

29 Gretchen

Die Figur der Margarete aus dem ersten Teil von Goethes *Faust* ist in der Rezeptionsgeschichte des Dramas bereits früh auf den Typus des unschuldig-frommen, rührend naiven und unbedingt liebenden Mädchens festgelegt worden. In der bis heute üblichen Rede von ›Gretchen‹ verdichtete sich diese Vorstellung zu einem wirkungsmächtigen Klischee, das – noch weiter verstärkt durch die Bild- und Bühnendarstellungen besonders des 19. Jahrhunderts – in einer regelrechten Gretchen-Ikonographie mit altdeutscher Tracht, Gebetbuch und blonden Zöpfen seinen Ausdruck fand. Damit blieben freilich wesentliche Züge von Goethes Dramenfigur ausgeblendet, die in ihrem Profil weitaus komplexer angelegt ist und überdies im Verlauf der Handlung eine innere Entwicklung durchläuft, an deren Ende eine Protagonistin steht, die kaum mit dem geläufigen Gretchen-Stereotyp in Einklang zu bringen ist. Hinzu kommt, dass die verschiedenen Textfassungen der Goetheschen *Faust*-Dichtung, in denen sich der epochengeschichtliche Wandel vom Sturm und Drang zur Klassik spiegelt, auch für die Gestalt des Mädchens erhebliche Umakzentuierungen aufweisen, die in der Rezeption der Tragödie zusätzliche Deutungsspielräume eröffnen sollten.

29.1 Neugestaltung des Mythos

Mit der Figur der Margarete fügte Goethe dem Faust-Mythos ein neues Element hinzu, das in der Überlieferungsgeschichte kaum vorgebildet war und die Stofftradition grundlegend veränderte. Das ›Volksbuch‹ erwähnt in einigen späteren Bearbeitungen allenfalls beiläufig eine »schöne doch arme Magd«, in die Faust sich verliebt, die ihm jedoch »ausser der Ehe«, die dem Teufelsbündner verboten ist, »nichts erlauben wolte« (Faust-Buch 1983, 34; vgl. Pfitzer 1880, 511). Größere Bedeutung hingegen darf dem Bericht über eine Kindsmörderin zugemessen werden, den Johann Nicolaus Pfitzers (Goethe nachweislich bekannte) Fassung des Faust-Buchs von 1674 enthält: In Pfitzers Version nämlich – und nur dort – ist in einer längeren Anmerkung von einem Studenten zu lesen, der die Tochter seiner Wirtin verführt, sie jedoch verlässt, als sie schwanger wird; nach der Geburt tötet das Mädchen das Kind, wird Jahre später entdeckt und hingerichtet (Pfitzer 1880, 68 f.). Mag man darin durchaus gewisse Anregungen für die Gretchen-Handlung in Goethes *Faust* erkennen, so stellt diese in Struktur

und Gehalt insgesamt gleichwohl die ureigenste Erfindung des Dichters dar. Die ersten Entwürfe des Dramas stehen dabei maßgeblich unter dem Eindruck des Frankfurter Prozesses um die Dienstmagd Susanna Margaretha Brandt, die 1771 angeklagt war, ihr unehelich geborenes Kind umgebracht zu haben, und schließlich zum Tod durch das Schwert verurteilt wurde. Goethe hat den Fall, der in seiner Heimatstadt für großes Aufsehen sorgte, als damals junger Anwalt sehr genau verfolgt und manche Einzelheiten daraus (bis hin zu wörtlichen Anlehnungen an die Verhörprotokolle) in sein Drama eingearbeitet. Er nahm damit ein wichtiges Thema der 70er und 80er Jahre des 18. Jahrhunderts auf, das in seinen juristisch-sozialen Aspekten von den Zeitgenossen viel diskutiert wurde und zu einem zentralen Motiv in der Literatur des Sturm und Drang avancierte (Schmidt 1985, Jacobs 1995, Habermas 1999). Die Namensgleichheit zwischen der Frankfurter Kindsmörderin und Goethes Dramenfigur dürfte denn auch so wenig zufällig sein wie der Bezug zu einer weiteren Namensschwester, nämlich der heiligen Margarethe, deren Schicksal als standhafte, schließlich hingerichtete Glaubenskämpferin sich in der *Kerker*-Szene der *Faust*-Tragödie spiegelt (Goethe FA, I.7.2, 376 f.). Ob für die Figurenzeichnung am Ende auch jenes Mädchen namens ›Gretchen‹ eine Rolle gespielt hat, für das Goethe – wie er in *Dichtung und Wahrheit* rückblickend berichtet (ebd., I.14, 184–196) – einst als Junge geschwärmt hatte, bleibe dahingestellt.

War früheren Faust-Dichtungen die tragende Rolle einer weiblichen Protagonistin noch unbekannt, so hebt Goethe das überlieferte Stoffgefüge durch die Integration der sog. Gretchen-Tragödie auf eine neue Ebene und markiert damit einen entscheidenden Umschlagspunkt in der Transformation des Mythos. Denn es ist allererst Goethe, der durch die Verknüpfung Fausts mit Margarete das Thema der Liebe in den althergebrachten Traditionszusammenhang einfügt (Schmidt 2011, 157 f.; Kreutzer 2003, 65 u. 103): Während das Weibliche in der alten Volksbucherzählung weitgehend auf das bloße Moment der sinnlichen Versuchung des Teufelsbündners reduziert blieb (s. Kap. 16), gewinnt es in Goethes Figur der Margarete eine individualisierte, menschlich anrührende Gestalt, deren tragisches Schicksal nun den zweiten, gleichberechtigten Kern der Handlung neben der Gelehrtentragödie bildet. In der Gesamtkomposition des Dramas als (vergleichsweise breit ausgestaltete) Station bzw. ›Episode‹ auf Fausts Weltfahrt entworfen, umfasst dieses Geschehen in der frühen

Fassung der Tragödie aus den 1770er Jahren den überwiegenden Teil, im 1808 gedruckten *Faust I* immerhin die Hälfte des Textes. Tatsächlich schuf Goethe in den Margarete-Szenen eine eigenständige und profilierte Gegenfigur zum Titelhelden seines Stücks, die in der Rezeptionsgeschichte allerdings rasch auf die Rolle der ›verführten Unschuld‹ verengt wurde – eine stereotype Zuschreibung, die noch heute mit der allgemein gebräuchlichen Bezeichnung ›Gretchen‹ aufgerufen wird, die freilich schon im Drama selbst vorgeprägt ist. Dort finden sich wechselnde, jeweils unterschiedlich konnotierte Benennungen der Figur: Während als Sprecherangabe zu den ersten Auftritten des Mädchens sowie zur abschließenden *Kerker*-Szene der volle Name ›Margarete‹ notiert ist, steht von der *Brunnen*- bis zur *Dom*-Szene durchweg der Diminutiv, der die Fragilität und Verletzlichkeit der jungen Frau, die von der Übermacht der herrschenden Ordnungssysteme erdrückt wird, noch eigens zu betonen scheint. In der Figurenrede wiederum gebrauchen Goethes Protagonisten nahezu ausschließlich die Kurzform ›Gretchen‹, die menschliche Nähe und Vertrautheit ebenso signalisiert, wie sie eine gewisse herablassende Verniedlichung, ja Infantilisierung einschließen kann, durch die Margarete in den Status eines unmündigen Kindes versetzt würde. Bereits die bloße Namengebung lässt mithin eine grundsätzliche Ambivalenz in der Einschätzung der Figur erkennen, die einerseits überaus differenziert und vielschichtig angelegt ist, andererseits aber auch deutlich typisierende Züge trägt – beides hat in der weiteren Rezeptionsgeschichte die produktive künstlerische (auch populärkulturelle) Auseinandersetzung mit Goethes Margarete in Dichtung, Malerei oder Musik in besonderer Weise herausgefordert und inspiriert.

29.2 Goethes Margarete

Mit der Gretchen-Handlung seines *Faust*-Dramas knüpft Goethe gattungsgeschichtlich an die Tradition des bürgerlichen Trauerspiels an, die vor allem in der Darstellung der Lebens- und Werte-Welt Margaretes deutlich wird. Bereits bei ihrer ersten Begegnung mit Faust erscheint sie als tugendhaftes Bürgermädchen, das die Avancen des galanten Verführers bestimmt, doch zugleich kokett zurückweist: »FAUST Mein schönes Fräulein, darf ich wagen, / Meinen Arm und Geleit Ihr anzutragen? / MARGARETE Bin weder Fräulein, weder schön, / Kann ungeleitet nach Hause gehn. / *Sie macht sich los und ab.*« (Goethe: *Faust I*, V.

2605–2608) Das ebenso sittsame wie »schnippisch[e]« (ebd., V. 2612) Auftreten, mit dem Gretchen in dieser kurzen Szene Fausts Zudringlichkeit abzuwehren sucht, lässt ihre außerordentliche, fast unnahbare Tugendhaftigkeit besonders hervortreten; Mephisto mokiert sich denn auch sarkastisch darüber, dass sie selbst dann zur Beichte gehe, wenn sie sich keinerlei sündhafte Verfehlung zuschulden kommen ließ (ebd., V. 2621–2626). Auch die Beschreibung ihrer Kammer als »kleines reinliches Zimmer« (ebd., vor V. 2678) unterstreicht die fromme Unschuld Margaretes, da das Wort ›rein‹ bzw. ›reinlich‹ über die engere Bedeutung ›sauber‹ hinaus mit der semantischen Sphäre des Lauteren und ›Unschuldigen‹ verknüpft ist, ja in Goethes Sprachgebrauch (Goethe FA, I.7.2, 292) geradezu religiös-symbolisch bis zur Konnotation des Heilig-Höchsten hinaufreicht (davon wird Faust im Zimmer des Mädchens denn auch ausdrücklich sprechen, wenn er in schwärmerisch-religiöser Tonlage das schlichte Zimmer zum »Heiligtum« (Goethe: *Faust I*, V. 2688) und das Mädchen zum »Engel« (ebd., V. 2712), gar zum »Götterbild« (ebd., V. 2716) emporhebt). Für Faust, der von außen in diesen häuslich-privaten, geschützten Binnenraum einbricht, wird in der ›Aura‹ und Intimität der Kammer das Wesen des Mädchens, sein eigentümlicher »Geist / Der Füll' und Ordnung« (ebd., V. 2702 f.) unmittelbar spürbar. Er beschwört ein emphatisches Bild von Gretchens »kleine[r] Welt« (ebd., V. 3355), die ihn gerade in ihrer idyllisch-beschaulichen Beschränktheit fasziniert: »Wie atmet rings Gefühl der Stille, / Der Ordnung, der Zufriedenheit! / In dieser Armut welche Fülle! / In diesem Kerker welche Seligkeit!« (Ebd., V. 2691–2694) Während Faust aus der Enge seines Studierzimmers, das er gleichfalls einen »Kerker« (ebd., V. 398) nannte, in krisenhafter Verzweiflung ausgebrochen war, um ins Unendliche und Weite zu streben, begegnet ihm mit Margarete nun eine Figur, die – in oxymorontischer Zuspitzung – in der ›Armut‹ ›Fülle‹ zu finden vermag und in der äußeren Beschränkung ganz bei sich selbst ist. Mit ihrer Ruhe, Ordnung und Genügsamkeit, ihrer häuslichen Tüchtigkeit und kindlichen Naivität verkörpert sie mithin genau das, was Faust selbst nicht hat und nicht ist, und erscheint somit als Antitypus des unsteten und rastlosen Verführers. Bei alledem lässt Goethes Text freilich keinerlei Zweifel daran, dass das Bild, das Faust von dem Mädchen zeichnet, kaum auf objektiver Wahrnehmung oder tatsächlicher Kenntnis der Angebeteten beruht, sondern vielmehr einer schwärmerisch überhöhenden Imagination entspringt. Aus Fausts projektivem Spre-

chen geht auf diese Weise ein idealisiertes Phantasiebild Gretchens hervor, das einen spezifisch männlichen Blick auf das Weibliche widerspiegelt und maßgeblich dazu beiträgt, den Geschlechtergegensatz als zentrale Diskurs- und Deutungsebene von Goethes Tragödie zu etablieren (Becker-Cantarino 1994, Kaiser 1994, Scholz 2011).

Das Zimmer des Mädchens ist im weiteren Verlauf des Dramas zugleich der diskret-intime Innen-Raum, in dem Margarete in einer Art monologischer Selbstausprache, die in für sie charakteristischer lyrisch-volksliedhafter Form gehalten ist, ihre Gefühlsgeheimnisse offenbart. Hier zeigt sich, dass sie von der schmeichelhaften Galanterie des Fremden, den sie für einen Adligen hält und zunächst in Einklang mit den Rollenerwartungen der öffentlichen Moral noch schroff zurückgewiesen hatte, doch stark beeindruckt und innerlich affiziert ist (Goethe: Faust I, V. 2678–2683) – die Ballade vom König in Thule bestätigt das ebenso eindringlich wie später das Spinnrad-Lied. Und auch der Schmuck, den Faust und Mephisto heimlich als ›Köder‹ in Gretchens Kammer gelegt haben, verfehlt seine Wirkung nicht, im Gegenteil (ebd., V. 2783–2804): Kaum hat Margarete sich damit herausgeputzt, träumt sie vom sozialen Aufstieg und fällt in ihrer Sprechweise vom einfachen Knittelvers in den gefällig-beweglichen Madrigalvers der Männer (Ciupke 1994). Dabei ist sie sich des erheblichen Standes- und Bildungsunterschieds zu Faust sehr wohl bewusst und begreift keineswegs, was ein so kultiviert-gelehrter Herr an einem Mädchen aus dem Volk wie ihr finden mag (Goethe: Faust I, V. 3073–3078). Tatsächlich spiegelt sich in Goethes Gretchen-Figur die besondere Sympathie des Sturm und Drang für das Schlichte, Natürlich-Volksstümliche wider, zu dem auch das innige Gefühl gehört, das sich bei Margarete zu leidenschaftlicher Hingabe steigert. Durch die Begegnung mit Faust aus der Übereinstimmung mit sich selbst herausgerissen, zeigt sich die junge Frau von tiefer innerer Unruhe erfasst (»Meine Ruh' ist hin, / Mein Herz ist schwer«; ebd., V. 3374 f.), in der sie sich vergeblich der Stabilität äußerer Strukturen und überkommener (Glaubens-) Gewissheiten zu versichern sucht. Besonders ihre drängend-besorgten Fragen nach Fausts Christentum (ebd., V. 3414–3468), die in der Rezeptionsgeschichte von Goethes Drama oft auf die geradezu sprichwörtliche ›Gretchen-Frage‹ (»Nun sag', wie hast du's mit der Religion?«; ebd., V. 3415) verkürzt wurden, sind beredter Ausdruck dieser grundstürzenden Erfahrung, die dem Mädchen gleichsam den Kopf »verrückt« hat (ebd., V. 3383). Gleich nach dem Religionsgespräch

folgt denn auch die Verabredung für das erste nächtliche Stelldichein, das nur mit Hilfe des verhängnisvollen Schlaftrunks für die Mutter herbeigeführt werden kann. In unbedingter Liebe und erotischem Begehren setzt Margarete sich über alle (auch von ihr selbst internalisierten) gesellschaftlichen, moralischen, kirchlichen Normen hinweg und ist sogar noch dann imstande, den Verführer uneingeschränkt zu lieben, als dieser sie längst verlassen hat.

Den massiven öffentlichen Druck, ja unmenschlichen ›Terror‹ (Schmidt 2011, 182–184 u. 203), dem das schwangere Mädchen bald ausgesetzt ist und der es schließlich zur Verzweiflungstat treiben wird, macht Goethe vor allem im Spiegel der inneren Erschütterungen und seelischen Qualen Margaretes anschaulich. Die Szenen *Am Brunnen*, *Zwinger*, *Nacht* und *Dom* bilden in ihrer Summe ein Kaleidoskop unerbittlicher familialer, sozialer und kirchenmoralischer Kontrolle bzw. Repression, wie sie einerseits in der selbstgerechten Beschimpfung durch den Bruder Valentin und in der Parallelgeschichte vom verführten Bärbelchen, andererseits in der Projektion des Bösen Geistes zum *dies irae* der Totenmesse eindrücklich Gestalt gewinnt. Dagegen bleiben mit der Geburt und Tötung des Kindes sowie der Verurteilung Gretchens wesentliche Teile der Handlung auf offener Bühne ausgespart und der Vorstellungskraft des Zuschauers überlassen. Allenfalls indirekt ist dieser Fortgang des Geschehens zu erschließen, als das Mädchen in tiefer, dem Wahnsinn naher Verwirrung im Kerker seine Hinrichtung erwartet und mit dem Lied vom Machandelbaum auf den Kindsmord (sowie kurz darauf auf den fahrlässig mitverschuldeten Tod der Mutter) hindeutet. In dieser Schlusszene von Goethes *Faust*-Dichtung erfährt die Katastrophe Margaretes eine abermalige tragische Verdichtung, die in der Prosaform der frühen Fassung sogar eine noch unmittelbare Wirkung entfaltet hatte (Goethe an Schiller, 5.5.1798; Goethe FA, I.7.1, 777). Auch im Kerker erscheint das Mädchen als leidenschaftlich Begehrende, die den Geliebten mit wollüstigem Kuss zu umfassen sucht (in der frühen Fassung hieß es an dieser Stelle sogar »sie fällt ihn an«; ebd., 537), seine Gefühlskälte jedoch in psychopathologischer Hellsicht schnell durchschaut (Goethe: Faust I, V 4484–4496). War sie zu Beginn der Gretchen-Handlung in erster Linie Gegenstand männlicher Verfügungsgewalt gewesen, so nimmt sie nun in bewusster und selbstverantworteter Entscheidung ihr Schicksal an (Kaiser 1994; Greiner 1999, 169 f. u. 184; Schmidt 2011, 206 f.). Sie lehnt es ab, mit Faust zu fliehen, und unterstellt sich stattdes-

sen dem Gericht Gottes: »Dir hab' ich mich übergeben! / [...] Dein bin ich Vater! Rette mich!« (Goethe: Faust I, V. 4605–4607) Doch während am Schluss der frühen Fassung noch Mephistos triumphierendes Wort »Sie ist gerichtet!« (Goethe FA, I.7.1, 539) gestanden hatte, gibt Goethe der 1808 gedruckten Fassung seines *Faust I* mit der Replik der Stimme von oben »Ist gerettet!« (Goethe: Faust I, V. 4611) eine ganz andere Wendung, die dem Geist klassischer Ästhetik verpflichtet ist und bereits auf den zweiten Teil der Tragödie mit der Errettung Fausts durch die fürbittende Liebe »eine[r] Büßerin sonst Gretchen genannt« (Goethe: Faust II, vor V. 12084) vorausdeutet – auch dies ein zentrales Element der Neugestaltung des Mythos bei Goethe. In der oratorienhaften Schlusspartie des Weltendramas, »wo es mit der geretteten Seele nach oben geht« (Goethe zu Eckermann, 6.6.1831; Goethe FA, II.12, 489), evoziert der Dichter eine sich ins Unendlich-Absolute steigernde Aufwärtsbewegung, in der auch die Gestalt des Mädchens wieder erscheint, dessen Schmerzensworte aus der *Zwinger*-Szene des ersten Teils (Goethe: Faust I, V. 3587–3589) nunmehr in das Dankgebet an die Mater gloriosa transformiert sind: »Neige neige / Du Ohnegleiche, / Du Strahlenreiche, / Dein Antlitz gnädig meinem Glück« (Goethe: Faust II, V. 12069–12072). Die derart verwandelte Margarete – verwandelt im Sinn von Goethes Metamorphosen-Konzept der ›Umartung‹, wie es in der Aufforderung des Doctor marianus anklingt, »Euch zu seligem Geschick / Dankend umzuarten« (ebd., V. 12098 f.; vgl. Goethe FA, I.7.2, 788–792 u. 809) – vermag sogar den irrend strebenden Geliebten »zu höhern Sphären« (Goethe: Faust II, V. 12094) zu erheben. So kulminiert die alles umfassende Erlösungsvision in den Schlussversen des Chorus mysticus in einer Feier der gnädigen, erretten Liebe, die in der Rezeptionsgeschichte der *Faust*-Dichtung im Allgemeinen wie auch der Gretchen-Figur im Besonderen zu den wirkungsmächtigsten Passagen von Goethes Drama gehört: »Das Ewig-Weibliche / Zieht uns hinan« (ebd., V. 12110 f.).

29.3 Frühe Gretchen-Ikonographien: Riepenhausen, Cornelius, Retzsch

Bereits in den ersten Jahrzehnten nach Erscheinen von *Faust I* entfaltete Goethes Tragödie eine singuläre Strahlkraft, die von Beginn an durch ein produktives Wechselspiel der Künste gekennzeichnet war und sowohl in der Hoch- wie auch in der Populärkultur wirk-

sam wurde. Dies gilt in besonderer Weise für die von Goethe dem Faust-Mythos neu hinzugefügte Gretchen-Figur, für die sich in der produktiven Rezeption bald bestimmte Stereotypisierungen herausbildeten, die bis weit ins 20. Jahrhundert hinein einflussreich bleiben sollten. Es überrascht dabei keineswegs, dass in diesem Prozess der allmählichen Ausprägung und Verfestigung leitender Gretchen-Imaginationen zunächst die Bildkünste eine prominente Rolle spielten. Vor allem die Visualisierung der allerersten Auftritte Margaretes erfreute sich großer Beliebtheit und ließ wesentliche Grundzüge ihres Charakters geradezu ›plastisch‹ vor Augen treten. So wird beispielsweise ihre erste Begegnung mit Faust auf einer Kreidezeichnung von Johannes Riepenhausen, der 1811 zusammen mit seinem Bruder Franz einen *Faust*-Zyklus plante, zu einer Situation am Scheideweg zwischen Gut und Böse zugespitzt: Während Faust mit auffordernder Geste von links an Margarete herantritt und der diabolische Versucher Mephisto ihr von rechts verbotene Wünsche einzuflüstern scheint, ist sie selbst mittig in passiver, züchtiger Haltung mit Brevier und Halskette mit kleinem Kreuz positioniert. Neben Mephisto, der in Goethes Text erst nach der Begegnung in Erscheinung tritt, fügt der Zeichner noch einen über dem Mädchen schwebenden (Schutz-)Engel hinzu, der verzweifelt die Hände ringt, da er den tragischen Ausgang offenbar vorhersieht. Durch eine effektvolle antithetische Bildkomposition inszeniert Riepenhausen die Gretchen-Figur somit als unschuldig-frommes Mädchen, wie es auch im *Faust*-Zyklus des Peter Cornelius von 1816 begegnet, dessen Illustrationen alsbald als die ›Urbilder‹ der Goetheschen Protagonisten galten, denn »[a]lle Welt stellt sich Faust, Mephistopheles, Gretchen so vor, wie Cornelius sie hervorgerufen hat« (Raczynski 1840, 164). Seine bildkünstlerische Umsetzung der Begegnungsszene akzentuiert anders als bei Riepenhausen vor allem die (gestische) Interaktion zwischen den Protagonisten und suggeriert durch die spannungsvoll-abwehrende Dynamik der Arm- und Schrittstellung des Mädchens geradezu eine Fluchtbewegung Margaretes. Das auf diese Weise evozierte Bildschema der bedrängten Unschuld, dem im Diskurs der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zentrale Bedeutung zukam, wird durch das einfach-volkstümliche Kleid und die langen geflochtenen Zöpfe des Mädchens noch verstärkt, die seit Cornelius zum festen Repertoire der Gretchen-Repräsentation gehören. Auch seine Darstellung der übrigen Margarete-Szenen, bei der er Charaktereigenschaften wie Lauterkeit und Gemüt, Frömmigkeit und Hingabe betont, trug

insgesamt zur Etablierung einer idealisierenden Figurenauffassung bei, die durch den altdeutschen Zeichnenstil, der das Geschehen in ein Szenarium der Dürerzeit hineinstellt, oft national konnotiert wurde.

Ähnlich typenbildend für die Wahrnehmung von Goethes *Faust*-Dichtung im Allgemeinen und der Gretchen-Gestalt im Besonderen wirkte die Bildgebung durch Moritz Retzsch, der 1816 einen umfangreichen, auch im Ausland – vor allem in England – berühmten Illustrationszyklus vorlegte. Ebenso wie Cornelius akzentuiert Retzsch zum Beispiel in seiner Adaptation der ersten Begegnung von Faust und Margarete die abweisende Haltung des Mädchens, die der Geste des Sich-Losmachens aus der Regieanweisung des Dramas tatsächlich sehr nahekommt; im Gegensatz zu Cornelius jedoch scheint Gretchen bei Retzsch durch die Annäherung Fausts keinesfalls eingeschüchtert, sondern setzt sich mit selbstbewusst-distanziertem Blick zur Wehr – eine Deutung, die später bisweilen satirisch überspitzt fortgeschrieben wurde, etwa wenn die Figur als schnippisch-resolute Matrone erscheint, die Faust mit einem Regenschirm droht (so in der Illustration des Engländers Alfred Crowquill, die deutlich auf Retzschs Bildgebung der Begegnungsszene bezogen ist; Möbus/Schmidt-Möbus/Unverfehrt 1995, 279). Auffallend an den Illustrationen von Retzsch ist jedenfalls insgesamt, dass Margarete in der Proportionierung des Körpers, mit dem klassisch geschnittenen Gesicht sowie der kunstvoll hochgesteckten Frisur beinahe antikisierend gezeichnet ist und im weiteren Verlauf des Geschehens als beherrschende junge Frau auftritt, die in der Beziehung zu Faust einen eigenen aktiven Part übernimmt, sodass hier erstmals ein Mitwirken bzw. eine Mitschuld Margaretes im Fortgang der Handlung deutlich wird (Giesen 1998, 63 f.). Auch wenn Retzsch sich darin von der üblichen Gretchen-Ikonographie signifikant unterscheidet, hat er mit seiner Visualisierung der Kammer des Mädchens doch zugleich die bis heute typische Vorstellung von der Figur maßgeblich bestimmt. Seine Zeichnung zu Goethes Szene *Abend* beispielsweise zeigt Margarete, wie sie in ihrem Zimmer – an die Regieanweisung des Textes angelehnt – ihre langen geflochtenen Zöpfe kunstvoll um den Kopf legt. Der Illustrator bedient sich dabei einer Technik, die in der Tradition John Flaxmans Gegenstände und Figuren ganz auf ihren Umriss zu reduzieren sucht und durch dieses andeutende Verfahren die Einbildungskraft des Betrachters zur Ergänzung des Dargestellten anregen soll. Allerdings entwickelt Retzsch die hergebrachte Form des Umrissstils zu

gleich eigenständig weiter, indem er bei Gretchens Stube nicht nur das im Drama erwähnte spärliche Mobiliar aufgreift, sondern eine Fülle weiterer Gegenstände und Requisiten hinzufügt: von zusätzlichen Möbeln über ein Fenster mit Butzenscheiben und einen Tisch mit zierlicher Blumenvase und Kreuzifix bis hin zu den Pantoffeln vor dem Bett des Mädchens – ein überaus detailreich, fast stillebenartig entworfenes Ambiente also, das Margarete als häusliches, reinlich-bescheidenes Bürgermädchen charakterisiert. Es überrascht nicht, dass Retzschs Umrisse mit ihren ausgeprägt bühnenhaften Zügen in der Folge tatsächlich für zahlreiche Theaterinszenierungen von Goethes *Faust* als Orientierung dienten, so etwa prominent bereits bei einer von Fürst Anton Heinrich Radziwill initiierten Berliner Aufführung im Jahre 1819/20, bei der kein Geringerer als Karl Friedrich Schinkel für die Ausstattung verantwortlich zeichnete. Schinkels Bühnenbildentwurf zu Gretchens Zimmer lehnt sich in Arrangement und Interieur deutlich an Retzschs Zeichnung an, fügt allerdings noch das Attribut des Spinnrads sowie das genrehafte Motiv des zurückgezogenen (Bett-)Vorhangs ein – zwei Elemente, die zeichenhaft zugleich auf den weiteren Verlauf der Gretchen-Handlung vorausdeuten.

29.4 Verklärung und Stereotypisierung: Blanc, Kaulbach

Spätestens seit den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts zeigt sich in der Gretchen-Ikonographie insgesamt eine deutliche Tendenz zur Verklärung der Figur, wie sie exemplarisch in der besonderen Vorliebe der Bildkünstler für das Motiv des Kirchgangs zum Ausdruck kommt, mit dem man die Vorstellung von der unschuldig-frommen Margarete nunmehr plastisch ausmalte. Dass Gretchen in Goethes Drama, wie Mephistos Bericht nahelegt, augenscheinlich soeben aus der Kirche kommt, als sie Faust zum ersten Mal begegnet (vgl. auch Goethe: *Faust I*, V. 3168), hat in der bildlichen Darstellung dabei früh seinen Niederschlag gefunden, etwa wenn Künstler wie Riepenhausen, Cornelius und andere die Szene, die im Text lediglich mit dem Hinweis ›Straße‹ versehen ist, auf dem Vorplatz einer Kirche angesiedelt haben, die entweder mit einem hohen (gotischen) Portal den Schauplatz abschließt oder mit prächtigen Schmuckelementen den Ort des Geschehens beherrscht. Neben dieser christlich aufgeladenen Raumsemantik ist es jetzt freilich vor allem die Figur der Margarete selbst, die als In-

begriff demütiger Frömmigkeit ganz im Zentrum der Bildrhetorik steht. Besonders ausgeprägt ist das bei Louis Ammy Blancs Gemälde *Die Kirchgängerin* von 1837 der Fall, das zwar keinen expliziten Bezug zu Goethes Gretchen-Figur enthält, auf sie aber doch zumindest anzuspielden scheint (Schmid 2000) und als diskursgeschichtlich überaus wirkungsvolle Überblendung wahrgenommen wurde. Blanc hat auf seinem Bild die 24-jährige Gertraud Küntzel geb. Breidenbach aus Düsseldorf porträtiert, dies allerdings nicht in realistischer Darstellung, sondern vielmehr in stilisierender Überhöhung: Mit ihren fromm niedergeschlagenen Augen, dem Gebetbuch und der Halskette mit Kreuzanhänger erscheint die junge Frau als idealtypische Verkörperung einer tief empfundenen, in sich gekehrten Religiosität, die durch den im Hintergrund gezeigten unvollendeten Kölner Dom noch zusätzlich unterstrichen wird. Aus der Amalgamierung von Goethes Text, dem genrehaften Kirchgängerin-Motiv und dem nationalen Dombauprojekt resultiert auf diese Weise ein (spätromantischer) Frauentypus, der durch die breite Rezeption von Blancs Gemälde im populären Kunstgewerbe (von Porzellantassen über Kissenbezüge bis hin zu Stickereien für Schlüsselschränken) eine enorme öffentliche Resonanz erfuhr.

An diese Bildtradition knüpft auch Wilhelm von Kaulbach mit seinem Bild *Gretchen geht zur Kirche* an, das 1864 im Zusammenhang eines größeren Projekts zu *Goethe's Frauengestalten* entstand und eine weitgehend eindimensionale Figuren-Auffassung erkennen lässt. Kaulbach hat hier kurzerhand eine neue Szene erfunden, die es in Goethes Text so nicht gibt: Das Bild zeigt im Zentrum – und durch ausgeprägte Hell-Dunkel-Kontrastierung zusätzlich hervorgehoben – Gretchen auf dem Weg in die Kirche. Allerdings gewinnt das Mädchen, das Faust und Mephisto aus dem Hintergrund beobachten, kaum eine der Kirchgängerin Blancs vergleichbare religiöse Tiefe, sondern scheint viel eher aus adretten Äußerlichkeiten wie fliegenden Zöpfen und flatternden Bändern, einem Blumenkranz im Haar und einem locker gehaltenen Rosenkranz zusammengefügt zu sein. Das vielfältige Spektrum derartiger Stereotypisierungen tritt schließlich sogar in ganzen Serien von Fotopostkarten zutage, die seit Ende des 19. Jahrhunderts in großer Zahl in Umlauf waren und Goethes Dramenfigur in populärkultureller Vermittlung massenhaft verbreiteten (vgl. die Sammlung von Gretchen-Postkarten auf www.goethezeitportal.de). Beliebte Kartenmotive waren beispielsweise die Begegnung vor der Kirche, das Blumenorakel im Garten oder Gretchen am Spinnrad

bzw. in sehnächtiger Erwartung Fausts – meist in rührseliger, bisweilen kitschiger Bildsprache inszeniert und mit bekannten, längst ›geflügelten‹ Worten aus Goethes Text verknüpft (s. Kap. 46). Das (Massen-)Medium der Fotopostkarte trug damit wesentlich zur Etablierung einer ebenso idealisierenden wie zugleich trivialisierenden, überdies häufig als typisch deutsch ausgegebenen Gretchen-Figuration bei, die erst im Gefolge emanzipatorischer Bewegungen des 20. Jahrhunderts nach und nach an Verbindlichkeit und Überzeugungskraft einbüßen sollte.

29.5 Idealisierung und Idolisierung: de Staël, Nerval, Kierkegaard, Scheffer

Wie der Blick auf die bildkünstlerische Bearbeitung von Goethes Tragödie zeigt, verband sich die Verfestigung stereotyper Gretchen-Imaginationen bereits früh mit einer Tendenz zur Verklärung Margaretes, die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts insbesondere die Rezeption in Frankreich bestimmte und von dort vor allem über das Musiktheater eine breite internationale Ausstrahlung gewann. Eine zentrale Rolle in diesem mehrstufigen Transferprozess (Marquart 2009) spielte Germaine de Staëls 1810/13 erschiene Buch *De l'Allemagne*, in dem die Autorin Goethes *Faust*-Dichtung der europäischen Romantik zuordnet und den dämonischen Verführer Mephisto zur Hauptfigur des Stücks erhebt. Indem de Staëls Deutung des Dramas sich weniger auf die Gelehrtenproblematik als vielmehr auf die Liebeshandlung konzentriert, rückt freilich auch die Gestalt Margaretes stärker in den Vordergrund: Ihre naive Unschuld und fromme Einfachheit werden ebenso beschworen wie ihre »Geradheit des Herzens«, ihre Reinheit »noch in der Schuld« (Staël 1985, 363). Die knappe Gretchen-Skizze in *De l'Allemagne* kulminiert dabei in dem Ausruf: »Margarethes Geschichte preßt das Herz krampfhaft zusammen« (ebd., 367) – mit dieser emphatischen, ganz auf emotionale Intensität und affektive Wirkung abhebenden Sichtweise bereitete de Staël einer sentimentalisierenden Lesart des Textes den Boden, wie sie insgesamt für den Umgang der französischen Romantiker mit Goethes Drama charakteristisch war; die geistig-metaphysische Dimension der Gelehrtentragödie erschien demgegenüber von geringerem Interesse. Einen ersten Höhepunkt dieser spezifischen Form der *Faust*-Aneignung stellte Gérard de Nervals 1828 – mit kommentierenden Begleittexten – publizierte Übersetzung der Tragödie dar, die Faust mit geradezu don-

juanesken Zügen versah, Gretchen dagegen (teils in Anlehnung an die französische Märtyrerinnen-Tradition) als anmutig-reine Seele regelrecht glorifizierte (Meier 1990, 204; Marquart 2009, 85–106). Bereits die Vorrede, die Nerval seiner Übersetzung vorausschickte, enthält in wenigen Sätzen eine suggestiv ausgemalte, sich rhetorisch aufpfehlende Überhöhung des Mädchens, die einerseits an die Anteilnahme und Rührung des Lesers angesichts des Leidens einer Unschuldigen appelliert und andererseits seine moralische Bewunderung gegenüber der unbeirrbareren Festigkeit einer reinen Seele und ihrer heroischen Überantwortung an die göttliche und menschliche Gerechtigkeit zu evokieren sucht:

En lisant les scènes de la seconde partie [i. e. die Szenen der Gretchen-Handlung] où sa grâce et son innocence brillent d'un éclat si doux, qui ne se sentira touché jusqu'aux larmes, qui ne plaindra de toute son ame cette malheureuse sur laquelle s'est acharné l'esprit du mal, qui n'admiraera que fermeté d'une ame pure, que l'enfer fait tous ses efforts pour égarer, mais qu'il ne peut séduire; qui, sous le couteau fatal, s'arrache aux bras de celui qu'elle chérit plus que la vie, à l'amour, à la liberté, pour s'abandonner à la justice de Dieu, et à celle des hommes plus sévère encore? (Nerval 1828, X) (Wenn man die Szenen des zweiten Teils liest, in denen ihre Anmut und ihre Unschuld in so süßem Licht erstrahlen, wer wird sich nicht bis zu Tränen gerührt fühlen, wer wird nicht von ganzer Seele diese Unglückliche beklagen, die sich der Geist des Bösen zum Opfer erkoren hat, wer wird nicht diese Festigkeit einer reinen Seele bewundern, um deren Vernichtung die Hölle sich mit ganzer Kraft bemüht, ohne sie doch verführen zu können, sie, die sich unter dem tödlichen Messer aus den Armen dessen losreißt, den sie mehr liebt als das Leben, die sich von der Liebe, von der Freiheit trennt, um sich der Gerechtigkeit Gottes zu überlassen und der noch viel strengeren Gerechtigkeit der Menschen?)

Nervals romantische Verklärung Gretchens als einer Heroine moralischer Reinheit und Lauterkeit sollte zeitgenössisch weder auf Frankreich noch auf die Sphäre der Literatur beschränkt bleiben. Wenige Jahre später, 1843, findet sich eine auffallend ähnliche Hochschätzung der Figur in verwandten moralischen Kategorien auch bei dem dänischen Philosophen Sören Kierkegaard, der in seinem Werk *Entweder – Oder* bei der Erörterung archetypischer Verführungskonstellationen der Gretchen-Figur einen eigenen »Schattenriss« widmet, in dem er das erotische Drama zwischen

dem getriebenen Verführer Faust und dem unschuldigen Bürgermädchen Margarete ganz aus der Faszination eines paradigmatischen Gegensatzes beleuchtet. Was Faust an Margarete so unwiderstehlich anzieht, sei »die holde Einfalt und Demut ihrer reinen Seele« (Kierkegaard 1975, 242): Sie »winkt seiner unruhigen Seele wie eine Insel des Friedens im stillen Meer« (ebd., 244), und weil Faust, der Zweifler, vor allem »die reine, ungetrübte, reiche, unmittelbare Freude einer weiblichen Seele« begehre, dürfe Margarete gerade kein gebildetes Mädchen, sondern müsse notwendig »ein bürgerliches kleines Mädchen« sein, »ein Mädchen, das man beinahe versucht sein könnte unbedeutend zu nennen« (ebd., 245). Ein solches »junges unschuldiges Mädchen [...] liegt innerhalb einer anderen Relativität und ist daher in gewissem Sinne nichts gegenüber Faust und doch in anderem Sinne ungeheuer viel, da sie Unmittelbarkeit ist. Nur in dieser Unmittelbarkeit ist sie ein Ziel seiner Begierde« (ebd.).

Die in Frankreich von Madame de Staël und Gérard de Nerval angestoßene Aufwertung, ja Idolisierung Margaretes, die sich mit einem spezifisch romantischen Interesse für die Gefühlswelt und den Seelenzustand des Mädchens verband, fand ihren bildlichen Ausdruck unter anderem in der europäischen Salonmalerei, in der Gretchen bald zu einem beliebten Motiv teils großformatiger porträthafter Darstellungen wurde. So huldigt etwa der belgische Maler Ary Scheffer auf seinem Bild *Marguerite Leaving Church* von 1838 der engelhaften Unschuld Margaretes in jungfräulichem Weiß, während sein wohl berühmtestes Gemälde *Marguerite au rouet*, das wenige Jahre zuvor, 1831, im Pariser Salon ausgestellt wurde, die Figur entgegen dem Bildtitel gerade nicht tätig am Spinnrad zeigt (das typische Gretchen-Requisit ist am linken unteren Bildrand lediglich angedeutet), sondern die melancholische Empfindung eines gedankenverloren in sich gekehrten Mädchens anschaulich zu machen sucht: Mit ineinandergelegten Händen und blassem Teint, den großen verschatteten Augen, aus denen Tränen rinnen, und dem gleichsam ins Leere gehenden Blick hat Margarete in Scheffers sentimentaler Darstellung weit »mehr Gemüth als Gesicht. Sie ist eine gemalte Seele«, wie Heinrich Heine ironisch notierte (Heine 1980, 14). Heines ausführliche Bildreflexion beinhaltet dabei zugleich eine subtile Brechung geläufiger nationalstereotyper Zuschreibungen, wenn er über Scheffers Figur weiter bemerkt:

Sie ist zwar Wolfgang Goethes Gretchen, aber sie hat den ganzen Friedrich Schiller gelesen, und sie ist viel mehr

sentimental als naiv, und viel mehr schwer idealisch als leicht graziös. [...] Dabey hat sie etwas so Verlässliches, so Solides, so Reelles, wie ein baarer Louisd'or, den man noch in der Tasche hat. Mit einem Wort, sie ist ein deutsches Mädchen, und wenn man ihr tief hineinschaut in die melancholischen Veilchen, so denkt man an Deutschland, an duftige Lindenbäume, an Höltys Gedichte, an den steinernen Roland vor dem Rathhaus, [...] an das Forsthaus mit den Hirschgeweihen [...]. (Ebd., 13 f.)

29.6 Musikalische Gretchen-Figurationen: Berlioz, Gounod, Hervé

Ihren europaweit wirkungsvollsten künstlerischen Ausdruck gewann die zunehmende Wertschätzung der Gretchen-Figur freilich im französischen Musiktheater des frühen 19. Jahrhunderts (s. Kap. 20). Eindrückliches Beispiel dafür sind die *Faust*-Kompositionen von Hector Berlioz, der Goethes Tragödie 1828 durch Nervals Übersetzung kennenlernte, die bei ihm eine derart rauschhafte Begeisterung für dieses »wundervolle Buch« entfachte, dass er es kaum mehr aus der Hand legen mochte (Berlioz 2007, 155). Unter dem unmittelbaren Eindruck dieses Lektüreerlebnisses entstanden Berlioz' *Huit scènes de Faust* von 1829, die ein intertextuell und intermedial komplexes Gewebe darstellen (Kreutzer 2003, 110; Marquart 2009, 338–341), in dem die musikalischen Szenen jeweils mit einem korrespondierenden *Faust*-Zitat sowie einem knappen Motto aus Shakespeares *Hamlet* oder *Romeo und Julia* verknüpft werden. Die Figur der Margarete, die in zwei der acht Stücke im Mittelpunkt steht, gewinnt dabei ein ganz eigenes Profil, das einerseits an Goethes Vorbild anknüpft, andererseits aber auch darüber hinausgeht. Indem Berlioz beispielsweise dem Lied Margaretes vom König in Thule, das in der Partitur als *Chanson Gothique* betitelt ist, *Hamlet*-Verse aus Ophelias Wahnsinnsgesang voranstellt (»He is dead and gone; at his head a grass green turf, at his heels a stone«; Berlioz 1970, 78), wirft er ein besonderes Licht auf die seelischen Untergründe der Figur und weist bereits auf die geistige Zerrüttung des Mädchens in der *Kerker*-Szene von Goethes Drama voraus, die freilich nicht mehr Gegenstand der *Huit scènes* ist. Auch in der zweiten großen Margarete-Szene betont der Komponist nachdrücklich das prekäre Innenleben der Figur: Er zeigt seine Protagonistin einsam am Fenster in sehnsüchtiger Erwartung des untreuen Geliebten, während draußen vor dem Haus eine Gruppe Soldaten vorbeizieht, die stolz mit ihren erotischen

Abenteuern prahlen. Insofern Berlioz auf diese Weise kurzerhand die lyrische Selbstaussprache des Spinnrad-Lieds aus Goethes Tragödie mit dem Auftritt des Soldatenchores zusammenfügt, der im Dramentext an ganz anderer Stelle (nämlich in der Szene *Vor dem Tor*; Goethe: *Faust I*, V. 884–902) seinen Ort hat, entsteht eine effektvolle Kontrastierung (Bunke 2011, 145–152), mit der die innere Unruhe, die erschütternde Verlassenheit und Hoffnungslosigkeit des Mädchens umso eindringlicher zu Gehör gebracht werden. Lassen also bereits die *Huits scènes de Faust* bei Berlioz einen durchaus eigenständigen, romantisch überformten Umgang mit Goethes Tragödie erkennen, so gilt dies noch weit mehr für sein 1846 uraufgeführtes szenisches Oratorium *La Damnation de Faust*, das sich – wie schon der Titel deutlich macht – teils erheblich von Goethes Stoffprägung entfernt und stattdessen zusätzlich auf ältere Faust-Traditionen rekurriert, eine Verschränkung, die der Komponist selbst in freier Paraphrase zum Libretto seiner sogenannten *Dramatischen Legende* formte (Marquart 2009, 342–347). Diese produktive Weiterentwicklung des Mythos zeigt sich dabei nicht nur in der Interpretation Fausts als einem an der Welt leidenden romantischen Künstler, sondern nicht minder auch in einem neuen Blick auf die Gretchen-Figur, die bei Berlioz verstärkt ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückt. Bereits in der Thule-Szene tritt eine durch Liebesahnungen gänzlich verwandelte junge Frau in Erscheinung, die zuvor in einer Traumvision Faust als ihren Geliebten erkannt hat und nun in einem intimen Moment der Selbstbesinnung ihr erotisches Begehren artikuliert, es zugleich aber als Torheit (»Folie!«; Berlioz 1854, 18) zu reflektieren vermag. Die erste reale Begegnung von Faust und Margarete gipfelt in einem Liebesduett, das Berlioz als typisches Opernelement dem Goetheschen Beziehungsdrama hinzufügt und das die rückhaltlose Hingabe des Mädchens auch musikalisch zu illustrieren sucht; manche Komponisten haben sich dabei gern auf die von Goethe 1814 erweiterte *Gartenhäuschen*-Szene bezogen, in die der Dichter für die Vertonung des Dramas durch Radziwill duettartige Passagen eingefügt hatte (Goethe FA, I.7.1, 588–590). Allerdings handelt es sich bei Berlioz in dieser Szene um ein Liebesglück allein in der Phantasie: Die tatsächliche Erfüllung bleibt den beiden Liebenden versagt, da sie bei ihrem Zusammensein gestört werden, und am nächsten Morgen ist Faust fort. Zurück bleibt eine sich leidenschaftlich verzehrende Margarete, die vergeblich auf die Rückkehr ihres Geliebten wartet und um diese Vergeblichkeit ihrer Sehnsucht auch weiß:

»Il ne vient pas! / Hélas!« (Berlioz 1854, 27) Offenkundig geht es Berlioz in seiner Faust-Legende also weniger um die Problematik der verführten Unschuld oder des Kindsmords als vielmehr um das romantische Paradigma der Unerfüllbarkeit der Liebe, was für die Gretchen-Figur erhebliche Umakzentuierungen im Vergleich zu ihrem Urbild bei Goethe zur Folge hat (Bunke 2011, 199 u. 227).

Die bei Berlioz zu beobachtende Aufwertung und Neukonturierung der Figur der Margarete erfährt schließlich eine nochmalige Steigerung in Charles Gounods (in Deutschland zumeist unter dem Titel *Margarete* gespielt) *Faust*-Oper von 1859 (Valk 2015), die weit über die Grenzen Frankreichs hinausstrahlt und einen markanten Höhepunkt der Gretchen-Imagination um die Jahrhundertmitte darstellt. Auch Gounods Oper entsteht unter dem tiefen Eindruck von Nervals *Faust*-Übersetzung und verlagert den Schwerpunkt der Komposition fast ausschließlich auf Margarete, deren Gefühlswelt bis in ihre tiefsten seelischen Verästelungen hinein musikalisch ausgeleuchtet und die am Ende in einer überwältigend inszenierten Apotheose überhöht und glorifiziert wird. Gounod schuf für die Rolle dabei einige solistische Glanznummern wie insbesondere die Juwelenarie, die in bis dahin ungekannter Weise zur Popularisierung der Gretchen-Figur beitrug und auch international zu einem regelrechten »Exportschlager« avancierte. Die bedeutendsten Primadonnen der Zeit ließen sich daher gern in der Rolle der Gounodschen Margarete porträtieren oder sogar in Gretchen-Pose auf Marmorbüsten verewigen: So schuf der Bildhauer Augustus Saint-Gaudens 1872 eine Skulptur der amerikanischen Sängerin Eva Rohr, die er in der Rolle von Gounods Margarete in klassizistisch-idealischer Manier als unschuldig-frommes Mädchen mit geflochtenen Zöpfen, Kreuzanhänger und bescheiden gesenktem Blick zeigt. Es verwundert freilich nicht, dass derartige Überhöhungen und regelrechte Idolisierungen in dialektischem Umschlag alsbald kritische Reaktionen provozierten, die sich in subversiver Absicht ausdrücklich auf solche Rezeptionsklischees bezogen und zugleich den Mythos vom »deutschen Mäd« durch Techniken der ironisierenden Brechung zu konterkarieren suchten. Als exemplarisch für diese Tendenz kann die Operette *Le petit Faust* von Hervé (eigentlich Florimond Ronger) nach dem Libretto von Hector Crémieux und Adolphe Jaime aus dem Jahr 1869 gelten, in der die Gretchen-Figur einerseits in grotesker Verzeichnung als fleghafte, berechnend-vulgäre Kokotte dargestellt ist und andererseits in einem revue-

artigen Margareten-Reigen ganz verschiedener Nationalitäten regelrecht »vervielfältigt« wird. Indem Hervé in der musikalischen Sprache an Jacques Offenbach gemahnende Opéra bouffe dabei sowohl auf Goethes Drama wie auch auf Gounods Oper parodistisch Bezug nimmt, setzt sie eine Tendenz zur Amalgamierung unterschiedlicher Traditionslinien fort, wie sie die Bearbeitung des Faust-Stoffes seit jeher gekennzeichnet hatte und auch die weitere Transformationsgeschichte des Mythos seit der Mitte des 19. Jahrhunderts bis in die Gegenwart prägen wird.

Literatur

- Becker-Cantarino, Barbara: Witch and Infanticide. Imaging the Female in *Faust I*. In: Goethe Yearbook 7 (1994), 1–22.
- Berlioz, Hector: La Damnation de Faust. Traduction en vers allemands par M. Minslaff. Paris 1854.
- Berlioz, Hector: Huit scènes de Faust. Hg. v. Julian Rushton. Kassel, Basel, Tours u. a. 1970 (New Edition of the Complete Works, Bd. V).
- Berlioz, Hector: Memoiren. Neu übersetzt v. Dagmar Krehler. Hg. und kommentiert v. Frank Heidlberger. Kassel, Basel, London u. a. 2007.
- Bunke, Carolin: Zur Faust-Rezeption in der Musik des 19. Jahrhunderts. Goethes Dichtung und die Kompositionen von Hector Berlioz, Richard Wagner und Franz Liszt. Freiburg i. Br., Berlin, Wien 2011.
- Ciupke, Markus: Des Geklippers vielverworrner Töne Rausch. Metrische Gestaltung in Goethes *Faust*. Göttingen 1994.
- Faust-Buch 1983: Das Faustbuch des Christlich Meynenden von 1725. Faksimile-Edition des Erlanger Unikats. Hg. v. Günther Mahal. Knittlingen 1983.
- Giesen, Sebastian: »Den Faust, dächt' ich, gäben wir ohne Holzschnitte und Bildwerk«. Goethes *Faust* in der europäischen Kunst des 19. Jahrhunderts. Hamburg 1998.
- Goethe FA: Goethe, Johann Wolfgang: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. Hg. v. Friedmar Apel, Hendrik Birus, Anne Bohnenkamp-Renken u. a. 40 Bde. Frankfurt a. M. 1985–2013.
- Greiner, Bernhard: Margarete in Weimar: die Begründung des *Faust* als Tragödie. In: Euphorion 93 (1999), 169–191.
- Haberma, Rebekka (Hg.): Das Frankfurter Gretchen. Der Prozeß gegen die Kindsmörderin Susanna Margaretha Brandt. München 1999.
- Heine, Heinrich: Französische Maler. Gemäldeausstellung in Paris 1831. In: Ders.: Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke. In Verbindung mit dem Heinrich-Heine-Institut hg. v. Manfred Windfuhr im Auftrag der Landeshauptstadt Düsseldorf. Bd. 12.1. Bearb. v. Jean-René Derré u. Christiane Giesen. Hamburg 1980, 9–62.
- Jacobs, Jürgen: Gretchen und ihre Schwestern. Zum Motiv des Kindsmords in der Literatur des 18. Jahrhunderts. In: Fisher, Richard (Hg.): Ethik und Ästhetik. Werke und Werte in der Literatur vom 18. bis zum 20. Jahrhundert. Wolfgang Wittkowski zum 70. Geburtstag. Frankfurt a. M., Berlin, Bern u. a. 1995, 103–120.
- Kaiser, Gerhard: Faust und Margarete. Hierarchie oder Pola-

- rität der Geschlechter? In: Groddeck, Wolfram/Stadler, Ulrich (Hg.): Physiognomie und Pathognomie. Zur literarischen Darstellung von Individualität. Festschrift für Karl Pestalozzi zum 65. Geburtstag. Berlin, New York 1994, 169–185.
- Kierkegaard, Sören: Entweder – Oder. Hg. v. Hermann Diem u. Walter Rest. München 1975.
- Kreutzer, Hans Joachim: Faust. Mythos und Musik. München 2003.
- Marquart, Lea: Goethes *Faust* in Frankreich. Studien zur dramatischen Rezeption im 19. Jahrhundert. Heidelberg 2009.
- Meier, Andreas: Faustlibretti. Geschichte des Fauststoffs auf der europäischen Musikbühne nebst einer lexikalischen Bibliographie der Faustvertonungen. Frankfurt a. M., Bern, New York u. a. 1990.
- Möbus, Frank/Schmidt-Möbus, Friederike/Unverfehrt, Gerd (Hg.): Faust. Annäherung an einen Mythos. Ausstellungskatalog Kunstsammlung der Universität Göttingen. Göttingen 1995.
- Nerval, Gérard de: Observations. In: Faust. Tragédie de Goethe. Nouvelle traduction complète, en prose et en vers, par Gérard [i. e. de Nerval]. Paris 1828, V–XII.
- Pfitzer 1880: Das ärgerliche Leben und schreckliche Ende deß viel-berüchtigten Ertz-Schwartzkünstlers Johannis Fausti, Erstlich, vor vielen Jahren, fleissig beschrieben, von Georg Rudolph Widmann; Ietzo, aufs neue übersehen, und so wohl mit neuen Erinnerungen, als nachdencklichen Fragen und Geschichten, der heutigen bösen Welt, zur Warnung, vermehret Durch Ch. Nicolaum Pfitzerum. Nürnberg 1674. Unter dem Titel ›Fausts Leben von Georg Rudolph Widmann‹ hg. v. Adelbert von Keller. Tübingen 1880.
- Raczynski, Athanasius Graf: Geschichte der neueren deutschen Kunst. Bd. 2. Berlin 1840.
- Schmid, Sonya: Ein Nachruf auf Jungfer Gertraud. Louis Blancs »Kirchgängerin« neu gesehen. In: Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich 7 (2000), 128–154.
- Schmidt, Jochen: Goethes Faust. Erster und Zweiter Teil. Grundlagen – Werk – Wirkung. München ³2011.
- Schmidt, Michael: Genossin der Hexe. Interpretation der Gretchentragödie in Goethes Faust aus der Perspektive der Kindesmordproblematik. Göttingen 1985.
- Scholz, Rüdiger: Die beschädigte Seele des großen Mannes. Goethes *Faust* und die bürgerliche Gesellschaft. 3., überarb. u. um die jüngsten Forschungen aktual. Aufl. Würzburg 2011.
- Staël, Anne Germaine de: Über Deutschland. Vollständige und neu durchgesehene Fassung der deutschen Erstausgabe von 1814 in der Gemeinschaftsübersetzung von Friedrich Buchholz, Samuel Heinrich Catel und Julius Eduard Hitzig. Hg. v. Monika Bosse. Frankfurt a. M. 1985.
- Valk, Thorsten: Liebende Frauen. Goethe und das französische Musiktheater im 19. Jahrhundert. In: Goethe-Jahrbuch 132 (2015), 129–140.

Gesa von Essen