



## ABBILD DES LEBENS

Wenn es wahr ist, daß Faust das eigentliche Lebenswerk Goethes und Abbild seines Lebens ist, dann dürfen wir auch hoffen, hier in gereinigter und verdichteter Form nicht nur der Problematik des Goetheschen Lebensgefühls, sondern auch dem zu begegnen, was Goethe selbst als die Lösung dieses Problems betrachtet hat.

Die Urintention der Faustdichtung, wie sie zunächst im Urfaust entfaltet wird, liegt in den Worten des Erdgeistbeschwörers:

„Ich fühle Mut, mich in die Welt zu wagen,  
Der Erde Glück, der Erde Weh zu tragen . . .“

Und wie der faustische Lebensdrang ihre psychologische Grundlage, so ist der Sinn dieser ersten Dichtung die Beschwörung des Lebens: zunächst in der Form der magischen Beschwörung des Welt- und Tatengenius; dann aber, da Faust von diesem auf den Lebensweg aller Sterblichen verwiesen wird, in der natürlichen Beschwörung des Lebens selbst.

Das Leben als solches und jenseits aller Kategorien von Glück und Weh erscheint hier also, wie als das Hauptmotiv des Goetheschen Lebens, so auch als höchstes Ideal seiner größten Dichtung. Vom bloßen Wissen scheinbar angeekelt, beschwört dieser Faust das Leben, und das Leben wird ihm zuteil im Erlebnis der Liebe.

Aber dieses Erlebnis gestaltet sich zur Tragödie. Gretchen wird von Faust verlassen, weil Faust von seiner Liebe verlassen wird. In der Problematik der Liebe offenbart sich die Problematik des Lebens.

Der Lebensdurstige wird zum „Unbehausten, zum Flüchtling ohne Rast und Ruh“.

Und die Urintention der Dichtung, die Beschwörung des Lebens, beginnt sich zu entwickeln zu jener Idee der „Verschwörung des Lebens“, die zuletzt in Fausts großem Fluch auf das Leben im Eingang der Paktszene explodiert.

Der unersättliche Lebenshunger verwandelt sich in lebenssatten Pessimismus, die Weltlust des ersten Monologs in den Weltschmerz des zweiten. Und die Befriedigung, die Faust in der Beschwörung des Lebens sucht, sie führt zur Enttäuschung durch dasselbe Leben, das dem Urfaust zunächst als Ideal erscheint.

In dieser Beziehung bildet die Geschichte der Faustdichtung von ihrer ursprünglichen Gestalt über das Fragment von 1790 zur Vollendung des ersten Teils die folgerichtige Entwicklung der Urintention, die darin besteht, das Leben zugleich als Ideal und als Problem zu offenbaren.

Die aus dem Faustischen Lebensdrange hervorgehende Lebensform, der Fluch dieses Lebens, seine innere Problematik, der Grund seines Weltschmerzes, sein innerer Teufel: das ist, wie wir wissen, die Wandelbarkeit des Herzens, das Ungenügen am Gegenwärtigen, das Fortgetriebenwerden von einem Lebensinhalt zum anderen . . . die tragische Notwendigkeit alles Lebens, die schon der Erdgeist andeutet: Geburt und Grab, ein ewiges Meer . . .

Dieser Fluch aber erscheint in der neuen Faustdichtung mit einem Male als der höchste Adel des Faustischen Menschen! Er bekommt statt des negativen ein positives Vorzeichen! Er ist das eigentlich erlösende Prinzip, durch das sich Faust zuletzt den Himmel öffnet.

Denn wie Faust selbst zum Schluß das Weiterschreiten als den Sinn seines Lebens bezeichnet, so singen auch die Fausts Unsterbliches emportragenden Engel von der Erlösung durch das ewige Streben.

Das heißt, was man sich klar zu dem Bewußtsein bringen muß: die Wandelbarkeit des Faust, das unersättliche Weiterschreiten seiner Natur, was ursprünglich den großen Fluch des faustischen Menschen bildete, das wird nach der letzten Auffassung des Dichters mit der Krone des Lebens begabt. In ihm liegt die Problematik und die Erlösung von ihr zugleich!

Das äußere Weiterschreiten ist zu einem inneren Weiterschreiten geworden, die Erfahrungen haben sich zu Erfahrung und die Summe der vorübergezogenen Erlebnisse zu einer bleibenden geistigen Form, zu einer Persönlichkeit sich verdichtet.

Das fühlt Faust selber dunkel, wenn er, berauscht noch von der Idee der ewigen Entwicklung als einer bloßen Funktion des nimmer rastenden Lebensdranges, nun doch zugleich im Augenblick des Hinübergehens vom Vorgefühle seiner Unsterblichkeit überwältigt wird: „es kann die Spur von meinen Erden tagen nicht in Äonen untergehn.“

Denn das bedeutet erst in zweiter Linie jene irdische Unsterblichkeit, die jedem gemeinnützigen Wirken im Zusammenhange der objektiven Kultur beschieden ist; in erster Linie bedeutet das die persönliche Unsterblichkeit in einer höheren Sphäre reiner Tätigkeit, wie sie der alte Goethe von Gott fordern zu dürfen glaubte. Denn wie er zu Eckermann sagte: „wenn ich bis ans Ende rastlos wirke, so ist die Natur verpflichtet, mir eine andere Form des Daseins anzuweisen, wenn die jetzige meinen Geist nicht ferner auszuhalten vermag.“

Dieser Unsterblichkeitsglaube aber ist nur der metaphysische Ausdruck für das erhabene Gefühl eines inneren, jedem Wandel entzogenen, unzerstörbaren

Werts, den das Leben durch seine ewige Bewegung aus sich heraus zu erzeugen imstande gewesen ist.

Dieses Subjekt hat nicht nur gelebt, sondern es ist durch das Leben auch etwas geworden: nämlich ein weltumspannender Geist, in dem das Leben über sich selbst zur Klarheit gekommen ist . . . ganz wie der Herr im Prolog verkündet hatte:

„wenn er mir jetzt auch nur verworren dient,  
so werd' ich ihn bald in die Klarheit führen.“

Die Weltfahrt Faustens hat zur Welterfahrung geführt, zur Verwandlung der Welt in die Form des welterfassenden Geistes, in der sich das Leben mit sich selbst versöhnt.

Und so schließt sich der Ring dieser Dichtung, die im gotischen Studierzimmer mit dem Ringen um Klarheit anhebt und eben dahin zurückkehrt; wenn auch die Klarheit, die Faust am Ende seines Lebens errungen hat, eine andere ist als die Bücherweisheit über das Leben, von welcher unbefriedigt er dem Leben selbst sich in die Arme wirft.

Das ist der andere Sinn der Entwicklung, die nicht allein, wie Faust es auszusprechen scheint, eine Form des flutenden Lebens ist, sondern wie Faust es erlebt, außerdem zu einer geistigen Form des Lebens führt, die das scheinbar Unmögliche möglich macht, alles Vorhergehende im Nachfolgenden „aufzuheben“, das heißt, die Inhalte des Lebens äußerlich fahren zu lassen, aber innerlich zu bewahren.

Und diese Idee der Entwicklung in ihrer doppelten Bedeutung löst das spezifische Problem des Goetheschen Menschen, das wir dem Grundwiderspruch seines Lebensgefühls entspringen sehen, und das wir als die Aufgabe formulieren können: Form zu werden und doch Leben zu bleiben.

Hermann August Korff

## DIE FAUSTSAGE

ist ein Produkt der Renaissance, jener gewaltigen Zeit, die zugleich die Weiten der Erde und die Unendlichkeit des Weltalls entdeckt, die der Natur ein Geheimnis nach dem andern entreißt. Da erhebt sich der Menschengest aus den mittelalterlichen Bindungen, da will er in kühnem Wissensdrang an die letzten Rätsel rühren. Naturforscher und Philosophen, Reformatoren und Humanisten: Galilei und Giordano Bruno, Luther und Hutten — alle umwittert ein faustischer Schein, ein vermessener Stolz und Drang. Übernatürliche Kräfte scheinen im Spiel. Besonders Naturforschern und Ärzten: Johannes Trithemius, dem gelehrten Abt und Astrologen, Agrippa von Nettesheim, dem ersten systematischen Darsteller der „okkulten Wissenschaften“, Theophrastus Bombastus Paracelsus von Hohenheim, einem Schöpfer der modernen Medizin, mißt das Volk zauberische Kräfte, Verträge mit teuflischen Mächten bei. Alle Mären sammeln sich im Mythos Faustens, dem eine

historische Gestalt zugrunde liegt. Faustus („der Glückliche“), bald Johann, bald Georg genannt, ist in Knittlingen bei Bretten um 1480 geboren, soll nach Melanchthons Aussage in Krakau die Magie studiert und ein abenteuerreiches Leben als Chiromant, Weissager, Totenbeschwörer und „Fürst der Schwarzkünstler“ geführt haben. Erfurter Chroniken erzählen, wie er den Studenten Vorlesungen über Homer gehalten und homerische Helden beschworen habe. Seltsame Dinge weiß der Basler Pfarrer Gast zu berichten, die Faust am Nieder- und Oberrhein vollführt, von seinem höllischen Freunde in Gestalt eines Hundes begleitet. Um das Jahr 1540 soll er nach der Zimmerschen Chronik zu Staufen im Breisgau vom Teufel geholt sein.

1587 erscheint in Goethes Vaterstadt bei Johann Spieß die „Historia von D. Johann Fausten, dem weitbeschreyten Zauberer und Schwarzkünstler, Wie er sich gegen den Teuffel auff eine benandte zeit verschrieben, Was er hierzwischen für seltsame Abentheuer gesehen, selbs angerichtet und getrieben, biß er endtlich seinen wol verdienten Lohn empfangen“. Unter allen Volksbüchern gewann dies die weitaus größte Verbreitung, unzählige Male nachgedruckt und erweitert. 1599 hat der Schwabe Rudolf Georg Widman es zu 671 Quartseiten aufgeschwellt, 1674 der Nürnberger Arzt Nikolaus Pfitzer die erbaulichen Bestandteile gekürzt, die erotischen verstärkt, 1725 hat ein Unbekannter unter dem Decknamen des „Christlich Meynenden“ das Faustbuch „in eine beliebte Kürze zusammengezogen“. Unter dem Einfluß der ersten historischen Untersuchung, einer Wittenberger Dissertation von 1685, dringen hier rationalistische Gesichtspunkte in die Zauber- und Wunderwelt.

Besonders die ersten Faustbücher wollen ihren Lesern nicht nur eine spannende Unterhaltung, ein Staunen und Gruseln verschaffen, sondern auch eine fromme Erbauung: „allen hochtragenden fürwitzigen und Gottlosen Menschen zum schrecklichen Beyspiel, abscheulichen Exempel und treuhertziger Warnung“. Fausts Pakt mit dem Teufel verstehen sie platt und bieder so, daß der Teufel ihm für das Diesseits ein gutes Leben mit allen sinnlichen Lüsten und Freuden verspricht und dafür im Jenseits Fausts Seele erhält. Aber die tiefere Bedeutung des Mythos kommt doch an einzelnen Stellen zum Ausdruck: „nahm an sich Adlers Flügel, wollte alle Gründ am Himmel und Erden erforschen“.

Philipp Witkop

## FAUST AUF DER BÜHNE

Wie Goethe an den ersten Theaterdirektor, der das Wagnis unternahm, den „Faust“ auf die Bühne zu bringen, an August Klingemann in Braunschweig, geschrieben haben soll: „Machen Sie mit meinem Faust, was Sie wollen“, so gibt er seinem Freunde Zelter resignierte Mitteilung von der bevorstehenden Weimarer Aufführung mit den Worten: „Meinen Faust wollen sie auch geben;

dabei verhalt' ich mich passiv, um nicht zu sagen leidend.“ Mehrfache Äußerungen des Dichters über die „barbarische Komposition“ des „Hexenproduktes“, das er einen „Tragelaph“ nennt, bestätigen die oft gehörte Meinung, daß dieses Werk nicht auf das Theater gehöre, daß es keine Bühnenform habe — eine Meinung, die doppeltes ausdrücken kann: entweder tadelnde Erledigung vom praktischen Standpunkt des Theatermannes aus oder höchstes Lob der universellen Dichtung, die zu groß sei, um in das Prokrustesbett der Theateraufführung eingezwängt zu werden, und zu wertvoll, um in einem leichtfertigen Kompromiß ihr Tiefstes preiszugeben.

Und doch protestiert der dramatische Pulsschlag des Werkes nach beiden Richtungen gegen dieses Urteil. Szene für Szene ruft in ihrer Bildlichkeit, ihrer Anschauungskraft und ihrem sinnlichen Reichtum nach Bühnenverwirklichung, wie ein Goethisches Lied nach dem Komponisten. Uralte Theatertradition lebt und gärt in diesem Stoffe, wie das Blut siegreicher Ahnen. Gerade der Kern der Sage und ihre tiefste Idee hat theatralische Urform, wie schon das Drama des Mittelalters menschliche Schuld und Sühne in den Rahmen eines Prozesses zwischen Himmel und Hölle einspannte. Wer weiß, ob nicht dem alten Volksbuch vom Dr. Faust bereits ein verlorenes lateinisches Drama eines Humanisten vorausging, das in Marlowes genialem Werk wieder auflebte? Sogar in dem entstellten Zerrbild des Volksschauspiels erkannte Lessing die tiefe Problematik einer echten Tragödie wieder, und Goethe selbst bekennt, daß er von der niedrigsten theatralischen Form angeregt war, wenn er der frühesten Keime der Dichtung sich mit den Worten erinnert: „Die bedeutende Puppenspiel fabel klang und summt gar vieltönig in mir wieder.“

Julius Petersen

## RICHARD WAGNER UND WIR

Es ist eigentlich selbstverständlich, daß jede Zeit ihre eigene und veränderte Stellung zu den Großen ihrer Kunst einnimmt. Wir wissen aus unserer eigenen kurzen Lebensspanne von Zeiten, in denen ein so gewaltiger Geist wie Hebbel nahezu vergessen, und von anderen Zeiten, wo er der modernste, gegenwärtigste und meistgespielte Klassiker war. Wir erinnern uns der Schmähungen, denen Schiller, der nationalste unserer Dramatiker, im Jahrzehnt des Naturalismus ausgesetzt war, wo einer seiner Biographen sein Buch mit dem Satze begann: „Als Student hatte ich Schiller“, und wir gedenken des Jubels, den der gleiche Dichter 20 Jahre danach im Weltkrieg auf der deutschen Bühne entfesselte. Wir wissen, um aufs musikalische Gebiet überzugehen, von der häßlichen und kindischen Geringschätzung, welcher der große Verdi als ein Komponist dritten Ranges und Drehorgelmusik-Lieferant und wie sonst die Beschimpfungen alle hießen, ausgesetzt war, und freuen uns der imposanten Verdi-Renaissance, die kein geriebener Bearbeiter und kein geschäftstüchtiger Verleger vorbereitet hat, sondern die einem innersten

Bedürfnis des Publikums entsprang. Solche Bewegungen pro und contra sind glücklicherweise niemals auf die Dauer zu „machen“. Vielmehr unterliegt jedes Genie im Verlaufe seines Nachlebens einer Art von Ebbe- und Flutgesetzen. Gewiß wird nicht immer ein vom Kalender vorgeschriebenes Jubiläumsjahr eine „Flutzeit“ heraufbeschwören; Schillers 100. Geburtstag 1859 war eine Jubelfeierzeit ohne gleichen, sein 100. Todestag 1905 verlief unter den Nachwehen des naturalistischen Theaters und inmitten der Suche nach einer neuromantischen Dramenform verhältnismäßig still. Wie stand es nun um Richard Wagner 1933? Die Antwort gibt uns schon die politische Geschichte im vergangenen Jahre. Eine dem Heroischen abgewandte Periode, die schon vor dem Weltkrieg eingesetzt hatte, durch diesen unterbrochen wurde und nach dem verlorenen Krieg mit doppelter Gewalt durchdrang, konnte dem Geiste Wagnerschen Kunstschaffens unmöglich gerecht werden. Daß es vor dem Umbruch von 1933 manchenorts, besonders in Berlin, so etwas wie eine Wagnerkrise gab, das sprach eine Persönlichkeit wie Furtwängler, der nicht nur ein außerordentlicher Dirigent, sondern auch ein vorzüglicher und geistvoller Beobachter seiner Umwelt ist, offen aus. Und er erkannte auch die Gründe dafür sehr treffend: „Die Wagnerkrise ist eine vorwiegend deutsche Erscheinung und hängt nicht wenig mit dem eigentlichen Intellektualisierungsprozeß zusammen, den die Deutschen gegenwärtig durchmachen (gemeint ist von Furtwängler die Zeit etwa nach 1930) und der sie vielfach veranlaßt, mit dem Kopf immer klüger sein zu wollen, als sie mit dem Herzen sind, und ihren einfachen und klaren Empfindungen weniger zu trauen, als allerlei konstruierten Theorien und Doktrinen.“

Die sogenannte Wagnerkrise war also eine ausgesprochene Publikumskrise, von der man mit einiger Übertreibung sagen könnte, daß nicht Wagner vor dem Publikum, sondern vielmehr das Publikum vor Wagner durchgefallen sei — eben jenes durch Krieg und Inflationszeit umgeschichtete neue veroberflächlichte, geschmacksunsichere und geschmacksverdorbene Großstadtpublikum. Das ist natürlich etwas ganz und gar anderes als die Abwendung einer von Wagner bis dahin begeisterten kulturellen und geistigen Oberschicht gewesen wäre, die sich mehr oder weniger plötzlich von ihm abgewendet hätte. Davon kann im Falle Wagner nie und nimmer die Rede sein. Hören wir hierzu nochmals Wilhelm Furtwängler in seinem obenerwähnten Aufsatz: „Von einer Krise des Wagnerschen Werkes als solchem zu sprechen, ist Unsinn, sofern man nicht überhaupt von einer Krise des Naturgefühls, von einer Krise jeder Art menscherfüllten Musikertums, oder besser ausgedrückt, von einer Krise alles dichterischen und tragischen Weltgefühls überhaupt sprechen will. Eine solche Krise gibt es gewiß, aber sie ist nur auf einen Teil der gegenwärtigen Kultur Menschheit, im wesentlichen auf die allergrößten Städte beschränkt.“

Die Kritik an Wagner war vielfach zugleich Ablehnung alles Heldischen, alles bewußt und betont Deutschen. So erhielt der 13. Februar 1933, der 100. Todestag des Meisters, seinen tiefen und besonderen Sinn inmitten der ereignisreichen 5 Wochen zwischen dem 30. Januar und dem 5. März. Ein von höchsten nationalen Idealen erfülltes Volk wird der Stoff- und Ideenwelt Wagners mit unendlich viel bereiteren und wacheren Sinnen gegenüberstehen. „So monumentales Drama ist seit Shakespeare und Schiller nicht mehr geschrieben worden, so ungeheure musikalische Gewalt war seit Beethoven keinem verliehen.“ Durchdrungen von dieser Erkenntnis der doppelten Kraft des Wagnerschen Kunstwerks tritt das deutsche Volk ein in das zweite Jahrhundert seines Nachlebens, dessen erstes, operngeschichtlich besehen, völlig den Stempel seiner gewaltigen Persönlichkeit trug und stets das Zeitalter Richard Wagners heißen wird.

Denn dieses Schaffen hat sich nicht in den hohen Fähigkeiten einer noch so großen, noch so originalen kompositorischen Leistung erschöpft, sondern erst durch die gewaltige Synthese von Reformator, Musiker, Dichter, Theatraliker im weitesten Sinne seine geradezu magische Allgewalt ausgeübt.

Allen kleinlichen und schäbigen Mäklern am Werke Wagners aber möchte man jenes vornehme Wort Friedrich Nietzsches ins Stammbuch schreiben, das dieser in seinen späten Jahren, als er schon mit Wagner überworfen war, mit unverändert hohem Respekt vor der Persönlichkeit des Meisters äußerte: „Allem unehrerbietigen Gesindel soll es gar nicht erlaubt sein, einen solch großen Namen, wie es der Richard Wagner ist, überhaupt in den Mund zu nehmen, weder im Lobe noch im Widerspruch.“

Ernst Leopold Stahl

## AUS BRIEFEN WAGNERS ZUR „WALKÜRE“

... So, liebster Franz! Heute schicke ich Dir die fertigen beiden ersten Akte der „Walküre“; es ist mir eine innige Genugthuung, sie alsbald in Deinen Händen zu wissen. Für den inhaltschweren zweiten Akt bin ich besorgt: er enthält zwei so wichtige und starke Katastrophen, daß dieser Inhalt eigentlich für zwei Akte genug wäre; doch sind beide so von einander abhängig, und die eine zieht die andere so unmittelbar nach sich, daß hier ein Auseinanderhalten ganz unmöglich war. Wird er einmal ganz so dargestellt, wie ich es verlange, so muß er allerdings — wenn jede Intention vollkommen verstanden wird — eine Erschütterung hervorbringen, der nichts Dagewesenes gleicht. In entmuthigten, nüchternen Stunden hatte ich die meiste Furcht vor der großen Scene Wotan's, und namentlich vor seiner Schicksalsenthüllung gegen Brünnhilde, ja, in London war ich bereits einmal so weit, die Scene ganz verwerfen zu wollen; um mich darüber zu entscheiden, nahm ich den Entwurf noch einmal vor, und trug mir selbst die Scene mit allem nöthigen Ausdruck vor; glücklicher Weise fand ich dabei, daß mein Spleen ungerecht-

fertig war, und der geeignete Vortrag im Gegentheile selbst rein musikalisch und fesselnd wirkt. Diesen Vortrag habe ich an einigen Stellen genauer bezeichnet, doch bleibt noch viel übrig, und es wird einmal eine Hauptaufgabe für mich sein, einen talentvollen Sänger bis in das Innerste meiner Intentionen durch lebendige Mittheilung einzuführen. Für den Gang des großen viertheiligen Drama's ist es die wichtigste Scene, und findet als solche wahrscheinlich bald auch die nöthige Theilnahme und Aufmerksamkeit. —

(Dezember 1855)

Ich möchte Dich bitten, die beiden Walküren-Akte mir alsbald wieder zuzuschicken; ich habe endlich hier einen guten Kopisten gefunden. Es liegt mir daran, diese Kopie bald fertig zu wissen, vielleicht aus dem Grunde, der die Insekten bestimmt, vor ihrem Sterben ihre Eier in Sicherheit zu bringen. Werde ich mit dem letzten Akt noch einmal fertig, so bekommst Du das Ganze zugeschickt.

(April 1856)

Wenn Du jetzt etwas Ruhe und Lust zur Durchsicht hast, so stelle ich dir die Originalpartitur des nun ganz fertigen Werkes mit tausend Freuden noch einmal auf einige Zeit zu; gewiß bin ich ungeheuer verlangend zu wissen, wie dir der letzte Akt gefiele, denn ich habe ja außer Dir Niemand, dem ich das eigentlich mit Erfolg mittheilen könnte. Er ist gerathen; wahrscheinlich das Beste, was ich noch geschrieben. Ein furchtbarer Sturm — der Elemente und der Herzen — der sich allmählich bis zum Wunderschlaf Brünnhilde's besänftigt.

Endlich ist die „Walküre“ ganz fertig; sie ist furchtbar schön ausgefallen: den ersten Akt habe ich letzthin bei mir aufgeführt; ich sang den Siegmund und Hunding, und Frau Heim, eine tüchtige Dilettantin, die Sieglinde, ein Freund akkompagnirte.

(An Fischer, 29. April 1856)

---

## ZU UNSEREN BEITRÄGEN

Die unser Heft einleitenden Betrachtungen über Goethe und seinen Faust von H.A. Korff entstammen einem 1920 in der Gesellschaft der Freunde des Frankfurter Goethemuseums gehaltenen Vortrag „Goethe und der Sinn seines Lebens“. Der Abschnitt „Die Faustsage“ entnehmen wir Philipp Witkops ausgezeichnete und faßliche Goethe-Darstellung (Verlag J. G. Cotta, Stuttgart und Berlin), die Bemerkungen zum Thema „Faust auf der Bühne“ einer 1929 erschienenen Jahrhundertbetrachtung „Goethes Faust auf der deutschen Bühne“ von Julius Petersen (Verlag Quelle und Meyer, Leipzig). Für die Überlassung des Beitrags „Richard Wagner und wir“ von Ernst Leopold Stahl schulden wir der Schriftleitung der Blätter des Hamburgischen Staatstheaters Dank.

---

Die Theaterzeitschrift erscheint halbmönatlich. Herausgeber: Friedrich Slems. Schriftleitung: Joachim Kialber. Druck und Verlag: M. Bauchwitz, Stettin, Kiosterhof 3. Nachdruck der Originalbeiträge nur mit Quellenangabe und nach vorheriger Anfrage gestattet.