoff disponiert« (Scherer 1884, XIII f.). Und er stellt fest, dass die *Historia* in einer »tief im Mittelalter steckenden Unbildung und Halbbildung« zu verorten sei (ebd., XVIII). Scherer bemüht sich jedoch um den historischen Kontext, er legt dar, wie die *Historia* aus unterschiedlichen Quellen konzipiert wurde und sucht verschiedene Traditionen der Stoffgeschichte zu vermitteln, um die geographische Verbreitung des Erzählstoffes und oft widersprüchliche Betrachtungsweise der teils humanistisch-gelehrten, teils schwankhaften Figur der Faust-Texte zu vermitteln. Trotz seiner Kritik kommt Scherer letztlich zu dem Schluss: »Das Buch aber, das seine Gestalt zuerst selbständig auffaßte, wird im Sinne solcher Betrachtungen ein ehrwürdiges Denkmal der alten Zeit« (ebd., XXXI). Im ausgehenden 19. Jahrhundert werden sowohl der historische Faustus in den Urkunden als auch die literarische Verarbeitung seiner Person in der *Historia* zu Zeitdokumenten, die wissenschaftlich überprüft und ausgelegt werden.

Einige Jahre später, 1892, erschien die Wolfenbütteler Handschrift, kommentiert und herausgegeben von Gustav Milchsack. Sein geschichtlicher Überblick zum Faust-Buch ist zugleich eine kritische Betrachtung der Forschungs- und Quellenlage und ein weiterer Versuch, den Bezug zwischen dem historischen Faustus und der Figur der *Historia* herzustellen:

Faust, ein zunftgenosse jener aus den hörsälen der universitäten in die dunkle bahn abenteuernden landstreichertums verschlagenen vaganten, dessen verwegene

und burleske, auf hohen ruhm und gemeinen lebensgenuss gerichtete unternehmungen und schwänke noch jetzt, dreissig Jahre nach seinem tode den überall willkommenen stoff ernster und heiterer, gruseliger und moralisierender unterhaltung abgaben, war wie dazu geschaffen in einer solchen poetischen abspiegelung seines jahrhunderts die rolle des helden zu übernehmen [...]. (Milchsack 1892, XI f.)

Milchsack ist sich der unzureichenden Überlieferung des 16. Jahrhunderts für eine zuverlässige Darstellung durchaus bewusst und sieht die *Historia* deshalb als vermittelndes Medium zur historischen Vergangenheit (ebd., XIV). Wenngleich er sich gegen manche Argumente Scherers wendet, findet man auch bei Milchsack eine kritische Haltung gegenüber dem Autor der *Historia*, der »in einer sprache [schreibe], so ungelenkt und stilistischer klarheit und rundung so sehr entbehrend, dass man trotz oft eingestreuter theologischen brocken zweifelt, ob der schreiber wirklich eine theologische und überhaupt eine gelehrte bildung empfangen habe« (ebd., XIII).

Versuche, sowohl den historischen Faustus als auch den Autor der *Historia* in den gelehrten Kreisen des Humanismus und der Reformation zu verorten, findet man regelmäßig in Kommentaren und Arbeiten zum Faust-Thema. Robert Petschs 1911 veröffentlichte Ausgabe der *Historia* mündet in einen ausführlichen Appendix, in dem die Vielfalt der im 19. Jahrhundert kompilierten Quellen versammelt ist. Petschs Annahme, die *Historia* baue auf einer älteren, lateinischen Vorlage der *Historia* auf, konnte allerdings nie bewiesen werden, und die neuere Forschung hat seiner These widersprochen (de Huszar Allen 1986). Petschs erst im 20. Jahrhundert veröffentlichte Edition ist das Ergebnis der umfangreichen, für die weitere Entwicklung der Forschung zum Faust-Thema ausschlaggebenden philologischen Arbeit des 19. Jahrhunderts.

1.9 Die weitere Erkundung der frühen Quellen in der Forschung

Die *Faustsplitter* von Tille und die bibliographische Arbeit von Hans Henning geben sowohl die Vielfalt als auch die Unübersichtlichkeit der Forschungsliteratur zur Faust-Figur mehr als deutlich zu erkennen. Hennings Bibliographie zum Faust-Thema vom 16. Jahrhundert bis 1790 umfasste schon bei der Veröffentlichung 1966 insgesamt 3338 Einträge (Henning 1966), darunter fast 200 zur historischen Faust-Figur. Er ver-

sucht, diese Komplexität der Quellenlage in seinen Beiträgen zum Thema immer wieder zu berücksichtigen, verfährt dabei oft deskriptiv und meidet allzu kühne Stellungnahmen. Die Forschung zum historischen Faustus im 20. und 21. Jahrhundert ist besonders von den Arbeiten Günther Mahals und Frank Barons geprägt, die die schriftliche Überlieferung früherer Jahrhunderte eingehend untersucht haben. Mahal, der Gründer und langjährige wissenschaftliche Leiter des Faust-Museums und Faust-Archivs in Knittlingen, vertritt die Auffassung, Faustus sei in Knittlingen geboren worden (vgl. Manlius, Weyer), während Baron die Annahme verteidigt, Faustus komme aus Helmstadt bei Heidelberg (vgl. Mutianus Rufus und Kilian Leib). Die teilweise scharfe Auseinandersetzung über den Herkunftsort und den Namen einer Person, deren Leben nur sehr fragmentarisch belegt werden kann, weist vor allem darauf hin, dass es ohne neue Quellenfunde bei Annahmen und Interpretationen bleiben wird, auch wenn diese mehr oder weniger plausibel sein können. Die neuere Forschung z. B. von Jan-Dirk Müller, Gerhild Scholz Williams und Marina Münkler fokussiert auch immer weniger darauf, aus vorhandenen Quellen ›Fakten‹ herauslesen zu wollen, um die Präsenz einer historischen Person im frühen 16. Jahrhundert zu belegen, und legt stattdessen größeren Wert auf den gesellschaftlichen und religiösen Kontext der Quellen sowie ihre Verbindungen innerhalb eines größeren Netzwerkes von Faust-Quellen, die sowohl auf faktische wie fiktive Begebenheiten anspielen können (Müller 2004, Müller 2014, Münkler 2011, Scholz Williams/Schwarz 2003, Scholz Williams 2004). Marina Münkler verwendet für die Konzeption der *Historia* die auch zukünftig tragfähigen Begriffe Inklusion, Exklusion, Selektion und Kombination (Münkler 2011, 57).

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass der historische Faustus die Forschung wie eine Art Schattenmann immer wieder täuscht und foppt. Ohne weitere historische Quellenfunde aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts dürfte es schwierig werden, neue Kenntnisse über eine Person – ihre Herkunft, ihren Werdegang und Tod – zu gewinnen, von der wir bisher keine selbständigen Schriften besitzen und über die es nur vereinzelte und widersprüchliche Aussagen anderer gibt. Diese historische Ungewissheit müssen wir einerseits akzeptieren, andererseits dürfte gerade die Ambiguität der vielen Deutungsmöglichkeiten der Quellen dazu geführt haben, dass der historische Faustus die europäische Literatur und Kultur auch 500 Jahre nach seinen ersten Erwähnungen immer wieder bereichert.

Literatur

- Baron, Frank: Faustus. Geschichte, Sage, Dichtung. München 1982.
- Füssel, Stephan: »Eine erschrecklich Geschichte ordentlich verfasst«. Nürnberg und der Faust-Stoff. In: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg 80 (1993), 161–179.
- Füssel, Stephan. Die literarischen Quellen der *Historia* von D. Johann Fausten. In: Auernheimer, Richard/Baron, Frank (Hg.): Das Faustbuch von 1587. Provokation und Wirkung. München 1991, 15–39.
- Henning, Hans: Faust-Bibliographie. Teil I: Allgemeines. Grundlagen. Gesamtdarstellungen. Das Faust-Thema vom 16. Jahrhundert bis 1790. Berlin, Weimar 1966.
- Henning, Hans: Faust-Variationen. Beiträge zur Editionsgeschichte vom 16. bis zum 20. Jahrhundert. München, London, New York u. a. 1993.
- Historia 1988: *Historia* von D. Johann Fausten. Text des Druckes von 1587. Kritische Ausgabe. Mit den Zusatztexten der Wolfenbütteler Handschrift und der zeitgenössischen Drucke. Hg. v. Stephan Füssel u. Hans Joachim Kreuzter. Stuttgart 1988.
- Historia 1990: Romane des 15. und 16. Jahrhunderts. Nach den Erstdruckten mit sämtlichen Holzschnitten. Hg. v. Jan-Dirk Müller. Frankfurt a. M. 1990.
- De Huszar Allen, Marguerite: The Reception of the *Historia* von D. *Johann Fausten*. In: The German Quarterly 59 (1986), 582–594.
- Kästner, Hannes: Antikes Wissen für den ›gemeinen Mann‹. Rezeption und Popularisierung griechisch-römischer Literatur durch Jörg Wickram und Hans Sachs. In: Guthmüller, Bodo (Hg.): Latein und Nationalsprachen in der Renaissance. Wiesbaden 1998, 345–378.
- Kipf, Johannes Klaus: Schwankroman – Prosaroman – Versroman. Über den Beitrag einer nicht nur prosaischen Gattung zur Entstehung des frühneuzeitlichen Prosaromans. In: Drittenbass, Catherine/Schnyder, André (Hg.): Eulenspiegel trifft Melusine. Der frühneuhochdeutsche Prosaroman im Licht neuer Forschungen und Methoden. Amsterdam, New York 2010, 145–162.
- Kraß, Andreas: Am Scheideweg. Poetik des Wissens in der *Historia* von D. *Johann Fausten*. In: Zeitsprünge. Forschungen zur Frühen Neuzeit 14 (2010), 221–234.
- Kreutzer, Hans Joachim: Faust. Mythos und Musik. München 2003.
- Mahal, Günther: Faust. Die Spuren eines geheimnisvollen Lebens. Bern, München 1980.
- Mahal, Günther (Hg.): Der historische Faust. Ein wissenschaftliches Symposium. Knittlingen 1982.
- Milchsack, Gustav (Hg.): *Historia* D. *Johannis Fausti* des Zauberers nach der Wolfenbütteler handschrift nebst dem nachweis eines teils ihrer quellen. Wolfenbüttel 1892.
- Müller, Jan-Dirk: Volksbuch/Prosaroman im 15./16. Jahrhundert – Perspektiven der Forschung. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur, Sonderheft 1 (1985), 1–128.
- Müller, Jan-Dirk: Faust – ein Mißverständnis wird zur Symbolfigur. In: Röcke, Werner (Hg.): Thomas Mann. Doktor

- Faustus 1947–1997. Bern, Berlin, Bruxelles u. a. 2001, 167–186.
- Müller, Jan-Dirk: Das Faustbuch in den konfessionellen Konflikten des 16. Jahrhunderts. München 2014.
- Münkler, Marina: Narrative Ambiguität. Die Faustbücher des 16. bis 18. Jahrhunderts. Göttingen 2011.
- Ruberg, Uwe: Zur narrativen Integration enzyklopädischer Texte am Beispiel des *Faustbuchs* von 1587. In: Eybl, Franz M./Harms, Wolfgang/Krummacher, Hans-Henrik u. a. (Hg.): Enzyklopädien der Frühen Neuzeit. Beiträge zu ihrer Erforschung. Tübingen 1995, 64–80.
- Scherer, Wilhelm (Hg.): Das älteste Faust-Buch. Historia von D. Johann Fausten, dem weitbeschreiten Zauberer und Schwarzkünstler. Nachbildung der zu Frankfurt am Main 1587 durch Johannes Spies gedruckten ersten Ausgabe. Berlin 1884.
- Scholz Williams, Gerhild: Faust as Witch. Transformations of the Faust Legend in Early Modern Texts. In: Mahlmann-Bauer, Barbara (Hg.): *Scientiae et artes*. Die Vermittlung alten und neuen Wissens in Literatur, Kunst und Musik. Bd. 1. Wiesbaden 2004, 215–231.
- Scholz Williams, Gerhild/Schwarz, Alexander: Existentielle Vergeblichkeit. Verträge in der Mélusine, im Eulenspiegel und im Dr. Faustus. Berlin 2003.
- Tille, Alexander (Hg.): Die Faustsplitter in der Literatur des sechzehnten bis achtzehnten Jahrhunderts nach den ältesten Quellen. Berlin 1900.
- Weyer, Johann: *De praestigijs daemonvm. Von Teuffelsgespenst Zauberern vnd Gifftbereytern/Schwarzkünstlern/Hexen vnd Vnholden [...]*. Frankfurt a. M. 1586.

Elisabeth Wåghäll Nivre

2 Individualitätsmythen der Moderne: Faust im Kontext

2.1 Moderne Individuen: Faust, Don Juan, Hamlet, Don Quijote

»Und was der ganzen Menschheit zugeteilt ist«, sagt Goethes Faust, »[w]ill ich in meinem innern Selbst genießen« (Goethe: Faust I, V. 1770 f.). Prägnanter lässt sich der totalitäre Anspruch eines Individuums nicht ausdrücken. Dass es »genießen« und nicht etwa »erleiden« heißt, zeigt, dass dabei das Lustprinzip herrscht. Man kann es als eine Umkehr des Märtyrertums, genauer: der Christus-Figur, betrachten. Hier will jemand als Einzelner nicht das Leiden, sondern den Genuss der Welt auf sich nehmen. Es ist ein egoistischer Hedonismus, der sein Ego aufs Äußerste aufbläht. So zeichnet Goethe die Faust-Figur als pathetisch selbstherrliches Individuum, das seinen Willen und seine Lust absolut setzt. Entstehungsgeschichtlich hängt das mit dem programmatischen Individualismus des Sturm und Drang und der Genie-Zeit zusammen. Der Titelheld des ersten Tragödienteils verkörpert diese Intention auf ambivalente Weise: mitreißend in seinem Antitraditionalismus und natürlichen Authentizitätsverlangen, unheilvoll in seinem unbedingten Willen und Erlebnishunger.

Im weiteren Horizont gesehen, hängt Fausts Individualismus nicht nur mit dem Geniekult des ausgehenden 18. Jahrhunderts zusammen, sondern mit der gesamten Stoffgeschichte dieser Figur sowie weiterer Figuren, die ihrerseits bestimmte Aspekte von Individualität verkörpern: Don Juan, Hamlet und Don Quijote. In Don Juan, dem Verführer, Spötter und Betrüger aus Sevilla, erscheint Individualität als Egoismus und angemäße Autonomie. Seine sexuelle Gier ist das einzige Gesetz, nach dem er lebt. Hamlets Individualität bedeutet dagegen einsame Dissonanz. Indem er sich selbst und seinen Überzeugungen treu zu bleiben versucht, wird der Prinz von Dänemark allen anderen fremd und verliert seinen Platz in der Gesellschaft. Don Quijote schließlich zeigt Individualität als Verschrobenheit. Der verarmte Adlige aus La Mancha hat sich durch Ritterbücher in einen solchen idealistischen Wahn gelesen, dass er als lächerlicher, doch auch edler Sonderling durch eine von hartem Materialismus geprägte Welt irrt.

Wenn man die Faust-Figur diesen dreien zur Seite stellt, muss man in erster Linie nicht an Goethe, sondern an die älteren Fassungen des Stoffes denken, an

das ›Volksbuch‹ des Frankfurter Druckers Spieß (*Historia von D. Johann Fausten*, 1587) und die Tragödie von Christopher Marlowe (*The Tragical History of D. Faustus*, posthum 1604/16). Mit diesen Texten rückt die Faust-Figur zeitlich nah an die anderen heran. Die erste Textüberlieferung von Shakespeares *Hamlet* stammt von 1603, die beiden Teile von Cervantes' *Don-Quijote*-Roman erschienen 1605 und 1615, Tirso de Molinas *Burlador de Sevilla*, in dem die Don-Juan-Sage zum ersten Mal mit dem Motiv des steinernen Gastes verknüpft und damit für die weitere Stoffgeschichte geprägt wird, datiert als Druck von 1630, als Uraufführung von 1624 oder, wie auch vermutet wird, schon von 1613. Ihrer Entstehung nach gehören alle vier in die Frühe Neuzeit. Wenn man sie als ›moderne Individuen‹ bezeichnet, dann im historisch langen Sinn des Wortes. Es sind ›neuzeitliche Individuen‹. Was sie als solche ausmacht und von allen Figuren der antiken und mittelalterlichen Literatur unterscheidet, ist, dass ihre Individualität einen prinzipiellen und ungelösten Konflikt mit den gesellschaftlichen und religiösen Normen darstellt. Sie negieren die sie umgebenden Konventionen und Regeln, überschreiten das Maß, das ihnen als Teil der Gemeinschaft gesetzt ist, und geraten dadurch in die Isolation und den Verlust aller Mitmenschlichkeit. Individualität zeigt sich in diesen vier Figuren als ein provokanter, rastlos unruhiger Zustand, als ein antithetisch behauptetes Ich. Sie nährt sich von einer Energie, die sie aus der menschlichen Gemeinschaft ausschließt. In diesem Sprengpotential liegt das Neuzeitliche, Moderne der vier Figuren. Sie werden in dem Maße Individuen, wie sie sich aller Gemeinschaft entfremden.

Der anregendste Beitrag, der die vier literarischen Figuren in dieser Hinsicht zusammenstellt, ist ein Kapitel in Ernst Blochs Hauptwerk *Das Prinzip Hoffnung*. Es fasst die vier als »Leitfiguren der Grenzüberschreitung« zusammen und spricht von ihrer »drangvollen Individualität«, die sie »notwendig zum Fremdling« mache. In ihnen sei nur »die *Intention* auf Utopisches«, nicht aber der »*Inhalt* des Utopischen« dargestellt (Bloch 1959, 88, 91 u. 111). Eine zur selben Zeit entstandene literaturwissenschaftliche Studie bezeichnet sie als »abendländisches Gestaltengeviert«, in dem sich das neuzeitliche Bewusstsein programmatisch als Schritt »aus einer geordneten und gesicherten Welt hinaus« zeige (Brüggemann 1958, 109 u. 111). Die Rede vom »Gestaltengeviert« übertreibt die Vorstellung, dass ausgerechnet diese vier einen spezifischen Zusammenhang bilden. Eine neuere Studie scheidet Hamlet aus der Reihe der frühneuzeitlichen Indivi-

dualitätsmythen aus und stellt den verbleibenden drei Figuren den jüngeren Robinson Crusoe zur Seite (Watt 1996). Man muss differenzieren. Die engste typologische Verwandtschaft zeigen Faust und Don Juan (s. Kap. 28). Sie entsprechen sich als »exorbitant egos« (Watt 1996, 122), die sich mit angemaßter, frevelhafter Autonomie über gesellschaftliche und religiöse Normen hinweg setzen. Hamlet sieht sich umgekehrt als Opfer einer Freveltat und entwickelt seine Individualität gerade nicht als Täter, sondern in der Aufstauung der lange unausgeführten Vergeltung. Im Gegensatz zu diesen drei tragischen gibt Don Quijote die komische Figur, die sich durch ihren angelesenen Idealismus lächerlich macht. Neben der Ähnlichkeit von Faust und Don Juan zeigen sich also ebenso deutliche Unterschiede zu den ihrerseits ganz unterschiedlichen Hamlet und Don Quijote.

Was die vier Figuren dennoch verbindet, ist außer der neuzeitlichen Individualitätstypologie eine Rezeptions- und wirkungsgeschichtliche Beobachtung: Alle vier erfahren nach ihrer frühneuzeitlichen Entstehung eine ähnliche, signifikante Verwandlung im Kontext der Romantik. Um 1600 kommen alle vier als Warnfiguren in die Welt. Ihre Individualität soll abschrecken: Faust von gelehrtem Hochmut und schwarzer Magie, Don Juan von gottloser Sinnlichkeit, Don Quijote von der Lektüre spätmittelalterlicher Ritterromane. Bei Hamlet lässt sich zwar keine vergleichbar klare didaktische Funktion angeben, doch zeigt sich an ihm deutlich das Unheil von dilemmatischem Rachedenken und Melancholie. Zwei Jahrhunderte später, um 1800, wecken alle vier ein neues Interesse, das die Auffassung der Figuren ins Positive verschiebt. Aus den frühneuzeitlichen Warnfiguren werden romantische Faszinationsgestalten. Ihre Individualität schreckt nun nicht einfach ab, sondern ruft auch Bewunderung hervor. Das geschieht zum einen durch literarische und weitere künstlerische Neubearbeitungen der alten Stoffe (Goethes *Faust*, Da Pontes/Mozarts *Don Giovanni*, Lord Byrons *Don Juan*), zum anderen – so bei Shakespeares Drama und Cervantes' Roman – durch neue Übersetzung und neue Interpretation der alten Texte. Durch all dies verwandeln sich die überlieferten Stoffe in aktuelle Reflexionsfiguren. Ihre Individualität bestimmt sich nach den zeitgenössischen Lebenseinstellungen neu. Faust, Don Juan, Hamlet und Don Quijote haben jeweils zwei Gestalten: eine frühneuzeitliche und eine romantische. Ihre lange, bis heute reichende Rezeptionsgeschichte wird nach ihrer zeitlich eng beieinanderliegenden Entstehung durchweg durch eine zeitlich ebenso eng be-

nachbarte romantische Umdeutung geprägt. Darin liegt ihre signifikante Gemeinsamkeit. Durch sie werden sie zu komplexeren, historisch gestuften Reflexionsfiguren moderner Individualität. Aus welchen Gründen kann man sie als »Individualitätsmythen« der Moderne bezeichnen?

2.2 Literarische Figuren und/als Mythen

Der Ausdruck »Mythos« tendiert zu inflationärem Gebrauch, sodass fast alles darunter fallen kann, was ins Gerede kommt und für irgendwie bedeutend erachtet wird, ohne eine überprüfbare Tatsache zu sein. Denn das sind bei aller Ausweitung des Mythos-Verständnisses doch seine beiden definierenden Merkmale: Es handelt sich um eine historisch und der Sache nach nicht belegbare oder offensichtlich unwahre Erzählung, die dennoch als Sinnstiftung Relevanz gewinnt. Nach dem griechischen Wortsinn bedeutet »Mythos« »Erzählung«. Es ist sinnvoll, daran definitiv festzuhalten, damit der Begriff nicht beliebig wird. Im antiken Griechenland sind damit die unwahren, erfundenen Erzählungen gemeint, im Gegensatz zur Geschichtsschreibung und anderen verifizierbaren Aussagen. Im heutigen Verständnis kommt zu dem negativen Kriterium der Unwahrheit die positive Auszeichnung der kollektiven Resonanz und Akzeptanz hinzu. Als Mythen bezeichnet man diejenigen unbelegbaren oder unwahren Erzählungen, die sich dennoch in einer Gemeinschaft halten, Gemeingut geworden sind und sich als solches in verschiedenen Funktionen (Unterhaltung, Orientierung, Sinnstiftung, Ablenkung...) bewähren.

Besonders das zweite, positive Kriterium wird für die Literaturwissenschaft interessant. Allein nach dem ersten, negativen Merkmal beurteilt, wäre alle fiktionale Literatur »Mythos«. Der Begriff fiele mit dem der Fiktion zusammen und verlöre alles weitere Distinktionsvermögen. Erst im zweiten Kriterium liegt sein spezifisches Potential. Es ist nicht immer klar zu beurteilen, weil es ein quantitatives Moment enthält, für das es keine eindeutigen Schwellenwerte gibt. Ab welcher Verbreitung genau spricht man von kollektiver Resonanz und Akzeptanz, spricht man von Gemeingut im Unterschied zum geistigen Eigentum eines individuellen Autors? Das ist nicht immer trennscharf zu entscheiden. Und doch liegt es genau an dieser Entscheidung, ob man etwas mit gutem Grund Mythos nennt oder nicht. Dass man diesen Begriff auf die Figuren selbst, also hier auf Faust, Don Juan, Hamlet und Don Quijote bezieht, ist dabei nur eine redensart-

liche Übertragung. Im eigentlichen Sinne versteht sich der Mythos als die Erzählung, durch die diese Figuren existieren. Damit ist nicht Erzählung als Gattung gemeint, sondern nur die Darstellung eines chronologisch verlaufenden Ereigniszusammenhangs. Das kann auch in einem Drama geschehen.

Dass sie sich nicht ausschließlich der Erzählphantasie verdanken, sondern auch als historische Personen existierten, an denen sich die literarische Darstellung inspirierte, lässt sich für drei von ihnen: für Faust, Don Juan und Hamlet annehmen. Jedoch ist keiner von ihnen als historisches Individuum greifbar. Es gibt nur Indizien, die in diesen Fällen eine euhemeristische Mythenklärung nahelegen (so genannt nach dem antiken Reiseschriftsteller Euhemeros, dem man diese Erklärung zuschreibt): Mythen können als dichterische Überhöhungen historischer Ereignisse und Personen entstehen. So weist das Ursprungsdokument der literarischen Faust-Figur, die *Historia von D. Johann Fausten* von 1587, ihren Titelhelden in der Vorrede als einen in ganz Deutschland bekannten »Zauberer« und »Schwartzkünstler« aus, von dem auch zahlreiche »Geschichtsschreiber« Bericht gäben (*Historia* 1988, 5). Nun darf man diesen Ausdruck nicht im Sinne heutiger wissenschaftlicher Historiographie verstehen. Er liegt vielmehr auf der Schwelle zwischen historischem Wahrheitsanspruch und schriftstellerisch-didaktischer Erfindungsgabe, auf der sich auch der Autor der *Historia* selbstbewusst platziert. Die Don-Juan-Figur ist über ihren Familiennamen Tenorio mit einem kastilischen Höfling aus dem 14. Jahrhundert in Verbindung zu bringen, über den in der Gegend um Sevilla Abenteuer- und Schauergeschichten kursierten. Die Hamlet-Figur schließlich gründet stoffgeschichtlich in dem dänischen Königssohn Amlethus, von dem die Anfang des 13. Jahrhunderts entstandenen *Gesta Danorum* des dänischen Historiographen Saxo Grammaticus berichten. Shakespeare ist nicht der erste, der diesen Stoff literarisch aufgreift.

Die *Historia* sowie Marlowes Faust-Drama, Shakespeares Hamlet-Tragödie und Tirso de Molinas Don-Juan-Stück: Alle literarischen Gründungsdokumente dieser drei Figuren sind fiktionale Texte und damit das Produkt individueller Autorschaft. Sie entstehen aber in einer Zeit, in der Originalität noch kein Kriterium der Literatur ist, und sie sind auch tatsächlich nicht ganz neu erfundene, sondern bearbeitete Stoffe, die als Geschichten kursierten und somit als Gemeingut und nicht als Eigentum einzelner Autoren galten. Die Grenze, was man dabei für historische Wahrheit und was für Erfindung hielt, war wohl fließend. Insofern

geben alle drei ein Beispiel für eine euhemeristisch zu erklärende Mythenbildung. Und genau das unterscheidet sie von Don Quijote, der als eigentümliches Phantasieprodukt des Autorindividuums Cervantes in die Welt kam. Zwar wird diese Autorschaft im Text durch die Herausgeberfiktion und die Erfindung eines arabischen Urhebers verschleiert, doch ist dies nicht mehr als eine durchsichtige romanhafte Gewohnheit. Nach dem Erfolg des ersten Teils sprang ein anderer Schriftsteller (Avellaneda) auf diese Erfindung auf und erzählte sie mit eigener Gewinnabsicht weiter. Cervantes trat dieser Enteignung seines Stoffes in seinem eigenen zweiten Romanteil entgegen. Entstehungsgeschichtlich gesehen, muss man deshalb Don Quijote als moderne fiktive Romanfigur und als individuelle Erfindung von den mythischen Figuren Faust, Don Juan und Hamlet unterscheiden.

Rezeptions- und wirkungsgeschichtlich ändert sich die Lage. Hamlet wechselt die Seite. Shakespeares Tragödie verdrängt alle anderen Gestaltungen des Stoffes und lässt sie vergessen, sodass die Figur nicht mehr als erzählerisches Gemeingut, sondern als Shakespeares und nur Shakespeares eigene Erfindung wahrgenommen wird. Die Figur existiert gar nicht mehr unabhängig von dieser einen Tragödie, so wie Don Quijote nicht unabhängig von Cervantes' Roman existiert. Avellanedas Alternativversuch ist untergegangen. Will man zwischen Mythen als kollektivem Erzählstoff und solchen Erzählungen unterscheiden, die als individuelle Phantasieschöpfungen nur eines einzigen Autors gelten, dann stehen sich aus heutiger Sicht Faust und Don Juan einerseits und Hamlet und Don Quijote andererseits gegenüber. Das überragende Ansehen und auch die größere Bekanntheit, die Goethes *Faust* im Vergleich zu allen anderen Darstellungen dieser Figur genießt, begünstigen ebenfalls die Tendenz, die tatsächlich kollektiv erzählte Figur für ein Goethisches Eigentum zu halten. Das werden vor allem diejenigen so sehen, die aus der Stoffgeschichte des Faust nur Goethes Drama kennen. Doch sind Zahl und Ansehen der anderen Faust-Texte unvergleichlich größer als im Fall Hamlets.

Wenn man dennoch alle vier Figuren als Mythen bezeichnet, sieht man von all diesen literaturtypologischen Unterschieden ab und hebt die große, langlebige Präsenz und Resonanz hervor, in der sie sich wohl annähernd gleich kommen. Denn auch Hamlet und Don Quijote begegnen nicht nur in der Shakespeare-Inszenierung und Cervantes-Lektüre. Wie Faust und Don Juan haben sie sich durch weitere Literatur, durch die bildenden und andere Künste verbreitet und in

Klischeevorstellungen popularisiert: Faust als der unersättlich Strebende, Don Juan als der sexuelle Wüstling und Zyniker, Hamlet als der melancholische Grübler, Don Quijote als der irrende Ritter von der traurigen Gestalt. In diesen Vorstellungen haben sie eine Prägnanz und Verbreitung gefunden, wie man sie sonst vor allem von den Figuren der antiken Mythen kennt: z. B. von Aphrodite als der verführerischen weiblichen Schönheit oder Odysseus als dem listenreichen Irrfahrer. Diese Analogie zwischen den antiken und den neuzeitlichen Figuren, dass sie sich mit bestimmten Merkmalen repräsentativ und fest in der kollektiven Vorstellungswelt einer Kultur etabliert haben, ist das entscheidende Argument, warum man alle vier – Faust, Don Juan, Hamlet und Don Quijote – als moderne Mythen bezeichnen kann.

2.3 Warnfiguren der Frühen Neuzeit, Faszinationsfiguren der Romantik

Faust, Don Juan und Don Quijote kommen als didaktisch konzipierte Warnfiguren in die literarische Welt. Die ersten beiden tragen eine christlich-religiöse Abschreckungsbotschaft, sodass man sie als negative Legendenfiguren bezeichnen kann. In Umkehrung der positiven Heiligenlegenden, die man als Vorbilder christlicher Lebensführung lesen soll, bieten sie warnende Gegenbeispiele, wie und wodurch man Glauben und Seelenheil verliert. Der dritte, Don Quijote, dient zur literaturdidaktischen Mahnung. Er zeigt die Schädlichkeit falscher Lektüre.

In der *Historia* und in Marlowes Drama verkörpert Faust die Sünde des Hochmuts. Ihre Bestrafung wird affektstark zelebriert, indem der Sünder mit verzweifelter Jammern und Klagen am Ende zur Hölle fährt. Und auch zuvor bleibt der Hochmut ohne Gewinn. Denn der Teufel, mit dessen Hilfe Faust die Grenzen des demütigen, gottesfürchtigen Wissens überschreiten will, erweist sich als Betrüger, der kein Wissen zu bieten hat. Tirso de Molinas Don Juan vereint gleich mehrere Sünden in sich: Er ist Ehebrecher, Lügner und Mörder, er verhöhnt die Toten und zeigt bis zuletzt keine Reue. Wie Faust erleidet er dafür die Höllenstrafe. Man kann in beiden Figuren eine christlich motivierte kritische Reaktion auf das Menschenbild der Renaissance und dessen Hochschätzung des selbstbewussten starken Individuums sehen (Watt 1996). Faust ist der überragende Gelehrte, Don Juan ein Muster des unerschrockenen, selbstbestimmten freien Mannes, und es ist bei beiden genau diese individuelle Stärke und

Selbstsicherheit, mit der sie aus der christlichen Ordnung ausbrechen und in Verdammnis enden.

Don Quijote trägt dagegen keine religiöse, sondern eine literaturkritische Botschaft: Er verkörpert den Realitätsverlust und die auch körperlich schmerzhaft Lächerlichkeit, die durch falsche Lektüre drohen. Auch wenn der idealistische Ritter von der traurigen Gestalt mehr als nur eine Karikatur ist und er in Kombination mit seinem materialistischen Knappen Sancho Pansa zu einer komplexen Figur wird, verfolgt Cervantes doch grundsätzlich eine satirische Absicht gegen die noch zu seiner Zeit modischen und beliebten Ritterromane. Der Charakter des Lehrstücks behauptet sich bis zuletzt, als der endgültig heimgekehrte Abenteurer auf dem Sterbebett seinen Unsinn einsieht und bereut. Nach der expliziten Moral dieses Romans ist Don Quijotes Individualität nur ein Irrtum.

Diese negativen Bewertungen von Individualität in den Texten der Frühen Neuzeit ändern sich zwei Jahrhunderte später im Kontext der Romantik. Es kommt dabei zu keiner eindeutigen Umpolung ins Positive. Doch gewinnen die Figuren so viele affirmative Momente hinzu, dass sie ihren Warncharakter verlieren und stattdessen eine ambivalente Faszination erregen. Für Faust bewirkt dies mit durchschlagender Wirkung der erste Teil von Goethes Tragödie. Er löst die Figur ganz aus ihrer hergebrachten religionsdidaktischen Funktion heraus, um mit ihr das revolutionäre Bewusstsein eines jungen zeitgenössischen Akademikers darzustellen, gekennzeichnet vor allem durch den Widerwillen gegen gesellschaftliche und insbesondere akademische Traditionen, durch Authentizitätsverlangen und Erlebnishunger. Diese Umdeutung erfasst auch die Teufelsfigur, die Goethe zu einem zeitgenössischen intellektuellen Zyniker modernisiert. Das positive Identifikationsangebot, das die psychologische Aktualisierung beider Figuren macht, nimmt das Publikum so begeistert an, dass es die negativen Seiten darüber verdrängt. Die kulturpolitische Erhebung des Textes zum Nationalgedicht verstärkt das affirmativ identifikatorische Faust-Verständnis, nach dem die unheilvolle Rücksichtslosigkeit der Figur als Stärke und Zielstrebigkeit des deutschen Nationalcharakters verklärt wird. Bei Don Juan vollzieht sich die Umwertung auf medialem Umweg über Mozarts Oper. Es ist nicht das Libretto von Da Ponte, sondern Mozarts Musik, deren seit der Uraufführung 1787 einhellig begeisterte Aufnahme auch die Wahrnehmung der Titelfigur verändert. Die Qualität der Komposition überträgt sich auf die Einschätzung der sängerischen Hauptrolle. Was musikalisch so komplex und wertvoll

ist, kann nicht einfach böse und abschreckend sein. Dieser Logik folgt die neue Interpretation, die sich vor allem durch E. T. A. Hoffmanns Erzählung *Don Juan* (1814) verbreitet. Sie schildert den Eindruck der Figur aus der Sicht eines Opernenthusiasten, der in ihr keinen Sünder sieht, sondern ein tragisch »zerrissenes Wesen« (Hoffmann 1993, 86), das an dem Widerspruch zwischen dem Göttlichen und Dämonischen in der Liebe zu Grunde gehe. Die Darstellung dieses Widerspruchs als »Streben nach dem Höchsten« (ebd., 93), das rastlos durch die matten irdischen Genüsse von Enttäuschung zu Enttäuschung fliehe, verriet den Einfluss von Goethes *Faust*. Die Parallelisierung der beiden Figuren wird im 19. Jahrhundert Mode. In einer von Eckermann überlieferten Äußerung wird sie von Goethe selbst bestätigt. Wenn es überhaupt eine passende Musik zu seinem *Faust* geben könnte, habe Goethe gesagt, dann müsste sie »im Charakter des Don Juan sein; Mozart hätte den Faust komponieren müssen« (zu Eckermann, 12.2.1829; Goethe FA, II.12, 306).

Don Quijote wird in der Romantik nicht neu bearbeitet, doch neu gelesen. In Deutschland schafft Ludwig Tiecks Übersetzung (1799–1801) dafür die Voraussetzung, indem sie das Prosawerk zum ersten Mal als stilistisches Kunstwerk erfahrbar macht. Auf dieser Grundlage verehren August Wilhelm und Friedrich Schlegel und nach ihnen Schelling (*Philosophie der Kunst*, 1802/03) und Heinrich Heine (*Einleitung zum Don Quixote*, 1837) Cervantes als den Erfinder des modernen Romans. Dabei relativieren sie die ursprüngliche satirische Intention des Werkes, um es stattdessen als eine umfassende Darstellung des Menschlichen und menschlicher Empfindung ernst zu nehmen. Hegel spitzt es auf das Interesse am Individuum als solchem zu: Don Quijote verkörpere das »Individuum als freies Subjekt« (Hegel 2003, 197), das sich mit seinen subjektiven Vorstellungen in der objektiven Welt zu realisieren versuche. So gesehen, ist der irrende Ritter gerade kein Sonderling mehr, sondern zeigt exemplarisch den »Standpunkt, den die Individuen in der Welt einnehmen« (ebd.). Diese Umdeutung, die der Figur alles Satirische nimmt und in ihr stattdessen mit großer Sympathie die menschliche Subjektivität zur Anschauung gebracht sieht, setzt sich auch außerhalb Deutschlands durch. Davon zeugt eine Reihe von Don Quijote verehrenden Schriftstellern: Wordsworth, Lord Byron und Coleridge in England, Rousseau, Balzac und Alfred de Vigny in Frankreich, Dostojewski in Russland (Watt 1996, 218–227).

Auch Hamlet erfährt eine romantische Umdeutung,

am einflussreichsten durch Goethes Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795/96), dessen Titelheld in der schauspielerischen Auseinandersetzung mit Shakespeares Figur seine eigene Persönlichkeit fortentwickelt. Dabei geschieht dasselbe, was auch Goethes Faust-Bearbeitung kennzeichnet: Die Figur füllt sich mit zeitgenössischer Psychologie der Genie-Zeit. Wilhelm Meister deutet Hamlets Tragik als Disproportion zwischen der inneren Schwäche und der zu großen Anforderung, die der Racheauftrag seines Vaters an ihn stellt: »eine große Tat auf eine Seele gelegt, die der Tat nicht gewachsen ist« (Goethe FA, I.9, 609). So verstanden, sind Hamlets Zögern und Grübeln die Symptome der von der Lebenslast überforderten individuellen Innerlichkeit. Friedrich Schlegel bringt dies auf den Begriff der »[k]olossalen Dissonanz« (Schlegel 1979, 248) zwischen Individuum und schicksalhafter Lebenssituation. Hamlet erscheint damit wie ein zweiter Werther, mit einer privaten, individuellen Sensibilität, wie man sie erst seit der Empfindsamkeit des 18. Jahrhunderts diskutiert. Im Blick auf das elisabethanische Theater ist das anachronistisch. Dort ist Hamlet wohl eher im Konflikt um die Legitimität der Blutrache und vor dem Hintergrund des Melancholie-Diskurses zu sehen. Shakespeares Text inspiriert jedoch weit über seinen frühneuzeitlichen Horizont hinaus ein im viel engeren Sinne modernes individualpsychologisches Interesse.

2.4 Individualität als Egoismus: Faust und Don Juan

Faust und Don Juan entsprechen sich darin, dass sie Individualität als Egoismus verkörpern. Positiv bedeutet das Durchsetzungsstärke, Selbstbestimmung, Unerschrockenheit; negativ Rücksichtslosigkeit, Anmaßung, Frevel. Entstehungsgeschichtlich kann man sie als literarische Experimente deuten, in denen die in der Renaissance als Wert formulierte Selbstbehauptung des Individuums kritisch »auf die Spitze getrieben« und radikal gegen religiöse und gesellschaftliche Fremdbestimmung gekehrt wird (Bremer 1993, 4). Sie stehen damit für ein neuzeitliches Menschenbild, das die tradierten Zielsetzungen der antiken und der christlichen Ethik (das aristotelische maßvolle Konzept des Guten, die christlichen Gebote und Tugenden) durch eine schrankenlose Dynamisierung menschlicher Entfaltungsperspektiven überschreitet. Statt durch vorgegebene moralische Werte und Grenzen definiert sich das Gelingen menschlichen Lebens

neu als potentiell unbegrenzter Vollzug der je eigenen Antriebe. Den bewusstseinsgeschichtlichen Hintergrund bildet dazu der Neuplatonismus der Renaissance-Philosophie, in dem sich – wie z. B. bei dem im Jahr 1600 als Ketzer verbrannten Giordano Bruno und seiner Theorie von den ›Heroischen Leidenschaften‹ (*De gli eroici furori*, 1585) – kosmologische und anthropologische Konzeptionen von Unendlichkeit verschränken (Bremer 1993, 10). Faust und Don Juan verkörpern dieses Menschenbild jedoch so, dass es sich als unstillbare Unruhe und als gesellschafts- und selbstzerstörender Unheil erweist. Diese kritische Tendenz hat man als Grundzug der Gegenreformation angesehen (Watt 1996, 137), was für den spanischen Kontext des Don Juan näher liegt als für den im protestantischen Milieu angesiedelten Faust. Nach der *Historia* studiert er in Wittenberg. Doch ließe sich dies mit dem Argument erklären, dass die gegenreformatorische Literatur das Exempel des gottlosen Sünders strategisch im Zentrum der Reformation ansiedelt. Faust wäre darin kein Einzelfall (Bremer 1993, 7). Da der Drucker der *Historia*, Johann Spieß, allerdings eindeutig in protestantischem Kontext steht, überzeugt eine andere Einschätzung mehr: In ihrer Kritik am grenzenlosen Individualismus kommen Reformation und Gegenreformation überein.

Neben dieser konzeptionellen Entsprechung stimmen Faust und Don Juan in weiteren Hinsichten überein. Als Stofftraditionen sind sie beide Gemeingut. Sie haben kein identifizierbares Ursprungsdokument, jedoch einzelne Grundlagentexte (*Historia*, Marlowe; Tirso de Molina), die einen jeweils diffusen Sagenkreis fokussiert (im Falle Don Juans mit dem Motiv des steinernen Gastes kombiniert) und damit die weitere Rezeption und Entwicklung geprägt haben. Deren Zeugnisse zeigen eine große Spannweite von der Populärzur Hochkultur. Gleichzeitig mit den genannten literarischen Basistexten verbreiten sie sich seit dem 16. Jahrhundert als Puppenspiele und Jahrmarktunterhaltung, erscheinen jedoch durch die Jahrhunderte hindurch und bis in die Gegenwart hinein immer wieder in anspruchsvollen Fassungen, auch herausragenden Meisterwerken, in verschiedenen literarischen und anderen künstlerischen Gattungen. Um nur die namhaftesten neben Goethes Drama anzuführen: Klingers Sturm-und-Drang-Roman *Faust's Leben, Thaten und Höllenfahrt* (1791), Heines literarische Ballettchoreographie *Doktor Faust. Ein Tanzpoem* (1851), die *Faust-Symphonie* von Franz Liszt (1857), die Faust-Oper von Charles Gounod (1859), der Faust-Film von Friedrich Wilhelm Murnau

(1926), das Theaterstück *Mon Faust* von Paul Valéry (1945), der *Doktor-Faustus*-Roman von Thomas Mann (1947) und das Libretto *Johann Faustus* von Hanns Eisler (1952). Im Vergleich zu der in Deutschland zentrierten Faust-Tradition findet der Don-Juan-Stoff europäisch weitere Verbreitung: in Theaterstücken von Molière (*Don Juan ou le Festin de Pierre*, 1665), Goldoni (*Don Giovanni Tenorio, o sia: il dissoluto punito*, 1736), Alexandre Dumas (*Don Juan de Marañá*, 1836, der allerdings eine andere Sagenfigur mit der Tenorio-Tradition verbindet), Puschkin (*Kamennyj Gost', Der steinerne Gast*, 1840), José Zorrilla y Moral (*Don Juan Tenorio*, 1844), George Bernard Shaw (*Don Juan in Hell*, Zwischenspiel zu *Man and Superman*, 1903), Ödön von Horváth (*Don Juan kommt aus dem Krieg*, 1936), Max Frisch (*Don Juan oder die Liebe zur Geometrie*, 1953); in einer Verserzählung von Lord Byron (*Don Juan*, 1819–24), einer Novelle von Prosper Mérimée (*Les Âmes du purgatoire*, 1834, mit derselben Sagen-Kombinatorik wie bei Dumas) und einer Erzählung von Peter Handke (*Don Juan (erzählt von ihm selbst)*, 2004). Neben Mozarts Oper (*Don Giovanni*, 1787) stehen Kompositionen von Christoph Willibald Gluck (*Don-Juan-Ballett*, 1761) und Richard Strauss (Tondichtung *Don Juan*, 1888). Strauss' Komposition folgt einem Text von Nikolaus Lenau (*Don Juan*, posthum 1851), der zuvor auch ein eigenes Faust-Drama vorlegte (*Faust. Ein Gedicht*, 1836). Christian Dietrich Grabbe führt beide Figuren in einer Tragödie zusammen (*Don Juan und Faust*, 1829), in der beide nach der europäischen klimatheoretischen Klischee-Opposition als Rivalen aufeinander treffen: der sinnliche, lebensfrohe Frauenheld aus dem Süden gegen den übersinnlichen, grüblerischen Wahrheitssucher aus dem Norden. In jüngster Zeit hat Robert Menasse beide Figuren in je einem Werk aktualisiert: Don Juan als alt gewordenen, frustriert und selbstironisch rückblickenden Liebhaber, dessen Lächerlichkeit die von Don Quijote geliehene Herkunftsbezeichnung markiert (*Don Juan de la Mancha*, 2007), Faust in kritischer Perspektive als Unternehmer (*Doktor Hoechst. Ein Faust-Spiel*, 2013). Beide Figuren, sieht man, sind bis heute produktiv.

Was bei Grabbe überdeutlich, bis zur unfreiwilligen Komik erscheint, hat im 19. Jahrhundert Konjunktur: Faust und Don Juan werden völkerpsychologisch (deutsch – spanisch, häufiger typologisch weiter: germanisch – romanisch) oder allgemeiner europäisch-klimatheoretisch (Norden – Süden) polarisiert: Intellekt gegen Sinnlichkeit, gedankenschwere Grübelei gegen gedankenlose Lebenslust. Sören Kierkegaard

erfasst diesen Gegensatz phänomenologisch eindringlicher, indem er Don Juan nicht mit dem Gelehrten Faust, sondern dem Gretchen-Verführer aus Goethes erstem Tragödienteil vergleicht. Er schließt daraus auf zwei Typen des Erotischen: denjenigen, der bewusst verführen wolle und dadurch eine geistig-reflexive Dimension habe, und den rein sinnlichen, für den das bloße körperliche Begehren charakteristisch sei. Der zweite Typus finde als das »Musikalisch-Erotische« in Mozarts *Don Giovanni* seinen vollkommenen Ausdruck, wobei es schlüssig sei, dass sich die Don-Juan-Figur künstlerisch in der Oper, die geistig-reflexive Faust-Figur dagegen in der Literatur vollendet habe (Kierkegaard 1993, bes. 96–110). Mit dieser Bewertung macht Kierkegaard Schule. Sie monumentalisiert das kulturelle Gedächtnis, indem sie die gesamte kontrastive Stoffgeschichte in der Gegenüberstellung zweier Klassiker, Goethe und Mozart, zusammenzieht. Und sie bietet ein Erklärungsmuster für die eigentlich paradoxe Behauptung, dass eine literarische Figur am prägnantesten durch einen Komponisten dargestellt werden könne.

Für die populäre Vorstellung der beiden Figuren hat sich die monumentalisierende Reduktion allerdings durchgesetzt. Darin liegt eine weitere, strukturelle Ähnlichkeit der beiden Stofftraditionen. Aus den zahlreichen Bearbeitungen ragt jeweils eine heraus, deren künstlerisches Prestige und anhaltende Spielplanpräsenz alle anderen in den Schatten stellt: Mozarts *Don Giovanni* und Goethes *Faust I*. Diese beiden individuellen Gestaltungen beherrschen bis heute ihre jeweilige Stoffgeschichte. Sie haben ihre Vorgänger, auch ihre frühneuzeitlichen Gründungstexte verdrängt und sich so fest etabliert, dass sich kein Nachfolger gegen sie hat behaupten können. Bei Faust gilt das sogar für den Autor selbst: Mit der eigenen, typologisch und thematisch multiplen Fortsetzung seiner Figur im zweiten Tragödienteil hat Goethe nicht an den Erfolg des ersten anknüpfen, geschweige denn ihn verdrängen können. Mozarts Oper und Goethes erster Tragödienteil sind Etappen in zwei langen, variantenreichen Stoffgeschichten. Durch ihre unvergleichliche Publikumsresonanz aber haben sie die populäre Vorstellung ihrer beiden Hauptfiguren fast monopolisiert (nur in Frankreich hält sich neben Mozarts Molières Don Juan, der als atheistischer, amoralischer Freigeist, Provokateur und zynischer Heuchler intellektueller, weniger triebhaft erscheint). Die religions- und moraldidaktische Abschreckungsästhetik, in der beide ursprünglich auftreten, ist damit in beiden Fällen nachhaltig durch eine romantische Faszinations-

ästhetik ersetzt worden. Deren literarische und musikalische Qualität haben es vermocht, den triebhaft anmaßenden Egoismus dieser Gestalten wertvoll erscheinen zu lassen. Die Bewunderung für die Kunst der beiden Schöpfer überträgt sich auf die Geschöpfe. Das ästhetische Prestige von Goethes *Faust I* und Mozarts *Don Giovanni* springt von den Werken über auf die Titelfiguren und macht deren triebhaften Egoismus zum mitreisenden Ereignis.

2.5 Individualität als Tiefsinn und Dissonanz: Faust und Hamlet

Der Vergleich von Faust und Hamlet bezieht sich unweigerlich auf die beiden großen Dramen, in denen sie erscheinen, und wird dadurch zum Vergleich von Goethe und Shakespeare, genauer: zweier Tragödien, deren zumeist solidarische Wertschätzung einen Maximalwert in der Literaturrezeption und -diskussion markiert. Da Hamlet alternativlos als Shakespeares Dramenfigur dasteht, verlangt die Vergleichbarkeit ein ähnliches Format, das mit Goethes Faust fast idealtypisch gegeben ist: zwei Tragödienprotagonisten, die ihr Schicksal und Handeln in umfangreichen Monologen philosophisch reflektieren. Diese literarische Entsprechung begünstigt, ja fordert die Gegenüberstellung der beiden geradezu heraus, lässt aber umgekehrt alle anderen stoffgeschichtlichen Bezüge verblassen. Die Wahrnehmung von Shakespeares Figur wird dadurch aus ihrem eigenen frühneuzeitlichen Kontext entrückt und der Anthropologie um 1800 angenähert. Seitdem man ihn neben Goethes Faust sieht, erscheint auch Hamlet im Lichte der durch Empfindsamkeit, Aufklärung und Romantik fortentwickelten Psychologie. So gesehen, verkörpern beide Individualität als philosophisch gebildeten Tiefsinn, den das Leiden an der eigenen Lebenssituation in eine existenzielle Krise stürzt. Friedrich Schlegel hat diese Perspektive als erster eröffnet und für die weitere Rezeption der beiden Werke maßgeblich geprägt: Er sieht durch sie eine neue, moderne Gattung der »*philosophischen Tragödie*« begründet, die sich anstatt aus äußeren Konflikten oder tragischen Ereignissen allein aus dem Charakter des Helden entwickle; eines solchen Helden, der als tiefsinnige Seele und einsames Individuum in »[k]olosaler Dissonanz« zu seinem Schicksal stehe, woraus ein »*Maximum der Verzweigung*« als Gesamteindruck der Stücke resultiere (Schlegel 1979, 246 u. 248). Dieser Vergleich stiftet die bis heute gültige Gewohnheit, in *Hamlet* und *Faust* eine sonst unerreichte literarisch

tiefgründige Darstellung problematischer Individualität zu bewundern. Schlegel entscheidet ihn zu Gunsten Goethes, weil für Hamlet diese Verzweigung zur »Schwäche«, für Faust dagegen zur »Kraft« werde. Außerdem sei sie in Shakespeares Stück noch mehr durch die äußere Situation bedingt und nicht so rein charakterlich wie bei Goethe (ebd., 260). Mit diesem 1795 geschriebenen Goethe-Lob spekuliert Schlegel auf die Fortsetzung des *Faust*. Dass sich der zweite Teil von der »Kraft« des Sturm-und-Drang-Genies abkehrt, hat nichts an der langen Erfolgsgeschichte dieser Spekulation geändert. Im Interpretationskonstrukt des »Faustischen« ist sie bis heute gegenwärtig. Als negatives Gegenstück hat die Hamlet-Figur so die affirmative Interpretation des »atkräftigen« Faust befördert.

Im Blick auf die Shakespeare-Zeit ist das goethezeitliche Hamlet-Verständnis als Anachronismus zu bewerten. Im Kontext des elisabethanischen Theaters steht diese Figur dem älteren, religionsdidaktischen Faust viel näher, den Shakespeares Zeitgenosse Marlowe auf die Bühne gebracht hat. Mit diesem Faust, nicht mit Goethes, gehört Hamlet kulturhistorisch zusammen. Doch geben Shakespeares Text und Figurengestaltung viel mehr als Marlowes einem moderneren individualpsychologischen Interesse Nahrung. Der Vergleich mit Goethes *Faust* hat das intensiviert. Der Versuch, den Verständnishorizont von Shakespeares zeitgenössischem Publikum zu rekonstruieren, führt von dem Individualitätsproblem weg zu den um 1600 aktuellen Diskursen um die Legitimität der Blutrache und die Typologie der Melancholiker (Montano 1986).

In kulturpolitischer Hinsicht führt der Shakespeare-Goethe-Vergleich in Deutschland zu einer zunächst intellektuell hochmütigen, dann völkisch-rassistischen Germanisierung Hamlets. Intellektuellen Hochmut zeigt Friedrich Gundolf, Germanist und Mitglied des George-Kreises, indem er die eigentliche Bedeutung von Shakespeares *Hamlet* erst durch dessen goethezeitliche deutsche Interpretation und Übersetzung (von August Wilhelm Schlegel) zur Geltung gebracht und damit als Ausdruck des »deutschen Geistes« sieht (*Shakespeare und der deutsche Geist*, 1911). Rassistisch vereinnahmt der nationalsozialistische Literatur- und Theater-Diskurs den dänischen Prinzen als »nordischen Helden« und stellt ihn als Wesens- und Schicksalsfigur des deutschen Volkes neben Faust (Marx 2014, 282). Anlass und Hintergrund gibt dazu die von 1936 bis in die Kriegsjahre hinein erfolgreiche Hamlet-Darstellung durch Gustaf Gründgens, der gleichermaßen als Mephisto in Goethes *Faust* glänzte. So symbolisieren seine beiden he-

rausragenden Schauspielerleistungen die besondere Gemeinschaft, die Shakespeares und Goethes Tragödie rezeptionsgeschichtlich bilden.

Und auch eine versteckte Beziehung ist zu nennen. Im Kontext der bürgerlich-republikanischen Emanzipationsversuche in Deutschland erhält Hamlet eine episodische publizistische Popularität. Demokratisch engagierte Stimmen identifizieren die deutschen Intellektuellen mit dem zaudernden Prinzen, um deren politische Untätigkeit anzuklagen: »Deutschland ist Hamlet!« (Ferdinand Freiligrath, *Hamlet*, 1844). Hanns Eislers Opernlibretto *Johann Faustus* (1952) überträgt diese Intention auf die Faust-Figur, indem es sie als einen in den Bauernaufständen abseits stehenden Gelehrten und damit kritisch als politischen Versager zeigt. Das Werk ist als DDR-Nationaloper bei Eisler in Auftrag gegeben worden, stieß aber auf so viel Ablehnung, dass Eisler auf die Komposition seines Textes verzichtete.

2.6 Individualität als Irrtum: Faust und Don Quijote

Faust und Don Quijote sind gegensätzlich. Das zeigt sich grundsätzlich in ihrer literarischen Gattungszugehörigkeit: Tragödienheld der eine, Witzfigur eines satirischen Romans der andere (auch wenn er vor allem im zweiten Romanteil ernstere Züge gewinnt). Durch seine Lächerlichkeit unterscheidet sich der irrende Ritter nicht nur von Faust, sondern von allen anderen der hier verglichenen Figuren. Doch entsprechen sich die tragische und die komische Figur insofern, als sie beide aus einem didaktischen Kalkül heraus entworfen sind. Sie folgen zwei Verfahren der lehrhaften Affekterregungskunst: Abschrecken und Verlachen. Der hochmütige Gelehrte soll das eine, der verblendete Ritterromanleser das andere provozieren. Ihre Individualität erscheint beide Mal als Fehler: als tragische Sünde und komischer Irrtum. So treten sie als Warnfiguren vor ihr frühneuzeitliches Publikum.

Die Neubewertung, die beide seit dem 18. Jahrhundert erfahren, vollzieht sich auf unterschiedliche Weise. Für Faust geschieht sie durch Goethes literarische Neufassung, für Don Quijote durch eine neue Wahrnehmung des alten Textes. Sie hängt mit der zeitgenössischen Entwicklung und Aufwertung der Gattung Prosaroman zusammen. Durch den Erfolg und das Ansehen, das vor allem die Romane von Daniel Defoe, Samuel Richardson, Laurence Sterne und Henry Fielding genießen, traut man dieser bislang als kunstlos

und minderwertig geltenden Gattung Ernst und Wahrhaftigkeit in der Darstellung des menschlichen Schicksals zu. Mit dieser Einstellung wird der alte spanische Roman neu gelesen, wobei dessen explizite satirische Botschaft immer weniger und Cervantes' eindringliche Figurendarstellung dagegen immer mehr Beachtung finden. So gelesen, erscheint der irrende Ritter nicht mehr nur lächerlich. Man sieht in ihm vielmehr mit ganz neuer Sympathie das Grundproblem menschlicher Subjektivität dargestellt: die mögliche Diskrepanz zwischen den individuell-subjektiven Vorstellungen und der Wirklichkeit oder, moralischer formuliert, diejenige zwischen subjektivem Idealismus und objektiver Realität. Die an der Romanliteratur des 18. Jahrhunderts geschulte romantische Wiederentdeckung des *Don Quijote* erhebt den ursprünglich burlesken Helden so »zum ehrwürdigen Urbild und Vorbild des Menschlichen« (Brüggemann 1958, 127).

Individualität zeigt sich in dem erneuerten Faust und Don Quijote weiterhin als Irrtum, jedoch in ganz anderem Licht. Er ist nun kein eindeutig kategorisierter, vermeidbarer Fehler mehr, mit dem ein einzelner Sünder oder Spinner von der rechten menschlichen Norm abweicht. Er gehört vielmehr zur *conditio humana* und betrifft das Grundproblem, dass der Wille, das Handeln und die Vorstellung von Individuen den Wirklichkeitsbezug verlieren können. »Es irrt der Mensch so lang' er strebt« (Goethe: Faust I, V. 317), heißt es im altväterlichen Ton des Herrn aus Goethes *Prolog im Himmel*. Die darauf folgende Tragödie bestätigt dies jedoch nicht als Glaubenssatz einer christlichen Anthropologie, sondern führt es als Phänomen des menschlichen Lebens vor. Die Sterbeszene treibt es auf die Spitze, indem Faust das Schaufeln seines Grabes irrtümlich für sein triumphales Landgewinnungsprojekt hält. In seinem Schlussmonolog erweist er sich als ebenso verblendeter Idealist wie der irrende Ritter in Cervantes' Roman. Genau darin liegt die neue Gemeinsamkeit der modernisierten Faust-Figur und des von der expliziten Romandidaktik gelösten Don Quijote: Sie zeigen den Irrtum nicht als vermeidbares Laster, sondern als *conditio humana*. Diese Veränderung begründet das anhaltende Interesse an den beiden Figuren im 19. und 20. Jahrhundert. Sie dienen nicht mehr zur Abschreckung und zum Verlachen. Sie bringen vielmehr die menschliche Eigenschaft zur Anschauung, in der je eigenen Subjektivität mit der Wirklichkeit in Konflikt zu geraten und sie dadurch zu verfehlen und zu verlieren. Insofern vergegenwärtigen sie auf tragische und auf komische Weise die Einheit von starker Individualität und starkem Irrtum.

2.7 Anhang: Deutsche Individuen: Faust und Siegfried

Neben den drei genannten steht Faust noch mit einer vierten Figur im Zusammenhang: dem germanischen Helden und Drachentöter Siegfried. Er ist hier als eigener Fall zu behandeln, weil man ihn nicht als modernes Individuum bezeichnen kann. Siegfried ist keine neuzeitliche, sondern eine mittelalterliche Figur. Stofflich entspricht er der Sigurd-Figur aus der altnordischen Überlieferung (*Edda*, 11.–13. Jahrhundert; *Völsunga Saga*, um 1260), die den Helden mit der germanischen Götterwelt verbindet. Die für Deutschland wirksamste literarische Darstellung findet Siegfried im mittelhochdeutschen *Nibelungenlied* (um 1200), das ihn realitätsnah ins Milieu der höfisch-ritterlichen Welt setzt. Er erscheint in zwei Rollen mit jeweils signifikanten Motiven: Als junger Held schmiedet er sein eigenes Schwert, tötet einen Drachen und erlangt den Nibelungenschatz; als doppelter Brautwerber gerät er in Konflikt mit seinem Schwager Gunther, der ihn hinterrücks durch seinen Vasallen Hagen ermorden lässt. Mit der Faust-Figur, genauer: mit Goethes Faust, kommt Siegfried in einer politischen Funktion zusammen. Über das 19. und die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts dienen beide als Hauptfiguren einer mythischen deutschen Identität.

Zeitlich liegt das moderne Interesse an Siegfried nah an Goethes *Faust*. Denn es steht im Zentrum der Wiederentdeckung (in vieler Hinsicht Neuerfindung) einer germanischen Mythologie, die seit der napoleonischen Besatzung und dann den Befreiungskriegen zur anti-französischen Profilierung deutscher Kultur und deutschen Heldentums verwendet wurde. Die wichtigsten literarischen Wegmarken sind die Tragödien trilogie *Der Held des Nordens* (1810) von Friedrich de la Motte Fouqué, Friedrich Hebbels Trilogie *Die Nibelungen. Ein deutsches Trauerspiel* (1861) und Richard Wagners *Siegfried* aus dem *Ring des Nibelungen* (Textveröffentlichung 1853, Bayreuther Uraufführung 1876). Weitere Etappen der Popularisierung und politischen Instrumentalisierung sind Fritz Langs Nibelungen-Film von 1924 und die nach dem Ersten Weltkrieg verbreitete ›Dolchstoßlegende‹, die den deutschen Soldaten als jungen Helden verherrlicht, der nicht im Kampf, sondern heimtückisch durch internen Verrat zu Fall gebracht worden sei. Siegfrieds mythische Rollen als Schmied und Drachentöter machen ihn in der Mobilmachung und bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs dann zum Idealtypus der germanisch-deutschen Arbeiter- und Soldatenidentität.

Seit der Reichsgründung verbinden sich Siegfried und Faust als mythische Antworten auf dieselbe kulturgeschichtliche Bedarfslage. Der neue Nationalstolz braucht Leitbilder, die den aktuellen militärischen Triumph und den aus ihm hervorgegangenen Staat schicksalhaft absichern. Genau dies leistet das mythische Identitätsangebot. Es lässt den deutschen Sieg und das auf ihn gegründete Kaiserreich als folgerichtige, ja notwendige Verwirklichung einer nationalcharakterlichen Stärke deuten. Siegfried und Faust ergänzen sich in dieser Hinsicht als ältere und neuere, als germanisch urtümliche und modern christliche Verkörperung des deutschen Volksgeistes. So sah und schrieb es der Philologe Ferdinand Brockerhoff schon im Jahr 1853 im *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*. Diese Zeitschrift (nach ihrem Herausgeber auch kurz »Herrigs Archiv« genannt) war damals kein Organ nur für akademische Spezialisten, sondern erreichte eine weite Berufsgruppe von Neuphilologen an Schulen und Hochschulen. In einer Rezension zu einer Faust-Studie bezeichnet Brockerhoff Goethes Figur am Ende griffig als »eine höhere Potenz des Siegfried« und beide zusammen als den »tieferen Grund, die eigentliche Wurzel des deutschen Wesens« (Brockerhoff 1853, 474 f.).

Im Kontext der Reichsgründung 1871 schreibt Wagner seiner Siegfried-Figur eine nationalmythologisch-imperialistische Botschaft zu, weshalb diese Politisierung des mythischen Siegfried nicht erst von den späteren nationalistischen Wagner-Verehrern stammt. Wagner selbst reiht seine Siegfried-Figur in den neu erstarkten Nationalismus ein. Zur selben Zeit erscheint die *Faust*-Ausgabe von Gustav von Loeper (1870 als 12. und 13. Teilband der Hempelschen Goethe-Ausgabe), deren Einleitung die Faust-Sage als germanisch-deutsche Mission neben die Siegfried-Sage stellt. Diese Goethe-Ausgabe findet weite Verbreitung und mit ihr die Strategie, der Mehrdeutigkeit der Goetheschen Faust-Figur durch die Siegfried-Analogie eine eindeutige Richtung zu geben: die Richtung affirmativer Nationalcharakteristik. Der Bedarf nach nationaler Selbstversicherung gibt den Anlass, sich aus der Verlegenheit, die *Faust II* mit seiner Uneinheitlichkeit und allegorisch-typologischen Vielfalt provoziert hat, hinauszuhelpen und ihm mit dem Prestige des Nationalgedichts eine zugehörige, angemessene nationale Botschaft zuzuschreiben. So tritt die Ideologie des »Faustischen« gegen die moderne kritische Negativität von Goethes Alterswerk an und setzt sich als Aneiferung zu nationaler Strebsamkeit für lange Zeit in der populären Vorstellung dieses Nationalklassikers durch.

Die durch Wagner erneuerte Siegfried-Figur wirkt dabei als Parallelfall auf doppelte Weise. Denn zusammen mit dem nationalen Thema setzt sie auch das ästhetische Muster für das Mythische in der modernen Kunst. Wagner gibt der Auffassung vom Mythos eine entscheidende neue Wendung, indem er seine eigene künstlerisch-praktische Strategie des Gesamtkunstwerks – die sinnliche Verdichtung und Überwältigung – zur Eigenschaft des Mythischen selbst erklärt. Die neue Praxis des multimedialen Künstlers schlägt als vermeintlich urtümliche Idee des Mythos durch und überlagert als Erwartungs- und Deutungsschema auch die Wahrnehmung des mythenästhetisch ganz anders beschaffenen Faust-Dramas. Dessen Vieldeutigkeit, Ironie und Negativität, mit denen der zweite Tragödienteil so gar nicht zum Propagandaformat des Nationalgedichts passt, waren auf diese Weise zu überblenden. Gustav von Loepers Rede von Faust als germanisch-deutscher Sagenfigur, Oswald Spenglers Rede vom »faustischen« Grundtypus, der in der Eddazeit wurzele (wiederholt in Spenglers Sensationserfolg *Der Untergang des Abendlands*, 1918/22), belegen konkret, wie die affirmativ monumentalisierende Goethe-Interpretation an Wagner geschult ist. Denn nur er, und nicht der Weimarer Autor, verbindet den mythischen Helden mit der Erwartung, dass er eine kompakte, erhabene Botschaft tragen müsse. Der Mythos eines »deutschen Wesens«, der im nationalen Identitätsdiskurs mit der Siegfried- und der Faust-Figur beschworen wurde, ist damit strukturell das Konzept des multimedial avantgardistischen Musikdramatikers. Der von Wagner erneuerte Siegfried-Mythos liefert das Modell, nach dem Faust zum mythischen Deutschen werden konnte (Matuschek 2012 u. 2016).

Literatur

- Bloch, Ernst: Leitfiguren der Grenzüberschreitung; Faust und die Wette um den erfüllten Augenblick. In: Ders.: *Das Prinzip Hoffnung*. Bd. 3. Berlin 1959, 88–122.
- Bremer, Dieter: Don Juan und Faust. Mythische Figuren neuzeitlichen Bewußtseins im Licht der *Heroischen Leidenschaften* von Giordano Bruno. In: *Arcadia* 28 (1993), 1–23.
- B.[rockerhoff], F.[erdinand]: [Rez.] Die Literatur der Faustsage bis Ende des Jahres 1850, systematisch zusammengestellt von Franz Peter. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage Leipzig 1851. In: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* 7 (1853), Bd. 12, 473–475.
- Brüggemann, Werner: Das abendländische Gestaltengeviert. In: Ders.: *Cervantes und die Figur des Don Quijote in Kunstanschauung und Dichtung der deutschen Romantik*. Münster 1958, 109–127.
- Goethe FA: Goethe, Johann Wolfgang: *Sämtliche Werke*.

- Briefe, Tagebücher und Gespräche. Hg. v. Friedmar Apel, Hendrik Birus, Anne Bohnenkamp-Renken u. a. 40 Bde. Frankfurt a. M. 1985–2013.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Vorlesungen über die Philosophie der Kunst. Hg. v. Annemarie Gethmann-Siefert. Hamburg 2003.
- Historia 1988: Historia von D. Johann Fausten. Text des Druckes von 1587. Kritische Ausgabe. Mit den Zusatztexten der Wolfenbütteler Handschrift und der zeitgenössischen Drucke. Hg. v. Stephan Füssel u. Hans Joachim Kreutzer. Stuttgart 1988.
- Hoffmann, E. T. A.: Don Juan. In: Ders.: Fantasiestücke in Callot's Manier. Werke 1814. Hg. v. Hartmut Steinecke unter Mitarbeit v. Gerhard Allroggen u. Wulf Segebrecht. Frankfurt a. M. 1993, 83–97.
- Kierkegaard, Sören: Die unmittelbaren erotischen Stadien oder das Musikalisch-Erotische. In: Ders.: Entweder/Oder. Erster Teil. Bd. 1. Aus dem Dänischen übers. v. Emanuel Hirsch. Gütersloh 1993, 47–145.
- Marx, Peter W.: *Hamlet* als Denkfigur in nationalen und regionalen Diskursen: Deutschland. In: Ders. (Hg.): *Hamlet-Handbuch. Stoffe, Aneignungen, Deutungen*. Stuttgart, Weimar 2014, 279–283.
- Matuschek, Stefan: Faust und Siegfried. Mythosverständnis und Darstellungsformen bei Goethe und Richard Wagner. In: *Goethe-Jahrbuch* 129 (2012), 139–151.
- Matuschek, Stefan: Pathotransfer. Wagners Beitrag zum Faust-Mythos. In: Wodianka, Stephanie/Ebert, Juliane (Hg.): *Inflation der Mythen? Zur Vernetzung und Stabilität eines modernen Phänomens*. Bielefeld 2016, 195–218.
- Mayer, Hans: *Doktor Faust und Don Juan*. Frankfurt a. M. 1979.
- Montano, Rocco: Hamlet, Don Quixote and Faust. In: *Neohelicon* 13 (1986), 229–245.
- Schlegel, Friedrich: Über das Studium der Griechischen Poesie. In: Ders.: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Bd. 1. Hg. v. Ernst Behler. Paderborn, München, Wien u. a. 1979, 217–367.
- Turgenev, Ivan: *Hamlet und Don Quijote*. Vortrag, gehalten am 10. Januar 1860. Aus dem Russischen übers. v. Peter Urban. Berlin 1991.
- Watt, Ian: *Myths of Modern Individualism. Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe*. Cambridge 1996.

Stefan Matuschek