

Zeitschrift
für Literaturgeschichte

93. Band · 1999

Begründet von
August Sauer

Erneuert von
Hans Pyritz

in Verbindung mit
Roger Bauer
Wolf-Hartmut Friedrich
Gotthardt Frühsorge
Peter Wapnewski

Herausgegeben von
WOLFGANG ADAM

Universität Tübingen
NEUPHIL FAKU
BIBLIOTHEK

JAHRESINHALTSVERZEICHN

Alt
20
Exp 2

Universitätsverlag
C. WINTER
Heidelberg



411/2

Margarete in Weimar: die Begründung des *Faust* als Tragödie

von

Bernhard Greiner (Tübingen)

Für Margret Roesner

Verschiebt sich unser Verständnis des *Faust*-Dramas, wenn wir die weibliche Hauptfigur nicht als Gretchen, sondern als Margarete fassen, wie das Stück diese Figur doch überwiegend in den Sprecherangaben bezeichnet? 'Gretchen' ruft ein Klischee ab: das reine, naturhafte Mädchen, rückhaltlos liebend, die verführte Unschuld, die vom Verführer zerstört wird. Die Tragik der weiblichen Hauptfigur des *Faust*-Dramas (seines ersten Teils) betrifft aber nicht Gretchen, sondern die Figur Margarete. Deren Tragik ist allerdings keineswegs selbstverständlich, wie auch wenig geklärt ist, was für eine Art Tragik sich an ihr entfaltet und wie Margarete zu einer tragischen Figur werden kann. Das wird erst in der Fassung von 1808 erreicht, noch nicht in der Sturm und Drang-Bearbeitung des Stoffes, die im 1790 veröffentlichten *Faust*-Fragment gegeben ist. Das 1808 veröffentlichte *Faust*-Drama, das auch erst die Gattungsbezeichnung 'Tragödie' trägt, ist aber ein Weimarer Drama. Es sind spezifische Orientierungen des klassischen Goethe, dessen nachitalienisches Theaterkonzept (Gleichzeitigkeit des Aufgehens in der vorgestellten Welt und des Wissens um die Wirklichkeit des Spielens), das erst den tragischen Charakter der Margareten-Figur sichert. Diesem Theater-Konzept sind die vielfältigen Rahmungen des Dramas verpflichtet, die erst die Fassung von 1808 aufweist. Sie erlauben erst, das Geschick Margaretens an eine höhere Instanz zurückzubinden. Alle Fassungen des *Faust*-Dramas nennen Faust im Titel, nie Margarete, obwohl der tragische Charakter des Stücks sich doch aus dieser Gestalt entwickelt. So ist nach der Bedeutung der Margareten-Tragödie für die *Faust*-Tragödie zu fragen. Indem die Margareten-Figur die immanente Spielebene des Stücks mit der transzendenten verknüpft, ermöglicht sie erst die *Faust*-Tragödie; denn erst in der transzendenten Perspektive der Abmachung zwischen dem Herrn und Mephisto wird Fausts Handeln tragisch.

Natürlich hat man es schon immer gewußt, aber man hat sich nicht darüber gewundert: das Stück *Faust*, sein Autor Goethe, erlauben sich etwas Unmögliches. Sie wechseln bezogen auf dieselbe Figur mehrfach im Text die Sprecherbezeichnung. Das Mädchen, das Faust liebt und zerstört, wird nicht nur von den Mitfiguren unterschiedlich benannt, mit dem vollen Namen, mit einer

Kurzform, mit Kosenamen: das wäre nicht besonders auffällig, die Figur wird vielmehr auch in der Regiebemerkung, d. h. nicht in der vorgestellten Welt, sondern auf der Ebene des Diskurses, unterschiedlich benannt. In den Szenen *Straße, Abend* [Margaretes Kammer], *Der Nachbarin Haus, Garten, Gartenhäuschen* trägt die weibliche Hauptfigur den Namen Margarete, in der folgenden Szene *Stube* [Lied am Spinnrad] wird sie als Gretchen eingeführt, in der nächsten Szene *Marthes Garten* [Religionsgespräch] ist sie wieder Margarete, in den folgenden Szenen *Brunnen, Zwinger, Nacht/Straße vor Gretchens Tür* [Valentin-Szene], *Dom* wechselt der Name wieder zu Gretchen, in der Kerker-Szene dann wieder zu Margarete. Die Figur ist offenbar nicht eine. Je nach den Bedingungen der Szene und der Stadien der Liebesgeschichte trägt sie einen anderen Namen, ist sie eine andere. 'Gretchen' ruft ein Stereotyp auf: das unschuldige Mädchen, ganz Natur, Gefühl, rein in der Liebe, vollkommen sich hingebend, vielleicht einmal etwas kokett, aber doch hinschmelzend am bewunderten Mann, sodann, wenn der Liebstaumel beim Mann vorbei ist, leidend, die Schande, die Entwürdigung tragend, Büsserin, auch darin noch selbstlos, den Mann erlösen wollend und zuletzt auch erlösend. Eine Figur mit Namen 'Margarete' sperrt sich gegen dieses Stereotyp, fordert stärker, sie als Person mit eigenen Voraussetzungen wahrzunehmen, nicht nur als Geschöpf des Mannes, von ihm zum Leben erweckt und von ihm zerstört. Das Drama bedient aber von Beginn an das Klischee nicht. Solange die Liebe glücklich ist, heißt die Geliebte Fausts Margarete (mit Ausnahme der Szene *Gretchens Stube*, in der die Protagonistin das Lied am Spinnrad singt); erst wenn die Liebe unglücklich geworden ist, der Geliebte auch nicht mehr erscheint, trägt sie kontinuierlich den Namen Gretchen (mit Ausnahme der Kerker-Szene, die die Protagonistin als Margarete bestreitet; hier ist Faust auch wieder anwesend). Wie ist dieser Namenswechsel zu deuten? Das Drama betont: die Figur ist nicht eine. Die jeweilige Szene, der Stand der Liebesgeschichte und die An- oder Abwesenheit Fausts scheinen festzulegen, wer sie ist. Das kann bedeuten, daß der Kern der Persönlichkeit so schwach ist, daß die Person sich als Einheit in wechselnden Situationen nicht durchzuhalten vermag. Es kann aber auch als Signal dafür aufgefaßt werden, daß die Figur aus Anteilen entworfen ist, von denen ungewiß bleibt, wie sie zur Einheit einer Person zusammengeführt werden können. Nächstliegendes Modell, verschiedene Aspekte einer Figur zusammenzuführen, ist, der Figur Wandlung zu unterstellen. Und eben dies zeichnet die Margareten-Figur aus. Alle anderen Figuren des Stücks wandeln sich nicht, Mephisto nicht, Faust nicht (das ist ja gerade Gegenstand der Wette, daß er bleiben wird, der er war und ist: einer, der dem Wissen abgeschworen hat, der dem Drang in die Welt folgt, der alle Bereiche, die er erfaßt, zu durchdringen, in ihren

Strukturen bloßzulegen weiß, womit er zwar immer neue Dimensionen gewinnt, aber in seiner Grundhaltung doch stets derselbe bleibt). Margarete ist im *Faust*-Drama die einzige Figur, die sich wandelt,¹ so ist sie das dynamische Prinzip des Stücks. Allerdings tut sich das Drama schwer, die Bedingung der Möglichkeit dieses Wandels aufzuzeigen; (soweit die Figur in verschiedenen Szenen nur als jeweils andere gezeigt wird, bleibt die Figur disparat, der Wandel nur behauptet).

Margarete zeigt sich zu Beginn fraglos eingebunden in die gegebenen Ordnungen der Familie, des sozialen Verkehrs, der Religion. Aus diesem 'gebundenen' Dasein wird sie durch die Liebe eines Mannes, der ganz im Sinne der gewohnten Geschlechtertypologie für Entgrenzung, Spaltung, Reflexion steht, herausgerissen. Faust deutet sie darin nur als Opfer, d. h. weiterhin als Objekt, nun bestimmt durch seine Zerstörungsmacht:

*Bin ich der Flüchtling nicht? der Unbehaus'te?
Der Unmensch ohne Zweck und Ruh?
Der wie ein Wassersturz von Fels zu Felsen braus'te
Begierig wütend nach dem Abgrund zu.
Und seitwärts sie, mit kindlich dumpfen Sinnen,
Im Hüttchen auf dem kleinen Alpenfeld,
Und all ihr häusliches Beginnen
Umfangen in der kleinen Welt. (Vs. 3348–3355)²*

In der Kerkerszene erscheint aber Margarete als eine Liebende, die die Unbedingtheit und Rückhaltlosigkeit ihrer Liebe nicht zurück- und die volle Verant-

¹ Das hat Gerhard Kaiser entschieden herausgestellt: Gerhard Kaiser, *Faust und Margarete: Hierarchie oder Polarität der Geschlechter?*, in: *Physiognomie und Pathognomie. Zur literarischen Darstellung von Individualität. Festschrift für Karl Pestalozzi zum 65. Geburtstag*, hg. von Wolfram Groddeck u. Ulrich Stadler, Berlin, New York 1994, S. 169–185. Die nachfolgenden Ausführungen verdanken der Studie Gerhard Kaisers viel, auch den Ansatz, in den Liedern Margaretens und Gretchens besonders aussagekräftige Selbstentwürfe der beiden Figuren zu erkennen (die Gerhard Kaiser allerdings systematisch nicht unterscheidet). Die Entwicklungsgeschichte der Margareten-Figur, die Gerhard Kaiser nachzeichnet, scheint mir durch das Drama aber als zutiefst problematisch behandelt; denn das Drama tut sich schwer damit, die Bedingung der Möglichkeit eines Wandels der Figur aufzuzeigen. Entsprechend befrage ich die Lieder der weiblichen Hauptfigur(en) hinsichtlich ihrer transzendentalen Aussagekraft zu dieser Problematik.

² Zitate aus dem *Faust* werden mit Versangabe im Text nachgewiesen, wobei folgende Ausgabe zugrundegelegt wird: Johann Wolfgang Goethe, *Faust. Texte*, hg. von Albrecht Schöne, und: *Kommentare*, hg. von Albrecht Schöne, 2 Bde., Frankfurt 1994 (= Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, hg. von Friedmar Apel u. a., I. Abt. Bde. 7/1 und 7/2, Deutscher Klassiker Verlag).

wortung für die Fehlhandlungen und Missetaten übernimmt, die sie um ihrer Liebe willen begangen hat. So verbindet das Faust-Drama in der Figur Margarete eine naturhaft und sozial 'gebundene', d. h. determinierte Daseinsform mit der entgegengesetzten eines selbstverantwortenden Handelns, einer Daseinsform der Freiheit, die sich selbst unter das Sittengesetz stellt. Damit aber erscheinen in der Figur Margarete die beiden Welten verbunden, deren Verknüpfbarkeit die Grundfrage der Klassik ist, für die Kant 1790 in der *Kritik der Urteilskraft* eine prekäre Lösung angeboten hatte. Im Schönen als Symbol würden die empirische Welt der Notwendigkeit und die ideelle Welt der Freiheit zwar nicht wirklich verknüpft, aber doch ein Vorschein hierfür gegeben. Gelangt das Faust-Drama in der Margareten-Figur über diese prekäre Lösung hinaus? Dramaturgisch ist der Wechsel im Entwurf der Margaretenfigur von der gebundenen Daseinsform zur Selbstverantwortung und Freiheit jedenfalls von entscheidender Bedeutung. Denn erst damit, daß Margarete ihr Handeln selbst verantwortet und sich so als freien Menschen setzt, gewinnt sie tragische Statur. Daß der Kindsmörderin-Stoff als Tragödie gefaßt wird, ist ja keineswegs selbstverständlich, schon gar nicht im kulturgeschichtlichen Umfeld des Sturm und Drang.

Der beliebte Kindsmörderinnen-Stoff ist im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts entweder in bürgerliche Adelskritik eingebunden oder in einen Strafrechtsdiskurs, der das Vergeltungsprinzip ersetzen oder doch mildern will durch Berücksichtigung der Ursachen der Fehlhandlung. Beides hat den Effekt, die Kindsmörderin zu entlasten; das aber geschieht um den Preis, sie als determiniert zu zeigen. Die Kindsmörderin erscheint dann als Opfer böswilliger Verführer, zugleich der engen Verhältnisse in denen sie lebt, einer rigiden Moral, die ihr ein Leben mit einem unehelichen Kind unmöglich erscheinen lassen.³ Albrecht Schöne hat daran erinnert,⁴ daß eine der Thesen, mit der Goethe 1771 in Straßburg zum Lizentiaten der Rechtswissenschaft promoviert wurde, lautete (in deutscher Übersetzung): „Ob eine Frau, die ein Neugeborenes grausam umbringt, mit dem Tode zu bestrafen sei, ist eine Streitfrage unter den Gelehrten“, weiter, daß Goethe 1783 als Drittgutachter die Bestätigung eines Todesurteils über eine Kindsmörderin empfohlen hat, worauf die Frau auch hingerichtet wurde, während das Weimarer Consilium, dem Goethe angehörte, in

anderen Fällen Begnadigung empfohlen hat. Auch Heinrich Leopold Wagners Stück *Die Kindsmörderin* ist ganz darauf angelegt, die Heldin zu entlasten: sie ist reines Opfer von Verführung, ihre Untat begeht sie zudem noch im Wahnsinn, d. h. nicht zurechnungsfähig. Bei solcher Entlastung der Heldin als unfrei gibt es aber kein Subjekt für die Tragödie, trägt Wagners Stück zu Unrecht die Bezeichnung *Trauerspiel*. Die Heldinnen in dieser Art Behandlung des Kindsmörderinnen-Motivs sind einerseits vollständig determiniert, andererseits trifft sie dann mit unverminderter Wucht das Sittengesetz (das sie als Freie behandeln muß, denn nur dann kann es die Täter verurteilen). So sind die Figuren einem unversöhnten Widerspruch von Determination (empirischem Dasein) und Freiheit (Forderungen des moralischen Gesetzes) ausgesetzt. Sie zerbrechen an diesem Widerspruch, aber sie tragen ihn nicht aus, sie bestätigen nur die unvereinbare Opposition. Es mag schrecklich sein, was ihnen dabei widerfährt, tragisch ist es nicht; denn dazu wäre ein Subjekt erforderlich, das die Verantwortung für seine Handlungen übernimmt, sich so als frei setzt, obwohl ihm die Handlungen nicht in Rechnung gestellt werden können. Erst dies würde das Dasein des Menschen tragisch abgründig werden lassen. Das Herausarbeiten der Härte des Widerspruchs zwischen den Welten der Determination und der Freiheit, sei es in der Strafrechtsdiskussion, sei es in der Literatur, hat demgegenüber das Ziel, die Determination des Handelns stärker in Anschlag zu bringen, mithin die Möglichkeit des Tragischen gerade zurückzudrängen.

Der Zusammenstoß der Welt der Determination und der Welt der Freiheit kann im Sturm und Drang auch umgekehrt erfolgen, man denke an *Die Leiden des jungen Werthers* oder, zumindest partiell, an *Kabale und Liebe*. Auf der einen Seite steht da ein mächtiges Ich (Werther, Ferdinand), das unbedingt, autonom einer Idee folgt: Gefühl, Natur, Liebe. Dies unbedingt seiner Idee folgende Subjekt trifft selbstverständlich auf eine Wirklichkeit, die immer bedingt ist und beschränkt. Und wieder erfolgt der Zusammenstoß, kompromißlos, unveröhnlich, bestätigt das Ich sich in seinem unbedingten Anspruch, indem es sich von der empirischen Welt vollständig negieren läßt. Auch das ergibt eine wirksame Anklage gegen die beschränkende Erfahrungswirklichkeit, ist aber gleichfalls nicht tragisch. Denn jetzt haben wir zwar das Subjekt für die Tragödie, aber dieses öffnet sich gar nicht zur Auseinandersetzung mit der Welt, nimmt vielmehr den Untergang, den diese ihm bereitet, nur als Bestätigung der eigenen Unbedingtheit/Grenzenlosigkeit.

Gegenüber den Sturm und Drang-Fassungen des Konflikts von determinierender Wirklichkeit und Idee der Freiheit, die die Opposition als unveröhnbar zeigt, ein Vermittlungsgeschehen gar nicht in Gang kommen läßt, hat Goethe schon in den Sturm und Drang-Teilen seines *Faust* die Margareten-

³ Hierzu: Wilhelm Wächtershäuser, *Das Verbrechen des Kindsmordes im Zeitalter der Aufklärung*, Berlin 1973; Richard van Dülmen, *Frauen vor Gericht. Kindsmord in der frühen Neuzeit*, Frankfurt/M 1991.

⁴ Faust, *Kommentare*, a.a.O., s. Anm. 2, insbes. S. 196–200.

Handlung anders angelegt. Hier gelangt die Idee zur Wirklichkeit, werden also beide Bereiche miteinander verknüpft, aber die Idee verkehrt sich dabei in ihr Gegenteil. Das ist die Einsicht Gretchens am Brunnen:

*Und bin nun selbst der Sünde bloß!
Doch – alles was dazu mich trieb,
Gott! war so gut! ach war so lieb!* (Vs. 3584–86)

Das Gute, das Liebe ist die Sünde, ist, mit dem Tod der Mutter, des Bruders und mit der Ermordung des Kindes, das Verbrechen. Mit der hier erreichten Bewußtseinsstufe geht Margarete über die bloße Opposition von Wirklichkeit und Idee (unbedingter Liebe) hinaus. Die unversöhnliche Opposition ergreift bei ihr die Idee selbst und pervertiert sie. Schon dies hebt die Margareten-Handlung des *Faust* von der üblichen Sturm und Drang-Fassung des Konflikts ab. Das Stück bleibt aber bei der Feststellung der Perversion der Idee nicht stehen (die könnte man der Wirklichkeit als liebesfeindlich ja wieder in Rechnung stellen und so das Subjekt erneut entlasten).

Schon die 1790 veröffentlichte Fragment-Fassung (d. h. die noch vor dem *Urfaust* liegende Bearbeitung des Stoffes), die man als Zeugnis der Sturm und Drang-Bearbeitungsstufe nehmen kann, gibt eine Begründung für die Perversion, die die Idee der Liebe im Handeln Margaretes erfährt. Die Perversion erscheint als reziproke Entsprechung zu Fausts Idealisierung Margaretes. Wenn Faust erstmals in Margaretes Stube tritt, vergöttlicht er ihre Welt und sie selbst sogleich. Das Zimmer ist ein *Heiligtum* (Vs. 2688), der *Kerker* [...] *Seligkeit* (Vs. 2694), die *Hütte* [...] *Himmelreich* (Vs. 2708). Entsprechend wird er zu Margarete dann vom *heil'gen Wert* ihrer Einfalt und Unschuld sprechen (Vs. 3102/03), sie als *Engel* apostrophieren (Vs. 3124, 3163) usw. Mephisto hat, noch ehe Faust so zu Margarete spricht, diese Art, die Geliebte zu vergöttlichen, als Strategie der Verführung des einfachen Mädchens entlarvt, wobei er an dieser Stelle sogar vom *armen Gretchen* spricht (Vs. 3053), und Faust hat ihm das bestätigt (*Denn du hast Recht, vorzüglich weil ich muß* [Vs. 3072]). Die Frau wird spiritualisiert, um desto gewisser zu ihrem Körper zu gelangen, wie Margarete dann auch vor der ersten Liebesnacht ihre körperliche Hingabe nur noch als *fast nichts mehr* erscheint (*Ich habe schon so viel für dich getan, / Daß mir zu tun fast nichts mehr übrig bleibt* [Vs. 3519/20]). So wird Margarete doppelt betrogen. Sie wird durch die Idealisierung verführt und in Fausts idealisierender Liebe wird nicht sie gesehen, sondern nur, was Faust durch sie hindurchscheinen sieht, d. i. seine sentimentalische Idee von Natur, Ursprünglichkeit, Ganzheit, Unschuld, seine sentimentalische Idee also des Naiven. Die Verführung wirkt prompt. Margarete

antwortet schon im ersten Gespräch auf seine Liebeserklärung und seine Berührung ihrer Hände in der Liebessprache des Hohenliedes: *Mich überläuft's* (Vs. 3187), wie Goethe analog Vers 5,4 des Hohenliedes übersetzt hat mit: *Da reichte mein Freund mit der Hand durchs Schalter und mich überliefs*,⁵ wie dann auch Margarete ihre Liebe immer neu in den Horizont des Hohenliedes rückt: im Lied am Spinnrad und in der Kerkerszene, wenn sie dort von Faust als dem *Freund* spricht.

Schon Faust pervertiert die Liebe, indem er die Geliebte vergöttlicht, um sich dabei selbst *zu einer Gottheit aufzuschwellen* (vgl. Vs. 3285), beides, so der Kommentar Mephistos, als verkappte Sinnlichkeit, bis die *hohe Intuition* im sexuellen Akt 'geschlossen' werde (*Und dann die hohe Intuition – [Mit einer Gebärde] / Ich darf nicht sagen wie – zu schließen* [Vs. 3291/92]). Dieser Perversion der Liebe entspricht im Handeln Margaretes die Verkehrung der Liebe zu *Sünde* und Verbrechen. So erscheint die eine Perversion durch die andere begründet. Das Stück zeigt aber Margarete nicht nur als Opfer dieser Struktur, es läßt Margarete vielmehr diese Verkehrung der Idee auf dem Weg in die Wirklichkeit auch selbst verantworten. Erst mit diesem Akt gewinnt die Margareten-Handlung die Dimension des Tragischen. Wie aber vermag die Figur aus ihrer gebundenen Daseinsform zu der eines freien, sein Handeln selbst verantwortenden Subjekts zu gelangen? Stellt das Stück beide Daseinsformen nur nebeneinander oder weiß es auch, die Möglichkeit des Übergangs von der einen zur anderen aufzuzeigen? Letzteres versucht erst der Weimarer *Faust* von 1808, der den Stoff gemäß der ästhetischen Grundorientierung der Klassik und der nachitalienischen Theaterarbeit Goethes umkonzipiert zeigt.

Ehe dies ausgeführt wird, ist auf einen naheliegenden Einwand einzugehen. Muß man denn so weit suchen, um herauszufinden, wie die Margareten-Figur zu einem freien, ihr Handeln selbst verantwortenden Subjekt werden kann? Gibt die Religion, in der sie sich noch ganz selbstverständlich bewegt, ihr die moralische Verurteilung ihres Handelns und damit generell die Ebene der Moralität nicht vor: am Brunnen, wenn sie erstmals von 'Sünde' spricht? dann im Gebet im Zwinger? im Dom? und zuletzt im Kerker? Die Religion gibt ihre Urteile als Imperativ, aber sie kann nicht aus Vernunftgründen beweisen (will es auch nicht), daß die Wirklichkeit eine ist, die sich ihren moralischen Forderungen öffnet. So verknüpft sie die Bereiche der determinierenden Erfahrungswirklichkeit und der moralischen Ideen gerade nicht. Eben diese Verknüpfung

⁵ *Goethes Werke*, hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen (abgek. *WA*), Abt. I, Bd. 37, S. 306.

steht aber mit den verschiedenen Aspekten der Margareten-Figur zur Debatte.

Wie leitet das *Faust*-Drama die Möglichkeit her, die grundlegend entgegengesetzten Daseinsformen Margaretes zu verbinden? Das Stück entwirft zwei Begründungszusammenhänge. Sie liegen beide auf dem Feld des Ästhetischen, ganz im Sinne der Grundlagenphilosophie der Klassik, d.i. Kants *Kritik der Urteilskraft*, die das Schöne gerade wegen seines Versprechens, eine Verknüpfung von theoretischer und praktischer Vernunft zustande zu bringen, in zentrale Position gerückt hat. Allerdings entfalten diese ästhetischen Begründungen der Möglichkeit einer Verbindung der verschiedenen Aspekte der Margareten-Figur ihre Wirksamkeit weniger auf der Ebene des Dargestellten (in der vorgestellten Welt) als auf der Ebene des Diskurses (d. h. in der Art und Weise, wie der Text organisiert ist). Die Möglichkeit eines Übergangs von der Daseinsform der 'Natur' zu der der Freiheit wird strukturell hergeleitet, zum einen durch eine spezifische Spiegelung der Margareten-Figur in der Gretchen-Figur, zum andern durch einen vielfachen Wechsel der figuralen Ausfüllung der dramatischen Grundstruktur, die das *Vorspiel auf dem Theater* entworfen hat.

Zwischen den Entwurf Margaretes als 'naturhaft' gebundenes Wesen, in dem Faust seine sentimentalische Sicht des Naiven genießt und dem Entwurf der Figur als freies Subjekt in der Kerkerszene rückt das Drama anstelle Margaretes die Gretchen-Figur ein. Diese scheint der Sicht Fausts auf seine Geliebte umfassend zu entsprechen: das unschuldige, hingebungsvoll und rückhaltlos liebende Naturmädchen, das durch ihn aus seinem geschlossenen Dasein herausgerissen und zerschmettert wird. Gerade ihre Lieder erweisen Gretchen aber als eine andere: als eine Figur, die ihre Liebe von Beginn an als eigenes Handeln (nicht nur als Reagieren) weiß und anerkennt. So ist die Opposition von Determination und Freiheit in der Gretchen-Figur als Opposition von Schein und Sein behandelt. Diese Opposition im Entwurf der Gretchen-Figur wird dann aber zur Stellvertretung und hierin zum Zwischenglied der analogen Opposition im Entwurf der Margareten-Figur, deren Auflösung allerdings nicht als eines Verhältnisses von Schein und Sein zur Debatte steht, vielmehr als eines Wandels, der zwischen einem Ausgangs- und einem Endzustand anzusetzen ist.

Inwiefern durchkreuzt der Entwurf der Gretchen-Figur das Gretchen-Klischee eines gebundenen Daseins und wie steht dieser Vorgang zum Entwurf der Margareten-Figur? Eine Antwort auf diese Frage halten die Lieder bereit, die Margarete bzw. Gretchen singen.

Das erste Lied, die Ballade vom König von Thule, ist noch Margarete in den Mund gelegt. Eingerahmt wird der Vortrag des Lieds von Szenen, in denen Margarete, ganz i. S. des gebundenen Daseins, in dem sie in den ersten Szenen

entworfen wird, völlig im Redensartlichen und Typenhaften, also in fremdbestimmten Sprech- und Auffassungsformen bleibt: wenn Margarete die erste Begegnung mit Faust kommentiert (der *Herr* habe *recht wacker* ausgesehen, stamme *aus einem edlen Haus* (Vs. 2680, u. 2681) und wenn sie sich nach dem Singen der Ballade vom materiellen Glanz des Schmucks fasziniert zeigt (*Nach Golde drängt,/Am Golde hängt/Doch Alles* [2802–2804]), nicht mehr vom ideellen Wert des Goldes, wie dies doch ihr Lied gepriesen hatte. Dazwischen also die Ballade. Mit der Gattung 'Ballade' scheint gleichfalls eine vorgegebene Redeweise ergriffen, ein Nach-Sprechen – i. S. des Sturm und Drang – der 'Stimme des Volkes', die sich in solchen Gebilden artikuliert habe. Indem Margarete hier aber in ein vorgegebenes Sprechen einschwingt, leistet sie eine umfassende Deutung und eine visionäre Beschreibung der ganzen Geschichte ihrer Liebe. Das Nach-Sprechen ist zugleich ureigene Selbst-Aussprache, womit das Problem der Margareten-Figur exponiert ist, wie Fremdbestimmtheit und Selbstbestimmung zur Einheit einer Person verbunden werden können.

Die Ballade besingt eine Liebe außerhalb der sanktionierten Ordnung, die *Buhle* ist nicht die Ehefrau. Eine Gabe und unverbrüchliche Treue kennzeichnen diese Liebe, für beides steht der goldenen Becher, aus dem trinkend der König immer neu seine Gemeinschaft mit der Geliebten erfährt. So entwirft das Lied ein Wunschbild Margaretes von der Liebe des Mannes, zugleich ihrer eigenen Liebe. Seine visionäre Kraft kommt dem Gedicht dabei auf der Ebene des Diskurses zu, der Textorganisation, nicht des Vorgestellten:

*Es war ein König in Thule
Gar treu bis an das Grab,
Dem sterbend seine Buhle
Einen goldnen Becher gab.* (Vs. 2759–62)

In der zweiten Zeile ist vom 'Grab' des Königs die Rede, so wird suggeriert, daß das 'sterbend' der dritten Zeile auf den König zu beziehen sei. Der Beginn der nächsten Strophe (*Es ging ihm nichts darüber,/Er leert ihn jeden Schmaus*) macht erst eindeutig, daß vom Tod der Buhle gesprochen war. So ist dieser Tod anstelle des Todes des Königs getreten, ist derart Stellvertretung, Opfer, der Gehalt der Liebe der Frau. Entsprechend wird die Liebe sakramental erhöht, wenn in der fünften Strophe vom *heiligen Becher* gesprochen wird. Die Liebe der Frau ist sinnlich (sie ist eine 'Buhle'), zugleich christologisches Stellvertretungs- und Erlösungsopfer. Die letzte Strophe führt den Akt der Stellvertretung weiter. Der König wirft den Becher in das Meer:

*Er sah ihn stürzen, trinken
Und sinken tief in's Meer,
Die Augen täten ihm sinken,
Trank nie einen Tropfen mehr.*

Im Augenblick seines Todes sieht der liebende Mann den Becher, der für die Liebe der Frau steht, seinerseits lebendig werden. Der Becher 'trinkt' (i. S. von: er füllt sich mit Wasser), während der König nicht mehr trinkt. So betonen die Rahmenverse der letzten Strophe nochmals die Stellvertretung: das Sterben des einen ist das Lebendig-Werden des andern. Die Binnenverse betonen demgegenüber Gleichklang, Einheit. Der sinkende Becher ist das Sinken der Augen, der Gleichklang hat Tod zum Gehalt; dieser Tod ist aber schon aufgehoben durch die Gegenläufigkeit der Stellvertretung in den Rahmenversen. Gerade durch die Gemeinschaft in den Binnenversen kann der lebendig gewordene Teil des Paares in den Rahmenversen den anderen Teil mit sich ziehen. Derart sagt das Lied nicht nur die Liebe als Todes-Opfer der liebenden Frau, sondern auch schon die Erlösung des geliebten Mannes in dessen Todesaugenblick voraus. Im Lied, das ihr vorgegeben ist, worin sie als in einer scheinbaren Volksballade so selbstverständlich lebt und webt, wie sie in ihre kleine Welt eingebunden ist, spricht Margarete das Geschick ihrer Liebe aus und den Weg, den sie gehen wird. Das kann an dieser Stelle die Figur nicht wissen, wohl aber der Leser, der das gesamte *Faust*-Drama überschaut. Margarete hat nur noch auszuführen und bewußt anzunehmen, was sie hier von sich sagt. Dieses Ergreifen der Liebe zum Selbstentwurf der Figur als aus sich selbst handelndes und sein Handeln verantwortendes Subjekt geschieht besonders markant in den weiteren, nun aber von der Gretchen-Figur gesungenen Liedern.

Margarete war in ihrem ersten Lied, zusammen mit den Szenen, die dessen Vortrag umrahmen, in ihrem gebundenen Dasein entworfen worden. Das schafft eine analoge Erwartungshaltung für die nächste, von Gretchen bestrittene Liedszene, was dann die Redesituation selbst (das Mädchen am Spinnrad in der Verwirrung seiner ersten Liebe) und die vorausgegangene Schilderung Mephistos (daß Margarete verliebt am Fenster stehe, sich nach dem Freund sehne und singe *Wenn ich ein Vöglein wär'* [Vs 3318]) zu bestätigen scheinen, so daß auch Gretchen als eine Figur entworfen scheint, die völlig im gebundenen Dasein eines Volkskindes aufgeht. Das Lied selbst erweist dies aber als Schein. Was Gretchen singt, ist kein Volkslied, ahmt allenfalls dessen Ton nach. Es ist eine luzide Selbstaussprache der Figur, Aussprache ihrer Situation und ihres Selbstverständnisses in dieser Situation (in sieben der zehn Strophen des Gedichts wird 'ich' gesagt):

*Meine Ruh' ist hin,
Mein Herz ist schwer;
Ich finde sie nimmer
Und nimmermehr.*

*Wo ich ihn nicht hab'
Ist mir das Grab,
Die ganze Welt
Ist mir vergällt.*

*Mein armer Kopf
Ist mir verrückt,
Mein armer Sinn
Ist mir zerstückt*

*Meine Ruh' ist hin,
Mein Herz ist schwer;
Ich finde sie nimmer
Und nimmermehr.*

*Nach ihm nur schau' ich
Zum Fenster hinaus,
Nach ihm nur geh' ich
Aus dem Haus.*

*Sein hoher Gesang,
Sein' edle Gestalt,
Seines Mundes Lächeln,
Seiner Augen Gewalt,*

*Und seiner Rede
Zauberfluß,
Sein Händedruck,
und ach sein Kuß!*

*Meine Ruh' ist hin.
Mein Herz ist schwer;
Ich finde sie nimmer
Und nimmermehr.*

*Mein Busen drängt
Sich nach ihm hin.
Ach dürft' ich fassen
Und halten ihn!*

Und küssen ihn
So wie ich wollt',
An seinen Küssen
Vergehen sollt'! (Vs. 3374–3413)

Im Unterschied zu dem, was sie aussagen, ein Ich in der Verwirrung einer aufbrechenden Liebe, versprechen die Refrainstrophen, als Refrain, d. h. durch ihre Wiederkehr nach einem bestimmten Ordnungsschema, Halt zu geben. Solche Erwartung weckt die Strophenfolge: Refrain – zwei Handlungsstrophen – Refrain – drei Handlungsstrophen – Refrain – zwei Handlungsstrophen; dann wird aber der hier wieder zu erwartende Refrain verweigert. Er wäre Rückkehr in den Beginn und schlosse so den Selbstentwurf des Ich in einem Zirkel. Das sprechende Ich scheint in einen Zirkel gebunden, erweist sich aber als aus dem bergenden Kreis einer vorgegebenen Ordnung herausgerissen, exzentrisch. Das Ich ist *verrückt* (Vs. 3383), *zerstückt* (Vs. 3385), es faßt sich im Entwurf des Geliebten, der das Ich dann aber doch wieder über sich hinaustreibt, da der Geliebte nach dem literarischen Muster des Hohenliedes entworfen wird: *hoher Gang, edle Gestalt, der Rede Zauberfluß* (Vs. 3394, 3395, 3398 f.) erinnern an die Verse (in Goethes eigener Übersetzung) des Hohenliedes: *seine Beine wie Marmorsäulen auf güldenen Sockeln. Seine Gestalt wie der Libanon, auserwehlet wie Cedern. Seine Kehle voll Süßigkeit, er ganz mein Begehren*.⁶ Nach dem Sich-Fassen des Ich in der Imagination des geliebten Du schreitet der Selbstentwurf des Ich fort zur rückhaltlosen Formulierung des eigenen Begehrens: wie bekannt in der Fassung von 1808 abgeschwächt: aus *mein Schoos! Gott! drängt/Sich nach ihm hin* wurde zu *Mein Busen drängt/Sich nach ihm hin* (Vs. 3406f.). Ist dieser Selbstentwurf des Ich noch zu steigern? In der letzten Strophensequenz scheint das Ich zum Klischeebild eines an den Küssen des Geliebten sich auflösenden Ich zurückzukehren. Es ist aber ein eigenartiger Wunsch, den das Ich da ausspricht: den Geliebten so küssen zu dürfen, daß es an dessen antwortenden Küssen vergehen muß. Das Ich imaginiert nicht einfach eine Liebe, in der es sich auflöst, sondern es imaginiert diese Liebe als vom eigenen Ich erweckt; das Vergehen an den Küssen des Du ist vom Ich selbst heraufgerufen und wird von ihm selbst verantwortet. Das ist mehr als Aussprechen des eigenen Begehrens, es ist Entwurf eines Ich, das nicht im gebundenen Dasein einer vorgegebenen Ordnung steht, vielmehr 'ich' sagt indem es sich als Urheber der Liebe, in der es zu einem Ich wird, entwirft und annimmt.

⁶ WA I, Bd. 37, S. 307.

Im Kontext des Goethe'schen Begriffsgebrauchs ist dieser Selbstentwurf zugleich schon leise als tragisch angedeutet, mithin angedeutet, daß in diesem Akt das Subjekt für die Tragödie hervorgebracht wird. Wollen und Sollen bilden den Schlußreim des Gedichts; aus dem Widerstreit aber von Wollen und Sollen begründet Goethe in seinem Aufsatz *Shakespeare und kein Ende* die einzigartige Größe der Tragödien Shakespeares, die den Widerspruch von Sollen und Vollbringen der antiken Tragödie und den Widerspruch von Wollen und Vollbringen der modernen Tragödie zusammengeführt habe:⁷ In der Schlußstrophe des Gretchen-Gedichts scheinen Wollen und Sollen mit der Vision einer glücklichen Liebe vereinbar; aber gerade das ist die Täuschung, die 'hamartia' als Fehlhandlung im aristotelischen Sinne. Die nachfolgenden Lieder Gretchens, das Mariengebete im Zwinger, die Wechselrede von Chor, Bösem Geist und Gretchen im Dom, machen das Auseinandergefallen-Sein von Wollen und Sollen manifest. Es ist aber ein Ich, das sich in seiner Liebe als autonom entworfen hat, welches sich nun in die Enge getrieben erfährt: im Erkennen, daß sich die Idee unbedingter Liebe in der Verwirklichung zu Verbrechen pervertiert hat, ebenso in der visionären Vorwegnahme eines jüngsten Gerichts, die vom mittelalterlichen 'Dies irae'-Lied übernommen wird im Wechsel mit der Rede des Bösen Geistes, der als abgespaltenes Gewissen die vom Ich mißachtete Ordnung reetabliert. Das Ich taucht aber nicht zurück in das gebundene Dasein einer religiösen Orientierung des Lebens. Vom 'Dies irae'-Gesang sind alle Strophen ausgespart, die um Gottes Erbarmen und die durch Christus bewirkte Gnade bitten. Die Lieder im Zwinger und im Dom zeichnen ein auch in der Perversion seiner Liebe weiter sich als autonom entwerfendes Ich, das zwar in Not und Angst aufschreit (*Mir wird so eng!* [Vs. 3816]), gleichwohl aber vor dem vorgestellten Richterstuhl Gottes nichts zu seiner Entlastung (etwa als Opfer eines Verderbers oder einer determinierenden Umwelt) vorbringt.

Die Kerker-Szene hat wieder Margarete als Protagonistin. Aber sie spricht im Sinne des Selbstentwurfs als autonomes Subjekt, den die Gretchen-Lieder gegeben haben. Das Ich ist nun auch ganz konkret in die Enge geführt, es spricht im Kerker und im Wahn, zugleich in einer Faust weit überragenden Hellsicht. Margarete nimmt ihre Liebe nicht zurück, der Geliebte ist weiter der 'Freund' des Hohenliedes, sie entlastet sich auch nicht als Opfer verantwortungsloser Verführung, sondern verantwortet ihre Taten in einem freien, selbstbestimmten Akt. Frei wird dieser Akt durch Faust, der ihr die Möglichkeit zur

⁷ Johann Wolfgang Goethe, *Shakespeare und kein Ende. Werke. Hamburger Ausgabe*, Bd. 12, München 1988, S. 287–298, insbes. S. 292–294.

Flucht eröffnet. So erklärt sich auch der Widerspruch in der Regiebemerkung dieser Stelle, daß Faust Margaretes Ketten löst, diese sich erhebt, aber offenbar noch mit den Ketten; denn erst, wenn sie im Gegenüber den 'Freund' erkennt, wird gesagt, daß die Ketten von ihr abfallen. Indem Margarete die von Faust eröffnete Freiheit ausschlägt, setzt sie aus sich selbst das Sittengesetz, dem sie sich unterwirft. So schafft Faust die situative Voraussetzung für die Margareten-Tragödie, deren Dimension er dann gar nicht erfaßt.

Die Kerkerszene fehlt im *Faust*-Fragment von 1790. So wird dort der Selbstentwurf des Ich der Gretchen-Lieder nicht mit der Margareten-Figur verbunden. In der sog. *Urfaust*-Fassung ist die Kerker-Szene schon vorhanden, aber ohne die Schlußöffnung der Stimme von oben.

Die Regiebemerkung zur Szene, *Es singt inwendig*, ist mehrsinnig. Die Hörer Faust und Mephisto stehen außen, hören im Innern des Kerkers Margaretes Gesang. Margaretes Sinne sind aber verwirrt, das Ich hat sich nicht, so singt 'es' aus ihr; zugleich ist der Gesang Rollentext, es singt das getötete Kind aus Runges Märchen vom Machandelboom:⁸

*Meine Mutter, die Hur,
Die mich umgebracht hat!
Mein Vater, der Schelm,
Der mich gessen hat!
Mein Schwesterlein klein
Hub auf die Bein,
An einem kühlen Ort;
Da ward ich ein schönes Waldvögelein;
Fliege fort, fliege fort!* (Vs. 4412–4420)

In der Ballade vom König von Thule hatte Margarete in Überantwortung an vorgegebene Rede zugleich sich selbst und das Geschick ihrer Liebe vollständig ausgesprochen. Jetzt ist das Eigene stärker akzentuiert, der vorgegebene Text ist umgestaltet, vom Ich überformt. Die Verhältnisse, im Märchen schon grausam genug, sind hier noch weiter verdüstert. Nicht mehr die böse Stiefmutter, wie im Märchen, sondern die leibliche Mutter, zur *Hure* gewandelt, hat das Kind umgebracht; der Vater, der im Märchen an der grausigen Tat keinen Anteil hat, ist zu einem *Schelm* geworden, der der verantwortungslose Faust ja auch ist. Verweigert ist vor allem die Erlösungshandlung des Märchens; das von der

Stiefmutter getötete Kind wird im Märchen ja wieder lebendig. Im Gesang Margaretes spricht der Vogel, in den sich das getötete Kind verwandelt hat, nur vom Fortfliegen, sein Ruf setzt keine Rücknahme der Handlung in Gang, indem er die Tat den Tätern in Erinnerung ruft und sie tötete. Das zeigt im Märchen der 'Kiwitt'-Ruf des Vogels an, volkstümlich übertragen in 'Komm mit'. Faust wird *Komm mit! Komm mit!* (Vs. 4479) rufen, aber das ist falsches Einstimmen in Margaretes Lied. Entsprechend weigert sich Margarete, zu folgen, bekennt sie sich zu ihren Taten und ihrer Schuld. Margarete erscheint zerrissen, verrückt, gerade weil sie die verschiedenen Anteile ihrer Handlungen, ihre Liebe und deren verbrecherische Perversion, nicht zu einer Einheit zu integrieren vermag. Zugleich erscheint sie aktiv, das Gespräch führend, sich selbst bestimmend, während Faust nur reagiert, das Furchtbare nur weinerlich und egoistisch beklagt als ihm Jammer verursachend. Margarete nimmt ihre Liebe nicht zurück, Faust bleibt der 'Freund' des Hohenliedes. Die Verse 5, 2 und 5, 6, auf die in der Kerker-Szene angespielt wird, lauten in Goethes Übersetzung: *Horch! Die Stimme meines klopfenden Freundes [...] er war weggeschlichen, hingegangen. Auf seine Stimme kam ich hervor, ich suchte ihn und fand ihn nicht, rief ihn, er antwortet nicht. Mich trafen die umgehenden Wächter der Stadt. Schlugen mich, verwundeten mich,*⁹ die Verse 2, 8–10: *Sie ist's die Stimme meines Freundes. Er kommt! [...] Er steht schon an der Wand, siehet durch's Fenster, gucket durch's Gitter! Da beginnt er und spricht: Steh' auf, meine Freundin, meine Schöne und komm.*¹⁰ Faust bleibt der 'Freund' des Hohenliedes mit der Anspielung auf Befreiung, aber diesem 'Freund' beschreibt Margarete alle ihre Handlungen, ohne sich zu entlasten und ihm beschreibt sie auch in Vorwegnahme ihre Hinrichtung. So nimmt sie ihr Handeln, von dem sie sich als Opfer von Verführung entlasten könnte, als eigenes Handeln ohne alle Entlastung auf sich. Erst damit füllt sie die Dimension des tragischen 'Unschuldig-Schuldig' ganz aus, als autonomes Subjekt, ohne das es die Tragödie nicht geben kann.

Daß erst hier die Tragödie Margaretes sich vollendet, deutet das Motiv des Abschieds von Faust an, der mit dem Beharren auf Verantwortung für das eigene Handeln unumgänglich wird. Zum Tragischen erläutert Goethe in seiner Schrift über *Wilhelm Tischbeins Idyllen*:¹¹ *Das Grundmotiv aller tragischen Situationen ist das Abscheiden [gemeint: Abschiednehmen], und da braucht's weder Gift noch Dolch, weder Spieß noch Schwert.* Das Tragische wird in der Dialektik des Ab-

⁸ In der Nacherzählung von Runge, die Goethe vor der Veröffentlichung durch die Brüder Grimm bekannt war.

⁹ *WA I*, Bd. 37, S. 306.

¹⁰ *WA I*, Bd. 37, S. 303.

¹¹ Kap. IX; die Schrift erschien 1822 in der Zeitschrift *Über Kunst und Altertum*.

schieds erkennt: *Einssein, dessen einziges Thema die Entzweiung ist; Nähe, die nur noch die Ferne vor Augen hat.*¹² Mit dem Abschied von Faust affirmiert Margarete sich als Subjekt der Tragödie, zugleich i. S. Goethes den tragischen Gehalt von Abschied.

Die Leitfrage zur Margareten-Figur war, wie ihr Entwurf in einer gebundenen Daseinsform und der andere als autonomes Subjekt verbunden werden können. Vermag das Drama die Bedingung der Möglichkeit aufzuzeigen, diese Opposition aufzulösen? Als seine Weise der Verknüpfung bietet das Drama einen Übertragungsvorgang an, einen dramaturgischen Vollzug der rhetorischen Figur der Metapher. So situiert es seine Lösung, ganz im Sinne von Kants *Kritik der Urteilskraft* auf dem Feld des Schönen. Die Opposition von determiniertem Dasein und Freiheit im Entwurf der Margareten-Figur, von der eine Auflösung nach dem Modell der Wandlung erwartet wird, deren Möglichkeit aber zu begründen wäre, wird ersetzt durch die Opposition des Klischeebildes von Gretchen als sentimentalische Sicht des Naiven und einer Gretchen-Figur als in ihrer Liebe autonomes Subjekt, wobei diese Opposition aufgelöst wird als Widerspruch von Schein und Sein durch Auflösen des Scheins. Die Gretchen-Figur rückt aber in die Fragestellung zur Margareten-Figur nach eben dem Verfahren ein, das Kant im zentralen Kapitel der *Kritik der Urteilskraft* entworfen hat: die Regel der Reflexion (Entwurf einer Opposition und deren Überwindung) wird von einem Feld (der Opposition Schein-Sein) auf ein anderes Feld (der Opposition Naturdetermination und Freiheit) übertragen.¹³ So gibt die Spiegelung der Margareten-Figur in der Gretchen-Figur keinen wirklichen Aufweis der Möglichkeit, die grundlegend getrennten Daseinsformen im Entwurf der Margareten-Figur zu verknüpfen, wohl aber gibt dieses ästhetische Verfahren der metaphorischen Entfaltung der Gretchen-Figur in der Margareten-Figur und umgekehrt ein *Symbol für die Reflexion*,¹⁴ das die Möglichkeit solcher Verknüpfung nahelegt.

Mit der so nur in prekärer Weise zur Einheit einer Person gebrachten Protagonistin erreicht das Drama aber erst die Dimension des Tragischen. Indem Margarete, obwohl aus gebundenem Dasein kommend, in der Kerker-Szene ohne Abstriche auf ihrem Selbstentwurf als autonomes Subjekt beharrt, das die Verkehrung ihrer Liebe zu Verbrechen verantwortet, kann sie ihren Kerker zuletzt zum *heiligen Ort* erklären (Vs. 4603), womit sie ganz anders wahr macht,

was Faust einst in ihrer Stube imaginiert hatte (*In diesem Kerker welche Seligkeit* [Vs. 2694]). Faust schließt sie aus diesem Raum aus, sofern er der Gefährte Mephistos bleibt: *Ihr Engel! Ihr heiligen Scharen,/Lagert euch umher, mich zu bewahren! Heinrich! Mir graut's vor dir.* (Vs. 4608–10) Das *Gericht Gottes*, dem sich Margarete übergibt, ist die Moralität, die sie in ihrem Innern gesetzt hat. Mephisto bleibt mit seiner Deutung *Sie ist gerichtet* immanent, beim weltlichen Gericht, das Margarete hinrichten wird, stehen. Die *Stimme von oben*, die in der vollendeten Fassung von *Faust I* antwortet *ist gerettet!* (Vs. 4611), ist nicht eine religiöse Antwort auf Margaretes Anruf Gottes (*Dein bin ich, Vater! Rette mich!* [Vs. 4607]); in der Behauptung ihres Selbst als verantwortliches Subjekt bedient sich Margarete nur der christlichen Transzendenzvorstellungen; entsprechend nimmt das Drama nicht eine religiöse Wende. Das Binnengeschehen wird vielmehr an die Rahmenhandlung des *Prolog[s] im Himmel* zurückgebunden, was auch besagt, daß die 'Stimme von oben' aus der Welt der Rahmenhandlung kommt. Diese Rückbindung ist aber erst im abgeschlossenen *Faust I*-Drama möglich, da erst dieses die Einrahmung durch *Zueignung, Vorspiel auf dem Theater* und *Prolog im Himmel* hat. Das Drama hat erst hier mehrere Ebenen zugleich: das irdische Geschehen um Faust und Margarete ist jetzt zugleich Handlung vor einer übergeordneten Instanz. Mit der Öffnung zur Rahmenhandlung vollzieht Margarete, was Goethes Theaterarbeit kennzeichnet, nämlich zwei Perspektiven zugleich zu verfolgen, ganz im jeweils ablaufenden Spiel aufzugehen und doch zugleich sich als Spieler, als Handelnder vor einer übergeordneten Zuschauerinstanz zu wissen. Erst die Rahmenhandlung, die selbst aber erst möglich wurde durch das Theaterverständnis, das Goethe in der Zeit der Italienischen Reise entwickelt hat, gibt dem Entwurf Margaretes als autonomes Subjekt, das das Sittengesetz aus sich selbst hervorbringt, einen Bezugspunkt. Erst mit dem Rückbezug zur Rahmenhandlung vollendet sich aber auch der tragische Charakter der *Faust*-Dramas insgesamt. Denn durch die Rahmenhandlung des *Prolog[s] im Himmel* wird Fausts Handeln Vollzug eines vom Herrn vorgegebenen Plans. Er liefert Faust Mephisto aus: *Nun gut, es sei dir überlassen! / Zieh diesen Geist von seinem Urquell ab* [Vs. 323 f.]). So ist Faust in seinen schuldhaften Handlungen Situationen ausgesetzt, die seine Einsichtsfähigkeit übersteigen, insofern sie in 'Abmachungen' zwischen dem Herrn und Mephisto gründen. Gleichwohl hat er aber die Verantwortung für sein Handeln zu übernehmen. Damit erfüllt er den Gehalt der aristotelischen 'hamartia', wie dies auch Margarete leistet, die sich entlasten könnte als Opfer und als determiniert durch ihre engen Verhältnisse, aber ihr Handeln selbst verantwortet. So sind mit der Rückbindung der Margareten-Tragödie an die Rahmenhandlung Margaretes und Fausts Tragik strukturell gleich, mit dem gewaltigen Unter-

¹² Peter Szondi, *Versuch über das Tragische*, Frankfurt 1961, S. 34.

¹³ Vgl. *Kritik der Urteilskraft*, § 59.

¹⁴ Ebd.

schied, daß in der Margareten-Handlung sich ein Subjekt für die Tragödie entwirft, das die schuldhaften Handlungen verantwortet, während das Drama Faust zwar als Schuldbeladenen zeigt, ihn aber doch von Akt zu Akt (im II. Teil) immer neu von seiner Schuld entlastet, ihn in jedem Akt neu ansetzen läßt, ohne Wissen um die schon aufgetürmten Fehlhandlungen. Auch diese dramaturgische Möglichkeit wird durch die Margareten-Tragödie geschaffen. Schon die Ballade vom König von Thule hat den Tod der liebenden Frau als Stellvertretung für den des geliebten Mannes und als dessen christologische Erlösung angedeutet. Margarete eröffnet für Faust, indem sie die Rückbindung an die Ebene des *Prologs im Himmel* leistet, die Möglichkeit des Tragischen. Zugleich nimmt sie aber die Tragik auf sich, indem sie die ganze Spanne des Tragischen selbst ausschreitet, Faust nicht in ihre Tragödie als Schuldigen hineinzieht. So ist Margaretes Selbstentwurf als tragisches Subjekt Stellvertretung in doppeltem Sinn, Verweisung auf und Opfer für die Tragik Fausts, womit auch die Rettung Fausts am Ende des II. Teils hier schon angelegt ist. Die Vollendung der Margareten-Tragödie hat der Faust-Handlung die Dimension des Tragischen geschaffen und sie steht an deren Stelle, für diese. Dies Opfer rechtfertigt die Rettung, die die Stimme von oben für Margarete verkündet, zugleich ist damit die Rettung Fausts durch die Stellvertretung Margaretes schon eingesetzt. Erklärt ist damit auch, warum die Faust-Figur entwicklungslos bleiben kann – auch in einer Faust-Tragödie –, während die Margareten-Figur die ursprüngliche, gebundene Daseinsform hinter sich lassen und die Daseinsform der Freiheit und Selbstverantwortung ergreifen muß.

Die bisherige Betrachtung hat als Verfahren des Dramas, um die Möglichkeit aufzuweisen, daß die divergenten Entwürfe der Margareten-Figur miteinander verbunden werden können, das metaphorische Ineinanderspiegeln der Margareten- und der Gretchen-Gestalt herausgefunden. Weiter bekräftigt wird der hierin geleistete Vorschein einer möglichen Verknüpfung der divergenten Entwürfe der Figur durch ein dramaturgisches Verfahren, das zugleich die Bedingung der Möglichkeit für Margaretes Rückbindung der Binnen- an die Rahmenhandlung begründet. Es ist das Verfahren, die dramatische Grundstruktur, die das *Vorspiel auf dem Theater* entworfen hat, von den Hauptfiguren in wechselnder Position immer wieder durchspielen zu lassen. Margaretes Rückbindung an die Rahmenhandlung erinnert nicht nur den *Prolog im Himmel*, sondern führt von diesem weiter auf das dem Prolog übergeordnete, den Prolog selbst als Theaterspiel erweisende *Vorspiel auf dem Theater*.

Das *Vorspiel auf dem Theater*, das ursprünglich nicht für den Faust-Komplex, sondern für die Neueröffnung des Weimarer Theaters als programmatisches Theatermanifest geschrieben worden ist, gibt die Theaterauffassung sehr genau

wieder, die Goethe in Italien ausgebildet und die seine Theaterarbeit in Weimar nach der Rückkehr aus Italien bestimmt hat. Gefordert ist, stets zwei Orientierungen zugleich zu folgen: Aufgehen in der Illusion, d. h. Sich-überantworten an die vorgestellte Welt, auf die als abwesende verwiesen wird und Wissen um das Spielen in der Wirklichkeit hier und jetzt durch Schauspieler vor Publikum. Eben diese Doppelorientierung war Goethe am Römischen Theater aufgegangen, auf dem keine Frauen auftreten durften, die Frauenrollen also durch Männer zu spielen waren.¹⁵ Nie kann der Mann, der eine Frau spielt, vergessen, daß er spielt, auch wenn er sich ganz der Spielillusion überantworten will. In Deutschland war im Laufe des 18. Jahrhunderts die Illusionsbühne allein bestimmend geworden. Sie will die Wirklichkeit des Theaterspielens hier und jetzt zugunsten der Welt, die durch das Spiel vorgestellt wird, vergessen machen. Goethe hält dem am Beispiel der Römischen Komödie, in der Männer die Frauenrollen spielen, das *Vergnügen* entgegen, *nicht die Sache selbst sondern ihre Nachahmung zu sehen, nicht durch Natur sondern durch Kunst unterhalten zu werden, nicht eine Individualität sondern ein Resultat anzuschauen*.¹⁶ Theater, das dieser Doppelorientierung folgt (die *Regeln für Schauspieler* fassen sie im Paragraphen 82 in der Formulierung: *Die Bühne und der Saal, die Schauspieler und die Zuschauer machen erst ein Ganzes*),¹⁷ das damit weder Natur ist (was Aufgehen in der vorgestellten Welt besagte) noch Kunst (als Verabsolutieren der Wirklichkeit des Spielens), sondern beides zugleich, ohne dialektische Vermittlung, da 'Natur' und 'Kunst' auf zwei verschiedenen Ebenen angesiedelt sind, Theater also, das dieser Doppelorientierung folgt, wird Goethe gleichbedeutend mit dem Symbolischen, wie er dann formulieren kann: *Genau aber genommen, so ist nichts theatralisch, als was für die Augen zugleich symbolisch ist: eine wichtige Handlung, die auf eine noch wichtigere deutet*.¹⁸ Im *Vorspiel auf dem Theater* vertritt der Dichter den Part der Illusionierung, d. h. der Einbindung in die vorgestellte Welt, eine hohe, ideale Welt, in der das *Einzelne zur allgemeinen Weihe* (Vs. 148) gerufen wird; der Theaterdirektor vertritt den Part der Wirklichkeit hier und jetzt des Theaterspielens, der Forderungen des Publikums, die Bedingungen des Spielerfolgs, was verlangt, vielem Verschiedenem gerecht zu werden. Das

¹⁵ Goethe berichtet hierüber in seinem Aufsatz: *Frauenrollen auf dem römischen Theater durch Männer gespielt*, in: Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke in 18 Bänden*, Zürich 1949 (= *Artemis Gedenkausgabe*, im folgenden *GA*), Bd. 14, Erstveröffentlichung: *Der Teutsche Merkur*, November 1788.

¹⁶ *GA*, Bd. 14, S. 12.

¹⁷ *Regeln für Schauspieler*, in: *Goethes Werke, Hamburger Ausgabe*, Bd. 12, a.a.O., s. Anm. 7, S. 260.

¹⁸ *Shakespeare und kein Ende*, a.a.O., s. Anm. 7, S. 296f.; analog zu Eckermann am 26.7.1826.

Zugleich beider Perspektiven aber, die Aufgabe, beide aufeinander zu beziehen, ist der Part der lustigen Person. Ihr Prinzip ist, die eine Ebene mit der anderen zu verknüpfen, an sie zurückzubinden: die Kraft, neuen Einklang aller Dinge zu schaffen, das orphische Vermögen des Dichters, soll aufgebracht werden, aber im Sich-überlassen an den Zufall, an das je Besondere (das Prinzip des Theaterdirektors), das durch die symbolisierende Kraft des Dichters schon Interesse finden werde. Heraustreten also aus der einen Spielebene, indem deren Prinzip irritiert wird durch das der anderen Spielebene. Zu den Vermögen, die der Dichter anbietet: *Phantasie, mit allen ihren Chören, Vernunft, Verstand, Empfindung, Leidenschaft*, soll hinzutreten, was sie entmächtigt, nämlich *Narrheit* (Vs. 86–88), in *bunten Bildern* und *viel[em] Irrtum* (was die Forderung des Theaterdirektors nach Stoffmassen und Verwirrung des Publikums aufnimmt) soll *wenig Klarheit* und *ein Fünkchen Wahrheit* aufscheinen (Vs. 170 f.), was immer verlangt, daß diese Bilder sich als 'bloße Bilder', der Irrtum sich als Irrtum zu erkennen gibt, mithin aus der Illusion der vorgestellten Welt herausgetreten wird.

Das Theater des *Faust* wird entworfen aus drei Positionen: Aufgehen in der vorgestellten Welt, in der das zerstreute Einzelne, Heterogene in einem idealen Ganzen vereinigt erscheint (die Position des idealen Dichters), sodann die Wirklichkeit des Spielens, der Rekurs auf das Empirische, das unverbundene Einzelne, Vielheit statt Einheit (der Part des Theaterdirektors) und die Verknüpfung beider Ebenen, Heraustreten aus der einen Welt, indem sie mit einem Prinzip der anderen Welt verknüpft wird (Part der lustigen Person als Part des eigentlich Theatralischen). Diese drei Positionen finden sich durch das ganze *Faust*-Drama hindurch, aber wechselnd ausgefüllt von den Figuren. Wenn die Margarete-Figur in der Kerker-Szene das Geschehen öffnet, es zurückbindet an die Rahmenhandlung des *Prolog[s] im Himmel*, so übernimmt sie an dieser Stelle den Part der lustigen Person, während Faust, im Negativbild, mit seinen Phrasen, hohl in ihrer Verallgemeinerung wie in ihrem Selbstmitleid (*Der Menschheit ganzer Jammer faßt mich an.* [Vs. 4406], *O wär' ich nie geboren!* [Vs. 4596]) den Part des Dichters spielt, Mephisto wiederum, der an die drängenden Forderungen der Situation erinnert, den Part des Theaterdirektors. Das Drama leitet die in der Kerker-Szene erfolgende Rückbindung der inneren Spielebene an die äußere, in der sich Margaretes Tragik vollendet und Fausts Tragik möglich wird, strukturell her, indem es in früheren Szenen diese drei Positionen in wechselnden Ausfüllungen gezeigt hat, mithin auch Margarete resp. Gretchen verschiedene Positionen hat einnehmen lassen.

Im *Prolog im Himmel* vertreten die Engel den idealen Part des Dichters, Mephisto den desillusionierenden Part der Empirie, während der Herr, der

eines mit dem anderen verknüpft, wenn er seinen idealen *Knecht Faust* dem Mephisto überläßt, den Part der lustigen Person übernimmt. In der Vorgesichte des Teufelspakts steht der Faust, der das Ganze im magischen Zeichen fassen will, für den Part des Dichters, der Faust der Bibelübersetzung, die keine Übersetzung ist, sondern ein Schreiben dessen, was dastehen sollte nach Fausts Auffassung, für den Part des Theaterdirektors, während der Erdgeist, den Faust nicht faßt, beide Prinzipien verknüpft, die Forderungen des ewig wechselnden Lebens und die Verweisung auf ein sinnhaftes Ganzes. In der Situation des Teufelspakts/der Wette haben wir in der Motivation für die Wette, Fausts Scheitern auf dem Weg, alles wissen zu wollen, wozu zuletzt die Magie in den Dienst genommen worden war, den Part des Dichters, im Faust, der sich mit Mephisto verbündet, dem es vor allem Wissen ekelt (Vs. 1749), der sich *in das Rauschen der Zeit, In's Rollen der Begebenheit* stürzen will (Vs. 1754 f.), der genießen will *was der ganzen Menschheit zugeteilt ist* (Vs. 1770), in diesem Faust haben wir den Part des Theaterdirektors, in der Wette selbst aber, sich vom Augenblick nie in Fesseln schlagen zu lassen, d. h. sich im *Rollen der Begebenheit* nie zu verlieren, sondern des unerfüllbaren ideellen Anspruchs inne zu bleiben, den Part der lustigen Person. In der Margareten-Tragödie finden wir die Protagonistin abwechselnd in jeder der drei Positionen. Gretchen am Spinnrad, den Geliebten als den himmlischen Bräutigam des Hohenliedes imaginierend, an dessen Küssen vergehen wollend, hat den Part des Dichters, während Faust, der zuvor am Ende der Szene *Wald und Höhle* wissend die Zerstörung Margaretes bejaht hat, den empirischen Part des Theaterdirektors spielt (den er insgesamt in der Margareten-Tragödie innehat, soweit er in Margarete das Objekt seiner Gier sieht, das er haben muß); Mephisto hat in *Wald und Höhle* den Part der lustigen Person inne, wenn er den hohen idealen Aufschwung Fausts nur als Maske der sexuellen Gier denunziert (*Und dann die hohe Intuition –/[Mit einer Gebärde]/Ich darf nicht sagen wie – zu schließen.* [Vs. 3291/92]). Im Religionsgespräch hat Faust mit seinem pathetischen Hymnus den Part des Dichters übernommen, Margarete, die ihre körperliche Hingabe nun als *fast nichts mehr* wertet, den sinnlichen Part des Theaterdirektors, Mephisto wieder den Part der lustigen Person, jetzt gegenläufig argumentierend, nicht mehr das Hohe, Ideelle ans Niedere, Sexuelle knüpfend, sondern das Irdische, daß Margarete nur Fausts Fähigkeit zur Unterwerfung prüfen wollte, ans Hohe, insofern Margarete in ihm, Mephisto, das Außergewöhnliche, Transzendente herausgespürt habe. Gretchen hat den Part der lustigen Person in den Liedern, die das sinnliche Begehren und die ideellen Dimensionen ihrer Liebe zusammenbringen, als Pendant finden wir Faust in der Position des Dichters, wenn auch in Verkehrung von dessen Idealität, überall dort, wo er Margarete und seine Liebe zu ihr ideell

erhöht, wo ihre Kammer ihm zum Himmelreich durchscheint, wenn er Natur, Gott, das All aufruft, um Margarete zu gewinnen; Mephisto, der dies zynisch kommentiert, sich als Kuppler geriert (Vs. 3340f.) und seine Freude am 'Fall' Margaretes äußert (Vs. 3543), hat dann den Part des Theaterdirektors. In der Walpurgisnacht hat Mephisto den Part des idealen Dichters inne, wobei die Idee ins Negative verkehrt ist, Margarete, jenseits der Szene zur Kindsmörderin geworden, den Part des Theaterdirektors, insofern sie auf die realen Bedingungen des Daseins – negativ – geantwortet hat, Faust den Part der lustigen Person, der sich dem Teufelstreiben hingibt und doch im Zauberbild Gretchen als Hingehrichtete erkennt (vgl. Vs. 4188). Da Margarete – in der Verschiebung auch zu Gretchen – sowohl die Position des idealistischen Dichters als auch die des empirisch, sinnlich-materialistisch argumentierenden Theaterdirektors einnehmen kann, erscheint es auf der Diskursebene nur konsequent, daß sie auch beide Ebenen verknüpfen kann, was dann explizit in der Kerker-Szene geschieht.

Im Medium des Ästhetischen, im metaphorischen Ineinanderspiegeln der Margareten- und der Gretchen-Figur und im Durchspielen der dramatischen Grundstruktur eines Gegenwärtig-haltens und Ineinanderspiegelns zweier Spielerebenen bei wechselnder figuraler Ausfüllung, sei es in der Feinstruktur einzelner Szenen, sei es in der Großstruktur der mehrfachen Rahmung des Stücks, gibt das *Faust*-Drama 'Symbole für die Reflexion', die eine Verknüpfung der determinierten und der freien Daseinsform im Entwurf Margaretes möglich erscheinen lassen. So gibt das Drama diskursiv, in der Weise seines Organisiertseins, eine Art Begründung für die Herausbildung seiner Protagonistin zum Subjekt für die Tragödie, wobei diese Tragödie auf der Ebene des Dargestellten gegenläufig (mit der Perversion der Liebesidee im Akt ihrer Verwirklichung) gerade herausstellt, daß beide Welten (das gebundene empirische Dasein und die ideelle Welt) nicht zu vereinen sind.

Erst der vollendete erste Teil des *Faust*-Dramas (die Fassung von 1808) hat mit dem *Vorspiel auf dem Theater* und dem *Prolog im Himmel* innerhalb des Dramas verschiedene Ebenen des Spielens geschaffen, gemäß der Theaterauffassung Goethes, die Spielebene der vorgestellten Welt und die der Wirklichkeit des Spielens seien stets zugleich gegenwärtig zu halten. Damit ist das *Faust*-Drama auch zur Selbstdarstellung des Theaters gebildet, was erst erlaubt, der Aufforderung des Theaterdirektors nachzukommen, im *engen Bretterhaus/Den ganzen Kreis der Schöpfung* auszuschreiten (Vs. 239/40). Und erst dieses Weimarer Drama von 1808 hat mit dem *Vorspiel* die drei Positionen des Spiels eingeführt und damit die Aufgabe gestellt, die beiden Spielebenen, 'immanentes Geschehen' und 'Wissen dieses Geschehens als Spiel vor einer höheren

Instanz', zu verknüpfen. Die Margareten-Tragödie entfaltet das Paradox, daß das Nicht-Ankommen der Idee, ihre Perversion in der bedingten und bedingenden Wirklichkeit, vollzogen wird von einer Figur, die – wenn auch in 'nur' ästhetisch begründeter Weise – bedingtes Natur-Dasein und Daseinsform der Freiheit zu vereinen vermag. Dem antwortet strukturell, daß die von Kant herausgearbeitete Problematik, die Kluft zwischen der Welt der Ideen und der Welt der Empirie zu überbrücken, als der Leitfrage der Kunstperiode, in der alle ihre Experimente ihren Fluchtpunkt haben, in der strukturellen Organisation des Dramas schon immer gelöst ist. Denn was Margarete mit der Pervertierung der Liebesidee, die sie als schuldhaftes Handeln verantwortet, inhaltlich vollzieht, wobei die Möglichkeit ihres Entwurfs zum Subjekt der Tragödie ästhetisch hergeleitet wird, das begründet und bestätigt das Drama strukturell in immer neuem Einlösen der Verknüpfungsaufgabe, die die lustige Person des *Vorspiel[s]* gestellt hat.

Erst das *Faust*-Drama von 1808 bringt mit der Kerker-Szene und der Rückbindung des Binnengeschehens an die Rahmenhandlungen den Entwurf Margaretes zur tragischen Figur zum Abschluß, deren Möglichkeit die Lieder Margaretes und Gretchens schon entworfen haben. Die vielfältigen Rahmungen selbst und das Konzept, verschiedene Spielebenen zugleich gegenwärtig zu halten, ist dem Theaterverständnis und der Theaterpraxis des nachitalienischen Goethe geschuldet. So bringt erst die Margarete der Weimarer Klassik die Tragödie hervor: die Margareten-Tragödie und, indem diese die immanente Spielebene mit der transzendenten verknüpft, auch die *Faust*-Tragödie, insofern Fausts Handeln erst in der transzendenten Perspektive der Abmachung zwischen dem Herrn und Mephisto tragisch wird. Faust weiß nichts von der Rahmen-Ebene des Spiels, Mephisto kommt aus dieser transzendenten Welt, wirkt dann aber (mit Ausnahme des Walpurgisnacht-Komplexes in beiden Teilen des *Faust*) nur in der Binnen-Welt Fausts. Margarete ist die Figur, die beide Ebenen verknüpft, so bringt sie die Tragödie im Rekurs auf die fundamentale Doppelorientierung des Theaters hervor. Sie ermöglicht und bekräftigt die Tragik Fausts – als theatralische –, wie das Theater des *Faust* – als Tragödie; als Au(c)torin der Tragödie steht sie dann aber auch über dieser, vermag sie sie daher zuletzt, in der Bergschluchten-Szene des *Zweiten Faust*, auch wieder aufzuheben. So gibt der Schlußvers des gesamten *Faust*-Dramas, – *Das Ewig-Weibliche/Zieht uns hinan* (Vs. 12110 f.) – auch eine genaue Umschreibung der strukturellen Organisation des Stücks.