TILL DEMBECK

GOETHES GRIECHISCH: ZUR NICHTEINSPRACHIGKEIT DES *FAUST*

Goethes *Faust* (1808/1832) sieht auf den ersten Blick aus wie ein einsprachiger Text.[1] Abgesehen von Namen und Lehnwörtern nicht-deutscher Herkunft, die längst in die Sprache integriert sind, findet sich nur sehr wenig, was nicht deutsch ist: Latein in der Maxime, die Mephistopheles dem Schüler ins Stammbuch schreibt (vgl. V. 2048)[2], und in den Fetzen des Requiems, die Gretchen aus der Ferne hört (vgl. V. 3798–3834), sowie zwei Wörter auf Englisch, als sich Mephistopheles im zweiten Teil »old Iniquity« (V. 7123) nennt. Ferner gibt es im ersten Teil zwei Stellen, an denen man vermuten mag, dass das Deutsche eigentlich eine Übersetzung aus dem Lateinischen beziehungsweise Spanischen ist – während der Ostermesse (vgl. V. 737–807) und in einem Lied, das in ›Auerbachs Keller‹ gesungen wird (vgl. V. 2205 f.). Wenn sich Faust gleich zu Beginn daran macht, das Neue Testament ins Deutsche zu übersetzen, ruft er damit das griechische Original zumindest auf. Und man könnte sagen, dass das Deutsch der Renaissance, auf dem sich Faust und die übrigen Protagonisten ›in Wirklichkeit‹ unterhalten haben dürften, durchgängig als Neuhochdeutsch wiedergegeben wird. Im zweiten Teil schließlich beziehen große Teile der Handlung Protagonistinnen aus der griechischen Antike ein, und auch hier ist anzunehmen, dass sie ›eigentlich‹ Griechisch sprechen. Über die Frage, auf welcher Sprache sich Gott und Mephistopheles im ›Prolog im Himmel‹ unterhalten, mag ich hier nicht spekulieren.

Diese grobe Bestandsaufnahme zur Sprachvielfalt im *Faust* mag auf den ersten Blick reichlich pedantisch wirken. Folgt doch der Text keinesfalls den Zwängen eines wie auch immer bestimmten Realismus, sondern viel eher einem

1 Die hier vorgelegte Lektüre ist auf Englisch bereits publiziert worden in Till Dembeck, Multilingual Philology and Monolingual *Faust*. Theoretical Perspectives and a Reading of Goethe's Drama, in: German Studies Review 41 (2018), H. 3, S. 567–588. Ich habe sie hier nicht nur übersetzt, sondern auch mit Blick auf die Begrifflichkeit der Nichteinsprachigkeit gründlich überarbeitet.

2 Ich zitiere *Faust* aus der folgenden Ausgabe und gebe die Versnummern im Fließtext an: Johann Wolfgang Goethe, Faust: Die Tragödie erster und zweiter Teil, Urfaust, hg. und kommentiert von Erich Trunz, München 1991.

© 2025 Till Dembeck, Publikation: Wallstein Verlag
DOI https://doi.org/10.46500/83535662-023 | CC BY-NC-ND 4.0

allegorischen Schreibprogramm. Doch verweist der Text selbst immer wieder auf die je unterschiedlichen kulturellen und historischen Kontexte, denen die Protagonisten entstammen, und es gibt zumindest eine Szene, in der von Sprachvielfalt die Rede ist. Denn als Faust auf Helena trifft, die zunächst in jambischen Trimetern oder trochäischen Tetrametern spricht, also den wichtigsten Metren der griechischen Tragödie, staunt sie über die Reime, die einer von Fausts Vasallen verwendet:

HELENA: Vielfache Wunder seh' ich, hör' ich an,
Erstaunen trifft mich, fragen möcht' ich viel.
Doch wünscht' ich Unterricht, warum die Rede
Des Mann's mir seltsam klang, seltsam und freundlich.
Ein Ton scheint sich dem andern zu bequemen,
Und hat ein Wort zum Ohre sich gesellt,
Ein andres kommt, dem ersten liebzukosen.
FAUST: Gefällt dir schon die Sprechart unsrer Völker
O so gewiß entzückt auch der Gesang,
Befriedigt Ohr und Sinn im tiefsten Grunde.
Doch ist am sichersten wir übens gleich,
Die Wechselrede lockt es, ruft's hervor.
(V. 9365–9376)

Die griechische Heldin kann dieses poetische Mittel nicht kennen, da es weder im Griechischen noch im Lateinischen existierte. Faust bringt ihr daraufhin das Reimen spielerisch bei:

HELENA: So sage denn, wie sprech' ich auch so schön?
FAUST: Das ist gar leicht, es muß von Herzen gehn.
Und wenn die Brust von Sehnsucht überfließt,
Man sieht sich um und fragt –
HELENA: Wer mit genießt.
FAUST: Nun schaut der Geist nicht vorwärts nicht zurück,
Die Gegenwart allein –
HELENA: Ist unser Glück.
FAUST: Schatz ist sie, Hochgewinn, Besitz und Pfand;
Bestätigung, wer giebt sie?
HELENA: Meine Hand.
(V. 9377–9384)

Helena hat eine neue Sprache erlernt, und diese Sprache kann nun zur Grundlage der Liebesbeziehung zwischen den beiden werden.[3]

Natürlich handelt es sich um einen Witz – im Sinne Jean Pauls also um das Finden eines »Verhältnis[ses] von Ähnlichkeit, die unter größerer Unähnlichkeit verborgen ist«.[4] Doch ist es eben ein Witz von Bedeutung, denn die Verbindung, die so hergestellt wird, ist grundlegend für die Poetik nicht nur des *Faust*. Postuliert wird eine Äquivalenz zwischen ›Sprachigkeiten‹ (nach Robert Stockhammer die Eigenschaft sprachlicher Elemente und Strukturen, ›einer Sprache‹ mehr oder weniger zuzugehören)[5] und den *contraintes* der poetischen Sprache (*contrainte* auf Französisch, weil der Begriff vom Oulipo in seiner Relevanz für das poetische Schreiben vollumfänglich erkannt wurde).[6] Man könnte auch sagen: In der Szene zwischen Faust und Helena erweist sich, dass die *contraintes* der poetischen Sprache als Allegorien von Sprachigkeiten fungieren können. Damit einher geht eine Relativierung dessen, was wir gemeinhin als Sprachdifferenz bezeichnen: So wie es zumindest den poetisch begabten Protagonistinnen des *Faust* augenscheinlich leicht fällt, im Bereich der poetischen *contraintes* von einem Redemittel zum anderen überzugehen, erscheint Sprachigkeit als graduelles Phänomen. In der Welt des *Faust* (oder zumindest: in dessen zweitem Teil) sind Deutsch und Griechisch weniger unterschiedliche Sprachsysteme, sondern eher so wie Dialekte auf einem Sprachkontinuum angesiedelt.

3 Die erste mir bekannte Interpretation, die diese Szene als Schlüssel zum Drama versteht, ist Katerina Zachu, Multikulturalität und Mehrsprachigkeit in *Faust II*. Der Helena-Akt, in: Sprache und Multikulturalität. Festschrift für Professor Käthi Dorfmüller-Karpusa, hg. von Eleni Butulussi, Evangelia Karagiannidou und Katerina Zachu, Thessaloniki 2005, S. 439–456. Zachu setzt die formale Vielfalt des Textes ausdrücklich in Beziehung zu kultureller und sprachlicher Vielfalt. Viel ausführlicher als hier möglich hat Dirk Weissmann die Sprachvielfalt im *Faust* in den Blick genommen; Dirk Weissmann, Les langues de Goethe. Essai sur l'imaginaire plurilingue d'un poète national, Paris 2021, S. 25–45, zur hier interessierenden Passage S. 35–45.

4 Jean Paul, Vorschule der Ästhetik, nebst einigen Vorlesungen in Leipzig über die Parteien der Zeit, in: Ders., Sämtliche Werke, hg. von Norbert Miller, Darmstadt 2000, Abt. I, Bd. 5, S. 7–514, hier S. 171.

5 Vgl. etwa Robert Stockhammer, Zur Konversion von Sprachigkeit in Sprachlichkeit (langagification des langues) in Goethes *Wilhelm Meister*-Romanen, in: Critical Multilingualism Studies 5 (2017), H. 3, S. 13–31, hier S. 15.

6 Harry Mathews, ein Mitglied des Oulipo, hat behauptet, dass auch eine beliebige, künstliche *contrainte*, der man sich unterwirft (bspw. die Regel, nur Wörter ohne ›e‹ zu verwenden), dem Schreiben einen ebenso festen Halt gebe wie eine Muttersprache; Harry Mathews, Translation and the Oulipo: The Case of the Persevering Maltese, in: Brick 58 (1998), S. 70–76.

Vor diesem Hintergrund gewinnt die Vielfalt der poetischen *contraintes*, die im *Faust* eingesetzt werden, an Bedeutung.[7] Gattungspoetisch handelt es sich bei der »Tragödie« um ein hochkomplexes Hybrid: Das Drama enthält höfische Maskenspiele, macht Gebrauch von Elementen der Tragödie (Gretchen-Handlung) wie der Komödie (siehe die Nutzung des Spiels im Spiel)[8], trägt opernhafte Züge, greift auf die Tradition der Moralitäten (Calderón) und auf Shakespeare zurück. Die Komplexität des Versbaus steht dem in nichts nach: Es gibt kaum ein den zeitgenössischen Leserinnen bekanntes Metrum, das nicht irgendwo auftaucht, und Goethe bedient sich strategisch metrischer Strukturen unterschiedlichster Herkunft, also zum Beispiel romanischer Formen wie der *ottava rima* (in den Prologen), des deutschen Knittelverses (am Anfang der Faust-Handlung), der antiken Metren (wie gesehen), des Blankverses und verschiedener anderer, oft eigenwilliger Formen der Versgestaltung. Insofern all diese Formen auf ihre jeweiligen Ursprünge in anderen kulturellen und sprachlichen Kontexten verweisen und insofern wir sie ganz allgemein allegorisch auf Sprachvielfalt beziehen dürfen, ist ihnen eine Aussage über den *Faust* selbst zu entnehmen: Sie bedeuten uns, dass wir das Deutsch des Textes keineswegs (nur) für Deutsch halten dürfen. *Faust* will ein nichteinsprachiger Text sein.

Darin liegt ein kulturpolitischer Impuls, der sich genauer bestimmen lässt, wenn man den Kontext bedenkt. Nicht zu Unrecht gilt der Beginn des 19. Jahrhunderts als Zeitalter der Einsprachigkeit. Aufbauend auf der (neuen) Semantik der Muttersprache macht die Nationalbewegung nach der Auflösung des Reiches und im Anschluss an die Napoleonischen Kriege die deutsche (Standard-) Sprache zum Bestimmungsgrund der Nation. Goethes Werk hat daran insofern teil, als es das Deutsche als Literatursprache etabliert oder zumindest festigt. Sein Beharren auf Nichteinsprachigkeit, das nicht nur dem *Faust* eigen ist,[9] hält ihn allerdings zugleich deutlich auf Distanz.

Nichts hat Goethe gemein mit der radikalen Position eines Johann Gottlieb Fichte, dessen *Reden an die deutsche Nation*, im selben Jahr publiziert wie der erste Teil des *Faust* (1808), das Deutsche als einzige wirklich lebendige Gegen-

7 Für eine sehr ausführliche Darstellung der formalen Vielfalt des *Faust* und seiner überbordenden Anspielungen auf die literarische Tradition vgl. Stuart Atkins, Goethe's *Faust*: A Literary Analysis, Cambridge 1958, Jane K. Brown, Goethe's *Faust*: The German Tragedy, Ithaca 1986 und Markus Ciupke, Des Geklimpers vielverworrner Töne Rausch. Die metrische Gestaltung in Goethes »Faust«, Göttingen 1994.

8 Vgl. Ralf Simon, Theorie der Komödie, in: Theorie der Komödie – Poetik der Komödie, hg. von dems., Bielefeld 2001, S. 47–66, hier S. 53.

9 Vgl. zu den *Meister*-Romanen Stockhammer, Zur Konversion von Sprachigkeit in Sprachlichkeit; sowie ausführlich zum Gesamtwerk Weissmann, Les langues de Goethe (ebenfalls mit einem Kapitel zu den *Meister*-Romanen und natürlich zum *Divan*).

wartssprache ausweisen.[10] Auch Friedrich Schlegels Behauptung in *Über die Sprache und Weisheit der Indier* (ebenfalls 1808 veröffentlicht), das Sanskrit und das diesem angeblich besonders nahestehende Deutsche seien allen anderen europäischen Idiomen geistig überlegen,[11] stand Goethe sehr kritisch gegenüber.[12] Einleuchtender muss ihm die transzendentalphilosophisch inspirierte Sprachauffassung Wilhelm von Humboldts erscheinen sein, wie sie sich dessen 1836 erschienener Studie *Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues* entnehmen lässt, deren Argumentation Goethe zur Zeit der Arbeit am zweiten Teil des *Faust* bekannt gewesen sein dürfte.

Für Humboldt bietet nur die irreduzible Vielfalt der »Weltansicht[en]«, die den verschiedenen Sprachen der Menschheit innewohnen, einen Zugang zum Geist der Menschheit.[13] Die Einzelsprachen verkörpern demgegenüber jeweils bestimmten, partikularen Geist.[14] Keiner dieser Sprachen, ja, überhaupt dem Sprachvermögen keines Individuums, ist es daher gegeben, den Geist der menschlichen Sprache an sich zu erfassen. Das Allgemein-Menschliche, wie es sich in der Gesamtheit der menschlichen Sprachen ausdrückt, ist nur der per se unabschließbaren transzendentalen Reflexion zugänglich – im Medium des Scheins. Der Sprachforschung, wie sie Humboldt ins Werk setzen will, ist aufgegeben, im Bewusstsein dieser Einschränkung ein immer nur unvollkommenes Bild der menschheitlichen Kultur dennoch zur Erscheinung zu bringen.

Auch im *Faust* geht es fortwährend darum, den ungebundenen Geist in der Welt zu erfassen – und wenn es eine ›Moral‹ des Stücks gibt, dann besteht sie in der am Anfang des zweiten Teils formulierten Einsicht, dass dieser Geist niemals an sich, sondern immer nur im Bild, als Werk der Einbildungskraft, als Kunst, erfasst werden kann: »Am farbigen Abglanz haben wir das Leben«

10 Vgl. Johann Gottlieb Fichte, Reden an die deutsche Nation, hg. von Alexander Aichele, Hamburg 2008, S. 74.

11 Friedrich Schlegel, Über die Sprache und Weisheit der Indier, in: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, Bd. 8: Studien zur Philosophie und Theologie, eingeleitet und hg. von Ernst Behler und Ursula Struc-Oppenberg, München, Paderborn und Wien 1975, S. 105–433, vgl. hier z. B. S. 153–165.

12 Vgl. Helmut Schanze, Schlegels Orient. Dynamisierung der Sprachgeographie, Vortrag an der Université du Luxembourg, 25. April 2014.

13 Vgl. Wilhelm von Humboldt, Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluß auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts, in: Ders., Werke, hg. von Albert Leitzmann, Bd. VII.1, Berlin 1907, S. 1–344, hier S. 29. Vgl. hierzu ausführlich Till Dembeck, Der Ton der Kultur. Lyrik und Sprachforschung im 19. Jahrhundert, Göttingen 2023, S. 204–219.

14 Vgl. z. B. Humboldt, Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues, S. 14 und S. 42.

(V. 4727). Das Drama inszeniert eine Abfolge von scheiternden Versuchen, das Absolute zu ergreifen, und der Leser ist eingeladen, diese Bewegung selbst als die Reflexion (aber nur die Reflexion!) des Absoluten aufzufassen.[15]

Die Nichteinsprachigkeit des *Faust* ist Teil dieser Poetik – der Versuch, es auf dem Feld der Literatur der Sprachwissenschaft Humboldts gleichzutun und den Geist der Menschheit in der Vielfalt der poetischen Formen in Erscheinung zu bringen, die für die Vielfalt der Sprachen einsteht. Deren Gesamtheit soll im Bewusstsein dessen, dass sie als solche nicht erfasst werden kann, immerhin als ›farbiger Abglanz‹ evoziert werden. Das setzt Schein voraus, der zugleich als Schein durchschaut wird. Als Abglanz der menschlichen Sprache und Kultur in ihrer Gesamtheit muss das Drama ein Ganzes darstellen – aber eben nur darstellen. Die Beschränkung auf das Deutsche bewirkt genau dies: Die Einsprachigkeit des Dramas deutet auf Geschlossenheit hin, seine Nichteinsprachigkeit aber auf den scheinhaften Charakter dieser Geschlossenheit. In seiner gleichzeitigen Einsprachigkeit und Nichteinsprachigkeit erweist sich der *Faust* so als zutiefst klassizistischer Text.

15 Zu dieser Interpretation des Dramas vgl. Brown, Goethe's *Faust*, S. 135–152 und passim.