



READER

SOMMERAKADEMIE 2026

TRANSFORMATION

PRO SCIENTIA
STUDIENSTIFTUNG

READER

PRO SCIENTIA Sommerakademie 2026

TRANSFORMATION

"Zeigt, daß in euch der Teufel sey"

Zur Umdeutung von Teufelspakt und Höllenfahrt im aufklärerisch-parodistischen Singspiel *Faust im 18. Jahrhundert*

SOPHIE HOLLWÖGER

Graz

Aus einer Vielzahl von Faust-Stücken auf den Wiener Bühnen in prä-Goethe'scher Zeit sticht das programmatisch betitelte Singspiel *Faust im 18. Jahrhundert* hervor: im Zentrum kein suchender und irrender Gelehrter, sondern ein Bonvivant, der seine Geldprobleme mit Teufels Hilfe lösen will, aber durch eine Intrige zur Vernunft gebracht wird. Mit dieser satirisch-rationalisierenden Transformation kann das Libretto der altbekannten Faust-Handlung eine neue, dem Zeitalter der Aufklärung gemäße Seite abgewinnen.

Schon lange bevor sie durch Goethes berühmteste Tragödie unsterblich wurde, hatte die Legende rund um Doktor Faust und seinen Pakt mit dem Teufel im deutschsprachigen Theater Hochkonjunktur. Gerade auf den überaus produktiven Wiener Bühnen des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts erfreuten sich theatrale Bearbeitungen der Faust-Handlung, die direkt oder indirekt auf Christopher Marlowes *The Tragical History of Doctor Faustus* (um 1594) zurückgehen, großer Beliebtheit. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts hatte der Faust-Stoff auch im Musiktheater Fuß gefasst (vgl. Immer 2018, S. 156), und vor allem nach 1775 verzeichnet die Anzahl der Faust-Dramatisierungen im deutschen Sprachraum generell einen starken Anstieg (vgl. *ibid.*, S. 158). Aus der Vielzahl von Um- und Fortschreibungen des Stoffes sticht ein anonym überliefertes Singspiel in drei Akten mit dem schlichten, aber programmatischen Titel *Faust im 18. Jahrhundert* hervor. Diese satirische Neuerzählung fügt sich ein in eine noch länger erfolgreiche Tradition von Faust-Possen am Wiener Theater (für eine Übersicht s. Meier 1990, S. 66–88), die das komische Potential des eigentlich tragischen Teufelspakt- und Höllenfahrtmotivs ausloten. Zwei populäre Genres der Zeit, Posse und Singspiel, finden sich also in diesem Stück vereint.

Im Folgenden soll nach einer Vorstellung und Kontextualisierung des Stückes der Frage nachgegangen werden, wie, zu welchem Zweck und mit welchem Effekt *Faust im 18. Jahrhundert* den altbekannten Faust-Stoff satirisch transformiert. Im Zusammenspiel mit und vor dem

Hintergrund von typischen Elementen des österreichischen Volksstücks zeigt sich deutlich der Anspruch an das Theater der Aufklärungszeit, das Publikum durch das auf der Bühne Gezeigte moralisch zu erziehen, indem menschliche Schwächen bloßgestellt, tugendhafte Verhaltensweisen belohnt und Werte oder deren Gegenteil illustriert, personifiziert und überzeichnet werden. So kann die parodistisch-didaktische Funktionalisierung des Faust-Stoffes im vorliegenden Stück der vielseitigen literarischen Rezeption von Teufelspakt und Höllenfahrt neue Facetten hinzufügen.

Das Stück

Das Singspiel, dessen Text – eine Kombination aus gesprochenen und (solistisch oder chorisches) gesungenen Passagen – in der Handschrift Cod. 13094 der Österreichischen Nationalbibliothek vorliegt, wirft zahlreiche Fragen auf. Über den Verfasser bzw. die Verfasserin (?) ist nichts bekannt, auch fehlt bislang von der Musik jede Spur; offenbar blieb das Stück unaufgeführt. Eine mit dem Libretto erhaltene, aber durchgestrichene Besetzungsliste lässt immerhin darauf schließen, dass es für die Theatersaison 1786/87 am Wiener Theater am Kärntnertor vorgesehen gewesen sein muss (vgl. Brukner/Hadamowsky 1932, S. 33 f.). Möglicherweise fiel die geplante Aufführung den finanziellen Schwierigkeiten des Kärntnertortheaters in der zweiten Hälfte der 1780er Jahre zum Opfer: Nachdem das Haus 1785 im Auftrag Kaiser Josephs II. renoviert und als Hoftheater wiedereröffnet worden war (vgl. Hadamowsky 1988, S. 275), unternahm man den Versuch, "dem deutschen Singspiel in Wien Heimatrecht zu verschaffen und der herrschenden italienischen Oper wenigstens ein Gegengewicht zu bieten" (*ibid.*, S. 276). Dieser Vorsatz, auf einer der wichtigsten Wiener Bühnen eine neue "Periode des deutschen Singspiels" (*ibid.*, S. 299) einzuläuten und einen entsprechenden Spielplan aufzubauen

en, ließ sich jedoch nicht umsetzen – schon im Februar 1787 gab man wieder Sprechtheater sowie italienische Opern, und ein Jahr später, nach nur zweieinhalb Spielzeiten, wurde das Kärntnertortheater abermals für mehrere Jahre geschlossen und erst unter Leopold II. wiedereröffnet (vgl. *ibid.*, S. 276; 299).

Ob einer der produktivsten Komponisten für deutsche Singspiele dieser Phase 1785–1788 – Ignaz Umlauf, Carl Ditters von Dittersdorf, Martin Ruprecht oder Paul Ignaz Würtzinger (vgl. *ibid.*, S. 299) – für die Musik zu *Faust im 18. Jahrhundert* verantwortlich war, wird sich vielleicht noch eruieren lassen. Auch die Frage, ob die Aufführung aus rein wirtschaftlichen Gründen anderen, zugkräftigeren Genres weichen musste oder ob sie womöglich wegen verschärfter Zensurbestimmungen, in denen sich bereits das Ende des josephinischen Tauwetters ankündigte, nicht zustande kam, ist bislang nicht beantwortet. Jedenfalls handelt es sich um die erste in einer Reihe von Faust-Parodien am Kärntnertortheater, die sich – dann erfolgreicher – bis weit ins 19. Jahrhundert fortsetzen sollte (vgl. Brukner/Hadamowsky 1932, S. 32).

Inhalt

Die Exposition stellt Faust – in dieser Version ein Baron – als leichtsinnigen Verschwender und Frauenhelden vor. Er ist mit Sidonia verlobt, deren Vermögen, so hofft er, in Zukunft seinen ausschweifenden Lebensstil finanzieren soll und die ihm bereits mehrfach aus Geldnöten geholfen hat. Vor der Hochzeit aber will er sich ein letztes Mal ausleben und sich mit der Schauspielerin Lydia vergnügen, einer stadtbekannten Kokotte, um deren Gunst Faust sich eher aus Ehrgeiz denn aus Zuneigung bemüht. Deren Gatte Poltermann stellt Faust wutentbrannt zur Rede, lässt sich aber, von dessen pragmatischer Herangehensweise beeindruckt, rasch auf ein geschäftliches Arrangement ein. Da Faust aus diesem und anderen Gründen in akuten finanziellen Schwierigkeiten steckt, die er vor seiner Braut nicht offenlegen kann, sucht er beim jüdischen Geldverleiher Nathan um einen Kredit an. Dieser bietet ihm stattdessen ein angebliches Zauberbuch zum Kauf an, mit dessen Hilfe man mit der Geisterwelt in Kontakt treten könne. Trotz der Warnungen seines Dieners Franz will Faust diese Chance nicht ungenutzt lassen, sich seinen persönlichen übernatürlichen Helfer heraufzubeschwören, der ihm

wieder zu Geld verhelfen soll. Dass die Gegenleistung dafür seine unsterbliche Seele ist, bereitet ihm keine Sorgen: Ein renommierter Exorzist soll den Teufel oder bösen Geist nach getaner Arbeit bannen und so den geschlossenen Pakt null und nichtig machen.

Unterdessen erfährt Sidonias Kammerzofe Pulcheria, die ihrerseits mit Franz verlobt ist, durch Nathan von Fausts Plänen und trägt diese ihrer Herrin zu. Anders als die Männer glauben die beiden Frauen nicht an Teufelspakte und beschließen, den von seinem eigenen Opportunismus geblendeten Faust zu überlisten: Als dieser die Anweisungen aus Nathans Manuskript befolgt, um einen Geist zu beschwören, erscheint Sidonia "in einer Teufels Maske" (II/2) als Geist Allegro, erläutert Faust ihre Zauberkünste und legt ihm einen Vertrag vor, mit dem er ihr seine Seele überschreiben soll. Bevor aber der Handel perfekt ist, steigt Pulcheria in der Rolle des guten Geistes Piano "aus den Wolken" (II/3) herab, der Faust vor den Versuchungen der Hölle warnt. Es folgt ein langes Streitgespräch zwischen den beiden Frauen, die dank Schleier und Verkleidung von Faust nicht erkannt werden; doch als Franz mit einer dringenden Mahnung von Fausts Gläubigern die teuflischen Verhandlungen unterbricht, gerät Faust in Panik und unterzeichnet Sidonias "Verschreibung" (II/4). Er erhält daraufhin prompt einen Beutel Geld und beschließt zufrieden, den vermeintlichen Teufel als "Wirthschafterinn" (II/4) im Hause zu behalten.

Während Franz nach dem Eremiten und Exorzisten Frater Jodokus Kauz geschickt wird, trifft ein Brief ein, in dem Sidonia vorgibt, aus Kummer über Fausts Untreue und Teufelsbündelerei ins Kloster gegangen zu sein. Wie erhofft sieht Faust nun seinen Verlust ein und fleht Allegro an, ihm seine Verlobte wiederzubeschaffen – Allegro verlangt für diesen Dienst eine weitere Seele, die der treue Franz seinem Herrn zuliebe zu überschreiben bereit ist. Der wenig später eintreffende Jodokus Kauz versucht vergeblich, Sidonia-Allegro mit allerlei verballhornten Zaubersprüchen ("hoccus poccus kikerifix fermati male spiritus!", III/2) unschädlich zu machen; der Teufel aber gibt sich als attraktive junge Frau zu erkennen, die den Frater ohne Mühe verführt und ebenfalls ein Formular unterschreiben lässt. Noch in Verzückung über diesen Pakt, lässt sich Jodokus von Sidonia überumpeln und wird gemeinsam mit Faust und Franz von als Teufel verkleideten Dienern abgeführt. Ihre Höllenfahrt wird für Mitternacht angekündigt.

Die letzte Szene zeigt einen Höllenschlund mit Flammen, Donnergrollen und einem Chor der ‚Teufel‘. Während die drei Männer ängstlich ihres Endes harren, erscheint Pulcheria erneut als guter Geist und ‚rettet‘ zunächst Franz, der seine Seele aus uneigennütigen Motiven überschrieben habe und daher nicht der Macht des Teufels anheimgefallen sei. Erst dann entpuppt sich die Hölle als geschmückter Festsaal mit Hochzeitsgesellschaft, Sidonia und Pulcheria geben sich zu erkennen und klären den Schwindel auf. Der abtrünnige Mönch wird bloßgestellt und zurechtgewiesen, beide Paare können heiraten und versprechen einander die Freundschaft, und das Stück schließt mit einem Dankeschor aller Beteiligten, die die Macht der Liebe preisen.

Eine alte Geschichte – neu interpretiert

Wie schon der Titel *Faust im 18. Jahrhundert* andeutet, verpasst der unbekannte Librettist der Figur des Faust einen seiner Zeit gemäßen Anstrich (vgl. Brukner/Hadamowsky 1932, S. 32): Aus dem suchenden und irrenden Gelehrten wird ein überzeichnetes Produkt der Aufklärung, ein zügelloser Lebemann, der sich von einem missverstandenen modernen Individualismus dazu verleiten lässt, blind zu glauben, was auch immer ihm zum Vorteil gereicht, und der erst durch eine aufwendige List zur Einsicht geführt wird. Der Teufelspakt wird zur Komödienintrige, an deren Ende statt der Höllenfahrt Fausts Läuterung und Hochzeit stehen.

Diese Grundidee ist offenbar inspiriert durch Johann Friedrich Schinks "komisches Duodrama" *Doktor Faust*, das in der Geschichte der deutschsprachigen Faust-Bearbeitungen "den Übergang vom Kunstdrama zur Parodie" (Brukner/Hadamowsky 1932, S. 31) darstellt: Der deutsche Theaterdichter und -kritiker Schink schickte seinen ersten Versuch, den Faust-Stoff in eine Komödie zu übersetzen, an Heinrich August Ottokar Reichard in Gotha, der 1778 Auszüge aus dem Stück sowie das Begleitschreiben in seinem *Theater-Journal für Deutschland* publizierte (vgl. *ibid.*). Darin präsentiert sich Faust als "metaphysischer Grübler" (Schink 1778), der sich "so tief in die schwarze Kunst hineinstudirt [hat], daß Donkischott nicht mehr für sein Ritterlichen Abendtheuer gestritten haben kann, als Faust sich seiner Geister [...] annimmt" (*ibid.*). Trotz dieser Schwäche hat eine junge Frau sich in ihn verliebt und es sich in den Kopf gesetzt, ihn von seiner Besessenheit zu heilen und stattdessen

für sich zu gewinnen. So verkleidet sie sich als Teufel, lässt sich von Faust ‚beschwören‘ und sich seine Seele überschreiben und zwingt ihn dadurch gleichsam, sie zu heiraten. Unter dem Titel *Der neue Doktor Faust. Eine Plaisanterie mit Gesang, in zwei Aufzügen* erschien das vollständige, überarbeitete Stück wenige Jahre später in Graz (Schink 1782), wo Schink ab Frühling 1783 als Dramaturg tätig war (vgl. Fleischmann 1974, S. 111). Über das genaue Verhältnis des Verfassers des Singspiels zur Schink'schen Vorlage lässt sich nur spekulieren – für Letztere sind ebenfalls keine Aufführungen belegt (vgl. Immer 2018, S. 157) –, doch ist die Prämisse auffallend ähnlich, und Schink, der nach seinem Grazer Intermezzo bereits 1784 nach Wien zurückkehrte (vgl. Fleischmann 1974, S. 114), pflegte sicherlich auch dort Kontakte zur Theaterwelt. Sein *Faust* wurde in weiterer Folge "fruchtbares Vorbild für das beliebte Parodieverfahren in musiktheatralischer Form" (Meier 1990, S. 76), das die Entwicklung der Singspiel-Posse vorantrieb (vgl. Immer 2018, S. 157).

Mit dieser rationalisierenden Version der Teufelsbeschwörung gelingt Schink gewissermaßen die Überwindung des ‚Faust-Problems‘ – die zeitgemäße Umdeutung eines Motivs, das im ausgehenden 18. Jahrhundert, der Zeit des aufgeklärten Absolutismus in Österreich und Deutschland, schon sehr archaisch gewirkt haben muss. *Faust im 18. Jahrhundert* geht noch einen Schritt weiter, insofern als hier der irregeleitete Gelehrte bzw. ‚Don Quijote der Geisterwelt‘ mit dem leichtsinnigen, aber nicht böswilligen Bon vivant überschrieben wird, der den Teufelsbund als vermeintlichen Weg des geringsten Widerstandes wählt – ein schwacher, aber nicht unrettbarer Charakter, der mit ein wenig Hilfe zur Besserung bereit ist. Die wohlmeinende Intrige, die ihn wieder auf den rechten Weg führt und die mit reichlich Verkleidung, Verwirrung und Klamauk einhergeht, ist ein Grundmuster der Komödie und Impuls für die satirische Entfaltung der Handlung.

Faust als Posse

So zieht die hier vorliegende Bearbeitung des Faust-Stoffes alle Register der Singspiel-Komödie, die um 1800 beim Wiener Publikum Anklang fanden. Typische Elemente sind etwa die sprechenden Namen, die sich in *Faust im 18. Jahrhundert* in diversen Nebenrollen finden, etwa beim temperamentvollen Poltermann, aber

auch die schablonenhaften, kaum als individuelle Charaktere ausgestalteten Figuren: Insbesondere die antiklerikale Anlage des unfähigen und unkeuschen Exorzisten und die antisemitisch-stereotype Darstellung des jüdischen Geldverleihers, dessen Name wohl nicht zufällig an Lessings *Nathan* erinnert, sind hier zu nennen (vgl. Brukner/Hadamowsky 1932, S. 32 f.).

Zentrales Moment der Posse ist außerdem die Intrigen- und Verwechslungshandlung, die sich vor allem angesichts von Sidonias mehrschrittigen Verkleidungen und raschen Rollenwechseln durchaus komplex gestaltet, und schließlich die humorvolle Unterwanderung von Wertvorstellungen – etwa gleich zu Beginn in der skurrilen ‚Verhandlung‘ um die gemeinschaftliche ‚Nutzung‘ einer verheirateten Frau, die Faust mit deren Ehemann führt:

FAUST [*singt*]: Ein Weib ist eine Wunderspeise,
Die noch kein Fresser aufgezehrt;
Wann ungebettet ein Schmarozer
Zu Zeiten in die Schüssel fährt,
Und auch davon genießt:
Bleibt doch mehr übrig für den Mann,
Wenn er auch noch so hungrig ist,
Als er verzehren kann.

POLTERMANN: Und die Ehre?

FAUST: Das Wort lassen Sie ganz weg, zu unsrer Unterhandlung schikt sich's nicht. Wann Sie aber gar nicht davon abkommen können, so setze ich Ihnen dagegen tausend Gulden, die ich Ihrer Frau monatlich gebe und gleich ein ganzes Jahr voraus bezahle. (I/5)

Poltermann wird hier zur Parodie eines treusorgenden Ehemannes mit deutlich misogynen Untertönen, denen Lydias eigener Auftritt kurz vor Fausts angekündigter Höllenfahrt entgegensteht, wo sie sich als zielstrebige Frau präsentiert, die durchaus für sich selbst eintreten kann (III/7). Generell fällt die auf- und abgeklärte Haltung der weiblichen Figuren auf, die den selbstsüchtigen und gerade deshalb so leichtgläubigen Männern durchwegs intellektuell überlegen sind. So ist sich Sidonia von Anfang an über die Schwächen ihres Zukünftigen im Klaren und selbstbewusst entschlossen, ihn zu bessern. Von leeren Versprechungen und romantischen Klischees ist sie hingegen unbeeindruckt:

FAUST: Ja, unvergleichliches Mädchen, mein Leben wird zu kurz seyn diese himmlische Güte mit einer unverletzten Treue und ...

SIDONIA: Nur keine Gemeinsprüche. (I/10)

In Sidonias pragmatischer Kammerzofe Pulcheria, die die Dinge ebenso resolut beim Namen nennt, ist ihr eine kongeniale Helferin zur Seite gestellt. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, dass die Konstellation Pulcheria/Franz zwar, wie häufig zu beobachten, auf der Dienstbotenebene das Protagonisten-Paar spiegelt, das Stück aber ohne die sonst für das Wiener Volksstück typische komische Dienerfigur als ‚comic relief‘ auskommt. Vielmehr wird der Stoff auf der Ebene der Haupthandlung parodiert; die entscheidende Front verläuft zwischen den männlichen und den weiblichen Figuren, wobei die Frauen sowohl Moral als auch Vernunft klar auf ihrer Seite haben:

SIDONIA [*zu Pulcheria*]: Da sey du unbesorgt. Alles beschwören, Pakt machen, Teufel holen, ist elende Erfindung von Leuten, die sich in dummen Jahrhunderten, die Gewalt anmasten unsre Seelen zu verwalten. [...] Es wundert mich, daß der Baron noch so albernes Zeug glaubt, doch mir kommt seine Schwachheit jezt treflich zu statten. (I/9)

In ihrer Abwendung von übernatürlichen Mächten, die "sich [...] die Gewalt anmasten unsre Seelen zu verwalten", bringt Sidonia einen Grundgedanken der Aufklärung zum Ausdruck und wird damit mindestens ebenso sehr – wenn auch in anderem Sinne – zur Verkörperung des 18. Jahrhunderts wie der titelgebende Faust. Ihrem Vorsatz entsprechend wird im Folgenden der in Gier und Bequemlichkeit begründete Teufelsglaube aufs Korn genommen: Fausts Beschwörung beginnt mit den zu erwartenden okkulten Elementen wie einem auf den Boden gemalten Kreis "mit verschiedenen Charakteren" (II/1), Kräutern und Zaubersprüchen und steigert sich rasch zur Psychomachie, einem Kampf um die menschliche Seele zwischen dem guten und dem bösen Geist, die im dramatischen Wortgefecht ihre Überredungskünste zur Schau stellen. Dieser literarische Auftritt der miteinander ringenden Mächte von Gut und Böse ist zunächst sehr traditionell ausgestaltet (vgl. Brukner/Hadamowsky 1932, S. 33), wird aber rasch ironisch gebrochen. Anders als in der Schink'schen Vorlage ist der Faust des Singspiels nämlich gerade nicht an metaphysischen Fragen interessiert, sondern ausschließlich an seinen unmittelbaren irdischen Problemen, weshalb er den Wechselgesang der beiden vermeintlichen Geister brüsk unterbricht:

PULCHERIA [*als guter Geist*]: Nur ich kann deine Seele retten,
Zerbrich des schlaun Feindes Ketten,
Ich will dein Tröster seyn;
Ich rathe dir,
Ergib dich mir,
Ergib dich mir.
[...]
FAUST: Was soll der Lärm, das Schreyn!
"Ergib dich mir, ergib dich mir",
Mich laßt ihr hier
Wie einen Narren stehn,
Zu meiner Rettung ist noch nichts geschehn. (II/3)

Ebenso gnadenlos verfährt der Librettist im dritten Akt mit dem scheinheiligen Mönch und dessen faulem Zauber: In einer Aneinanderreihung von Stereotypen brüstet sich Jodokus Kauz mit seinen Fähigkeiten, erkundigt sich fachmännisch nach diversen Charakteristika des zu bannenden Teufels, bewirft diesen sodann mit beschriebenen Zetteln und beeindruckt Faust mit dem Kauderwelsch seiner Zaubersprüche, wofür er sich selbstredend bezahlen lässt. Auf die Spitze getrieben wird die Parodie in der anschließenden, eindeutig anzüglichen Szene, nachdem Faust den Frater mit Sidonia allein gelassen hat und diese ihm erfolgreich ein unmoralisches Angebot macht. Der Mönch entlarvt sich kurzerhand selbst als Hochstapler und Lüstling:

JODOKUS: Wann dich nun die Leute bey mir sehen? Bey
unser einem kommt alles auf den äußerlichen Schein an.
SIDONIA: Ich könnte ja des Tags als Katze und Nachts als –
(III/2)

Doch natürlich führen all diese Verfehlungen, dem Prinzip der Komödie gehorchend, im großen Finale nicht ins Verderben, sondern ins Happy End. Als alles lenkende Macht erweist sich weder Gott noch Teufel, sondern die Liebe, die einen unvollkommenen Charakter auf den rechten Weg zurückzuführen vermag:

GESANG. *Hinter der Scene*: Die Hölle weicht: kehr zu der Freude um.
Die Liebe ist dein Retter,
Sie macht aus Teufeln Liebes Götter
Und aus dem Abgrund ein Elysium. (III/10)

So sieht Faust schlussendlich ein, dass aller Umgang mit dem Übernatürlichen nur Gaukelspiel war – teils aus unlauteren Motiven, wie bei Nathan und Jodokus, teils altruistisch, weil Sidonia ihn mit ihrer "sanften Zauberey" von seiner Selbstsucht geheilt hat. Pulcherias Fazit, dass

die Frauen sich selbst als Teufel gerieren müssen, um ihr Glück zu machen, wirkt dabei unerwartet emanzipiert und erteilt zugleich dem Aberglauben eine letzte Absage:

FAUST: Ich dank es holde Liebe dir!
Das beste Mädchen gabst du mir:
Mit ihrer sanften Zauberey
Macht sie mich ewig treu.
[...]
PULCHERIA: Ihr Weiber lass't es mir gesteh'n,
Daß euch die Männer hintergeh'n,
Zeigt, daß in euch der Teufel sey
Sie werden fromm und treu.
[...]
[REFRAIN:] Es hat's ein weiser Mann gesagt,
Was man mit dir, o Liebe, wagt:
Wann Höll und Teufeln wiederstehn
Mus gut zu Ende geh'n. (III/10)

Parodistische Umdeutung und moraldidaktische Funktionalisierung

Durch diese Umdeutung des Teufelsbundes kann einerseits einem Natürlichkeitsanspruch Genüge getan werden, der im Zeitalter der Aufklärung unter anderem (besonders prominent) von Johann Christoph Gottsched in seinem *Versuch einer critischen Dichtkunst* (1730) vertreten wurde und der für die Darstellung übernatürlicher Phänomene in der Literatur keinen Platz sieht: Ausgehend vom aristotelischen Mimesis-Prinzip mit dem daran geknüpften Wahrscheinlichkeitsgebot, "daß man auch im Dichten eine Wahrscheinlichkeit beobachten muß, ohne welche eine Fabel, Beschreibung, oder was es sonst ist, nur ungereimt und lächerlich seyn würde" (Gottsched 1730, Kap. VI/§ 1), erklärt der Literaturtheoretiker "die Aehnlichkeit des Erdichteten, mit dem, was wirklich zu geschehen pflegt" (ibid.), zum Ideal in der Dichtung. Teufels- und Geisterglauben ebenso wie Exorzismen werden denn auch in dieser Version der Faust-Handlung als unvernünftig und wirkungslos dekurviert. Andererseits kann das Stück mit seinem Spott über jene, die an derart Über- und Widernatürliches glauben oder sich daran zu bereichern suchen, im selben Atemzug amüsieren und belehren; dank des aufwendigen Verwirrspiels Sidonias, die den drei Männern Teufelschor und Höllenfeuer vorgaukelt, wird nicht zuletzt auch die Schaulust des Publikums befriedigt. Geschickt werden also pädagogische Intention und die

dramatischsten und bühnenwirksamsten Elemente des Faust-Stoffes ineinander verwoben: Der Auftritt des guten und des bösen Geistes, die im Stile einer klassischen Psychomachie um die Seele des Sterblichen ringen, ist ein altbekanntes Element christlich-allegorischer Dichtung. Auch die Andeutung von Höllenschlund und Höllenfeuer in einem Bühnenbild, das sicherlich eindrucksvoll gestaltet worden wäre (so besagt die Regieanweisung für III/10: "Flammen und Donner; die Hölle öffnet sich: am Rand des Abgrunds sind einige drohende Teufeln, andre beschäftigen sich mit Unterhaltung des Feuers"), darf um der Spannung willen nicht fehlen, wenn auch das Publikum weiß, dass es sich nur um ein Spiel im Spiel handelt – ebenso wie die Rettung in letzter Sekunde.

Damit ist der Unterhaltungswert gesichert, der dem Publikum auch die zugrundeliegende Botschaft schmackhafter machen sollte. Die Hauptfigur mit ihren charakterlichen Fehlern wird lächerlich gemacht, ist dabei aber nicht gänzlich unsympathisch. Darin lässt sich eine Reaktion auf die Lessing'sche Damentheorie erkennen (vgl. Meier 1990, S. 76): Die Komödie soll den Sinn für Moral beim Publikum schulen, indem sie das Lächerliche an menschlichen Schwächen aufzeigt, den Menschen selbst aber nicht degradiert – sie "will durch Lachen bessern; aber nicht eben durch Verlachen; [...] Ihr wahrer allgemeiner Nutzen liegt in dem Lachen selbst; in der Übung unserer Fähigkeit, das Lächerliche zu bemerken" (Lessing 1767).

Der Kunstgriff von *Faust im 18. Jahrhundert* besteht nun darin, wie das nicht mehr zeitgemäße Motiv der Teufelsbeschwörung neu interpretiert wird, um einerseits nicht auf beliebte theatrale Effekte, Bühnenspektakel, Klamauk und Dramatik verzichten zu müssen, zugleich aber auch eine unmissverständlich aufklärerische Agenda zu verfolgen: Aberglaube wird als solcher bloßgestellt, bürgerliche Tugenden wie Treue, Ehrlichkeit und Selbstbestimmung führen zum Happy End. Mit einer solchen rationalisierenden Umdeutung und davon ausgehenden komischen Umgestaltung nimmt das Libretto eine satirische Transformation und eine didaktische Funktionalisierung der bekannten Faust-Handlung vor und kann ihr so eine neue Seite abgewinnen, die stellenweise – in der (Selbst-)Ermächtigung der Frauen und ihrer aktiven Rolle, die nicht als widernatürlich, sondern als tatsächliche Lösung des Problems dargestellt wird – sogar bemerkenswert modern erscheint.

Sophie Hollwöger studiert(e) Übersetzen (Englisch, Italienisch), Klassische Philologie (Schwerpunkt Griechisch) sowie Germanistik an der Karl-Franzens-Universität Graz. Nach Auslandsaufenthalten in Dublin und Bologna war sie an den Instituten für Germanistik, Antike und Alttestamentliche Bibelwissenschaften als studentische Mitarbeiterin tätig. Sie unterrichtet seit mehreren Jahren Altgriechischkurse an der Urania und lebt ihre Liebe zu Sprache und Text auch als Übersetzerin, Lektorin und Korrektorin aus. Ein Forschungsprojekt zu den Anfängen des deutschsprachigen Berufstheaters in Österreich ist derzeit in Planung. Sophie Hollwöger ist seit 2022 PRO SCIENTIA Stipendiatin.

Edition

Fritz Brukner/Franz Hadamowsky (Hg.): Die Wiener Faust-Dichtungen von Stranitzky bis zu Goethes Tod. Zum hundertjährigen Todestag Goethes. Wien: Wiener Bibliophilengesellschaft 1932, S. 64–118.

Literatur

Brukner/Hadamowsky 1932 = Fritz Brukner/Franz Hadamowsky (Hg.): Die Wiener Faust-Dichtungen von Stranitzky bis zu Goethes Tod. Zum hundertjährigen Todestag Goethes. Wien: Wiener Bibliophilengesellschaft 1932.

Fleischmann 1974 = Krista Fleischmann: Das steirische Berufstheater im 18. Jahrhundert. Wien: Verlag der ÖAW 1974 (= Theatergeschichte Österreichs, Bd. V: Steiermark, H. 1).

Gottsched 1730 = Johann Christoph Gottsched: Versuch einer critischen Dichtkunst. <http://www.zeno.org/nid/20004874153> (Zugriff 5. 6. 2026). Ursprünglich erschienen: Leipzig: Breitkopf 1730.

Hadamowsky 1988 = Franz Hadamowsky: Wien. Theatergeschichte. Von den Anfängen bis zum Ende des Ersten Weltkriegs. Wien/München: J&V 1988 (= Geschichte der Stadt Wien, Bd. 3).

Immer 2018 = Nikolas Immer: Faust, das Genie – 1750 bis 1850. Gattungs- und Mediengeschichte. Theater. In: Faust-Handbuch. Konstellationen – Diskurse – Medien. Hg. v. Carsten Rohde, Thorsten Valk und Mathias Mayer. Stuttgart: Metzler 2018, S. 154–162.

Lessing 1767 = Gotthold Ephraim Lessing: Hamburgische Dramaturgie. Neunundzwanzigstes Stück. Den 7. August 1767. <https://projekt-gutenberg.org/authors/gotthold-ephrain-lessing/books/gotthold-ephrain-lessing-hamburgische-dramaturgie/chapter/31/> (Zugriff 5. 6. 2026). Ursprünglich erschienen: Stuttgart: Reclam 1995.

Meier 1990 = Andreas Meier: Faustlibretti. Geschichte des Fauststoffs auf der europäischen Musikbühne nebst einer lexikalischen Bibliographie der Faustvertonungen. Frankfurt a. M.: Lang 1990.

Schink 1778 = [Johann Friedrich] Schink: Doktor Faust. Ein komisches Duodrama. https://faustedition.net/testimony/tille_309 (Zugriff 5. 6. 2026). Ursprünglich erschienen in: Theater-Journal für Deutschland 6 (1778), S. 18–43.

Schink 1782 = Johann Friedrich Schink: Der neue Doktor Faust. Eine Plaisanterie mit Gesang, in zwei Aufzügen. <http://www.zeno.org/nid/2000561113X> (Zugriff 5. 6. 2026). Ursprünglich erschienen in: Zum Behuf des Teutschen Teaters 1 (1782), S. 303–337.



Impressum

Studienstiftung PRO SCIENTIA
Lisa Simmel, Geschäftsführerin

Otto Mauer Zentrum
Währinger Str. 2-4/22, 1090 Wien
office@proscientia.at

ISSN: 3061-094X (Print), 3061-0958 (Online)
<https://www.proscientia.at/publikationen/>

Die Verantwortung für den Inhalt der Beiträge
liegt bei der Verfasserin/dem Verfasser.

Radaktion: Christian Jostmann
Satz: Leonie Licht

Cover: Francesca-Maria Raffler, Wien
Druck: Facultas, Stolberggasse 26, 1050 Wien

Zum Cover

Ein Schmetterling als Sinnbild für Metamorphose und Transformation: Auf seinen Flügeln trägt er symbolische Ausschnitte der vielfältigen wissenschaftlichen und künstlerischen Disziplinen, die PRO SCIENTIA ausmachen und die sich in einem stetigen Wandel befinden. Die mechanische Gestaltung des Schmetterlings greift diese Dynamik auf und verweist auf die gegenwärtigen Transformationsprozesse in Wissenschaft, Kunst und Gesellschaft. Dem Entwurf liegt eine handgemachte Collage mit Bleistiftzeichnung zugrunde, als Zeichen menschlichen, künstlerischen Schaffens im Kontrast zur immer mehr dominierenden Verwendung von "KI".

Francesca-Maria Raffler, Wien