

Der Doktor Faust.

Ein Tanzpoem,

nebst

kuriosen Berichten über Teufel, Hexen und Dichtkunst.

Der Doktor Jahn

von Gansperger

Verlag von Gansperger



Einleitung.

Zweimal hat Heine eine Bearbeitung der Faustsage unternommen: zuerst in den Jahren 1824, 1825 und 1826; Plan und Ausführung derselben sind aber verloren gegangen, vermutlich bei dem Brande, durch den auch der „Rabbi von Bacherach“ vernichtet wurde (vgl. Bd. IV, S. 441). Die zweite Bearbeitung ist das nachfolgende Ballett, das im Februar 1847 entstand. Soweit wir den ersten Plan erkennen können, hat er mit dem zweiten wenig oder nichts gemein.

Obwohl uns nicht das kleinste Bruchstück der ersten Bearbeitung erhalten ist, so fehlt es uns doch nicht an Nachrichten über dieselbe. In seinen Briefen erwähnt Heine den „Faust“ zuerst am 25. Oktober 1824: „Im Geiste dämmern mir viel schöne Gedichte, unter andern — ein Faust. Ich habe schon an dem Karton gearbeitet.“ Am 1. April 1825 spricht er von dem „angefangenen Faust“. Ausführlicher äußert er sich dann im Mai 1826: „Bei Ihnen, Varnhagen, . . . ist es nicht hinreichend, daß ich zeige, wieviel Töne ich auf meiner Leier habe, sondern Sie wollen auch die Verbindung aller dieser Töne zu einem großen Konzert — und das soll der ‚Faust‘ werden, den ich für Sie schreibe. Denn wer hätte größeres Recht an meinen poetischen Erzeugnissen als derjenige, der all mein poetisches Dichten und Trachten geordnet und zum besten geleitet hat!“ Die letzte Äußerung Heines rührt vom 28. Juli 1826 her: „In diesem toten Zustande nehme ich dennoch viel Naturanschauungen in mich auf, und verarbeitet die Phantasie manches begonnene Gedicht, Seebilder und neue Szenen zu meinem Faust.“ — Zu diesen Briefstücken kommen als wichtige Ergänzung die Mitteilungen hinzu, die Strodtmann in Blumenthals Neuen Monatsheften für Dichtkunst und Kritik, Bd. V, S. 325 f., aus Wedekinds Tagebüchern veröffentlicht hat. Wir lassen diese Berichte Strodtmanns hier wörtlich folgen:

Die erste Andeutung über Heines Faust-Plan findet sich im Wedekindschen Tagebuche am 20. Juni 1824: „Wir kamen auf Goethes Faust zu sprechen. ‚Ich denke auch einen zu schreiben‘, sagte er;

„nicht um mit Goethe zu rivalisiren, nein, nein, jeder Mensch sollte einen Faust schreiben.“ — „Da möchte ich Ihnen raten, es nicht drucken zu lassen; sonst würde das Publikum...“ — „Ach, hören Sie, unterbrach er mich, „an das Publikum muß man sich gar nicht kehren; alles, was dasselbe über mich gesagt hat, habe ich immer nur so nebenher von andern erfahren.“ — „Freilich haben Sie insofern recht, als man sich nicht durch das Publikum irre machen lassen noch nach seiner Gunst haschen soll; aber man soll es auch nicht im voraus gegen sich einnehmen, um ihm ein unbesangenes Urtheil zu lassen, und Sie würden es gewiß einigermaßen gegen sich einnehmen, wenn Sie nach Goethe einen Faust schrieben. Das Publikum würde Sie für arrogant halten, es würde Ihnen eine Eigenschaft unterlegen, die Sie gar nicht besitzen.“ — „Nun, so wähle ich einen andern Titel.“ — „Das ist gut, dann vermeiden Sie jenen Nachtheil. Klingemann und de la Motte-Fouqué¹ hätten das auch bedenken sollen.““

Am 16. Juli heißt es weiter: „Heine gedenkt einen Faust zu schreiben. Wir sprachen viel darüber, und seine Idee dabei gefällt mir sehr gut. Heines Faust wird genau das Gegenteil vom Goetheschen werden. Bei Goethe handelt Faust immer; er ist es, welcher dem Mephistopheles befiehlt, dies und das zu thun. Bei Heine aber soll Mephistopheles das handelnde Prinzip sein, er soll den Faust zu allen Teufeleien verführen. Bei Goethe ist der Teufel ein negatives Prinzip; bei Heine soll er positiv werden. — Heines Faust soll ein Göttinger Professor sein, der sich in seiner Gelehrsamkeit ennuyiert. Da kommt der Teufel zu ihm und belegt ein Kolleg, erzählt ihm, wie es in der Welt aussieht, und macht den Professor kirre, so daß dieser nun anfängt, liederlich zu werden. Die Studenten auf dem Ulrich fangen an, darüber zu witzeln. ‚Unser Professor geht auf den Strich‘, sagen sie. ‚Unser Professor wird liederlich‘, heißt es immer allgemeiner, bis der Herr Professor die Stadt verlassen muß und mit dem Teufel auf Reisen geht. — Auf den Sternen haben die Engel inzwischen Theegesellschaften, zu denen sich Mephistopheles auch einfindet, und dort berathschlagen sie über den Faust. Gott soll ganz aus dem Spiele bleiben. Der Teufel schließt mit den guten Engeln eine Wette über Faust. Die guten Engel liebt Mephistopheles sehr, und diese Liebe, besonders zum Engel Gabriel, denkt Heine so zu

¹ Derselbe hatte vor kurzem ein Trauerspiel: „Don Carlos, Infant von Spanien, mit einer Zueignung an Schiller“ (Danzig 1824), veröffentlicht.

schildern, daß sie ein Mittelglied zwischen der Liebe guter Freunde und der Liebe der Geschlechter wird, die bei den Engeln nicht sind. Diese Theeegesellschaften sollen sich durch das ganze Stück ziehen. — Über das Ende ist sich Heine noch nicht gewiß. Vielleicht will er den Professor durch Mephistopheles, der sich zum Schinder gemacht hat, hängen lassen; vielleicht will er gar kein Ende machen, weil er dadurch den Vorteil erhält, manches in das Stück hineinbringen zu können, was eigentlich nicht hineingehört. — Mir deucht, dieser Faust kann sehr viel werden; nur fürchte ich und Heine ebenfalls, daß durch die Theeegesellschaften zu wenig Handlung hineinkommt. Wenn ich nur Zeit hätte, könnte ich von Heine noch eine Menge geistreicher und charakteristischer Züge aufführen, ich komme fast alle Tage mit ihm zusammen, aber mein Tagebuch nimmt mir so schon Zeit genug weg.“

Eine Woche später, am 23. Juli, schreibt Wedekind zum letztenmal über den Heineschen Faust: „Mit seinen Plänen ist er sehr zurückhaltend. Über seinen Faust spricht er viel mit mir, vielleicht aus eigener Lust, vielleicht weil er auch von mir etwas lernen zu können glaubt, vielleicht aber auch weil er nicht die ernstliche Absicht hat, ihn auszuführen; denn von seiner Novelle (dem Rabbi von Bacharach) und dem Trauerspiele, was er jetzt vorhat¹, spricht er gar nicht. — Den Professor in seinem Faust wollte er zu einem Professor der Theologie machen; ich riet ihm aber, einen Philosophen zu nehmen, schon weil er dann für seine Parodie ein viel weiteres Feld hätte, was er auch angenommen hat.“

Viel bieten auch diese Mitteilungen nicht, vor allem aber tragen sie keineswegs das Gepräge großer Zuverlässigkeit. Die Theeegesellschaften auf den Sternen u. a. legen vielmehr den Gedanken nahe, daß Heine seinen biedern Freund zum besten gehabt habe. — Bemerket mag noch werden, daß unser Dichter, als er Goethe im Jahre 1824 besuchte², auch ihm gegenüber seinen Faustplan erwähnte. Maximilian Heine, der hiervon berichtet, fügt hinzu: „Goethe, dessen zweiter Teil des ‚Faust‘ damals noch nicht erschienen war, stuzte ein wenig und fragte in spitzigem Tone: ‚Haben Sie weiter keine Geschäfte in Weimar, Herr Heine?‘ — Heine

¹ Vermutlich ist die venezianische Tragödie gemeint, deren Plan ihn seit dem Sommer 1823 beschäftigte, von der aber, wie er seinem Freunde Moser am 9. Januar 1824 gestand, bis dahin noch keine Zeile geschrieben war. Vgl. M. Strodtmann, H. Heines Leben und Werke, 2. Aufl., Bd. I, S. 354.

² über den Besuch vgl. die Schilderung, Bd. V, S. 265.

erwiderte schnell: „Mit meinem Fuße über die Schwelle Ein. Exzellenz sind alle meine Geschäfte in Weimar beendet“, und empfahl sich.“¹

Zu diesen dürftigen Mitteilungen über den ersten Faustplan weist das nachfolgende Ballett, wie gesagt, fast gar keine Beziehungen auf. Während Heine in den zwanziger Jahren wahrscheinlich im großen Ganzen dem Goethischen Vorbilde folgen und eine Gedankendichtung (satirischen Charakters) geben wollte, kam es ihm dagegen bei dem Ballett vor allem auf eine Verkörperung der grellen Phantasieen des Volksaberglaubens an, für den sein Anteil seit Beginn der dreißiger Jahre sich erheblich gesteigert hatte. Der „Faust“ ist daher durchaus in eine Linie zu stellen mit den „Elementargeistern“, den „Göttern im Exil“ u. dgl. Als wichtigste Quelle diente ihm hierbei Scheibles große Sammlung wüster Kuriositäten und Wundergeschichten: „Das Kloster“, von dem er den 2., 3. und 5. Band benutzte. — Das Ballett „Faust“ schrieb Heine auf Anregung des Londoner Theaterdirektors Benjamin Lumley im Februar 1847.² Am 27. dieses Monats sandte er die Arbeit nach London, indem er seufzend bemerkte: „Ich versichere Ihnen, daß ich nie wieder ein Versprechen dieser Art machen werde. Sie haben keinen Begriff davon, wie sehr ich mir in meiner jetzigen Lage durch den Versuch geschadet, meine Aufgabe würdig zu lösen.“ Er legte Wert darauf, daß der Name des Balletts bis zum letzten Augenblick geheim gehalten werde; Lumley möge es nötigen Falls „Astaroth“ nennen, da dieser Name dem von Faust angerufenen Dämon ebensogut gebühre wie der Name Mephistopheles. Schon jetzt wünschte der Dichter betont zu sehen, daß er im Gegensatz zu Goethe den wirklichen Faust der Legende vorführe. Auf Heines Bitte, das Honorar nicht länger zurückzuhalten, sandte ihm Lumley am 27. April 1847 den stattlichen „Vorschuß von 6000 Franks“, eine Summe, für welche der Londoner Bühnenbeherrscher für sein Theater aber nicht den geringsten Nutzen zog. Denn, wie Heine in der „Einleitenden Bemerkung“ berichtet, der Ballettmeister erhob seinen fachmännischen Einspruch gegen die Aufführung dieses „Tanzpoems“, und weder in London noch in einer andern Stadt haben Faust und Mephistophela das Publikum jemals durch ihre höllischen Sprünge ergötzt. Denn das Ballett „Satanella“, das Taglioni 1854 auf der Berliner Bühne in Szene setzte, hatte mit dem „Faust“, den Heine auch dort 1849 zur Auf-

¹ Erinnerungen an H. Heine, S. 123. Die Zuverlässigkeit Maximilians ist allerdings nicht groß.

² Bereits am 10. und 27. Februar 1846 erwähnt Heine in Briefen an Lassalle den Abschluß eines Balletts. Damit kann aber nicht, wie bisher angenommen wurde, der „Faust“ gemeint sein, sondern vielmehr nur die „Göttin Diana“ (vgl. oben, S. 99 ff.).

führung eingereicht hatte, nach Laubes Versicherung nur sehr geringe Ähnlichkeit. Heine dachte freilich anders und war sehr ungehalten darüber, daß die Berliner Bühne die ihm angeblich gebührende Lantienne nicht auszahlte. Er schrieb deshalb wiederholt an Michael Schloß und Julius Campe, seinen Verleger, hörte auch, daß der Generaldirektor Meyerbeer die Entlehnung des Stoffes der „Satanella“ aus dem „Faust“ zugebe, erhielt aber niemals die geringste Entschädigung, offenbar weil seine Rechte doch sehr anfechtbar waren¹.

Heine ließ das Werk zunächst in französischer Sprache drucken und einige Exemplare im Ministerium hinterlegen, um sich hierdurch gesetzlich gegen die „dramatischen Piraten“ zu schützen, die sich sonst seiner Arbeit bemächtigen möchten. Sämtliche Exemplare davon versprach er nach London zu senden (3/5. 1847). Das Werk erschien dann mit den ungearbeiteten Erläuterungen, von St. René Taillandier übersezt, im Februar 1852 in der „Revue des Deux Mondes“ unter dem Titel: „Méphistophéla et la légende de Faust“, freilich mit zahlreichen Kürzungen und Änderungen der Redaktion, die den Dichter mit Recht in Garnisch brachten.

Den deutschen Text beabsichtigte Heine zuerst in der „Allgemeinen Zeitung“ zu veröffentlichen, was er aber nicht ausführte. Das im Juni 1847 seinem Verleger Campe gemachte Angebot, ihm die Arbeit für 1000 Mark Banco zu überlassen, ward von diesem nicht beantwortet und auf solche Weise abgelehnt. Erst im Sommer 1851, als Campe den kranken Dichter in Paris besuchte, kam man überein, den „Faust“ dem Romanzero beizugeben, bei welcher Gelegenheit Heine die Erläuterungen zu seinem Ballett zu erweitern und zu verbessern sich entschloß. In dieser Form übersandte er das Manuscript am 10. September 1851 seinem Verleger, der aber bald erkannte, daß die Arbeit zu den Gedichten des Romanzero nicht wohl paßte. Heine folgte daher bereitwillig dem Vorschlage Campes, beide Werke gesondert herauszugeben. So erschien der „Faust“ einzeln und allein im November 1851. Heine war damals so sehr von den Forschungen über den alten Schwarzkünstler erfüllt, daß er gerne das älteste Faustbuch, das 1587 bei Spies in Frankfurt erschienen war, aufs neue mit erläuternden Bemerkungen herausgegeben hätte. Aber er mußte den Plan aufgeben — schon seines Hinsterbens wegen, wie er wehmützig hinzufügte.

Unter den Gründen, die Campe veranlaßten, die Trennung des Buches von dem Romanzero vorzuschlagen, standen sittliche Bedenken

¹ Vgl. den „Pöan“, Bd. II, S. 80.

obenan; dieselben sind auch nicht unbegründet, und um so auffälliger ist es, daß der vorsichtige Buchhändler dem Werke als Titelvignette ein nacktes Frauenbild beifügte, worüber der Dichter manchen Vorwurf anzuhören hatte.

Heines Urteil über das Buch war sehr günstig. Er nennt es „ein Gedicht, welches vom Ballett nur die Form hat, sonst aber eine meiner größten und hochpoetischsten Produktionen ist“ (20. Juni 1847). In demselben Sinne äußerte er sich am 22. Juni 1851 und schreibt im November desselben Jahres an St.-René Taillandier: „Ich schmeichle mir, ganz neue deutsche Legenden geboten und gleichzeitig sehr ernsthafte Kunst- und Litteraturfragen behandelt zu haben.“ Bei allen diesen Äußerungen lag aber für Heine besonderer Grund vor, sein Werk zu loben; in einem Briefe an Georg Weerth (vom 5. November 1851), wo dies nicht der Fall ist, schreibt er dagegen bescheiden: „Ich hoffe, daß Ihnen mein Romanzero, besonders aber mein ‚Faust‘ gefallen wird. Gott weiß, daß ich auf diese Bücher keinen großen Wert lege, und daß sie nicht so bald das Tageslicht gesehen hätten, wenn Campe mir nicht die Daumschrauben angelegt.“ Die Kritik aber schloß sich dem Urteil Heines, der den „Faust“ über den Romanzero stellte, keineswegs an, und während von dem letzteren Buche die ganze litterarische Welt aufs tiefste bewegt wurde, ging das erstere beinahe spurlos vorüber.

Einleitende Bemerkung.

Herr Lumley, Direktor des Theaters Ihrer Majestät der Königin zu London, forderte mich auf, für seine Bühne ein Ballett zu schreiben, und diesem Wunsche willfahrend, dichtete ich das nachfolgende Poem. Ich nannte es „Doktor Faust, ein Tanzpoem“. Doch dieses Tanzpoem ist nicht zur Aufführung gekommen, teils weil in der Saison, für welche dasselbe angekündigt war, der heispiellose Succesß der sogenannten schwedischen Nachtigall¹ jede andere Exhibition im Theater der Königin überflüssig machte, teils auch weil der Ballettmeister aus Esprit de corps de ballet, hemmend und säumend, alle möglichen Böswilligkeiten ausübte. Dieser Ballettmeister hielt es nämlich für eine gefährliche Neuerung, daß einmal ein Dichter das Libretto eines Ballettes gedichtet hatte, während doch solche Produkte bisher immer nur von Tanzaffen seiner Art in Kollaboration mit irgend einer dürftigen Litteratenseele geliefert worden. Armer Faust! armer Herrenmeister! so mußtest du auf die Ehre verzichten, vor der großen Viktoria von England deine Schwarzkünste zu produzieren! Wird es dir in deiner Heimat besser gehn? Sollte gegen mein Erwarten irgend eine deutsche Bühne ihren guten Geschmack dadurch bekunden, daß sie mein Opus zur Aufführung brächte, so bitte ich die hochlöbliche Direktion, bei dieser Gelegenheit auch nicht zu versäumen, das

¹ Vgl. oben, S. 461.

dem Autor gebührende Honorar durch Vermittlung der Buchhandlung von Hoffmann und Campe zu Hamburg mir oder meinen Rechtsnachfolgern zukommen zu lassen. Ich halte es nicht für überflüssig, zu bemerken, daß ich, um das Eigentumsrecht meines Balletts in Frankreich zu sichern, bereits eine französische Übersetzung drucken ließ¹ und die gesetzlich vorgeschriebene Anzahl Exemplare an gehörigem Orte deponiert habe.

Als ich das Vergnügen hatte, dem Herrn Sumley mein Ballettmanuskript einzuhändigen und wir bei einer duftigen Tasse Thee uns über den Geist der Faustsage und meine Behandlung derselben unterhielten, ersuchte mich der geistreiche Impressario, das Wesentliche unseres Gespräches aufzuzeichnen, damit er späterhin das Libretto damit bereichern könnte, welches er am Abend der Aufführung seinem Publikum zu übergeben gedachte. Auch solchen freundlichen Begehre nachkommend, schrieb ich den Brief an Sumley, den ich abgefürzt am Ende dieses Büchleins mitteile, da vielleicht auch dem deutschen Leser diese flüchtigen Blätter einiges Interesse gewähren dürften.

Wie über den historischen Faust, habe ich in dem Briefe an Sumley auch über den mythischen Faust nur dürftige Andeutungen gegeben. Ich kann nicht umhin, in Bezug auf die Entstehung und Entwicklung dieses Faustes der Sage, der Faustfabel, hier das Resultat meiner Forschungen mit wenigen Worten zu resumieren.

Es ist nicht eigentlich die Legende vom Theophilus, Seneschall des Bischofs von Adama in Sizilien², sondern eine alte anglosäch-

¹ Vgl. die Einleitung, S. 471.

² Die Legende von Theophilus, dem Bistumsverwejer zu Adana in Kilikien (nicht Adama in Sizilien), erzählt, daß dieser, als er durch Verleumdung sein Amt verloren hatte, sich dem Teufel veräußerte und durch ihn in seine alten Rechte wieder eingesetzt ward. Bald aber ergriff ihn

sische dramatische Behandlung derselben, welche als die Grundlage der Faustfabel zu betrachten ist. In dem noch vorhandenen plattdeutschen Gedichte vom Theophilus¹ sind altfächsische oder anglofächsische Archaismen, gleichsam Wortversteinerungen, fossile Redensarten enthalten, welche darauf hinweisen, daß dieses Gedicht nur eine Nachbildung eines älteren Originals ist, das im Laufe der Zeit verloren gegangen. Kurz nach der Invasion Englands durch die französischen Normannen muß jenes anglofächsische Gedicht noch existiert haben, denn augenscheinlich ward dasselbe von einem französischen Poeten, dem Troubadour Ruteboeuf, fast wörtlich nachgeahmt und als ein Mystère in Frankreich aufs Theater gebracht². Für diejenigen, denen die Sammlung von Mommerque, worin auch dieses Mystère abgedruckt³, nicht zugänglich ist, bemerke ich, daß der gelehrte Magnin⁴ vor etwa sieben Jahren im „Journal des savants“ über das erwähnte Mystère hinlänglich

Neue ob seiner Sünde, und auf sein inbrünstiges Flehen gab ihm die Mutter Gottes die Handschrift mit dem Teufelsvertrag zurück und ließ ihn drei Tage darauf in Frieden sterben. Neuentdeckte Fassungen dieser Legende hatten Mone und (der von Heine so oft verspottete) Maßmann im „Kloster“ (s. oben, S. 470), Bd. II, S. 155 ff., mitgeteilt.

¹ Es gibt drei Fassungen des niederdeutschen Theophilusspiels. Daß dasselbe aus dem Angelsächsischen entlehnt sei, ist aber eine irrige Annahme; Ettmüller, der es 1849 herausgab, kommt zu dem Ergebnis: „wir haben also ein in der niederdeutschen Sprache gleich ursprünglich geschriebenes Spiel vor uns“.

² Vgl. Le miracle de Théophile de Rutebeuf revu sur les manuscrits, traduit et accompagné de notes par A. H. Klint (Uppsala 1869); andre Ausgabe von Achille Jubinal und von Francisque Michel. Rutebeufs Duella ist mit Gewißheit nicht festzustellen.

³ Théâtre français au moyen âge, publié par L. G. N. Mommerqué et Francisque Michel, Paris 1839.

⁴ Im Journal des savants, 1846, finden sich 5 Artikel Magnins über das erwähnte Théâtre français, über den „Théophile“ handelt er im dritten, August 1846 (S. 461 ff.).

Auskunft gibt. Dieses Mysterium vom Troubadour Ruteboeuf benutzte nun der englische Dichter Marlow¹, als er seinen „Faust“ schrieb, indem er die analoge Sage vom deutschen Zauberer Faust nach dem älteren Faustbuche, wovon es bereits eine englische Übersetzung gab, in die dramatische Form kleidete, die ihm das französische auch in England bekannte Mysterium bot. Das Mysterium des Theophilus und das ältere Volksbuch vom Faust sind also die beiden Faktoren, aus welchen das Marlow'sche Drama hervorgegangen. Der Held desselben ist nicht mehr ein ruchloser Rebelle gegen den Himmel, der, verführt von einem Zauberer und um irdische Güter zu gewinnen, seine Seele dem Teufel verschreibt, aber endlich durch die Gnade der Mutter Gottes, die den Pakt aus der Hölle zurückholt, gerettet wird, gleich dem Theophilus: sondern der Held des Stücks ist hier selbst ein Zauberer; in ihm wie im Nekromanten des Faustbuchs resumieren sich die Sagen von allen früheren Schwarzkünstlern, deren Künste er vor den höchsten Herrschaften produziert, und zwar geschieht solches auf protestantischem Boden, den die rettende Mutter Gottes nicht betreten darf, weshalb auch der Teufel den Zauberer holt ohne Gnade und Barmherzigkeit. Die Puppenpiel-Theater, die zur Shakespeare'schen Zeit in London florierten und sich eines jeden Stückes, das auf den großen Bühnen Glück machte, gleich bemächtigten, haben gewiß auch nach dem Marlow'schen Vorbilde einen Faust zu geben gewußt, indem sie das Originaldrama mehr oder minder ernsthaft parodierten oder ihren Totalbedürfnissen gemäß zustutzten oder auch, wie oft geschah, von dem Verfasser selbst für den Standpunkt ihres Publikums umarbeiten ließen. Es ist nun jener Puppenpiel-Faust, der von England herüber nach dem Fest-

¹ Marlow's Werk fußt ganz allein auf dem Spiess'schen Faustbuche; eine Einwirkung Ruteboeuf's ist unerwiesen.

land kam, durch die Niederlande reisend auch die Marktbuden unferer Heimat besuchte und, in derb deutscher Maulart übersezt und mit deutschen Hanswurftiaden verballhornt, die unteren Schichten des deutschen Volkes ergöhte¹. Wie verschieden auch die Versionen, die sich im Laufe der Zeit, besonders durch das Improvisieren, gebildet, so blieb doch das Wesentliche unverändert, und einem solchen Puppenspiele, das Wolfgang Goethe in einem Winkeltheater zu Straßburg aufführen sah, hat unser großer Dichter die Form und den Stoff seines Meisterwerks entlehnt². In der ersten Fragment-Ausgabe des Goetheschen „Faustes“³ ist dieses am sichtbarsten; diese entbehrt noch die der Sakontala entnommene Einleitung⁴ und einen dem Hiob nachgebildeten Prolog⁵, sie weicht

¹ Vielmehr wurde Marlows „Faust“ unmittelbar durch die seit dem Ende des 16. Jahrhunderts in Deutschland spielenden „englischen Rombdianten“ verbreitet. Die älteste Aufführung fand im Jahre 1626 in Dresden statt. Zweifellos bildet Marlows Werk die Grundlage des deutschen Volksschauspiels und Puppenspiels. Vgl. Creizenach, Versuch einer Geschichte des Volksschauspiels vom Dr. Faust, Halle 1878.

² Obwohl Goethe immer nur das Puppenspiel als seine Quelle bezeichnet, so ist doch sehr wahrscheinlich, daß ihm auch die Volksbücher bekannt gewesen sind. Wir wissen, daß er im Jahre 1802 Pfifers Faustbuch aus der Weimariſchen Bibliothek entliehen hat. Aber auch Spies, der Christlich Meynende, und Widmann sind ihm wahrscheinlich bekannt gewesen. Vgl. Bd. V, S. 259 f.

³ Erschien zuerst 1790; im Jahre 1882 wurde es zweimal neu herausgegeben: von L. Holland (Freiburg i. Br., Mohr) und Bernhard Seuffert (Deutsche Litteraturdenkmale des 18. u. 19. Jahrh., Nr. 5).

⁴ Die „Sakuntala“ des berühmten indischen Dichters Kalidasa beginnt mit einem Gespräch des Schauspielersdirektors und der Schauspielerin. Goethe lernte das Werk aus Georg Forsters Übersetzung kennen, die 1791 erschien und nicht aus dem Original, sondern aus der englischen Übersetzung von Jones übertragen war. Die Szene bei Kalidasa ist kurz und steht an Wert hinter dem „Vorspiel auf dem Theater“ weit zurück.

⁵ Der Prolog im Himmel lehnt sich an das Gespräch des Herrn und Satans im 1. Kapitel des Hiob an.

noch nicht ab von der schlichten Puppenspielform, und es ist kein wesentliches Motiv darin enthalten, welches auf eine Kenntnis der älteren Originalbücher von Spieß und Widman schließen läßt¹.

Das ist die Genesis der Faustfabel, von dem Theophilus-Gedichte bis auf Goethe, der sie zu ihrer jetzigen Popularität erhoben hat. — Abraham zeugte den Isaak, Isaak zeugte den Jakob, Jakob aber zeugte den Juda, in dessen Händen das Scepter ewig bleiben wird. In der Litteratur wie im Leben hat jeder Sohn einen Vater, den er aber freilich nicht immer kennt, oder den er gar verleugnen möchte.

Geschrieben zu Paris, den 1. Oktober 1851.

¹ Wohl aber läßt sich mit Sicherheit darauf schließen, daß Goethe schon bei der Ausarbeitung des „Fragmentes“ von 1790 das Pfifersche Faustbuch gekannt hat.

Der Doktor Faust.



¹ Du hast mich beschworen aus dem Grab
Durch deinen Zauberswillen,
Belebtest mich mit Wollustglut —
Jetzt kannst du die Glut nicht stillen.

Preß deinen Mund an meinen Mund,
Der Menschen Odem ist göttlich!
Ich trinke deine Seele aus,
Die Toten sind unersättlich.

¹ Vgl. Vb. I, S. 296

Der Doktor Faust.

Ein Langpoem.

Erster Akt.

Studierzimmer, groß, gewölbt, in gotischem Stil. Spärliche Beleuchtung. An den Wänden Bücherchränke, astrologische und alchemistische Gerätschaften (Welt- und Himmelstugel, Planetenbilder, Retorten und seltsame Gläser), anatomische Präparate (Skelette von Menschen und Tieren) und sonstige Requisiten der Nekromanzie.

Es schlägt Mitternacht. Neben einem mit aufgestapelten Büchern und physikalischen Instrumenten bedeckten Tische, in einem hohen Lehnstuhl, sitzt nachdenklich der Doktor Faust. Seine Kleidung ist die altdeutsche Gelehrtentracht des sechzehnten Jahrhunderts. Er erhebt sich endlich und schwankt mit unsichern Schritten einem Bücherchränke zu, wo ein großer Foliant mit einer Kette angeschlossen; er öffnet das Schloß und schleppt das entfesselte Buch (den sogenannten „Höllenzwang“) nach seinem Tische. In seiner Haltung und seinem ganzen Wesen beurfundet sich eine Mischung von Unbeholfenheit und Mut, von linkischer Magisterhaftigkeit und trotzigem Doktorstolz. Nachdem er einige Lichter angezündet und mit einem Schwerte verschiedene magische Kreise auf dem Boden gezeichnet, öffnet er das große Buch, und in seinen Geberden offenbaren sich die geheimen Schauer der Beschwörung. Das Gemach verdunkelt sich; es blitzt und donnert; aus dem Boden, der sich prasselnd öffnet, steigt empor ein flammend roter Tiger. Faust zeigt sich bei diesem Anblick nicht im mindesten erschreckt, er tritt der feurigen Bestie mit Verhöhnung entgegen und scheint ihr zu befehlen, sogleich zu entweichen. Sie versinkt auch alsbald in die Erde. Faust beginnt aufs neue seine Beschwörungen, wieder blitzt und donnert es entsetzlich, und aus

dem sich öffnenden Boden schießt empor eine ungeheure Schlange, die, in den bedrohlichsten Windungen sich ringelnd, Feuer und Flammen zischt. Auch ihr begegnet der Doktor mit Verachtung, er zuckt die Achsel, er lacht, er spottet darüber, daß der Höllengeist nicht in einer weit gefährlicheren Gestalt zu erscheinen vermochte, und auch die Schlange kriecht in die Erde zurück. Faust erhebt sogleich mit gesteigertem Eifer seine Beschwörungen, aber diesmal schwindet plötzlich die Dunkelheit, das Zimmer erhellt sich mit unzähligen Lichtern, statt des Donnerwetters ertönt die lieblichste Tanzmusik, und aus dem geöffneten Boden, wie aus einem Blumenkorb, steigt hervor eine Balletttänzerin, gekleidet im gewöhnlichen Gaze- und Trikottkostüme und umhergaulelnd in den banalsten Pirouetten.

Faust ist anfänglich darob befremdet, daß der beschworene Teufel Mephistopheles keine unheilvollere Gestalt annehmen konnte als die einer Balletttänzerin, doch zuletzt gefällt ihm diese lächelnd anmutige Erscheinung, und er macht ihr ein gravitärisches Kompliment. Mephistopheles oder vielmehr Mephistophela, wie wir nunmehr die in die Weiblichkeit übergegangene Teufelei zu nennen haben, erwidert parodierend das Kompliment des Doktors und umtänzelt ihn in der bekannten koketten Weise. Sie hält einen Zauberstab in der Hand, und alles, was sie im Zimmer damit berührt, wird aufs ergößlichste umgewandelt, doch dergestalt, daß die ursprüngliche Formation der Gegenstände nicht ganz vertilgt wird, z. B. die dunkeln Planetenbilder erleuchten sich buntfarbig von innen, aus den Pokalen mit Mißgeburten blicken die schönsten Vögel hervor, die Gulen tragen Girandolen im Schnabel, prachtwoll sprießen an den Wänden hervor die kostbarsten güldenen Geräte, venezianische Spiegel, antike Vasreliefs, Kunstwerke, alles chaotisch gespenstisch und dennoch glänzend schön: eine ungeheuerliche Arabeske. Die Schöne scheint mit Faust ein Freundschaftsbündnis zu schließen, doch das Pergament, das sie ihm vorhält, die furchtbare Verschreibung, will er noch nicht unterzeichnen. Er verlangt von ihr die übrigen höllischen Mächte zu sehen, und diese, die Fürsten der Finsternis, treten alsbald aus dem Boden hervor. Es sind Ungetüme mit Tierfragen, fabelhafte Mischlinge des Skurrilen und Furchtbaren, die meisten mit Kronen auf den Köpfen und Sceptern in den Tagen. Faust wird denselben von der Mephistophela vorgestellt, eine Präsentation, wobei die strengste Hofetikette vorwaltet. Zeremoniös einher-

wackelnd, beginnen die unterweltlichen Majestäten ihren plum-
pen Reigen, doch indem Mephistophela sie mit dem Zauberstab
berührt, fallen die häßlichen Hüllen plötzlich von ihnen, und sie
verwandeln sich ebenfalls in lauter zierliche Balletttänzerinnen,
die in Gaze und Trikot und mit Blumenguirlanden dahinplät-
tern. Faust ergötzt sich an dieser Metamorphose, doch scheint er
unter allen jenen hübschen Teufelinnen keine zu finden, die seinen
Geschmack gänzlich befriedige; dieses bemerkend, schwingt Mephi-
stophela wieder ihren Stab, und in einem schon vorher an die
Wand hingezauberten Spiegel erscheint das Bildnis eines wun-
derschönen Weibes in Hoftracht und mit einer Herzogskrone auf
dem Haupte. Sobald Faust sie erblickt, ist er wie hingerissen von
Bewunderung und Entzücken, und er naht dem holden Bildnis
mit allen Zeichen der Sehnsucht und Zärtlichkeit. Doch das Weib
im Spiegel, welches sich jetzt wie lebend bewegt, wehrt ihn von
sich ab mit hochmüthigstem Naserrümpfen; er kniet flehend vor ihr
nieder, und sie wiederholt nur noch beleidigender ihre Gesten der
Verachtung.

Der arme Doktor wendet sich hierauf mit bittenden Blicken
an Mephistophela, doch diese erwidert sie mit schalkhaftem Achsel-
zucken, und sie bewegt ihren Zauberstab. Aus dem Boden taucht
sogleich bis zur Hüfte ein häßlicher Affe hervor, der aber auf ein
Zeichen der Mephistophela, die ärgerlich den Kopf schüttelt, schleu-
nigt wieder hinabsinkt in den Boden, woraus im nächsten Augen-
blicke ein schöner, schlanker Balletttänzer hervorspringt, welcher
die banalsten Pas exekutiert. Der Tänzer naht sich dem Spie-
gelbilde, und indem er demselben mit der fadeften Suffisance seine
buhlerischen Huldigungen darbringt, lächelt ihm das schöne Weib
aufs holdseligste entgegen, sie streckt die Arme nach ihm aus mit
schmachtender Sehnsucht und erschöpft sich in den zärtlichsten De-
monstrationen. Bei diesem Anblick gerät Faust in rasende Ver-
zweiflung, doch Mephistophela erbarmt sich seiner, und mit ihrem
Zauberstab berührt sie den glücklichen Tänzer, der auf der Stelle
in die Erde zurücksinkt, nachdem er sich zuvor in einen Affen ver-
wandelt und seine abgestreifte Tänzerkleidung auf dem Boden
zurückgelassen hat. Jetzt reicht Mephistophela wieder das Per-
gamentblatt dem Faust dar, und dieser, ohne langes Besinnen,
öffnet sich eine Ader am Arme, und mit seinem Blute unterzeich-
net er den Kontrakt, wodurch er für zeitliche irdische Genüsse
seiner himmlischen Seligkeit entzagt. Er wirft die ernste, ehrsame

Doktortracht von sich und zieht den sündig bunten Flitterstaat an, den der verschwundene Tänzer am Boden zurückgelassen; bei dieser Umkleidung, die sehr ungeschickt von statten geht, hilft ihm das leichtfertige Corps de ballet der Hölle.

Mephistophela gibt dem Faust jetzt Tanzunterricht und zeigt ihm alle Kunststücke und Handgriffe oder vielmehr Fußgriffe des Metiers. Die Unbeholfenheit und Steifheit des Gelehrten, der die zierlich leichten Pas nachahmen will, bilden die ergößlichsten Effekte und Kontraste. Die teuflischen Tänzerinnen wollen auch hier nachhelfen, jede sucht auf eigne Weise die Lehre durch Beispiel zu erklären, eine wirft den armen Doktor in die Arme der andern, die mit ihm herumwirbelt; er wird hin- und hergerert, doch durch die Macht der Liebe und des Zauberstabs, der die unfolgsamen Glieder allmählich gelenkig schlägt, erreicht der Lehrling der Choregraphie zuletzt die höchste Fertigkeit: er tanzt ein brillantes Pas de deux mit Mephistophela, und zur Freude seiner Kunstgenossinnen fliegt er auch mit ihnen umher in den wunderlichsten Figuren. Nachdem er es zu dieser Virtuosität gebracht, wagt er als Tänzer auch vor dem schönen Frauenbilde des Zauber spiegels zu erscheinen, und dieses beantwortet seine tanzende Leidenschaft mit den Geberden der glühendsten Gegenliebe. Faust tanzt mit immer sich steigender Seelentrunkenheit; Mephistophela aber reißt ihn fort von dem Spiegelbilde, das durch die Berührung des Zauberstabes wieder verschwindet, und fortgesetzt wird der höhere Tanzunterricht der altklassischen Schule.

Zweiter Akt.

Großer Platz vor einem Schlosse, welches zur rechten Seite sichtbar. Auf der Rampe, umgeben von ihrem Hofgesinde, Ritzern und Damen, sitzen in hohen Thronesseln der Herzog und die Herzogin, ersterer ein steifältlicher Herr, letztere ein junges, üppiges Weib, ganz das Konterfei des Frauenbilds, welches der Zauber Spiegel des ersten Akts dargestellt hat. Bemerklich ist, daß sie am linken Fuße einen güldenen Schuh trägt.

Die Szene ist prachtwoll geschmückt zu einem Hoffeste. Es wird ein Schäferspiel aufgeführt im ältesten Kokotogeschmacke: graziose Fadheit und galante Anschuld. Diese süßlich gezielte Arkadientänzelei wird plötzlich unterbrochen und ver scheucht durch

die Ankunft des Faust und der Mephistophela, die in ihrem Tanzkostüm und mit ihrem Gefolge von dämonischen Balletttänzerinnen unter jauchzenden Fanfaren ihren Siegeseinzug halten. Faust und Mephistophela machen ihre springenden Reverenzen vor dem Fürstenpaar, doch ersterer und die Herzogin, indem sie sich näher betrachten, sind betroffen wie von freudigster Erinnerung: sie erkennen sich und wechseln zärtliche Blicke. Der Herzog scheint mit besonders gnädigem Wohlwollen die Huldigung Mephistophelas entgegenzunehmen. In einem ungestümen Pas de deux, welches letztere jetzt mit Faust tanzt, haben beide fürnehmlich das Fürstenpaar im Auge, und während die teuflischen Tänzerinnen sie ablösen, kost Mephistophela mit dem Herzog und Faust mit der Herzogin; die überschwengliche Passion der beiden letztern wird gleichsam parodiert, indem Mephistophela den eckigen und steifleinernen Graziositäten des Herzogs eine ironische Zimperlichkeit entgegensetzt.

Der Herzog wendet sich endlich gegen Faust und verlangt als eine Probe seiner Schwarzkunst den verstorbenen König David zu sehen, wie er vor der Bundeslade tanzte. Auf solches allerhöchste Verlangen nimmt Faust den Zauberstab aus den Händen Mephistophelas, schwingt ihn in beschwörender Weise, und aus der Erde, welche sich öffnet, tritt die begehrte Gruppe hervor: auf einem Wagen, der von Leviten gezogen wird, steht die Bundeslade, vor ihr tanzt König David, possenhast vergnügt und abenteuerlich gepunkt gleich einem Kartenkönig, und hinter der heiligen Lade, mit Spieß in den Händen, hüpfen schaukelnd einher die königlichen Leibgarden, gekleidet wie polnische Juden in lang herabschlotternd schwarzseidenen Kostans und mit hohen Pelzmützen auf den spißbärtigen Wackelköpfen. Nachdem diese Karikaturen ihren Umzug gehalten, verschwinden sie wieder in den Boden unter rauschenden Beifallsbezeugungen.

Aufs neue springen Faust und Mephistophela hervor zu einem glänzenden Pas de deux, wo der eine wieder die Herzogin und die andre wieder den Herzog mit verliebten Geberden anlockt, so daß das erlauchte Fürstenpaar endlich nicht mehr widersteht und, seinen Sitz verlassend, sich den Tänzen jener beiden anschließt. Dramatische Quadrille, wo Faust die Herzogin noch inniger zu bestücken sucht. Er hat ein Teufelsmal an ihrem Halse bemerkt, und indem er dadurch entdeckt, daß sie eine Zauberin sei, gibt er ihr ein Rendezvous für den nächsten Hexensabbat. Sie ist er-

schrocken und will leugnen, doch Faust zeigt hin auf ihren goldenen Schuh, welcher das Wahrzeichen ist, woran man die Domina, die fürnehmste Satansbraut, erkennt. Verschämt gestattet sie das Rendezvous. Parodistisch geberden sich wieder gleichzeitig der Herzog und Mephistophela, und die dämonischen Tänzerinnen setzen den Tanz fort, nachdem die vier Hauptpersonen sich in Zwiesgesprächen zurückgezogen.

Auf ein erneutes Begehrt des Herzogs, ihm eine Probe seiner Zauberkunst zu geben, ergreift Faust den magischen Stab und berührt damit die eben dahinwirbelnden Tänzerinnen. Diese verwandeln sich im Nu wieder in Ungethüme, wie wir sie im ersten Akte gesehen, und aus dem graziossten Ringelreihen in die täpischste und barockste Ronde überplumpsend, versinken sie zuletzt unter sprühenden Flammen in dem sich öffnenden Boden. — Rauschend enthusiastischer Beifall, und Faust und Mephistophela verbeugen sich dankbar vor den hohen Herrschaften und einem verehrungswürdigen Publico.

Aber nach jedem Zauberstück steigert sich die tolle Lust; die vier Hauptpersonen stürzen rücksichtslos wieder auf den Tanzplatz, und in der Quadrille, die sich erneuet, geberdet sich die Leidenschaft immer dreister: Faust kniet nieder vor der Herzogin, die in nicht minder kompromittierenden Pantomimen ihre Gegenliebe kundgibt: vor der schäfernd hingerissenen Mephistophela kniet wie ein küsterner Faun der alte Herzog; — doch indem er sich zufällig umwendet und seine Gattin nebst Faust in den erwähnten Posituren erblickt, springt er wütend empor, zieht sein Schwert und will den frechen Schwarzkünstler erstechen. Dieser ergreift rasch seinen Zauberstab, berührt damit den Herzog, und auf dem Haupte desselben schießt ein ungeheures Hirschgeweih empor, an dessen Enden ihn die Herzogin zurückhält. Allgemeine Bestürzung der Höflinge, die ihre Schwerter ergreifen und auf Faust und Mephistophela eindringen. Faust aber bewegt wieder seinen Stab, und im Hintergrunde der Szene erklingen plötzlich kriegerische Trompetenstöße, und man erblickt in Reih und Glied eine ganze Schar von Kopf bis zu Füßen geharnischter Ritter. Indem die Höflinge sich gegen diese zu ihrer Verteidigung umwenden, fliegen Faust und Mephistophela durch die Luft davon auf zwei schwarzen Rossen, die aus dem Boden hervorgekommen. Im selben Augenblick zerrinnt wie eine Phantasmagorie auch die bewaffnete Ritterchar.

Dritter Akt.

Nächtlicher Schauplatz des Herenabbits: Eine breite Bergkoppe; zu beiden Seiten Bäume, an deren Zweigen seltsame Lampen hängen, welche die Szene erleuchten; in der Mitte ein steinernes Postament, wie ein Altar, und darauf steht ein großer schwarzer Bock mit einem schwarzen Menschenantlitz und einer brennenden Kerze zwischen den Hörnern. Im Hintergrunde Gebirgshöhen, die, einander überragend, gleichsam ein Amphitheater bilden, auf dessen kolossalen Stufen als Zuschauer die Notabilitäten der Unterwelt sitzen, nämlich jene Höllenfürsten, die wir in den vorigen Akten gesehen, und die hier noch riesenhafter erscheinen. Auf den erwähnten Bäumen hocken Musikanten mit Vogelgesichtern und wunderlichen Saiten- und Blasinstrumenten. Die Szene ist bereits ziemlich belebt von tanzenden Gruppen, deren Trachten an die verschiedensten Länder und Zeitalter erinnern, so daß die ganze Versammlung einem Maskenball gleicht, um so mehr, da wirklich viele darunter verlarvt und verummumt sind. Wie barock, bizarr und abenteuerlich auch manche dieser Gestalten, so dürfen sie dennoch den Schönheitsfuss nicht verletzen, und der häßliche Eindruck des Frazenwesens wird gemildert oder verwischt durch märchenhafte Pracht und positives Grauen. Vor dem Bocksalter tritt ab und zu ein Paar, ein Mann und ein Weib, jeder mit einer schwarzen Fackel in der Hand, sie verbeugen sich vor der Rückseite des Bocks, knieen davor nieder und leisten das Homagium¹ des Kusses. Unterdeffen kommen neue Gäste durch die Luft geritten auf Besenstielen, Mistgabeln, Kochlöffeln, auch auf Wölfen und Katzen. Diese Ankömmlinge finden hier die Buhlen, die bereits ihrer harren. Nach freudigster Willkommbegreüßung mischen sie sich unter die tanzenden Gruppen. Auch Ihre Durchlaucht die Herzogin kommt auf einer ungeheuren Fledermaus herangeflogen; sie ist so entblößt als möglich gekleidet und trägt am rechten Fuß den gülden Schuh. Sie scheint jemanden mit Ungebuld zu suchen. Endlich erblickt sie den Ersehnten, nämlich Faust, welcher mit Mephistophela auf schwarzen Rossen zum Feste heranfliegt; er trägt ein glänzendes Rittergewand, und seine Gefährtin schmückt das züchtig enganliegende Amazonenkleid eines deutschen Edeltränkeins. Faust und die Herzogin stürzen einander

¹ Hulbigung.

in die Arme, und ihre überschwellige Inbrunst offenbart sich in den verzücktesten Tänzen. Mephistophela hat unterdessen ebenfalls einen erwarteten Gespons gefunden, einen dürren Junker in schwarzer, spanischer Manteltracht und mit einer blutroten Hahnenfeder auf dem Barett; doch während Faust und die Herzogin die ganze Stufenleiter einer wahren Leidenschaft, einer wilden Liebe durchtanzten, ist der Zweitanz der Mephistophela und ihres Partners als Gegensatz nur der buhlerische Ausdruck der Galanterie, der zärtlichen Lüge, der sich selbst verjünglichen Lüsternheit. Alle vier ergreifen endlich schwarze Fackeln, bringen in der oben erwähnten Weise dem Bocke ihre Huldigung und schließen sich zuletzt der Ronde an, womit die ganze vermischte Gesellschaft den Altar umwirbelt. Das Eigentümliche dieser Ronde besteht darin, daß die Tänzer einander den Rücken zudrehen und nicht das Gesicht, welches nach außen gewendet bleibt.

Faust und die Herzogin, welche dem Ringelreihen ent schlüpfen, erreichen die Höhe ihres Liebetaumels und verlieren sich hinter den Bäumen zur rechten Seite der Szene. Die Ronde ist beendet, und neue Gäste treten vor den Altar und begeben dort die Adoration des Bocks; es sind gekrönte Häupter darunter, sogar Großwürdenträger der Kirche in ihren geistlichen Ornat.

Im Vordergrunde zeigen sich mittlerweile viele Mönche und Nonnen, und an ihren extravaganten Polkasprünge erquicken sich die dämonischen Zuschauer auf den Bergspitzen, und sie applaudieren mit lang hervorgestreckten Takten. Faust und die Herzogin kommen wieder zum Vorschein, doch sein Antlitz ist verstört, und verdrossen wendet er sich ab von dem Weibe, das ihn mit den wollüstigsten Küssen verfolgt. Er gibt ihr seinen Überdruß und Widerwillen in unzweideutiger Weise zu erkennen. Vergebens stürzt flehentlich die Herzogin vor ihm nieder; er stößt sie mit Abscheu zurück. In diesem Augenblicke erscheinen drei Mohren in goldnen Wappenröcken, worauf lauter schwarze Böcke gestickt sind; sie bringen der Herzogin den Befehl, sich unverzüglich zu ihrem Herrn und Meister Satanas zu begeben, und die Zögernde wird mit Gewalt fortgeschleppt. Man sieht im Hintergrunde, wie der Bock von seinem Postamente herabsteigt und nach einigen sonderbaren Komplimentierungen mit der Herzogin ein Menuett tanzt. Langsam gemessene zeremoniöse Pas. Auf dem Antlitz des Bockes liegt der Trübsinn eines gefallenen Engels und der tiefe Ennui eines blasierten Fürsten; in allen Zügen der Her-

zugin verrät sich die trostloseste Verzweiflung. Nach Beendigung des Tanzes steigt der Boß wieder auf sein Postament: die Damen, welche diesem Schauspiel zugehören, nahen sich der Herzogin mit Knicks und Huldigung und ziehen dieselbe mit sich fort. Faust ist im Vordergrunde stehen geblieben, und während er jenem Mennekt zuschaut, erscheint wieder an seiner Seite Mephistophela. Mit Widerwillen und Ekel zeigt Faust auf die Herzogin und scheint in betreff derselben etwas Entsetzliches zu erzählen; er bezeugt überhaupt seinen Ekel ob all dem Fragentreiben, das er vor sich sehe, ob all dem gotischen Wuste, der nur eine plump schändliche Verhöhnung der kirchlichen Asketik, ihm aber ebenso unerquicklich sei wie letztere. Er empfindet eine unendliche Sehnsucht nach dem Reinschönen, nach griechischer Harmonie, nach den uneigennützig edlen Gestalten der Homerischen Frühlingswelt! Mephistophela versteht ihn, und mit ihrem Zauberstab den Boden berührend, läßt sie das Bild der berühmten Helena von Sparta daraus hervorstiegen und sogleich wieder verschwinden. Das ist es, was das gelehrte, nach antikem Ideal dürstende Herz des Doktors begehrte; er gibt seine volle Begeisterung zu erkennen, und durch einen Wink der Mephistophela erscheinen wieder die magischen Kasse, worauf beide davonsliegen. In demselben Momente erscheint die Herzogin wieder auf der Szene; sie bemerkt die Flucht des Geliebten, gerät in die unsinnigste Verzweiflung und fällt ohnmächtig zu Boden. In diesem Zustande wird sie von einigen wüsten Gestalten aufgehoben und mit Scherz und Possen wie im Triumphe umhergetragen. Wieder Hexenronde, die plötzlich unterbrochen wird von dem gellenden Klang eines Glöckchens und einem Orgelchoral, der eine verruchte Parodie der Kirchenmusik ist. Alles drängt sich zum Altar, wo der schwarze Boß in Flammen aufgeht und prasselnd verbrennt. Nachdem der Vorhang schon gefallen, hört man noch die grausenhaft burlesken Trevel-tone der Satansmesse.

Vierter Akt.

Eine Insel im Archipel. Ein Stück Meer, smaragd-farbig glänzend, ist links sichtbar und scheidet sich lieblich ab von dem Turkoisenblau des Himmels, dessen sonniges Tageslicht eine ideale Landschaft überstrahlt: Vegetation und Architekturen sind hier so

griechisch schön, wie sie der Dichter der „Odysee“ einst geträumt. Pinien, Vorbeerbüsche, in deren Schatten weiße Bildwerke ruhen; große Marmorvasen mit fabelhaften Pflanzen; die Bäume von Blumenguirlanden umwunden; kristallene Wasserfälle; zur rechten Seite der Szene ein Tempel der Venus Aphrodite, deren Statue aus den Säulengängen hervorschimmert; und das alles belebt von blühenden Menschen, die Jünglinge in weißen Festgewanden, die Jungfrauen in leichtgeschürzter Nymphentracht, ihre Häupter geschmückt mit Rosen oder Myrten, und teils in einzelnen Gruppen sich erlustigend, teils auch in zeremoniösen Reigen vor dem Tempel der Göttin mit dem Freudendienste derselben beschäftigt. Alles atmet hier griechische Heiterkeit, ambrosischen Götterfrieden, klassische Ruhe. Nichts erinnert an ein neblichtiges Jenseits, an mystische Wollust- und Angstschauer, an überirdische Ekstase eines Geistes, der sich von der Körperlichkeit emanzipiert: hier ist alles reale plastische Seligkeit ohne retrospektive Wehmut, ohne ahnende leere Sehnsucht. Die Königin dieser Insel ist Helena von Sparta, die schönste Frau der Poesie, und sie tanzt an der Spitze ihrer Hofmägde vor dem Venus-Tempel: Tanz und Posituren, im Einklang mit der Umgebung, gemessen, keusch und feierlich.

In diese Welt brechen plötzlich herein Faust und Mephistophela, auf ihren schwarzen Rossen durch die Lüfte herabfliegend. Sie sind wie befreit von einem düstern Abdruck, von einer schwebenden Krankheit, von einem tristen Wahnsinn und erquicken sich beide an diesem Anblick des Urschönen und des wahrhaft Edlen. Die Königin und ihr Gefolge tanzen ihnen gastlich entgegen, bieten ihnen Speise und Trank in kostbar ziselierten Geräten und laden sie ein, bei ihnen zu wohnen auf der stillen Insel des Glücks. Faust und seine Gefährtin antworten durch freudige Tänze, und alle, einen Festzug bildend, begeben sich zuletzt nach dem Tempel der Venus, wo der Doktor und Mephistophela ihre mittelalterlich romantische Kleidung gegen einfach herrliche griechische Gewänder vertauschen; in solcher Umwandlung wieder mit der Helena auf die Vorderzene tretend, tragieren sie irgend einen mythologischen Dreitanz.

Faust und Helena lassen sich endlich nieder auf einen Thron zur rechten Seite der Szene, während Mephistophela, einen Thyrus und eine Handtrommel ergreifend, als Bacchantin in den ausgelassensten Posituren einher springt. Die Jungfrauen der Helena

erfaßt das Beispiel dieser Lust, sie reißen die Rosen und Myrten von ihren Häuptern, winden Weinlaub in die entfeselten Locken, und mit flatternden Haaren und geschwungenen Thyrsen taumeln sie ebenfalls dahin als Bacchanten. Die Jünglinge bewaffnen sich alsbald mit Schild und Speer, vertreiben die göttlich rasenden Mädchen und tanzen in Scheinkämpfen eine jener kriegerischen Pantomimen, welche von den alten Autoren so wohlgefällig beschrieben sind.

In dieser heroischen Pastorale mag auch eine antike Humoreske eingeschaltet werden, nämlich eine Schar Amoretten, die auf Schwänen herangeritten kommen und mit Spieß und Bogen ebenfalls einen Kampftanz beginnen. Dieses artige Spiel wird aber plötzlich gestört: die erschreckten Liebesbübchen werfen sich rasch auf ihre Reitschwäne und flattern von dannen bei der Ankunft der Herzogin, die auf einer ungeheuren Fledermaus durch die Luft herbeigeflogen kommt und wie eine Furie vor den Thron tritt, wo Faust und Helena ruhig sitzen. Sie scheint jenem die wahnsinnigsten Vorwürfe zu machen und diese zu bedrohen. Mephistophela, die den ganzen Auftritt mit Schadenfreude betrachtet, beginnt wieder ihren Bacchantentanz, dem die Jungfrauen der Helena sich ebenfalls wieder tanzend beigesellen, so daß diese Freuden-Chöre mit dem Zorn der Herzogin gleichsam verhöhnend kontrastieren. Letztere kann sich zuletzt vor Wut nicht mehr lassen, sie schwingt den Zauberstab, den sie in der Hand hält, und scheint diese Bewegung mit den entsetzlichsten Beschwörungsprüchen zu begleiten. Als bald verfinstert sich der Himmel, Blitz und Donnererschlag, das Meer flutet stürmisch empor, und auf der ganzen Insel geschieht an Gegenständen und Personen die schauderhafteste Umwandlung. Alles ist wie getroffen von Wetter und Tod: die Bäume stehen laublos und verdorrt; der Tempel ist zu einer Ruine zusammengesunken; die Bildsäulen liegen gebrochen am Boden; die Königin Helena sitzt als eine fast zum Gerippe entfleischte Leiche in einem weißen Saken zur Seite des Faust; die tanzenden Frauenzimmer sind ebenfalls nur noch knöcherne Gespenster, gehüllt in weiße Tücher, die, über den Kopf hängend, nur bis auf die dünnen Lenden reichen, wie man die Lamien darstellt, und in dieser Gestalt setzen sie ihre heitern Tanzposituren und Ronden fort, als wäre gar nichts passiert, und sie scheinen die ganze Umwandlung durchaus nicht bemerkt zu haben. Faust ist aber bei diesem Begebnis, wo all sein Glück zertrümmert ward

durch die Rache einer eiferfüchtigen Hexe, aufs höchste gegen dieselbe erboßt; er springt vom Thron herab mit gezogenem Schwerte und bohrt es in die Brust der Herzogin.

Mephistophela hat die beiden Zauberrappen wieder herbeigeführt, sie treibt den Faust angstvoll an, sich schnell aufzuschwingen, und reitet mit ihm davon durch die Luft. Das Meer brandet unterdessen immer höher, es überschwemmt allmählich Menschen und Monumente, nur die tanzenden Lamien scheinen nichts davon zu merken, und bei heitern Tamburinklängen tanzen sie bis zum letzten Augenblick, wo die Wellen ihre Köpfe erreichen und die ganze Insel gleichsam im Wasser versinkt. Über das sturmgepeitschte Meer, hoch oben in der Luft, sieht man Faust und Mephistophela auf ihren schwarzen Säulen dahinjagen.

Fünfter Akt.

Ein großer freier Platz vor einer Kathedrale, deren gotisches Portal im Hintergrunde sichtbar. Zu beiden Seiten zierlich geschnittene Lindenbäume; unter denselben links sitzen zehende und schmaufende Bürgerleute, gekleidet in der niederländischen Tracht des sechzehnten Jahrhunderts. Unfern sieht man auch mit Armbrüsten bewaffnete Schützen, die nach einem auf einen hohen Pfahl gepflanzten Vogel schießen. Überall Kirmesjubiläum: Schaubuden, Musikanten, Puppenspiel, umherspringende Pickelhäringe und fröhliche Gruppen. In der Mitte der Szene ein Rasenplatz, wo die Honoratioren tanzen. —

Der Vogel ist herabgeschossen, und der Sieger hält als Schützenkönig seinen Triumphzug. Eine feiste Bierbrauerfigur, auf dem Haupte eine enorme Krone, woran eine Menge Glöckchen, Bauch und Rücken behängt mit großen Schilden von Goldblech; und solchermaßen mit Geklingel und Gerassel einherstolzierend. Vor ihm marschieren Trommler und Pfeifer, auch der Fahnenträger, ein kurzbeinichter Knirps, der mit einer ungeheuern Fahne die drolligsten Schwenkungen verrichtet; die ganze Schützengilde folgt gravitatisch hinterher. Vor dem dicken Bürgermeister und seiner nicht minder korpulenten Gattin, die nebst ihrem Töchterlein unter den Linden sitzen, wird die Fahne geschwenkt und neigen sich respektvoll die Vorüberziehenden. Jene erwidern die Salutation.

und ihr Töchterlein, ein blondlockiges Jungfrauenbild aus der niederländischen Schule, kredenzt dem Schützenkönig den Ehrenbecher.

Trompetenstöße ertönen, und auf einem hohen mit Laubwerk geschmückten Karren, der von zwei schwarzen Säulen gezogen wird, erscheint der hochgelahrte Doktor Faust in scharlachrotem und goldbetreßtem Quackalberkostüme; dem Wagen voran, die Pferde lenkend, schreitet Mephistophela, ebenfalls in grell markt-schreierischem Aufputz, reich behändert und befiedert und in der Hand eine große Trompete, worauf sie zuweilen Fanfaren bläst, während sie eine das Volk heranlockende Kellame tanzt. Die Menge drängt sich alsbald um den Wagen, wo der fahrende Wunderdoktor allerlei Tränklein und Mixturen gegen bare Bezahlung aus- teilt. Einige Personen bringen ihm in großen Flaschen ihren Urin zur Besichtigung. Andern reißt er die Zähne aus. Er thut sichtbare Mirakelkuren an verkrüppelten Kranken, die ihn geheilt verlassen und vor Freude tanzen. Er steigt endlich herab vom Wagen, der davonfährt, und verteilt unter die Menge seine Phio- len, aus welchen man nur einige Tropfen zu genießen braucht, um von jedem Leibesübel geheilt und von der unbändigsten Tanz- lust ergriffen zu werden. Der Schützenkönig, welcher den Inhalt einer Phiole verschluckt, empfindet dessen Zaubermacht, er ergreift Mephistophela und hopst mit ihr ein Pas de deux. Auch auf den bejahrten Bürgermeister und seine Gattin übt der Trank seine bein- bewegende Wirkung, und beide humpeln den alten Großvatertanz.

Während aber das sämtliche Publikum im tollsten Wirbel sich umherdreht, hast Faust sich der Bürgermeisterstochter genahet, und bezaubert von ihrer reinen Natürlichkeit, Zucht und Schöne, erklärt er ihr seine Liebe, und mit wehmütigen, fast schüchternen Geberden nach der Kirche deutend, wirbt er um ihre Hand. Auch bei den Eltern, die sich keuchend wieder auf ihre Bank niederlassen, wiederholt er seine Werbung; jene sind mit dem Antrag zufrieden, und auch die naive Schöne gibt endlich ihre verschämte Zustimmung. Letztere und Faust werden jetzt mit Blumensträußen geschmückt und tanzen als Braut und Bräutigam ihre sittsam bür- gerlichen Hymeneen. Der Doktor hat endlich im bescheiden süßen Stillleben das Hausglück gefunden, welches die Seele befriedigt. Vergessen sind die Zweifel und die schwärmerischen Schmerzgenüsse des Hochmutgeistes, und er strahlt vor innerer Beseligung wie der vergoldete Hahn eines Kirchturms.

Es bildet sich der Brautzug mit hochzeitlichem Gepränge, und derselbe ist schon auf dem Wege zur Kirche, als Mephistophela plötzlich mit hohnlachenden Geberden vor den Bräutigam tritt und ihn seinen idyllischen Gefühlen entreizt; sie scheint ihm zu befehlen, ihr unverzüglich von hinnen zu folgen. Faust widersezt sich mit hervorbrechendem Zorn, und die Zuschauer sind bestürzt über diese Szene. Doch noch größerer Schrecken erfäßt sie, als plötzlich auf Mephistophelas Beschwörung ein nächtliches Dunkel und das schrecklichste Gewitter hereinbricht. Sie fliehen angstvoll und flüchten sich in die nahe Kirche, wo eine Glocke zu läuten und eine Orgel zu rauschen beginnen, ein frommes Gedröhne, welches mit dem blitzenden und donnernden Höllenspektakel auf der Szene kontrastiert. Auch Faust hat sich wie die andern in den Schoß der Kirche flüchten wollen, aber eine große schwarze Hand, die aus dem Boden hervorgriff, hat ihn zurückgehalten, während Mephistophela mit boshaft triumphierender Miene aus ihrem Mieder das Pergamentblatt hervorzieht, das der Doktor einst mit seinem Blute unterzeichnet hat; sie zeigt ihm, daß die Zeit des Kontraktes verflossen sei und Leib und Seele jetzt der Hölle gehöre. Vergebens macht Faust allerlei Einwendungen, vergebens legt er sich zuletzt aufs Jammern und Bitten — das Teufelsweib umtänzelt ihn mit allen Grimassen der Verhöhnung. Es öffnet sich der Boden, und es treten hervor die greuelhaften Höllenfürsten, die gekrönten und sceptertragenden Ungetüme. In jubelnder Ronde verspotten sie ebenfalls den armen Doktor, den Mephistophela, die endlich sich in eine gräßliche Schlange verwandelt hat, mit wilder Umschlingung erdroffelt. Die ganze Gruppe versinkt unter Flammengeprassel in die Erde, während das Glockengeläute und die Orgelklänge, die vom Dome her ertönen, zu frommen, christlichen Gebeten auffordern.

Erläuterungen.

To

Lumley, Esq^{re},

Director

of the Theatre of Her Majesty the Queen.

Dear Sir!

Eine leicht begreifliche Zagnis überfiel mich, als ich bedachte, daß ich zu meinem Ballette einen Stoff gewählt, den bereits unser großer Wolfgang Goethe, und gar in seinem größten Meisterwerke, behandelt hat. Wäre es aber schon gefährlich genug, bei gleichen Mitteln der Darstellung mit einem solchen Dichter zu wetteifern, wieviel haltsbrechender müßte das Unternehmen sein, wenn man mit ungleichen Waffen in die Schranken treten wollte! In der That, Wolfgang Goethe hatte, um seine Gedanken auszusprechen, das ganze Arsenal der redenden Künste zu seiner Verfügung, er gebot über alle Truhen des deutschen Sprachschatzes, der so reich ist an ausgeprägten Denkwörtern des Tiefsinns und uralten Naturlauten der Gemütswelt, Zaubersprüche, die, im Leben längst verhallt, gleichsam als Echo in den Reimen des Goetheschen Gedichtes widerklingen und des Lesers Phantasie so wunderbar aufregen! Wie kümmerlich dagegen sind die Mittel, womit ich Armster ausgerüstet bin, um das, was ich denke und fühle, zur äußern Erscheinung zu bringen! Ich wirke nur durch ein magres Libretto, worin ich in aller Kürze andeute, wie Tänzer und Tänzerinnen sich gehaben und geberden sollen, und wie ich mir dabei die Musik und die Dekorationen ungefähr denke. Und dennoch hab' ich es gewagt einen „Doktor Faustus“ zu dichten in der Form

eines Balletts, rivalisierend mit dem großen Wolfgang Goethe, der mir sogar die Jugendfrische des Stoffes vorweggenommen und zur Bearbeitung desselben sein langes blühendes Götterleben anwenden konnte, — während mir, dem bekümmerten Kranken, von Ihnen, verehrter Freund, nur ein Termin von vier Wochen gestellt ward, binnen welchen ich Ihnen mein Werk liefern mußte¹.

Die Grenzen meiner Darstellungsmittel konnte ich leider nicht überschreiten, aber innerhalb derselben habe ich geleistet, was ein braver Mann zu leisten vermag, und ich habe wenigstens einem Verdienste nachgestrebt, dessen sich Goethe keineswegs rühmen darf: in seinem Faustgedichte nämlich vermiffen wir durchgängig das treue Festhalten an der wirklichen Sage, die Ehrfurcht vor ihrem wahrhaftigen Geiste, die Pietät für ihre innere Seele, eine Pietät, die der Skeptiker des achtzehnten Jahrhunderts (und ein solcher blieb Goethe bis an sein seliges Ende) weder empfinden noch begreifen konnte! Er hat sich in dieser Beziehung einer Willkür schuldig gemacht, die auch ästhetisch verdammenstwert war, und die sich zuletzt an dem Dichter selbst gerächt hat. Ja, die Mängel seines Gedichts entsprangen aus dieser Verjüngung, denn indem er von der frommen Symmetrie abwich, womit die Sage im deutschen Volksbewußtsein lebte, konnte er das Werk nach dem neuersonnenen ungläubigen Bauriß nie ganz ausführen, es ward nie fertig, wenn man nicht etwa jenen lendenlahmen zweiten Teil des „Faustes“, welcher vierzig Jahre später erschien, als die Vollendung des ganzen Poems betrachten will. In diesem zweiten Teile befreit Goethe den Nekromanten aus den Krallen des Teufels, er schiebt ihn nicht zur Hölle, sondern läßt ihn triumphierend einziehen ins Himmelreich unter dem Geleite tanzender Englein, katholischer Amoretten, und das schauerliche Teufelsbündnis, das unsern Vätern so viel haarsträubendes Entsetzen einflößte, endigt wie eine frivole Farce, — ich hätte fast gesagt wie ein Ballett.

Mein Ballett enthält das Wesentlichste der alten Sage vom Doktor Faustus, und indem ich ihre Hauptmomente zu einem dramatischen Ganzen verknüpfte, hielt ich mich auch in den Details ganz gewissenhaft an den vorhandenen Traditionen, wie ich sie zunächst vorfand in den Volksbüchern, die bei uns auf den Märkten verkauft werden, und in den Puppenspielen, die ich in meiner Kindheit tragieren sah.

¹ Vgl. die Einleitung, S. 470.

Die Volksbücher, die ich hier erwähne, sind keineswegs gleichlautend. Die meisten sind willkürlich zusammengestoppelt aus zwei ältern großen Werken über Faust, die nebst den sogenannten Höllenzwängen als die Hauptquellen für die Sage zu betrachten sind. Diese Bücher sind in solcher Beziehung zu wichtig, als daß ich Ihnen nicht genauere Auskunft darüber geben müßte. Das älteste dieser Bücher über Faust ist 1587 zu Frankfurt erschienen bei Johann Spies¹, der es nicht bloß gedruckt, sondern abgefaßt zu haben scheint, obgleich er in einer Zueignung an seine Gönner sagt, daß er das Manuskript von einem Freunde aus Speier erhalten. Dieses alte Frankfurter Faustbuch ist weit poetischer, weit tiefsinniger und weit symbolischer abgefaßt als das andere Faustbuch, welches Georg Rudolf Widman geschrieben und 1599 zu Hamburg herausgegeben. Letzteres jedoch gelangte zu größerer Verbreitung, vielleicht weil es mit homiletischen Betrachtungen durchwässert und mit gravitätischen Gelehrsamkeiten gespickt ist. Das bessere Buch ward dadurch verdrängt und versank schier in Vergessenheit. Beiden Büchern liegt die wohlgemeinteste Verwarnung gegen Teufelsbündnisse, ein frommer Zweck, zum Grunde. Die dritte Hauptquelle der Faustsage, die sogenannten Höllenzwänge, sind Geistesbeschwörungsbücher, die zum Teil in lateinischer, zum Teil in deutscher Sprache abgefaßt und dem Doktor Faust selbst zugeschrieben sind. Sie sind sehr wunderbar voneinander abweichend und kursieren auch unter verschiedenen Titeln. Der famosste der Höllenzwänge ist „Der Meergeist“² genannt; seinen Namen flüsterete man nur mit Zittern, und das Manuskript lag in den Klosterbibliotheken mit einer eisernen Kette angegeschlossen. Dieses Buch ward jedoch durch frevelhafte Indiskretion im Jahr 1692 zum Amsterdamer bei Holbek in dem Kohlsteig gedruckt.

Die Volksbücher, welche aus den angegebenen Quellen entstanden sind, benutzten auch mitunter ein ebenso merkwürdiges Opus über Doktor Fausts zauberkundigen Famulus, der Christoph Wagner³ geheißt, und dessen Abenteuer und Schwänke nicht selten seinem berühmten Lehrer zugeschrieben werden. Der Verfasser, der sein Werk 1594, angeblich nach einem spanischen Originale, herausgab, nennt sich Tholeth Schotus. Wenn es wirklich aus

¹ Vgl. Bd. V, S. 259 f.

² Abgedruckt im „Kloster“, Bd. 2, S. 835 ff., und Bd. 5, S. 1140 ff.

³ „Kloster“, Bd. 3, S. 1 ff.

dem Spanischen überseht, was ich aber bezweifle, so ist hier eine Spur, woraus sich die merkwürdige Übereinstimmung der Faustsage mit der Sage vom Don Juan ermitteln ließe.

Hat es in der Wirklichkeit jemals einen Faust gegeben? Wie manchen andern Wunderthäter, hat man auch den Faust für einen bloßen Mythos erklärt. Ja, es ging ihm gewissermaßen noch schlimmer: die Polen, die unglücklichen Polen, haben ihn als ihren Landsmann reklamiert, und sie behaupten, er sei noch heutigentages bei ihnen bekannt unter dem Namen Twardowski². Es ist wahr, nach frühesten Nachrichten über Faust hat derselbe auf der Universität zu Krakau die Zauberkunst studirt³, wo sie öffentlich gelehrt ward als freie Wissenschaft, was sehr merkwürdig; es ist auch wahr, daß die Polen damals große Hexenmeister gewesen, was sie heutzutage nicht sind; aber unser Doktor Johannes Faustus ist eine so grundehrliche, wahrheitliche, tiefinnig naive, nach dem Wesen der Dinge lechzende und selbst in der Sinnlichkeit so gelehrte Natur, daß er nur eine Fabel oder ein Deutscher sein konnte. Es ist aber an seiner Existenz gar nicht zu zweifeln, die glaubwürdigsten Personen geben davon Kunde, z. B. Johannes Wierus⁴, der das berühmte Buch über das Hexenwesen geschrieben, dann Philipp Melanchthon⁵, der Waffenbruder Luthers, sowie auch der Abt Tritheim⁶, ein großer Gelehrter, welcher eben-

¹ „Kloster“, Bd. 3, S. 663 ff.

² Diese vielfach bearbeitete polnische Fassung der Sage hat einen anderen Schluß als die Volkserzählung vom Dr. Faust. Als der Teufel den Twardowski durch die Lust davonführt, rettet sich dieser dadurch, daß er ein geistliches Lied ansingt, doch muß er bis zum jüngsten Tage zwischen Himmel und Erde in der Luft schweben.

³ Johannes Manlius bringt in seinen „Locorum communium collectanea“ (1562) nach Mitteilungen Melanchthons mehrere Nachrichten über Faust, darunter, daß er in Krakau studiert hätte.

⁴ Johann Wier (1515—58), berühmt durch seine Bemühungen, die Hexenverfolgungen zu unterdrücken. Zu diesem Zwecke schrieb er das Buch „De praestigiis daemonum et incantationibus ac veneficiis“ (Basel 1563). In der Ausgabe dieses Werkes vom Jahre 1568 bringt Wier Mitteilungen über Faust, der gegen Ende der dreißiger Jahre des 16. Jahrhunderts großes Aufsehen erregt habe.

⁵ Manlius gibt Melanchthons Äußerungen wieder.

⁶ Johannes Tritheim (Trithemius) (1462—1516), berühmter Humanist. In einem Brief an den Astronomen Johann Biringum vom 20. August 1507 spricht er von einem Schwindler, der sich nenne Ma-

falls mit Geheimnissen sich abgab und daher, beiläufig gesagt, vielleicht aus Handwerksneid den Faust herabzuwürdigen und ihn als einen unwissenden Marktschreier darzustellen suchte. Nach den eben erwähnten Zeugnissen von Bierus und Melanchthon war Faust gebürtig aus Kundlingen¹, einem kleinen Städtchen in Schwaben. Beiläufig muß ich hier bemerken, daß die oben erwähnten Hauptbücher über Faust voneinander abweichen in der Angabe seines Geburtsorts. Nach der älteren Frankfurter Version ist er als eines Bauern Sohn zu Rod bei Weimar geboren. In der Hamburger Version von Widman heißt es hingegen: „Faustus ist gebürtig gewesen aus der Grafschaft Anhalt und haben seine Atern gewohnt in der Mark Soltwedel, die waren fromme Bauersleute“.

In einer Denkschrift über den fürtrefflichen und ehrenfesten Bandwurmdoktor Calmonius², womit ich mich jetzt beschäftige, finde ich Gelegenheit, bis zur Evidenz zu beweisen, daß der wahre historische Faust kein anderer ist als jener Sabellicus, den der Abt Tritheim als einen Marktschreier und Erzschelm schilderte, welcher Gott und die Welt besetzt³ habe. Der Umstand, daß derselbe auf einer Visitenkarte, die er an Tritheim schickte, sich Faustus junior nannte, verleitete viele Schriftsteller zu der irrigen Annahme, es habe es einen älteren Zauberer dieses Namens gegeben. Das Beiwort „junior“ soll aber hier nur bedeuten, daß der Faust einen Vater oder älteren Bruder besaß, der noch am Leben gewesen, was für uns von keiner Bedeutung ist. Ganz anders wäre es z. B., wenn ich unserm heutigen Calmonius das Epithet „junior“ beilegen wollte, indem ich dadurch auf einen ältern Calmonius hindeuten würde, der in der Mitte des vorigen Jahrhunderts gelebt und ebenfalls ein großer Prahlscham und Lügner gewesen sein mochte; er rühmte sich z. B. der vertrauten Freundschaft Friedrichs des Großen und erzählte oft, wie der König eines Morgens mit der ganzen Armee seinem Hause vorbeimarschirt sei und, vor seinem Fenster stille haltend, zu ihm

gister Georgius Sabellicus, Faustus junior, fons necromanticorum, astrologus, magus secundus etc. Dieser Faustus junior rühmte sich, alle Wunder Christi gleichfalls verrichten zu können.

¹ Gemeint ist Knittlingen. Hier hat die Mitteilung über den Geburtsort aus Manlius entlehnt.

² Vgl. oben, S. 89.

³ Betrogen.

hinaufgerufen habe: „Adies, Calmonius, ich gehe jetzt in den Siebenjährigen Krieg, und ich hoffe Ihn einst gesund wiederzusehen!“

Viel verbreitet im Volke ist der Irrtum, unser Zauberer sei auch derselbe Faust, welcher die Buchdruckerkunst erfunden¹. Dieser Irrtum ist bedeutungsvoll und tiefsinnig. Das Volk identifizierte die Personen, weil es ahnte, daß die Denkweise, die der Schwarzkünstler repräsentiert, in der Erfindung des Buchdruckes das furchtbarste Werkzeug der Verbreitung gefunden und dadurch eine Solidarität zwischen beiden entstanden. Jene Denkweise ist aber das Denken selbst in seinem Gegensatz zum blinden Credo des Mittelalters, zum Glauben an alle Autoritäten des Himmels und der Erde, einem Glauben an Entschädigung dort oben für die Entjagungen hienieden, wie die Kirche ihn dem knieenden Köhler vorbetete. Faust fängt an zu denken, seine gottlose Vernunft empört sich gegen den heiligen Glauben seiner Väter, er will nicht länger im Dunkeln tappen und dürftig hungern, er verlangt nach Wissenschaft, nach weltlicher Macht, nach irdischer Lust, er will wissen, können und genießen, — und, um die symbolische Sprache des Mittelalters zu reden, er fällt ab von Gott, verzichtet auf seine himmlische Seligkeit und huldigt dem Satan und dessen irdischen Herrlichkeiten. Diese Revolte und ihre Doktrin ward nun eben durch die Buchdruckerkunst so zauberhaft gewaltig gefördert, daß sie im Laufe der Zeit nicht bloß hochgebildete Individuen, sondern sogar ganze Volksmassen ergriffen. Vielleicht hat die Legende von Johannes Faustus deshalb einen so geheimnisvollen Reiz für unsre Zeitgenossen, weil sie hier so naiv faßlich den Kampf dargestellt sehen, den sie selber jetzt kämpfen, den modernen Kampf zwischen Religion und Wissenschaft, zwischen Autorität und Vernunft, zwischen Glauben und Denken, zwischen demütigem Entjagen und frecher Genußsucht — ein Todeskampf, wo uns am Ende vielleicht ebenfalls der Teufel holt wie den armen Doktor aus der Grasschaft Anhalt oder Kurlingen in Schwaben.

Ja, unser Schwarzkünstler wird in der Sage nicht selten mit dem ersten Buchdrucker identifiziert. Dies geschieht namentlich in den Puppenspielen, wo wir den Faust immer in Mainz finden²,

¹ Vgl. Bd. V, S. 260, Anm. 6.

² Auch viele Puppenspiele versetzen Faust nach Wittenberg.

während die Volksbücher Wittenberg als sein Domizil bezeichnen. Es ist tief bedeutsam, daß hier der Wohnort des Faustes, Wittenberg, auch zugleich die Geburtsstätte und das Laboratorium des Protestantismus ist.

Die Puppenspiele, deren ich abermals erwähne, sind nie im Druck erschienen, und erst jüngst hat einer meiner Freunde nach den handschriftlichen Texten ein solches Opus herausgegeben. Dieser Freund ist Herr Karl Simrock¹, welcher mit mir auf der Universität zu Bonn die Schlegelschen Kollegien über deutsche Altertumskunde und Metrik hörte, auch manchen guten Schoppen Rheinwein mit mir austach und sich solchermaßen in den Hülfswissenschaften perfektionierte, die ihm später zu statten kamen bei der Herausgabe des alten Puppenspiels. Mit Geist und Takt restaurierte er die verlorenen Stellen, wählte er die vorhandenen Varianten, und die Behandlung der komischen Person bezeugt, daß er auch über deutsche Hauswürste, wahrscheinlich ebenfalls im Kollegium A. W. Schlegels zu Bonn, die besten Studien gemacht hat². Wie köstlich ist der Anfang des Stücks, wo Faust allein im Studierzimmer bei seinen Büchern sitzt und folgenden Monolog hält:

„So weit hab' ich's nun mit Gelehrsamkeit gebracht,
Daß ich allerorten werd' ausgelacht.
Alle Bücher durchstöbert von vorne bis hinten
Und kann doch den Stein der Weisen nicht finden.
Jurisprudenz, Medizin, alles umsonst,
Kein Heil als in der nekromantischen Kunst.
Was half mir das Studium der Theologie?
Meine durchwachten Nächte, wer bezahlt mir die?
Keinen heilen Rock hab' ich mehr am Leibe
Und weiß vor Schulden nicht, wo ich bleibe.
Ich muß mich mit der Hölle verbünden,
Die verborgenen Tiefen der Natur zu ergründen.
Aber um die Geister zu citieren,
Muß ich mich in der Magie informieren.“

Die hierauf folgende Szene enthält hochpoetische und tiefergreifende Motive, die einer großen Tragödie würdig wären und auch

¹ Karl Simrock (1802–76), der bekannte Gelehrte, Übersetzer und Dichter, gab das Puppenspiel „Doktor Johannes Faust“ 1846 neu heraus.

² Vgl. die Schilderung Schlegels, Bb. V, S. 279.

wirklich größern dramatischen Dichtungen entlehnt sind. Diese Dichtungen sind zunächst der „Faust“ von Marlow, ein geniales Meisterwerk, dem augenscheinlich die Puppenspiele nicht bloß in Bezug auf den Inhalt, sondern auch in betreff der Form nachgeahmt sind. Marlows „Faust“ mag auch andern englischen Dichtern seiner Zeit bei der Behandlung desselben Stoffes zum Vorbild gedient haben, und Stellen aus solchen Stücken sind dann wieder in die Puppenspiele übergegangen. Solche englische Faustkomödien sind wahrscheinlich später ins Deutsche übersetzt und von den sogenannten englischen Komödianten gespielt worden¹, die auch schon die besten Shakespeareschen Werke auf deutschen Brettern tragierten. Nur das Repertoire jener englischen Komödianten-Gesellschaft ist uns notdürftig überliefert; die Stücke selbst, die nie gedruckt wurden, sind jedoch verschollen und erhielten sich vielleicht auf Winkeltheatern oder bei herumziehenden Truppen niedrigsten Ranges. So erinnere ich mich selbst, daß ich zweimal von solchen Kunstvagabonden das Leben des Fausts spielen sah und zwar nicht in der Bearbeitung neuerer Dichter, sondern wahrscheinlich nach Fragmenten alter, längst verschollener Schauspiele. Das erste dieser Stücke sah ich vor fünfundzwanzig Jahren in einem Winkeltheater auf dem sogenannten Hamburger Berge zwischen Hamburg und Altona. Ich erinnere mich, die citirten Teufel erschienen alle tief vernummt in grauen Laken. Auf die Anrede Fausts: „Seid ihr Männer oder Weiber?“ antworteten sie: „Wir haben kein Geschlecht.“ Faust fragt ferner, wie sie eigentlich aussähen unter ihrer grauen Hülle? und sie erwidern: „Wir haben keine Gestalt, die uns eigen wäre, wir entlehnen nach deinem Belieben jede Gestalt, worin du uns zu erblicken wünschst; wir werden immer ausseh'n wie deine Gedanken.“ Nach abgeschlossenem Vertrag, worin ihm Kenntniß und Genuß aller Dinge versprochen wird, erkundigt sich Faust zunächst nach der Beschaffenheit des Himmels und der Hölle, und hierüber belehrt, bemerkt er, daß es im Himmel zu kühl und in der Hölle zu heiß sein müsse; am leidlichsten sei das Klima wohl auf unserer lieben Erde. Die köstlichsten Frauen dieser lieben Erde gewinnt er durch den magischen Ring, der ihm die blühendste Jugendgestalt, Schönheit und Anmut, auch die brillanteste Ritterkleidung verleiht. Nach vielen durchschlemmten und verlunderten

¹ Vgl. S. 477.

Jahren hat er noch ein Liebesverhältnis mit der Signora Lucrezia, der berühmtesten Kurtisane von Venedig; er verläßt sie aber verräterisch und schiffet nach Athen, wo sich die Tochter des Herzogs in ihn verliebt und ihn heiraten will. Die verzweifelte Lucrezia sucht Rat bei den Mächten der Unterwelt, um sich an dem Ungetreuen zu rächen, und der Teufel vertraut ihr, daß alle Herrlichkeit des Faust mit dem Ringe schwinde, den er am Zeigefinger trage. Signora Lucrezia reißt nun in Pilgertracht nach Athen und gelangt dort an den Hof, als eben Faust, hochzeitlich geschmückt, der schönen Herzogstochter die Hand reichen will, um sie zum Altar zu führen. Aber der verummunte Pilger, das rachsüchtige Weib, reißt dem Bräutigam hastig den Ring vom Finger, und plötzlich verwandeln sich die jugendlichen Gesichtszüge des Faust in ein runzlichtes Greisenantlitz mit zahnlosem Munde; statt der goldenen Lockenfülle umflattert nur noch spärliches Silberhaar den armen Schädel; die funkelnde, purpurne Pracht fällt wie dürres Laub von dem gebückten, schlottrigen Leib, den jetzt nur noch schäbige Lumpen bedecken. Aber der entzauberte Zauberer merkt nicht, daß er sich solcherweise verändert oder vielmehr, daß Körper und Kleider jetzt die wahre Zerstörung offenbaren, die sie seit zwanzig Jahren erlitten, während höllisches Blendwerk dieselbe unter erlogener Herrlichkeit den Augen der Menschen verbarg; er begreift nicht, warum das Hofgesinde mit Ekel von ihm zurückweicht, warum die Prinzessin ausruft: schaff mir den alten Bettler aus den Augen! da hält ihm die verummunte Lucrezia schadenfroh einen Spiegel vor, er sieht darin mit Beschämung seine wirkliche Gestalt und wird von der frechen Dienerschaft zur Thür hinausgetreten wie ein rändiger Hund. —

Das andre Faustdrama, dessen ich oben erwähnt, sah ich zur Zeit eines Pferdemarktes in einem hannoverschen Flecken. Auf freier Wiese war ein kleines Theater aufgezimmert, und trotzdem, daß am hellen Tage gespielt ward, wirkte die Beschwörungsszene hinlänglich schauerfull. Der Dämon, welcher erschien, nannte sich nicht Mephistopheles, sondern Astaroth, ein Name, welcher ursprünglich vielleicht identisch ist mit dem Namen der Astarte¹, obgleich letztere in den Geheimschriften der Magiker für die Gattin des Astaroths gehalten wird. Diese Astarte wird in jenen Schriften dargestellt mit zwei Hörnern auf dem Haupte, die einen

¹ Vgl. Bd. IV, S. 486.

Halbmond bilden, wie sie denn wirklich einst in Phönizien als eine Mondgöttin verehrt und deshalb von den Juden, gleich allen anderen Gottheiten ihrer Nachbarn, für einen Teufel gehalten ward¹. König Salomon der Weise hat sie jedoch heimlich angebetet², und Byron hat in seinem Faust, den er „Manfred“ nannte, sie gefeiert³. In dem Puppenspiele, das Simrock herausgegeben, heißt das Buch, wodurch Faust verführt wird: „Clavis Astarti de magica“.

In dem Stücke, wovon ich reden wollte, hervorvortet Faust seine Beschwörung mit der Klage, er sei so arm, daß er immer zu Fuße laufen müsse und nicht einmal von der Kuhmagd geküßt werde; er wolle sich dem Teufel verschreiben, um ein Pferd und eine schöne Prinzessin zu bekommen. Der beschworene Teufel erscheint zuerst in der Gestalt verschiedener Tiere, eines Schweins, eines Ochsen, eines Affen, doch Faust weist ihn zurück mit dem Bedeuten: „Du mußt bössartiger aussehen, um mir Schrecken einzuflößen“. Der Teufel erscheint alsdann wie ein Löwe, brüllend, quaerens quem devorat — auch jetzt ist er dem fecken Nekromanten nicht furchtbar genug, er muß sich mit eingekniffenem Schweife in die Kulissen zurückziehen und kehrt wieder als eine riesige Schlange. „Du bist noch nicht entsehrlich und grauenhaft genug“, sagt Faust. Der Teufel muß nochmals beschämt von dannen treten, und jetzt sehen wir ihn hervortreten in der Gestalt eines Menschen von schönster Leibesbildung und gehüllt in einen roten Mantel. Faust gibt ihm seine Verwunderung darüber zu erkennen, und der Rotmantel antwortet: „Es ist nichts Entsehrlicheres und Grauenhafteres als der Mensch, in ihm grunzt und brüllt und meckert und zischt die Natur aller andern Tiere, er ist so unflätig wie ein Schwein, so brutal wie ein Ochse, so lächerlich wie ein Affe, so zornig wie ein Löwe, so giftig wie eine Schlange, er ist ein Kompositum der ganzen Animalität.“

Die sonderbare Übereinstimmung dieser alten Komödiantenfabrik mit einer der Hauptlehren der neuern Naturphilosophie, wie sie besonders Oken⁴ entwickelt, frappierte mich nicht wenig. Nachdem der Teufelsbund geschlossen, bringt Mstaroth mehrere

¹ Vgl. 3. B. Buch der Richter 2, 13; 10, 6; 1. Sam. 7, 4; 12, 10, 2c. 2c.

² Vgl. 2. Buch der Könige 23, 13.

³ Vgl. Manfred, 2. Aufz., 4. Auftr.

⁴ Vgl. Bd. IV, S. 291.

schöne Weiber in Vorschlag, die er dem Faust anpreist, z. B. die Judith. „Ich will keine Kopfschneiderin“, antwortet jener. „Willst du die Kleopatra?“ fragt alsdann der Geist. „Auch diese nicht“, erwidert Faust, „sie ist zu verschwenderisch, zu kostspielig und hat sogar den reichen Antonius ruinieren können; sie kauft Perlen.“ — „So rekommandiere ich dir die schöne Helena von Sparta“, spricht lächelnd der Geist und setzt ironisch hinzu: „mit dieser Person kannst du griechisch sprechen.“ Der gelehrte Doktor ist entzückt über diese Proposition und fordert jetzt, daß der Geist ihm körperliche Schönheit und ein prächtiges Kleid verleihe, damit er erfolgreich mit dem Ritter Paris wetteifern könne; außerdem verlangt er ein Pferd, um gleich nach Troja zu reiten. Nach erlangter Zusage geht er ab mit dem Geiste, und beide kommen alsbald außerhalb der Theaterbude zum Vorschein und zwar auf zwei hohen Rossen. Sie werfen ihre Mäntel von sich, und Faust sowohl als Astaroth sehen wir jetzt im glänzendsten Zitterstaate englischer Reiter die erstaunlichsten Reittkunststücke verrichten, angestaunt von den versammelten Rosskämmen, die mit hannöverscher roten Gesichtern im Kreise umherstanden und vor Entzücken auf ihre gelbledernen Hosen schlugen, daß es klatschte, wie ich noch nie bei einer dramatischen Vorstellung klatschen hörte. Astaroth ritt aber wirklich allerliebste und war ein schlankes, hübsches Mädchen mit den größten, schwarzen Augen der Hölle. Auch Faust war ein schmucker Bursche in seinem brillanten Reiterkostüme, und er ritt besser als alle anderen deutschen Doktoren, die ich jemals zu Pferde gesehen. Er jagte mit Astaroth um die Schaubühne herum, wo man jetzt die Stadt Troja und auf den Zinnen derselben die schöne Helena erblickte.

Unendlich bedeutungsvoll ist die Erscheinung der schönen Helena in der Sage vom Doktor Faust. Sie charakterisiert zunächst die Epoche, in welcher dieselbe entstanden, und gibt uns wohl den geheimsten Aufschluß über die Sage selbst. Jenes ewig blühende Ideal von Ammut und Schönheit, jene Helena von Griechenland, die eines Morgens zu Wittenberg als Frau Doktorin Faust ihre Aufwartung macht, ist eben Griechenland und das Hellenentum selbst, welches plötzlich im Herzen Deutschlands emportaucht, wie beschworen durch Zaubersprüche. Das magische Buch aber, welches die stärksten jener Zaubersprüche enthielt, hieß Homeros, und dieses war der wahre, große Höllenzwang, welcher den Faust und so viele seiner Zeitgenossen köderte und verführte. Faust, sowohl

der historische als der sagenhafte, war einer jener Humanisten, welche das Griechentum, griechische Wissenschaft und Kunst, in Deutschland mit Enthusiasmus verbreiteten. Der Sitz jener Propaganda war damals Rom, wo die vornehmsten Prälaten dem Kultus der alten Götter anhängen und sogar der Papst¹, wie einst sein Reichsvorgänger Constantinus, das Amt eines Pontifex Maximus des Heidentums mit der Würde eines Oberhauptes der christlichen Kirche kumulierte². Es war die sogenannte Zeit der Wiederauferstehung oder, besser gesagt, der Wiedergeburt der antiken Weltanschauung, wie sie auch ganz richtig mit dem Namen Renaissance bezeichnet wird. In Italien konnte sie leichter zur Blüte und Herrschaft gelangen als in Deutschland, wo ihr durch die gleichzeitige neue Bibelübersetzung auch die Wiedergeburt des jüdischen Geistes, die wir die evangelische Renaissance nennen möchten, so bilderstürmend fanatisch entgegentrat. Sonderbar! die beiden großen Bücher der Menschheit, die sich vor einem Jahrtausend so feindlich befehdet und wie kampfmüde während dem ganzen Mittelalter vom Schauplatz zurückgezogen hatten, der Homer und die Bibel, treten zu Anfang des sechzehnten Jahrhunderts wieder öffentlich in die Schranken. Wenn ich oben aussprach, daß die Revolte der realistischen, sensualistischen Lebenslust gegen die spiritualistisch altkatholische Askese die eigentliche Idee der Faustsage ist, so will ich hier darauf hindeuten, wie jene sensualistische, realistische Lebenslust selbst im Gemüte der Denker zunächst dadurch entstanden ist, daß dieselben plötzlich mit den Denkmälen griechischer Kunst und Wissenschaft bekannt wurden, daß sie den Homer lasen sowie auch die Originalwerke von Plato und Aristoteles. In diese beiden hat Faust, wie die Tradition ausdrücklich erzählt, sich so sehr vertieft, daß er sich einst vermaß: gingen jene Werke verloren, so würde er sie aus dem Gedächtnisse wiederherstellen können, wie weiland Esra mit dem Alten Testamente gethan³. Wie tief Faust in den Homer eingingen, merken wir durch die Sage, daß er den Studenten,

¹ Leo X; vgl. Bb. V, S. 227.

² Konstantin der Große war, wie jeder römische Kaiser, pontifex maximus, er erhob aber 324 das Christentum zur Staatsreligion und ward so auch dessen Oberhaupt. Tausen ließ er sich erst auf dem Totenbette 337.

³ Esra, jüdischer Reformator des 5. Jahrhunderts vor Christo, soll die Bücher des Alten Testaments gesammelt und vereinigt haben.

die bei ihm ein Kollegium über diesen Dichter hörten, die Helden des Trojanischen Krieges in Person vorzuzaubern wußte. In derselben Weise beschwor er ein andermal zur Unterhaltung seiner Gäste eben die schöne Helena, die er später für sich selber vom Teufel begehrte und bis zu seinem unseligen Ende besaß, wie das ältere Faustbuch berichtet. Das Buch von Widman übergeht diese Geschichten, und der Verfasser äußert sich mit den Worten:

„Ich mag dem christlichen Leser nicht fürenthalten, daß ich an diesem Orte etliche Historien von D. Johanne Fausto gefunden, welche ich aus hochbedenklichen christlichen Ursachen nicht habe hierher setzen wollen, als daß ihn der Teufel noch fortan vom Ehestand abgehalten und in sein höllisches, abscheuliches Hurennez gejagt, ihm auch Helenam aus der Hölle zur Weischläferin zugeordnet hat, die ihm auch fürs erste ein erschreckliches Monstrum und darnach einen Sohn mit Namen Justum geboren.“¹

Die zwei Stellen im älteren Faustbuch, welche sich auf die schöne Helena beziehen, lauten wie folgt:

² „Am Weißen Sonntag kamen oftgemeldete Studenten unversehens wieder in D. Fausts Behausung zum Nachtessen, brachten ihr Essen und Trank mit sich, welches angenehme Gäste waren. Als nun der Wein einging, wurde am Tisch von schönen Weibsbildern geredet, da einer unter ihnen anfang, daß er kein Weibsbild lieber sehen wollte als die schöne Helenam aus Graecia, derowegen die schöne Stadt Troja zu Grund gegangen wäre, sie müßte schön gewesen sein, weil sie so oft geraubt worden, und wodurch solche Empörung entstanden wäre. Weil ihr denn so begierig seid, die schöne Gestalt der Königin Helenae, Menelai Hausfrau, oder Tochter Tyndari und Ledaë, Castoris und Pollucis Schwester (welche die schönste in Graecia gewesen sein soll), zu sehen, will ich euch dieselbe fürstellen, damit ihr persönlich ihren Geist in Form und Gestalt, wie sie im Leben gewesen, sehen sollt, dergleichen ich auch Kaiser Carolo Quinto auf sein Begehren, mit Fürstellung Kaiser Alexandri Magni und seiner Gemahlin, willfahren habe. Darauf verbot D. Faustus, daß keiner nichts reden sollte, noch vom Tische aufstehen, oder sie zu empfangen sich anmaßen, und geht zur Stube hinaus. Als er wieder hineingeht,

¹ In der „Erinnerung an den christlichen Leser“, Kloster, Bd. 2, S. 645. Heine hat die Sprache etwas modernisiert.

² „Kloster“, Bd. 2, S. 1028 ff. Sprache von Heine etwas verändert.

folgte ihm die Königin Helena auf dem Fuße nach, so wunderbar schön, daß die Studenten nicht wußten, ob sie bei sich selbst wären oder nicht, so verwirrt und inbrünstig waren sie. Diese Helena erschien in einem köstlichen schwarzen Purpurkleid, ihr Haar hatte sie herabhängen, das so schön und herrlich als Goldfarbe schien, auch so lang, daß es ihr bis in die Kniebiegen hinabging, mit schönen kohlschwarzen Augen, ein lieblich Angesicht, mit einem runden Köpflein, ihre Lippen rot wie Kirschchen, mit einem kleinen Mündlein, einen Hals wie ein weißer Schwan, rote Bäcklein wie ein Röslein, ein überaus schön gleißend Angesicht, eine länglichte aufgerichtete gerade Person. In Summa, es war an ihr kein Untädelin zu finden, sie sahe sich allenthalben in der Stube um mit gar frechem und hübischem Gesicht, daß die Studenten gegen sie in Liebe entzündet wurden; weil sie es aber für einen Geist achteten, verginge ihnen solche Brunst leichtlich, und ging also Helena mit D. Fausto wiederum zur Stube hinaus. Als die Studenten solches alles gesehen, baten sie D. Faustum, er solle ihnen so viel zu Gefallen thun und sie morgen wiederum fürstellen, so wollten sie einen Maler mit sich bringen, der sollte sie abkonterfeien, welches ihnen aber D. Faustus abschlug und sagte, daß er ihren Geist nicht allezeit erwecken könnte. Er wollte ihnen aber ein Konterfei davon zukommen lassen, welches sie, die Studenten, abreißen¹ lassen möchten, was dann auch geschah, und welches die Maler hernach weit hin und wieder schickten, denn es war eine sehr herrliche Gestalt eines Weibsbildes. Wer aber solches Gemälde dem Fausto abgerissen, hat man nicht erfahren können. Die Studenten aber, als sie zu Bett gekommen, haben wegen der Gestalt und Form, so sie sichtbarlich gesehen, nicht schlafen können. Hieraus ist dann zu sehen, daß der Teufel oft die Menschen in Liebe entzündet und verblendet, daß man ins Hurenleben gerät und hernach nicht leicht wieder herauszubringen ist.“

Später heißt es in dem alten Buche:

²„Damit nun der elende Faustus seines Fleisches Lüsten genugsam Raum gebe, fällt ihm um Mitternacht, als er erwachte, die Helena aus Graecia, die er vormals den Studenten am Weißen Sonntag erweckt hat, in den Sinn, derhalben er morgens seinen Geist annahmt, er sollte ihm die Helenam darstellen, die seine

¹ Zeichnen, abzeichnen.

² Ebenda, S. 1054 f. Sprache gebessert.

Konkubine sein möchte, was auch geschah, und diese Helena war ebenmäßiger Gestalt, wie er sie den Studenten erweckt hat, mit lieblichem und holdseligem Anblicken. Als nun D. Faustus solches sah, hat sie ihm sein Herz dermaßen gefangen, daß er mit ihr anfang zu buhlen und sie für sein Schlafweib bei sich behielt, die er so lieb gewann, daß er schier keinen Augenblick von ihr sein konnte, wurde also im letzten Jahre schwangeres Leibs von ihm, gebar ihm einen Sohn, dessen sich Faustus heftig freute und ihn Justum Faustum nannte. Dies Kind erzählet D. Faustus viel zukünftige Dinge, die in allen Ländern sollten geschehen. Als er aber hernach um sein Leben kam, verschwanden zugleich mit ihm Mutter und Kind.“

Da die meisten Volksbücher über Faust aus dem Widman'schen Werke entstanden, so geschieht darin von der schönen Helena nur kargliche Erwähnung, und ihre Bedeutsamkeit konnte leicht übersehen werden. Auch Goethe über sah sie anfänglich, wenn er überhaupt, als er den ersten Teil des „Faust“ schrieb, jene Volksbücher kannte und nicht bloß in den Puppenspielen schöpfte. Erst vier Dezennien später, als er den zweiten Teil zum „Faust“ dichtete¹, läßt er darin auch die Helena auftreten, und in der That, er behandelte sie con amore. Es ist das Beste oder vielmehr das einzig Gute in besagtem zweiten Teile, in dieser allegorischen und labyrinthischen Wildnis, wo jedoch plötzlich auf erhabenem Postamente ein wunderbar vollendetes griechisches Marmorbild sich erhebt und uns mit den weißen Augen so heidengöttlich liebreizend anblickt, daß uns fast wehmütig zu Sinne wird. Es ist die kostbarste Statue, welche jemals das Goethesche Atelier verlassen, und man sollte kaum glauben, daß eine Greisenhand sie gemeißelt². Sie ist aber auch viel mehr ein Werk des ruhig besonnenen Bildens als eine Geburt der begeisterten Phantasie, welche letztere bei Goethe nie mit besonderer Stärke hervorbrach, bei ihm ebenfowenig wie bei seinen Lehrmeistern und Wahlverwandten, ich möchte fast sagen bei seinen Landsleuten, den Griechen. Auch

¹ Die Helenaszenen hat Goethe viel früher gedichtet als die übrigen Abschnitte vom zweiten Teil des „Faust“; er begann damit im September 1800 und verhandelte ausführlich darüber mit Schiller. Ausdrücklich bemerkt Goethe auch, daß es eine seiner ältesten Konzeptionen sei, und fügt hinzu: „sie ruht auf der alten Puppenspielüberlieferung“.

² Goethe hatte auch erst vor kurzem das 50. Lebensjahr überschritten.

diese besaßen mehr harmonischen Formensinn als überschwellige Schöpfungsfülle, mehr gestaltende Begabung als Einbildungskraft, ja, ich will die Keßerei aussprechen, mehr Kunst als Poesie.

Sie werden, teuerster Freund, nach obigen Andeutungen leicht begreifen, warum ich der schönen Helena einen ganzen Akt in meinem Ballette gewidmet habe. Die Insel, wohin ich sie versetzt, ist übrigens nicht von meiner eigenen Erfindung. Die Griechen hatten sie schon längst entdeckt, und nach der Behauptung der alten Autoren, besonders des Pausanias und des Plinius, lag sie im Pontus Eurinus, ungefähr bei der Mündung der Donau, und sie führte den Namen Achillea, wegen des Tempels des Achilles, der sich darauf befand. Er selbst, hieß es, der aus dem Grab erstandene Pelide, wandte dort umher in Gesellschaft der andern Berühmtheiten des Trojanischen Krieges, worunter auch die ewig blühende Helena von Sparta. Heldentum und Schönheit müssen zwar frühzeitig untergehen zur Freude des Böbels und der Mittelmäßigkeit, aber großmütige Dichter entreißen sie der Gruft und bringen sie rettend nach irgend einer glückseligen Insel, wo weder Blumen noch Herzen welken.

Ich habe über den zweiten Teil des Goetheschen „Faustes“ etwas mürrisch abgeurteilt, aber ich kann wirklich nicht Worte finden, um meine ganze Bewunderung auszusprechen über die Art und Weise, wie die schöne Helena darin behandelt ist. Hier blieb Goethe auch dem Geiste der Sage getreu, was leider, wie ich schon bemerkt, so selten bei ihm der Fall, ein Tadel, den ich nicht oft genug wiederholen kann. In dieser Beziehung hat sich am meisten der Teufel über Goethe zu beklagen. Sein Mephistopheles hat nicht die mindeste innere Verwandtschaft mit dem wahren „Mephistophiles“, wie ihn die älteren Volksbücher nennen. Auch hier bestärkt sich meine Vermutung, daß Goethe letztere nicht kannte, als er den ersten Teil des „Faustes“ schrieb. Er hätte sonst in keiner so säuisch spaßhaften, so cynisch sturrilen Maske den Mephistopheles erscheinen lassen. Dieser ist kein gewöhnlicher Höllentump, er ist ein „subtiler Geist“, wie er sich selbst nennt, sehr vornehm und nobel und hochgestellt in der unterweltlichen Hierarchie, in höllischen Gouvernemente, wo er einer jener Staatsmänner ist, woraus man einen Reichskanzler machen kann. Ich verlieh ihm daher eine Gestalt, die seiner Würde angemessen. Verwandelte sich doch der Teufel immer am liebsten in ein schönes Frauentzimmer, und im älteren Faustbuche weiß auch Mephisto-

phales den armen Doktor in dieser Gestalt zu firren, wenn den Armsten manchmal fromme Skrupel überschlichen. Das alte Faustbuch erzählt ganz naiv:

¹„Wenn der Faust allein war und dem Wort Gottes nachdenken wollte, schmücket sich der Teuffel in Gestalt einer schönen Frauen für ihn, hälset ihn und trieb mit ihm alle Unzucht, also daß er des göttlichen Worts bald vergaß und in Wind schlug und in seinem bösen Fürhaben fortfuhr.“

Indem ich den Teufel und seine Gefellen als Tänzerinnen erscheinen lasse, bin ich der Tradition treuer geblieben, als Sie vermuten. Daß es zur Zeit des Doktor Faust schon Corps de ballets von Teufeln gegeben hat, ist keine Fiktion Ihres Freundes, sondern es ist eine Thatsache, die ich mit Stellen aus dem Leben des Christoph Wagner, welcher Fausts Schüler war, beweisen kann. In dem sechzehnten Kapitel dieses alten Buches² lesen wir, daß der arge Sünder ein Gastgelag in Wien gab, wo die Teufel in Frauenzimmergestalt mit Saitenpielen die schönste und lieblichste Musik machten und andre Teufel „allerlei seltsame und unzüchtige Tänze tanzten“. Auch in Affengestalt tanzten sie bei dieser Gelegenheit, und da heißt es: „Bald kamen zwölf Affen, die machten einen Reigen, tanzten französische Ballette, wie jetzt die Leute in Belschland, Franckreich und Deutschland zu thun pflegen, sprungen und hüpfen sehr wohl, daß sich männiglich verwunderte.“ Der Teufel Auerhahn, der dem Wagner als dienender Geist angehörte, zeigte sich gewöhnlich in der Gestalt eines Affen. Er debütiert ganz eigentlich als Tanzaffe. Als Wagner ihn beschwor, ward er ein Affe, erzählt das alte Buch, und da heißt es: „Der sprang auf und nieder, tanzte Gaillard und andere üppige Tänze, schlug bisweilen auf dem Hackebrett, pfiß auf der Querpfeife, blies auf der Trompete, als wären ihrer hundert.“

Ich kann hier, liebster Freund, der Versuchung nicht widerstehen, Ihnen zu erklären, was der Biograph des Nekromanten unter dem Namen „Gaillard-tanzen“ versteht. Ich finde nämlich in einem noch ältern Buche von Johann Prätorius, welches 1668 zu Leipzig gedruckt ist und Nachrichten über den Bloßberg enthält, die merkwürdige Belehrung, daß oberwähnter Tanz vom Teufel erfunden worden; der ehrbare Autor sagt dabei ausdrücklich:

¹ N. a. D., S. 972.

² „Kloster“, Bd. 3, S. 75.

1, „Von der neuen Gallairdischen Volta, einem welschen Tanze, wo man einander an schamigen Orten fasset und wie ein getriebener Topf herumhaspelt und wirbelt, und welcher durch die Zauberer aus Italien nach Frankreich ist gebracht worden, mag man auch wohl sagen, daß zu dem, daß solcher Wirbeltanz voller schändlicher unflätiger Geberden und unzüchtiger Bewegungen ist, er auch das Unglück auf sich trage, daß unzählig viel Morde und Mißgeburten daraus entstehen. Welches wahrlich bei einer wohlbestellten Polizei ist wahrzunehmen und aufs allerschärfste zu verbieten. Und dieweil die Stadt Genf fürnehmlich das Tanzen hasset, so hat der Satan eine junge Tochter von Genf gelehret, alle die tanzend und springend zu machen, die sie mit einer eisernen Gerte oder Rute, welche der Teufel ihr gegeben gehabt, möchte berühren. Auch hat sie der Richter gespottet und gesagt, sie werden sie nicht mögen umbringen; hat deshalb der Übelthat nie keine Reue gehabt.“

Sie sehen aus dieser Citation, liebster Freund, erstens, was die Gaillarde ist, und zweitens, daß der Teufel die Tanzkunst aus dem Grunde fördert, um den Frommen ein Argernis zu geben. Daß er gar die fromme Stadt Genf, das calvinistische Jerusalem, mit seiner Zaubergerte zum Tanzen zwang, das war der Gipfel der Frevelhaftigkeit! Denken Sie sich alle diese kleinen Genfer Heiligen, alle diese gottesfürchtigen Uhrmacher, alle diese Auserwählten des Herren, alle diese tugendhaften Erzieherinnen, diese steifen, eckigen Prediger- und Schulmeisterfiguren, welche auf einmal die Gaillarde zu tanzen beginnen! Die Geschichte muß wahr sein, denn ich erinnere mich, sie auch in der „Daemonomania“ des Bodinus² gelesen zu haben, und ich hätte nicht übel Lust, sie zu einem Ballette zu bearbeiten, betitelt: „Das tanzende Genf!“

Der Teufel ist ein großer Tanzkünstler, wie Sie sehen, und es darf wahrlich niemanden wundern, wenn er in der Gestalt einer Tänzerin sich einem verehrungswerten Publico präsentiert. Eine minder natürliche, aber sehr tief sinnige Metamorphose ist es, daß sich im älteren Faustbuche der Mephistopheles in ein

¹ Blockes-Berges Berrichtung Oder Ausführlicher Geographischer Bericht von den hohen trefflich alt- und berühmten Blockes-Berge 2c. cc. von M. Johanne Praetorio, Leipzig 1668, S. 329.

² Jean Bodin (1530–96), französischer Publizist und Gelehrter, glaubte an die allgebietende Gewalt des Teufels und der Dämonen, was besonders aus seiner 1581 veröffentlichten „Démonomanie“ hervorgeht.

geflügeltes Roß verwandelt und auf seinem Rücken den Faust nach allen Ländern und Orten brachte¹, wohin dessen Sinn oder Sinnlichkeit beehrte. Der Geist hat hier nicht bloß die Geschwindigkeit des Gedankens, sondern auch die Macht der Poesie; er ist hier ganz eigentlich der Pegasus, der den Faust zu allen Herrlichkeiten und Genüssen dieser Erde hinträgt in der kürzesten Frist. Er bringt ihn im Nu nach Konstantinopel und zwar direkt in den Harem des Großtürken, wo Faust unter den erstaunten Odalisten, die ihn für den Gott Mahomet hielten, sich göttlich ergötzt. Auch trägt er ihn nach Rom und hier direkt in den Vatikan, wo Faust, unsichtbar allen Augen, dem Papste seine besten Gerichte und Getränke vor der Nase wegstibigt und sich selber zu Gemüte führt; manchmal lacht er laut auf, so daß der Papst, der sich im Zimmer allein glaubte, innerlich erschrak. Eine Animosität gegen Papsttum und katholische Kirche überhaupt tritt überall grell hervor in der Faustsage. In dieser Beziehung ist es auch charakteristisch, daß Faust nach den ersten Beschwörungen dem Mephistopheles ausdrücklich befiehlt, ihm hinzuro, wenn er ihn rufe, in der Kutte eines Franziskaners zu erscheinen. In dieser Mönchstracht zeigen ihn uns die alten Volksbücher (nicht die Puppenspiele), zumal, wenn er mit Faust über Religionsthemata disputiert. Hier weht der Atem der Reformationszeit.

Mephistopheles hat nicht bloß keine wirkliche Gestalt, sondern er ist auch unter keiner bestimmten Gestalt populär geworden, wie andere Helden der Volksbücher, z. B. wie Till Eulenspiegel, dieses personifizierte Gelächter in der derben Figur eines deutschen Handwerksburschen, oder gar wie der ewige Jude mit dem langen achtzehnhundertjährigen Barte, dessen weiße Haare an der Spitze wie verjüngt wieder schwarz geworden. Mephistopheles hat auch in den Büchern der Magie keine determinierte Bildung wie andre Geister, wie z. B. Aziabel, der immer als ein kleines Kind erscheint, oder wie der Teufel Marbuel, der sich ausdrücklich in der Gestalt eines zehnjährigen Knaben präsentiert.

Sch kann nicht umhin, hier die Bemerkung einfließen zu lassen, daß ich es ganz dem Belieben Ihres Maschinisten überlasse ob er den Faust nebst seinem höllischen Gesellen auf zwei Pferden oder beide in einen großen Zaubermantel gehüllt durch die Lüfte reisen lassen will. Der Zaubermantel ist volkstümlicher.

¹ Vgl. „Kloster“, Bd. 2, S. 992 ff.

Die Hexen, die zum Sabbat fahren, müssen wir jedoch reiten lassen, gleichviel auf welchem Haushaltungsgeräthe oder Antier. Die deutsche Hexe bedient sich gewöhnlich des Besenstiels, den sie mit derselben Zauberfalbe bestreicht, womit sie auch ihren eigenen nackten Leib vorher eingerieben hat. Kommt ihr höllischer Galan etwa in Person sie abzuholen, so sitzt er vorne und sie hinter ihm bei der Luftfahrt. Die französischen Hexen sagen: „Emen=Hetan, Emen=Hetan!“ während sie sich ein salben. „Oben hinaus und nirgends an!“ ist der Spruch der deutschen Besenreuterinnen, wenn sie zum Schornstein hinausfliegen. Sie wissen es so einzurichten, daß sie sich in den Lüften begegnen und rottenweis zum Sabbat anlangen. Da die Hexen, ebenso wie die Feen, das christliche Glockengeläute aus tiefstem Herzen hassen, so pflegen sie auch wohl auf ihrem Fluge, wenn sie einem Kirchthurm vorbeikommen, die Glocke mitzunehmen und dann in irgend einen Sumpf hinabzuwerfen mit fürchterlichem Gelächter. Auch diese Anklage kommt vor in den Hexenprozessen, und das französische Sprichwort sagt mit Recht, daß man nur gleich die Flucht ergreifen solle, wenn man angeklagt sei, eine Glocke vom Kirchthurm Notre Dame gestohlen zu haben.

Über den Schauplay ihrer Versammlung, den die Hexen ihren Konvent, auch ihren Reichstag nennen, herrschen im Volksglauben sehr abweichende Ansichten. Doch nach übereinstimmenden Aussagen sehr vieler Hexen, die auf der Folter gewiß die Wahrheit bekant, sowie auch nach den Autoritäten eines Kemigius¹, eines Godelmanus², eines Wierus³, eines Bodinus³ und gar eines de Lancre⁴ habe ich mich für eine mit Bäumen umpflanzte Bergkoppe entschieden, wie ich solches im dritten Akte meines Ballettes vorgezeichnet. In Deutschland soll der Hexenkonvent gewöhnlich auf dem Blocksberge, welcher den Mittelpunkt des Harzgebirges bildet, stattgefunden haben oder noch stattfinden. Aber es sind nicht bloß deutsche Rationalhexen, welche sich dort versammeln,

¹ Vgl. Bd. IV, S. 176, Anm. 3.

² Vgl. Bd. IV, S. 411 und 565.

³ Vgl. oben, S. 498 und 512.

⁴ Pierre de Lancre schrieb ein *Tableau de l'inconstance des mauvais Anges et démons, où il est amplement traité des Sorciers et de la Sorcellerie, avec les procédures faites contr' eux et la figure du Sabbat*. Paris 1612 u. 1613. 4^o.

sondern auch viele ausländische, und nicht bloß lebende, sondern auch längst verstorbene Sünnerinnen, die im Grabe keine Ruhe haben und, wie die Willis¹, auch nach dem Tode von üppiger Tanzlust gepeinigt werden. Deshalb sehen wir beim Sabbat eine Mischung von Trachten aus allen Ländern und Zeitaltern. Vornehme Damen erscheinen meistens verlarvt, um ganz ungeniert zu sein. Die Hexenmeister, die in großer Menge sich hier finden, sind oft Leute, die im gewöhnlichen Leben den ehrbarsten, christlichsten Wandel erheucheln. Was die Teufel anbelangt, die als Liebhaber der Hexen fungieren, so sind sie von sehr verschiedenem Range, so daß eine alte Köchin oder Kuhmagd sich mit einem sehr untergeordneten armen Teufel begnügen muß, während vornehmere Patrizierfrauen und große Damen auch standesgemäß sich mit sehr gebildeten und feingeschwänzten Teufeln, mit den galantesten Junkern der Hölle, erlustigen können. Letztere tragen gewöhnlich die altspanisch burgundische Hoftracht, doch entweder von ganz schwarzer oder gar zu schreiend heller Farbe, und auf ihrem Barett schwankt die unerläßliche blutrote Hahnenfeder. So wohlgestaltet und schöngekleidet diese Kavaliere beim ersten Anblick erscheinen, so ist es doch auffallend, daß ihnen immer ein gewisses „finished“ fehlt und sich bei näherer Betrachtung in ihrem ganzen Wesen eine Disharmonie verrät, welche Auge und Ohr beleidigt: sie sind entweder etwas zu mager oder etwas zu corpulent, ihr Gesicht ist entweder zu blaß oder zu rot, die Nase zu kurz oder ein bißchen zu lang, und dabei kommen manchmal Finger wie Vogelkrallen, wo nicht gar ein Pferdefuß zum Vorschein. Nach Schwefel riechen sie nicht, wie die Liebhaber der armen Volkswreiber, die sich, wie gesagt, mit allerlei ordinären Kobolden, mit Ofenheizern der Hölle, abgeben müssen. Aber gemein ist allen Teufeln eine fatale Infirmität, worüber die Hexen jedes Ranges in den gerichtlichen Verhandlungen Klage führten, nämlich die Eiskälte ihrer Umarmungen und Liebesergüsse².

Kuzifer, von Gottes Ungnaden König der Finsternis, präsiert dem Hexenkonvente in Gestalt eines schwarzen Bocks mit einem schwarzen Menschengesichte und einem Lichte zwischen den zwei Hörnern. Inmitten des Schauplatzes der Versammlung

¹ Vgl. Bd. IV, S. 391.

² Vgl. Bd. IV, S. 411.

steht Seine Majestät auf einem hohen Postamente oder einem steinernen Tische und sieht sehr ernsthaft und melancholisch aus, wie einer, der sich schmäzlich ennuyiert. Ihm, dem Oberherrn, huldigen alle versammelten Hexen, Zauberer, Teufel und sonstige Vasallen, indem sie mit brennenden Kerzen in der Hand paarweise vor ihm das Knie beugen und nachher andächtig sein Hinterteil küssen. Auch dieses Homagium scheint ihn wenig zu erheitern, und er bleibt melancholisch und ernsthaft, während jubelnd die ganze vermischte Gesellschaft um ihn herumtanzt. Diese Ronde ist nun jener berühmte Hexentanz, dessen charakteristische Eigentümlichkeit darin besteht, daß die Tänzer ihre Gesichter alle nach außen kehren, so daß sie sich einander nur den Rücken zeigen und keiner des andern Antlitz schaut. Dies ist gewiß eine Vorsichtsmaßregel und geschieht, damit die Hexen, die später gerichtlich eingezogen werden möchten, bei der peinlichen Frage nicht so leicht die Gefährtinnen angeben können, mit welchen sie den Sabbat begangen. Aus Furcht vor solcher Angeberei besuchen vornehme Damen den Ball mit verlarvtem Gesichte. Viele tanzen im bloßen Hemde, viele entäußern sich auch dieses Gewandes. Manche verschränken im Tanzen ihre Hände, einen Kreis mit den Armen bildend, oder sie strecken einen Arm weit aus; manche schwingen ihren Besenstiel und jauchzen: „Har! Har! Sabbat! Sabbat!“ Es ist ein böses Vorzeichen, wenn man während des Tanzes zur Erde fällt. Verliert die Hexe gar im Tanztumult einen Schuh, so bedeutet dieser Umstand, daß sie noch im demselben Jahre den Scheiterhaufen besteigen müsse¹.

Die Musikanten, welche zum Tanze aufspielen, sind entweder höllische Geister in fabelhafter Tragenbildung oder vagabundierende Virtuosen, die von der Landstraße aufgegriffen worden. Am liebsten nimmt man dazu Fiedler oder Flötenspieler, welche blind sind, damit sie nicht vor Entsetzen im Musizieren gestört werden, wenn sie die Greuel der Sabbatfeier sähen. Zu diesen Greueln gehört namentlich die Aufnahme neuer Hexen in den schwarzen Bund, wo die Novize eingeweiht wird in die graushaftesten Mysterien. Sie wird gleichsam offiziell mit der Hölle vermählt, und der Teufel, ihr finsterner Gatte, gibt ihr bei dieser Gelegenheit auch einen neuen Namen, einen Nom d'amour, und brennt ihr ein geheimes Merkmal ein als ein Andenken seiner

¹ Vgl. Bd. IV, S. 176, oben.

Zärtlichkeit. Befagtes Merkmal ist so verborgen, daß der Untersuchungsrichter bei den Hexenprozessen oft seine liebe Not hatte, dasselbe aufzufinden und deshalb der Inquisitin von der Hand des Büttels alle Haare vom Leibe abschneiden ließ.

Der Fürst der Hölle besitzt aber unter den Hexen der Versammlung noch eine Auserwählte, welche den Titel Oberste Braut, „Archi-sposa“, führt und gleichsam seine Leibmätresse ist. Ihr Ballkostüm ist sehr einfach, mehr als einfach, denn es besteht aus einem einzigen goldnen Schuh, weshalb sie auch die Domina mit dem güldenen Schuh genannt wird. Sie ist ein schönes, großes, beinahe kolossales Weib, denn der Teufel ist nicht bloß ein Kenner schöner Formen, ein Artist, sondern auch ein Liebhaber von Fleisch, und er denkt, je mehr Fleisch, desto größer die Sünde. Ja, in seinem Raffinement der Frevelhaftigkeit sucht er die Sünde noch dadurch zu steigern, daß er nie eine unverheiratete Person, sondern immer eine Vermählte zu seiner Oberbraut wählt, den Ehebruch kumulierend mit der einfachen Unzucht. Auch eine gute Tänzerin muß sie sein, und bei einer außerordentlichen Sabbatfeier sah man wohl den erlauchten Bock von seinem Postamente herabsteigen und höchstselbst mit seiner nackten Schönen einen sonderbaren Tanz aufführen, den ich nicht beschreiben will, „aus hochbedenklichen christlichen Ursachen“, wie der alte Widman sagen würde. Nur so viel darf ich andeuten, daß es ein alter Nationaltanz Sodomas ist, dessen Traditionen, nachdem diese Stadt unterging, von den Töchtern Loths gerettet wurden und sich bis auf heutigen Tag erhalten haben, wie ich denn selber jenen Tanz sehr oft tanzen sah zu Paris, Rue Saint-Honoré No. 359, neben der Kirche der heiligen Assomption. Erwägt man nun, daß es auf dem Tanzplatz der Hexen keine bewaffnete Moral gibt, die in der Uniform von Municipalgardisten die bacchantische Lust zu hemmen weiß, so läßt sich leicht erraten, welche Bocksprünge bei oberwähntem Pas de deux zum Vorschein kommen mochten.

Nach manchen Aussagen pflegt auch der große Bock und seine Oberbraut dem Bankette zu präsidieren, welches nach dem Tanze gehalten wird. Das Tafelgeschirr und die Speisen bei jenem Gastmahl sind von außerordentlicher Kostbarkeit und Köstlichkeit; doch wer etwas davon einsteckt, findet den andern Tag, daß der goldne Becher nur ein irdenes Töpichen und der schöne Kuchen nur ein Mißfladen war. Charakteristisch bei dem Mahle ist der

gänzliche Mangel an Salz¹. Die Lieder, welche die Gäste singen, sind eitel Gotteslästerungen, und sie plärren sie nach der Melodie frommer Kantiken. Die ehrwürdigsten Zeremonien der Religion werden dann durch schändliche Possenreißerei nachgeäfft. So wird z. B. unsere heilige Taufe verhöhnt, indem man Kröten, Igel oder Ratten tauft, ganz nach dem Ritus der Kirche, und während dieser scheußlichen Handlung geberden sich Pate und Patin wie devote Christen und schneiden die scheinheiligsten Gesichter. Das Weihwasser, womit sie jene Taufe verrichten, ist eine sehr frevelhafte Flüssigkeit, nämlich der Urin des Teufels. Auch das Zeichen des Kreuzes machen die Hexen, aber ganz verkehrt und mit der linken Hand; die von der romanischen Zunge sprechen dabei die Worte: „In nomine patrica aragueaco petrica, agora, agora, valentia, jouando goure gaits goustia“, welches so viel heißt wie: „Im Namen des Patrike, des Petrike, von Aragonien, zu dieser Stunde, zu dieser Stunde, Valencia, all unser Glend ist vorbei!“ Zur Verhöhnung der göttlichen Lehre von der Liebe und Vergeltung erhebt der höllische Bock zuletzt seine furchtbarste Donnerstimme und ruft: „Rächt euch, rächt euch, sonst müßt ihr sterben!“ Dieses sind die sakramentalen Worte, womit er den Hexenkönvent aufhebt, und um den erhabensten Akt der Passion zu parodieren, will auch der Antichrist sich selbst zum Opfer bringen, aber nicht zum Heil, sondern zum Unheil der Menschheit: der Bock verbrennt sich endlich selbst, er lodert auf mit großem Flammengeprassel, und von seiner Asche sucht jede Hexe eine Handvoll zu erhaschen, um sie zu späteren Malefizien zu gebrauchen. Der Ball und der Schmaus sind alsdann zu Ende, der Hahn kräht, die Damen fangen an sehr zu frieren, und wie sie gekommen, so fahren sie von dannen, aber noch schneller, und manche Frau Hexe legt sich wieder zu Bette zu ihrem schnarchenden Gemahle, der es nicht bemerkt hatte, daß nur ein Scheit Holz, welches die Gestalt seiner Gehälste angenommen, in ihrer Abwesenheit an seiner Seite lag.

Auch ich will mich jetzt zu Bette begeben, denn ich habe, teurer Freund, bis tief in die Nacht hinein geschrieben, um die Notizen zusammenzustellen, die Sie aufgezeichnet zu sehen wünschten. Ich habe weniger dabei an einen Theaterdirektor gedacht, der mein Ballett auf die Bühne bringen soll, als vielmehr an den

¹ Vgl. dazu die Schilderung Bd. IV, S. 425, oben.

Gentleman von hoher Bildung, den alles interessiert, was Kunst und Gedanken ist. Ja, mein Freund, Sie verstehen den flüchtigsten Wink des Dichters, und jedes Wort von Ihnen ist wieder befruchtend für diesen. Es ist mir unbegreiflich, wie Sie, der erprobt praktische Geschäftsmann, doch zugleich mit jenem außerordentlichen Sinn für das Schöne begabt sein konnten, und noch mehr erstaune ich darüber, wie Sie unter allen Tribulationen Ihrer Berufsthätigkeit sich so viel Liebe und Begeisterung für Poesie zu erhalten wußten!
