

Sonderdruck aus

Wechselleben der Weltgegenstände

Beiträge zu Goethes
kunsttheoretischem
und literarischem Werk

Herausgegeben von

HEE-JU KIM

unter redaktioneller Mitarbeit von

SEBASTIAN KAUFMANN

Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg
2010

INHALT

Vorwort	7
I. Zu Goethes Kunsttheorie	11
KLAUS MÖNING Goethes heidnischer Blick auf die christliche Malerei	13
ELENA PANKOVA Goethes Wahrnehmung der Gotik in Theorie und Fiktion	41
GÜNTER SCHNITZLER Zu Goethes Liedästhetik	57
JÜRGEN LEHMANN Auge und Wort. Zu einem poetologischen Motivkomplex bei Goethe und Celan	77
SEBASTIAN KAUFMANN »Der Dichtung Schleier aus der Hand der Wahrheit« Zur Poetologie des Symbols in Goethes <i>Zueignung</i> (1784)	97
KATHARINA GRÄTZ Zwischen Empirie und Ideenschau. Goethes System der Kunst in <i>Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Styl</i>	135
FRANK PAULY »Die neueste Sudeley des gräßlichen Saalbadlers«. Zu Goethes Demontage von Stolbergs pietistischer Platon-Deutung	153
II. Zu Goethes literarischem Werk	181
CARL PIETZCKER Vom raslosen Wandern bei Goethe. Ein psychoanalytischer Versuch	183
DIETER MARTIN Werthers Brieffreund	197

BARBARA NEYMEYR Landschaft und Pathographie. Goethes <i>Werther</i> als Subtext für Büchners <i>Lenz</i> und Hauptmanns <i>Apostel</i>	219
HERMANN DANUSER »Erlkönig«. Goethes Ballade im Horizont musikalischer Poetik ...	245
MAXIMILIAN BERGENGRUEN »Mit dem Teufel, den sie fäbeln, wollen wir sie selbst erschrecken«. Goethes und Fausts »Erste Walpurgisnacht«	271
HENRIETTE HERWIG Lago Maggiore, Mignons Heimat?	299
HEE-JU KIM Das unzuverlässige Erzählen als Kompositionsstrategie in Goethes Roman <i>Die Wahlverwandtschaften</i>	319
SABINA BECKER Das Erzählen der »topographischen Charte«. Zur Poetik des Visuellen in Goethes <i>Wahlverwandtschaften</i>	353
FRED LÖNKER Worte sind ein Schatten	375
FRANZISKA SCHÖBLER »Schrift und gemald«. Intermedialität in Goethes Roman <i>Wilhelm Meisters Wanderjahre</i>	385
JOCHEN SCHMIDT Goethes <i>Novelle</i> vor dem Hintergrund der romantischen Rückwendung zum Mittelalter	403
ACHIM AURNHAMMER Goethes letztes Mondgespräch. <i>Dem aufgehenden Vollmonde. Dornburg, 25. August 1828</i>	423
JOCHEN SCHMIDT Faust am Kaiserhof oder der profitable Bankrott	437
Siglen	445
Verzeichnis der Schriften von Günter Saße	447

»Mit dem Teufel, den sie fäbeln, wollen wir sie selbst erschrecken«

Goethes und Fausts ›Erste Walpurgisnacht‹

von Maximilian Bergengruen

Einleitung

Goethe verfasst seine Ballade *Die erste Walpurgisnacht* im Juli 1799,¹ also in einer für die Entstehung des *Faust I* im Allgemeinen und der Walpurgisnacht-Szene im Besonderen entscheidenden Phase: Das »ausführliche[] Schema zum Faust« ist seit zwei Jahren angelegt,² ja Goethe hat bereits im Mai des Vorjahres, nach Abschrift des »alte[n] [...] Manuskript[s]«, die »Teile [...] in abgesonderten Lagen, nach Nummern eines ausführlichen Schema's hinter einander gelegt«.³ Das Gedicht wird also nach der Neu-Konzeption des *Faust* verfasst, aber vor der Niederschrift der (ersten Hälfte der) Walpurgisnacht-Szene, die aller Wahrscheinlichkeit nach im Herbst 1800 durch den Schreiber Geist begonnen und durch Goethe selbst fortgeführt wird, bevor sie im Februar 1801 bei V. 4177 abbricht.⁴

Die Ballade entsteht demzufolge im gleichen Zeitraum wie die bekannten Parapomene 50, 31 und 48,⁵ welche die eigentliche Kernszene der Walpurgisnacht des *Faust I* skizzieren. Da Goethe diese Entwürfe jedoch bei der späteren Niederschrift nicht oder kaum berücksichtigt, soll im vorliegenden Aufsatz der Frage nachgegangen werden, ob er sich in diesem Zusammenhang nicht vielmehr an den Gedankenfiguren orientiert, die in der Ballade entfaltet werden.

¹ Vgl. hierzu Karl Eibl: Kommentar FA 1, S. 1230.

² Goethe: Tagebuch, 23. Juni 1797; FA 31, S. 356.

³ Goethe an Schiller, 5. Mai 1798; FA 31, S. 535.

⁴ Vgl. hierzu Siegfried Scheibe: Zur Entstehungsgeschichte der Walpurgisnacht in Faust I. In: Sitzungsberichte der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin (1965), Nr. 4, Klasse für Sprachen, Literatur und Kunst, Berlin 1966, S. 1–61, hier S. 17ff.

⁵ Vgl. ebd., S. 35 und 42ff.

Inmerthin liegt die Vermutung nahe, dass Faust, wenn er seine erste Walpurgisnacht erlebt, eine Erfahrung macht, die in der *Ersten Walpurgisnacht* bereits beschrieben wird.

Die Argumentationsstruktur der Ballade verdankt Goethe, wie ich im Folgenden darlegen möchte, Zeitschriften-Publikationen aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Das dort vorgeführte historische Argument – die Entstehung der Walpurgisnacht-Sage – wandelt er in ein poetisch-metaphysisches um: die Behauptung, dass der Vorwurf, jemand anderes sei der bzw. des Teufel(s), einen Rückschluss auf die, im eigentlichen Sinne teuflische, Phantasie der Sprecher zulasse. Einer von diesen Sprechern, so die zentrale These dieses Aufsatzes, trägt den Namen Faust...

1. »Die erste Walpurgisnacht« oder »ein Mensch des anderen Teufel«

Beinahe 10 Jahre nach der Niederschrift der *Ersten Walpurgisnacht* fragt Goethe bei Carl Friedrich Zelter, dem Leiter der Berliner Singakademie, an, ob dieser aus seiner Ballade eine Chorkantate herstellen könne. Da Zelter sich dazu außerstande sieht, gibt dieser die Vorlage, freilich wiederum einige Zeit später, an seinen Schüler Felix Mendelssohn Bartholdy weiter, der die Kantate bzw., wie er sie im Rückgriff auf die literarische Vorlage nennt, Ballade im Jahre 1831 fertigstellt und in den Jahren 1842/43 noch einmal überarbeitet.⁶

Als Goethe jedoch noch die Hoffnung hat, Zelter selbst würde die Komposition in Angriff nehmen, versorgt er diesen mit einigen Informationen über seine Ballade. In einem Brief vom 3. Dezember 1812 schreibt er:

Unter den Geschichtsforschern gibt es welche, und es sind Männer, denen man seine Achtung nicht versagen kann, die zu jeder Fabel, jeder Tradition, sie sei so phantastisch, so absurd als sie wolle, einen realen Grund suchen, und unter der Märchenhülle jederzeit einen faktischen Kern zu finden glauben. | Wir sind dieser Behandlungsart sehr viel Gutes schuldig; denn um darauf einzugehen gehört große Kenntnis, ja Geist, Witz, Einbildungskraft ist nötig, um auf diese Art die Poesie zur Prosa zu machen. So hat nun auch einer der deutschen Altertumsforscher die Hexen- und Teufel-

⁶ Vgl. Gerald Abraham: Art. Choral Music. In: Jack Allen Westrup u. a. (Hg.): New Oxford History of Music. Oxford, New York 1954ff. Band IX: Romanticism, S. 795ff., sowie Bernd Mahl: Die »Intoleranz« der »Pfaffenliteratur«. Goethes und Mendelssohns »Erste Walpurgisnacht«. In: Faust-Jahrbuch 1 (2004), S. 113–130, hier S. 126f.

felsfahrt des Brockengebirges, mit der man sich in Deutschland seit undenklichen Zeiten trägt, durch einen historischen Ursprung retten und begründen wollen. Daß nämlich die deutschen Heiden Priester und Altväter, nachdem man sie aus ihren heiligen Hainen vertrieben und das Christentum dem Volke aufgedrungen, sich mit ihren treuen Anhängern auf die wüsten unzugänglichen Gebirge des Harzes, im Frühlings Anfang begeben, um dort, nach alter Weise, Gebet und Flamme zu dem gestaltlosen Gott des Himmels und der Erde zu richten. Um nun gegen die aufstrebenden bewaffneten Bekehrer sicher zu sein, hätten sie für gut befunden, eine Anzahl der Irlingen zu vernommen, und hierdurch ihre abergläubischen Widersacher entfernt zu halten und, beschützt von Teufelsfrazzen, den reinsten Gottesdienst zu vollenden. | Ich habe die Erklärung vor vielen Jahren einmal irgendwo gefunden, ich wüßte aber den Autor nicht anzugeben. Der Einfall gefiel mir, und ich habe diese fabelhafte Geschichte wieder zur poetischen Fabel gemacht.⁷

Die Texte, von denen Goethe spricht, existieren. Einer der angeblichen »Altertumsforscher« ist ein protestantischer Theologe und heißt Johann Peter Christian Decker (1724–1786),⁸ Subsenior und Bibliothekar des Predigerseminars Riddagshausen.⁹ Es handelt sich um einen weitgehend unbekannten Autor, welcher der Fachwelt, wenn überhaupt, nur durch eine historische Abhandlung über gelehrte Flüche, mit denen Verfasser ihre Werke gegen »Verfälschungen und Veränderungen« des Inhalts schützen können, aufgefallen ist.¹⁰

In Bezug auf seine Blocksberg-These hat es der protestantische Gelehrte, wenn er denn der Ent-Decker der von Goethe erwähnten These sein sollte, jedoch augenscheinlich versäumt, einen solchen Fluch anzubringen. Nachdem er die von Goethe angesprochene Theorie 1752 in die *Zugabe zu den Hannoverschen Gelehrten Anzeigen* hat einrücken lassen, wird die historische Genealogie des »Mährichens, daß in der Walpurgis [...] Nacht die Hexen auf dem Brocken ihre Zusammenkünfte hielten«, "kurze Zeit später in den

⁷ Goethe an Zelter, 3. Dezember 1812; FA 34, S. 136f.

⁸ Vgl. Johann Georg Meusel: Lexikon der vom Jahr 1750 bis 1800 verstorbenen teutschen Schriftsteller. Leipzig 1802–1816, Band II, S. 294f.

⁹ Vgl. hierzu Gustav von Loeper: Kommentar. In: Johann Wolfgang von Goethe: Gedichte, 3 Bände. Hg. von Gustav von Loeper. Berlin 1882–1884, Band I, S. 380.

¹⁰ Anon. (d. i. Johann Christian Decker): Historische und Moralsche Abhandlung von dem Gelehrten Bücherfluche [...]. Halle 1751, S. 48f.

¹¹ Rudolph Leopold Honemann: Die Altertümer des Harzes [...]. Teil I. Clausthal 1754, S. 11.

Altenthümen des Harzes veröffentlicht – ohne Hinweis auf Decker. Und rund 40 Jahre später stößt man im *Berlinischen Archiv der Zeit* auf einen anonymen Artikel, »Der Brocken«, der Decker ebenfalls nicht erwähnt.

Allen Texten liegt eine ähnliche Argumentation zugrunde: In der »Historisch[e]n Muthmassung, wie alt die Fabel von der jählichen Zusammenkunft der Hexen auf dem Blocksberge sey«, behauptet Decker, dass die »Fabel« von der Zusammenkunft der Hexen auf dem Brocken in der Walpurgisnacht aus der Zeit »Carl[s] des[s] Grossen« herrühre, da dieser alle Deutschen *auf eine gewaltsame Art zum christlichen Glauben zwang und bekehrte*. Alle? Nein, die »Harzsachsen« widersetzten sich den von einem starken »Bekehrungs-« und »Eroberungsgeist« zeugenden »Verordnungen des Kaisers«, da sie den Ursprungsort ihres religiösen Kults rund um die »Harzgebende Bäume«, die, wie der Name verrät, besonders häufig im Harz vorkommen, nicht aufgeben wollten.¹²

In dem späteren Artikel aus dem *Archiv der Zeit* wird die These mit der Behauptung variiert, die Sachsen hätten »Zufucht zu den Waldungen und Gebirgen des Harzes« genommen, da Karl alle ihre »Altäre und Götzenbilder« hatte »zerstören« lassen.¹³ Unabhängig von diesem Detail: Um ihre Gottesdienste weiter fortführen zu können, so der Tenor beider Artikel, »verkleideten und verummneten sich die Harzsachsen«, um sich in den Augen ihrer Verfolger »fluchtartig« zu machen. Dies sei der Ursprung der Fabel von der Versammlung der »Unholden oder Hexen« auf dem Brocken.¹⁴

Mit den »scheußlich[e]n Larven« bahnten sich die Harzsachsen, wie der anonyme Autor des Artikels aus dem *Archiv der Zeit* wissen will, »den Weg zu ihren Götzen, indem sie des Nachts die Wachen erschreckten, die beim Anblick dieser Teufelsgestalten um so geschwinder die Flucht ergriffen, da die Theilnehmer der nächtlichen Opferzüge, auf alle Fälle gefaßt, mit Heuforken oder Feuergabeln

bewaffnet waren«. Dieser Einfall hatte weit reichende Folgen: »Die damaligen Christen hielten den Götzendienst für Teufelsdienst, und glaubten nichts gewisser, als daß der Teufel selbst, trotz der mit christlichen Wachen besetzten Zugänge zu den Opferplätzen, seine treuen Anhänger unterstütze, und durch die Luft zum *Brocken* hinauf führe. Ein Wahn glaube, welchen die abergläubige Wache, durch ihr Geschwätz von den gesehenen Teufelsmasken und Hexengestalten, zur Bemäntelung ihrer Flucht, [...] entweder veranlaßt oder nährte«.¹⁵

Soweit die historische Genealogie der Walpurgisnacht-Sage im 18. Jahrhundert. Aus Goethes Brief an Zelter spricht nun sowohl Achtung wie Missachtung gegenüber der rekonstruierten These: Missachtung, weil Decker & Co., so Goethe, durch das Beharren auf dem »historischen Grund«¹⁶ die »Poesie« dieser Geschichte zu »Prosa« degradiert hätten. Aber in der so entstandenen Prosa stecke, so Goethes selbstbewusste Argumentation, wiederum verborgene Poesie, die natürlich niemand anderes als er selbst aus Tageslicht bringen konnte: »Und ich habe diese fabelhafte Geschichte wieder zur poetischen Fabel gemacht« (s. o.).

Mit der Einführung der Differenz Prosa/Poesie verdeckt Goethe, dass er den genannten Artikeln (oder zumindest einem von ihnen) sehr viel verdankt: Neben der Grundidee – die angeblichen Hexen und Hexenmeister als verummnete Harzsachsen, die einem pantheistischen Brauch frönen und diesen absichern möchten – stimmt er auch in Details mit seiner Vorlage bzw. seinen Vorlagen überein: Die im Gedicht genannten, freilich dort nicht im Mittelpunkt stehenden, »Druiden«¹⁷ und deren Verkleidung in »Menschen-Wölfe« (1W, V, 83),¹⁸ ihre Bewaffnung durch Mistgabeln, die abergläubischen, fliehenden Wächter – alle diese Details sind diskursiv abgesichert.

¹² Anon.: Der Brocken (wie Anm. 13), S. 536f.

¹³ Ebd., S. 540.

¹⁴ Johann Christian Decker: Historische Muthmassung (wie Anm. 10), S. 270.

¹⁵ Ebd., S. 268; Decker spricht ebenfalls von »Wehrwölfen«. Ich zitiere die Ballade

¹⁶ Die erste Walpurgisnacht im Fließtext unter der Signale »1W« mit Angabe des Verses nach FA I, S. 680–683, und den *Faust* unter den Siglen »Faust I«/»Faust II« nach Versen bzw. „wenn nicht vorhanden, mit Seitenangabe nach der letzten Faust-Edition der FA: Johann Wolfgang Goethe: *Faust*. 2 Bände. Hg. von Albrecht Schöne. Frankfurt a. M. 1903 (=FA 7/1 und 2).

¹² Johann Peter Christian Decker: Historische Muthmassung, wie alt die Fabel von der jählichen Zusammenkunft der Hexen auf dem Blocksberge sey. In: Zugabe zu den Hannoverischen Gelehrten Anzeigen vom Jahre 1752. Nr. 18. Hannover 1753, S. 267–276, hier S. 270–274.

¹³ Anon.: Der Brocken (Aus einer Sammlung ungedruckter Briefe, über den Harz, und die hessischen Lande). In: Berlinisches Archiv der Zeit und ihres Geschmacks 12 (1796), Band II, S. 519–544, hier S. 536.

¹⁴ Johann Christian Decker: Historische Muthmassung (wie Anm. 10), S. 273f.

Dennoch ist die Behauptung des poetischen Mehrwertes, den Goethe hinzugefügt haben will, nicht ganz falsch, da die Ballade zwei signifikante Differenzen gegenüber ihrer Vorlage aufweist. Deckers Theorie zielt nämlich darauf, zu erklären, woher die Vorstellung von den »Unholden oder Hexen«¹⁹ am Blockberg stammt. Die Versammlung der Harzsachsen ist also in seiner Interpretation die Geburtsstunde der Rede von den Hexen- und Teufelsversammlungen, die es zuvor, zumindest so, nicht gegeben haben kann.

Bei Goethes Versammlung der Harzsachsen hingegen sind der Teufel und seine Helfershelfer in dieser Konstellation bereits bekannt; das Augenmerk richtet sich vielmehr darauf, wie dieser bestehende Begriff jetzt neu an die Heiden vergeben wird. Die harzsächsischen Priester sprechen von einem bereits bestehenden »Teufel, den sie«, also die Anhänger der christlichen Partei, »fäbeln« (1 W, V. 52).

Damit geht eine zweite Veränderung einher: Während Decker im germanischen Kultus, trotz einer gewissen affirmativen Haltung, nur »unvernünftige[n] Aberglaube[n]«²⁰ erkennen kann, sympathisiert die Ballade mit ihm ganz offen. Goethe als dem, Zitat Heinrich Heine, »Großen Heiden« und Vertreter des »Pantheismus«, für den sich »Gott [...] gleichmäßig in allen Dingen« manifestiert,²¹ ist die Idee, Gott in der Natur zu feiern, nicht ganz fremd, und er widmet diesem Teil der Handlung dementsprechend ausführlich Raum: »Doch eilen wir nach oben, | Begehn den alten, heil'gen Brauch, | Allvater dort zu loben« (1 W, V. 9ff.). Diese Perspektive steht im Zentrum des Geschehens; die christlichen Wächter spielen dementsprechend nur eine Nebenrolle.

Trotz der genannten Akzentverschiebung zugunsten der Harzsachsen ist die Gegenüberstellung von Heiden und Christen in der Ballade zentral. Diese spiegelt sich in einer geographischen, fast könnte man sagen geopolitischen, Dichotomie wieder: Die Christen wohnen in den Städten und Dörfern, wo auch ihre Kirchen stehen, die heidnischen Priester haben sich für ihren Gottesdienst in den Wald als ihre letzte Zufluchtsstätte zurückgezogen: »Der Wald ist fei« (1 W,

¹⁹ Johann Christian Decker: *Historische Muthmassung* (wie Anm. 10), S. 276.

²⁰ Ebd., S. 274.

²¹ Heinrich Heine: *Die Romantische Schule*. *Sämtliche Schriften*. Hg. von Klaus Briegleb. München 1997. Band III, S. 396 und 394.

V. 2) – und zwar nicht nur »von Eis und Reifgehänge« (1 W, V. 3), sondern auch von der Urbanisierungs- und Missionierungswut der Christen.

Dem entspricht eine Zweiteilung von christlichem »Gesetz|« (1 W, V. 20) einerseits und heidnisch-germanischer »Pflicht« (1 W, V. 45) andererseits; ein Kampf, der nicht nur im Geiste, sondern am Körper des Feindes geführt wird: »Kennet ihr nicht die Gesetze | Unsern harten Überwinder? | Rings gestellt sind ihre Netze [...] | Auf des Lagers hohem Walle | Schlachten sie schon unsre Kinder. | Ach, die strengen Überwinder!« (1 W, V. 20–30). »Netze«, »Schlachten« – kein Zweifel, dass die christlichen Überwinder bei Goethe die Harzsachsen wie Tiere einfangen und töten werden.

Der Abschluss des germanischen Kultes aus der christlichen Gesellschaft ist also geographisch und physisch spürbar, sein Grund liegt jedoch in der Metaphysik: Diejenigen, welche der germanischen Religion anhängen, gehören, nach christlicher Vorstellung, dem »Teufel« selbst an, dem Erzfeind aller christlichen Bestrebungen.

Um nun den Unterdruckern diesen metaphysischen Abschluss als blinden Flecken ihres eigenen Denkens vorzuführen, sie mithin selbst als Teufel zu entlarven, entscheiden sich die germanischen Heiden für eine Art von spiegelbildlicher Vorstellung: »Mit dem Teufel, den sie fäbeln, | Wollen wir sie selbst erschrecken. | Kommt! Mit Zaunen und mit Gabeln, | Und mit Glut und Klapperstöcken | Lärmen wir bei nächtger Weile | Durch die engen Felsenstrecken.« (1 W, V. 52–57)

Das performative Kalkül geht auf: Die Verkleidung der Heiden als Teufel wird von den christlichen Wächtern nicht durchschaut, vielmehr vermeinen sie zu sehen, was sie immer vermutet haben: »Hilf ach hilf mir, Kriegsgeselle! | Ach, es kommt die ganze Hölle! | Sieh, wie die verhexten Leiber | Durch und durch von Flamme glühen! | Menschen-Wölfe und Drachen-Weiber, | Die im Flug vorüber ziehen! | Welch entsetzliches Getöse! | Laßt uns, laßt uns alle fliehen! | Oben flammt und saust der Böse; | Aus dem Boden | Dampfet rings ein Höllen-Brod« (1 W, V. 79–89).

Inszeniert wird also der Mechanismus einer einschließenden Ausschliefung.²² Die Christen, in diesem Falle manifestiert durch die Wächter, schließen die alte heidnische germanische Tradition aus,

²² Vgl. hierzu Giorgio Agamben: *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben* (*Homo sacer* I), Übers. von Hubert Thüring. Frankfurt a. M. 2002, S. 114–121.

indem sie sie temporal und logisch aktualisieren, also aus der Position des Vorzeitlichen oder Nicht-Christlichen in die der zeitgleichen Opposition oder des Antichristlichen bringen: Die alten germanischen Heiden sind nicht einfach einer früheren Religion anhängig oder andersgläubig, sondern *falsch*-gläubig, sie huldigen aus christlicher Sicht dem, was ihrem eigenen Glauben gegenübersteht und was in ihm nicht vorkommen darf, dem Teufel.²³

Die Druiden durchschauen diese Form des Ausschlusses und spiegeln ihn – das ist das Eingeschlossene an der Ausschließung – in das Zentrum des Ausschließenden zurück. Sie nehmen, in einer performativen Parodie, die Form desjenigen an, dessen sie beschuldigt werden, und erschrecken damit diejenigen, die diese Beschuldigung erheben. So beweisen sie durch Augenschein, dass der Teufel in oder bei niemand anderem seine Wohnstatt hat, als bei dem, der vorgeblich rechtgläubig ist und andere aus diesem rechten Glauben per Teufelsbeschuldigung ausschließt.

Entscheidend ist dabei die Emphase, welche die Ballade auf die Ähnlichkeit legt, die zwischen dem religiösen Bestreben der heidnischen Priester und dem, was ihnen vorgeworfen wird (mithin dem, was sie sich zum Zweck der Parodie selbst aneignen), besteht. Der germanisch-heidnische Kult ist ein Kult der Wärme und des Lichtes; es ist kein Zufall, dass er im Frühjahr, wenn die Tage wieder länger werden und die Sonne wärmer scheint, bevorzugt ausgeht wird. Dabei drückt er sich nicht nur durch die Annäherung an das Licht – durch Aufsteigen auf die »Höh« (1W, V, 8) –, sondern auch durch dessen Herstellung, sozusagen als Antwort auf das göttliche Licht, aus: »Die Flamme lodre durch den Rauch! | So wird das Herz erhaben« (1W, V, 12f.).

Genau diese (aus heidnischer Sicht) entellenden und erwärmenden Flammen sehen auch die christlichen Wächter, nur dass sie diese aufgrund ihrer religiösen Anschauung für Teufelswerk halten. Man denke an die oben bereits zitierten Verse: »Oben flammt und saust der Böse; | Aus dem Boden | Dampfet rings ein Höllen Broden« (1W, V, 87ff.). Es ist – so die implizite Botschaft der heidnischen Germanen – nur ein kleiner gedanklicher und imaginärer Schritt von der

²³ Vgl. hierzu Maximilian Bergengruen: Macht der Phantasie/Gewalt im Staat. Zur diskursiven Verdopplung des Teufels in Grimmselhausens »Simplicissimus«. In: *Simpliciana* 26 (2004), S. 141–162.

heiligen Behandlung von Wärme und Licht zur Verneufung dieser Phänomene.

Damit greift Goethe eine bekannte literarische Sentenz Grimmselhausens auf, die besagt, »daß das gemeine Sprichwort auf Erden nit durchaus erlogen | wann man nemlich spricht: *Es seye je ein Mensch des andern Teuffel*«.²⁴ Freilich präzisiert er diese Aussage durch die Einschränkung, dass nur der des anderen Teufel ist, welcher jenen dessen bezieht.

II. Faust als Druiden und Wächter in einer Person

Die Namensgleichheit sowie die zeitliche und thematische Nähe zwischen der Ballade und der Walpurgisnacht-Szene im *Faust* haben in der Forschung Erwähnung gefunden. Es blieb jedoch bei einer rein nominalen Würdigung der *Ersten Walpurgisnacht* als Vorstufe (im weiteren Sinne) zur dramatischen Fassung.²⁵

Der Grund für die Nicht-Berücksichtigung der Ballade durch die Faust-Forschung könnte darin liegen, dass es zwei markante Differenzen zwischen den beiden Walpurgisnächten gibt: Die erste und wichtigste ist die, dass in der Walpurgisnacht-Szene keine harzätschischen Druiden mehr vorkommen und auch niemand sonst deren täuschende Techniken anzuwenden scheint. So scheint die Pointe der Ballade – die Rückspiegelung des Teufelsvorwurfs an diejenigen, die ihn ausgesprochen haben – unwiederbringlich verloren.

Dies zentral, da auch ein zweites Element zu fehlen scheint: die Angst derjenigen, welche die Walpurgisnacht als Externe zu sehen bekommen. Wie oben ausgeführt, flüchten die Hässcher Karls des Großen, wenn sie die gesamte scheinbare Hölle auf sich zufliegen sehen, in namenloser Furcht. Anders in *Faust I*: Außer dem Prokto-phantasmisten (zu ihm später mehr) hat in Walpurgisnacht-Szenario niemand besondere Angst vor dem Bösen.

Dies gilt auch für den Besucher Faust, der, zumindest zu Beginn, ganz und gar nicht fliehen möchte, als er des teuflischen Szenarios

²⁴ Hans Jacob Christoffel von Grimmselhausen: *Verkehrte Welt*. In: H. J. Ch. v. G.: Werke. 3 Bände. Hg. von Dieter Breuer. Frankfurt a. M. 1989–1997. Band II, S. 421.

²⁵ Vgl. Georg Witkowski: Die Walpurgisnacht im ersten Teile von Goethes *Faust*. Leipzig 1894, S. 15; ähnlich Dieter Breuer: Die Szene »Walpurgisnacht« in Goethes »Faust I. Ein Fall von Selbstzensur? In: Béatrice Dumitche und Denise Blondeau (Hrsg.): *Faust, modernisation d'un modèle*. Paris 2005, S. 51–64, hier S. 56.

im Harz gewahr wird, sondern weiter, auf den Gipfel des Brocken, strebt, weil er hofft, dass sich dort »manches Rätsel lösen« lässt (Faust I, V. 4040); die alte epistemische Transgressionslust also, die ihn ja überhaupt dazu verleitet hatte, den Teufelspakt bzw. die Werte²⁶ einzugehen.

Wahrscheinlich waren es diese Differenzen, welche die Forschung dazu bewegen haben, die deutlichen formalen Analogien und genealogischen Gemeinsamkeiten zwischen Ballade und Walpurgisnacht-Szene nicht zur Kenntnis zu nehmen. Dabei verweist bereits das Genre auf eine inhaltliche Nähe: Immerhin ist Goethe durch nichts anderes als die Ballade im Jahre 1797 zum *Faust* (und damit auch zur Walpurgisnacht-Szene) zurückgekehrt. An Schiller schreibt er: »Unser Balladenstudium hat mich wieder auf diesen Dunst und Nebelweg gebracht«²⁷ – und dies gilt wohl nicht zuletzt für den speziellen Dunst- und Nebelweg, den Faust und Mephisto in Richtung Brocken-Gipfel nehmen.

In Bezug auf die formalen Ähnlichkeiten zwischen Fausts und Goethes *Erster Walpurgisnacht* fällt zuvörderst die Musikalität, die beiden Texten eigen ist, ins Auge bzw. Ohr. Goethe hat, wie gesagt, bei der Ballade von Anfang an eine Vertonung in Kantatenform im Sinn; das merkt man, auch ohne Mendelssohns Musik zu kennen, dem Text an: Dieser wechselt zwischen Einzel- und Gruppenrede bzw. -gesang (»Ein Druid« / »Die Druiden«, »Einer aus dem Volke« / »Chor der Weiber« etc.), wobei die Gruppe das einzeln Gesagte chorisch wiederholt, was Goethe auch begrifflich genau so benennt: »Chor der Weiber« / »Chor der Wächter« / »Chor der christlichen Wächter« etc.

Eine ganz ähnliche chorische Strukturierung findet sich auch in der Walpurgisnacht des *Faust*: Man denke an den »Wechselgesang« zwischen Faust, Mephisto und einem Irrlicht (Faust I, V. 3871 ff.) oder an der »Hexen. Chor« (Faust I, V. 3974 ff.), der sich in zwei Halbchöre aufteilt: »Wir schleichen wie die Schnecke im Haus« (Faust I, V. 3978 ff.), singt der eine Halbchor mit Hexenmeister. »Wir nehmen das nicht so genau«, singt der andere Halbchor ohne Hexenmeister (Faust I, V. 3982 ff.); »Es schweigt der Wind, es fliehet der Stern«

²⁶ Vgl. hierzu Maximilian Bergengruen: Der Sündenfall im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Zum Teufel mit dem hermetischen Wissen in Goethes »Faust I«. In: Hans J. Schrader und Katharine Weder (Hg.): Von der Pansophie zur Weltweisheit. Goethes analogisch-philosophische Konzepte. Tübingen 2004, S. 85–112.

²⁷ Goethe an Schiller, 22. Juni 1797; FA 31, S. 354.

(Faust I, V. 3990) und »Es trägt der Besen, trägt der Stock« (Faust I, V. 4000 ff.), singen beide Chöre zusammen etc. Schon an diesem Element wird deutlich, dass die Arbeit an der Walpurgisnacht-Ballade bzw. -Kantate die Arbeit an der Walpurgisnacht-Szene beeinflusst hat.

Gleichzeitig ist auch eine Abhängigkeit der Ballade vom *Faust* zu erwägen – und die führt zurück ins Inhaltliche. Das Gespräch in »Martens Garten«, dessen Höhepunkt bekanntlich die Gretchenfrage ist (»Nun sag, wie hast du's mit der Religion?«, Faust I, V. 3415 ff.), beides bereits in der *Frühen Fassung* des *Faust* (dort ab V. 1107)²⁸ enthalten, mündet bekanntlich in eine Art Glaubensbekenntnis Fausts, das sich trotz der Beurteilung Gretchens (»Ungefähr sagt das der Pfarrer auch«, Faust I, V. 3460) recht bald als inkongruent mit der kirchlichen Lehrmeinung herausstellt.

Auf Margaretes bange Frage »So glaubst du nicht?« (Faust I, V. 3430) antwortet Faust etwas ausweichend: »Wer darf ihn nennen? Und wer bekennen: Ich glaub' ihn. Wer empfinden! Und sich unterwinden! Zu sagen: ich glaub' ihn nicht? Der Allumfasser. Der All-erhalter. | Falt und erhält er nicht | Dich, mich, sich selbst?« (Faust I, V. 3432–3442).

»Allumfasser, | [...] Allerhalter«, diese beiden Begriffe korrespondieren nicht zufällig mit dem »Allvater«, den die Druiden in der Walpurgisnacht-Ballade anbeten. Die sprachliche Nähe verweist auf eine metaphysische: Denn in der Tat haben die Gottheit Fausts und der Druiden deswegen – Zitat Faust – »keinen Namen« (Faust I, V. 3455), da sie überall sind und auch überall, in Fausts Falle: durch das »Gefühl« (Faust I, V. 3456), erfahrbar sind; Deus sive Natura.²⁹

Angesichts dieser deutlichen Analogien im Bereich der Weltanschauung ist es kein Zufall, dass Faust eine ganz ähnliche Erfahrung in Bezug auf den Frühling macht wie vor ihm schon die harzschästischen Druiden: »Es lacht der Mai. | Der Wald ist frei | Von Eis und Reifgehänge. | Der Schnee ist fort. | Am grünen Ort | Erschallen Lustgesänge. | Ein reiner Schnee | Liegt auf der Höhe« (1 W, V. 1–8) – so der Beginn der Ballade. Ein Wiederhall dieser Frühlingsempfindung für

²⁸ FA 7/1, S. 520.

²⁹ Vgl. Wolfgang Riedel: Deus seu Natura. Wissensgeschichtliche Motive einer religionsgeschichtlichen Wende – im Blick auf Hölderlin. In: Hölderlin-Jahrbuch 31 (1998/99), S. 143–178.

dei sich zu Beginn der Walpurgisnacht bei Faust: »Der Frühling weht schon in den Birken« (Faust I, V. 3845). Der Zuschauer weiß jedoch bereits vom Osterspaziergang (der um 1801 beendet, jedoch früher skizziert und erarbeitet wurde)³⁰ um Fausts Affinität zum Frühling: »Vom Eise befreit sind Strom und Bäche | Durch des Frühlings holden, belebenden Blick. | Im Tale grünet Hoffungs-Glück; | Der alte Winter, in seiner Schwäche, | Zog sich in rauhe Berge zurück. | Von dorther sendet er, fliehend, nur | Ohnmächtige Schauer könnigen Eises | In Streifen über die grüne Flur; | Aber die Sonne duldet kein Weißes« (Faust I, V. 903–911).

Zweimal die gleiche Beobachtung: Begrünung der unteren Lagen der Berge, nur auf den Gipfeln noch Eis und Schnee, Tendenz abnehmend. In beiden Fällen wird diese meteorologische Entwicklung emphatisch begrüßt; und zwar aus dem nämlichen Grund; will heißen: da Faust wie die Druiden den Allumfasser und Allvater insgesamt in der Natur, besonders aber in Wärme und »Licht« (Faust I, V. 928), manifestiert sehen.

Es gibt also durchaus eine inhaltliche Nähe zwischen Ballade und *Faust*, die sich im Übrigen auch in der Walpurgisnacht-Szene selbst finden lässt, vorausgesetzt freilich, man versteht die Ballade als ein Ursprungsszenario, das im Laufe seiner Wiederholungen – und mithin auch im *Faust* – auf sehr unterschiedliche Arten realisiert werden kann. So gesehen existieren in der Walpurgisnacht-Szene deswegen keine partheiisch-heidnischen Druiden mehr, da der Besucher Faust deren Position selbst übernommen hat.

Gleichzeitig bleibt Faust jedoch ein externer Zuschauer, wie es schon Karls Häscher gewesen sind. Dies zeigt sich bereits (ich gehe noch einmal zum Osterspaziergang zurück) in der Blickrichtung auf die Natur: Die Druiden schauen in der Ballade von unten auf den Brocken und lassen die – christlich urbanisierten – Städte in ihrem Rücken, *mithin* jenseits ihres Blickfeldes. Faust hingegen wendet beim Osterspaziergang seinen Blick so, dass er Stadt und Natur sehen kann, genauer: den Ausgang der Menschen aus der »quetschenden Enge« (Faust I, V. 926) in die frühlingshaftige Natur. Und das aus gutem Grund: Er ist, ungeachtet seiner Allvater-Weltanschauung, Teil der christlichen Urbanisation und damit – aus der Logik der Ballade heraus gesprochen – der christlichen Welt.

³⁰ Vgl. Albrecht Schöne: Kommentar FA 7/2, S. 230.

So gesehen ist Faust also Druiden und christlicher Häscher in einer Person. Und diese Personalunion macht ihn, wenn er mit Mephisto den Weg – so Ballade und Drama unisono – »nach oben« (I W, V. 9 / Faust I, V. 4116), nämlich zum Gipfel des Blocksbergs, nimmt, nicht nur zum Opfer, sondern zugleich auch zum Verursacher einer teuflischen Erscheinung.

Dafür bedarf es, wie im nächsten Kapitel zu zeigen sein wird, keiner äußeren Mittel wie Vermummungen oder Haken mehr. Dies erledigt Fausts Phantasie sozusagen von ganz alleine. Notwendig ist lediglich ein Momentum, an dem Faust das Teuflische seiner Phantasie nicht nur vor Augen, sondern auch zu Bewusstsein geführt wird. Und das ist der Wendepunkt dieser Szene und mithin des ganzen Dramas:³¹ die Erscheinung des Gretchen-Idols.

III. Teuflische Phantasien

Wie in der Einleitung bereits angesprochen, stehen die *Paralipomena* 50 und 48 sowie die Ballade, jeweils verstanden als (im weiteren Sinne) Vorstudie(n) zum zweiten Teil der nordischen Walpurgisnacht, in einem impliziten Konkurrenzverhältnis, da sie äußerst verschiedene Szenarien vorsehen.

Die Argumentation der Ballade wurde oben ausführlich rekonstruiert. Was aber ist das Konzept der *Paralipomena* 50 und 48? Zu- vor ein Wort zum Kenntnisstand Goethes in Bezug auf Satanismen und Hexenkongregationen: Dank der Dokumentation von Keudell über Goethes Weimarer Bibliotheksbenutzung,³² vor allem aber dank der philologischen Untersuchungen von Witkowski ist bekannt, dass Goethe für die Ausgestaltung der Walpurgisnacht-Szene insbesondere Autoren des 17. Jahrhunderts zu Rate gezogen hat, und zwar bunt gemischt, d. h. Compileratoren, Exempelliteraten sowie Hexenverfolger und -verteidiger: Johannes Praetorius, *Blockes-Berges Vertichtung*, Leipzig 1668;³³ ders., *Anthropodermys Pyromicva*, Magdeburg 1666,³⁴ Erasmus Francisci, *Der Höllische*

³¹ So schon Georg Witkowski: Walpurgisnacht (wie Anm. 25), S. 10.

³² Elise von Keudell: Goethe als Benutzer der Weimarer Bibliothek. Ein Verzeichnis der von ihm entlehnten Werke. Weimar 1931.

³³ Vgl. hierzu Witkowski: Walpurgisnacht (wie Anm. 25), S. 18.

³⁴ Vgl. ebd., S. 13.

Proteus, oder Tausendkünstige Versteller, Nürnberg 1708,³⁵ Nicolaus Remigius, Daemonolatria, Hamburg 1693,³⁶ und Balthasar Bekker, Die bezauerte Welt, Amsterdam 1693.³⁷ Die letzten drei Werke nimmt Goethe, was nicht ganz unwichtig ist, erst im Februar 1801, also zum Zeitpunkt der Niederschrift des ersten Teils, zur Kenntnis.³⁸

Albrecht Schöne rekonstruiert nun, die bestehenden Forschungen um historische Details ergänzend,³⁹ Goethes – nur in den Paralipomena skizziertes, aber niemals ausgeführtes – Konzept für den zweiten Teil der Walpurgisnachtsszene wie folgt: Goethe habe einen Hexensabbat mit allen Details (Satanshuldigung, Satansmesse und -predigt, Hexentanz und sexueller Orgie) geplant,⁴⁰ der dann, sich in sein Gegenteil verkehrend, in einen Häretiker- bzw. Hexenprozess (»Hochgerichtserscheinung«)⁴¹ übergehen sollte, in dem Gretchen als Hexe verurteilt wird.⁴²

³⁵ Vgl. Elise von Kündell: Goethe als Benutzer, Nr. 243; Georg Witkowski: Walpurgisnacht, S. 16 und 18.

³⁶ Vgl. Elise von Kündell: Goethe als Benutzer, Nr. 249.

³⁷ Ebd., Nr. 244.

³⁸ Albrecht Schöne: Götterzeichen, Liebeszauber, Satanskult. Neue Einblicke in alte Goethetexte. München 1982, S. 197, hält es nicht für ausgeschlossen, dass Goethe die Texte 1801 für eine zweite Lektüre ausgesiehen haben könnte, deren Inhalt also bereits früher kannte. Dafür gibt es jedoch keine Belege.

³⁹ Vgl. hierzu schon Max Morris: Die Walpurgisnacht. In: Euphoriion 6 (1899), S. 683–716, hier S. 714ff.

⁴⁰ Albrecht Schöne: Götterzeichen, S. 198.

⁴¹ FA 7/1, S. 557. Mit der Hexen-Allusion rekurriert Schöne (Götterzeichen, S. 182ff.) auf Birgit Storr: Gretchen und die Todsünden. Uppsala 1974, die S. 28 u. ö. deutlich macht, dass sich Gretchen der Todsünden *superbia, avaritia, luxuria* und *acedia* schuldig gemacht hat. Gegen Schönes Deutung wendet sich eigens in einem Aufsatz Christoph Müller: »Gretchen als Hexe? Eine Anmerkung zu Albrecht Schönes Rekonstruktion der »Walpurgisnacht«. In: Euphoriion 87 (1993), S. 347–364. Unterstützung erhält Müller durch Peter Delvaux: Hexenglaube und Verantwortung. Zur Walpurgisnacht in Goethes »Faust I«. In: Neophilologus 83 (1999), S. 601–616, S. 601ff.

⁴² Vgl. hierzu Albrecht Schöne: Götterzeichen (wie Anm. 38), S. 176ff. und 200. Gegen dessen Rekonstruktion ist zu Recht von Schmidt (Jochen Schmidt: Goethes Faust. Erster und Zweiter Teil. Grundlagen – Werk – Wirkung. München 2001, S. 192f.) und Gaier (Ulrich Gaier: Kommentar. Johann Wolfgang von Goethe. Faust-Dichtungen. 3 Bände. Stuttgart 1999, Band II [Kommentar I], S. 455ff.) eingewandt worden, dass die Formulierung »nach dem Intermezz« nahelegt, dass die eigentliche Satansmesse erst nach dem (und nicht statt des) »Walpurgisnachttraum(s) stattfinden müsse. Gaier rekurriert für seine Rekonstruktion auf eine Radierung nach Michael Herr, an der Goethe sich seiner Meinung nach orientiert hat.

Im Hinblick auf diese Rekonstruktion wurde in der Forschung zu Recht gefragt, warum Goethe diesen metaphysisch wie poetisch weit reichenden Plan bei der Niederschrift des zweiten Teils nicht ausgeführt hat. Warum müssen Faust und Mephisto »aus dem Gedräng' entweichen« (Faust I, V. 4025), statt, wie alle anderen, auf den Gipfel des Brocken zu steigen und dort die (in den genannten Paralipomena geplante) Satansmesse zu erleben?

Sehr oft wurde vermutet, dass Goethe deswegen seine Pläne geändert habe, weil die geplante Walpurgisnacht-Szene die göttliche Position aus dem »Prolog im Himmel« geschwächt hätte.⁴³ Dieses Argument lässt Schöne jedoch nicht gelten, da dessen Vertreter seiner Meinung nach Goethes dualistische Metaphysik des Bösen grandios unterschätzen.⁴⁴ Auch der Hinweis Scheibes, dass Goethe bei der Abfassung des zweiten Teils der Walpurgisnacht-Szene unter Zeitdruck gewesen sei,⁴⁵ wird von Schöne als äußerlich abgetan,⁴⁶ obwohl sein eigenes, im Übrigen keineswegs neues, Argument, Goethe habe angesichts der fäkalen und sexuellen Details der Szene Selbstzensur geübt,⁴⁷ ebenfalls nicht inhaltlich motiviert ist.⁴⁸ Schönes Vermutung ist, wie auch jüngst wieder bestätigt wurde, eine gewisse Plausibilität nicht abzuspüren.⁴⁹ Die Frage bleibt jedoch, ob es nicht trotzdem inhaltliche Gründe gibt, warum Goethe die Paralipomena bei der Ausgestaltung der Walpurgisnachtsszene kaum berücksichtigt hat.⁵⁰

Genau dafür möchte ich plädieren – und mithin für einen Blickwechsel auf das Verhältnis von Paralipomena und fertiger Szene. Wichtig scheint mir nämlich nicht nur, was, sondern wie es gezeigt

⁴³ Zum ersten Mal: Max Morris: Walpurgisnacht (wie Anm. 39), S. 715; später Julius Frankenberger: Walpurgis. Zur Kunstgestalt von Goethes Faust. Leipzig 1926, S. 62; prominent Emil Staiger: Goethe. Band II, Zürich 1958, S. 358, in jüngster Zeit: Thomas Zabka: Dialektik des Bösen. Warum es in Goethes »Walpurgisnacht« keinen Satan gibt. In: Deutsche Vierteljahrsschrift 72 (1998), S. 201–226, S. 205ff.

⁴⁴ Vgl. hierzu Albrecht Schöne: Götterzeichen, S. 203ff. Einen Überblick über die, hier nur auf ihre wichtigsten Protagonisten reduzierte, Debatte gibt Jochen Schmidt: Goethes Faust, S. 201f.

⁴⁵ Vgl. Siegfried Scheibe: Entstehungsgeschichte (wie Anm. 4), S. 52.

⁴⁶ Vgl. Albrecht Schöne: Götterzeichen, S. 200f.

⁴⁷ Vgl. ebd., S. 210.

⁴⁸ Vgl. hierzu schon Siegfried Scheibe: Entstehungsgeschichte, S. 52.

⁴⁹ Vgl. Jochen Schmidt: Goethes Faust (wie Anm. 42), S. 202.

⁵⁰ Dies mahnt auch Dieter Breuer: Szene »Walpurgisnacht« (wie Anm. 25), S. 56 an.

wird. Anders ausgedrückt geht es nicht nur darum, ob sich der Satan sexuelle Exzesse erlaubt, sondern auch und besonders, ob er dabei eine reale Figur oder eine phantastische Erscheinung ist. Und für diese Frage ist *Die erste Walpurgisnacht* mit ihrer Pointe – der teuflischen Selbstdenunziation der Phantasie – von entscheidender Bedeutung.

Es lässt sich nämlich zeigen, dass sich Goethe bereits bei der Niederschrift des ersten Teils der Walpurgisnacht-Szene 1800/1801 an der genannten Argumentationsfigur orientiert. Deren Logik, die dem Teufel nur eine phantastische, nicht aber leibhaftige Existenz zubilligt, schließt eine objektive Teufelsdarstellung, wie sie das Paraliponem 50 in weiteren Teilen vorsieht, ja selbst eine für alle sichtbare Teufels-Erscheinung, wie sie im Paraliponem 48 beschrieben wird, aus. Aus diesem Grunde, so möchte ich argumentieren, übernimmt Goethe bei der Niederschrift des zweiten Teils nur diejenigen Elemente aus den Paraliponema, die sich der phantastischen Logik des ersten Teils fügen.

Ich werde mich dem hier abgesteckten argumentativen Ziel in zwei Schritten nähern: Erstens wird die phantastische Struktur des ersten Teils der Walpurgisnacht-Szene von 1800/1801 nachzuweisen sein. In einem zweiten Schritt soll es mir dann darum gehen, die – dieser Logik verpflichteten – Selektionsprozesse in Bezug auf die Paraliponema und die Niederschrift des zweiten Teils zu rekonstruieren.

Beginnen wir mit dem ersten Punkt: Dass Goethe bei der Abfassung des ersten Teils der Walpurgisnacht-Szene nicht zwingend über ein reales Teufelsszenario nachdenkt, geht bereits aus der erwähnten Lektüreliste hervor. Er rezipiert, was gern vergessen wird, nicht nur Werke, die für die Hexenverfolgung plädieren, also z. B. Remigius' *Daemonolatria*, sondern auch das Standardwerk gegen die Hexenverfolgung, nämlich Bekkers *Bezauberte Welt*. Dort konnte Goethe lesen, dass Bekker, aufbauend auf dem Substanzualismus des »Des Cartes«, nachweist, dass »der Teufel/ weil er ein Geist ist/ ohne Leib auf keinen Leib wirken kann«. Daraus folgert Bekker, dass jede Geschichte, in welcher der Teufel und seine Helfershelfer als physische

Gestalt auftreten, »nicht schwer aufzulösen«, also auf eine »natürlich[e]« Ursache zurückzuföhren sei.⁵¹

Natürlich setzt Goethe Bekkers Frühform einer aufklärerischen Psychologie nicht absolut (das wäre, übertragen gesprochen, die »Prosa«, die er Decker im Zusammenhang mit seiner Ballade vorwirft), sondern in ein Verhältnis zu all den – ebenfalls rezipierten – Theorien, die die Leibhaftigkeit des Teufels unterstellen. Goethe interessiert, so möchte ich behaupten, die psychische Genese der teuflischen Erscheinung, aber er beharrt zugleich auf deren Existenz, freilich im Phantastischen bzw. im Theater, auf dem *Faust* gespielt wird. Er versteht diese Erscheinungen also, mit Jean Paul gesprochen, wenn nicht als »natürliche«, dann als teuflische »Magie der Einbildungskraft«.⁵²

Damit wird eine Position begründet, die mehr umfasst, als das eindimensionale Denken des Prokrophantasmisten (hinter dem sich wohl Friedrich Nicolai verbirgt), der die teuflischen Gestalten aufgrund aufgeklärter Psychologie im Sinne Bekkers (»Ihr seid noch immer da! Nein das ist unerhört. | Verschwindet doch! Wir haben ja aufgeklärt!«, *Faust* I, V, 4158ff.) »auflösen« möchte, dabei jedoch gemäß einer präzisen kleistischen Prophezeiung (»Jedoch den Teufel hat, soviel ich weiß, | Kein Atheist noch bündig wegbeweisen«)⁵³ scheitert. Und die Position ist vielschichtiger als die von »DOGMATIKER«, »IDEALIST«, »REALIST«, »SUPERNATURALIST« und »SKEPTIKER« aus dem »Walpurgisnachtstraum« (*Faust* I, V, 4343ff.),⁵⁴ da diese Herren, freilich aus verschiedenen Gründen, entweder die Existenz des Teufels behaupten (*Dogmatiker*, *Supernaturalist*) oder in Frage stellen (*Idealist*, *Skeptiker*, *Realist*), aber

⁵¹ Balthasar Bekker: *Die bezauberte Welt*, Amsterdam 1693, I, 17; II, 236; IV, 166; IV, 171.

⁵² Jean Paul: *Werke*, 10 Bände, Hg. von Norbert Miller, München 1959–1985, Band IV, S. 195; vgl. zu Jean Pauls Ausweg aus dem gleichen oder zumindest sehr ähnlichen Dilemma, Maximilian Bergengruen: *Schöne Seelen, groteske Körper*, Jean Pauls ästhetische Dynamisierung der Anthropologie, Hamburg 2003, S. 175ff.

⁵³ Heinrich von Kleist: *Der zerbrochene Krug*, V, 1745f. (In: H. v. K.: *Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden*, Hg. von Ilse-Marie Barth u. a., Frankfurt a. M. 1987–1994, Band I, S. 349).

⁵⁴ Auf die wichtige Funktion des »Walpurgisnachtstraums« verweisen Walter K. Stewart: *Sex on the Brocken. Symbol and Image in Faust's »Walpurgisnachtstraum«*, In: *Colloquia germanica* 20 (1987), S. 119–137, und Thomas Zabka: *Dialektik des Bösen* (wie Anm. 43), S. 222.

nicht, wie das im Theater möglich ist, beides, d. h. *als Erscheinung, Ernst nehmen*.

In Anlehnung an den *Faust II* (dessen Kernszene ja ungefähr zur gleichen Zeit wie die Walpurgisnacht-Szene entsteht)⁵⁵ möchte ich Goethes »hohen Ausweg«⁵⁶ aus dem Dilemma »Psychologisierung des Teufels« vs. »Leibhaftigkeit« als den Weg der Phantasmagorie bezeichnen. Dieses Konzept wird bereits – ich komme zum ersten Teil der Szene – ganz am Anfang des Walpurgisnachtgeschehens eingeführt, dann nämlich, wenn Mephisto und Faust durch ein »Irrlicht« geführt werden, das ausdrücklich darauf hinweist: »Und wenn ein Irrlicht euch die Wege weisen soll, | So müßt ihr's so genau nicht nehmen« (Faust I, V, 3869); ergänze: mit dem Weg und mit den Erscheinungen, die euch dort begegnen werden.

Kein Wunder also, dass Faust und Mephisto relativ schnell in die »Traum- und Zaubersphäre« (Faust I, V, 3871) eingehten, in der die Gegenstände und Geräusche der Natur vom Menschen selbstständig und eigenmächtig zu Bildern und Tönen geformt werden. So jedenfalls beschreiben es Faust und seine irrlichternden Begleiter:

Seh' die Bäume hinter Bäumen,
Wie sie schnell vorüber rücken,
Und die Klippen, die sich bücken,
Und die langen Felsenmassen,
Wie sie schnarchen, wie sie blasen!

Durch die Steine, durch den Rasen
Eilet Bach und Bächlein nieder.
Hör' ich Rauschen? Hör' ich Lieder?
Hör' ich holde Liebesklage,
Stimmen jener Himmelslage?
Was wir hoffen, was wir lieben!
Und das Echo, wie die Sage
Alter Zeiten, hallt wider.

{...}
Sind das Molche durch's Gesträuch?
Lange Beine, dicke Bäuche!
Und die Wurzeln, wie die Schlangen,
Windeln sich aus Fels und Sande,

⁵⁵ Vgl. hierzu Schöne: Kommentar FA 7/2, S. 579f.

⁵⁶ Jean Paul: Vorschule der Ästhetik. Werke V/5 (siehe Anm. 52), S. 44.

Strecken wunderliche Bande,
Uns zu schrecken, uns zu fangen;
Aus belebten derben Masern
Strecken sie Polypenfäsern
Nach dem Wander. [...]

Aber sag' mir ob wir stehen,
Oder ob wir weiter gehen?
Alles, alles scheint zu drehen,
Fels und Bäume, die Gesichter
Schneiden, und die irden Lichter,
Die sich mehren, die sich blähen. (Faust I, V, 3876ff.)

Ansetzend bei der Beschreibung der so genannten Schnarcheklappen (»Polypenfäsern, | Wie sie schnarchen«), also dem zwischen Elend und Schierke gelegenen Grautiefen, der bei starkem Wind schnarchähnliche Geräusche von sich gibt, wird in der zitierten Passage eine Naturerfahrung evoziert,⁵⁷ bei der beinahe alles im (inneren) Auge und Ohr des Betrachters liegt.

Beginnen wir mit dem inneren Ohr: Das »Rauschen« der Bäche und das Echo werden in der hier geschilderten phantastisch überhöhten Wahrnehmung zu einem Text stilisiert, den nur Faust und seine Begleiter ihm beigelegt haben können: »holde Liebesklage«, »Sage | Alter Zeiten« etc.

Gleiches gilt für das innere Auge: Die Illusion, dass die »Bäume« in den mäandernden Bewegungen des Aufstiegs vorbeiziehen, statt andersherum (»alles scheint zu drehen«), wird zu einer Vorstellung gesteigert, in der die vegetative sich zur animalischen Natur entgrenzt: Pflanzen werden zu »Molche[n]«, »Wurzeln« zu »Schlangen« und »Polypenfäsern«.

Bis zu diesem Zeitpunkt werden die Illusionen als solche gekennzeichnet: Faust hört das Rauschen von Bächen, den Wind, der um den Felsen streicht etc., und es »scheint« ihm, als sei es die Sage aus uralten Zeiten oder ein Schnarchen. Er sieht, zumindest schemenhaft, Wurzeln und Pflanzen und es »scheint« ihm, als sähe er Tiere.

Warum die Phantasie zu diesem Zeitpunkt die Wahrnehmung so leicht überformen kann, wird ebenfalls erläutert: Es sind die Ton- und Lichtverhältnisse am Brocken, die geradezu dazu einladen, die Ergebnisse von Seh- und Hörsinn zu manipulieren: Es »kracht« bei

⁵⁷ Vgl. hierzu Schöne: Kommentar FA 7/2, S. 347.

diesen stimmungsgewaltigen Wetter in den Wäldern, man hört ein »Knaarren«, »Dröhnen« und »Gähnen«, so dass man sein eigenes Wort nicht mehr versteht (Faust I, V. 3941; 3946f.). Und auch der Blick ist alles andere als ungetrübt. Auf Mephistos Mammon-Evokation (»Wo man mit Erstaunen sieht, | Wie im Berg der Mammon glüht«; Faust I, V. 3914f.) antwortet Faust ausweichend:

Wie seltsam glimmt durch die Gründe
Ein morgenröthlich trüber Schein!
Und selbst bis in die tiefen Schlunde
Des Abgrunds wittert er hinein.
Da steigt ein Dampf, dort ziehen Schwaden,
Hier leuchtet Glut aus Dunst und Flor (Faust I, V. 3916ff.).

Goethe hebt also, wie in den ihm zugänglichen Erfahrungsberichten,⁵⁸ auf die ungewöhnlichen Lichtverhältnisse auf dem Brocken ab: Das hier herrschende Zweifelt, der Nebel und der Dunst sperren den Sehsinn und machen aus der Landschaft, ähnlich wie bei Laterna magica-Projektionen, die ihr Bild in den Dampf projizieren (man denke an die bekannte Stelle in Faust II, V. 6439ff.: »Der glühnde Schlüssel rührt die Schale kaum, / Ein dunstiger Nebel deckt sogleich den Raum«), eine Projektionsfläche der Phantasie.

Aus diesem Grunde schwindet bei Faust mehr und mehr das anfangs vorhandene Bewusstsein, dass seine Vorstellungen lediglich Leistungen der Phantasie sind: »Wie rast die Windstraut durch die Luft! | Mit welchen Schlägen trifft sie meinen Nacken!« (Faust I, V. 3936ff.) Nun hört er den Wind nicht nur, sondern er spürt ihn auch – und nun glaubt er, es wäre eine »Windsbraut«, also eine Figur, deren Präsenz er nicht mehr leugnen kann, wiewohl er eigentlich weiß, dass sie der oben erwähnten Volks-»Sage« entspringt.

Den hiermit gebahnten Übergang von der Illusion zur Täuschung⁵⁹ versucht Mephisto weiter zu festigen, wenn er seinen Begleiter in dessen Vorstellungen bestärkt:

⁵⁸ Vgl. hierzu den »Appendix« in Praetorius' *Blockes-Berges* Verrichtung, in dem eine Reise auf den Brocken beschrieben wird, die sich durch außergewöhnlich häufige Beschreibung von »Wolke[n]«, »Nebel und Dünsten«, aber auch durch Beschreibungen eines plötzlichen Durchbruchs zu klarem Wetter, auszeichnet [S. X6 r.].

⁵⁹ Zum Begriffspaar Täuschung/Illusion im 18. Jahrhundert, vgl. Maximilian Bergengruen: Gehört die theatrale Sittlichkeit vor den Richterstuhl der symbolischen Erkenntnis? Zur Genese von Moses Mendelssohns Theorie der Illusion. In: Mendelssohn-

Du mußt des Felsens alte Rippen packen;
Sonst stürzt sie dich hinab in dieser Schlunde Gruft.
Ein Nebel verdichtet die Nacht.
Höre wie's durch die Wälder kracht!
Aufgescheucht fliegen die Eulen.
Hör' es splintern die Säulen
Ewig grüner Paläste.
Girren und Brechen der Äste
Der Stämme mächtiges Dröhnen!
Der Wurzeln Knaarren und Gähnen!
Im fürchterlich verworrenen Falle
Über einander krachen sie alle,
Und durch die überlärmteten Klüfte
Zischen und heulen die Lüfte.
Hörst du Stimmen in der Höhe?
In der Ferne, in der Nähe?
Ja, den ganzen Berg entlang
Strömt ein wütender Zaubergesang! (Faust I, V. 3938)

Eine kluge rhetorische Taktik: Mephisto unterstützt erstens Fausts figurale Wahrnehmung des Windes, indem er die Existenz einer eigenständigen Person bestätigt: »sonst stürzt sie dich«. Zweitens setzt er die (nicht mehr als solche erkannte) Erscheinung seines Gegenübers omnipräsent: »Höre wie's durch die Wälder kracht!«; »Girren und Brechen der Äste | Der Stämme mächtiges Dröhnen! | [...] Über einander krachen sie alle«.

Damit kann Mephisto Fausts prosopopäische Interpretation der Naturtaute als Menschenstimmen universal setzen – »Hörst du Stimmen in der Höhe?« – und zwar so, dass diesem ab jetzt der Täuschungscharakter der gesamten Erscheinung nicht mehr deutlich wird: »Ja, den ganzen Berg entlang | Strömt ein wütender Zaubergesang!«

Wenn daraufhin, unmittelbar folgend, die »Hexen im Chor« auftreten und diesen Zaubergesang tatsächlich darbieten, dann stellen sie sich als die Geschöpfe dar, die Mephisto Faust insinuiert hat. Damit ist die Evokation der phantastischen Welt des Teuflichen abgeschlossen, d. h. ab jetzt werden die Hexenerscheinungen auf dem

Jahrbuch 12 (2001), S. 1–20, und – auf den Faust bezogen – M. B.: Sündenfall (wie Anm. 26).

Blocksberg ohne epistemischen Vorbehalt geschildert. Der gerade analysierte Anfang der Szene macht jedoch deutlich, dass dieser Vorbehalt, auch wenn er Faust nicht mehr bewusst ist, weiter existiert. Die Blocksberg-Besucher, die Faust trifft, existieren also; aber eben weil sie der Phantasie ihres Betrachters geschuldet sind.

Es ist nicht zuletzt diese Misch-Existenz des Teuflischen, an die *Faust II* mit seinem Konzept des Phantasmagorischen anschließt. Wie die klassische Walpurgisnacht von dem »Phantast[en]« Homunkulus angeführt wird, dessen Visionen sogar Mephisto zu dem Satz hinreißen »Ich sehe nichts« (*Faust II*, V, 6922f.), so gehen schon Faust und Mephisto in der nordischen Walpurgisnacht unter Führung des Irlichen einen Weg und in ein Gebiet, das weniger der Wahrnehmung, verstanden als Wahr-Nehmung, denn der Phantasie offen ist.

Doch die Betonung des Phantastischen in Fausts erster Walpurgisnacht macht nicht nur retrospektiv, also aus Sicht von *Faust II*, Sinn, sondern auch vom Konzept her, das in der Ersten Walpurgisnacht entfalteter wird. Eine solche Interferenz zwischen Ballade und Szene wird bei Goethe ausdrücklich thematisiert. Erinnern wir uns: Zentral für die unfreiwillige Selbst-Denuziation der Phantasie der christlichen Häscher als teuflisch war die Verkenning des Feuers: Während die Harzsachsen Wärme und Licht im Sinne einer göttlichen Erscheinung anbeten, sehen die Christen darin, das Teuflische ihrer Phantasie nach außen projizierend, den Beweis, dass der Gottseibeiuns sein Unwesen treibt.

Gleiches gilt – jetzt – für Faust. Obwohl er, rein von seiner metaphysischen Einstellung her, Wärme und Licht als Emanationen des Göttlichen wahrnehmen könnte (Stichwort: Osterspaziergang), verlassen ihn im Aufstieg auf den Brocken all diese Fähigkeiten, so dass auch er, freilich affirmativ, nur noch teuflisches Feuer sieht: »Doch droben möcht' ich lieber sein! | Schon seh' ich Glut und Wirbelrauch. | Dort strömt die Menge zu dem Bösen« (*Faust I*, V, 4037ff.).

Soviel zur Niederschrift des ersten Teils aus dem Jahre 1800/1801, die, in Adaptation der Logik aus der Ersten Walpurgisnacht, das Brocken-Spektakel als abhängig von der Phantasie seines Betrachters Faust ausweist. Demgegenüber ging Goethe in Paraliipomenon 50 noch von einer weitgehend objektiven Gestaltung der Szenerie aus. In diesem Schema ist, ganz und gar real, von einem Satan die

Rede, der eine längere Zeit damit verwendet, einerseits das Verhältnis von »Gold« und »Schoos« bzw. »Schwanz« zu erläutern,⁶⁰ andererseits sich genüsslich der Zeremonie des Analkusses hingibt: »So seh ich unten hier ein Loch | Das Universum zu verschlingen | Was duftet aus dem kolossalen Mund!«⁶¹

Die einzig phantastischen Elemente sind die »Hochgerichser-scheinung« und das »Idol« Gretchens,⁶² die in dem sich hier abspielenden Prozess, wenn man der oben genannten Rekonstruktion der Forschung folgt, hingerrichtet wird und damit Faust rettet: »Der Kopf fällt ab | Das Blut springt u löschet das Feuer«.⁶³

Diese sanfte Tendenz zum Phantasmagorischen findet sich verstärkt in Paraliipomenon 48 wieder: »Blitze, Donner von oben. | Feuerstulen, Rauch Quam. | Fels der daraus hervorragt. | Ist der Satan«.⁶⁴ Goethe nimmt an dieser Stelle, wie in der Niederschrift des ersten Teils, Bezug auf die brockenspezifischen Wettererscheinungen (»Blitze, Donner«), die dazu einladen, mehr in der Natur zu sehen als nur diese selbst. Dies gilt auch für Satan: »Fels der daraus hervorragt. | Ist der Satan«. Damit ist besagt, dass es eine natürliche Ursache für die Satanserscheinung gibt (den Fels). Aber zugleich – und das macht das Konzept des Phantasmagorischen aus – »ist« dieser Fels der Satan, welcher, für alle sichtbar, eine »Rede« hält, dem »Präsentationen« dargeboten werden etc.

Am Ende der Szene, so die Konzeption, wird die ganze Erscheinung wieder zu dem natürlichen Substrat, das sie ursprünglich war, bevor Faust ihr eine phantastische Existenz verliehen hat: »Brechen u Stürmen«.⁶⁵ Wir sind also wieder bei den schlechten Witterungsverhältnissen des Szenenbeginns angelangt. Die phantastische Seinsweise des scheinbar realen Satans soll dann durch ein »Versinken der Erscheinung« deutlich gemacht werden;⁶⁶ auch dies eine Anspie-

⁶⁰ FA 7/1, S. 553.

⁶¹ Ebd., S. 553.

⁶² Ebd., S. 557f. Hervorh. v. Vf.

⁶³ Dies übernimmt Goethe, wie Georg Winkowski: Walpurgisnacht (wie Anm. 25), S. 19f., gezeigt hat, aus Erasmus Francisci: Der Höllische Proteus. Nürnberg 1640, wo am (unpaginierten) Ende des Werkes, im Blauzeiger unter dem Buchstaben O zu lesen ist: »Ohnköpfiges Geopent bedeuert einer Kindsmörderin die Enthauptung«.

⁶⁴ FA 7/1, S. 564.

⁶⁵ Ebd.

⁶⁶ Ebd., S. 564.

lung auf das Theater, auf dem der Faust spielt (die freilich erst in *Faust II* vollständig verwirklicht werden wird).

Was passiert nun mit diesen Konzepten bei der Niederschrift des zweiten Teils der Walpurgisnacht-Szene? Ich möchte argumentieren, dass Goethe, wenn er bei V. 4178 neu ansetzt, alle objektiven Teufels-Szenarien unterdrückt und lediglich die rekonstruierte phantasmagorische Tendenz der Paraipomena aufnimmt. Ja er radikalisiert diese Tendenz noch einmal (und das unterscheidet die Walpurgisnacht-Szene von den Phantasmagorien in *Faust II*), indem er die Satansmesse und Hochgerichtserscheinung nicht einmal mehr als objektive, d. h. allen sichtbare, Erscheinung beschreibt, sondern nur noch als Vision und Idol Fausts.

Schauen wir uns die Szene in ihren Details an: Faust vergnügt sich tanzend – sozusagen als »Praeludium Veneris«⁶⁷ – mit einem »schönen Mädchen« (Faust I, V. 4176). Dann bricht er den Tanz ab, weil dieser Frau »miten im Gesange [...] Ein rotes Mäuschen [...] aus dem Munde« springt (Faust I, V. 4178f). Hat man wie Goethe Praetorius' *Anthropodermus pluitonicus* gelesen, dann weiß man, dass es sich bei der Frau um eine Hexe handelt, aber auch, dass so der Tod einer (anderen) Frau vorhergesagt wird:⁶⁸ Greichen.

Die Maus hat also eine doppelte Funktion: Sie bricht einerseits die Illusion, macht Faust mithin zum ersten Mal deutlich, dass seine Vorstellungen vom Blocksberg nicht der Realität entsprechen. Andererseits führt sie ihn nicht, wie man denken könnte, zur phantasiereinvarianten Wahrnehmung zurück, sondern zu einer zweiten, ebenfalls phantastischen, Vorstellung, nämlich der Gretchen-Vision:

Mephisto, siehst du dort
Ein blaßes, schönes Kind allein und ferne stehen?
Sie schiebt sich langsam nur vom Ort,
Sie scheint mit geschloss'nen Füßen zu gehen.
Ich muß bekennen, daß mir deucht,
Daß sie dem guten Gretchen gleicht.

[...]
Fürwahr es sind die Augen einer Toten,
Die eine liebende Hand nicht schloß.
Das ist die Brust, die Gretchen mir geboten,
Das ist der stille Leib, den ich genöß.

[...]
Welch eine Wonne! welch ein Leiden!
Ich kann von diesem Blick nicht scheiden.
Wie sonderbar muß diesen schönen Hals
Ein einzig rotes Schnürchen schmücken,
Nicht breiter als ein Messerrücken! (Faust I, V. 4183ff.)

Es ist offensichtlich, dass Faust hier nun das »Idol« Gretchen und die angedeutete »Hochgerichtserscheinung« (s. o.) sieht, wie sie im Paraipometon 50 entwickelt wurden.⁶⁹ Es handelt sich dabei jedoch, anders als ursprünglich vorgesehen, nunmehr nur noch um eine individuelle Erscheinung, an der Mephisto nicht teilhat. Dieser muss erst fragen, was Faust sieht (»Was?«; V. 4183), bevor er sie ebenfalls zu sehen behauptet (»Ganz recht! ich seh' es ebenfalls«; V. 4206).

Im Rahmen dieser zweiten Vision macht sich Faust bewusst, dass Gretchen in Ketten (»mit geschloss'nen Füßen«), also im Gefängnis, ist. Er sieht ihren Tod voraus (»Augen einer Toten«) – und zwar durch eine Hinrichtung (das »rote Schnürchen« verweist auf die Todesstrafe).⁷⁰

⁶⁷ Grimmeshausen: Simplicissimus, Werke II (siehe Anm. 24), S. 121.

⁶⁸ Johannes Praetorius: Anthropodermus pluitonicus. Das ist / Eine Neue Welbeschreibung. Von allerley Wunderbahren Menschen [...]. Magdeburg 1666, S. 1, 43f., berichtet, »daß sich in Thüringen / bey Saßfeld / auff einem vornehmen Edelsitze zu Wirschach begeben im Anfange dieses seculi, daß nemlich das Gesinde des Herren Obst einmahls geschädelt habe / darbey in derselben Stuben eine andere Magd gewesen / welcher der Schlaf angekommen [...] Was geschieht? Wie sie ein wenig stille gelegen / siehe / da kreucht ihr zum offthen Maule herauß ein rothes Mäuslein / daß die Leuthe meistentheils gesehen / und eine der andern es bald gezeigt hat: [...] die Magd war darauß Mause todt gewesen und verblieben. [...] In übrigen sol auff selbigem Hofe ein Knecht gewesen seyn / der vorher vielmahl von der Truht gedruckt worden / und kein Frieden vorher haben können / als nach absterben jener Magd«. Vgl. hierzu Georg Witkowski: Walpurgisnacht (wie Anm. 25), S. 24.

⁶⁹ Diesen Zusammenhang stellt als erster Max Morris: Walpurgisnacht (wie Anm. 39), S. 715, her. Ähnlich auch Siegfried Scheib: Entstehungsgeschichte (wie Anm. 4), S. 51.

⁷⁰ So schon bei Erasmus Francisci: Der Höllische Proteus (wie Anm. 63), S. 927: »Aber das Beste / und der fürnehmste Schatz / welchen ihm der Teufel aufgedehet / und endlich zugeschanzt / ist dieser / daß er ihn / durch die Beschwörungen / eine rote Korallen-Schnur von Blut um den Hals zuwegen gebracht / als den rechten Werth solcher Künste: Dem das gerichtlich ergangene Urtheil hat ihn / solcher Beschwörungen wegen / zum Schwerdt verdammt«. Vgl. hierzu bereits Witkowski: Walpurgisnacht (wie Anm. 25), S. 20. Dass Faust Gretchen und ihr Schicksal in dieser Situation nicht erkannt haben sollte (so Barbara Becker-Cantiano: »Hexenküche« und »Walpurgisnacht«. Imaginationen der Dämonie in der Frühen Neuzeit und in »Faust I«. In: Euphorion 93 [1999],

Wenn nun Mephisto versucht, ihm die Realität der Erscheinung auszureden – »Laß das nur stehn! | Dabei wird's niemand wohl. | Es ist ein Zauberbild, ist leblos, ein Idol« (Faust I, V. 4189f.) – macht er, wiewohl er sich eingangs als glänzender Rhetoriker der Täuschung erwiesen hat, in diesem Falle, genau das Falsche: Er bestätigt seinem Begleiter, was dieser ansatzweise schon selbst vermutet. Faust selbst ist nämlich, wie seine Formulierungen verraten, durchaus bewusst, dass Gretchen nur eine Erscheinung sein könnte: »Sie scheint«, »mit deuch« (Faust I, V. 4186f.) etc.

Wenn aber, wie Faust jetzt klar wird, die Gretchen-Erscheinung nur seiner Phantasie entspringt, dann müssen auch die Figur, aus der sie hervorgegangen ist, also die Hexe, mit der er zuvor getanzt hat, und *mithin* alle anderen Besucher des Blocksbergs lediglich Visionen gewesen sein: teuflische Visionen.

Faust erschrickt also, weil ihm durch den Wechsel von einer teuflischen zu einer moralischen Vision bewusst wird, dass er, genauer: seine Phantasie, der Verursacher aller teuflischen Erscheinungen auf dem Brocken war. Das war oben mit der »Personalunion« von Druiden und Häscher gemeint: Faust erkennt, dass ihm seine Phantasie den Teufel, der er selbst ist, vorgespielt hat.

Über diese intuitive Erkenntnis wird dem Protagonisten auch sein eigenes Fehlverhalten bewusst: Ihm ging es in seiner Beziehung zu Gretchen um nicht-ehelichen sexuellen Genuss (»Das ist der süße Leib, den ich genob«), den Gretchen (wie viele Frauen im 18. und frühen 19. Jahrhundert) mit dem Tod, genauer: der Todesstrafe, zahlen muss.⁷¹

Die Szene nimmt also durch blitzhafte Evidenz vorweg, was Mephisto Faust in der übernächsten noch einmal explizit erklären wird. In »Trüber Tag / Feld« versucht Faust nämlich, Mephisto für die Gretchen-Tragödie verantwortlich zu machen: »Verräterischer, nichtswürdiger Geist, und das hast du mir verheimlicht!«, fährt er seinen Begleiter in Bezug auf die Einkerkierung Gretchens an, damit zum Ausdruck bringend, dass er selbst unschuldig sei: »Und mich

⁷¹ S. 193–225, hier S. 222), scheint mir angesichts dieser eindeutigen Anspielungen nicht plausibel.

⁷² Vgl. hierzu Günter Saße: Die Ordnung der Gefühle. Das Drama der Liebesheirat im 18. Jahrhundert. Darmstadt 1996, S. 294: »Immer dann, wenn der männliche Zugriff auf die Frau, sei er physisch oder psychisch, nicht zur Ehe führt, hat die Frau den höchsten Preis zu zahlen: den des Lebens«.

wiegest du indes in abgeschmackten Zerstreuungen, verbirgst mit ihren wachsenden Jammer und lässtest sie hilflos verderben!«⁷²

Auf die folgende, das Gesagte noch einmal varierende, Snada reagiert Mephisto lediglich mit einer Frage, deren Antwort Faust sich durch die Phantasmagorie Gretchen schon lange selbst gegeben hat: »Wer war's, der sie in's Verderben stürzte? Ich oder du?«⁷³

Diese rhetorische Frage – Mephisto hat also zu seiner alten Form zurückgefunden – macht schlagartig deutlich, warum auf dem Blocksberg kein »Satan« als objektive Figur (und sei es als eine für alle sichtbare Erscheinung) auftauchen durfte. Gemäß der in der Ersten Walpurgisnacht exemplifizierten Logik existiert der Teufel oder das Teuflische, das Faust zu sehen vermeinte, nur in ihm selbst – und wird lediglich in bzw. an seiner eigenen Phantasie sichtbar. Seine einzige objektive Erscheinungsform war und bleibt Mephisto, aber auch beim Blick in diese Spiegelfigur muss Faust erkennen, was Jean Paul nahezu zeitgleich in der Vorschule formuliert: »Das Ich ist der fremde Geist, vor dem es schauert«.⁷⁴

⁷² FA 7/1, S. 188.

⁷³ Ebd., S. 189.

⁷⁴ Jean Paul: Vorschule der Ästhetik, Werke J/5 (siehe Anm. 52.), S. 45.