

Eugen Christ

**Rezeption und Wirkung faustischer Aspekte und Motive
in der rumänischen Literatur und Kultur**

**Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades
Doctor philosophiae (Dr. phil.) an der Philosophischen Fakultät der
Friedrich-Schiller-Universität Jena
2007**

Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades Doctor philosophiae (Dr. phil.) an der Philosophischen Fakultät der Friedrich-Schiller-Universität Jena.

Gutachter: Prof. Dr. Wolfgang Dahmen
Prof. Dr. Reinhold R. Grimm

Tag des Kolloquiums: 1. März 2007

Inhalt

1. Einleitung	4
2. Der rumänische Kulturraum	6
2.1 Exegesen des rumänischen Kulturraumes	6
2.2 Volksmythologie und Daseinempfinden	21
2.3 Der mioritische Raum; die mioritische Seele und der faustische Mensch	25
2.4 Glaube, Gott und der Teufel	30
2.5 Ivan Turbincă	33
3. Die Faust-Rezeption in der rumänischen Kultur	38
3.1 Die ersten Begegnungen mit Faust	38
3.2 Popularisierungsansätze und Exegesen	42
3.3 Die philosophische Auseinandersetzung	77
3.4 Die Faust-Übersetzungen	113
3.5 Die Faust-Inszenierungen	122
4. Die Wirkung in der rumänischen Literatur	128
4.1 Goethes <i>Faust</i> als Inspirationsquelle	129
4.2 Die Faust-Gestalt als Inspirationsquelle	132
4.3 Assoziative Verknüpfungen	135
4.4 Faustische Gestalten und romantische Rebellen	138
4.5 Auslegungen faustischer Motive	149
4.6 Der dämonische Schöpfer	153
4.7 Victor Eftimiu – Der Lehrmeister	160
4.7.1 <i>Der schwarze Hahn</i>	162
4.7.2 <i>Dr. Faust, Zauberer</i>	168
4.8 Überarbeitungen des <i>Faust</i>	179
5. Schlussbemerkungen	180
6. Bibliographie	188
6.1 Primärliteratur	188
6.2 Sekundärliteratur	195
 Anhang	 202

1. Einleitung

Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, zu analysieren, ob, wie, bzw. inwieweit Faust, der literarische Stoff des Dr. Faust und das Faustische im Sinne der morphologischen Untersuchung Oswald Spenglers¹ als Kulturarchetyp² für das rumänische Daseinempfinden relevant sind und inwieweit sie in der rumänischen Literatur und Kultur zum Ausdruck kommen.

Unsere Untersuchung, der Vergleich zwischen dem Faustischen und der existentiellen Einstellung im rumänischen Kulturkreis wird durch den rumänischen Dichter und Philosophen Lucian Blaga erleichtert. Blaga setzt sich zwar kritisch mit dem Werk Spenglers auseinander³, versucht aber unter Spenglers Einfluss in seinem Werk *Spațiul mioritic* („Der mioritische Raum“), den rumänischen Daseinsraum als stilistische Matrix, eigentlich als stilistisches Feld zu definieren.⁴ Diese Matrix, ihre Auswirkung auf das rumänische Dasein und Daseinempfinden werden wir den Aspekten des Faustischen bzw. den Eigenschaften des faustischen Menschen gegenüber stellen.

Das Faustische wird bei Spengler zum „Sammelbegriff“ archetypischer Charakterzüge des abendländischen Menschen. Spengler leitet den Kulturbegriff des Faustischen vom legendären Dr. Faust ab.⁵ Die Charakterzüge und die Persönlichkeit des historischen Dr. Faustus entwickeln sich jedoch im Laufe zahlreicher literarischer Verarbeitungen und erreichen eigentlich bei Goethe die Dimension, die letztendlich sowohl die Faust-Gestalt als auch den Faust-Stoff den großen literarischen Mythen der Weltliteratur zugeordnet hat.⁶ Goethe hat es wie kein anderer verstanden, den literarischen Stoff in zahlreichen mehr oder weniger symboli-

¹ SPENGLER, Oswald: *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2003

² Parzival, Siegfried, Don Quijote oder Hamlet, so Spengler, definieren eine bestimmte historische Zeit. Faust ragt jedoch weit über seine Epoche hinaus und wird zum Symbol einer gesamten Kultur, der geistigen Struktur des westeuropäischen Kulturkreises. Spengler ersetzt im ursprünglich von Schelling eingeführten, dann u.a. von Hegel, Nietzsche und Richard Wagner benutzten Begriffspaar „apollinisch–dionysisch“ das Dionysische durch das Faustische. Das Faustische ist laut Spengler die kennzeichnende Eigenschaft des abendländischen Menschen.

³ BLAGA, Lucian: *Oswald Spengler și filosofia istoriei*. In: *Ființa istorică*. Cluj-Napoca: Dacia 1977, S. 196-208.

⁴ BLAGA, Lucian: *Trilogia culturii. Orizont și stil. Spațiul mioritic. Geneza metaforei și sensul culturii*. București: Fundația Regală pentru Literatură și Artă 1944, S. 159-336.

⁵ Zur Geschichte der Faust-Gestalt und der Entwicklung des literarischen Stoffes: THEENS, Karl (1948). *Doktor Johann Faust. Geschichte der Faust-Gestalt vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Meisenheim am Glan: Westkulturverlag Anton Hain 1948.

schen bzw. metaphorischen Variationen und Modulationen auszulegen, sie durch sämtliche Bereiche und geistige Ebenen individueller und gesellschaftlicher Artikulation menschlichen Daseins zu führen, um so den Bogen eines faszinierenden Ideenreichtums zu spannen. Somit hat der Dr. Faust seinen weltliterarischen Status ohne Wenn und Aber vor allem Goethe zu verdanken. *Nomen est numen*: Es besteht kein Zweifel daran, dass weder der historische noch der legendäre und auch kein anderer Faust als Goethes Faust Spengler den begrifflichen Ansatz geliefert hat.⁷ Seine Persönlichkeits- und Charakterzüge, seine Gestalt und sein Handeln verkörpern dementsprechend die faustischen Aspekte. Das gilt auch für die faustischen Motive des literarischen Stoffes. Darum werden wir im Laufe der Untersuchung auch Weg, Rezeption und Wirkung der historischen und literarischen Faust-Gestalt, implizit des literarischen Stoffes des Dr. Faust, der faustischen Motive in der rumänischen Kultur verfolgen, die Art und Weise, wie sie wahr- und aufgenommen wurden, ob, wie und inwiefern sie als Inspirationsquelle gedient haben.

Das Faustische ist laut Spengler die kennzeichnende Eigenschaft des abendländischen Menschen, der Dr. Faust und sein literarischer Stoff entspringen unumstritten dem deutschen bzw. abendländischen Kulturraum. Sie sind auf einen bestimmten kulturhistorischen Kontext, eine bestimmte Daseinseinstellung bzw. ein bestimmtes Daseinsempfinden zurückzuführen. Darum sollen am Anfang die kulturhistorischen Gegebenheiten des rumänischen Daseinsraumes, das rumänische Daseinsempfinden skizziert und beide den kulturhistorischen Umständen, unter denen die Sage bzw. das legendäre Bild des Dr. Faust entstehen konnte, gegenüber gestellt werden. Es ist eine vordergründige Untersuchung des rumänischen Kulturraumes, der „Kompatibilität“ rumänischen Daseinsempfindens mit dem Faustischen, implizit mit dem faustischen Menschen.

Um Missverständnisse zu vermeiden, werden wir die begrifflichen Ableitungen von Spenglers Kulturbegriff, wie zum Beispiel die faustische Sehnsucht nach der Ferne, den faustischen Willen, die faustische Tat usw. als faustische Aspekte, die begrifflichen Ableitungen von der literarischen Faust-Gestalt bzw. vom literarischen Faust-Stoff, wie zum Beispiel Pakt mit dem Teufel, Drang nach Wissen, nach Erkenntnis, extremen Charakter bzw. maßlose Persönlichkeit als faustische Motive bezeichnen.

⁶ Faust-Werke und Wandlungen literarischen Fauststoffes: MIDDEL, Eike/HENNING, Hans (Hg.): *Faust – Eine Anthologie*. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun. 1975.

⁷ Der Hinweis, dass Spengler seine Morphologie der Weltgeschichte unter Goethes Einfluss geschrieben hat, ist auch im erwähnten Essay Lucian Blagas *Oswald Spengler și filosofia culturii* („Oswald Spengler und die Kulturphilosophie“) zu finden. Blaga selbst war wie Spengler von Goethe und seinem *Faust* fasziniert.

In den darauf folgenden Kapiteln werden wir dann die Rezeption, die Art und Weise, wie das Faustische, implizit Faust im rumänischen Kulturraum wahr- bzw. aufgenommen wurden, beleuchten, also

- die ersten „Begegnungen“ rumänischer Intellektueller mit Faust,
- die Popularisierungsversuche und Exegesen zu Faust,
- die philosophische Auseinandersetzung,
- die Faust-Übersetzungen ins Rumänische und
- die Faust-Inszenierungen rumänischer Bühnen.

Abschließend wird untersucht, ob und wie die Faust-Gestalt, der literarische Stoff und die verschiedenen faustischen Aspekte und Motive rumänischen Literaten als Inspirationsquelle gedient, inwiefern sie konkrete Spuren in der rumänischen Literatur hinterlassen haben.

In diesem Zusammenhang werden keine Qualitätsurteile gefällt. Darum werden auch die literarischen Texte, insbesondere die Lyrik, nicht „nachgedichtet“, sondern im Sinne treuer Inhaltswiedergabe ins Deutsche übersetzt. Die Übersetzungen aus dem Rumänischen ins Deutsche wurden vom Autor der Untersuchung vorgenommen.

2. Der rumänische Kulturraum

2.1 Exegesen des rumänischen Kulturraumes⁸

Der rumänische Philosoph **Nae Ionescu** vertrat die Meinung, dass die Aufnahme- und Assimilationsfähigkeit einer Nation umso geringer sei, je mehr diese geformt und in ihrem Bewusstsein gefestigt ist. Umgekehrt, je weniger gefestigt eine Nation ist, desto fähiger sei sie zur Aufnahme, zur Assimilation und werde dementsprechend in ihrer Entwicklung beein-

⁸ Bis Mitte des 19. Jahrhunderts kann weder von einem rumänischen Kulturraum noch von Rumänen gesprochen werden. Darum werden wir im Rahmen der vorliegenden Untersuchung bis Mitte des 19. Jahrhunderts die Begriffe „walachisch“ bzw. „Walachen“ und erst ab Mitte des 19. Jahrhundert „rumänisch“ bzw. „Rumänen“ verwenden. Die Bezeichnung „Walache“ bezieht sich nicht allein auf Bevölkerung der Walachei, sondern auch allgemein auf die in Siebenbürgen und in der Moldau lebenden „Rumänen“.

flusst, bzw. könne beeinflusst werden.⁹ Die Sprache ist das wesentliche Element, das die nationale Identität spiegelt. Die Tatsache, dass die rumänische Sprache Mitte des 19. Jahrhunderts „umgekrempelt“ werden konnte und sich auch später noch verschiedenen Einflüssen gegenüber, denen sie im historisch-kulturellen Kontext ausgesetzt war, überaus offen gezeigt hat, bestätigt sinngemäß Nae Ionescus These, dass ein nationales Bewusstsein bis ins 19. Jahrhundert nur schwach vorhanden sein konnte¹⁰. Nichts anderes bestätigt auch die Fähigkeit zur „Neuorientierung“ der rumänischen Kultur Mitte des 19. Jahrhunderts: Der rumänische Kulturraum wurde durch Bildungsimporte aus dem westeuropäischen Kulturraum einfach „überrollt“¹¹. Ob nun die Fähigkeit der rumänischen Sprache, zahlreiche lexikalische Importe offen und durchaus „freundlich“ zu assimilieren, auf die kulturelle Vielfalt des Landes, auf seine Mehrsprachigkeit bzw. Multikulturalität oder eher auf einen noch nicht vollendeten Entwicklungsprozess nationaler und kultureller Identität zurückzuführen ist, diese Frage zu beantworten, sprengt den Rahmen dieser Untersuchung. Jedenfalls ist die Idee von der „nationalen Eigenart“ wie die Frage der rumänischen Identität bzw. die Suche nach der Eigenart des „rumänischen Menschen“, der „rumänischen Seele“ auch heute noch eine nationale Obsession, eine nie zum Stillstand gekommene, leidenschaftliche Auseinandersetzung, die die rumänische Gesellschaft, ihre Kultur, Kunst und Literatur schon immer beschäftigt hat und auch in Zukunft noch lange beschäftigen wird. So kann man einerseits die ununterbrochene Bestrebung, die eigene Identität zu finden und zu definieren, andererseits die so oft bemängelte Abkapselung, die Angst vor dem Andersartigen, die mangelnde Neigung zur selbstbewussten Auseinandersetzung mit anderen Kulturwerten, die fehlende Bereitschaft oder Fähigkeit, sich von außen „befruchten“ zu lassen, als Schwäche oder als Reaktion und Angst einer labilen Identität, „entfremdet“ zu werden, verstehen. Man mag das alles so oder anders interpretieren, sogar

⁹ VULCĂNESCU, Mircea: *Dimensiunea românească a existenței*. București: Editura Fundației Culturale Române 1991, S. 23.

¹⁰ Manche Sprachwissenschaftler betrachten die rumänische Sprache als ein „Unikum“. Siehe dazu: KREFELD, Thomas: *Rumänisch – mit „Abstand“ ein Unikum*. In: BUSSE, Winfried/SCHMIDT-RADEFELD, Jürgen (Hg.) (2003): *Rumänisch und Romanisch. Festschrift zum 60. Geburtstag von Prof. Dr. habil. Rudolf Windisch*. Rostocker Beiträge zur Sprachwissenschaft, Heft 13, S. 73-90. Unikum, also einmalig, ist die rumänische Sprache nicht allein in Bezug auf den slawischen Einfluss, sondern auch durch ihre Fähigkeit, abgetrennt vom romanischen Sprachraum in Südosteuropa als romanische Sprache überhaupt zu überleben. Die „Einmaligkeit“ bezieht sich jedoch auch auf den „Kraftakt“ massiver lexikalischer Importe romanischer Herkunft, der ab Mitte des 19. Jahrhunderts vollzogen wurde. So gelang es, den slawisch geprägten Wortschatz ab Mitte des 19. Jahrhunderts „umzukrempeln“. Dass es Mitte des 19. Jahrhunderts gelungen war, das „Ruder herumzureißen“, sich in Richtung abendländischer Kultur zu orientieren und das lateinische Alphabet einzuführen, kann als einmaliger kulturhistorischer Akt gelten.

¹¹ Mit den verschiedenen Einflüssen, denen die rumänische Kultur im Laufe ihrer historischen Entwicklung ausgesetzt war, setzt sich Mircea Vulcănescu in seinem Essay *Omul românesc* („Der rumänische Mensch“) auseinander. Siehe: VULCĂNESCU, Mircea: *Omul românesc*. In: *Dimensiunea românească a existenței*. București: Editura Fundației Culturale Române 1991, S. 15-37.

unendlich kritisieren, wesentlich ist aber, dass der walachischen Bevölkerung die existentielle Sicherung, wie auch immer, gelungen ist.¹²

Mircea Vulcănescu betrachtet die rumänische Wirklichkeit als eine ins Virtuelle projizierte Existenz, als einen Rahmen mit sämtlichen Möglichkeiten und einer riesigen Unbestimmtheit des Daseins in Bezug auf die jeweilige Gegenwart. „An der Wurzel rumänischer Vorstellungen über die Existenz finden wir diese Oberherrschaft des Virtuellen über das Aktuelle, die Idee eines sämtliche Möglichkeiten tragenden Schoßes, die Idee einer großen Mutter, als der Summe aller denkbaren Gesichter des Individuums, ja, ich würde sagen, als dessen Ruhmesantlitz. In diesem Sinne, und nicht im Sinne des vedischen Nichts, trifft sich das rumänische Denken mit den orientalischen theologischen und mythischen Gedanken und steht dem positiven und anthropologischen Denken des Okzidents entgegen.“¹³

Für den „rumänischen Menschen“, („omul românesc“) so Mircea Vulcănescu, ist Gott der einzige tatkräftige Schöpfer, das heißt, er ist ein gebärendes Wesen, ein Wesen, das alles werden, aber auch „entwerden“ lässt. Gott ist die Verkörperung der Männlichkeit, das eigentlich einzige Individuum des Willens und der Tat. Alle anderen tun im Grunde nur, was er will oder zulässt. Der menschliche Wille erscheint dem Willen Gottes gegenüber lediglich als Scheinwille (Als-ob-Wille). Will der Mensch etwas tun, so bestimmt er nichts, sondern setzt es sich nur in den Kopf. Tut er aber etwas, so ist es allein Gottes und nicht sein eigener Wille. Gott ist für den Rumänen also das einzig tatsächlich agierende Wesen. Dieser Gedanke führt implizit zur fatalistischen Vorstellung, dass nicht die Zeiten dem Menschen gehorchen, sondern der Mensch den Zeiten unterliegt, dass das Geschehen dieser Welt vorgegeben und vorbestimmt ist. So konnte sich im rumänischen Kulturkreis die Idee einer selbstbewussten, eigenständig schöpfenden, tatkräftig agierenden Persönlichkeit, ein agierender, tatkräftiger Charakter, nicht entwickeln.¹⁴

¹² Es ist egal, ob man das rumänische Volk als Opfer oder Spielball der Geschichte darstellt oder nicht; relevant ist, dass es „überlebt“ hat, indem es, wie Lucian Blaga behauptet, die Geschichte „boykottierte“ (BLAGA, Lucian: *Trilogia culturii*. București: Fundația Regală pentru Literatură și Artă 1944, S. 297.) und über die Position der „Nonkooperation mit der Geschichte“ sich aus der Evolution in die kulturelle Involution und das organische Dasein zurückgezogen hat. Die unumgängliche Folge war, dass sich in diesem Raum allein eine Kultur „minoren Typs“ entwickeln konnte. S. dazu: BLAGA; Lucian: *Trilogia culturii. Orizont și stil. Spațiul mioritic. Geneza metaforei și sensul culturii*. București: Fundația Regală pentru Literatură și Artă 1944, S. 297.

¹³ VULCĂNESCU, Mircea: *Dimensiunea românească a existenței*. București: Editura Fundației Culturale Române 1991, S. 133. („La rădăcina concepției românești despre ființă găsim această supremație a virtualului asupra actualului, ideea unui sân purtător al tuturor virtualităților, ideea unei mari mame, care constituie suma chipurilor posibile ale insului și așa zice, fața lui de slavă. În acest sens, și nu în acela al neantului vedic, gândirea românească se-nfălește cu gândurile teologice și mitice orientale și se opune celor occidentale pozitive și antropologice.”)

¹⁴ An dieser Stelle zeichnen sich die ersten Gegensätze zum faustischen Menschen ab. Das Faustische ist die Kultur des tatkräftigen Ich. Das Ich und nichts anderes ist die „Kraftmitte des faustischen Satzes“ (SPENGLER,

Alles „geschieht“, doch nicht im Sinne westeuropäischer Metaphysik, die das Geschehen zum Beispiel als Wirkung begreift, deren Ursache eine Tat, also das Agieren des Individuums sein könnte. Die rumänische Lebenshaltung ist überwiegend passiv; Daseinsveränderungen werden vom Individuum einfach registriert und nicht als Folge einer bzw. seiner eigenen Handlung begriffen. So geht der Rumäne sehr „großzügig“ mit der Definition der Tat um. Sein Dasein läuft dadurch auch undramatisch ab. So wirkt der Rumäne gleichgültig, unaufmerksam, kaum berechnend und unkritisch. „Lächelnd und sorglos“ vertraut er Gott. Zur konkreten Situation entwickelt er einen äußerst zärtlichen, wehmütigen Bezug. Dementsprechend betrachtet das Individuum sich und sein Dasein als ein von ihm unabhängiges Geschehen, als Reflex, als Illusion, als einen vom universalen Sein abhängigen Vorgang. Da leitet sich, so Mircea Vulcănescu, der rumänische „Fatalismus“ her, der nicht als Gleichgültigkeit gegenüber dem menschlichen Agieren, der menschlichen Tat zu deuten ist, sondern als Integration der Tat in den allumfassenden Rhythmus der Dinge, in welchem man eine Manifestation des göttlichen Willens erkennt. „Daher auch der Ritualcharakter des rumänischen Tuns, insofern als es unrealistisch, abgeleitet und symbolisch ist.“¹⁵ Eine dramatische, extreme Anmaßung bleibt dem Ganzen fremd.¹⁶

Der Rumäne lebt in einer nicht bestimmten Unendlichkeit, eigentlich in einer raumzeitlichen Unbestimmtheit. Für das rumänische Dasein ist die Existenz nicht mit der Anwesenheit *hic et nunc* verbunden.¹⁷ Die Schnittstelle zwischen Anwesenheit und Abwesenheit betrifft für den Rumänen die Welt in ihrem Wesen nicht. Die Unendlichkeit ist eine Sache der Perspektive. Das Diesseits hat ein Ende, aber an diesem Ende beginnt das Jenseits, eigentlich zwei Welten, die sich durchdringen. Das Jenseits beinhaltet das Diesseits und umgekehrt. Keine der beiden Welten liegt außerhalb der anderen. So spielt sich das rumänische Dasein eigentlich in einer

Oswald: *Der Untergang des Abendlandes*, S. 336). Dieses Ich identifiziert sich mit dem, „was die Worte Raum, Wille, Kraft ausdrücken möchten.“ (Ebenda, S. 397).

¹⁵ VULCĂNESCU, Mircea: *Dimensiunea românească a existenței*, S.115. („De unde și caracterul ritualist al făptuirii românești, în sensul nerealist, derivat și simbolic.”

¹⁶ Dem gegenüber steht die existentielle Einstellung des Faustischen als „das Drama mit innerster Notwendigkeit als ein Maximum an Aktivität.“ (SPENGLER, Oswald: *Der Untergang des Abendlandes*, S. 410.)

¹⁷ Die faustische Seele hat als Symbol den *unendlichen* Raum. (s.dazu BLAGA, Lucian: *Ființa istorică*, S.201.) Sie „lebt“ nicht, sondern strebt „über alle sinnlichen Schranken ins Unendliche“. (SPENGLER, Oswald: *Der Untergang des Abendlandes*, S. 320) Somit bedeutet das Faustische „Wille zum Unendlichen, das Pathos der dritten Dimension.“ (Ebenda, S. 463) „Faustisch überhaupt ist die Leidenschaft des Vordringens ...“ (Ebenda, S. 463) und nicht das „unbestimmte Dasein“ im Unendlichen. Der faustische Mensch versteht sich somit als „*Wirkungszentrum*“ des Unendlichen. (Ebenda, S. 442) Der leidenschaftliche Zug des faustischen Menschen in die Ferne wird von Kraft, Wille und Ziel bestimmt. Ein Ziel bedeutet paradoxer Weise unumgänglich ein Ende. Für den faustischen Menschen bedeutet es die Vollendung eines schicksalhaften Strebens, die „*Vollendung einer*

Märchenwelt ab, die immer die guten und die schlechten Zeichen eines dem universalen Geschehen unterliegenden Daseins sucht. Aus diesem Zusammenhang ergeben sich die Eigenschaften des Rumänen, dass er als „Poet“ auf die Welt gekommen, jedoch auch, dass er nicht standhaft sei, dass er unpraktisch, skeptisch und kaum nachhaltig sei.

Die Sprache „lügt“ nicht! So findet Mircea Vulcănescu, dass die rumänische Sprache weder die eindeutige Entscheidung noch den Imperativ in der Art, wie beides anderen Sprachen eignet, kennt. Das rumänische Wort für „Entscheidung“ heißt „hotărâre“. Es kommt nicht von der eindeutig bestimmenden Auflösung einer „scheidenden“ in eine eindeutige Situation, sondern vom Substantiv „hotar“, das heißt „Grenze“, implizit „Begrenzung“ im Sinne der „Wahl zwischen Alternativen“. „Entscheidung“ entspringt also nicht einem Akt eigener, eindeutiger Bestimmung. Das Gleiche gilt für den Imperativ, z.B. *fi*: „es sei!“. Der Rumäne formuliert kein „Gebot“, sondern stimmt zu, er akzeptiert ein Geschehen: „așa să fie!“, „möge es so sein“ oder „fie și așa“, „sei es auch so“.¹⁸

Ihr „Schicksal“ verdankt die rumänische Kultur, so **Mircea Eliade**, einem „Geschichtsterror“, dem das rumänische Volk durch seine räumliche Lage ausgesetzt war. So sei es ausschlaggebend gewesen, dass nicht eine bestimmte Kultur, sondern eher eine aufs Überleben gerichtete Mentalität, im Grunde eine existentielle Ziellosigkeit, allein um weiterhin irgendwie da zu sein, die gesellschaftliche Existenz im walachischen Raum prägte.¹⁹

„Wenige Völker können sich damit rühmen, so viel Pech in ihrer Geschichte gehabt zu haben, wie das rumänische Volk“, schreibt Mircea Eliade in seinem Essay zum Schicksal rumänischer Kultur.²⁰ Und weiter: „Es genügt, an die Geschichte Rumäniens in ihren großen Zügen zu erinnern, um zu verstehen, warum die Rumänen keine Kultur im westlichem Sinne des Wortes entwickeln konnten; warum sie keine Vielzahl massiver Kathedralen, warum sie keine

innerlich notwendigen Entwicklung.“ (Ebenda, S. 54) Der Entwicklungsgedanke, der dem Rumänischen fehlt, ist zutiefst faustisch.

¹⁸ VULCĂNESCU, Mircea: *Dimensiunea românească a existenței*, S. 137. Im Gegensatz dazu ist faustische Kultur eine „Willenskultur“ (SPENGLER, Oswald: *Der Untergang des Abendlandes*, S. 394.) Die Willenskultur führt zur identitätsstiftenden Persönlichkeit, die sich aus dem „Verhältnis des Lebens zur Tat“ definiert. (Ebenda, S. 402) Der faustische Mensch ist der „Tatsachenmensch großen Stils ...“ (Ebenda, S. 447).

¹⁹ Ziellosigkeit steht im Widerspruch zum faustischen Charakter: „Der faustische Mensch sieht in der Geschichte eine gespannte Entwicklung auf ein Ziel.“ (Ebenda, S. 465.) Der Kontext der geschichtlichen Entwicklung des rumänischen Kulturraumes führte jedoch zu einer Zuflucht in eine existentiell mythische Einstellung und zu einer archaischen Mentalität. S. dazu HEITMANN, Klaus: *Lucian Blaga – Analiza stilistică a românismului*. In: BLAGA, Lucian: *Mareele sufletului*. Cluj-Napoca: Editura Dacia 2003, (S. 194-211) bes. S. 195.

²⁰ ELIADE, Mircea: *Profetism românesc*. Bd. I. București: Roza Vânturilor 1990, S. 139. („Puține neamuri se pot mândri că au avut atâta nenoroc în istorie, ca neamul românesc.”)

Schlösser und Burgen bauten, warum sie keine Kunstschatze sammeln konnten, warum sie nicht so viele Bücher geschrieben und nicht an der Seite des Okzidents am Fortschritt der Wissenschaften und der Philosophie mitgewirkt haben. In erster Linie, weil sie keine Zeit hatten, das alles zu machen, weil *es nicht zugelassen wurde, dass sie es tun*. Die Invasionen folgten nach- und aufeinander, und die Menschen, nicht nur dass sie ihre Dörfer verlassen mussten, um sich in die Berge zurückzuziehen, sondern sie hatten sie auch hinter sich abgefackelt. Die Städte wurden bis Anfang des 19. Jahrhunderts ununterbrochen verwüstet und niedergebrannt. Es ist ein Wunder, dass einige Kirchen und Klöster erhalten blieben.“²¹ Die religiöse Toleranz, so Mircea Eliade, die die Türken gegenüber den Walachen zeigten, war eindeutig lobenswert; allerdings hatte sie auch einen negativen Aspekt. Dadurch fehlte der Spannungsbogen der Auseinandersetzung zwischen zwei Kulturen und Glaubensrichtungen.²² So verringerten sich die Möglichkeiten einer kulturellen Auffrischung, einer erneuernden Kultursynthese. Dadurch haben sich die Walachen, gegen die Gefahr, entfremdet zu werden, immer mehr in sich selbst und ihre romanisch-byzantinischen, sogar thrakischen Traditionen eingesponnen.²³ So verdanken sich die großen Schöpfungen dieses Volkes überwiegend der Folklore. „Ein wesentlicher Teil der rumänischen Literatur der Moderne hat sich aus der schöpferischen Verlängerung der Volksliteratur entwickelt. ... So kommt es, dass die rumänische Lite-

²¹ Ebenda, S. 140-141. („Este suficient să reamnitim în liniile ei mari istoria României, pentru a înțelege de ce românii n-au putut face cultură în sensul occidental al cuvântului; de ce, adică, n-au putut înălța catedrale masive și numeroase, de ce n-au zidit castele și burguri de piatră, de ce n-au adunat comori de artă, n-au scris prea multe cărți și n-au colaborat, alături de Occident, la progresul științelor și al filosofiei. În primul rând, pentru că n-au avut timp să facă toate acestea, pentru că *n-au fost lăsați să le facă*. Invaziile se succedau una după alta și oamenii nu numai că-și părăseau satele ca să se retragă în munți, ci le și ardeau în urma lor. Orașele au fost necontenit devastate și incendiate până la începutul secolului XIX. E de mirare, totuși, că s-au mai păstrat câteva biserici și mănăstiri.“)

Eine städtische, bürgerliche Kultur konnte sich somit im rumänischen Kulturraum nicht entwickeln. Durch die historisch bedingte Trennung vom romanischen Kulturraum konnte sie auch nicht weiter gepflegt werden. Gerade dieser Raum bürgerlicher Kultur ist aber die Heimat des legendären Dr. Faust und der faustischen Kultur. Die große Bevölkerungsmasse bleibt unter Umständen sogar heute noch im Ländlichen verwurzelt. Denn die „Umsiedlung“ des rumänischen Bauern, mit dessen Kultur sich der rumänische Kulturkreis zum Teil bis ins 20. Jahrhundert identifiziert, bringt auch nicht unmittelbar ein bürgerliches Bewusstsein mit. Die Bestätigung finden wir auch in Mircea Vulcănescus Auseinandersetzung mit dem „rumänischen Menschen“ („omul românesc“): Wird der rumänische Bauer seinem genau bestimmten, vertrauten ländlichen Leben entzogen und in die Stadt „umgebettet“, wird er zu „einer weichen Paste (...); von Kompromissen angewidert, starrt er in die blaue Luft, in Wirklichkeit findet er sich ab ...“ (VULCĂNESCU, Mircea: *Dimensiunea românească a existenței*, S. 21) Es ist jedoch gerade und allein die Stadt, die Burg, der Ort, an dem sich die faustischen Artikulationsformen entwickeln können: „Sie sind in Burg und Dom zu Hause, nicht im Dorf.“ (SPENGLER, Oswald: *Der Untergang des Abendlandes*, S. 515).

²² Der faustische Mensch verkörpert das Gegenteil: „... den Willen zur Macht über das Los der anderen...“ (Ebenda, S. 447).

²³ Eine derartige Einstellung ist dem Faustischen fremd: Der faustische Mensch ist der Mensch, „der siegen will.“ (Ebenda, S. 438) „Es ist ein Unterschied von Charakter und Haltung, von bewusstem Werden und einfach hingenommenem statuenhaften Gewordensein, von tragischem Wollen und tragischem Dulden. Vor den Augen des faustischen Menschen, in seiner Welt ist alles Bewegtheit einem Ziele zu. (...) Leben heißt für ihn kämpfen, überwinden, sich durchsetzen.“ (Ebenda, S. 436).

ratur die vielleicht einzige diesbezügliche Ausnahme in der europäischen Literatur bildet.“²⁴ Und so konnten die Rumänen mit ihrer Literatur und Kultur nicht an die kulturelle Ausrichtung, die Renaissance und Aufklärung eingeläutet hatten, anknüpfen, um daran teilzuhaben. Sie verharrten in der ländlichen Dorfkultur uralten christlichen Glaubens, solidarisch mit dem Rhythmus der Natur und des Universums, so wie ihn die ersten Jahrhunderte des Christentums in seinen Urformen pflegten. „Und wenn wir bedenken, dass die Bewahrung und die Pflege der Werte des archaischen Christentums allein der Widerwärtigkeit der Geschichte zu verdanken sind, die das rumänische Volk gezwungen hat, sich auf die eigenen religiösen Traditionen zu konzentrieren, um überleben zu können“²⁵, dann muss diese Vorstellung schicksalhaften Geschehens verknüpft werden mit **Șerban Cioculescu** Worten zur gesellschaftlichen Weiterentwicklung und Gegenwart: „Die Lage war und ist wie folgt: In den Dörfern gibt es einen minoren und obskuren Glauben, also einen, der seiner selbst nicht bewusst und vollkommen undogmatisch ist. In den Städten wird nicht streng praktiziert ... Die gläubige Volksschicht ist bei uns eine ziellose Herde, sehr mangelhaft betreut von einer lahmen Geistlichkeit, die allein in ihrer Routine Eindeutigkeit erlangt. Das Problem der rumänischen Orthodoxie wird noch nicht angesprochen, wenn doch, dann eigentlich allein auf eine künstliche Art und Weise, ohne jegliche Möglichkeit einer Effizienz ...“²⁶

²⁴ ELIADE, Mircea: *Profetism românesc*. Bd.I, S. 144. („O bună parte din literatura romană modernă s-a dezvoltat în prelungirea creației folclorice. ... Asta face ca literatura romană să prezinte, poate, singura excepție pe care o numără literatura europeană.”)

²⁵ Ebenda, S. 149. („Ori, dacă ne amintim că păstrarea și adâncirea valorilor creștinismului arhaic au fost posibile datorită vitregiei Istoriei, care a silit poporul român să se concentreze asupra propriilor lui tradiții religioase ca să poată supraviețui ...”)

²⁶ CIOCULESCU, Șerban: *Între ortodoxie și spiritualitate*. In: ELIADE, Mircea: *Profetism românesc*. Bd. I. București: Roza Vânturilor 1990, S. 73. („Situția era și este următoarea: la sate, o credință minoră și obscurantistă, adică lipsită de sine, și cu totul nedogmatică. La orașe practica religioasă fără rigoare ... Stratul popular credincios înseamnă la noi o turmă dezorientată, foarte imperfect păstorită de o preoțime în inactivitate, fermă doar în rutină. Problema ortodoxiei românești nu se pune încă, decât în mod artificial, și fără nici o posibilitate de eficacitate ...”)

Ein solcher Aspekt der rumänischen Orthodoxie läßt nicht die Spur eines efferveszierenden Geistes bzw. irgendeiner religiösen Spannung zu. Das „gotische Welt drama“ der faustischen Seele ist somit der rumänischen Seele fremd: Die faustische Welt der Gotik war mit Scharen von Engeln und Teufeln bevölkert. „Man erblickte sie, ohne sie zu sehen. Man glaubte an sie mit dem Glauben, der den Gedanken an Beweise als Lästerung empfindet. (...) Der Teufel bemächtigte sich der menschlichen Seele und verführte sie zum Ketzertum, zu Buhlschaft und Zauberei.“ (SPENGLER, Oswald: *Der Untergang des Abendlandes*, S. 914) Der Teufel war ein Stück leibhaftigster Wirklichkeit, er durchwühlte und erschütterte das Dasein der gotischen Seele bis ins Innerste. Ein unendlicher, verzweifelter Kampf mit Feuer und Schwert wird gegen den Teufel, jedoch auch gegen Menschen geführt, die sich dem Teufel verschrieben hätten und mit ihm angeblich Pakte geschlossen haben. Viel mehr: „Damals lebte jeder in dem Bewusstsein einer ungeheuren Gefahr, nicht vor dem Henker, sondern vor der Hölle. Unzählige Tausende von Hexen waren überzeugt, es zu sein. Sie haben sich selbst angezeigt, um ihre Entsühnung gebeten, aus reinsten Wahrheitsliebe ihre nächtlichen Fahrten und Teufelspakete gebeichtet. Inquisitoren haben unter Tränen, aus Mitleid mit den Gefallenen die Folter verhängt, um ihre Seele zu retten. Das ist der gotische Mythos, ...“ (Ebenda, S. 915).

Der rumänische Geist, so Eliade weiter in seiner Auseinandersetzung, verharrt in der ländlichen Tradition, träumt aber von der modernen Zivilisation: „Die Helden des rumänischen Romans leiden unentwegt an zwei Nostalgien: Die Entwurzelung aus dem Dorfleben - und die Sehnsucht nach dem Leben der ‚großen Metropolen der Welt‘ oder nach bestimmten Filmklimas. Eine einzige wahrhaftige Situation können die Personen des rumänischen Romans jedoch um keinen Preis akzeptieren: die Provinzstadt. Sie möchten entweder hinter dem Pflug oder an der Côte d’Azur stehen.“²⁷

Wenngleich die bisherigen Ausführungen der rumänischen Kultur und Daseinseinstellung weder die Chance eines Faust, schon gar nicht die eines faustischen Geistes, noch die notwendige geistige Leidenschaft, die zu einem Pakt mit dem Teufel führen könnte, nahe legen mögen, erinnert doch gerade dieses Schwanken des rumänischen Gemüts zwischen ländlicher Nostalgie und Metropole paradoxerweise an Faust und das Faustische.²⁸ Denn Gemütschwankungen bzw. der Stimmungswechsel sind Eigenschaften des faustischen Menschen. Warum diese eigentlich faustische Eigenschaft für die rumänische Seele trotzdem nicht zutrifft, sondern allein und eindeutig auf ein Paradoxon hinweist, ist in Mircea Eliades Ausführung zu finden: „In unseren poetischen Erfahrungen und Revolutionen gibt es überhaupt keinen ‚futuristischen Augenblick‘. Vergeblich haben wir Wortschatz, Formel, Schwachsinn allen europäischen Städten entnommen. Wir haben keinen einzigen Augenblick des virilen Optimismus, des Vertrauens in das Leben und den Menschen unter allen Bedingungen und in jeder Landschaft, wo er sich auch befinden mag, gestalten können. ... so viel Traurigkeit, so viel Melancholie, so viel welke Blumen, so viel Auflösung, dass man eine ganze Generation entkräften kann.“²⁹ Die meisten russischen Denker und Schriftsteller seien gerade in Provinzstädten geboren, so Mircea Eliade weiter. Die russische Provinz sei sogar viel deprimierender als die in Rumänien. Doch diese deprimierende Provinz konnte keinen der russischen Denker und Schriftsteller daran hindern, an der geistigen Revolution des 19. Jahrhunderts teilzunehmen und sie mitzugestalten. Die triste Provinz war also kein Grund, ihr Dasein zu verfehlen, zu versagen. Der Mensch, so Eliade, versagt bzw. verfehlt sein Leben allein dann, wenn er

²⁷ ELIADE, Mircea: *Profetism românesc*: Bd. II, S. 212. („eroii romanului românesc suferă permanent de două nostalgii: dezrădăcinarea din viața satului – și dorul după viața în ‚marile metropole ale lumii‘ sau după anumite peisaje cinematice. O singură stare reală nu pot accepta, cu nici un preț, personajele romanului românesc: orașul de provincie. Ar vrea să fie ori la coarnele plugului – ori pe Coasta de Azur.“)

²⁸ „Es sind zwei Seelen Fausts, ...“ (SPENGLER, Oswald: *Der Untergang des Abendlandes*, S. 38).

²⁹ ELIADE, Mircea: *Profetism românesc*. Bd. II, S. 212. („În experiențele și revoluțiile noastre poetice nu corespunde nici un ‚moment futurist‘. Zadarnic am împrumutat lexice, formule, imbecilități din toate orașele europene. N-am realizat nici un moment de optimism viril, de încredere în viață și în om, oriunde s-ar afla el, în orice condiții și sub orice peisaj. ... atâta tristețe, atâta melancolie, atâtea flori ofilite, atâtea descompunere, de ai putea deviriliza o generație întreagă.“)

nicht mehr „fruchten“, das heißt, nicht mehr schöpferisch sein kann. Denn lebendig sein, heißt, so Eliade, sein Wesen bereichern zu können, schöpferisch und tätig zu sein: tätig im Sinne eigener Tatkraft, der eigenen Kraft zur Veränderung und nicht als Nachahmung, nicht als Versuch, sich selbst ein Handeln vorzutäuschen. Man täuscht sich etwas vor, auch indem man in der tatkräftigen Absicht, etwas zu verändern, die Grenzen ignoriert. So lange man Grenzen ignoriert, verharrt man im Abstrakten, im Träumen, im Magischen. Und gerade an dieser Stelle prallt der faustische Mensch, der Grenzen durchbrechen will, mit dem rumänischen Menschen, der in einer zeitlosen, unendlichen Welt kosmischer Zyklen weilt, zusammen. Dieser Zusammenprall ist jedoch keine Konfliktsituation, sondern eine *Inkompatibilität* verschiedenartiger existentieller Einstellungen.

Das „verfehlte Schicksal“ bzw. das Versagen führt unsere Untersuchung zu **Emil Cioran** und zu einer pessimistischen Deutung des rumänischen Schicksals. Die Ursachen für die Blässe der kulturellen Gegenwart des rumänischen Volkes, so Cioran, seien in dessen psychologischen und geschichtlichen Leerstellen zu suchen. „Es gibt ein *substanzielles Laster* des Rumänen, eine Ursprungsleere, von der sich die Reihe der Verfehlungen und des Versagens unserer Vergangenheit herleitet. In den rumänischen Anfängen gab es keine *geformte* Seele ... Während bei so vielen anderen Völkern eine Spontaneität in ihrem Keim lag, eine aktive Ausstrahlung schon in den Anfängen, ein nicht einzudämmender Ausbruch, leidet die rumänische Daseinsform an mangelnder Ursprungsdynamik³⁰. ... *Die gegenwärtigen Mängel sind nicht das Ergebnis seiner ‚Geschichte‘, sondern diese Geschichte ist das Ergebnis psychologischer Struktur­mängel.*“³¹

Das rumänische Volk kannte, so Cioran, weder den Drang, sich zu individualisieren noch sich kategorisch zu artikulieren. Die Rumänen seien immer viel zu „lau“ gewesen. Sie hassten sowohl *Extreme* als auch *starke Lösungen*. Sie haben die geschichtliche Auseinandersetzung nicht angenommen, sondern umgangen. Ihre Ausgeglichenheit ist nicht als Ausdruck von Harmonie, sondern als Mangelerscheinung zu deuten. Sie verdrängt keine verinnerlichten

³⁰ Das Faustische steht dem als Gegensatz gegenüber: „Faustisch überhaupt ist die Leidenschaft des Vordringens, (...) den Willen zum Unendlichen, das Pathos der dritten Dimension kennen.“ (SPENGLER, Oswald: *Der Untergang des Abendlandes*, S. 463).

³¹ CIORAN, Emil: *Schimbarea la față a României*. București: Humanitas 1990, S. 48-49. („Există un *viciu substanțial* în structura sufletească a românului, un gol inițial din care derivă seria de ratări ale trecutului nostru. În începuturile românești n-a existat un suflet *format* ... Pe când la atatea alte popoare a existat o spontaneitate în germene, o iradiere activă în începuturi, o explozie nestăvilă, forma românească de viață suferă de lipsa unui dinamism primordial. ... *Deficiențele acutale ale poporului roman nu sânt produsul ‚istoriei‘ sale; ci istoria aceasta este produsul unor deficiențe psihologice structurale.*“)

Widersprüche, sondern die „jämmerliche Ruhe einer verfehlten Seele“³². Durch den fehlenden Drang zur Individualisierung kommt es dazu, dass dem rumänischen Kulturkreis die Idee bzw. die Relevanz der Persönlichkeit fremd war.³³

Cioran vertritt wie Blaga die Meinung, dass die rumänische Kultur eine minore Kultur sei. Die erwähnte Ausgeglichenheit ist gerade für minore Kulturen irrelevant, vielmehr kompromittierend. „Nicht durch Ausgleich haben sich die Völker den Weg frei gemacht. Die Geschichte wird durch eine ewige und quälende Suche gestaltet ...“³⁴ Diese „nationale Eigenart“, („specificul național“), die Cioran feststellt, hat ihre Gründe. Einige davon, die für unser Thema relevant sind, sollen in komprimierter Form erwähnt werden:

1. Den Charakter einer Kultur widerspiegelt „ihr“ Bauer: „Ich kenne in Europa keinen jämmerlicheren, aschgrauerer, niedergedrückteren Bauern. Ich kann mir vorstellen, dass dieser Bauer keinen kräftigen Lebensdurst gekannt hat, so dass sämtliche Demütigungen sein Gesicht gekennzeichnen haben, so dass sich in den Falten seines Gesichtes sämtliche Niederlagen vertieft haben. ... Eine unterirdische Erfahrung ist sein Wesen, sein träger, gebeugter Gang ist ein Symbol für die Schatten unseres Schicksals. ... Wir haben den Himmel aus dem Schatten betrachtet und standen gerade in der Dunkelheit. ... Nach unten haben wir geschaut seit unserer Geburt.“³⁵
2. Das rumänische Volk hat nicht mehr als eine Volkskultur entwickeln können. Dementsprechend kommt es über eine bestimmte historische Entwicklungsstufe nicht hinaus. Denn eine Volkskultur identifiziert ihre Werte mit dem Ethnischen. Sie sind „primitiv und reaktionär“ und bleiben in sich selbst befangen.
3. Der rumänischen Kultur fehlt eine Aufwärtsrichtung. Ihre Bewegung erfolgt kriechend, horizontal. Ihr fehlt die vertikale Vorstellung, die Vertikale des Geistes, die gerade die Gotik vertrat. Das gotische Element und die damit verbundene seelische und

³² Ebenda, S. 49. („linistea amărată a unui suflet nerealizat.“)

³³ Das Ich, das sich mit dem, „was die Worte Raum, Wille, Kraft ausdrücken möchten“ identifiziert. (SPENGLER, Oswald: *Der Untergang des Abendlandes*, S. 397), und „die Idee der Persönlichkeit“ (Ebenda, S. 918) sind in ihrem Wesen faustisch. Der „faustische Mensch ist ein Mittelpunkt im All und umfasst mit seiner Seele *das Ganze*. Persönlichkeit (Individualität) bedeutet aber nicht etwas einzelnes, sondern einziges.“ (Ebenda, S. 918-919).

³⁴ CIORAN, Emil: *Schimbarea la față a României*. S. 50. („Nu prin echilibru și-au deschis popoarele drum în lume. Istoria se face printr-o căutare veșnică și chinuită ...“)

³⁵ CIORAN, Emil: *Schimbarea la față a României*. S. 50. („Nu cunosc în Europa un țăran mai amărat, mai pământiu, mai copleșit. Îmi închipui că acest țăran n-a avut o sete puternică de viață, de i s-au înscris pe față toate umilințele, de i s-au adâncit în riduri toate înfrângerile. ... O existență subterană este ființa lui și mersul lui lent și gârbovit este un simbol pentru umbrele destinului nostru. ... Am privit cerul din umbră și am stat drept în întuneric. ... În jos am privit de când ne-am născut.“)

geistige Intensität eines bestimmten Daseinsempfindens, das damit verbundene Spannungsfeld kannte die rumänische Seele nie. Daher die Passivität, die Skepsis, die Selbstverachtung, die sanfte Kontemplation, die minore Religiosität, das Leugnen der Geschichte.

4. Das rumänische Volk sei das „weiseste Volk“ Europas. Seine Weisheit entspringt jedoch nicht dem Geist existentieller Auseinandersetzung, sondern dem Mangel an Mut und Artikulationskraft. „Nicht die Zeiten sind dem Menschen untertan, sondern der Mensch den Zeiten“: Dieser Spruch stehe als Symbol für das Schicksal des rumänischen Volkes. Eine derartige Weisheit sei für die Entwicklung einer Nation, so Cioran, katastrophal.
5. Die täglichen Wahrheiten des Rumänen sind lähmend. Sie sind dazu angetan, dem Menschen jegliche Form von Verantwortung zu entziehen. „Die Wahrheiten, die der Resignation entspringen, sind kein Ruhmesblatt. ... Der Fatalismus unseres Volkes ist ein Fluch ...“³⁶
6. Eine andere Facette des rumänischen Daseins ist die Skepsis, die „ständige Trauerstimmung“ („doliu permanent“). „Es ist in der Tat überraschend, wie bei einem verspäteten Volk ein derartiges Phänomen auftreten konnte, das eigentlich dem Verfall, der Sättigung, der kulturellen Ermüdung eigen ist. ... Eine skeptische Seele kann nicht schöpferisch sein...“³⁷ Diese Skepsis öffnet, nach Ciorans Meinung, dem Versagen Tür und Tor, das heißt, sie lässt einen seine Existenz verfehlen („existentă ratată“).
7. Der Verzicht ist ein religiöser Aspekt. Die Rumänen haben jedoch nicht verzichtet, sie haben sich stets abgefunden. Sich abzufinden, ist immer psychisch bedingt. Sämtliche rumänischen Historiker haben in Übereinstimmung diesen Aspekt, sich immer und mit allem abzufinden, als die intimste Note der rumänischen Seele im Lauf der gesamten Geschichte dieses Volkes betrachtet.
8. Die Rumänen liquidieren sich vor sich selbst, so Cioran. Die Selbstverachtung war und bleibt ein weiterer Aspekt der rumänischen Seele.
9. „Es ist äußerst charakteristisch, dass ein Rumäne in Gesellschaft seiner Mitbürger allein dadurch Interesse weckt, dass er seine Defekte, seine Unzulänglichkeiten auf-tischt. Es gibt kein anderes Volk der Welt, das aus der Tatsache, nicht zu arbeiten, eine Tugend macht. In Rumänien ist der Typ des intelligenten, allerorts Sympathie finden-

³⁶ CIORAN, Emil: *Schimbarea la față a României*. S. 52. („Adevărurile izvorâte din resemnare nu sânt un titlu de glorie. ... Fatalismul neamului nostru este un blestem ...”)

³⁷ CIORAN, Emil: *Schimbarea la față a României*. S. 52. („Este într-adevăr surprinzător cum la un popor întârziat a putut să apară un fenomen caracteristic declinurilor, saturației sau oboselii culturilor. ... Un suflet sceptic nu este creator ...”)

den Menschen der systematisch Schwänzende, für den das Leben ein Grund subjektiver Launen, eine leichtfertige Bereitschaft zu verachten, eine oberflächliche Negativität ist. ... Seitdem es Rumänien gibt, ist noch kein Intellektueller für eine Idee gestorben, ich will damit sagen, dass keiner sich mit einer Idee identifiziert hat.“³⁸

10. Dem Rumänen fehlt somit auch die *destruktive Leidenschaft*, sich für ein Ideal einzusetzen, das heißt, es fehlt ihm die Leidenschaft des Umgestaltens.
11. Kein Rumäne fühlt sich persönlich schuldig. Die individuelle Verantwortung liegt dem Rumänen fern.
12. Die Rumänen haben ihre Religion, den orthodoxen Glauben, angenommen und unkritisch akzeptiert. Die geistige Tiefe eines Volkes, so Cioran, wird an der Religiosität gemessen. Die religiöse Leidenschaft drückt die Spannung eines Geistes aus. Kein großes Volk erbt eine Religion und akzeptiert sie als solche. Denn ein Volk muss eine Religion an seine Lebensformen anpassen, bis sie diese zu einer nationalen Schöpfung macht. Das sei bei den Rumänen jedoch nicht der Fall gewesen.
13. Die tiefe Religiosität lähmt die schöpferische Kraft. Das religiöse Empfinden ist, nach Cioran, in seinem Wesen nicht revolutionär, und der zutiefst religiöse Mensch war immer ein Reaktionär. Ein Mensch, der an Gott glaubt, dem kann die Zukunft nichts mehr bringen. Die Religion setzt jedem Augenblick die Ewigkeit der Zeit gegenüber und lähmt den umstürzenden Schwung. Die Obsession der Ewigkeit stellt den Menschen außerhalb des Lebens. Der Rumäne hatte nie ein anderes Mittel gekannt, geistig zu atmen, als die Religion.
14. Die orthodoxe Kirche und ihre starke Verflechtung mit dem nationalen Gedanken tragen kaum zur gesellschaftlichen Dynamik bei. „Die Orthodoxie war nie dynamisch; hingegen hat sie nie aufgehört, national zu sein. ... Sie hat nichts anderes getan, als uns in uns zu verschließen und unser Schweigen, unsere Trauer zu bewachen. ... Es ist nur so, dass die rumänische Religiosität minor, nicht leidenschaftlich und insbesondere nicht aggressiv ist.“³⁹ Diese religiöse und kulturelle Toleranz der Rumänen, so Cioran, wurde von vielen zum Verdienst, dadurch eigentlich eine Unzulänglichkeit zur

³⁸ CIORAN, Emil: *Schimbarea la față a României*. S. 58. („Este foarte caracteristic că un roman nu se poate face interesant într-o societate de conaționali decât etalându-și defectele, insuficiențele. Nu există un popor în lume care să facă o virtute din faptul de a nu munci. În România omul tipului inteligent și unanim simpatizat este chiulangiul sistematic, pentru care viața este un prilej de capriciu subiectiv, de exercițiu minor al disprețului, de negativitate superficială. ... De când există România, nici un intelectual n-am murit pe o idee, vreau să spun că nici unul nu s-a substituit vreunei idei”)

³⁹ CIORAN, Emil: *Schimbarea la față a României*. S. 62-63. („Ortodoxia n-a fost niciodată dinamică; în schimb, n-a încetat niciodată de a fi națională. ... Ea n-a făcut decât să ne închidă în noi înșine și să ne vegheze tăcerea sau jalea. ... Numai că religiozitatea românească este minoră, nepasionată și, mai cu seamă, neagresivă.”)

Tugend gemacht. Wege in der Geschichte kann jedoch allein die religiöse Leidenschaft schlagen.

15. Die rumänische Orthodoxie passt sich den Umständen an, ist mildernd und ungefährlich. Die Rumänen hatten nie eine „dramatische“ Religion. Sie war eher pastoral, eine sterile Träumerei, ohne Tiefen und innerliche Dynamik.

In seinem Buch *Revelațiile durerii* („Die Offenbarungen des Schmerzes“) stellt Cioran fest: „Es gibt eine Neigung sich aufzugeben, keinen Widerstand zu leisten, die feige Weisheit, die alles außer der Tragödie begünstigt. Wenn sonst überall sich der Held in Opposition zur Welt definiert, hat das Heldentum bei uns keinen anderen Sinn als das Ausharren im Versagen.“⁴⁰ Die Angst vor dem Unendlichen, die sämtlichen minoren Kulturen eigen ist, der Mangel an intensiver Leidenschaft für Auseinandersetzungen sowie die Neigung zum Nationalismus, der sich einer derartigen Einstellung innigst zugesellt, behindern, so Cioran, die rumänische Spiritualität auf dem Weg zu einem universellen Charakter und führen dazu, dass die rumänische Kultur keine universalen Werte schaffen kann: „Die Welt, in der Faust lebt, hat an jedem Ort die gleiche Geltung, sie bildet einen universalen Wert, allein schon durch die Darstellung des persönlichen Einstehens für diesen Wert.“⁴¹

Nicht aus der Luft gegriffen ist der Titel eines Buches von **Lucian Boia**, *Rumänien, Land an der Grenze Europas*.⁴² Manche siedeln das Land sogar an den „Toren des Orients“ (Raymond Poincaré)⁴³ an. Die rumänische Identität ist, wie der rumänische Philosoph **Andrei Pleșu** behauptet, „ein unkonventionelles, schwer zu systematisierendes Thema (...), das sich den üblichen Standards entzieht (...) und Einordnungsprobleme aufwirft. Die eine Region, die Moldau, öffnet sich nach Osten in Richtung (...) Ukraine und Russland. Im Süden öffnet sich eine andere Region, die Walachei, in Richtung des europäischen Südostens, in Richtung Balkan. Und die dritte Region, Transsilvanien, (...) ist an den europäischen Westen, an Mittel- und

⁴⁰ CIORAN, Emil: *Revelațiile durerii*. Cluj-Napoca: Echinox 1990, S. 149. („Există o tendință de abandonare, de non-rezistență, de înțelepciune lașă, care favorizează totul în afară de tragedie. Dacă aiurea eroul se definește prin opoziție cu lumea, la noi eroismul nu poate avea alt sens, decât rezistența la ratare.”)

⁴¹ Ebenda, S. 157. („Lumea în care trăiește Faust este valabilă în nu importă care punct al globului, dar ea constituie o valoare universală numai întrucât manifestă o aderență intimă.”)

⁴² BOIA, Lucian: *Romania, țara de frontieră a Europei*. București: Humanitas 2002.

⁴³ Raymond Poincaré, französischer Rechtsanwalt. Die Worte wurden dem Plädoyer des Bukarester Prozesses zu den Unterschlagungen in Zusammenhang mit der Konzessionsvergabe rumänischer Eisenbahnen entnommen: „Que voulez-vous, nous sommes ici aux portes de l’Orient, ou tout est pris à la légère ...“

Westeuropa gebunden (...) Wir leben nördlich der Donau, und manchmal sehen wir uns als Skandinavier des Balkans. Auf Mitteleuropa bezogen aber empfinden wir uns als Balkan.“⁴⁴

All diese „Öffnungen“ bringen mit sich verschiedenartige Einflüsse, implizit verschiedenartige Gemütszustände, andere Formen existentiellen Empfindens. Sie reichen vom lyrischen Gemüt slawischer Gemächlichkeit über die balkanische Atmosphäre, den Einfallsreichtum und die Überlebenskunst, über die orientalische Melancholie und levantinische Unverbindlichkeit bis zum Ordnungssinn und Pflichtbewusstsein, zur Strenge und Geradlinigkeit deutschen Bürgertums in Siebenbürgen. Geographisch bedingt beschert dem Land sogar verschiedenartige klimatische Bedingungen, unter Umständen auch verschiedenartige Vegetationszonen.

Gerade dieses heterogene Artikulationsbild könnte - zusätzlich zur historisch bedingten Angst, entfremdet zu werden - die ständige Suche nach einem gemeinsamen Nenner über die Sprache dieses Kulturraumes hinaus, die Obsession, eine rumänische Identität, eine einheitliche nationale Eigenart zu definieren, erklären. Unter den genannten Aspekten offenbart sich der „rumänische Mensch“ infolge seines historischen Werdegangs nicht als einheitliche, kollektive Psyche, die „rumänische Seele“ auch nicht als „Schnittstelle“, Synthese oder homogener Übergang von der einen zur anderen Kultur. Der Daseinsraum strukturiert sich eher als ein sanftes, naturbelassenes Nebeneinander verschiedenartig bedingter Aspekte und Nuancen. Mag diese Vielfalt noch so einmalig, interessant und pittoresk sein, sie konnte zu einer selbstbewussten kulturellen Eindeutigkeit, zu einem erklärten Willen, sich zu artikulieren und durchzusetzen, nicht führen. Eher unsicher, blieb sie auf der ständigen Suche nach den „Parametern“ oder Bezugspunkten kollektiver Eindeutigkeit bzw. einheitlich nationaler Definition. Der Kulturraum wirkt somit als eine eher von außen, von oberflächlichen Strukturen bedingte Gemeinsamkeit, der das aus eigener Substanz Gewachsene, der innerlich notwendige Ausdruck eigentlich noch fehlt. Dörfer und Kirchen betten sich sanft in die Landschaft ein, ohne das Bedürfnis, sich gegenüber Raum und Zeit als individuelle, relevante Raumzeit abzugrenzen und zu behaupten.⁴⁵ Kleine, dunkle Räume, kleine Fenster, durch die das Tageslicht nur spärlich hereindringen kann, kennzeichnen die Bauten und lassen eher auf eine als Schutzbedürftigkeit zu begreifende Abschottung als auf geistige Imperative und eine diesbe-

⁴⁴ PLEȘU, Andrei: *Rede aus Anlass der Feier zur Amtseinführung des Honorarkonsuls der Republik Rumänien in Stuttgart am 25. Januar 1999*. (Typoskript).

⁴⁵ Das faustische Ich „steigt in der gotischen Architektur empor; Turmspitzen und Strebepfeiler sind ‚Ich‘, und deshalb ist die gesamte faustische Ethik ein ‚Empor‘“ (SPENGLER, Oswald: *Der Untergang des Abendlandes*, S. 394).

zügliche Auseinandersetzung im und mit dem Umfeld, geschweige denn mit benachbarten Kulturen schließen.

Es fehlt der innerlich ausdrücklich artikulierte Drang, die leidenschaftliche transzendente Sehnsucht. An deren Stelle tritt eine stille, verborgene Vertrautheit mit Gott auf dieser Welt, einem Gott als virtuelle Stütze eines zur Ewigkeit verdamnten, gleichmäßigen Ausharrens horizontaler Ausrichtung. Sie bettet Mensch und Dorfgemeinschaft in einer von der Zeit losgelösten Welt ein. Alles, was sie plötzlich oder forciert aus diesem Rahmen holt, droht die rumänische Seele und ihren Geist zu verwirren und sie zur bezugs-, implizit belanglosen Artikulation, zum Identitätskitsch, zur kitschigen Artikulation zu führen.

An der Schnittstelle zwischen dem Norden und dem Süden, zwischen Westen und Osten lässt diese Kultur und ihre Artikulation die „große Geste“ griechischer Tragödien vermissen; dafür übt sie sich fleißig im Ertragen, im „lyrischen“ Ausharren. Wie die tragischen Helden der Antike duldet man sein Schicksal; man will nichts, man wagt nichts; man findet aber im Gegensatz zu jenen auch nicht die Kraft, den Weg der Katharsis zu beschreiten. Die griechische Antike empfindet den Untergang des ständig handelnden Helden im euklidischen, unmittelbaren Raum, der rumänische Schäfer im regungslosen Abwarten außerhalb von Raum und Zeit. Keine Shakespeare-Tragödie im Kampf zwischen Wille und Welt, kein gotisches Drama, kein geistiges Sprudeln, auch keine unendliche, sündhafte Leidenschaft, kein apollinisches Erheben, kein dionysischer Rausch. Dementsprechend konnten weder ein individuelles Selbstbewusstsein noch ein kollektives Bewusstsein und noch weniger eine Tradition, mit- und untereinander zu kommunizieren, sich auszutauschen, sich zu organisieren, um sich selbstbewusst zu behaupten, entstehen. Das alles und eine gemeinsame Sprache, unter Umständen das Bewusstsein kollektiven Ursprungs bilden den historisch gemeinsamen Nenner dieses eben dadurch einmaligen und faszinierenden Kulturraumes.

Angefangen mit den Römern über die Wandervölker, die dieses Gebiet durchquerten, bis zu den Türken und all den Völkern und Volksgruppen, die das gesellschaftliche, kulturelle, politische und wirtschaftliche Geschehen Jahrhunderte lang mehr oder weniger beeinflusst haben: Juden, Ungarn, Polen, Russen, Bulgaren oder Griechen, all diese kulturellen Einflüsse haben also je nach Region die gesellschaftliche Artikulation geprägt und verschiedenartig bereichert, jedoch nicht vereinheitlicht. Versuchen wir zusammenzufassen, was nach unserer Meinung

dazu führte, dass das alles zu einem Gemisch, nicht aber zum relevanten „Cuvée“ finden konnte, so ergeben sich vier historisch bedingte Faktoren:

- Das pastorale und ländliche Dasein, die Jahrhunderte währende Einbettung gesellschaftlicher Artikulation in Naturzyklen und die damit verbundene widerspruchslose Annahme schicksalhaften Geschehens.
- Die geringe Chance, eine sesshafte Kultur, implizit frühzeitig eine Stadtkultur zu entwickeln. Sie erklärt sich nicht allein durch die frühzeitige Trennung vom romanischen Kulturraum, sondern auch durch die „bewegte“ Geschichte dieses Raumes, durch die Tatsache, dass die Jahrhunderte langen Streifzüge der Türken und Tataren die Bevölkerung dazu zwangen, immer wieder ihr Hab und Gut zu verlassen und in die Wälder zu fliehen, unter Umständen alles hinter sich abzufackeln, um sich so zu schützen und den Feind zum Rückzug zu bewegen.
- Die kulturelle und religiöse Toleranz des osmanischen Reiches, die weder zum Widerstand noch zur geistigen Auseinandersetzung zwang.
- Die frühzeitige Trennung vom romanischen Kulturraum, die einerseits, wie bereits erwähnt, die Ansätze einer Stadtkultur untergehen ließ, andererseits die „Veredlung“ durch die Werte klassischer Kultur, die sich um den Mittelmeerraum entwickelte, verhinderte.

2.2 Volksmythologie und Daseinsempfinden

Helden und Mythen eines Volkes sind Grundlage nationaler Identifikation und einheitlichen Bekenntnisses. Sie sichern den Zusammenhalt. Gleichzeitig sind sie Symbole kollektiver Erfahrung, der Erkenntnis existentieller Auseinandersetzung und entsprechenden Daseinsempfindens. Parzival, Siegfried, Don Quijote oder Hamlet definieren eine bestimmte historische Zeit. Faust ist im Sinne Spenglers jedoch der Held, der den gesamten westeuropäischen Kulturkreis verkörpert. Versuchen wir den Kreis rumänischer Helden zu definieren, so stoßen wir einerseits auf den edlen Räuber, den *haiduc*, den mittelalterlichen Bauern, der sich gegen Ausbeutung auflehnt, Haus und Frau verlässt, sich im Walde versteckt, dort weiter lebt und allein oder zusammen mit anderen „Gesinnungsgenossen“ die Reichen überfällt, sie ausraubt, den Armen hilft, unter Umständen Gerechtigkeit durchsetzt. Ihm widmet der Dichter zahlreiche Balladen, die sog. *balade populare* („volkstümliche Balladen“). Derjenige, der eine „he-

roische“ Atmosphäre erwartet, sieht sich in seinen Erwartungen enttäuscht. Natürlich sind Tapferkeit, Gerechtigkeit, eine reine Seele, Verbundenheit mit Natur und Volk die wichtigsten Merkmale des Helden; seine Physiognomie ist jedoch weit entfernt von den Vorstellungen des sog. westlichen Kulturkreises. Sein Aussehen wird immer verniedlicht und ausschließlich mittels diminutiver Formulierungen metaphorisch wiedergegeben. Rührseligkeit, der klagende Ton beherrschen die Atmosphäre. Das tragische Schicksal, der resignierte Abschied von der Natur und vom Mütterlein, (ein Motiv, das in der *Miorița* eine entscheidende Rolle spielt), dem armen, liebevollen, klagenden Mütterlein, das nach ihrem Sohn sucht, sind immer wiederkehrende Motive, denen unter Umständen mehr Raum gegeben wird als den eigentlichen Heldentaten. Diese sind selbstverständlich bekannt. Nicht die Taten und ihre Geschichte, sondern rührselige Leidenschaft und Wehmut scheinen dem Erzähler und seiner Botschaft wichtig zu sein. *Dor și jale* („Dor“ – in deutscher Sprache schwer wiederzugeben –: „Sehnsucht und klagende schmerzhaft Traurigkeit“ mit einem Hauch „Unendlichkeit“) sind die „Überschrift“ des seelischen Zustandes, ein masochistisches Aushängeschild nationalen Daseinsempfindens. Dieses Empfinden wird zur nationalen Tugend stilisiert.

Diese Darstellung darf jedoch nicht den Anschein erwecken, das rumänische Daseinsempfinden würde die Lebensfreude nicht kennen. Sie ist vorhanden und kommt mit einem Hauch existentieller Gelassenheit, der „Leichtigkeit des Seins“, mit Witz und Humor als nationalem Daseinsventil zum Ausdruck: „Es hätte auch schlimmer kommen können!“ Witz, Humor, Melancholie und Ausharren, eine Art lyrischer Schlendrian zum Ernst des Lebens, Überlebenskunst in stoischer Resignation, Flucht und geduldigem Abwarten. Kaum eine Geste der Entschiedenheit oder des Widerstands, dafür lauter Lebensweisheiten: *Capul ce se pleacă, sabia nu-l taie* („Der Kopf, der sich beugt, wird vom Schwert nicht abgeschlagen“), *că niciodată nu a fost, să nu fie cumva* („denn es war ja nie so, dass es nicht irgendwie gewesen wäre“) oder *Doamne, ferește de mai rău* („Gott bewahre uns vor Schlimmerem“).

Kehren wir zu den Helden zurück, so stoßen wir auch auf eine mehr oder weniger märchenhafte, volkstümliche Mythologie.⁴⁶ In deren Mitte steht der Herkules oder Apollo rumänischer Mythologie, *Făt-Frumos*, als Verkörperung männlicher Tapferkeit, Tugend und Schönheit. Ihm gegenüber als sein weibliches Pendant *Ileana Cosânzeana*, die Verkörperung weiblicher Schönheit. Gemeinsam symbolisieren sie die klassische Allegorie reiner Liebe und seelischer

⁴⁶ Ein ausführlicher Überblick rumänischer Volksmythologie: VULCĂNESCU, Romulus (1987). *Mitologie română*. București: Editura Academiei Republicii Socialiste România 1987.

Lauterkeit. Sie „entspringen der lyrischen Ein- und Vorstellung des rumänischen Volkes“⁴⁷ und sind Ausgangspunkt der rumänischen Liebeslyrik, implizit der rumänischen Romantik. Sie sind das mythische Liebespaar der rumänischen „*theomahia*“, um welches „das gesamte existentielle Drama des Rumänen kreist“.⁴⁸ Darin spielen zahlreiche mythische Gestalten, Verkörperungen volkstümlicher Kosmologie, archetypischer und natürlicher Kräfte, volkstümlichen Aberglaubens usw. ihre Rollen.

So ist der eigentliche mythische Held der Rumänen kein tatkräftiges, sondern ein zutiefst lyrisches Geschöpf mit all den damit verbundenen Aspekten und Einstellungen zur Daseinsbewältigung. Wenn man an die im Ländlichen verankerte Existenz des Rumänen denkt, wäre zu erwarten, dass die mythische Symbolik des rumänischen Daseins auf den Bauern und die „Seele des Dorfes“ (*sufletul satului*, wie sie Lucian Blaga nannte) bezogen ist. Das ist aber nicht oder nur in beschränktem Maße so und eher ab dem 19. Jahrhundert der Fall. Denn der Bauer verkörpert für das rumänische Daseinsempfinden, so Lucian Blaga, im Vergleich zu den „pastoralen“, örtlich ungebundenen Ursprüngen seiner Identität eine viel zu „verbindliche“, konkret ausgerichtete Handlungsdynamik. Daher sind der Schäfer, der zwischen Berg und Tal unbewegt seine Schafe, den blauen Himmel oder die Sterne anstarrt, und sein lyrisches Pendant, das mythische Schaf namens *Miorița*, die eigentlichen mythischen Helden der rumänischen ländlichen Kultur. Raum und Zeit, durch die ein konkreter Bezug irgendwie festgelegt wäre, lösen sich praktisch in der „unendlichen“, zeitlosen Natur, in der lyrischen Stimmung in ein unendliches, kosmisch-lyrisches Empfinden auf. Der lyrische Augenblick wird zur adimensionalen Ewigkeit. So durchweht kein Hauch von Drang weder den Mythos noch die rumänische Seele, sondern allein eine Art metaphysisches Empfinden oder Gemüt, eine Art „objektlose Begierde“ (Kierkegaard), eine Form zeitlosen und kontemplativen Sehnsuchtszustandes, den die rumänische Sprache unter dem schwer übersetzbaren Begriff *dor* kennt: „Die Sehnsucht (*dor*) ist ein Organ, die Unendlichkeit zu erkennen.“⁴⁹ Weder Erotik oder irgendeine konkretisierte Begierde, wie unschuldig und rein auch immer, noch ein Drang zum Handeln oder dessen ethisch-moralische Dimension finden also irgendwo ihren Platz darin. Wenn, dann wird allein das „unendliche“ Empfinden des Seins, um einfach zu sein, zur ethisch-ästhetischen Idee: „ohne Begierden, ohne Tadel, keine Reue und kein Ansporn, nur

⁴⁷ Ebenda, S. 390. („... izvorâte din concepția și viziunea lirică a poporului român.“)

⁴⁸ Ebenda, S. 390. („... gravitează întreaga dramă terestră a românului.“)

⁴⁹ BLAGA, Lucian: *Elanul insulei. Aforisme și însemnări*. Cluj-Napoca: Dacia 1977, S. 206. („Dorul este un organ de cunoaștere a infinitului.“)

Leib und Lehm.“⁵⁰ Keine Spur irgendeiner Auseinandersetzung über Ursache und Wirkung, alles scheint im kosmisch-schicksalhaft resignierten, lyrisch-sinnenhaften Sein unendlich und zeitlos zu ruhen. Das kosmische Element zieht das Schicksalhaft-Fatalistische im Sinne des mythischen Raumes, Ursprungs und mythischer Finalität zu sich hin.

So wird die Ballade *Miorița* zum Epos des rumänischen Daseinsempfindens. An ihr definieren sich die rumänische Seele und der rumänische Daseinsraum. Was sich für unsere Untersuchung als besonders wichtig erweist, finden wir in einem Kommentar Ted Antons über die *Miorița*: „Für viele Rumänen ist jedoch eher die Geschichte des Zauberlämmchens Miorița, das die Ermordung seines geliebten Hirten durch zwei Neider vorhersieht, das zentrale nationale Sinnbild. Statt sich dem Schicksal zu widersetzen, weist der Schäfer Miorița an, seine Tragödie in einen mythischen Triumph zu verwandeln. »Lämmchen dem Mütterlein /sollst Du ein Tröster sein, / sag ihm getreu: / Dass ich vermählet sei / mit einer stolzen Frau / in des Himmels Au.« Der rumänische Dichterphilosoph Lucian Blaga stellte den Schäfer in einen »mioritischen Raum« hinein, in eine Welt der Imagination, die kein Eroberer schänden könne. Mircea Eliade deutete ihn als nationale Flucht aus der Geschichte. Im Westen würde man den Schäfer für wahnsinnig halten.“⁵¹ Denn jeder vernünftige Mensch, der weiß, dass sich zwei zusammentun, um ihn zu ermorden, würde etwas dagegen tun, etwas unternehmen, sich dagegen wehren und nicht sich einfach klagend hinsetzen und abwarten, dass diese irgendwann endlich kommen und ihre Tat vollbringen. Schicksalhafter Fatalismus, leidenschaftliche, lyrische Resignation, alles nur nicht das, was als Tatkraft bezeichnet werden kann.⁵²

Diese Anmerkungen zur Volksballade *Miorița* führen uns zurück zu Emil Cioran: „Eine leidende, verkrampfte Skepsis, ohne jeglichen Liebreiz oder Eleganz. Die passive Aufgabe des Schicksals und des Todes; der mangelnde Glaube an die Effizienz der Individualität und der Kraft; die minore Entfernung von sämtlichen Aspekten der Welt haben diesen poetischen und nationalen Fluch namens *Miorița* geschöpft, der neben der Weisheit der Chronisten die nicht geschlossene Wunde der rumänischen Seele bilden.“⁵³ Diesen für das Schicksal eines Volkes

⁵⁰ BLAGA, Lucian: *În lan*. In: *Opere. Poezii*. Bd.I. București: Minerva 1974, S. 92-93. („fără dorinți, fără muștrări, fără căinți / și fără îndemnuri, numai trup / și numai lut.”

⁵¹ ANTON, Ted: *Der Mord an Professor Culianu*. Frankfurt am Main: Insel 1999, S. 44.

⁵² An dieser Stelle ist es angebracht, I.P. Culianu zu zitieren, der den Kreis der Überlegungen zu diesem Thema schließt und jeden weiteren Kommentar überflüssig macht: „Die besondere Würde der Menschheit beruht nicht auf ihrem Gehorsam, sondern auf ihrem Widerstand gegen diese Welt.“ (Zitat nach: ANTON, Ted: *Der Mord an Professor Culianu*, S. 316).

⁵³ CIORAN, Emil: *Schimbarea la față a României*, S. 54. („Un scepticism suferind, crispat, lipsit de drăgălășenie și de eleganță. Abandonarea pasivă soartei și morții; necredința în eficiența individualității și a forței; distanța minoră de toate aspectele lumii au creat acel blestem poetic și național care se cheamă *Miorița* și care, alături de

fatalen Kreis schließt die *Doina* (das wehmütige Lied der Rumänen) mit ihrer wehklagenden Vibration und „... alles geht unter“.⁵⁴

Das rumänische Daseinsempfinden gilt also dem melancholisch-kontemplativ-lyrischen, wehmütigen, unter Umständen fatalistischen Sein im Dasein. In der erwähnten Rede zur Amtseinführung des rumänischen Honorarkonsuls in Stuttgart im Jahr 1999 erzählt Andrei Pleșu: „Ich erinnere mich einer Begebenheit, als ich einen amerikanischen Professor durch die Moldau begleitete. Mit dem Auto dauert der Weg von Bukarest bis in die Nordmoldau etwa neun bis zehn Stunden, eine Tagesreise also. Mein amerikanischer Freund blickte die ganze Zeit über aus dem Fenster, und auf der ganzen Strecke, egal um welcher Tageszeit, sah er immer und überall dasselbe: einzelne Menschen oder eine Gruppe von Menschen am Wegrand herumstehen oder -sitzen. Schließlich konnte der Professor sich eine Bemerkung nicht verkneifen und sagte mit leicht britischem Understatement: » There is a lot of sitting going on...« (da sind sehr viele mit dem Herumsitzen und –stehen sehr beschäftigt). Herumsitzen, Herumstehen ist in der orientalischen Welt eine Art Tätigkeit.“⁵⁵

2.3 Der mioritische Raum; die mioritische Seele und der faustische Mensch

Lucian Blaga vertritt in Anlehnung an die Kulturmorphologie von Leo Frobenius und Oswald Spengler die Idee, dass die Artikulationsformen einer Kultur stilistische Variationen des einen, dieser Kultur eigenen, räumlichen Motivs sind.⁵⁶ Dieses räumliche Muster wird zu einer stilistischen Matrix, die den Geist und Charakter eines Kulturorganismus, einer sich dadurch definierenden Kultur, prägt.

înțelepciunea cronicarilor, constituie rana neînchisă a sufletului românesc.”) Die Chronisten, die Cioran erwähnt, sind die Moldauer Grigore Ureche (ca. 1595-1647), Miron Costin (1633-1691) und Ion Neculce (ca. 1672-1745/1746). Ihre „Weisheit“ ist die fatalistische, existentielle Resignation vor einem als vorbestimmt verstandenen Schicksal, die zum Archetyp rumänischer Passivität und bedingungsloser Annahme des Geschehens geworden ist. Diese Einstellung fassen die Worte Miron Costins zusammen: „Denn nicht die Zeiten werden vom Menschen gesteuert, sondern der arme Mensch unterliegt den Zeiten.“ („Iară nu sânt vremile supt cărma omului, ce bietul om supt vremi.“ COSTIN, Miron: *Letopisețul Țării Moldovei*. București: Editura Tineretului 1956, S. 190.)

⁵⁴ Ebenda, S. 54. („... și totul s-a sfârșit.”)

⁵⁵ PLEȘU, Andrei: *Rede aus Anlass der Feier zur Amtseinführung des Honorarkonsuls der Republik Rumänien in Stuttgart am 25. Januar 1999*. Eine derartige Haltung steht in krassem Widerspruch zum Faustischen: „Der faustische Instinkt, tätig, willensstark, mit der Vertikaltendenz gotischer Dome und jener bedeutsamen Umprägung des *feci* zu *ego habeo factum*, in die Ferne und Zukunft gerichtet, fordert Duldung, das heißt *Raum* für die eigene Wirksamkeit, aber *nur* für sie.“ (SPENGLER, Oswald: *Der Untergang des Abendlandes*, S. 437-438).

Der russische Daseinsraum, die russische Seele und das damit verbundene russische Volkslied, zum Beispiel, werden immer wieder mit der russischen Steppe im Zusammenhang gesehen. So bilden auch der rumänische Daseinsraum, identisch mit der Bergwiese (rumänisch „plai“), dem Ort, an dem der Schäfer der Volksballade *Miorița* mit seinen Schafen in rein sinnlicher Präsenz weilt, mit dem rumänischen Daseinempfinden und mit der *Doina*, dem wehmütigen Lied der Rumänen, eine organische Einheit. Das Erscheinungsbild dieser Hügellandschaft mit ihrem sanften Wechsel von Hügel und Tal, prägt die rumänische Seele und sämtliche Bereiche existentieller Artikulation des in diesen Raum „eingebetteten“ Menschen. Dieser begibt sich widerstandslos in die schicksalhafte Obhut dieses Raumes.

Lucian Blaga bezeichnet die Funktion der von ihm beschriebenen rumänischen Raummatrix, des stilistischen Feldes rumänischer Artikulation als „räumlichen Horizont des Unbewussten.“⁵⁷ Dementsprechend bestimmt dieser schicksalhaft, im Sinne einer inneren Notwendigkeit, das Daseinempfinden, den Charakter und das existentielle Verhalten der Rumänen. Die rumänische Kultur offenbart sich dementsprechend als Variationenkomplex des einen und einzigen, zum räumlichen Symbol stilisierten Musters. Diese stilistische Matrix bezeichnet Blaga ausgehend von *Miorița*, dem rumänischen Volksmythos, als „mioritischen Raum“ („spațiu mioritic“).⁵⁸

Der Umriss des mioritischen Raumes lässt seine wesentlichen Merkmale erkennen:

- eine willenlose Schwingung gleichartiger, von ihrem Wesen her kaum differenzierter Höhen und Tiefen,
- die nicht von sich aus, sondern in schicksalhaft „gesteuerter“, sanfter Dynamik da sind.
- Weder Dialektik noch Spannung sind diesem Schwingungsmuster zu entnehmen.
- Ein Raum, der paradoxer Weise die dritte Dimension der perspektivischen Tiefe nicht zum Ausdruck bringt: Ein eigentlich bidimensionales Landschaftsbild, dessen schwingende Konturen mit der Zeit zu fließen scheinen.

⁵⁶ Siehe dazu: Blagas Auseinandersetzung mit Spenglers Kulturmorphologie *Oswald Spengler și filosofia istoriei*. In BLAGA, Lucian: *Ființa istorică*. Cluj-Napoca: Editura Dacia 1977, S. 196-208.

⁵⁷ BLAGA, Lucian: *Trilogia culturii*, S. 161. („orizont spațial al inconștientului“)

⁵⁸ Ebenda, S. 159-336. Nomen est numen: Lucian Blagas Ausführungen über den mioritischen Raum wurden zur Daseinsbibel rumänischer Identität. (dazu: MICU, D.: *Gândirea și Gândirismul*. București: Minerva 1975, S. 925.). Für den Literaturkritiker Ion Chinezu ist Blagas Auseinandersetzung „der originellste Versuch, in das Mysterium rumänischer Eigenart einzudringen.“ (CHINEZU, Ion: *Lucian Blaga, spațiul mioritic*. In: *Gând românesc*. Nr. 4. 1936, S. 629-633.

- Es ist jedoch eine Zeit, die eigentlich nicht „vergeht“, sondern unverändert in, mit und vor sich hin weilt: Eine raumzeitliche, kosmische, eigentlich statisch undifferenzierte und undefinierte, weilende Unendlichkeit.
- Wehmut, die ihren Ausdruck in der „mitschwingenden“ *Doina* findet.

Stellen wir dem mioritischen Raum den faustischen Raum gegenüber, so stehen sie sich als Gegensatz gegenüber. Der eine ist vollkommen unvereinbar mit dem anderen: „Der reine Raum des faustischen Weltbildes ist nicht die bloße Dehnung, sondern Ausdehnung in die Ferne als Wirksamkeit, als Überwindung des Nur-Sinnlichen, als Spannung und Tendenz, als geistiger Wille zur Macht.“⁵⁹ Der mioritische Raum kennt allein die schwingende Horizontale, der faustische Raum „die „Vertikaltendenz gotischer Dome“.“⁶⁰ Es ist „der grenzenlose Raum, als dessen Ableitung wir die besonderen, in dieser Form rein westeuropäischen Gebilde des Seelenmythos: den ‚Willen‘, die ‚Kraft‘, die ‚Tat‘ aufzufassen haben.“⁶¹ Faustisch bedeutet für Spengler „das Drama mit innerster Notwendigkeit als ein Maximum an Aktivität“⁶². Der im naturbelassenen mioritischen Raum eingebetteten mioritischen Seele fehlt hingegen in ihrem reglosen ‚Erdulden‘ jegliche innere Notwendigkeit dynamischer Artikulation, sie übt sich einfach im Dasein als Maximum an Passivität. Sie kennt den faustischen „Willen zur Herrschaft über die Natur“ nicht.⁶³

Dementsprechend wird die sich im faustischen Raum entwickelnde Kultur zu einer Willenskultur, zu einer Kultur des tätigen ‚Ich‘. Und dieses ‚tätige Ich‘ darf nicht einfach als „arbeitendes Ich“ verstanden werden, sondern als das ‚Ich der Tat‘, der schöpferischen, wirkenden, Tatsachen schaffenden Tat. Das ‚Ich‘ ist „Kraftmitte des faustischen Satzes.“⁶⁴ Dieses ‚Ich‘ identifiziert sich mit dem, „was die Worte Raum, Wille, Kraft ausdrücken möchten“.⁶⁵

Im mioritischen Daseinsraum kann es ein derartiges ‚Ich‘ nicht geben. Der in diesen Raum eingebettete Mensch kann unter den gegebenen Umständen weder ein ‚Ich‘ noch ein Ich-Bewusstsein entwickeln. Das ‚Ich‘ verliert sich, es löst sich im Zeitlosen, eigentlich im unbewegt Unendlichen auf. Ob dieser Zustand mit dem slawischen Einfluss der „russischen, wil-

⁵⁹ SPENGLER, Oswald: *Der Untergang des Abendlandes*, S. 396.

⁶⁰ Ebenda, S. 437.

⁶¹ Ebenda, S. 434.

⁶² Ebenda, S. 410.

⁶³ Ebenda, S. 503.

⁶⁴ Ebenda, S. 336.

⁶⁵ Ebenda, S. 397.

lenlosen Seele, ... sich verlierend aufzugeben“⁶⁶ zu tun hat? Man kann das andeuten, mehr aber auch nicht. Denn genauso könnte er der Orthodoxie zu verdanken sein, die das unpersönliche Aufgehen in der Menschenebene zur Grundlage hat und das ‚Ich‘ als Sünde verdammt. Viel weniger wahrscheinlich ist die Überlegung, er sei möglicherweise ein „Überbleibsel“ der antiken Idee vom willenlosen Schicksal.

So könnte es durchaus daran liegen, dass Blaga wohl einen mioritischen Raum mit all seinen „objektiven“ Artikulationsformen beschreibt, jedoch keinen mioritischen Menschen. Diesen nun, implizite die mioritische Seele und den mioritischen Charakter, versuchen wir in Gegenüberstellung zum faustischen Menschen näher zu bestimmen. Der faustische Mensch ist laut Spengler, der Mensch, „der siegen will.“⁶⁷ Der Schäfer der *Miorița* fügt sich seinem Schicksal, er findet sich damit ab. Der Schäfer der *Miorița* kämpft weder für noch gegen etwas. Darum spürt er auch keinen Drang, sich dem Schicksal zu widersetzen. Sein Agieren ist ein Über-sich-ergehen-Lassen, ein unbewegtes Annehmen. Das einzig sich Rührende ist die Wehmut, die leidenschaftliche Neigung zur Wehmut. Dadurch bleibt der Schäfer ein irrelevantes Teil des kosmischen Ganzen, dessen schicksalhafter Geschehen unterworfen. Es ist dieses Daseinsempfinden, dem auch der moldauische Chronist Miron Costin zupflichtet: „Denn nicht die Zeiten werden vom Menschen gesteuert, sondern der bedauernswerte Mensch unterliegt den Zeiten.“⁶⁸ Egal, wie man das alles auslegt, man kann es weder als stoische noch als apollinische Ataraxie interpretieren, denn es fehlt die Tiefe, die Suche nach dem Wesen des sichtbaren oder unsichtbaren Seins.

Die faustische Seele strebt „über alle sinnlichen Schranken ins Unendliche – und sie verlegt den Schwerpunkt des Bildgedankens mittels der Perspektive in die Ferne.“⁶⁹ Der mioritische Raum aber kennt, wie erwähnt, die Perspektive, die Tiefe des Raumes, nicht. Der mioritische Schäfer kennt nicht das faustische Gefühl, ein Ziel in der Unendlichkeit der Perspektive zu finden. Er starrt regungslos in die Leere, ohne zum Schwerpunkt des Raumes zu werden, ja ohne es auch nur werden zu wollen. Die Ferne oder die Unendlichkeit ist überhaupt kein Objekt der Sehnsucht. Seine Anwesenheit kann somit auch nicht zum „*Wirkungszentrum* einer unendlichen Allgemeinheit“ werden.⁷⁰

⁶⁶ Ebenda, S. 394.

⁶⁷ Ebenda, S. 438.

⁶⁸ COSTIN, Miron: *Letopisețul Țării Moldovei*. București: Editura Tineretului 1956, S. 190. („Iară nu sânt vremile supt cărma omului, ce bietul om supt vremi.”)

⁶⁹ SPENGLER, Oswald: *Der Untergang des Abendlandes*. S. 320.

⁷⁰ Ebenda, S. 442.

„Fliegen, sich von der Erde befreien, sich in die Weite des Weltraums verlieren: das ist faustisch im höchsten Grade. ... die eindringlich gestaltete Freiheit von aller Erdschwere sind Sinnbilder des faustischen Seelenfluges...“.⁷¹ Der Schäfer der *Miorița* verspürt nichts von diesem Wunsch, sich zu erheben. Die mioritische Seele hat keinerlei Verlangen, das Ganze von oben her, aus der Vogelperspektive zu betrachten. Der mioritische Schäfer betrachtet alles von unten her, aus der Froschperspektive.

Die faustische Kultur ist eine „Willenskultur“.⁷² Wenn sich die Persönlichkeit somit aus dem „Verhältnis des Lebens zur Tat“⁷³ ergibt, dann kann sich die mioritische Seele kaum zur starken Persönlichkeit, dementsprechend kaum zu einer eindeutigen Identität, zu einer Individualität der Erscheinung entwickeln. Das könnte unter Umständen die auch heute noch quälende Suche nach einer eindeutigen Definition der nationalen Eigenart, die sie aussondert und hervorhebt, erklären. Das lenkt natürlich auch von der Entwicklung einer energischen, imperativen, dynamischen, mit anderen Worten, faustischen Kultur ab: „kein ‚Protestantismus‘, kein ‚Sturm und Drang‘. Keine ethische, geistige, künstlerische ‚Umwälzung‘, die das Bestehende bekämpfen und vernichten will.“⁷⁴ Kein dämonischer Ansatz. Und was nicht zerstört, kann geistig nicht efferveszieren, somit auch das Neue nicht schöpfen. Das faustische ‚Ich‘ „steigt in der gotischen Architektur empor; Turmspitzen und Strebefeiler sind ‚Ich‘, *und deshalb ist die gesamte faustische Ethik ein ‚Empor‘*“.⁷⁵ Das Mioritische tritt nicht in Erscheinung, es duldet und erduldet, leidet und erleidet: kein Pessimismus, allein leidenschaftliche Wehmut.⁷⁶

Dementsprechend fehlen diesem Raum die „gestaltenden Kräfte“.⁷⁷ Die mioritische Seele befähigt keine mitreißenden Menschen zu großen Taten: „Diese Tatsachenmenschen großen Stils sind es, welche heute den Willen zur Macht über das Los der anderen und damit die faustische Ethik überhaupt repräsentieren.“⁷⁸ Statt dessen lebt auch heute noch der Mythos vom „sanften und gutmütigen Rumänen“, („românul bun și blând“) der in seiner gesamten

⁷¹ Ebenda, S. 357.

⁷² Ebenda, S. 394.

⁷³ Ebenda, S. 402.

⁷⁴ Ebenda, S. 437.

⁷⁵ Ebenda, S. 394.

⁷⁶ „Es ist ein Unterschied von Charakter und Haltung, von bewusstem Werden und einfach hingegenommenem statuenhaften Gewordensein, von tragischem Wollen und tragischem Dulden. Vor den Augen des faustischen Menschen, in seiner Welt ist alles Bewegtheit einem Ziele zu. (...) Leben heißt für ihn kämpfen, überwinden, sich durchsetzen.“ (Ebenda, S. 436).

⁷⁷ BLAGA, Lucian: *Ființa istorică*, S. 197.

Geschichte keinem je Schaden zufügen wollte, der keinem etwas antun konnte, dem immer nur angetan wurde, an dessen Schicksal immer irgend etwas bzw. immer andere Schuld waren. So konnte allein der faustische Mensch bzw. die faustische Kultur „Mittelpunkt des natürlichen Weltalls“ bzw. „Mittelpunkt der Welt als Geschichte“⁷⁹ werden, während die mioritische Seele, implizit die mioritische Kultur am Gegenpol weiterhin verweilen muss.

2.4 Glaube, Gott und der Teufel

In den pastoralen, später ländlichen Boden der rumänischen Kultur bettet sich der christliche, orthodoxe Glaube ein. Religionen, in deren Kern irgendeine „Ursünde“ liegt, hat als Zentralmotiv die Erlösung. Unterschiede ergeben sich jedoch aus den verschiedenartigen Wegen, die eingeschlagen werden, um die Erlösung zu erreichen. Nach katholischer wie protestantischer Überzeugung sind gute Werke Früchte des Glaubens. Das bezieht die praxis pietatis auf die Gesellschaft und ihre Bedürfnisse. Die Tat und die implizite Tatkraft als Teil des Glaubens verleihen der gesellschaftlichen Entwicklung eine eindeutige Dynamik und setzen gleichzeitig mehr oder weniger eine Flexibilität bzw. Anpassungsfähigkeit der Kirche im Verhältnis zum gesellschaftlichen Wandel voraus.⁸⁰ Anders der orthodoxe Glaube. Er findet die Erlösung im „richtigen“ Glauben, im Glauben christlichen Ursprungs und dessen Urvätern: ein „statisch“ geprägter, zum „statischen“ in und für sich allein weilenden Dasein, ein zum zeitlosen, passiven Verharren verleitender Glaube. Unter slawischem Einfluss wird die Lehre Christi eher einfach und „unkritisch“ aufgenommen, das Martyrium auf Erden führe zur jenseitigen Glückseligkeit. Ein mit den natürlichen, kosmischen Zyklen harmonisierender Glaube, der so weder des Kraftaktes einer „Reformation“ bedurfte noch einer weltlichen Öffnung sich verpflichtet sah.

Dem Erscheinungsbild des rumänischen Parzival, Siegfried oder Tristan, *Făt-Frumos*, dem schönen, jungen Mann der rumänischen Volksmythologie, kräftig und zutiefst menschlich, mit goldenem Haar, der als Gewand „die Wiese und ihre Blumen, den Himmel und seine Sterne, die Sonne auf der Brust, den Mond am Rücken und zwei Abendsterne auf den Schul-

⁷⁸ SPENGLER, Oswald: *Der Untergang des Abendlandes*, S. 447.

⁷⁹ Ebenda, S. 337.

⁸⁰ „Luther hat, und dies ist einer der wesentlichen Gründe für die Wirkung des Protestantismus gerade auf tiefere Naturen, die praktische Tätigkeit – was Goethe die Forderung des Tages nannte – in den Mittelpunkt der Moral gestellt.“ (Ebenda, S. 404).

tern“⁸¹ trägt, wird auch der Himmel, dementsprechend auch das Göttliche zugeschrieben. So erscheint Jesus oft als Metonymie des *Făt-Frumos*. Diese Einbettung des christlichen Glaubens in die volkstümliche Welt rumänischer Kulturlandschaft wird bei der Betrachtung rumänischer Ikonen deutlich: Jesus und die Mutter Gottes in rumänischer Volkstracht. Dementsprechend steht auch Gottvater dem rumänischen ländlichen Alltag nicht fern. Er führt ein pastorales bzw. ein Bauernleben, er ist gleichzeitig Schäfer und Bauer, genau wie sein Volk. Er reist in Jesu oder Petri Begleitung durch rumänische Dörfer, lehrt die Menschen das Säen oder Pflügen; er lehrt, wie sie ernten oder die Frucht ihrer Arbeit besser nutzen können, und vollzieht das eine oder andere Wunder väterlicher Fürsorge. Ab und zu leistet man sich mit Gott sogar Scherze, man legt ihn sogar herein.⁸² Einsam schläft Gott mit dem Kopf auf einem Kloster, genau wie der Schäfer allein in den Bergen mit dem Kopf auf einem Maulwurfshügel schläft. „(...) die rumänische Metaphysik hat uns in Gott ein konkretes, paradoxes, einsames, doch allgegenwärtiges Wesen enthüllt, einen, der über dem Dasein steht, doch in allen Dingen tätig ist (...), dem gegenüber alles restliche Dasein nur sein Wirken spiegelt.“⁸³

Die „Dimension“ Gottes bestimmt die „Dimension“ des Teufels. Versuchen wir darum auch die andere Seite der Medaille, den „rumänischen“ Teufel, zu beschreiben. Der Widersacher Gottes, der Teufel oder Satan, erreicht in der rumänischen Volksmythologie im dialektischen Verhältnis zu Gott, genau wie Gott selbst, bei weitem nicht die Gestalt, die ihm der sog. westeuropäische Kulturkreis, geschweige denn die Gotik beschert haben. Der Teufel führt im Volksmund den Namen *Scaraoschi*, eine Ableitung von Judas Ischariot. Die Sprache lügt nicht, sie spiegelt immer die Welt, in der sich die menschliche Vorstellung bewegt. Die kaum vorhandene Neigung, zuzupacken und sich selbst mit dem Teufel anzulegen, die stattdessen ausgeprägte Vorliebe, etwas anderes dafür ins Spiel zu bringen, um ihn durch Nichtachtung loszuwerden, widerspiegeln die Namen *Uciğă-l toaca* (auf Deutsch „Töte ihn das Läutebrett“⁸⁴) oder *Ducă-se pe pustii* (auf Deutsch, „Gehe er in die Wüste“, wobei das rumänische Wort „pustiu“, in der vorliegenden Pluralform „pustii“, eher einen unendlich leeren, dünnen, sterilen Raum der Einsamkeit bezeichnet).

⁸¹ VULCĂNESCU, Romulus: *Mitologie română*. S. 387. („*câmpul cu florile, cerul cu stelele și soarele în piept, luna în spate și doi luceferi pe umeri.*“)

⁸² Siehe zum Beispiel: *Cum a păcalit gorjanul pe Dumnezeu* („Wie der Bauer aus Gorj Gott hereingelegt hat“) In: *De-ale lui Păcală. Snoave populare*. București: Editura pentru literatură 1964, S. 137.

⁸³ VULCĂNESCU, Mircea: *Dimensiunea românească a existenței*, S. 114-115. („... metafizica românească ne-a dezvăluit în Dumnezeu o ființă concretă, paradoxală, singuratică, dar peste tot fiitoare, ... față de care restul existenței nu face decât să-i răsfrângă lucrarea.“)

Wir finden den Teufel häufig auch unter dem Namen *Michiduță*, eine abwertende Ableitung von „klein“ (rumänisch „mic“): klein und nichts wert, ein Knirps, der in der Hölle nur quälen, auf der Welt ärgern und Böses anrichten möchte. So treibt sich der Teufel durch die Welt, eher als *Păcală* (abgeleiteter Name von „Fopperei“, „Streich“, „Posse“ bzw. „Possenreisser“), der ländliche Till Eulenspiegel des rumänischen Volksmunds. Wie soll man sich mit einem derartigen Geschöpf auf einen Pakt einlassen? Höchstens mal auf eine Wette, um ihn, wie in manchem Volksschwank (*snoavă populară*), lächerlich zu machen, ihn hereinzulegen, zu hintergehen, ihm einen Streich zu spielen oder ihm einen Strich durch die Rechnung zu machen.⁸⁵ Wenn, wie erwähnt, Gott und Teufel eines Kulturraumes im reflexiven Verhältnis auch das, was als Anmaßung bzw. als Extrem angenommen wird, bestimmen, so darf an dieser Stelle die Schlussfolgerung gezogen werden, dass die Intensität dessen, was als Extrem empfunden wird, sehr niedrig angesetzt sein dürfte, sofern überhaupt vorhanden. Kein gotisches Welt drama, kaum eine dramatische Regung, kaum ein erschütterndes Empfinden.

Stellen wir uns die Frage, ob der rumänische Kulturkreis einen eigenen Faust kennen konnte, so wie zum Beispiel die polnische Kultur in Pan Twardowskis Gestalt⁸⁶ einen Faust kennt, so muss die Antwort eindeutig „nein“ lauten. Der rumänische Kulturkreis lässt keine seelische, geistige oder kulturelle „Kompatibilität“ zu. Wie die religiöse Dimension des „gotischen Welt dramas“ (Spengler) ist eine Faust-Gestalt und der faustische Mensch der rumänischen Kultur und Gesellschaft, ihrem Dasein empfinden fremd, dementsprechend unbekannt. Faust und das Faustische sind für den rumänischen Kulturkreis eindeutig Bildungsimporte, die eher in intellektuellen Kreisen mehr oder weniger bzw. allein auf eine bestimmte Art und Weise Resonanz finden konnten. Faust und sein literarischer Stoff werden als bewusster Kultur- und Bildungsakt in den rumänischen Kulturraum „eingeführt“. Unter diesen Umständen haben wir uns vorgenommen, die Rezeption des Fauststoffes und seiner Motive in der rumänischen Kultur sowie ihre Wirkung in der rumänischen Literatur herauszufinden und näher zu betrachten.

⁸⁴ Läutebrett: Holzbrett, auf dem mit einem oder zwei kleinen Hämmern in orthodoxen Klöstern zum Gebet bzw. Gottesdienst geläutet wird.

⁸⁵ Siehe dazu: *De-ale lui Păcală. Snoave populare*.

⁸⁶ Pan Twardowski, so die legendären Überlieferungen, lebte u.a. in Krakau als Magister der freien Künste. Er liebte die Veränderungen, war wissensdurstig, reise- und liebeshungrig. Ein bunter Hahn, der sich mit ihm in die Lüfte erheben konnte, galt als sein Beförderungsmittel. Erznekromant, Frauenverführer und Gelehrter, verband er seine menschlichen Gelüste mit „himmlischen“ Ideen. Wie Goethes Faust soll Pan Twardowsky seine Seele dem Teufel verkauft haben, um des Lebens Freuden kennen zu lernen. Durch einen mystischen Gesang gelingt es ihm, sich jedoch vom Teufel los zu lösen, muss aber zwischen Himmel und Erde bis zum Jüngsten Gericht

2.5 Ivan Turbincă

Die faustische Persönlichkeit kennt der rumänische Kulturraum unter den geschilderten Umständen nicht. Die faustische Kultur ist mit der rumänischen Daseinseinstellung inkompatibel. Es gibt auch kaum Gemeinsamkeiten oder Berührungspunkte zwischen den beiden Formen existentieller Einstellung. Dementsprechend kennt der rumänische Kulturraum auch keine historische Persönlichkeit, die an einen Dr. Faust erinnern könnte.

Das Faustische entspringt der religiösen, schöpferischen Spannung zwischen Himmel und Erde, zwischen Gott und Teufel, zwischen Erlösung und Verdammung, und der in diesem Zusammenhang auftretenden gesellschaftlich-ethischen Auseinandersetzung bzw. Konfliktsituation. Selbstverständlich hat die rumänische Daseinseinstellung ihre eigene Form von Religiosität. Selbstverständlich kennt der Rumäne Gott und Teufel, Erlösung, Verdammung und Sünde. Ihr Erscheinungsbild ist jedoch nicht absolut: „Jedes Wesen erlebt das andere und dessen Schicksale *nur in bezug auf sich selbst*.“⁸⁷ Suchen wir also eine inhaltliche Analogie zum gotischen Welt drama, so wird die Suche ergebnislos enden. Suchen wir jedoch die existentielle Auseinandersetzung zwischen Mensch, Gott und Teufel, ein Verhältnis zwischen existentiellem Ernst, Transzendenz und Ausrichtung des menschlichen Handelns im rumänischen Kulturkreis, so stoßen wir auf eine einzigartige, symptomatische Figur, auf Ivan Turbincă.

weilen. Das Thema wurde u.a. von den polnischen Schriftstellern Adam Bernhard Mickiewicz (1820) und Józef Ignacy Kraszewski (1879) aufgegriffen.

⁸⁷ SPENGLER, Oswald: *Der Untergang des Abendlandes*, S. 583.

Die Erzählung *Ivan Turbincă* des moldauischen Schriftstellers **Ion Creangă**,⁸⁸ einer der ersten bedeutenden Persönlichkeiten der rumänischen Literatur, könnte der faustischen Volkssage, dem, was der Volksmund über den Quacksalber Faust, unter Umständen auch über Pan Twardowski und ihr Treiben erzählte, wenschon nur in „Kurzformat“ und „in etwa“ nahekommen. Zweifelsohne sind sowohl die Bezeichnung „faustisch“ als auch jeder Vergleich mit dem Dr. Faust in diesem Zusammenhang fehl am Platze. Es geht jedoch, wie erwähnt, allein um eine Analogie zum Fauststoffmuster, angepasst dem Pegel extremer Anmaßung des faustischen Charakters auf der Skala des rumänischen Daseinsempfindens, seines „sanften“, unter Umständen leichtsinnigen, humorvollen transzendentalen Verständnisses, der wenig dramatischen Auseinandersetzung um die menschliche Kondition und um das irdische Glück. Darüber hinaus sind wir der Meinung, dass es keinen schnelleren Weg im Sinne unserer Untersuchung gibt, sich mit dem Bild Gottes und des Teufels, gleichzeitig mit dem Verhältnis Mensch-Gott-Teufel in der rumänischen Volkskultur vertraut zu machen, als den, den diese Erzählung dem Leser bietet.

Somit spielt es überhaupt keine Rolle, dass der Held dieser überaus charmanten Erzählung, Ivan Turbincă, russischer Soldat und kein Rumäne ist. Schon als Kind war Ivan beim Militär. Er diente brav und gewissenhaft, so dass er im Alter, in Anerkennung seiner langjährigen Dienste, samt Waffen und mit zwei Geldstücken entlassen wurde. Zum Abschied trinkt er noch einen Schluck Schnaps mit seinen Kameraden und geht dann singend und unbekümmert seines Weges.

Ziellos, zaudernd geht er von der einen zur anderen Seite des Weges, ohne eigentlich zu wissen, wohin er geht. Bereits an dieser Stelle wird klar, dass wir es weder mit einem Faust noch mit einem faustischen Charakter im Sinne Spenglers zu tun haben können. Greifen wir kurz dem Geschehen vor: Ivan offenbart sich als schlichter, unbekümmerter, zielloser und lustiger

⁸⁸ Geboren wurde Ion Creangă in einer zutiefst im moldauischen Bauerntum verwurzelten Familie. Ion Creangă offenbart sich als geistiger und künstlerischer Exponent der rumänischen Dorfkultur und wird zum einmaligen Erzähler rumänischer Literatur. „Die Mitglieder der ‚Junimea‘ und Titu Maiorescu haben an der bäuerlichen Haltung von Ion Creangă, dessen Erzählungen sie zum Lachen reizten, nicht uneingeschränkt Gefallen gefunden, was sie aber nicht daran hinderte, ihm Aufmerksamkeit zu schenken. (...) Im übrigen verkörpert Ion Creangă durch Temperament und Weltanschauung die renaissancehafte Hypostase des Erzählers, der die Märchen- oder Schwankstruktur nur übernimmt, um sein eigenes erzählerisches Genie, seine Fähigkeit zu erweisen, auf Grund bekannter Themen zu inszenieren und zu veranschaulichen; die Themen sind allerdings so stark verändert, dass sie zu persönlichen Schöpfungen werden.“ (POPA, Marian: *Geschichte der rumänischen Literatur*. București: Univers 1980, S. 93-94).

Mensch. Eigentlich ist er eine warmherzige, selbstlose „gute Seele“. Er fühlt sich einfach wohl und will es sich immer gut gehen lassen. Mehr nicht. Er ist trotzdem eine vielfach nuancierte, heitere Gestalt. Überblickt man seine Neigungen und das, was ihn allgemein beschäftigt und sein Interesse weckt, so könnte man ihn mit der gebotenen Vorsicht wegen seines prahlerischen Herumtreibens und des merkwürdigen Geschehens, das er immer wieder zu verantworten hat, dem historischen Faust bzw. dem Faust der Volksbücher an die Seite stellen. Er ist ein Draufgänger und ohne Wenn und Aber ein Lebemann in extremis, der mit lustigen Weibern, viel Wodka, Tanz und Musik unmittelbar seine Glückseligkeit findet.⁸⁹ In seiner Auseinandersetzung mit dem „Erzfeind“, das heißt mit dem Tod, dann mit dem Teufel, mit einem Bojaren und sogar mit Gott könnte man ihn auch mit Păcală, dem rumänischen Till Eulenspiegel, in Zusammenhang bringen. Ein Păcală, der jedoch nicht als Dorflümmel oder Trottel daherkommt, sondern als listiger und lustiger, zu Streichen aufgelegter Kumpel, der es mit der bekannten Bauernschlauheit versteht, vor allem sich die Dummheit anderer zunutze zu machen und sie bloßzustellen.

Auf seinem Weg begegnet der laut singende Soldat Gott und Petrus, die zufällig auf einem Seitenpfad daherspazieren. Eine übliche Situation in rumänischen Schwänken. Beide wollen Ivan prüfen. Sie setzen sich als Bettler nieder, Gott an einem, Petrus am anderen Ende einer Brücke. Ivan nähert sich trällernd; im Vorbeigehen schenkt er dem einen das erste Geldstück, dem anderen sein zweites und letztes.

Gott und Petrus holen Ivan ein und eröffnen ihm, wer sie sind. Da er durch seine Barmherzigkeit bewiesen habe, dass er ein guter Mensch sei, dürfe er Gott um etwas bitten. Ivans Bitte ist, seinen Proviantranzen, seine „Turbincă“,⁹⁰ zu segnen: „damit ich jeden, den ich will, hineinstecken kann, und dieser soll ohne meinen Willen nicht entkommen können.“⁹¹ Gott segnet die „Turbincă“ und sagt: „Ivan, wenn du es satt hast, dich in der Welt herumzutreiben, dann komm und diene an meiner Pforte, denn es wird dir nicht schlecht gehen.“⁹²

⁸⁹ In diesem Sinne liegt er zwischen einem dramatisch „entschärften“ Dimitrij Karamasow und einem volkstümlichen Falstaff.

⁹⁰ aus dem Ukrainischen „torbynka“: Proviantranzen eines Soldaten, Tornister.

⁹¹ CREANGĂ, Ion: *Ivan Turbincă*. București: Ager 2003, S. 6. („... ca, ori pe cine-oiu vrea eu, să-l vâr într-însa; și apoi să nu poată ieși de aici fără învoirea mea.”)

⁹² CREANGĂ, Ion: *Ivan Turbincă*. București: Ager 2003, S. 6. („Ivane, când te-ai sătura tu de umblat prin lume, atunci să vii să slujești la poarta mea, căci nu ți-a fi rău.”)

Ivan setzt seinen Weg ziellos fort. Und gelangt an den Hof eines reichen Bojaren. Widerwillig wird er verpflegt. Als Quartier erhält er eine Kammer in einem Hause für unbeliebte Gäste. Denn der Bojar hatte einige Häuser, in denen die Teufel wohnten. Wie erwartet treiben die Teufel ihren Unfug: Das Haus bebt, irgendjemand zieht das Kissen unter Ivans Kopf weg und macht ihm die Ruhe zunichte. Plötzlich hörte man im Haus eine Menge Stimmen. Es waren allerlei entstellte Stimmen zu hören, eine fürchterlicher als die andere. Ivan begreift schnell, dass es nicht mit rechten Dingen zugeht und ruft (russisch) laut: „Paschol na turbinca!“ („Marschmarsch, in den Tornister!“) Und plötzlich ist der Ranzen knackevoll mit Teufeln. Sogar deren Häuptling Scaraoschi steckt mit drin.

Am Morgen trauen der Bojar und seine Knechte ihren Augen nicht, als sie Ivan heil vor sich stehen sehen. Er zeigt dem Bojaren seine nächtliche Beute. Vor dem versammelten Dorf peinigt Ivan die gefangenen Teufel. Er lässt sie frei, nachdem alle, auch Scaraoschi, versprochen haben, sich in der Gegend nie wieder sehen zu lassen. Zum Dank, dass er den Hof von Teufeln befreit hat, soll nun Ivan sein ganzes Leben lang dort als Gast verweilen dürfen. Er lehnt dies ab und geht wieder mal seiner Wege. Er will zu Gott. Da ihm keiner sagen kann, wo Gott haust, befragt er den Heiligen Nikolaus, dessen Ikone er mit sich führt. Und plötzlich steht er vor den Toren des Paradieses. Ivan klopft kräftig an die Pforte, hinter der Petrus steht. Von Petrus erfährt er, dass es im Paradies weder Wodka und Tabak noch Weiber und Zigeunermusik gibt. So scheint ihm dieser Paradies viel zu langweilig und „eine blanke Armut“ zu sein.

Ohne zu zögern, macht er kehrt und steht vor der Pforte der Hölle: Die gleiche Fragerei, diesmal aber sind die Antworten positiv. Da war er richtig! Der Teufel an der Pforte öffnet, die Teufel erschrecken, als sie Ivan wiedererkennen, haben jedoch keine Wahl und lassen ihn ein. Ivan bestellt Musik, Wodka, schöne Frauen, Tabak. Die Teufel bedienen ihn gehörig. Er heizt eine rauschende Orgie an, die sogar die Hölle überfordert. Mit List gelingt es den Teufeln, Ivan vor die Pforte zu locken. Sie schließen erleichtert das Tor hinter ihm und werden ihn los.

So kehrt Ivan wieder zum Paradies zurück. Tag und Nacht, ohne ein Auge zu schließen, steht er vor der Pforte Wache. Plötzlich steht der Tod vor ihm und will zu Gott, um neue Anweisungen zu erhalten. Ivan bietet sich an, selbst zu Gott zu gehen, um die Anweisungen dem Tod zu überbringen. Da der Tod auf den Vorschlag nicht eingeht, wird er von Ivan in seinen

Tornister gesteckt. Dann klopft er an der Pforte und überredet Petrus, ihn zu Gott vorzulassen. Der Wunsch wird ihm erfüllt.

Ivan fragt Gott, ob er für den Tod, der vor den Toren wartet, neue Anweisungen habe. Die Anweisung lautet, drei Jahre lang sollten nur alte Leute, so wie Ivan, zu Tode kommen. Ivan überbringt dem Tod die Nachricht, Gott habe befohlen, drei Jahre lang allein alten Wald zu essen, dem jungen dürfe er nicht nahe treten. Und der Tod hatte das zu tun, was ihm Gott befohlen hatte. Drei Jahre lang aß er nur alte Bäume im Wald. Doch dann war besagte Zeit um, und der Tod stand erneut vor den Pforten des Himmels, jedoch auch vor Ivan. Der Vorgang wiederholt sich. Gott, der um Ivans Spiel Bescheid wusste, macht gutmütig mit. Drei Jahre lang sollten nun allein junge Leute sterben. Ivan übermittelt die Anweisung: Drei Jahre lang sollte nun der Tod allein junge Bäume verspeisen. Nach drei Jahren steht er wieder vor Ivan an den Pforten des Paradieses. Und der Tod kommt wieder in den Tornister. Diesmal hängt Ivan den Ranzen an einen Ast und lässt den Tod lange dort baumeln. Zu Gott bemüht er sich nicht mehr. Denn der Tod habe sein Unwesen lange genug unter den Menschen getrieben, nun könne er am Ast bis in alle Ewigkeit faulen.

Doch Ivans Ruhe hält nicht lange. Gott taucht plötzlich vor den Toren auf und stellt Ivan zur Rede. Er müsse den Tod frei lassen. Ivan sei ein guter Mensch, so Gott, er habe sich durch die Welt geschlagen, der Hölle eingeheizt, mit dem Tod habe er auch sein Spielchen getrieben; nun müsse auch er, wie jeder Mensch, sterben. Doch einem letzten Wunsch Ivans stimmt Gott zu: Er solle sich mit eigenen Händen den Sarg bauen dürfen, sich hineinlegen, und dann erst könne der Tod ihn holen.

Nun war Ivan einerseits seine „Turbincă“ los, denn Gott hatte sie mitgenommen. Er brütet traurig und allein vor sich hin und zieht die Bilanz seines Lebens. Im Laufe der Erinnerungen beschäftigt ihn der Gedanke, ob es nicht doch noch irgendeinen Trick gebe, der ihn aus der Situation retten könnte. Und plötzlich hat er eine Idee. Mit den zwei Geldstücken, die er noch bei sich hatte, kauft er alles ein, was man für einen Sarg und die Beerdigung braucht. Kaum war alles fertig, da stand schon der Tod neben ihm. Ivan stellt sich dumm und weiß nicht, wie er sich in den Sarg legen soll. Nach mehreren misslungenen Versuchen wird es dem Tod zu bunt, und er legt sich selbst in den Sarg, um Ivan zu zeigen, was er zu tun habe. Darauf hatte Ivan auch gewartet. Er schließt den Sarg und lässt ihn auf einem großen Wasserstrom „den Bach runter gehen“.

Das war nun sogar für Gott und Petrus zu viel des Guten, und sie weisen Ivan in seine Schranken. Sie erlösen den Tod aus seiner Lage und stellen ihm frei, sich an Ivan zu rächen. Der Tod lässt Ivan ewig leben. „Wisse, Ivan, dass du von nun an glücklich sein wirst, sterben zu dürfen; du wirst mir hinterher kriechen und mich bitten, deine Seele zu nehmen; ich werde aber so tun, als ob ich dich vergessen hätte, und werde dich so lange leben lassen, wie die Mauern des Klosters Golia und der Neamțului-Burg stehen, damit du siehst, wie unerträglich das Leben im hohen Alter ist.“⁹³

Als Ivan begriff, dass er nicht mehr sterben würde, kümmerte ihn das kaum. Er fing an, im ewigen Rausch zu feiern, zu rauchen und Schnaps zu trinken, um so dem Tode zu trotzen. So lebte Ivan in Ewigkeit und, wenn er nicht gestorben sein sollte, dann lebt er auch noch heute...

3. Die Faust-Rezeption in der rumänischen Kultur

3.1 Die ersten Begegnungen mit Faust

Erste „Brücken“ zum westeuropäischen Kultur- und Bildungsraum kommen über die moldauischen Chronisten Grigore Ureche und Miron Costin zustande. Der Besuch polnischer Jesuitenkollegs bringt sie insbesondere mit dem italienischen Humanismus in Kontakt.⁹⁴ Die Fanarioten, deren Herrschaft im 18. Jahrhundert in der Moldau und der Walachei beginnt, erfüllen auch eine nicht von der Hand zu weisende kulturvermittelnde Funktion. Die rumänischen Intellektuellen in Siebenbürgen, wie zum Beispiel die Vertreter der Siebenbürgischen Aufklärung, der sog. „Școala Ardeleană“ („Die Siebenbürgische Schule“), Samuil Micu-Klein, Gheorghe Șincai, Ion Budai-Deleanu und Petru Maior, sowie Timotei Cipariu oder Gheorghe Barițiu, standen - geographisch, aber auch kulturhistorisch bedingt - der deutschen Kultur und Literatur nahe. Goethe war ihnen sicherlich bekannt; es ist aber merkwürdig (oder mit Blick

⁹³ CREANGĂ, Ion: *Ivan Turbincă*. București: Ager 2003, S.23-24. („Să știi Ivane, că de acum înainte ai să fii bucuros să mori; și ai să te târâi în brânci după mine, rugându-mă să îți ieu sufletul, dar eu am să mă fac că te-am uitat și am să te las să trăiești cât zidul Goliei și Cetatea Neamțului, ca să vezi și tu cât de nesuferită viața la așa de adânci bătrânețe!”)

⁹⁴ S. dazu: DAHMEN, Wolfgang: *Der Romanitätsgedanke: eine Konstante in der rumänischen Geistesgeschichte?*. In: Große, Sybille und Schönberger, Axel (Hg.): *Dulce et decorum est philologiam colere: Festschrift für Dietrich Briesemeister zu seinem 65. Geburtstag*. Berlin: Domus Editoria Europaea 1999, S. 1799-1811.

auf die bisherigen Ausführungen zur geistigen und seelischen Kompatibilität mit dem Faustischen vielleicht verständlich), dass *Faust* keine Resonanz erfahren konnte.⁹⁵

In der Moldau und der Walachei erleben zunächst allein die großen Bojaren und ihr Nachwuchs den Zeitgeist und die Kultur des 19. Jahrhunderts im westlichen Europa. Sie orientieren sich zunächst vor allem in Richtung Frankreich.⁹⁶ Es war der walachische Dichter **Iancu Văcărescu**, der als erste nachweislich bekannte Persönlichkeit während seiner Studienzeit in Wien Goethes Werk näher gekannt und den ersten Teil des *Faust*, wahrscheinlich um 1808, auch gelesen hat. Ihm verdanken wir im Übrigen den ersten Versuch, ein Bruchstück daraus zu übersetzen. Es war zweifelsohne so, dass Goethe und sein Werk, nicht Faust bzw. das Faustische die rumänischen Intellektuellen fasziniert haben. Faust wird dank Goethe in rumänischen Kulturkreisen bekannt.⁹⁷

Manche walachische Intellektuelle wie zum Beispiel **C. A. Rosetti** lernen Goethes *Faust* über französische Übersetzungen kennen. 1845 wühlt den 29jährigen Rosetti ein Faust-Fragment auf und verleiht ihm schöpferische Kräfte: „... ich habe einige Zeilen aus *Faust* gelesen und bin durchgedreht. Ich habe meine sämtlichen Schmerzen wieder erkannt, ich war stolz, auf einen derartigen Menschen zu treffen; ich glühte danach, die Feder in die Hand zu nehmen ...“⁹⁸ Im gleichen Jahr führen **Cezar Bolliac** und **Ion Heliade Rădulescu** einen Disput über die freie Entfaltung der schöpferischen Kräfte, die davon zeugt, dass beiden auch Goethes *Faust* bekannt gewesen sein muss. **Nicolae Filimon** erwähnt in seinen Aufzeichnungen über

⁹⁵ An dieser Stelle soll erwähnt werden, dass der legendäre Dr. Faustus in Siebenbürgen bekannt war, jedoch allein in den deutschen Städten und bei dem dort lebenden Bürgertum. So soll - so manche siebenbürgisch-sächsische Sage - Dr. Faust auch Hermannstadt besucht und Siebenbürgen bereist haben; so finden wir Dr. Faust oder den Teufel als Baumeister in den sächsischen Städten Siebenbürgens. (Siehe dazu: MÜLLER, Friedrich (Hg.): *Siebenbürgische Sagen*. Wien: Carl Graeser 1885, S. 113-115.) Mit der Dorfkultur, dem eindeutig ländlich geprägten rumänischen Kulturkreis, konnte es jedoch weder Berührungspunkte noch irgendeine sinnhafte „Resonanz“, geschweige denn irgendeine geistige Affinität geben. So blieb Dr. Faustus auch den Rumänen in Siebenbürgen unbekannt.

⁹⁶ Sowohl Franzosen als auch Rumänen sprachen eine romanische Sprache; dementsprechend fühlten sie sich durch eine gemeinsame Herkunft verbunden. Andererseits sprach die französische Kultur den walachischen und moldauischen Kulturraum anscheinend auch besser an. Mit der Zeit setzten sich jedoch immer mehr Intellektuelle auch für die deutsche Kultur ein. Dafür sprach, so Ovid Densusianu, insbesondere in der Moldau die praktische Ausrichtung und die Moralität der Deutschen. (Siehe dazu: DENSUSIANU, Ovid: *Literatura română modernă*. București: Editura Librăriei „Universala Alcalay & Co.” 1929, S: 23-24) Es kommt sogar zu einer Rivalität zwischen den Befürwortern des französischen und des deutschen Einflusses; die französische „Fraktion“ soll sich in den beiden Fürstentümern zum Teil durchgesetzt haben. Das erklärt, warum Goethe hier auch später als zum Beispiel die französischen Romantiker bekannt wurde.

⁹⁷ Eine ausführliche Studie zur Rezeption und Wirkung Goethes in der rumänischen Literatur und Kultur: ROMAN, Ion: *Ecouri Goethiene în cultura română*. București: Editura Minerva 1980.

⁹⁸ ROSETTI, C.A.: *Jurnalul meu*. Cluj-Napoca: Dacia 1974, S. 57. („... am citit câteva randuri din *Faust* și am turbat. Am văzut toate durerile mele, m-am mândrit, văzând că mă întălesc așa de mult cu un astfel de om, m-am aprins, ardeam a lua condeiul ...”)

eine Deutschlandreise im Jahr 1858 auch Goethes *Faust*.⁹⁹ Es geht leider nicht um das Werk, sondern um deutsche Frauen, die im Zug oder während der Schifffahrt auf dem Rhein *Faust* lesen und dabei immer wieder seufzen.

Wir haben erwähnt, dass in der Walachei und der Moldau mit der substantiellen Assimilation westeuropäischer Kulturwerte im 19. Jahrhundert begonnen und ab Mitte des 19. Jahrhunderts die Kehrtwende der rumänischen Kultur in Richtung Europa vollzogen wurde. Dieser Prozess ist fraglos auch den Anstrengungen des 1863 in Jassy von **Titu Maiorescu** gegründeten literarischen Kreises „Junimea“ („Die Jugend“) zu verdanken. Ihr Sprachrohr, die Zeitschrift „Convorbiri literare“ („Literaturgespräche“), erschien vier Jahre später, am 1. März 1867, übersiedelte 1885 in die Hauptstadt Bukarest, wo sie bis 1944 fortbestand.¹⁰⁰ Widmen wir uns den tatsächlich relevanten Initiativen, die zur Verbreitung der deutschen Kultur beigetragen haben, und suchen wir gleichzeitig ein geeignetes Motto für die vorliegende Untersuchung bzw. den einen, diesbezüglich relevanten Satz, so dürfte dieser unanfechtbar „Im Anfang war ‚Junimea‘“ lauten.

Titu Maiorescu, der Gründer und „geistige Vater“ der „Junimea“, ein „... aufgeklärter und gebildeter Mensch, der seine Kenntnisse und seinen literarischen Geschmack nach den größten literarischen Genies Deutschlands, Lessing, Schiller, Goethe, geformt hatte ...“¹⁰¹, spricht im Zusammenhang mit der notwendigen Neuausrichtung der rumänischen Literatur von der impliziten Notwendigkeit einer originellen „ästhetischen Emotion“, die allein als „Antwort“ auf das „alte Europa“ in Frage komme. Nur so könne man die rumänische Literatur im europäischen Raum zur Relevanz bringen. Darum „definiert er eine neue ästhetische Kategorie durch eine eigene Formel“.¹⁰² Sie entspringt der deutschen Tradition; für unsere Untersuchung ist jedoch weit wichtiger, dass Maiorescu diese ausdrücklich im Sinne Goethes formuliert. Denn Maiorescu, wie später auch Lucian Blaga, fühlte sich mit Goethe im Geiste sehr tief und intim verbunden: „Ich bin ein Goetheaner. Goethe hat mir die Lebensphilosophie in *Faust* offenbart“, soll Maiorescu anlässlich eines Vortrags seinem Publikum mitgeteilt ha-

⁹⁹ Siehe dazu: FILIMON, Nicolae: *Excursiuni în Germania meridională*. București: Minerva 1984.

¹⁰⁰ Die Zeitschrift erscheint in Jassy erneut ab 1970 als Fortsetzung der Literaturzeitschrift *Iașul literar* („Das literarische Iassy“) als Organ des Rumänischen Schriftstellerverbandes.

¹⁰¹ DOBROGEANU-GHEREA, Conatantin: *Studii critice*. București: Editura de Stat pentru Literatură și Artă 1956, S. 62. „... om luminat, instruit, care și-a format cunoștințele și gustul literar după geniile cele mari ale Germaniei, după Lessing, Schiller, Goethe ...“)

¹⁰² ROMAN, Ion: *Ecouri goethiene în cultura română*. București: Minerva 1980, S. 91. („... definește o categorie estetică nouă, printr-o formulă proprie, ...“)

ben.¹⁰³ Somit wurde der Mythos, der um Goethe gewoben wurde, wenn auch nicht ausschließlich, dank Titu Maiorescu und dem von ihm maßgeblich geprägten Literaturkreis bis in die Moldau und die Walachei getragen. So wird Goethe im Zeichen der Rezeption deutscher Literatur und Kultur in Rumänien, jedoch auch als Vorbild literarischer Schöpfungen zur Galionsfigur. Das erklärt, warum allein Goethes *Faust* Ansatz und Brücke faustischer Rezeption und Wirkung war und grundsätzlich auch geblieben ist: Für den rumänischen Kulturkreis bedeutete ‚Faust‘ Goethes *Faust*.

Titu Maiorescu, „der qualifizierteste rumänische Goethe-Kenner im vorigen Jahrhundert“¹⁰⁴, hatte Goethes *Faust* sehr aufmerksam gelesen. Aus Berlin schreibt er am 7. September 1860 an Theodor Rosetti nach Paris: „Faust ist die grandioseste Tragödie der Menschheit und übt ständig einen magischen Einfluss gerade darum auf uns aus, weil sie unsere Glückseligkeit und unser Unheil, unsere Größe und unsere Erniedrigung verkörpert: Unsere ständige und vergebliche Suche...“¹⁰⁵ Die außergewöhnliche, leidenschaftliche Hochachtung, die Maiorescu für Goethe und seinen *Faust* empfand, macht auch die Art und Weise deutlich, wie verantwortungsvoll er mit den ersten Versuchen umgeht, Goethes Dichtung dem breiten Publikum nahe zu bringen.¹⁰⁶

„Die Literatur bis zur Junimea war hauptsächlich das Werk von Bojaren, für die das Schreiben eine von der seelischen Stimmung abhängige Nebenbeschäftigung war ... Überdies wurzelten die Bojaren in einer fremden Kultur oder bestenfalls in einer von der rumänischen Kultur undifferenzierten.“¹⁰⁷ Nach und nach folgt ihnen auch der Nachwuchs darunter liegender gesellschaftlicher Schichten. Es war das Verdienst der „Junimea“, dass im Literatenmilieu auch unter dem Gesichtspunkt der sozialen Herkunft eine Wende eintreten konnte. Und genau

¹⁰³ DRAGOMIRESCU, Mihail: *Integralismul*. București: Editura Institutului de literatură 1929, S. 525. („Eu sânt goethean. Goethe mi-a dat filozofia vieții în *Faust*.“)

¹⁰⁴ Ebenda, S. 19. („... cel mai avizat cunoscător român din secolul trecut al lui Goethe, ...“)

¹⁰⁵ Wie Vasile Voia in seinem Vorwort zu Liviu Rusus Essay *Goethe zu Recht* schreibt, widerspiegeln diese Worte Maiorescus den Rezeptionsrahmen Goethes allgemein und insbesondere seines *Faust* in Rumänien. Siehe dazu: VOIA, Vasile: *Liviu Rusu exeget al lui Goethe*. In: RUSU, Liviu: *Goethe*. Cluj-Napoca: Presa Universitară Clujeană 2001, S. 3. („Faust este cea mai grandioasă tragedie a omenirii și exercită mereu asupra noastră o acțiune magică tocmai pentru că întruchipează fericirea și năpasta, măreția și înjosirea noastră: perpetua și zadarnica noastră căutare ...“)

¹⁰⁶ Als Maiorescu 1862 eine Kopie der Übersetzung von Vasile Pogor, einem eher dilettierenden Literaten der Junimea, liest, ist er darüber entsetzt und schreibt am 24. April 1862 an seinen Freund Theodor Rosetti: „Eine Sache bitte ich dich unverzüglich zu tun. Ich flehe Pogor an, und wenn ich es nicht schaffe, dann fleh du ihn an, er soll nichts von seinem *Faust* veröffentlichen. (...) Ein derart skrupelloser Geist zu sein! Schäm dich, Pogor!“ Zitat nach: ROMAN, Ion: *Ecouri goethiene în literatura română*, S. 93-94. („Un lucru însă te rog să-l faci imediat. Îl implor pe Pogor, iar dacă eu nu sânt în stare să-l înduplec, imploră-l tu să nu publice nimic deocamdată din *Faust* al său. ... Să fi un spirit atât de lipsit de scrupule! Rușine, Pogor!“)

¹⁰⁷ POPA, Marian: *Geschichte der rumänischen Literatur*, S. 81.

so, wie die sozialen Schichten der „Reisenden“ und „Schreibenden“ breiter und differenzierter wurden, führten auch die Wege nicht mehr hauptsächlich Richtung Frankreich, sondern immer öfter auch in den deutschsprachigen Kulturraum. Die „neue Ausrichtung“ bedeutet für „Junimea“ neue Grundlagen des literarischen Schaffens, implizit neue Vorbilder. Diese findet die junge Generation in der deutschen Kultur. Es ist ein weiteres Verdienst der „Junimea“, dass der französische Einfluss durch einen deutschen zum Teil abgelöst wird. Die Folgen werden von Lucian Blaga auf den Punkt gebracht: Die französische Kultur modelliert und fördert die Nachahmung, die deutsche Kultur hat eine „katalytische“, schöpferische Wirkung, dementsprechend fördert sie die Originalität: „Betrachtet die Geschichte der rumänischen Literatur und des rumänischen Geistes von 1800 bis heute, und ihr werdet entdecken, dass mindestens die wichtigsten Augenblicke, in denen wir zu uns zurückgefunden haben, in denen es um das Suchen und das Finden des Rumänischen ging, einem direkten oder indirekten ‚katalytischen‘ Kontakt mit dem deutschen Geist zu verdanken sind.“¹⁰⁸

Aus dem deutschsprachigen Kulturraum in ihre Heimat zurückgekehrt, versuchten die jungen Intellektuellen das Erlebte und Erfahrene weiterzugeben. Sie fühlten sich dazu berufen, sich der kulturellen Emanzipation ihres Landes zu widmen, die „Tore“ in Richtung europäischer Kultur bzw. der universalen Werte zu öffnen. Diese Bestrebungen, die sich mit den Aufgaben und Idealen deckten, denen sich der Literaturkreis „Junimea“ verschrieben hatte, konkretisierten sich einerseits in den verschiedenen Versuchen, zum Beispiel durch Konferenzen, Vorlesungen und Diskussionen, Ideen, Werke und Autoren zu popularisieren, repräsentative Werke ganz oder teilweise zu übersetzen, andererseits und nicht an letzter Stelle, sich im neuen Geiste selbst zu artikulieren, ihr schöpferisches Talent unter Beweis zu stellen.

3.2 Popularisierungsansätze und Exegesen

Im Vergleich zur französischen Literatur, doch auch im Vergleich zu anderen deutschen Dichtern wie zum Beispiel Kotzebue, Schiller, Lessing oder Uhland haben Goethe und sein Werk, mit Ausnahme des Werther, langsamer den „Eintritt“ in die rumänische Kultur gefunden. Werther konnte mit der „rumänischen Seele“ eher in Resonanz treten, implizit Interesse wecken und verstanden werden. Goethe und sein *Faust* beginnen erst in der zweiten Hälfte des

¹⁰⁸ BLAGA, Lucian: *Trilogia culturii*, S. 319. („Luati istoria literaturii și a spiritualității românești de la 1800 până astăzi și veți descoperi că cel puțin momentele mai importante de întoarcere la noi înșine, de căutare și de găsire a românescului, se datoresc unui contact <catalitic>, direct sau indirect, cu spiritul german.”)

19. Jahrhunderts die jungen Literaten zu faszinieren. Das lag nicht allein an der allgemeinen kulturellen Emanzipation, am geistigen Horizont oder am Bildungsniveau, sondern hing auch mit der jeweiligen „Tiefe“ der betreffenden Werke, mit der Auseinandersetzung damit und der Vielfalt der angesprochenen Bereiche gesellschaftlicher und geistiger Artikulation, der damit verbundenen Werte und Ideen zusammen. Sie waren somit schwieriger, schwerer zu begreifen und damit auch zu „entdecken“.

Versuchten die ersten Übersetzungen anfangs, allein einige als repräsentativ gedachte Ausschnitte zu vermitteln, so führte die Entwicklung der rumänischen Sprache im Laufe der Zeit dazu, dass sich die Übersetzer an den *König in Thule*, an *Meine Ruh' ist hin*, dann auch an Fausts Monolog im Studierzimmer und so weiter „trauten“, so dass irgendwann eine Gesamtübersetzung möglich wurde. Zugleich wird im Zuge der intellektuellen Emanzipation und des Reifungsprozesses auch die geistige Auseinandersetzung mit Goethes Werk tiefer und überschreitet das Anfangsniveau schlichter Popularisierungsversuche. Die Schwerpunkte definieren sich vorwiegend im allgemeinen Kontext von Goethes Werk und dessen Ideenreichtum. Im Grunde fasziniert nicht Faust als Gestalt bzw. als literarischer Stoff in seiner Komplexität. Vielmehr faszinieren der Aspekt des „edlen Strebens“, des ständig suchenden menschlichen Geistes, sowie Goethes „Dimension“, die Ideenvielfalt und die Tiefe der Dichtung. Außerhalb der kultivierten Kreise lassen allein Gretchen und das Melodram um ihr Schicksal die Herzen kräftiger schlagen.¹⁰⁹

Den ersten Versuch, Goethes Faust über die Kreise der Literaten hinaus in breiteren Schichten bekannt zu machen, verdanken wir, wie erwähnt, der „Junimea“ und ihrer Literaturzeitschrift „Convorbiri literare“. Der erste popularisierende Vortrag, allerdings nicht zu Faust allgemein, sondern zu Goethes *Faust*, wurde als achte Konferenz der Reihe „Bücher der Menschheit“ von **Iacob Negruzzi** am 26. März 1867 gehalten. Iacob Negruzzi, ein Anhänger Goethes der „ersten Stunde“, hatte lange im deutschsprachigen Raum studiert. Man darf also davon ausgehen, dass ihm der Stoff vertraut war. Über die Inhalte berichtet im Anschluss kurz besagte Zeitschrift. Laut Bericht ging Negruzzi allein auf das Geschehen des ersten Teiles ein, behandelte diesen sogar im philosophischen Sinne. Er sprach jedoch zu einem ziemlich „gemischten“ Publikum, so dass das Ganze in Richtung eines popularisierenden Vortrags steuerte und

¹⁰⁹ An dieser Stelle soll an Spenglers Bemerkung erinnert werden: „Jedes Wesen erlebt das andere und dessen Schicksale *nur in bezug auf sich selbst*.“ (SPENGLER, Oswald: *Der Untergang des Abendlandes*, S. 583.) Die rumänische Gesellschaft konnte somit in *Faust* allein das Entdecken bzw. allein daran Gefallen finden, wofür sie gewachsen war, was sie selbst kannte und empfinden konnte.

sich auf die Charaktere der Hauptpersonen, Faust, Margarete und Mephisto beschränkte. Mehr ist über den Inhalt nicht bekannt.

Im Jahre 1903 erscheint eine Studie von **Emanoil Grigorovitz**a, einem aus der Bukowina stammenden Deutschlehrer in Bukarest, „*Faust*“, *Studii la geneza, dezvoltarea și analiza critică a operei lui Goethe* („Faust“, Studien zur Genese, Entwicklung und zur kritischen Analyse des Werkes Goethes“).¹¹⁰ Grigorovitz vertritt die Meinung, dass *Faust* eigentlich Goethes Antwort auf seinen viel zu sentimental Werther sei. Die Studie überhäuft den Leser mit Angaben zur Sage des Dr. Faust bzw. zu den verschiedenen literarischen Auslegungen des Motivs bis Goethe. Die Begründung seiner These, Goethe wolle in der Person des Dr. Faust die exzessive Sentimentalität des Werther, die Goethe zu bereuen scheine, „geradebiegen“, ergebe sich, so der Autor, indirekt aus den zwei Faust-Monologen: Faust kann an Gott nicht mehr glauben. Seine Pein, stellvertretend für die gesamte Menschheit, ergibt sich aus dem inneren seelischen Kampf, aus der ständig vergeblichen Suche, die Wahrheit zu erfahren. Es folgen einige Worte zu Mephisto sowie die Schilderung der Gretchen-Tragödie. Damit geht diese sehr oberflächliche Studie zu Ende. Der zweite Teil wird mit keinem Wort erwähnt.

Die erste fachlich kompetente, tiefgründige Studie über *Faust* verdanken wir **Panaït Cerna**. Begünstigt wurde sein „Weg“ zur deutschsprachigen Kultur, implizit zu Goethes Werk, vor allem durch seine Sprachkenntnisse.¹¹¹ Selbstbewusst geht Cerna in seiner Studie *Faust* Goethes Werk an. Geschrieben wurde die Arbeit vermutlich 1907 bis Anfang 1908 in Berlin. Sie erschien in „Convorbiri literare“, ein erster Teil am 3. März 1909, ein zweiter Teil am 10. Oktober 1909. Die Krankheit und der frühe Tod hinderten Cerna daran, die Arbeit fortzusetzen, das heißt, die Studie zu vollenden. Trotzdem überzeugt das Ganze durch Kohärenz und Einheit.

Faust wird als edler Geist in ständiger Änderung, im ständigen Werden beschrieben. Alles Neue, das er erfährt, findet ein kräftiges Echo in seiner Seele. Mit sich ist er unzufrieden und

¹¹⁰ GRIGOROVITZA, Em.: ‚*Faust*‘, *Studii la geneza, dezvoltarea și analiza critică a operei lui Goethe*. București: Tipografia și fonderia de litere Dor. P. Cucu 1903.

¹¹¹ Schon im Schulalter war Cerna der deutschen Sprache mächtig und konnte deutschsprachige Lyrik lesen, mit 16 übersetzt er sogar ein Lenagedicht ins Rumänische. Er studiert Philosophie, dank Titu Maiorescu kann er seine Studien in Deutschland fortsetzen. So verbringt er einige Jahre in München, Heidelberg, Berlin und Leipzig. Seine Promotionsarbeit mit dem Titel *Die Gedankenlyrik* offenbart einen kultivierten, reflexiven Geist und tief sinnigen Charakter. Durch seinen frühen Tod verliert die rumänische Kultur einen talentierten Dichter, viel mehr, eine viel versprechende Kulturpersönlichkeit.

sucht den Schlüssel zum menschlichen Glück. Eigentlich sucht er sich selbst. Er kann sich jedoch noch nicht finden. Darin besteht sein Schmerz, sein Leid. Mephisto ist das Genie des Bösen, eine Art führender und verführender Begleiter, eigentlich ein gealterter Ratgeber. Im Gegensatz zu Faust symbolisiert Mephisto den auf das Ziel direkt zugehenden Charakter, der pragmatisch an seine Unmittelbarkeit gebunden ist. In Mephisto wollte Goethe, so Cerna, das Genie eines praktischen Menschen symbolisieren, der Dichtung und Kunst den alltäglichen Bedürfnissen unterordnen will. Hingegen strebt Faust auf Umwegen die weiten Horizonte an; sein Ideal ist die Vervollkommnung, die, wie so oft, im Bereich des Unmöglichen liegt. In ständiger Wandlung geht er immer weiter von der einen Lebenserfahrung in die andere, von einem Lebensziel zum anderen. Während Faust sich somit immer weiter entwickelt, bleibt Mephisto immer der Gleiche. Seine Steigerung findet allein im Hohn gegenüber Faust statt.

Goethes Faust wird als gespaltene Persönlichkeit beschrieben. In seiner Seele spielt sich das Drama ab, das sich eigentlich in jedem Menschen abspielt. Dieses ergibt sich nicht allein aus dem Widerspruch zwischen seiner Innen- und der Außenwelt, sondern auch in den zwei entgegengesetzten, sich widersprechenden Kräften, die in seiner Seele hausen. Es ist der Kampf zwischen der edlen Seite des Dr. Faust auf der einen und den Instinkten, den natürlichen Trieben auf der anderen Seite. Diese natürlichen Triebe verkörpert Mephisto. Eigentlich, so Cerna, sei Faust bis zum Erscheinen Mephistos Faust und Mephisto in einem. Als Mephisto erscheint, ist er nichts anderes als ein Teil von Faust selbst, der ihm plötzlich gegenüber steht und mit dem er das Gespräch führt. Mephisto sei also die Personifizierung der zweiten Seele in Fausts Brust. Das ist eigentlich die Grundidee der Studie, die Cerna konsequent, wie einen roten Faden verfolgt und weiterführt. So müssen sämtliche Dialoge zwischen Faust und Mephisto als innerer Dialog in Fausts Seele betrachtet werden. Alles, was sich zwischen den beiden abspielt, spielt sich allein für den Zuschauer als Geschehen zwischen zwei verschiedenen Personen ab. So zum Beispiel auch die Szene mit Valentin. Mephisto steht hinter Faust und hilft ihm, Valentin zu besiegen. Goethe gestaltet die Szene derart, so Cerna, als ob Valentin allein den Faust vor sich sehe. Goethe habe die Teilung des Faust/Mephisto in zwei Personen allein aus künstlerischen Bedürfnissen vorgenommen. Die Interpretation ist nicht neu, die Ausführung und die Begründung dafür überzeugend.

Nachdem Cerna auf die Anfangsszenen eingegangen ist, die Inhalte gedeutet und die komplexe Persönlichkeit des Dr. Faust erläutert hat, kommt er zu Mephisto und zu den Inhalten des Paktes. Was dieser Mephisto will, ist nichts anderes, als sämtliche Formen edlen Strebens aus

Fausts Seele zu löschen. Um sein Ziel zu erreichen, verspricht er Faust, ihn aus dem bisherigen „Kerker“ zum wahren Leben und Erleben hinaus zu führen. Das Dämonische, das sich in Mephistos Gestalt artikuliert, vergleicht Cerna mit anderen dämonischen Charakteren wie zum Beispiel bei Byron oder Eminescu. Goethes Mephisto ist jedoch bei weitem kein Reformator wie Byrons Luzifer. Er rebelliert auch nicht gegen den Himmel wie Eminescus Dämon. Cerna widerspricht Goethes Überzeugung über den positiven Aspekt des Dämonischen nicht, diese positive Seite gilt jedoch allein im Zusammenhang mit Fausts Persönlichkeit und seinem Streben.

Das Muster der zwei Personen, die sich gegenüberstehen, die eigentlich die zwei Seelen des einen Körpers sind, wiederholt sich, so Cerna, auch in der Person Gretchens. Als sich Gretchen im Dom die Worte des Bösen Geistes anhören muss, so geschieht das eigentlich genau so wie im Falle der Dialoge zwischen Faust und Mephistopheles. Es ist ein Dialog mit sich selbst. Die Worte des Bösen Geistes sind ihre eigenen Worte, die Worte ihrer anderen Seele, die sie, wie Faust, in sich trägt. Die Studie widmet sich nun der Gretchentragödie. Gretchen wird als großes Herz in der Brust eines Kindes beschrieben. Sie opfert sich für etwas, das sie eigentlich nicht begreift. In Mephisto sieht sie die Ursache allen Übels, das ihr zugestoßen ist. Sie wäre Faust, als dieser sie retten wollte, vielleicht gefolgt, doch als sie Faust nicht allein, sondern in Mephistos Begleitung erblickt, lehnt sie das ab: In Mephistos „Gesellschaft“ hätte ihre Liebe keine Zukunft. Für Faust bleibt sie aber eine Ikone, die er nie aus seiner Seele entfernen kann, die ihn immer verfolgen wird.¹¹²

Faust geht seinen Weg unbeirrt weiter. Er rastet wie der Wanderer, der nur für einen Augenblick stehen bleibt, allein um seinen Durst zu stillen.¹¹³ Cerna hatte beabsichtigt, in der Fortsetzung seiner Studie Faust und seinen Mephisto auf diesem Wege weiter zu begleiten. Sein früher Tod hinderte ihn daran, seine Arbeit fortzusetzen.

¹¹² Mit einem wunderbaren Bild umschreibt Cerna die gesamte Tragödie: „Was war sie für Faust? Eine Harfe, aus der er ein Lied hervorholen wollte, der er jedoch allein einen Seufzer entriss.“ CERNA, Panait: *Eminescu – Faust*. Cluj-Napoca: Casa Cărții de Știință 2001, S. 67. („Ce a fost ea pentru Faust? O harfă din care a vrut să scoată un cântec și a smuls un suspin.“)

¹¹³ „Und wenn er an dem Ort, wo er sich niedergekniet hatte, um seinen Durst zu stillen, wieder aufsteht, erblickt er in der Ferne das Trugbild von vorher. Und er geht weiter in der gleichen Hast, einem tiefen und unbegreiflichen Ruf folgend, mit den Füßen durch den glühenden Sand der Wüste und mit den Augen zum Himmel ewig entfernter Horizonte starrend.“ Ebenda, S. 68. („Și când se ridică din locul unde căzuse în genunchi ca să-și astâmpere setea, vede în depărtare mirajul de mai nainte. Și urmează mai departe aceeași goană după o chemare adâncă și neașteptată, cu picioarele în nisipul arzător al pustiei și cu ochii către cerul zărilor purea departe.“)

In zwei Briefen beschreibt Iwan Turgenjew den überwältigenden Eindruck, den Goethes *Faust* auf eine Familie, insbesondere auf eine Dame ausgeübt habe. Die 1910 erschienene rumänische Übersetzung soll an dieser Stelle erwähnt werden, denn wir betrachten sie nicht allein als Kulturakt, sondern auch als weiteren Versuch, den *Faust* dem rumänischen Leser nahe zu bringen.¹¹⁴ Zwischen 1910 und 1924 erscheinen weitere Faust-Beiträge, wie zum Beispiel *Legenda lui Faust* („Fausts Legende“) von **A. Văntul**¹¹⁵, *Faust* von **M. Sevastos**¹¹⁶ oder *Adevărata Margaretă din Faust* („Die wahre Margarete aus dem Faust“) von **T. Gădei**¹¹⁷. Sie verfolgen schlichte Popularisierungsziele, sind in literaturkritischer Hinsicht schwach, irrelevant, in einigen Fällen auch irreführend, sogar falsch.

Ein anonymes Beitrag, „*Faust*“ *de Goethe* („Faust“ von Goethe“), erschienen 1917¹¹⁸, versucht einen kurzen Überblick zur Problematik von Goethes Drama zu vermitteln. Die allgemein popularisierende Absicht wird durch mehrere Illustrationen zum Werk bestätigt. Der Autor betrachtet *Faust* als philosophisch-literarischen Glauben der Deutschen, als deren poetische Bibel. Nachdem das Werk und seine Bedeutung im geistig-kulturellen, gesellschaftlichen Kontext der deutschen Kultur verortet ist, geht der Autor zu einer kurzen Zusammenfassung der Entstehungsgeschichte, dann zur historischen Persönlichkeit und zum geschichtlichen Geschehen über. Die Erlösung des Menschen, der „strebend sich bemüht“, wird als Zentralgedanke des Werkes gedeutet. Anschließend wird kurz auch *Urfaust* (unglücklich übersetzt als „Primitiver Faust“) erwähnt. Auf das Gesamtwerk wird nicht eingegangen, denn, so der Autor, es wäre überflüssig, eine Analyse dieser wunderbaren, universalen Dichtung zu machen. Sie müsse gelesen und studiert werden. Eine ziemlich zweideutige Schlussfolgerung, bzw. eine eindeutige Fehlargumentation, wenn die Untersuchung ernst gemeint wird. Darum darf an der Professionalität des Autors gezweifelt werden. Das auch mit Blick auf die Tatsache, dass der zweite Teil überhaupt nicht erwähnt wird. Es wird allein auf den ersten Teil mit der ebenfalls zweideutigen Argumentation kurz und oberflächlich eingegangen, dass er „nicht so schwer zu verstehen ist“. Daher leiten wir die Schlussfolgerung ab, dass zu dem Zeitpunkt der zweite Teil noch wenig zugänglich war, dass er nicht allein sprachlich den Übersetzer, sondern generell auch geistig die Fähigkeit zur Auseinandersetzung damit überforderte.

¹¹⁴ TURGENIEW, Iwan: *Faust*. In: *universul literar*. 1910, Nr. 17, S. 23-25.

¹¹⁵ VĂNTUL, A.: *Legenda lui Faust*. In: *Universul literar*. Nr. 28 (1910), S. 5.

¹¹⁶ SEVASTOS, M.: *Faust*. In: *Adevărul literar și artistic*. Nr. 251 (1925), S.6.

¹¹⁷ GĂDEI, T.: *Adevărata Margaretă din Faust*. In: *Universul literar*. Nr. 38 (1924), S. 3.

¹¹⁸ „*Faust*“ *de Goethe*. In: *Săptămâna ilustrată*. Nr. 2. August 1917, S. 7-9.

Der Literaturkritiker **Eugen Lovinescu** erkennt in Faust einen hoch angesiedelten Geist, „... der, indem er die Quellen intellektuellen Genusses ausschöpft, über die Grenzen menschlicher Erkenntnis hinausgehen wollte und aus dem Wunsch eines inneren Erhöhens sich Mephisto verkauft; seine Seele gewinnt dadurch neue Kräfte zu lieben, zu erkennen und schließlich zu arbeiten und praktisch zu agieren, die wahrhaftige Bahn des modernen Menschen, der nach Leben, nach Wissen dürstet, um so zu einer moralischen Achse und einem festen Prinzip zu finden.“¹¹⁹ Der erste Teil des Zitats widerspiegelt das allgemeine Bild des Dr. Faust im rumänischen Kulturraum. Der zweite Teil offenbart jedoch auch einen qualitativen „Sprung“, eine Entwicklung der Auseinandersetzung mit dem Werk und seinem Helden. Dieser wird in Zusammenhang mit der „modernen Welt“ gebracht, das heißt, Faust und sein Tun werden (insbesondere in Bezug auf den 2. Teil der Tragödie) auf den gesellschaftlichen Kontext der Gegenwart bezogen, mit anderen Worten, es findet eine Auseinandersetzung statt, die den gesellschaftlichen Veränderungen Rechnung trägt.

Im gleichen Sinne betrachtet der Komparatist **Tudor Vianu** in seiner 1932 erschienenen Studie *Faust și civilizația modernă* („Faust und die moderne Zivilisation“)¹²⁰ das klassische Menschenbild als Ideal. Die Bedeutung und der Ideengehalt werden auf die gesellschaftlichen Probleme der Gegenwart bezogen und die Antworten darauf, unter Umständen auch mögliche Lösungswege im Werk gesucht. Die Studie geht jedoch auch auf die historische Persönlichkeit ein, dann auf die Entwicklung des literarischen Stoffes. Der Autor widmet sich anschließend dem Entstehungsprozess sowie dem Themenkomplex epischer, lyrischer und dramatischer Elemente in Goethes Drama.

Gleichfalls auf die Gegenwart, jedoch in dem Sinne, dass sich die Gesellschaft von den Ideen und Idealen Goethes entfernt hat, bezieht **Alexandru Ieșan** seine unter dem Titel *Goethe-Faust și tendințele spiritului actual* („Goethe-Faust und die Tendenzen des Geistes der Gegenwart“) erschienene Studie.¹²¹ Der Autor bezieht Faust auf den faustischen Menschen der modernen Gesellschaft. Die rasante Entwicklung gewährt dem Menschen keine Möglichkeiten mehr, sich auf die ursprünglichen Werte zu besinnen.

¹¹⁹ LOVINESCU, Eugen: *Critice*. Bd. III. București: Ancora 1927, S. 70-71. („... sleind izvorul tuturor plăcerilor intelectuale, el ar fi voit să treacă peste limitele cunoștinții omenești și, din dorința unei ascensiuni lăuntrice, se vinde lui Mephistofeles; sufletul său câștigă, astfel, noi puteri de iubire, de cunoștință și la urmă de muncă și de activitate practică, adevărata traiectorie a omului modern, setos de a trăi, de a ști, de a-și găsi o axă morală și un principiu fix.”)

¹²⁰ VIANU, Tudor: *Faust și civilizația modernă*. In: *Filosofie și poezie*. București: Casa Școalelor 1943, S. 106-121.

¹²¹ IEȘAN, Alexandru: *Goethe – Faust și tendințele spiritului actual*. București: Bucovina 1932.

1932 wurden die Feierlichkeiten zu Goethes 100. Todestag zum Anlass genommen, zahlreiche Festakte, Konferenzen, Lesungen, Theateraufführungen zu veranstalten.¹²² Die Beiträge, Konferenzen oder Studien sind nicht allein Goethe, sondern mehr oder weniger auch *Faust* gewidmet. Sie beziehen sich jedoch weniger auf die Faust-Gestalt bzw. auf faustische Motive und noch weniger auf faustische Aspekte oder Charakterzüge. Sie zielen immer wieder auf das idealisierte Bild des „edlen Strebenden“, auf den Ideenreichtum, die vielfältigen Themen und Nuancen des Dramas als Anlass, sich als Mensch mitsamt seinen Qualen, Hoffnungen, Träumen und Sehnsüchten zu identifizieren bzw. auseinander zu setzen. Diese Tatsache betrachten wir als weiteres Argument dafür, dass weder das Faustische noch die Faust-Gestalt bzw. die literarischen Faust-Motive die „rumänische Seele“ angesprochen bzw. den „rumänischen Geist“ beeindruckt, beschäftigt, das heißt, interessiert haben.¹²³

Unter den „großen Namen“ der rumänischen Kultur, die sich mit Goethe und seinem Werk beschäftigt haben, befindet sich auch **Nicolae Iorga**. Er widmet sich Goethe in seinem Beitrag *Goethe, der Charakter und seine Inspirationsquellen* im Rahmen der Festsitzung der Rumänischen Akademie zum hundertsten Todestag des Dichters am 25. März 1932.¹²⁴ Dem *Faust* widmet sich der Historiker darin weniger. Dafür findet *Faust* mehr Platz in seiner Rundfunkkonferenz vom 21. März 1932. Die Bestätigung, dass *Faust* auch noch 1932 den rumänischen Kulturkreis „überforderte“, findet sich darin ebenso wie auch das, was dem Werk generell „entnommen“ wird: „Wenn dieses großartige Werk, derart verwickelt, derart widersprüchlich, dem derart schwer zu folgen ist, (...) das wir in zwei Teile teilen, den einen, den man versteht,

¹²² In einem einzigen Monat, so ein Kommentar dazu, hat sich Rumänien mehr Goethe zu Gemüte geführt als in einem halben Jahrhundert davor. (*Iarăși Goethe în România*. In: *Societatea de mâine*. 1.-15. März 1932, S. 70.) Wie Ion Roman feststellt, erschienen über Goethe im Jahr 1932 doppelt so viele Studien, Beiträge und dergleichen, als das bis 1931 der Fall war. (ROMAN, Ion: *Ecouri goethiene în cultura română*, S. 316) In seinem Beitrag *Goethe, așa în general* („Goethe, so im allgemeinen“) bemängelt **Paul Zarifopol**, dass viel zu wenig aus Goethe übersetzt worden sei. Somit kämen viel zu wenige Menschen mit dem Werk unmittelbar in Kontakt. (ZARIFOPOL, Paul: *Goethe, așa în general*. In: *Adevărul literar și artistic*. 27. März 1932, S. 5.) Goethes Werk müsse auch jenseits des Kreises derer, die der deutschen Sprache mächtig sind, bekannt werden.

¹²³ So beschäftigen sich zum Beispiel **Tudor Vianu** in seiner Konferenz *Goethe și timpul nostru* („Goethe und unsere Zeit“) eher mit Heraklits Ethik und dessen Widerspiegelung in Goethes Denken und Werk, implizit dadurch auch im *Faust*, (VIANU, Tudor: *Goethe și timpul nostru*. In: *Gândirea*, Nr. 3 (1932), S. 97-106.) **Victor Morariu** mit den romantischen Aspekten des Werkes. (MORARIU, Victor: *Goethe în der rumänischen Literatur*. In: *Czernowitzer Allgemeine Zeitung*. 23. März 1932, S. 2) Eine weitere Auseinandersetzung mit dem selbstlosen Tun und Streben liefert **Tudor Vianu** im Essay *Ideile lui Goethe despre artă* („Goethes Ideen über die Kunst“). (VIANU, Tudor: *Ideile lui Goethe despre artă*. In: *Filosofie și poezie*. București: Casa Școalelor 1943, S. 122-128) Im *Mitul prometeic în poezia modernă* („Der Mythos Prometheus in der modernen Dichtung“) wird Faust mit Prometheus verglichen. (VIANU, Tudor: *Filosofia culturii*. București: Publicom 1944, S. 257-268.) Er ist jedoch kein Prometheus, so Vianu, der sich irgendwie mit seinem Schicksal abgefunden hat. Er ist ein Rebell, der sich gegen den Himmel erhebt. Durch sein unermüdliches Streben führt er das Schöpferische mit dem Leid zusammen.

¹²⁴ IORGA, Nicolae: *D. profesor Iorga despre Goethe*. In: *Dimineața*. 24 martie 1932, S. 3.

und den anderen Teil, den man nicht versteht ... (...) Und trotzdem, hier im *Faust*, im ersten und im zweiten Teil, finden wir uns alle wieder ...“.¹²⁵

Für **Al. A. Philippide** ist dieses Drama formlos und absurd, mindestens zur Hälfte langweilig und schwer zu lesen, überladen und schwierig. In der zweiten Hälfte – „was für ein unendlicher und bezaubernder Schatz von Bildern und poetischen Gedanken! Was für ein unvergleichlicher Anlass zu träumen und sich in die reine Kontemplation zu versenken! Und was für eine überwältigende Magie des Verses an manchen Stellen! Für Menschen, für die diese Magie existiert, wird *Faust* immer leben.“¹²⁶

In seiner Studie *Characterul național-german al operei literare a lui Goethe* („Der national-deutsche Charakter von Goethes literarischem Werk“) erlebt **Simion M. Mândrescu** *Faust* als zutiefst deutsch, als ein Werk, in dem sich das deutsche Volk wiederfindet.¹²⁷ Ob in Form von Konferenzen oder als Beiträge in verschiedenen Zeitschriften leiden die einen oder anderen Auseinandersetzungen mit Goethe und in diesem Zusammenhang auch mit Faust nicht unmittelbar und allein unter dem Niveau der Referenten bzw. Autoren. Sie werden zum Teil auch durch den allgemeinen Bildungsstand der Zuhörer bzw. Leser zu einem „zugänglichen“ Niveau gezwungen. 1932 erscheinen **Liviu Rusus** Konferenzen zu Goethe im Band *Goethe - Câteva aspecte* („Goethe - Einige Aspekte“)¹²⁸, der dem Leser, so Ion Roman, „... ,einige Aspekte der so reichen Persönlichkeit Goethes‘ darbietet, wie sie ihm durch die Ignoranz eines Publikums abgenötigt wurden, das sich zufällig in einen Konferenzsaal verirrt hatte.“¹²⁹ Bezogen auf Faust stellt Liviu Rusu die schöpferische Tat und die Tatkraft als Zentralidee im *Faust*, jedoch auch in Goethes Lebensphilosophie dar. Während Lucian Blaga das Dämoni-

¹²⁵ IORGA, Nicolae: *Goethe, caracterul și izvoarele sale de inspirație*. In: *Ședința solemnă consacrată lui Goethe la o sută de ani de la moartea sa, 25 martie 1932*. București: Imprimeria națională 1932, S. 194 („Și când din această măreață operă, așa de amestecată, așa de contrazicătoare, așa de greu de urmărit ... pe care noi o împășim în două părți, o parte care se înțelege și o parte care nu se înțelege ... Totuși, aici, în *Faust*, în partea întâi ca și în partea a doua, sântem noi toți ...“)

¹²⁶ PHILIPPIDE, Alexandru: *Sincerități față de un idol*. In: *Adevărul literar și artistic*. 10. April 1932, S. 1. („... ce nesfârșit și vrăjit tezaur de imagini și de gânduri poetice! Ce incomparabil prilej de vis și de adâncire în contemplația pură! Și, pe alocurea, ce supremă magie a versului! *Faust* va trăi mereu față de oamenii pentru care această magie există.“)

¹²⁷ MÂNDRESCU, Simion, C.: *Characterul național-german al operei literare a lui Goethe*. In: *Revista germaniștilor români*. 22. März 1932, S. 14-25.

¹²⁸ RUSU, Liviu: *Goethe*. Cluj-Napoca: Presa Universitară Clujeana 2001.

¹²⁹ ROMAN, Ion: *Ecouri goethiene în cultura română*, S. 328. („... oferă cititorilor, cateva aspecte din personalitatea atât de bogată a lui Goethe, îi vor fi impuse autorului de ignoranța unui public rătăcit întâmplător într-o sală de conferințe.“) Es darf an dieser Feststellung unter Umständen gezweifelt werden. Entschieden dagegen spricht sich Vasile Voia in seinem Vorwort zu Liviu Rusus Essay *Goethe* aus. (RUSU, Liviu: *Goethe*. S. 3).

sche aus kulturphilosophischem Gesichtspunkt betrachtet, wählt Liviu Rusu dafür die Perspektive der modernen Psychologie.¹³⁰

Ohne tiefer auf das Werk einzugehen, hebt **Traian Bratu** in seinen Studien *Wagner și Mephistopheles* („Wagner und Mephistopheles“) sowie *Studentul în Faust* („Der Student im Faust“) den praktischen, moralischen und pädagogischen Nutzen des Werkes hervor.¹³¹ Im gleichen Sinne baut **Alexandru Ieșan** seine Studie *Școlarul ‚Bacalaureus‘ din ‚Faust‘ al lui Goethe* („Der Schüler ‚Bacalaureus‘ in Goethes ‚Faust‘“) auf.¹³² **Ion Sîn-Giorgiu** geht in seiner Studie *Personalitatea lui Goethe* („Goethes Persönlichkeit“) nicht unmittelbar und auch nicht gezielt auf *Faust* ein.¹³³ Er erwähnt *Faust* im Gesamtkontext des Werkes, setzt ihn zu dem einen oder anderen Helden ins Verhältnis, bringt ihn kurz mit dem Charakter und der Persönlichkeit, gleichzeitig mit bestimmten Lebensabschnitten des Dichters in Zusammenhang. Wie Wilhelm Meister ist auch Faust eine Persönlichkeit, die mit sich selbst zu kämpfen hat. Den Kampf führen beide jedoch auch mit dem Leben, durch das sie gehen, um die letzte Stufe geistiger Erfahrung erreichen zu können. Der Weg dahin ist das Schöpferische, die Tat. Sie lernen sämtliche Hindernisse des Universums kennen und kehren, von der Sehnsucht nach der Unendlichkeit getragen, über die Vergänglichkeit der Liebe, der Kunst und des Ruhms in die so unbedeutsame Welt des gesellschaftlichen Lebens zurück, wo sie aber in der selbstlosen Tat ihre menschliche Vollendung und Vervollkommnung finden. Wilhelm Meister und Faust seien zwei „Prototypen“ des Dichters. Als Schlussfolgerung gilt, dass – egal, wie groß die Mächte sind, die sich dem Menschen entgegenstellen - dieser in sich die Kräfte finden kann, sie zu bezwingen und aus ihnen neues Leben, neue Tatkraft und neuen Geist zu schöpfen.

Einen weiteren Popularisierungsversuch unternimmt **Gheorghe Bezviconi**, und zwar in Form einer parallelen Betrachtung von Faust und Don Juan. In seinem Essay *Faust și Don Juan* („Faust und Don Juan“)¹³⁴ geht er vom gemeinsamen Ursprung der Sage, jedoch auch vom

¹³⁰ Das Dämonische sei, so Rusu, eine unwiderstehliche Kraft, die zur Tat zwingt. Eigentlich habe Goethe die Vielseitigkeit seiner Persönlichkeit in der Vielfalt seiner Helden gespiegelt. Es sind fast immer zwei sich gegenseitig zur Einheit ergänzende Hälften, in unserem Falle Faust und Mephisto. Diese Polarität war bei Goethe nicht allein eine wissenschaftliche Überzeugung, sondern auch das Wesen seiner Persönlichkeit. Ein philosophisches System sei bei Goethe jedoch nicht zu finden. Er konnte den Zwang eines Systems nicht erdulden. Darum philosophiert er in seinen Werken nicht, er beobachtet das Leben, erkennt die Vielfalt der Probleme und zieht seine Schlüsse, die er dann zum Ausdruck kommen lässt. Somit problematisiert er nicht, er hat nur Überzeugungen.

¹³¹ BRATU, Traian: *Din înțelepciunea lui Goethe*. București: Editura Casei Școalelor 1937.

¹³² IEȘAN, Alexandru: *Școlarul ‚Bacalaureus‘ din ‚Faust‘ al lui Goethe*. In: *Făt-Frumos*. Mai-August 1932, S. 106-114.

¹³³ SÂN-GIORGIU, Ion: *Personalitatea lui Goethe*. In: *Revista germaniștilor români*. 22. März 1932, S. 41-70.

¹³⁴ BEZVICONI, Gheorghe: *Profiluri de ieri și de azi*. București: Carabas 1943.

ähnlichen Charakter der beiden aus. Beide sind unruhige, egoistische und atheistische Wesen. Der erotische Charakter steht dem philosophischen gegenüber. Es werden die historischen Persönlichkeiten und ihr „Werdegang“, anschließend die verschiedenen literarischen Werke, aber auch Werke der Malerei und der Musik, die den beiden gewidmet wurden, im Überblick erwähnt. **I.V. Pătrășcanu** Beitrag ‚*Faust’ de Goethe* („Faust’ von Goethe“)¹³⁵ reiht sich in die Masse der üblichen Faust-Kommentare ein. Der Vollständigkeit halber sei an dieser Stelle auch er erwähnt.

Im Jahre 1934 hält **Ion Marin Sadoveanu** im Nationaltheater zu Bukarest einen Vortrag unter dem Titel *Faust, partea a II-a* („Faust, zweiter Teil“). Es ist eine didaktische Auseinandersetzung, die sich eher mit einer bestimmten Form des dramatischen Ausdrucks als mit der Faust-Gestalt auseinandersetzt.

Der sog. Sozialismus und die Diktatur, die ab 1945 bis 1989 das Kulturleben Rumäniens bestimmt haben, beeinträchtigten die damalige Auseinandersetzung mit Faust. Von Interpretationen, Neuinterpretationen bzw. Auslegungen aus sog. marxistischen Gesichtspunkten bleibt auch Goethes *Faust* nicht verschont. In diesem Sinne erscheinen aus Anlass des 200. Geburtsjubiläums 1949 **Alfred Margul Sperbers** Essay *Goethe. Omul și opera în lumina timpului* („Goethe. Der Mensch und das Werk im Lichte der Zeit“)¹³⁶, **Ewald Ruprecht Korn**s *Goethe și noi* („Goethe und wir“)¹³⁷ und ein anonym Artikel *Două sute de ani de la nașterea lui Goethe* („Zweihundert Jahre seit Goethes Geburt“)¹³⁸. Das Jahr 1952 wird zum Anlass genommen, sich weiter verstärkt und in gleichem Sinne mit Goethe, implizit auch mit seinem *Faust* auseinander zu setzen. Es erscheint ein Beitrag von **I. Botez**, *120 de ani de la moartea lui Goethe* („120 Jahre seit Goethes Tod“)¹³⁹. Der anonym in *Contemporanul* veröffentlichte Beitrag *120 de ani de la moartea lui J.W. Goethe* („120 Jahre seit dem Tod von J. W. Goethe“)¹⁴⁰ stilisiert Faust zu einem Helden, der der Menschlichkeit bis zur Selbstaufopferung dient und in freier und schöpferischer Arbeit die unerschöpfliche Quelle des Glückes entdeckt.

¹³⁵ PĂTRĂȘCANU, I.V.: ‚*Faust’ de Goethe*. In: *Convorbiri literare*. März-April 1932.

¹³⁶ SPERBER, Alfred Margul: *Goethe. Omul și opera în lumina timpului*. In: *Contemporanul*: 26. August 1949, S. 6.

¹³⁷ KORN, Ewald Ruprecht: *Goethe și noi*. In: *Flacăra*. Nr. 34 (1949).

¹³⁸ *Doua sute de ani de la nașterea lui Goethe*. In: *Viața românească*. Nr. 9 (1949).

¹³⁹ BOTEZ, I.: *120 de ani de la moartea lui J.W. Goethe*. In: *România liberă*. 23. März 1952, S. 4.

¹⁴⁰ *120 de ani de la moartea lui Goethe*. In: *Contemporanul*. Nr. 11 (1952).

1956 erscheint ein Beitrag des Germanisten **Jean Livescu**, *Faust*, der unter den „Zwängen der Zeit“ die üblichen ideologischen „Anpassungen“ durchexerziert.¹⁴¹ *Faust* ist das Meisterwerk glorreicher, nach Besserem strebender menschlicher Kraft. Der Hinweis, dass es Karl Marx' Lieblingswerk gewesen sei und auch Lenin die deutsche Originalfassung nach Sibirien mitgenommen haben soll, macht unter den gegebenen Umständen jeden weiteren Kommentar über den Wert dieser Arbeit überflüssig, vielmehr ist die angedeutete „Dimension“ unumstritten. Das Genie, das seine Leidenschaften befriedigen will und das Faust bereits im *Urfaust* verkörpert, sprengt sämtliche sozialen und menschlichen Schranken, die ihn behindern wollen. Das allein konnte den Klassiker im Laufe der Zeit jedoch nicht zufrieden stellen. Goethe vervollkommnet seinen Faust, indem er diesen dazu bringt, realistisch und rationalistisch nach einer neuen gesellschaftlichen Form zu streben. Das „große Problem des Handelns“ ist der wesentliche Aspekt des Lebens, das die ungewöhnlich vielfältigen und verschiedenartigen Motive dieses Werkes miteinander verbindet. Goethe, so Livescu, erkennt die aktive Rolle des Menschen, der durch die Wissenschaft imstande ist, die Natur zu verändern. Umso beeindruckender ist es, dass das Drama gerade mit einem Monolog beginnt, der die Kraft der Wissenschaft leugnet. Das führt Faust vorerst zur Magie, dann zum Pakt mit dem Teufel. Doch die Wissenschaft, die er leugnet, ist allein die sterile Metaphysik, die Scholastik der Zeit, die Wissenschaft, die Wagner vertritt. Darum strebt er die wahre Erkenntnis an, die durch konsequentes Handeln zur „Tat“ führt. Sie läuft nicht wie „das Wort“ oder „die Idee“ ins Leere. Diese Erkenntnis führt zur aktiven Teilnahme am sozialen Leben. Dadurch kippt Faust nicht allein die theologische Weltanschauung, sondern auch die Vorstellungen der idealistischen Philosophie.

Um sein Ziel zu erreichen, nimmt er Mephisto, die Kraft, die sich dem ständigen menschlichen Streben widersetzt, gleichzeitig aber auch Teil seines eigenen Wesens ist, zu Hilfe. In diesem dialektischen Kontext geht der Dichter, so Livescu, der Frage nach, ob der Mensch sich beschränken lässt und in Selbstzufriedenheit auf sein Streben verzichten, implizit die Dynamik des Lebens leugnen wird. Goethe verfolgt die Idee und führt seinen Faust vorerst durch die „kleine Welt“ der menschlichen Leidenschaften. Der Ausgang seiner Liebe zu Margarete rüttelt Faust wach und führt ihn zur zweiten Etappe seines Lebens, in die „große Welt“. Faust erkennt die Objektivität gesellschaftlicher Verhältnisse, sein Handlungskreis erweitert sich, indem ihm die Kunst (Helena) als Zwischenstufe dazu verhilft, die Notwendigkeit menschlichen Agierens in einem bestimmten gesellschaftlichen Rahmen einzusehen. Goethe,

¹⁴¹ LIVESCU, Jean: *Faust*. In: *Tânărul scriitor*. Nr. 2 (1956), S. 101-103.

so Livescu, prangert den Schein bürgerlichen Wohlstandes (symbolisiert durch das Papiergeld) an und entlarvt im zweiten Teil Raub, Piraterie und Mord, durch die die bürgerliche Gesellschaft Sachgüter im Rahmen kapitalistischer Produktionsverhältnisse anhäuft. Die eigentlich grandiose Zukunftsvision offenbart sich am Ende: die unermüdliche Arbeit, die die Natur dem Menschen unterwirft und auf freiem Land freien Menschen zur tatsächlichen Würde verhilft. Darin liege der letzte Sinn, das grandiose Ziel tatkräftigen Handelns.¹⁴²

Der Chronologie folgend soll an dieser Stelle **Victor Eftimius'** Einführung zu seinem 1957 erschienenen Stück *Dr. Faust, Vrăjitor* („Zauberer Dr. Faust“) erwähnt werden.¹⁴³ Es ist bei weitem keine wissenschaftliche Arbeit, eher der „didaktische“ Versuch eines „Volkslehrmeisters“, auf einem sehr zugänglichen Niveau Faust und seine „Geschichte“ einer breiten Masse von Uneingeweihten nahe zu bringen. Wer dieser Dr. Faust war, die wesentlichen Merkmale seiner historischen Persönlichkeit und seines legendären Treibens sollten dem Leser bekannt sein, damit dieser sein ebenfalls sehr „didaktisch“ und „aufklärend“ konzipiertes Theaterstück über den Dr. Faust, die Auslegung des Stoffes, irgendwie einordnen und begreifen kann.

Die eigentliche Geschichte des Dr. Faust, so Eftimiu, ist die Geschichte des Menschen, der seine Seele dem Teufel verkauft hat. Eftimius Erläuterungen beginnen mit der Feststellung, dass das Thema viel älter sei als die Sage des Dr. Faust.¹⁴⁴ Die erste Bemerkung, die an dieser Stelle gemacht werden muss, ist, dass Eftimiu Faust und Don Juan in Zusammenhang bringt und beiden einen gemeinsamen Ansatz zuschreibt. Während Gretchen allein eine Episode in Fausts Leben sei, so Eftimiu, beruht der Drang des Don Juan ausschließlich auf seinen erotischen Instinkten und auf den „bedauerlichen Folgen seiner entfesselten Sinne“. ¹⁴⁵ Im Gegensatz zu Don Juan sei Faust eine viel komplexere, tiefsinnigere Persönlichkeit. Der Vergleich, der im Grunde zutrifft, offenbart jedoch eine oberflächliche Auseinandersetzung mit dem

¹⁴² Im gleichen Sinne behandeln das Thema **Radu Enescu** (ENESCU, Radu: *Umanismul lui Goethe*. In: *Tribuna*. Nr. 5, 1957, S. 3.), **V. Iancu** (IANCU, V.: *Goethe și etica timpului său*. In: *Scrisul bănățean*. Nr. 6, 1957) und **E. Speranția** (SPERANȚIA, Eugeniu: *Goethe și Beethoven*. In: *Steaua*. Nr. 3, 1957), deren Beiträge aus Anlass des 125jährigen Jubiläums zu Goethes Todestag erscheinen. Zwei Jahre später, 1959, behandelt Eugeniu Speranția die musikalische Verarbeitung der Gretchentragödie in Gounods Oper *Margarete*, allerdings unter dem weniger poetischen Titel *Cariera unei legende* („Die Karriere einer Legende“). (SPERANȚIA, Eugeniu: *Cariera unei legende*. In: *Steaua*. Nr. 1, 1959).

¹⁴³ EFTIMIU, Victor: *Opere. Dramele medievale*. Bd. III. București: Minerva 1971, S. 483-587.

¹⁴⁴ Bereits im zweiten Satz der Einführung finden wir den „Schlüssel“ zum Titel des Stückes: Dr. Fausts „Vorgänger“, *El mágico prodigioso* („Der wundertätige Magier“), der Heilige Cyprianus des Calderón de la Barca, war wie Dr. Faust ein Zauberer, also *Zauberer Dr. Faust*. Der Heilige verschreibt sich dem Teufel, um ein junges Mädchen erobern zu können, und schon führt der nächste Schritt zu Gretchen, von ihr zu Donna Anna und zu Don Juan.

¹⁴⁵ EFTIMIU, Victor: *Opere. Dramele medievale*. Bd. III, S. 485. („... urmările regretabile ale simțurilor sale dezlănțuite.“)

Thema und spricht nicht das Wesentliche an - nämlich das, was Don Juan und Faust eigentlich verbindet. So baut Eftimiu in sein Stück auch eine Don-Juan-Geschichte ein. Der Charakter des Don Juan wird dem Faustischen gegenübergestellt, um so die faustischen Eigenschaften deutlicher zum Ausdruck zu bringen.

Die gleichzeitige Absicht symbolischer Darstellung ist eindeutig. Ob nun Don Juan als „mephistophelische“ Gestalt oder Mephisto als nicht zu bekehrender Charakter eines leidenschaftlichen Don Juan dargestellt werden soll, ist schwer zu entscheiden. Wahrscheinlich treffen beide Aussagen zu. Sicher ist nur, dass diese „Technik“, im Vergleich Analogien oder Gegensätze bzw. Widersprüche darzulegen, um unbekannte Züge der einen durch bekannte Eigenschaften der anderen Person bildhaft zu deuten oder anzudeuten Teil der „Methodik“ Victor Eftimius ist. Denn der Autor verwendet sie nicht allein in seinen Erläuterungen zum Stück und zu Dr. Faust, sondern auch im Stück selbst.

In Bezug auf Faust hätte man danach eigentlich mit drei Charakteren zu tun:

1. Faust der Zauberer, der Alchemist, der Philosoph, der Wundertäter,
2. Faust der Eroberer und
3. Faust-Păcală¹⁴⁶.

Eftimiu selbst bezeichnet diesen Vergleich Faust-Păcală als merkwürdig. Seine Behauptung gründet er jedoch auf die „Faust-Anekdoten, die die Volksphantasie um diesen Herumtreiber gewoben hat, der von Luzifers Bevollmächtigtem, Mephistopheles, angestiftet und unterstützt, allerhand teuflische Erfindungen, Streiche und Tollheiten macht“¹⁴⁷, in der Art und Weise des Barons Münchhausen und Till Eulenspiegels, implizit der rumänischen Volksfigur Păcală.

Diesen wenig glücklichen, ja befremdlichen Vergleich biegt Eftimiu zurecht, indem er Faust als Zauberer nicht allein an die Seite des Heiligen Cyprianus, sondern auch des Hermes Trismegistos, des Zauberers Merlin, des Teufels Robert und des Paracelsus stellt. Als Kulturpersonlichkeit stellt er Faust in eine Reihe mit Vergil und Dante, Bacon, Leonardo da Vinci und

¹⁴⁶ Păcală, dessen Name vom rumänischen Verb „a păcăli“, deutsch „betrügen“, „foppen“, „jemandem einen Streich spielen“, abgeleitet wird, ist der ländliche Spaßvogel, der einfach, humorvoll und geistreich die Volksweisheit verkörpert, eigentlich der rumänische Till Eulenspiegel.

¹⁴⁷ Ebenda, S. 485. („... anecdote privitoare la Faust, pe care fantezia populară le-a brodat în jurul acestui Vântură-țară, care, împins și ajutat de îputernicitul lui Lucifer, Mefistofeles, se ține de tot felul de scornituri drăcesti, farse și năzbătii...“)

Galileo Galilei. Ein Păcală einerseits, ein Leonardo andererseits, ein größerer Widerspruch ist kaum denkbar.¹⁴⁸

Für Eftimiu ist Dr. Faust die Synthese all dieser gerade erwähnten und aus verschiedenen kulturhistorischen Epochen stammenden Persönlichkeiten. Man kann sagen, dass er sie alle als ständige Wiedergeburt des gleichen strebenden, suchenden Geistes, als dessen ständig neue Verkörperung in verschiedenen historischen Zeiten und Artikulationsbereichen versteht. Ziehen wir an dieser Stelle eine großzügige Parallele zu den Ausführungen Spenglers, so kommen wir unmittelbar zur Idee des faustischen Menschen bzw. des Faustischen als Charakterzug einer Kultur, auch wenn Eftimiu den Begriff so nicht erwähnt. Es ist auch nicht bekannt, ob er mit Spenglers Werk vertraut war oder nicht.

Eftimiu trägt die Lebensgeschichte und die wichtigsten Elemente der Sage des Dr. Faust in ständigem Bezug zu anderen Persönlichkeiten und zum geschichtlichen Geschehen vor. Im Kontext des Identitäts-Dreiecks <Păcală-Zauberer-Kulturpersönlichkeit> stellt Eftimiu die Frage, ob der Dr. Faust auch „ein großer Mensch“ gewesen war. Er habe nichts Geschriebenes hinterlassen, keine Entdeckung sei mit seinem Namen verbunden. „Wir sehen in Faust den alten Gelehrten, der das Nichts des intellektuellen Lebens verkündet, den Alchimisten, der einen Pakt mit dem Teufel eingeht, um jünger zu werden und Margarete zu verführen.“¹⁴⁹ Mit Recht bemerkt Eftimiu, dass die Legende, also der Dr. Faust als Magier, Zauberer oder Păcală, mit Goethes *Faust* zu existieren aufhört. In diesem Sinne spricht die Tatsache für Eftimiu, dass er sein Stück nicht in Anlehnung an Goethe, sondern an den legendären Faust, den Alchimisten, Astrologen, Magier und Scharlatan, geschrieben hat. Goethe habe aus Faust das gemacht, was darunter heute und allgemein verstanden wird, das, was auch die rumänische Kultur als bzw. unter „Faust“ wahrgenommen hat: „Faust wird zu einer poetischen, philosophischen, szenischen Wirklichkeit, die ihr Recht auf ewiges Leben an der Seite der Helden des Homer, an der Seite des Rolland, Gargantua und Pantagruel, Hamlet, Don Juan, Don Quijote beansprucht...“¹⁵⁰

¹⁴⁸ Doch genau so widersprüchlich ist der Dr. Faust in Eftimius Stück: Einerseits ist er der berühmte Doktor aus Wittenberg, Erfinder, Wissenschaftler, Philosoph, Theologe, Alchimist usw., andererseits führen derselbe Dr. Faust und sein Schüler, Homunkulus, Dialoge auf einem derart „volkstümlichen“, zuweilen vulgären Niveau, dass ein dem Leonardo gleichgestellter Faust da kaum vorstellbar ist.

¹⁴⁹ Ebenda, S. 487. („Noi vedem în Faust pe bătrânul învățat care proclamă neantul vieții intelectuale, pe alchimistul care a făcut pact cu Satana ca să întinerească și să seducă pe Margarteta.“)

Kurz geht **Gheorghe Rațiu** auf Faust und seine historische Persönlichkeit in seinem Beitrag *Faust în Transilvania* („Faust in Siebenbürgen“) ein.¹⁵¹ Er erwähnt, dass es drei kurze Faust-Erzählungen in Friedrich Müllers *Siebenbürgischen Sagen* gibt. Die Nachforschung, ob der Dr. Faust sich tatsächlich irgendwann in Siebenbürgen aufgehalten habe, wird durch das Nichtvorhandensein historischer Dokumente erschwert.

Die zwei Integralübersetzungen des Goetheschen *Faust* (Lucian Blaga und Ștefan Augustin Doinaș) führten nicht nur zur Auseinandersetzung darüber, ob eine zweite Integralübersetzung überhaupt notwendig war oder nicht, auch nicht allein zu Auseinandersetzungen über den einen oder anderen Weg, den die Übersetzer eingeschlagenen haben, um Inhalte, Form und „Poesie“ in der Zielsprache Rumänisch wiederzugeben, sondern überhaupt zu einer breiteren und tieferen Auseinandersetzung mit dem Thema. Zahlreiche Auflagen und Neuauflagen von Goethes *Faust*, jedoch auch die Übersetzungen von Thomas Manns *Dr. Faustus* und Marlowes *Tragische Geschichte des Dr. Faustus* werden begleitet von als Vorwort und Einführung gedachten Studien, von genau strukturierten, wissenschaftlich fundierten ausführlichen Beiträgen über den historischen Kontext, über den Ursprung des Stoffes, die historische Persönlichkeit des Dr. Faust, über literarische Bearbeitungen und, selbstverständlich, über die Entstehungsgeschichte der jeweiligen Werke. Die Auseinandersetzungen sind tiefgründig, beziehen sich zum Teil auf die Gegenwartswirkung bzw. auf aktuelle Aspekte des Dramas, liegen jedoch im allgemeinen Rahmen des üblichen Faust-Bildes ohne außergewöhnliche Interpretationen oder Neuauslegungen. In diesem Sinne sind u.a. die Beiträge zu Goethes *Faust* von **Tudor Vianu** (1955)¹⁵² und **Hertha Perez** (1982)¹⁵³ und zu Thomas Manns *Dr. Faustus* von **Ion Ianoși** (1966)¹⁵⁴ zu erwähnen.

Für **Tudor Vianu** sind in Goethes Drama die wesentlichsten, ausschlaggebenden Erfahrungen, die Schlussfolgerungen einer Kulturepoche konzentriert. Faust ist der Rebell, der sich gegen die herrschende Ordnung seiner Zeit auflehnt. Das Motiv seiner Rebellion ist eines der ältesten der Weltliteratur, die mit dem Kampf der Giganten und Titanen gegen die Herrschaft verschiedener Götterdynastien beginnt. Das zweite Motiv sei der Pakt mit dem Teufel. Beide

¹⁵⁰ Ebenda, S. 497. („Faust devine o realitate poetică, filozofică, teatrală, cerându-și dreptul de viață veșnică și luminoasă, alături de eroii lui Homer, de Rolland, de Gargantua și Pantagruel, de Hamlet, de Don Juan, de Dob Quijote ...“)

¹⁵¹ RAȚIU, Gheorghe: *Faust în Transilvania*. In: *Transilvania*. Oktober 1972, S.

¹⁵² VIANU, Tudor: *Prefață*. In: GOETHE, Johann, Wolfgang: *Faust. Tragedie*. București: Editura de Stat pentru Literatură și Artă 1955.

¹⁵³ PEREZ, Herta: *Prefață*. In: GOETHE, Johann, Wolfgang: *Faust*. București: Albatros 1982.

Motive werden kulturhistorisch chronologisch vorgestellt und analysiert. Anschließend werden die historische Zeit der historischen Persönlichkeit des Dr. Faust, die Volkssage, im Detail die Inhalte und die verschiedenen Ereignisse um den legendären Dr. Faust beschrieben. Über die wichtigsten Stationen im „Werdegang“ des literarischen Mythos kommt Vianu zu Goethe, zur Entstehungsgeschichte und zu den Inhalten des Dramas. „Angefangen als eine Dichtung, die von der Gestalt eines Rebellen und eines Titanen dominiert wird, setzt sich Faust als eine neohumanistische Dichtung fort. Aus der griechischen Antike inspiriert, die so wichtig für die Entwicklung der deutschen Gesellschaft und Kultur war, überwindet sie in der Fortsetzung der Handlung auch dieses Stadium. Durch ihr Finale ist Goethes Dichtung für die neuen Wege der Menschheit repräsentativ.“¹⁵⁵ Auch an dieser Stelle werden Vianus Bemühungen ersichtlich, das Werk auf die Gegenwart zu beziehen, seine Fähigkeit zu demonstrieren, Schritt mit der Entwicklung der menschlichen Gesellschaft zu halten, die sich ändernden Zeiten ständig und in neuem Lichte durch den einen oder anderen Aspekt anzusprechen. Das sei auch im Sinne des Dichters, denn die sich ändernden wissenschaftlichen Erkenntnisse, die sich ständig neu entwickelnden Möglichkeiten, die Natur zu erkennen und zu beherrschen, hätten Goethe selbst zutiefst beschäftigt.

Die Idee der ständigen Veränderung der Natur überträgt Goethe auf Faust, der sich auch in ständiger Veränderung befindet. So wird das Schöpferische, das schöpferische Agieren im Dienste der Menschheit, Dreh- und Angelpunkt seines Charakters. Die von Lessing übernommene Idee seiner Erlösung wird durch die Entdeckung höchster Werte im Leben, der Aktion und der Tat, möglich. Goethe ändert die Faust-Sage im Sinne einer neuen Arbeitszivilisation, einer Gesellschaft, die in Faust einen Vorläufer findet. Die Gretchen-Tragödie ist nur eine Episode, die durch die darauffolgenden Erfahrungen ergänzt wird. Das Ende, so Vianu, ist keine Konfliktlösung, sondern die Erfüllung eines Schicksals, wie im Falle eines Achilles in der *Ilias* und des Odysseus in der *Odysee*. Darüber hinaus, so Vianu, weist das Werk wie kein anderes dramatische, epische, lyrische und satirische Züge auf. Eine derartige Vielfalt könne eventuell allein noch Dantes *Göttliche Komödie* vorweisen. Die Art und Weise, wie es Vianu verstanden hat, Goethes Werk, einschließlich *Faust* in der Breite bekannt zu machen,

¹⁵⁴ IANOȘI, Ion: *Prefață*. In: MANN, Thomas: *Dr. Faustus. Viața compozitorului german Adrian Leverkühn povestită de un prieten*. București: Editura pentru literatură universală 1966.

¹⁵⁵ VIANU, Tudor: *Prefață*. In: GOETHE, Johann, Wolfgang: *Faust. Tragedie*. București: Editura de Stat pentru Literatură și Artă 1955, S. XXXII. („Început ca un poem dominat de figura unui rebel și a unui titan, Faust a continuat deci ca un poem neumanist inspirat adică de antichitatea greacă, dar prin desfășurarea mai departe a acțiunii lui a depășit și acest stadiu, atât de semnificativ pentru un anumit moment al dezvoltării societății și culturii germane. Prin finalul său, poemul lui Goethe este reprezentativ pentru noile căi ale omenirii.”)

kennzeichnen Ion Romans Worte: Vianu „... erfüllt beispielhaft die Anforderungen der Popularisierung: bündig, klar, attraktiver Stil.“¹⁵⁶

Die Gleichstellung von Goethes *Faust* mit Dantes *Göttlicher Komödie* ist nicht neu, wir finden sie bereits bei Schlegel. Schelling geht sogar noch weiter und betrachtet *Faust* in poetischer Hinsicht als „göttlicher“ denn Dantes Werk. *Faust* veranlasst Wieland, Goethe Napoleon gleichzusetzen: Er sei in der Welt der Poesie das, was Napoleon für die Politik bedeute. Dieser Rahmen geistiger Dimensionen veranlasst **Felix Aderca** (1891-1962), sich mit Goethes *Faust* auseinander zu setzen.

Seine Gedanken zu *Faust* hat Aderca zu Lebzeiten nicht veröffentlicht. Fragmente davon erscheinen mehr als 30 Jahre nach seinem Tod. Die Auseinandersetzung mit Goethes Dichtung, zusammengefasst unter dem Titel *Goethe - viața și opera Faust (fragment)* („Goethe - sein Leben und das Werk Faust <Fragment>“), soll, so Aderca, nichts Neues in Bezug auf den *Faust* offenbaren.¹⁵⁷ Über das Werk wurde bereits fast alles gesagt. Was jedoch kaum einer beantwortet habe, seien zwei Fragen: Die eine, was Goethe dazu veranlasst hat, kurz bevor und während er den *Werther* schrieb, diesen ersten *Faust* zu verfassen; die andere, was den Autor dazu bewogen hat, während seines ganzen Lebens dieses Werk fortwährend zu vervollständigen, die erste Fassung, das ursprüngliche Empfinden umzukippen, so dass am Ende seines Lebens ein widersprüchliches, fast unerklärliches Konglomerat übrig geblieben ist. Ohne eine Antwort auf diese Fragen zu finden, könne man Goethes *Faust* nicht verstehen.

Um diese beiden Fragen zu beantworten, sollten der Ursprung, der Inhalt und die „Wiedergeburt“ des *Faust* erläutert werden. Dem Leser wird dadurch erspart, sich immer wieder mit den unendlichen Kommentaren und dem „Philosophieren“ um den *Faust* auseinander setzen zu müssen. Diese hätten in mehr als anderthalb Jahrhunderten, so Aderca, das Ganze eher verdunkelt als durchleuchtet.

Die eigentliche Abhandlung beginnt mit der historischen Persönlichkeit des Dr. Faust, dem gesellschaftshistorischen Kontext und den Volksbüchern. Den Mythos des Dr. Faust bezieht Aderca anschließend kurz auf Marlowes, Lessings, Müllers und Klingers Verarbeitungen. Danach folgt ein oberflächlich und ziemlich unsystematisch konturierter „Bogen“, in dem

¹⁵⁶ ROMAN, Ion: *Ecouri goethiene în cultura română*, S. 403. („... îndeplinește exemplar cerințele popularizării: concizie, claritate, stil atractiv.“)

¹⁵⁷ ADERCA, Felix: *Goethe – viața și opera*. In: *Viața românească*. Nr. 1 (1969), S. 56-68.

Aderca Goethes Empfinden, die Wandlung seiner Gemütszustände vom Leipzigaufenthalt über die Zeit in Straßburg bis nach Frankfurt verfolgt. Von der oberflächlichen zur jugendlich stürmischen Liebe und dem darauf folgenden Reifeprozess; seine Versuche, die Mysterien des Verborgenen zu lüften. In Frankfurt zurückgekehrt stellt sich der frisch gebackene und gereifte Magister, wie sein Faust „Doktor (...) gar“, den seine Erlebnisse in Straßburg und die unglückliche Liebe zu Friederike Brion noch verfolgen, die gleichen Fragen wie sein Dr. Faust. Sein *Faust* steht da, wie Goethe, zwischen diesen zwei Lebenserfahrungen. Das, was Goethe dann den Volksbüchern oder dem Puppenspiel entnimmt, sind allein „rohe Baustoffe“.

Auf der anderen Seite bietet ihm Marlowe einen völlig neuen Aspekt, die „revolutionäre Bedeutung“ der Psychologie des Dr. Faust. Marlowe und die englische Gesellschaft offenbaren sich im 16. Jahrhundert somit als viel weiter entwickelt als selbst Goethe und die deutsche Gesellschaft im 18. Jahrhundert. Marlowe unterliegt nicht mehr mittelalterlichen Vorurteilen; folglich befreit er seinen Faust und dessen Denken von den Zwängen der Magie, ohne zu merken, dass dadurch die Tragödie an Spannung verliert. Faust versucht nicht mehr, seine groß angelegten Vorhaben zu verwirklichen, sondern gibt sich mit seinen Reisen zufrieden. „Die Angst vor der Hölle ist viel zu wenig begründet, Fausts Taten erscheinen als Streiche eines lustigen Komödianten. Doch der Tod ist immer tragisch; so wird die letzte Szene, die mit der schlagenden Uhr, tatsächlich zu einem schöpferischen Werk.“¹⁵⁸

Der Konflikt bei Marlowe bleibt somit unscharf. Der junge Goethe braucht jedoch eine tiefe, vollständige und unmissverständliche Auflehnung. So entsteht sein *Urfaust* inmitten der „von Blitzen durchquerten Atmosphäre“ des Sturm und Drang. Der Text wurde 1886 in Weimar in den Unterlagen von Fräulein von Göchhausen entdeckt. Allein dank dieser Urfassung, so Aderca, konnten die spätere Entwicklung der Konzeption, die Formvariationen, die beseitigten Widersprüche, wie auch jene, die weiter bestehen blieben und jene, die sich als unbeseitigbar erwiesen haben, verfolgt werden.

„Wie ein echter Rousseau-Anhänger und wie ein guter Vetter eines Werther ist Faust des Rauchs, des Schimmels, der Gebeine in seiner Klause überdrüssig und flieht mit seinen Gedanken, mit seinem Blick in die Natur ...“¹⁵⁹ Es folgen der Reihe nach Inhaltsangaben zu den

¹⁵⁸ Ebenda, S. 59. („Teama de iad e prea puțin justificată, faptele lui Faust apar doar ca năzdrăvăniile unui hazliu comediant. Dar moartea e totdeauna tragică, și ultima scenă, cu bătaia ceasornicului, e într-adevăr o creație.“)

¹⁵⁹ Ebenda, S. 60. („Ca un adevărat adept al lui Rousseau și ca un văr bun al lui Werther, Faust, dezgustat de fumul, mucegaiul, osemintele din chilie, fuge cu mintea și privirea în sânul naturii ...“)

einzelnen Szenen. Scheinbar fehlen dem entdeckten Manuskript einige Seiten, so Aderca, denn Faust ist plötzlich verschwunden, und Mephisto unterhält sich bereits mit dem Studenten. Vielleicht habe Goethe den Teil, der den Pakt hätte beinhalten müssen, seinen Zuhörern, denen er den *Urfaust* vorgelesen hat, vorenthalten. Das stört die Einheit des Ganzen jedoch nicht, denn das, was danach folgt, lässt den Gang der Ereignisse ahnen. Anschließend befinden sich Faust und Mephisto in Auerbachs Keller. Doch was könnte Goethe der Ohnmacht menschlicher Erkenntnis, dem Versuch, mit Hilfe teuflischer Macht das Wesen der Welt und des Lebens zu erfahren, Episoden, die Goethe selbst gelebt hat, gegenüberstellen, fragt sich Aderca, wenn nicht das andere „seelische Beben“ in Goethes Leben, das zutiefst Erlebte in Sesenheim, die unglückliche Liebe zu Friederike Brion?! Die Antwort darauf lautet: Nichts anderes als Gretchens Tragödie. Es war der Versuch Goethes, seine von Erinnerungen und Gewissensbissen geplagte Seele zu erleichtern. „In der Literatur wurden nicht viele derart erschütternde Offenbarungen geschrieben wie dieses sich selbst Auspeitschen, wie diese Selbstverurteilung des ersten Manuskriptes ...“¹⁶⁰ Und es geschieht, was geschehen muss. Den Gang der Ereignisse kann auch Mephisto nicht verhindern. Die Tragödie nimmt ihren Lauf. So wird der *Urfaust* zum genialen Meisterwerk des jungen Goethe. Es wurde einerseits von der Leidenschaft, den Gemütszuständen einer stürmischen Seele, andererseits von einem gleichzeitig rebellischen Geist geprägt. Die beiden Aspekte wurden von Goethe selbst zutiefst ge- und erlebt und von der schöpferischen Kraft eines außergewöhnlichen Dichters verkörpert.

Der *Urfaust* entstand, so Aderca, in einer Zeit, in der Goethe noch fühlen konnte. Darum wirkt er derart authentisch. Eine andere, neue Seele wie die, die sich nach der Flucht nach Italien offenbart, konnte nur einen anderen *Faust* schreiben. Dieser ist dem *Urfaust* diametral entgegengesetzt. So konnte dieser andere Faust lediglich zu einem geplagten, enttäuschten, künstlichen Faust führen. Anschließend erläutert Aderca den Hintergrund der Entstehung des *Faust - Ein Fragment*, die in Bezug auf den *Urfaust* von Goethe vorgenommenen Änderungen, die einzelnen, relevanten Aspekte des Werkes. Das, was hinzugefügt wurde, so Aderca, sind eigentlich Veränderungen am Charakter der Hauptpersonen, des Faust und Mephistos, an manchen Stellen sogar zu ihrem Gegenteil. Faust sei nicht mehr der ehemalige Titan, seine Wünsche seien jetzt viel kleiner; es fehle die ursprüngliche Leidenschaft, und der Held würde sich eigentlich mit den alltäglichen Freuden und Leiden zufrieden geben. So ist auch Mephisto nicht mehr die Ausstrahlung des Erdgeistes, die Kraft, die aus der Verflechtung von Gut

¹⁶⁰ Ebenda, S. 62. („Nu s-au scris în literatura lumii multe destăinuri atât de zguduitoare ca această autoflagelare

und Böse, von Leben und Tod schöpft. Er wird zum kleinlichen Geist, der allein jegliche Befriedigung zerstören will. Das Erkunden des Verborgenen, der Geheimnisse wird „... auf eine Art friedlichen, intellektuellen Hedonismus getragen; keinesfalls kennt es den Aufruhr erzeugenden Charakter ursprünglicher Inspiration, um so weniger die lodernde Unruhe des ersten Monologs ...“¹⁶¹ Das „Fragment“, so Aderca, endet plötzlich mit der Szene im Dom, die eigentlich den Sinn der gesamten Dichtung offenbart, den künstlerischen Gipfelpunkt des in Straßburg entflammten Genies sowie des Genies Goethes allgemein. So dass *Faust* in dieser Form als Fragment trotz Hinzufügungen und Streichungen, als Gedanke und als künstlerischer Ausdruck allein durch die Inspiration und den Text der ursprünglichen Fassung lebe. An dieser Stelle endet auch dieses Fragment aus Adercas Nachlass.

Ein weiteres Fragment dieses Manuskriptes zu Goethes *Faust* erscheint in der Zeitschrift *Luceafărul* unter dem Titel *Faust – Dintr-un studiu inedit de Felix Aderca* („Faust – aus einer unveröffentlichten Studie Felix Adercas“).¹⁶² Die Erörterung betrifft jedoch nicht die Faust-Gestalt, sondern allein die „große Welt“ des 2. Teils. Mit 76 Jahren schaffe Goethe, so Aderca, keinen wahrhaftigen ‚Faust‘ mehr. Er offenbart nun ‚ein Festspiel‘, einen ‚Mummenschanz‘, ein Hofspiel, eine Revue, ein Märchen, in dem der Dichter nicht allein den Schatz seines Herzens, sondern auch seines vielfältigen Geistes in Anspruch nimmt und die reichste, komplexeste, geheimnisvollste und bedeutendste Hofmaskerade seines gesamten Werkes gestaltet. Die Schlussfolgerung, zu der Aderca kommt, nachdem er die Inhalte erläutert und kommentiert, ist, dass *Faust* die Grenzen seiner Nation überschreitet und zur Bibel der gesamten Welt wird.

Mit *Faust* setzt sich **Ion Ianoși** nur im Vorwort zur Übersetzung von Thomas Manns Roman *Dr. Faustus* auseinander. Er bezieht sich, wie zu erwarten ist, auf die wesentlichen Aspekte der Neuauslegung der faustischen Sage. „Adrian Leverkühn wurde dazu bestimmt, die Deutschtümllichkeit des alten faustischen Bildes zu ergänzen, indem er es im musikalisch-romantischen Geiste, in Richtung spekulativer, apolitischer, abstrakter, mythischer und mysti-

și autoosândire din întâiul manuscris ...“)

¹⁶¹ Ebenda, S. 67. („... sânt duse aici de un soi de pașnic hedonism intelectual, în nici un caz nu mai au caracterul răzvrătit din inspirația inițială, câtuși de puțin neliniștea înflăcărată a întâiului monolog ...“)

¹⁶² ADERCA, Felix: *Faust-Dintr-un studiu inedit de Felix Aderca*. In: *Luceafărul*. 10. April 1968, S, 1-2.

scher Tiefe, der Richtung, die Thomas Mann als ‚Innerlichkeit‘ bezeichnet, vervollständigt.“¹⁶³

Es ist eine fundierte, ausführliche, sehr wohldokumentierte Studie, die eigentlich einen Bogen von den Ursprüngen und Entwicklungen des literarischen Mythos über Goethes *Faust*, bis zu den relevanten, aus der Fachliteratur bekannten Einzelheiten zur Entstehungsgeschichte, den Inhalten und den Zusammenhängen des Romans mit der deutschen Geschichte in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts spannt. Während zu Goethes Zeiten und zu Zeiten des klassischen *Faust*, so Ianoși, das Streben nach dem Absoluten, obwohl titanisch-unschuldig, doch noch fromm und gutmütig war und der Teufel irgendwie nur wenige Chancen zu siegen hatte, kann Adrian Leverkühn seine Ziele allein mit Hilfe der Hölle verwirklichen. Denn das Drama, das Thomas Mann beschreibt, ist das Drama des Auserwählten, der durch seine schicksalhafte Berufung gezwungen wird, sich dem Dämon zu unterwerfen. Adrian ist ein dämonischer Charakter. Adrians destruktives Genie will durch sein Werk eine komplette Kunstgattung, ihr traditionelles Bewusstsein zerstören, vorhandene Werte umkippen. In seinem Schöpfungswahn verkörpert er die *coincidentia oppositorum*, er ist Mephisto und Jesus, Verdammter und Heiliger, Unmensch und Mensch in einem. Adrian Leverkühn sei der neue Faust, das Symbol der deutschen Tragödie.

Als ein Gewinn und Zusatzergebnis gewissenhafter Übersetzerarbeit ist die tief greifende Auseinandersetzung des Dichters **Ștefan Augustin Doinaș** mit Goethes Werk und Text zu betrachten.¹⁶⁴ Sie sollte unter dem Titel *Faust ca Homo Europaeus* („Faust als Homo Europaeus“) als Einführung zu seiner 1982 erschienenen Faust-Übersetzung erscheinen. Die Studie ist großzügig in drei Teile gegliedert: „Geschichte, Legende, Literatur“, „Goethes Held“, „Struktur des faustischen Mythos“. Den faustischen Mythos betrachtet Doinaș unter historischem, psychologischem und symbolischem Aspekt. Das Ganze schließt mit einem Überblick über die wichtigsten faustischen Werke der Weltliteratur. Fausts Schicksal, so Doinaș, könne weder als Individuum noch als Gattung abgeschlossen werden. Wie Panait Cerna spricht auch Doinaș von Faust und Mephisto als einem einzigen Wesen: „Faust + Mephisto = Me-

¹⁶³ IANOȘI, Ion: *Prefață*, S. 17-18. („Adrian Leverkühn e merit să întregească germanismul vechii imagini faustiene, desăvârșind-o în spirit muzical-romantic, în direcția ‚profunzimii‘ speculative, apolitice, antisociale, abstracte, mitice și mistice, pe linia a ceea ce Thomas Mann numeste *Innerlichkeit*.“)

¹⁶⁴ DOINAȘ, Ștefan, Augustin: *Faust ca homo europaeus*. In: GOETHE: *Faust*. București: Univers 1982, S. 5-39. Zur Auseinandersetzung mit Goethes *Faust* s. auch: DOINAȘ, Ștefan Augustin: „*Faust*“ und der *Gemischte Diskurs*. In: BEHRING, Eva (Hg.): *Rumänien und die deutsche Klassik*. München: Südosteuropa-Gesellschaft 1996, S. 13-15.

faustopheles“.¹⁶⁵ Es ist das Bild des modernen Menschen, eine Konstante, die sich widerspricht, dafür aber umso schöpferischer wirkt. Es ist Ausdruck des Menschen, so wie Goethe ihn verstanden hat: als Wesen, das eine Wette, die es mit sich selbst abgeschlossen hat, auch nicht verlieren kann.¹⁶⁶

Mit der faustischen Vision im poetischen Werk von Lucian Blaga beschäftigt sich **Liviu Rusu** in seinem 1981 erschienenen Band *De la Eminescu la Lucian Blaga și alte studii literare și estetice* („Von Eminescu zu Lucian Blaga und andere Literatur- und Ästhetikstudien“).¹⁶⁷ Der Autor bezieht sich zunächst auf Blagas *Faust*-Übersetzung, auf die sprachlichen Probleme, die mit einem derartigen Unterfangen verbunden sind. Das Faustische, so Rusu, definiert sich als schöpferisches Streben, das nach den Geheimnissen des großen Ganzen dürstet. Poetisch betrachtet, gibt sich die faustische Vision damit nicht zufrieden, allein bestimmte Gemütszustände wiederzugeben. Sie versucht, die wesentlichen Züge dieser Welt als Ganzheit in sich einzubauen. Goethe beschränkt sich in seiner „faustischen Kosmopöe“ („cosmopee faustiană“) auch nicht darauf, nur den Kosmos wahrzunehmen. Ihn beschäftigt auch das Los des Menschen in diesem Kosmos. Das Faustische in Goethes Werk verbirgt in seinem Wesen das Dürsten nach Wissen und Erkenntnis. Dieses Streben wandelt sich jedoch mit der Zeit und wird mit Kraftanstengung in Zusammenhang gebracht. Denn Erkenntnis setzt das Sichbemühen voraus.

Das Streben soll die Schranken sprengen und dem Menschen unendliche Horizonte öffnen. Doch, so Liviu Rusu, es geht nicht darum, diese Welt der Unendlichkeit zuliebe zu verraten. Im Gegenteil, es geht darum, diese Welt vor der Unendlichkeit zu legitimieren. Es heißt mit ihr zu gehen, um ihre Inhalte zu erfahren. Streben, Erkennen und Wissen, die damit verbundene Bemühung führen Faust zur Einsicht, dass allem die Tat zugrunde liegt. Das führt ihn zum Schöpferischen als Weg, die Welt voranzutreiben. In Faust wird das Böse dadurch zum positiven Faktor. In der dialektischen Gegenüberstellung offenbart sich somit nicht allein das Wesen der faustischen Seele, sondern auch das Wesen der gesamten Welt. In diesem Sinne werden faustische Aspekte in Blagas Werk erörtert.

¹⁶⁵ Ebenda, S. 39.

¹⁶⁶ Teile seiner Untersuchungen bzw. Interpretationen zu Goethe und *Faust* veröffentlicht Doinaș bereits 1978. DOINAȘ, Ștefan, Augustin: *Faust în România*. In: *România literară*, Nr. 39, 28. September 1978, S. 20-21. Weitere Untersuchungen: *Goethe, mitul Mumelor, Blaga*. In: *România literară*, Nr. 17, 26. April 1979, S. 20-21. *Faust ca „discurs mixt“*. In: *Secolul XX*. Nr. 4, 5, 6, 1999, S. 41-50.

Bevor Liviu Rusu jedoch Blaga interpretiert, setzt er sich mit einigen Passagen der rumänischen Volksdichtung auseinander, darunter mit den Volksballaden *Miorița*, *Ciobănașul* („Das Schäferlein“), *Meșterul Manole* („Baumeister Manole“) und dem Volksmärchen *Licuriciul* („Das Glühwürmchen“). Seiner Meinung nach, weisen diese Werke faustische Züge auf. Selbstverständlich sind kosmische Bilder, die kosmische Einbettung der Liebe, die Himmel und Erde miteinander verbindet, Nuancen, die auch als faustisch betrachtet werden können. Dem Ganzen aber einen auch nur annähernd faustischen Charakter allein deshalb zuzusprechen, weil derartige Bilder im Text vorhanden sind, betrachten wir als übertrieben. Es entzieht das Ganze dem eigentlichen Zusammenhang.¹⁶⁸ Es wirkt forciert, möglicherweise allein dem Gedanken unterworfen, unbedingt nachweisen zu wollen, dass die rumänische Kultur und ihr Geist auch eine faustische Dimension kennen. Dadurch verfremdet eine derartige Interpretation das Wesen rumänischer Daseinseinstellung: Das Faustische kennt sie nicht.

Das betrifft auch die Versuchung, Mihai Eminescu mit dem faustischen Geist in ausdrücklichen Zusammenhang zu bringen. Es geht auch in diesem Falle allein um die kosmische Dimension, um die kosmische „Sehnsucht“ des Faustischen: „Der Horizont des Kosmos, der Kosmos der Tiefen und der Höhen öffnet sich noch kräftiger in unserer Literatur. Einerseits *Luceafărul* („Der Morgenstern“), andererseits die postumen Werke, *Memento mori*, *Magul călător în stele* („Der durch Sterne reisende Magier“) und *Mureșan*, offenbaren Perspektiven ungeahnter Visionen unserer Literatur und lassen Schöpfungen faustischer Natur ahnen, die uns der unglückliche Dichter, wenn ihn der Tod nicht so früh aus dem Leben entführt, beschert hätte.“¹⁶⁹

Blaga sieht im Schöpferischen, ausdrücklich und allein im schöpferischen Geist, die existentielle Berechtigung. Die faszinierende Kraft dieser Form des Schöpferischen bringt er immer

¹⁶⁷ RUSU, Liviu: *De la Eminescu la Lucian Blaga și alte studii literare și estetice*. București: Cartea Romanescă 1981.

¹⁶⁸ Das Faustische setzt vor allem und an erster Stelle Kraft, Wille und Tat voraus. Wald, das Naturgefühl, wilde Berglandschaften, das kosmische Element, stürmische Ausbrüche und Stimmungen, das Gefühl kosmischer Unendlichkeit und der Einsamkeit sind faustisch, jedoch komplementär zur Tatkraft und zum Drang zum Herrschen und Beherrschen. An sich sind es romantische Züge.

¹⁶⁹ RUSU, Liviu: *De la Eminescu la Lucian Blaga și alte studii literare și estetice*, S. 170. („Orizontul cosmosului, cosmosul adâncimilor și înălțimilor, se deschid mai din plin în literatura noastră. Pe de o parte *Luceafărul*, pe de altă parte operele postume, *Memento mori*, *Magul călător în stele* și *Mureșan*, desenează perspectivele unei viziuni nebănuite în literatura noastră și ne lasă să întrevădem ce plâsmuiri de natură faustiană ne-ar fi dat nefericitul poet dacă moartea nu l-ar fi răpit atât de timpuriu.“) - Wir dürfen an dieser Aussage zweifeln. Nicht an Mihai Eminescus Werk, sondern an dem absichtlich Faustischen in seinem Werk. Eminescu war Romantiker und die romantische Seele ist eine faustische Nuance und kein zentraler Aspekt des Faustischen; das romantische Empfinden definiert bei Weitem keinen eindeutigen faustischen Charakter. Ferner ist allgemein bekannt, dass

wieder in seinen Werken zum Ausdruck. So bietet sich auch Blaga, so Liviu Rusu, genau wie der Romantiker Eminescu *par excellence* an, auch faustisch interpretiert zu werden. Somit schreibt Rusu einer ganzen Reihe von Werken Lucian Blagas faustische Züge zu. Eine derartige Sicht der Dinge ist jedoch mit Vorsicht zu behandeln. Denn Blaga hatte eine besondere Einstellung zum Faustischen, in dem er allein den schöpferischen Geist, nicht aber die Tatkraft preist. Die konkrete Tat als Kraftakt ist ihm fremd.¹⁷⁰ Wir vertreten die Meinung, dass sowohl bei Eminescu als auch bei Blaga das schöpferische oder kosmische Element allein als faustische Nuance gedeutet werden kann. Ein ausdrücklich, explizit vordergründiger faustischer Geist liegt aber nicht vor. Daraus ein faustisches Thema zu machen, würde das Ganze seinem Wesen entfremden.

Das Drama *Meşterul Manole* („Baumeister Manole“) berührt in seinem Kern fraglos auch das Faustisch-Dämonische; das Zentralthema ist jedoch das mythische Opfer, und Manole ist bei weitem kein Faust. All die anderen Werke, auf die Liviu Rusu eingeht - einige Gedichte aus den Bänden *Lauda somnului* („Lob dem Schlaf“), *Mirabila sămânță* („Der wunderbare Samen“), *Poemele luminii* („Poeme des Lichtes“) oder *Paşii profetului* („Die Schritte des Propheten“) - unmittelbar dem Faustischen zuordnen zu wollen, zeugte eher von einem ziemlich großzügigen, sehr flexiblen Umgang mit dem Begriff. Das gilt auch, wenn Teile oder der eine oder andere Vers angeblich an Passagen in Goethes *Faust* erinnern. Dass ein Satan, Luzifer oder der Erdgeist in den Dichtungen erscheinen bzw. erwähnt werden, kann auch nicht zwangsläufig eine faustische Dimension belegen. Das Gleiche gilt für die dramatische Dichtung *Zamolxe*: „Die faustische Koordinate offenbart sich im Verhältnis zwischen Mensch und dem großen Ganzen, die Dichtung wird vom Dürsten nach dem Absoluten beherrscht. (...) Das Dürsten nach dem Absoluten und die Identifizierung mit dem Glauben in seinem Dienste bis zur totalen Aufopferung sind ein authentisch faustisches Verhalten.“¹⁷¹ Im Sinne Spenglers würde das eigentlich auch stimmen. Doch könnte eine derartige Betrachtungsweise dazu führen, dass irgendwann alles, was mit dem Schöpferischen, mit Anstrengung, Bemühen, mit

weder Faust noch das Faustische Eminescus Gemüt nahe standen. Eminescu bedarf auch keiner zusätzlichen faustischen Dimension, um den ihm gebührenden Platz in der Literaturgeschichte zu finden.

¹⁷⁰ Ebenda, S. 170. In dem genannten Zusammenhang wird an Blagas Gedicht *Fiu al faptei nu sunt*, Deutsch „Sohn der Tat bin ich nicht“, erinnert. Blaga war eher der schöpferische Metaphysiker bzw. der metaphysische Schöpfer, der seine eigene Welt schöpferischer Ideale auf einem sachten, lyrischen, zutiefst rumänischen Empfinden aufgebaut hatte.

¹⁷¹ Ebenda, S. 187. („Linia faustiană se manifestă de la început ca scrutare a raportului dintre om și marele tot, poemul este stăpânit de setea după absolut. ... Seta după absolut și identificarea cu credința în serviciul lui până la suprema jertfă sânt o atitudine autentic faustiană.“) - Das könnte so auch stimmen, doch eine derartige Betonung müsste konsequenterweise dazu führen, dass alle „akzentuierten Persönlichkeiten“, implizit eine ganze Menge Werke und Helden europäischer Literatur faustisch gedeutet werden. Siehe dazu: LEONHARD, Karl: *Akzentuierte Persönlichkeiten*. Berlin: Volk und Gesundheit 1968.

kosmischen Dimensionen oder mit starken Charakteren oder titanischen Persönlichkeiten zu tun hat, nicht mehr nuanciert betrachtet, sondern als ‚faustisch‘ qualifiziert wird. Selbst wenn einige Szenen in *Tulburarea apelor* („Trübung der Gewässer“) an Szenen in *Faust*, etwa die Walpurgisnacht bzw. an das eine oder andere Wort oder Verhalten Fausts oder Mephistos erinnern, droht doch auch in diesem Falle die Gefahr, dass das Faustische - gleich, ob als Begriff im erweiterten Sinne Oswald Spenglers oder unmittelbar von Goethes *Faust* abgeleitet - viel zu breit ausgelegt wird. Eine Walpurgisnacht, einen Mephisto, den Teufel also, wie das Streben und den Drang gibt es auch unabhängig von Faust. Das explizit Faustische ergibt sich in einem bestimmten Kontext gegenseitiger Konditionierung, der unseres Erachtens in diesem Zusammenhang fehlt. So wird das Thema in *Cruciada copiilor* („Der Kreuzzug der Kinder“), die Tragödie unerfüllten Eifers, auch faustisch interpretiert. Faust empfindet sein Ende als Apotheose unendlicher Bemühungen. Das Tragische im Falle des kleinen Radu, der seinem Traum treu bleibt, besteht darin, dass sein Leben diesem Traum viel zu früh zum Opfer fällt. Das genügt jedoch nicht, daraus ein faustisches Werk zu machen.

Diese großzügige Auslegung des ausdrücklich vorhandenen faustischen Gedankens in Blagas Werk ist eine unserer Meinung nach forcierte Interpretation, auch wenn seine Dichtung, egal welche Nuancen sie offenbart, die am kräftigsten glühende Kraftidee der Menschheit symbolisiert.

Der Vollständigkeit halber sollen an dieser Stelle die Sendungen des Rumänischen Rundfunks „Moment poetic“ („Poetischer Augenblick“) und „Biografia unei capodopere“ („Biographie eines Meisterwerkes“) erwähnt werden. Der „Poetische Augenblick“ beinhaltet immer wieder Fragmente aus Goethes *Faust*, die „Biographie eines Meisterwerkes“ widmete im März 1976 Goethes *Faust* eine Sendung. Ihr Autor ist Nicolae Balotă.

Ende der 70er, Anfang der 80er Jahre beschäftigen sich der Komparatist **Vasile Voia** und **Eugen Cristea** mit dem Thema, in der Absicht, gemeinsam eine umfangreiche, kommentierte Anthologie *Faust in der Weltliteratur* herauszugeben. Das Vorhaben, der erste Versuch, den literarischen Mythos der rumänischen Kultur systematisiert zu präsentieren, konnte in der beabsichtigten Form nicht verwirklicht werden. Erst 1997 gelingt es Vasile Voia, seine Arbeitsergebnisse unter dem Titel *Tentația limitei și limita tentației - Glose la mitul faustic*

(„Die Versuchung der Grenze und die Grenzen der Versuchung - Glossen zum faustischen Mythos“) zu veröffentlichen.¹⁷²

Der Band offenbart sich als erster ausführlicher Versuch in der rumänischen Kultur, Faust, den „Werdegang“ seines literarischen Mythos' und die damit verbundenen interkulturellen Wechselwirkungen in der europäischen Literatur dem rumänischen Leser tiefgründig und systematisch darzustellen. Ziel und Sinn des Essays waren jedoch nicht, sämtliche Faust-Bearbeitungen zu erwähnen oder zu behandeln, auch nicht, über das Schicksal des Motivs in Gegenwart und Zukunft zu rätseln. Vasile Voia bringt allein die relevanten Kern- und Bezugspunkte in Zusammenhang und stellt sie ausführlich im dynamischen Kontext der europäischen Literatur vor; nicht allein unter gesellschaftlichen, kulturhistorischen und literarischen Gesichtspunkten, sondern mit all den implizierten ästhetischen und philosophischen Aspekten, die das Motiv und dessen Entwicklung eindeutig betreffen.

Im chronologischen Überblick geht Voia auf die „Geschichte“ des historischen Dr. Faust, die Legende, die um die historische Persönlichkeit gewoben wurde, und auf seine symbolische Funktion ausführlich ein. Die Entwicklung des literarischen Motivs wird unter Berücksichtigung einzelner komplementärer Aspekte und ihrer zum Teil „vorfaustischen“, kulturhistorischen Ursprünge dargestellt. Der Komparatist widmet sich nicht allein den Faust-Sagen, dem Puppenspiel, den bekannten Werken Marlowes, Lessings, Byrons, Goethes oder Thomas Manns, sondern auch anderen „modernen Auslegungsformen“ des literarischen Mythos' bzw. faustischer Aspekte, wie zum Beispiel bei Dostojewskij und Ibsen. Das Bild wird mit Michel de Ghelderode, Paul Valéry und natürlich Mihail Bulgakow ergänzt. Er räumt seinen „dichten“ und fundierten Ausführungen großzügig Platz ein. Es fehlen auch nicht die faustischen Werke rumänischer Literatur eines Eminescu oder Blaga, Kommentare zu den Faust-Übersetzungen Lucian Blagas und Ștefan Augustin Doinașs. Auch wenn beanstandet werden kann, dass der Essay nicht ausdrücklich zwischen dem aus der Faust-Gestalt bzw. dem Faust-Stoff abgeleiteten Faustischen einerseits und dem Faustischen als Gemütszustand und Kulturbegriff (Spengler) andererseits trennt, haben wir Vasile Voia doch eine erste komplexe und

¹⁷² VOIA, Vasile: *Tentația limitei și limita tentației, Glose la mitul faustic*. Cluj-Napoca: Dacia 1997. Der Titel legt im glücklich erkannten Paradoxon, dem Verhältnis von Ersehntem und Realität, die Pole, zwischen denen der faustische Geist pendelt, fest. Genau so glücklich offenbart das als Motto aus der Gedankenwelt Gabriel Liiceanus ausgewählte Zitat das Wesentliche, das Vasile Voia Faust und dem Faustischen zuschreibt: „Denn wenn die Eingeschränktheit das Schicksal endlichen Wesens ist, dann geht die Anstrengung des Bewusstseins nicht in die Richtung zu rechtfertigen, zu verstehen und sich zu unterwerfen, sondern aus der Einschränkung ein Unrecht und aus der Auseinandersetzung mit ihr einen Weg, der sich Richtung Unsterblichkeit durch Tat und Schöpfen öffnet, zu machen.“

die wichtigsten Aspekte ausführlich deckende Behandlung des Themas in der rumänischen Kulturlandschaft zu verdanken. Es ist ein solider Überblick, eine fundierte wissenschaftliche Auseinandersetzung im „klassischen“ Sinne ohne ausschweifende Interpretationen, ohne skurrile, „moderne“, an die Grenzen zulässiger Phantasie führende Betrachtungen. Die Untersuchung bleibt sachlich und bei den kulturellen Höhepunkten des Mythos stehen, ohne den Weg dessen „Entwerdens“, der Bearbeitungen und des schöpferischen Umformens als Anpassung an die Gegenwart oder Zukunft zu verfolgen. Das war auch nicht Absicht der Anstrengungen.

1981 erscheint in der Klausenburger Literatur- und Kulturzeitschrift *Steaua* ein Essay von **Eugen Cristea** *Nikolaus Lenau: Faust. O interpretare* („Nikolaus Lenau: Faust. Eine Interpretation“).¹⁷³ Es handelt sich um einen Überblick über die wichtigsten Aspekte von Lenaus Faust-Dichtung. Faust, so Cristea, ist nicht mehr das Symbol des wissenshungrigen Wissenschaftlers, sondern von dessen Tragödie, in den Grenzen menschlicher Bedingtheit in Unwissen gefangen zu sein. Er wird zum Symbol der verlassenen Schöpfung, vergessen in einer feindseligen Welt, die er nicht verstehen und beherrschen kann, von der er vielmehr beherrscht wird, einer Welt, in der er keinen Platz findet. Die Enttäuschung dessen, was er erlebt, kann ihm die Kraft nicht verleihen, einen Hoffnungsschimmer gegenüber dem Bösen, das überall herrscht, zu finden. Das empfand Lenau, so Cristea, seine Dichtung ist nichts anders als die Metapher dieser Pein. Faust fällt Mephisto in die Arme. Er hat bei Weitem nicht die geistige Dimension, die Goethes Faust zur Erlösung führen konnte.

Ein weiterer Beitrag von Eugen Cristea zu Faust und den verschiedenen Werken im 20. Jahrhundert, die in der Auseinandersetzung mit dem Geschehen der Zeit dem Thema zugeschrieben werden, erscheint 1982 unter dem Titel *Goethe, Faust și secolul nostru* („Goethe, Faust und unser Jahrhundert“) ebenfalls in *Steaua*.¹⁷⁴

Weitere Kommentare von Eugen Cristea liegen als Typoskript vor. Zum Teil wurden sie im Rahmen wissenschaftlicher Symposien der Klausenburger Universität vorgetragen.

Eugen Cristea unterstreicht die Fähigkeit des literarischen Dr.-Faust-Stoffes, zahlreiche zeitenübergreifende Modulationen, Variationen und Interpretationen allgemein gesellschaftlicher und individueller Auseinandersetzung mit dem Werden und Entwerden einzugehen, ohne seine Identität preisgeben zu müssen. So spiele es überhaupt keine Rolle, dass Faust zum Don Quijote, Sisyphos oder Hamlet „stilisiert“ oder ihm der Werdegang vom Frevler und Ketzer

¹⁷³ CRISTEA, Eugen: *Nikolaus Lenau: Faust. O interpretare*. In: *Steaua*, Nr. 12, Dezember 1981, S. 44.

über die romantische Dimension des dämonischen Strebers und Gestalters, des edlen Geistes, des unersättlichen, wissbegierigen, schöpferischen Menschen oder dämonischen Künstlers, bis zum Versager, Neurotiker, Tyrannen, „aufgeklärten“ Diktator, sogar Lebensclown attestiert wurde. Denn, so Cristea in Anlehnung an Lucian Blaga, „keine Idee wurde von einem einzigen Menschen allein zu Ende gebrütet. Es ist immer so, dass mindestens einer sie sich vorstellt, ein anderer sie erstellt und ein dritter sie entstellt.“¹⁷⁵

In diesem Sinn behauptet Eugen Cristea, dass mythische Helden eine a priori eindeutige und unantastbare Identität haben.¹⁷⁶ Darin liegt, so Cristea, der wesentliche Unterschied, dass mythologischen „Importen“ der Literatur weniger „Wiedergeburten“ beschert wurden bzw. dass sie weniger die Literatur immer wieder neu beschäftigt haben oder beschäftigen konnten. Götter seien ein für allemal „eindeutig“, Menschen eben nicht. Denn jeder derart „festgeschriebene“ Held genießt mit Blick auf die Bewahrung seiner Identität einen viel engeren Spielraum freier schöpferischer Neugestaltung bzw. Entfaltung. Als symbolische Gestalt hat ein streng definierter Held das Schicksal der Eindeutigkeit zu tragen. Jeder Wiederbelebungsversuch läuft unter Umständen Gefahr, zur literarischen Tautologie zu „entwerden“ und somit immer weniger zu interessieren.

Cristea geht anschließend auf die Persönlichkeit und den Charakter des Dr. Faust ein.¹⁷⁷ Die meisten literarischen Helden weisen grundsätzlich eine monodimensionale Identität auf, die kaum erlaubt, die notwendige Komplexität, den erforderlichen Artikulationsraum eines literarischen Stoffes zu entfalten bzw. ihn mit immer neuen Auslegungen und narrativen Inhalten zu bestücken. Es wäre viel zu einfach, sogar eng betrachtet, wenn Faust allein als unersättlicher, schöpferischer Strebender dämonischen Charakters oder als ein mit dem Teufel paktierender Mensch, unter Umständen und im weitesten Sinne des Wortes auch als Verführer bezeichnet würde. Das Identitätsmerkmal eines Faust liegt eigentlich nicht unmittelbar in der inhaltlichen Artikulation des Geschehens und auch nicht unbedingt in der ethischen Ausle-

¹⁷⁴ CRISTEA, Eugen: *Goethe, Faust și secolul nostru*. In: *Steaua*. Nr. 3, März 1982, S. 42-43, 48.

¹⁷⁵ BLAGA, Lucian: *Elamul insulei*. Cluj-Napoca: Dacia 1977, S. 175. („Nici o idee nouă n-a fost născocită vreodată de un singur om. Totdeauna cel puțin unul o prefigurează, altul o figurează și al treilea o desfigurează.”)

¹⁷⁶ In diesem Kontext wird erneut Lucian Blaga zitiert: „Ein ‚literarischer Held‘, der dadurch endet, dass er zum ‚Konzept‘ wird, ist grundsätzlich lebendig. Ein ‚literarischer Held‘, der am Anfang als ‚Konzept‘ steht, ist grundsätzlich tot.“ Ebenda, S. 240. („Un ‚personaj literar‘ care sfârșește prin a deveni un ‚concept‘ este de obicei viu. Un ‚personaj literar‘ care începe prin a fi un ‚concept‘ este de obicei mort.“)

¹⁷⁷ Die Persönlichkeit, die Beschaffenheit oder die Eigenart des Ich, lässt sich laut Cristea durch die subjektive „Sicht der Dinge“, durch die Kraft eigener Überzeugungen definieren. Persönlichkeit steht in dualer Artikulation dem Charakter als dynamischer Aspekt des jeweiligen Menschen gegenüber. Der Charakter ist der vom Ich ausgewählte beschrittene Weg, um das von der Persönlichkeit definierte Ziel (Sinn oder Aufgabe) zu erreichen. Mit anderen Worten, der Charakter widerspiegelt die dynamische „Umsetzung“, die Artikulation der Persönlichkeit.

gung, auch wenn diese vom Ansatz seines literarischen Mythos' her berücksichtigt werden sollte. Das Identitätsmerkmal eines Faust, so Cristea, liegt in der dreidimensionalen Struktur seines Identitätsmusters, die der Held dank eines räumlichen, sogar raumzeitlichen Aspekts dem literarischen Stoff übertragen kann.

Das schöpferische Streben nach Wissen, nach Macht, nach Herrschen und Beherrschen wie die Sehnsucht nach ständig neuen Erfahrungen oder erotischen Erlebnissen sind Aspekte möglicher Artikulationen. Fausts Persönlichkeit ist laut Eugen Cristea, um all das auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen, *das Extrem, die Provokation des Extremen*, unabhängig davon, wie sich dieses Extreme inhaltlich in verschiedenen Kulturen, Gesellschaften oder historischen Zeiten definiert. Es ist jedoch kein Streben an die Grenzen des Möglichen, nicht der Wunsch nach der sog. „Grenzerfahrung“, sondern darüber hinaus: Die Grenzenlosigkeit oder, wie es auf „Neuhochdeutsch“ heißt, das „no limits“ des Erlebnisses, der Erfahrung, der Erkenntnis.

Eugen Cristea vertritt die Meinung, dass Faust nicht allein das Extrem als Ziel, sondern auch den extremen Weg zum Ziel, den Weg der Maß- und Rücksichtslosigkeit, die extreme Tat kennt. So geht Faust einen Pakt mit dem Teufel ein, verschreibt ihm seine Seele und zerstört mit Mephistos Hilfe alles, was ihm im Wege steht. Er traut sich sogar den Mord zu. Wie das Extrem seine Persönlichkeit prägt, genauso ist das extreme Vorgehen das entscheidende Attribut seines Charakters. Und gerade das sich dem Teufel Verschreiben oder das Begehen eines Mordes, so Cristea, war und bleibt für die christliche Welt eindeutig die extremste Tat. Das Wesentliche ist jedoch, dass die Identität Fausts und seines literarischen Stoffes gleichermaßen sowohl durch Persönlichkeit als auch durch Charakter unabdingbar im sich gegenseitig bedingenden und bestimmenden Zusammenhang definiert wird.

In dieser vorerst „bidimensionalen“ Auslegung entdeckt Eugen Cristea die dritte, sogar vierte Dimension: *das Extrem* an sich, das, was in der einen oder anderen Gesellschaft, Kultur oder historischen Zeit als „extrem“ empfunden wird. Als gemeinsame Komponente ihrer Persönlichkeit und ihres Charakters hält das jeweils Extreme beide, Persönlichkeit und Charakter, im sich gegenseitig bedingenden, im reflexiven Zusammenhang. So kann ein Faust sich immer wieder mit der Zeit neu artikulieren, ohne zur Tautologie zu werden, ohne seine Identität preiszugeben, das heißt gleichzeitig, aktuell, implizit interessant zu bleiben. Eine zeitlose Gleichung mit zwei Konstanten und einer immer wieder „aktualisierbaren“ Variablen, die in

sich auch die vierte Dimension, die Zeit, verbirgt. Daher bescheinigt Cristea Faust und dem faustischen Stoff eine raumzeitliche Struktur. Daher die Fähigkeit, sich im Geiste der Zeit, des jeweiligen Zeitempfindens und kulturhistorischer Wandlungen immer wieder und in neuen Modulationen, Variationen und Interpretationen zu etablieren.

In einer Parallele zur Musik veranschaulicht Cristea seine Ausführungen: Der „klassische“, literarische Stoff des Dr. Faust weist eine Sonatensatzform auf: Das Thema extremer Persönlichkeit und das Thema extremen Charakters bilden die zwei Themen der Exposition. Die Durchführung wird zur inhaltlichen Abwicklung, zur Behandlung der eigentlichen „Geschichte“. Anschließend führt die Reprise oder die Wiederaufnahme die beiden unter Umständen polaren Anfangsthemen in logischer Einheit zusammen. Sie wird zur logischen Folge des Geschehens. Unter Umständen gibt es auch eine Schlussfolgerung, die sog. Coda.

Dieses Faust-Muster führt unter bestimmten Umständen nach Eugen Cristea auch zu einer Polarisierung des faustischen Ichs, implizit gewährt sie die Möglichkeit ethischer Auseinandersetzung: Der sich „austobende“ Faust ist von der Veranlagung seiner Persönlichkeit her der Schöpferotyp *in extremis*: die göttliche Dimension, das positiv Dämonische. Der Weg zu seinem Ziel ist der Gegenpol, der Weg zerstörerischer Auseinandersetzung mit all dem, was sich ihm widersetzt, das krasse Gegenteil, das negativ Dämonische. Daher ist es nur ein Schritt zum Geschehen um Gretchen, Philemon und Baucis, jedoch auch zur „befähigenden“ Erkrankung Adrian Leverkühns und zur Idee dialektischer Artikulation des Dämonischen. So offenbart sich das positiv Schöpferische gleichzeitig zerstörerisch, das Leid oder das Opfer als unabdingbarer Weg des genialen Gestalters und seines Schöpfungsaktes zum „Höheren“ – ganz gleich, wie sich das „Höhere“ bzw. das Transzendente definieren mag.¹⁷⁸ Vom uner-sättlichen Schöpfergeist und seiner „titanischen“ Auslegung bis zum rücksichtslosen Egoisten, Tyrannen und Despoten liegt also nur ein winziger Schritt. Betrachtet man jedoch diesen Weg als „natürliche“ Logik des Werdens, so schließt sich der Kreis zu Mephisto, zu jener Kraft, „die stets das Böse will und stets das Gute schafft“ Dieses Paradoxon bzw. ethische Dilemma könnte parallel zur Identität suchenden oder neurotischen Auslegung des Dr. Faust

¹⁷⁸ Die diesbezüglich ethische Gretchenfrage bringen, so Cristea, Lucian Blagas Gedanken auf den Punkt: „Es versucht mich ein Gefühl von Zweifel und Unschlüssigkeit gegenüber Menschen, die bereit sind, für eine Idee zu leiden, sogar das Martyrium dafür zu erleiden. Denn in den meisten Fällen neigen die gleichen Menschen unter veränderten Bedingungen dazu, ihre Idee mit allen Mitteln durchzusetzen, sogar durch Mord.“ (Ebenda, S. 152) Und weiter: „Das Recht, für deine eigenen Ideen zu leiden, wird dir keiner absprechen, da es eines der selbstverständlichsten Rechte ist, die du als Mensch hast. Das Recht, andere für deine Ideen leiden zu lassen, ist sehr umstritten und bleibt eigentlich ein göttliches Privileg.“ Ebenda, S. 154. („Dreptul de a suferi pentru ideile tale

auch die Erklärung dafür sein, warum Faust wie sein „südländisches“ Pendant Don Juan immer wieder in „unschlüssigen“, verworrenen, implizit polarisierenden Zeiten gesellschaftlichen Wandels „Hochkonjunktur“ hatten. Die grundsätzliche Frage, die Eugen Cristea in diesem Zusammenhang stellt, ist, ob das Paradoxon in der Natur universalen Geschehens oder in der Natur des Menschen und seiner Gesellschaft liegt.¹⁷⁹

Auf der Suche nach den Gründen des faustisch rastlosen Treibens stößt Eugen Cristea in seinen Untersuchungen auf einen weiteren Komplex von Umständen. Sinn des Seins ist das Sein, so Cristea. Es definiert, artikuliert und offenbart sich im und durch das Dasein. Das Dasein ist das adimensionale Sein in dimensionaler, implizit finiter Artikulation. Im „Gegenzug“ wird das Dasein gleichzeitig zur Bestätigung des Seins, einschließlich seines Sinnes zu sein. So müsse das Dasein dem Sein und dessen Sinn des „unendlichen“ Seins treu bleiben und sich dazu uneingeschränkt bekennen. Das heißt, es sieht sich dazu gezwungen, als dimensionale Artikulation seine endliche Identität zu bewahren, jedoch selbst nicht der Endlichkeit zu unterliegen: Ein weiteres Paradoxon. Es wird laut Eugen Cristea durch den existentiellen „Kompromiss“ des dualen Artikulationsmusters „ausgeglichen“.¹⁸⁰ Dem quantitativ-finiten, kausalen und linear ablaufenden Vorgang wird die Dynamik des zyklischen, also spiralförmigen Immerwieder verliehen. So wird die ständige Wiederholung, die unter dem Gesetz der Einmaligkeit das Selbe zum Gleichen werden lässt, zur Unendlichkeit im Endlichen. Die ständige Wiederkehr des Gleichen, das Immerwieder, lässt die Illusion der Ewigkeit entstehen, eigentlich eine Verdrängung der Endlichkeit. Das bestätigt, so Cristea, Lucian Blagas Worte, „Das Faustische hat den unendlichen Raum als Symbol. Das Faustische spielt sich in der Trunkenheit der Unendlichkeit ab.“¹⁸¹ Und die Unendlichkeit ist nichts anderes als gleichfalls eine extreme Form, und sie anzustreben eine Form extremen Verhaltens, extremer Sehnsucht.

Eugen Cristea bringt Faust und Don Juan in Zusammenhang. Das dynamische Muster des literarischen Dr.-Faust-Stoffes entdeckt Cristea – unabhängig davon, wie sich das Extreme definiert – auch im Vorgehen seines „lyrischen“ Pendants Don Juan. Don Juan lebt und erlebt

nu ți-l va refuza nimeni, fiind cel mai firesc dintre drepturile ce le ai ca om. Dreptul însă de a face și pe alții să sufere pentru ideile tale – e foarte contestabil și rămâne, de fapt, un privilegiu divin.“)

¹⁷⁹ Die Antwort soll sowohl in Massimo Scaligeros Worten „Außerhalb vom Menschen ist kein Böses in der Welt, kein Irrtum“ (SCALIGERO, Massimo: *Das Licht*. Ostfildern: edition tertium 1994, S. 63) als auch bei Epiktet („Nicht die Dinge sind positiv oder negativ, sondern unsere Einstellung zu den Dingen.“) liegen.

¹⁸⁰ Der Begriff der *Unendlichkeit* ist der quantitativen Ordnung zuzuordnen und ist mit dem *Adimensionalen* nicht zu verwechseln. Der Kreis ist das Sinnbild der Unendlichkeit, des Unendlichen im Endlichen, in der dimensional, quantitativen Ordnung. Seine raumzeitlich-dynamische Artikulation ist unter dem Gesetz der Einmaligkeit die Spirale.

die Sinnlichkeit als Augenblick und im Augenblick. Dieser Augenblick und seine ständige Wiederkehr ist Juans „Ewigkeit“. Der Augenblick ist ständig da und wird in der ständigen, ununterbrochenen Wiederholung, im Immerwieder erlebt. Es ist kein Kreislauf, kein Immerwieder mit derselben Frau, sondern der zyklische Vorgang der Eroberung von Frau zu Frau. Eugen Cristea stellt die Frage, ob Don Juan etwa auf der Suche nach der idealen Frau sei. Die Antwort lautet: Nein, denn Juan hat keine diesbezüglichen Idealvorstellungen, hat er doch mit der hellenischen „seelischen“ Liebe wenig am Hut. Seine Suche gilt allein der „objektlosen Begierde“ (Kierkegaard). Er liebt den „lyrischen“ Vorgang der Eroberung und meidet somit die Vollendung. Denn die Vollendung würde ihm das Bewusstwerden der Endlichkeit beschere. Jede Frau ist eine Episode, so wie Juan ein Meteor ist. Das stimmt auch mit der historischen Figur überein, so Cristea. Denn die Faszination, die Legende des Don Juan, beruht gerade auf seiner meteorischen Erscheinung, auf seinem plötzlichen, leichten und eleganten Auftauchen aus dem „Nichts“ und seinem genau so überraschenden Verschwinden ins „Nichts“, dem „zyklischen“ Immerwieder-Erscheinen und Verschwinden.

Die Relevanz definiert sich in der finiten Ordnung im Verhältnis. So „definiert“ sich laut Cristea auch Don Juan immer wieder neu dank ständig neuem Bezug zu einer immer anderen Frau. Schuldkomplexe oder Reue kennt ein Don Juan deswegen nicht. Denn er geht in der festen Überzeugung immer davon aus, dass die Frau und all die anderen auch die gleiche existentielle Einstellung haben. Haben sie sie nicht, dann sind sie auch selber an ihrem Schicksal schuld.

Nicht anders ergeht es dem „reflexiven“ Faust. Er gibt sich voll und ganz dem Erfahren, dem subjektiven Erleben hin, auch wenn sein „Objekt der Begierde“ ganz woanders als bei Don Juan liegt. Er tobt sich immer wieder auf allen möglichen Erfahrungs- bzw. Lebensebenen oder Lebensbereichen aus. Wie Juan bleibt er nirgendwo hängen, wie Juan verlässt er fluchtartig den „Tatort“, bevor ihn die Ernüchterung oder Enttäuschung, das Bewusstwerden einer Begrenzung oder Einengung packen könnte. Ein immer „anderer“ Faust kann sich dank des stets veränderten Bezugs zum ständig neuen existentiellen Bereich offenbaren. Jede Erfahrung ist wie bei Juan lediglich Episode. Die Endlichkeit der Episode geht im Immerwieder, in der ständigen Wiederholung unter und verschafft die Illusion der Ewigkeit, die das Trauma oder das Bewusstwerden des vergänglichen Seins verdrängt.

¹⁸¹ BLAGA, Lucian: *Oswald Spengler și filosofia istoriei*. In: *Ființa istorică*. Cluj-Napoca: Dacia 1977, S. 201.

Die Freiheit, nach der sich Faust sehnt, so Cristea, ist die Freiheit der augenblicklichen Optionen als Gefangener seiner Leidenschaft auf der Flucht vor dem Gefühl der Endlichkeit. So wird die Angst, die Endlichkeit zu empfinden, zur Angst, räumlich und geistig eingeschränkt zu sein und umgekehrt. Faust strebt keine Grenzen an, sondern, wie erwähnt, das Über-Grenzen-Hinaus, das Grenzenlose. So gilt seine Angst bzw. Verdrängung, wie im Falle Don Juans, nicht allein dem Bewusstwerden zeitlicher Endlichkeit, sondern auch dem Bewusstwerden einer Form der räumlichen Endlichkeit, der Unmöglichkeit, über eine bestimmte Grenze hinaus gehen, empfinden, erkennen oder erfahren zu können: die Angst vor dem Versagen gegenüber den eigenen Maßstäben; eine Flucht vor der Offenbarung der beschränkten Möglichkeiten des menschlichen Seins.

Das Wesen menschlichen Strebens liegt im Wesen der Natur und ist das grundsätzliche Anstreben der Harmonie. Maßlosigkeit im Drang nach Freiheit und Harmonie führt, so Cristea weiter, im Kontext extremer emotionaler Fixierung zum Gegenpol, zum leidenschaftlichen, rücksichtslosen Anspruch, sich durchzusetzen, zu herrschen und beherrschen, zur Macht, letztendlich auch zum Machtmissbrauch, implizit zu neurotischen Bindungen. Sie lassen im Kontext existentiell konkurrierender Koexistenz das Gefühl notwendiger Überlegenheit entstehen, deren absolute Steigerung im Mord, der extremen Tat, ihren Niederschlag findet: Die existentielle Bestätigung der eigenen Existenz durch die Zerstörung einer gegenüberstehenden Existenz¹⁸²: eine zeitlos paradoxe Situation *in extremis* oder eine zeitlos extreme Situation als Paradoxon, ein möglicherweise kulturenübergreifendes, gesellschaftliches Phänomen. Somit besteht ein Defizit im Verhältnis zwischen dem Empfinden und der Übertreibung, zu der sowohl Faust als auch Don Juan neigen, eine Abhängigkeit zwischen Unter- und Überbewertung, eine Abhängigkeit einer starken Emotion von einer anderen, genau so kräftigen Emotion. Ein derartiges Verhältnis bedingt die Neurose.¹⁸³ Der Zusammenhang von extremer Persönlichkeit und extremem Charakter einerseits, die Angst davor, sich der Endlichkeit und der begrenzten Möglichkeiten, die sich aus dem menschlichen Status ergeben, bewusst zu werden, andererseits versetzen beide, Don Juan und Faust, in ein seelisches Paradoxon, einen paradoxen psychischen Zustand, mit anderen Worten, in eine permanente, funktionale Neurose. So sind unter den gegebenen Umständen sowohl Faust als auch sein spanisches Pendant Don Juan laut Cristea letztendlich Neurotiker. Der Teufelskreis, der sich aus den neurotischen Verbindungen ergibt, versetzt beide Helden in Zustände, die sie zwischen leidenschaftlicher

(„Fausticul are ca simbol spațiul *infini*; fausticul se consumă în beția infinitului.“)

¹⁸² WILBER, Ken: *Halbzeit der Evolution*. München: Goldmann 1993.

¹⁸³ LÜSCHER, Max: *Das Harmoniegesetz in uns*. München: Wilhelm Heyne 1988.

Illusion und tiefer Depression, zwischen Übermut und Angst schwanken lassen. Daraus ergibt sich eine Vielfalt weiterer Interpretationen und Möglichkeiten, den literarischen Stoff über die „klassische“ Artikulation hinaus auszulegen.

Eugen Cristea vertritt die Meinung, dass das so oft gepriesene idealisierte menschliche Streben, der Drang über die Grenzen hinaus, das damit verbundene Empfinden unter Umständen nichts anderes vermittelt als das Gefühl der Macht. Das Machtgefühl lässt sich als Daseinsbestätigung „übersetzen“, gleichzeitig täuscht es die existentielle Sicherung vor. Sie alle sind im menschlichen Unbewussten triebhaft angesiedelt. Die Ausrichtung des ewig menschlichen „Willens zur Macht“ bildet die gemeinsame Grundlage sowohl des faustischen Charakters als auch der aus gleichem Grunde immer dagewesenen Verlockung, Neigung oder Bereitschaft, für was auch immer einen Pakt mit dem Teufel einzugehen, mit einer übermenschlichen Macht, die das nicht Erreichbare möglich macht bzw. machen kann, um somit einen Vorteil gegenüber anderen zu erzielen. Beide, das Streben über das menschlich Mögliche hinaus zum Verborgenen, unter Umständen Verwehrt und der Pakt mit dem Teufel, die Sünde, das Verbotene *par excellence*, gleichen sich nicht nur als Verhaltensmuster des Kulturen und Zeiten übergreifenden Reizes des Verbotenen, sondern sie ziehen sich vielmehr gegenseitig an und harmonieren miteinander im synergetischen Sinne der gemeinsamen „triebhaften“ Zielrichtung.

Das erklärt, so Cristea, warum das Motiv des Paktes sowie die unter Umständen anmaßende Neigung zum Extremen „ewig-menschliche“ Charakterzüge sind und bereits viel früher als in der Faust-Sage ihren Ausdruck finden konnten. Nur der Kulturmythos ihres Zusammenhangs, wenngleich mit unterschiedlicher Gewichtung des einen oder anderen Aspektes wurde, wie erwähnt, von Marlowe „formuliert“ und von Goethe vervollkommnet und „etabliert“. Goethes Faust erhält durch Goethe jedoch nicht nur den mythischen Status einer Persönlichkeit. Das Werk als solches birgt in sich auch einen mythisch-analogen Status zum Mythisch-Religiösen. Sämtliche Religionen, denen irgendeine Ursünde zugrundeliegt, finden ihre Finalität in der Erlösung. Die biblische Verlockung der verbotenen Frucht ist die Verführung durch den Teufel, die Ursünde. Kern christlicher Religion wird dadurch implizit die Erlösung. Der gleiche Bogen wird, so Cristea, auch in Goethes *Faust* gespannt, wenn man von den komplementären Aspekten, die der Dialog zwischen dem Herrn und Mephisto andeutet, absieht: Sein Faust beginnt analogerweise mit einer Sünde, der Verlockung und dem Pakt mit dem Teufel, führt am Ende über das Irren durch eine Vielfalt von Versuchen und Versuchungen irgendwann

über die Einsicht zur Vervollkommnung, zur Erlösung. So ist die anscheinend fehlende Idee, die unter Umständen, so Cristea, dem Ganzen zugrunde liegen und es zusammen halten sollte, durch diesen „Kreis“ von Ereignissen zu deuten, der das Ende solcherart auf den Anfang bezieht. Der Rest sind Aspekte und mögliche Wege menschlichen Daseinsverständnisses, der Daseinspflege und -artikulation. Wichtig sei unter Umständen noch zu erwähnen, so Cristea, dass Goethe letztendlich nicht auf das Gelingen, auf den Erfolg setzt. Das Bemühen allein genügt, um den Sünder bzw. Strebenden zu erlösen.

Zum Schluss erinnert Cristea an einen weiteren möglichen biblischen Bezug in Goethes *Faust*: Die Wette im *Prolog* erinnert an die alttestamentarische Geschichte Hiobs, der zum Opfer einer ähnlichen Wette zwischen Gott und Teufel wird. So könnte *Faust* eine Alternative des menschlichen Weges von der Sünde zur Erlösung offenbaren.

3.3 Die philosophische Auseinandersetzung

In der Zeitschrift *Ideea europeană* („Die Europäische Idee“) erscheint 1921 **Stefan Zeletin** Essay *Despre ideal - De la Faust la Don Juan - De la adevăr la iubire* („Über das Ideal - Von Faust zu Don Juan - Von der Wahrheit zur Liebe“).¹⁸⁴ Der Essay soll, laut Redaktionsnote, ein Fragment aus einem ganzen philosophischen System, wie das Leben zu betrachten ist, sein. In diesem Sinne bringt der Autor Faust und Don Juan in Zusammenhang; eigentlich stellt er den einen dem anderen gegenüber. Er bettet beide in die polare Beschaffenheit der menschlichen Seele: Der eine träumt von der Wahrheit, der andere von der Liebe. Für den Menschen, der die Wahrheit erkennen will, steht Faust, für den Menschen, der sich nach Liebe sehnt, Don Juan. Der Stellenwert, den die Reflexion in der Gesellschaft innehat, widerspiegelt sich in der Achtung, die Faust genießt; die Verachtung, die den Gefühlen entgegengebracht wird, offenbart sich in der Abneigung gegenüber Don Juan. In Faust glaubt die Menschheit die Verkörperung der Prinzipien zu finden, in Don Juan sieht sie die totale Prinzipienlosigkeit. Um ein Faust zu sein, so die allgemeine Meinung, brauche man allein Qualitäten; um ein Don Juan zu

¹⁸⁴ ZELETIN, Ștefan: *Despre ideal. De la Faust la Don Juan – de la adevăr la iubire*. In: *Ideea europeană*. 2.-9. Januar 1921, S. 1-2.

werden, müsse man allein Mängel nachweisen. So stünden sich auch Faust und Don Juan in tiefster Feindseligkeit gegenüber.¹⁸⁵

So wird das Finden der ewigen Wahrheit zu Fausts Ideal; die ewige Liebe ist das Ideal Don Juans. Doch ein jeder, der nach einem Ideal strebt, wird irgendwann enttäuscht. Das Los des Menschen, der sein Ideal in der Liebe ansiedelt, ist glücklicher als das Schicksal des Menschen, der nach Wahrheit sucht. Ersterer kann immer noch weiter davon träumen, die Liebe zu finden, während dem anderen diese Chance nicht eingeräumt wird. Das führt den Autor zur Schlussfolgerung, dass ein jeder, der ein Ideal verfolgt, sein Glück immer im Ideal des anderen zu finden glaubt. Somit träumt ein Faust, ein Don Juan zu werden und umgekehrt. So kommt es dazu, dass die beiden sich irgendwann nicht mehr verachten, sondern sich gegenseitig beneiden. Das alles wird zum Anlass genommen, weiter über Liebe und Wahrheit, über das Verhältnis Frau und Gelehrter, Reflexion, Ideal und Leben, sogar über den Vergleich Leben und Fußball zu „philosophieren“.

Die Vorlesungen zur Metaphysik, die **Nae Ionescu** an der Bukarester Universität im Studienjahr 1925/1926 hält, sind Goethes *Faust* gewidmet. Sie erscheinen 1996 unter dem Titel *Problema mântuirii în FAUST al lui Goethe* („Das Problem der Erlösung in Goethes Faust“).¹⁸⁶ Herausgegeben wurde der Text auf Grund handschriftlicher Aufzeichnungen eines anonymen Hörers.

Die erste Vorlesung beschäftigt sich mit allgemeinen metaphysischen Themen. Von der Aktualität der metaphysischen Auseinandersetzung, den Möglichkeiten und Grenzen metaphysischer und wissenschaftlicher Erkenntnis sowie einer Apologie der Metaphysik als notwendige Konstante menschlichen Daseins führt der Philosoph den Gedankengang zur Erlösungsproblematik. Nae Ionescu setzt sich kurz mit einer im *Mercure de France* erschienenen Faust-Studie des französischen Schriftstellers Maclot auseinander¹⁸⁷. Aus einigen Ideen dieser Studie leitet er die Aktualität des faustischen Themas im Kontext der wissenschaftlichen Gegenwart jener Zeit ab. Goethes *Faust* könne unter den gegebenen Umständen den Schlüssel zu einigen metaphysischen Fragen bieten. Die Vorlesung endet mit einigen Bemerkungen zur Faust-Aufführung auf der Bühne des Nationaltheaters in Bukarest.

¹⁸⁵ Dieser Gedanke erinnert an Grabbes *Don Juan und Faust* (1829).

¹⁸⁶ IONESCU, Nae: *Problema mântuirii în „Faust“ al lui Goethe*. București: Anastasia 1996.

¹⁸⁷ weitere Informationen zur Studie sind nicht vorhanden.

Die zweite Vorlesung behandelt den philosophischen und religiösen Aspekt der Erlösung. Erst die dritte Vorlesung ist unmittelbar *Faust* gewidmet. In ihrem ersten Teil setzt sich Ionescu mit der von Exegeten bemängelten Einheit des Werkes auseinander. Denn damit das Werk Antwort auf metaphysische Fragen geben kann, müsse es bestimmte Voraussetzungen erfüllen. Eine davon sei die Einheit: Wenn *Faust* tatsächlich die Lösung eines Problems bedeutet, dann müsste sich das gesamte Werk um eine zentrale Idee zusammenfügen. Mit anderen Worten, es müsste eine theoretische Einheit und nicht allein eine ästhetische Einheit vorweisen können. Nach den Kriterien der Germanisten entbehre das Werk einer derartigen zentralen Idee. Denn es entsteht in einem überschaubaren Zeitraum, wächst und reift im Laufe der Jahre mit Goethe. Wie Goethes Leben keine Einheit aufweise, so gehe auch seinem *Faust* diese Einheit ab. In diesem Zusammenhang folgt ein auf Goethes Biographie bezogener Überblick zur Entstehungsgeschichte des Werkes. Ionescu spricht von drei Phasen in der Entstehungsgeschichte: vom *Urfaust*, verbunden mit der Zeit der Italienreise; vom zweiten Faust, an dem er nach seiner Rückkehr nach Weimar arbeitet, und vom dritten Faust als Ergebnis der Freundschaft mit Schiller. Anschließend wird der Gedankenaustausch zwischen Goethe und Schiller um den *Faust*, ihre Auseinandersetzung über die Grundidee des Werkes erwähnt.

Ionescu räumt ein, dass unter diesem zeitlichen Aspekt der Entstehungsgeschichte das Werk tatsächlich keine Einheit aufweisen kann. Denn die verschiedenen Zeitabschnitte sind mit verschiedenartigen Vorstellungen, Neigungen oder Beschäftigungsgebieten des Dichters verbunden, die keiner homogenen Einheit unterliegen können. Die Idee, dass eine Einheit in Goethes *Faust* trotzdem vorhanden sein muss, entnimmt Ionescu dem *Vorspiel auf dem Theater*. Der Dichter, der eigentlich Goethe darstellen soll, spricht in seiner Auseinandersetzung mit dem Direktor vom „Einklang“ im Herzen des Dichters. Dieser Einklang, die Einheit also, so Ionescu, sei Motor des Schöpferischen. Es heißt, Goethe selbst sei sich dessen bewusst gewesen; dementsprechend müsse dieser „Einklang“ auch in seinem *Faust*, wenngleich unmittelbar nicht erkennbar, vorhanden sein. Gleichzeitig habe Goethe in diesem Zusammenhang die Meinung vertreten, diese Einheitsidee zu erläutern sei nicht mehr die Aufgabe des Autors, sondern jene des Kritikers. So sei die Behauptung, dass Goethes *Faust* keine Einheit aufweise, nicht so stichfest, wie es auf den ersten Blick zu sein scheint; denn sie widerspräche einer der intimsten Überzeugungen Goethes zum Ansatz der künstlerischen Schöpfungskraft. Daraus ergibt sich die Aufgabe der Untersuchung zu erkunden, ob einerseits Fausts Charakter eine Einheit aufweist und ob das Gesamtwerk eine Idee, ein Thema problematisiert, das in

sich all die anderen Aspekte integriert, das heißt, dem Ganzen zugrunde liegt und alles um sich bündelt.

Nae Ionescu ist der Überzeugung, dass Fausts Charakter eindeutig einheitlich ist. Der Schlüssel zur zweiten Frage, ob nun auch das gesamte Werk irgendwie zu einer Einheit findet, liegt seiner Meinung nach in einer Szene im ersten Teil des *Faust*. In dieser Szene, die sowohl im *Urfaust* als auch in der endgültigen Form des Werkes vorhanden ist, müsse der Kern des Problems liegen. Denn die Tatsache, dass sie in beiden Fassungen erscheint, so Ionescu, stellt die Absicht Goethes unter Beweis, dadurch die verschiedenen Zeiten der Entstehungsgeschichte miteinander zu verbinden. Das heißt, dass sie in sich auch die eine Idee birgt, die die Einheitsgrundlage bieten könnte.

Die vierte Vorlesung beginnt mit der Vorstellung der Untersuchungsmethode, mit deren Hilfe die Einheitsidee, die nach Ionescus Überzeugung im Werk zu finden ist, nachgewiesen werden soll. Dabei geht es hauptsächlich um die ausführliche Interpretation bestimmter Fragmente im Text. Für den einheitlichen Charakter des Dr. Faust sprechen im Großen und Ganzen sechs Szenen: Fausts erster Monolog, dann sein erstes Gespräch mit Mephisto; die dritte Szene wäre die Gretchentragödie; dazu kämen zwei Szenen im zweiten Teil und schließlich der Ausgang des Ganzen. Bevor Ionescu sich der Analyse dieser Szenen widmet, geht er auf den *Prolog im Himmel* ausführlich ein, interpretiert und erläutert detailliert die Inhalte und Ideen. Es sind die üblichen Interpretationen, die in diesem Zusammenhang bekannt sind. Der Prolog bietet, so Ionescu, den Rahmen, in dem sich die gesamte Tragödie der menschlichen Seele abspielt. Der Inhalt der Szene sei dadurch für den weiteren Ablauf des Gesamtwerkes bestimmend.

In der fünften Vorlesung beschäftigt sich Ionescu mit dem ersten Faustmonolog (*Nacht*), zunächst mit Goethes räumlichen Angaben, einem Rahmen, der eigentlich weder den Raum noch die historische Zeit, sondern kurz und gezielt den Gemütszustand Fausts beschreiben soll. Das „gotische Zimmer“ bzw. der in diesem Zusammenhang verwendete Begriff „gotisch“ sei nicht als Raum- oder Zeitbestimmung, sondern als Gemütszustand, als Widerspiegelung einer „geistigen Struktur“ zu verstehen. Im gesamten Text sei kaum eine weitere derartige „technische“ Angabe des Dichters zu finden. Dies bedeute, so Ionescu, dass Goethe durch „gotisch“ ausdrücklich den synonymen Gemütszustand für „romantisch“, „verworren“, „in alle Richtungen hingerissen“, „unscharf“, „unruhig“, „das Gegenteil von klassisch“ andeuten

wollte. Anschließend wird anhand von Textbeispielen ausführlich der Ideengehalt des Monologs bis ins Detail „seziert“. Vor allem wird auf die „duale“ bzw. „polare“ seelische Beschaffenheit des Dr. Faust, auf das ständige „Pendeln“ zwischen entgegengesetzten Gemütszuständen, die im Text auch zwei verschiedene „Tonalitäten“ im Wechsel hervorrufen, eingegangen. Dem der Vernunft verschriebenen nüchternen Wissenschaftler steht das sinnhafte Naturerlebnis des Mondes, der ins Zimmer scheint, im Widerspruch gegenüber. Darin sowie in der damit verbundenen Änderung der Tonalität haben sämtliche Philologen von Anfang an einen Beweis widersprüchlichen Charakters, dementsprechend mangelnder Einheit gesehen. Doch sie haben, so Ionescu, nicht damit gerechnet, dass irgendwann der *Urfaust* entdeckt wird, der diese Szene auch beinhaltet. Sie wurde also von Anfang an in den Text eingebaut und ist bis zur Endfassung auch geblieben. Es heißt, Goethe hat das bewusst so gewollt. Es sind keine zwei „Stücke“, sondern ein einziges „Stück“, das Goethes tiefster Überzeugung, seiner Weltanschauung entspringt.

Anschließend folgt eine detaillierte Interpretation der Auseinandersetzung mit dem Erdgeist. Faust wird vom Erdgeist in seine Schranken gewiesen. Das Treffen müsste für Faust eigentlich entmutigend sein, so Ionescu. Das Gegenteil ist aber der Fall. Denn gerade dadurch fühlt sich Faust motiviert, sein Leben zu leben. Er sieht ein, dass die kontemplative Erkenntnis zu seiner Erlösung nicht führen kann. Der Weg, der ihm offen bleibt, sei allein durch das aktive Handeln, durch Tat zu erfahren. Als weitere Polarität interpretiert Ionescu die Gegenüberstellung Wagner-Faust. Die Szene zwischen den beiden ist weniger „lustig“, und Wagner ist auch nicht „der Dumme“, so wie viele das sehen möchten. Wagner ist der Wissenschaftler als Techniker, Faust ist der Forscher. Der Forscher ist eigentlich ein Philosoph, der den Widerspruch zwischen dem, was er lebt und was er eigentlich erleben möchte, wahrnimmt. Der Wissenschaftler muss diese Pein, die Tragödie dieses Konfliktes nicht empfinden. Der Widerspruch, den Goethe dadurch zum Ausdruck bringt, ist also nicht der Widerspruch zwischen dem Dummen und dem Klugen, sondern zwischen dem Wissenschaftler und dem Metaphysiker. Der Wissenschaftler will von seinem Meister lernen, der Metaphysiker erstrebt seine Erlösung. Die Metaphysik beschert Faust das Pendeln zwischen den eigentlichen metaphysischen Beschäftigungen und den weltlichen, sinnhaften Neigungen. Der Metaphysik sind jedoch auch zwei weitere Pole inne: die Erlösung durch Kontemplation und die Erlösung durch das Handeln. Sie sind die eigentlichen Lösungen, die die menschliche Geschichte diesbezüglicher Spekulationen hervorgebracht hat.

Die sechste und letzte Vorlesung ist Fausts zweitem Monolog gewidmet. Der erste Monolog habe, so Ionescu, Faust so dargestellt, wie er dem *Prolog im Himmel* entspricht: ein Mensch, der sich zwischen zwei entgegengesetzten extremen Positionen müht. Der zweite Monolog wird zu einem späteren Zeitpunkt geschrieben. Diese Zeitspanne, die beide Monologe in ihrem Entstehen voneinander trennt, bedeutet jedoch auch eine Zeit, in der zugleich Goethes Denken reift. Goethe fügte diese „neuere“ Szene also in das bereits Vorhandene ein. Das hätte laut einigen Interpreten Fausts Persönlichkeit einen Hiatus beschert, ihrer „Kontinuität“ geschadet.

Faust beansprucht im ersten Monolog, dem Erdgeist gleich zu sein. Auch wenn der Erdgeist dem widerspricht, lässt sich Faust in seiner Euphorie nicht betrüben. Wagners plötzliches Erscheinen überrascht Faust durchaus unangenehm. Er antwortet Wagner auch nicht, er lässt ihn reden. Denn Faust befindet sich „anderswo“, auf einer anderen Realitätsebene. Zwischen den beiden gibt es eigentlich kaum einen Berührungspunkt, dementsprechend ist auch kein Dialog möglich. Denn, so Ionescu, Wagner ist der alltägliche Mensch, dem eine glänzende Karriere bevorstehen könnte, mehr aber auch nicht. Er ist aber kein Mensch der Tiefen. Er beherrscht die Arbeitsmethode, nicht aber den Geist der Dinge. Er ist eigentlich der Bildungsphilister, so wie ihn Heine als Begriff im 19. Jahrhundert einführt. Dieser muss aber trotz allem auf die eine oder andere Art und Weise durch sein Erscheinen auch irgendeinen Einfluss auf Faust gehabt haben. Dieser Einfluss offenbart sich, so Ionescu, im zweiten Monolog. Faust fühlt sich dem Erdgeist plötzlich nicht mehr gleich. Dieser Wandel ist eigentlich Goethes Wandel zu verdanken. Denn Goethes Vorstellungen, seine Überzeugungen ändern sich mit der Zeit. Goethe wird zum Menschen der unmittelbaren Realität. Das wird auf Faust übertragen. Diese Änderung bestätigt die Anfangsidee der Vorlesungsreihe, so Ionescu, dass Fausts eigentlicher Persönlichkeitszug der ständige Wandel sei.

Die eigentliche Auseinandersetzung im zweiten Monolog gilt der Erkenntnis. Faust sieht sich „mehr als Cherub“. Diese Worte stehen nun im Mittelpunkt der Analyse. „Mehr als Cherub“ heißt, so Ionescu, dass Faust sich der „connaissance angélique“ gleichstellt, sogar höher angesiedelt fühlt. Es ist eine unmittelbar intuitive Form der Erkenntnis, die Erkenntnis durch Leben und Erleben. „Mehr als Cherub“ heißt aber eigentlich Seraph, die höchste Stufe der Engelchöre. Und das bedeutet nicht nur, mehr als Erkenntnis zu sein, sondern das unmittelbare Erleben Gottes, ja eigentlich schon Teil der Gottheit. Die Gottheit erkennt, indem sie schöpferisch bleibt. Mit anderen Worten sind auf dieser Ebene Erkenntnis und Schöpfung ein und

dasselbe. Faust geht somit von der Erkenntnis zur Schöpfung, zur schöpferischen Erkenntnis über. Ionescu ist davon überzeugt, dass Goethe „mehr als Cherub“ nicht zufällig, sondern bewusst, also absichtlich und im oben genannten Sinne verwendet. Und das bestätigt erneut, so Ionescu, die duale Persönlichkeit: den Faust, der sich der Erkenntnis und den Faust, der sich zugleich dem schöpferischen Handeln widmet.

Der zweite Monolog ist, so Ionescu, auch unter einem anderen Gesichtspunkt interessant. Es geht um „die Sorge“, die sich eigentlich zwei Mal in Fausts Herz „einnistet“. Zum ersten Mal in Fausts zweitem Monolog und zum zweiten Mal im vierten Akt des zweiten Teils. Die Sorge bzw. die diesbezügliche Szene befindet sich im Monolog zwischen der Szene des Selbstmordversuchs und der Enttäuschung. Fausts Enttäuschung führe, so die gängige Interpretation, Faust zum Selbstmordversuch. Dem widerspricht Ionescu.

Die Sorge entmutigt Faust nicht, sie führt ihn nicht zur Verzweiflung, im Gegenteil, so Ionescu, sie stärkt ihn. Die Tonalität wird durch die Sorge nicht schwächer, sondern stärker. Faust befindet sich in seinem Labor, das einst seinem Vater gehörte. Das, was er geerbt hat, hat ihn keineswegs zum erhofften Ziel geführt. Im Gegenteil, das Ergebnis dieses Erbes war die Enttäuschung. Um etwas zu besitzen, muss man es sich selbst erwerben. Der Ursprung dieser Worte liege in Goethes Auffassung, dass man sich alles selbst erarbeiten muss. Von daher ist es nur ein Schritt zur Notwendigkeit schöpferischen Handelns.

Ionescu kommt anschließend zur eigentlichen Selbstmordszene. Der Chorgesang „Christ ist erstanden!“ hält Faust vom Selbstmord ab. Das haben manche interpretiert, indem sie darin eine überirdische Kraft sehen, die eingreift, um Faust zu hindern, sich das Leben zu nehmen. Die einen meinen, so Ionescu, Gott könne Faust - nach der Wette, die er mit Mephistopheles schloss - nicht erlauben, sich umzubringen. Die anderen mutmaßen, Mephisto habe die sicher geglaubte Beute nicht aus der Hand geben wollen. Darum sei er am Werke gewesen, um Fausts Freitod zu verhindern. Mit anderen Worten: wäre Faust gestorben, hätte er das Wettspiel zwischen Gott und Mephisto zunichte gemacht. Ionescu ist auch in diesem Falle anderer Meinung.

Wenn der Tod tatsächlich für Faust ein Ende bedeutet bzw. wenn er im Tod ein Ende gesehen hätte, dann wäre eine der beiden Interpretationen, egal welche, richtig. Doch die Tonalität wird, wie erwähnt, stärker; Fausts Stimmung steigert sich im Augenblick der Einsicht, dass

alles erobert, alles selbst erarbeitet werden muss, um es tatsächlich zu besitzen. Für Faust bedeutet aber der Tod neue Bahnen, die er gehen kann. Der Tod bedeutet für Faust also kein Ende, das ihn endlich und endgültig befreit. Er kehrt durch den Tod nur der peinigen irdischen Existenz den Rücken. Er ist somit kein Besiegter, er misst sich mit Gott und will diese seine Position durch Taten beweisen. Der Tod ist für Faust also nur ein Weg zu anderen, höher angesiedelten Möglichkeiten. Somit ist der zweite Monolog nicht die logische Folge des ersten Monologs bzw. der Szenen, die ihn als besiegten Menschen darstellen, sondern ein neuer Ansporn, eine weitere Erhöhung, eine Stärkung geistiger Bemühungen. Der zweite Monolog offenbart das weitere Pendeln Fausts zwischen dem Idealen und dem Stofflichen, zwischen Paradies und Hölle, zwischen Licht und Dunkelheit. Diese duale Dynamik ist der einheitliche Charakter des Dr. Faust. Daraus, aus diesem ständigen Pendeln zwischen zwei sich gegenüberstehenden Positionen, ergibt sich der einheitliche Grundgedanke zur Person. Die bisherigen Erläuterungen sollen, so Ionescu, als Grundlage dienen, darüber hinaus nicht weiter die Einheit der Persönlichkeit zu untersuchen, sondern die des Werkes. Das Problem bzw. die zentrale Problemstellung des *Faust* sei das Problem der Erlösung. Die Vorlesungsreihe wird jedoch an diesem Punkt, wie Ionescu selbst seinen Studenten mitteilt, aus Zeitmangel abgebrochen. Weitere Aufzeichnungen zu diesem Thema sind nicht bekannt. Es ist jedoch anzunehmen, dass Nae Ionescu den Weg zur Erlösung als roten Faden, als einheitlichen Grundgedanken, um den sich das Ganze strukturiert, betrachtet hat.

Goethes *Faust* nimmt neben dem Prometheus-Mythos in **Tudor Vianus** Vorlesungen zur Kulturphilosophie an der Bukarester Universität zwischen 1929 und 1935 einen wichtigen Platz ein. Wie *Prometheus*, so hat Goethe auch *Faust* als moderne Neuschöpfung eines antiken Mythos behandelt. Dadurch, dass das Motiv der Schuld ausgeschlossen wird, wird der Stoff zur Apologie schöpferischer Menschenkraft. Die prometheischen Züge sind die wichtigsten Züge des Faust. So werden dem Dämonischen das Rebellieren und der Zusammenhang des Schöpferischen mit dem Leid hinzugefügt. Sie bestimmen das Wesen der Dichtung. Vom wieder alt gewordenen Faust entfernen sich der Mangel, die Schuld und die Not. Die Sorge bleibt als symbolisches Zeichen, dass nicht die Trunkenheit und auch nicht die Ruhe oder das kontemplative Glück die moralischen Werte seien, die das moderne Leben bestimmen, sondern das sich ständig Bemühen.¹⁸⁸

¹⁸⁸ VIANU, Tudor: *Mitul prometeic în poezia modernă*. In: *Filosofia culturii*. București: Publicom 1944, S. 257-268.

1931 erscheint im Sammelband *Din problemele culturii europene* („Aus den Problemen der europäischen Kultur“) **Nicolae Bagdasar**s Studie *Spiritul faustic* („Der faustische Geist“).¹⁸⁹ Es ist ein philosophischer Überblick, eine Auseinandersetzung mit Oswald Spenglers Werk *Der Untergang des Abendlandes*, mit seinem geschichtlichem Verständnis, der Dynamik geschichtlicher Artikulation, dem Werden und Entwerden menschlicher Kulturepochen und dem daraus abgeleiteten Begriff des Faustischen. Die Studie beginnt mit einer Analyse der Grundlagen, von denen aus Spengler seine Theorien ableitet und aufbaut: Dazu gehören Nietzsches Werk *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, die damit verbundenen Begriffe des Apollinischen und Dionysischen, implizit der Einfluss Schopenhauers auf Nietzsche. Dem dualen Ursprung künstlerischer Artikulation, dem Apollinischen und Dionysischen, gibt Spengler unter einem anderen Verständnis geschichtlicher Logik und Dynamik eine völlig andere Bezeichnung. Denn er sieht keine zwei simultan wirkenden ästhetischen Prinzipien am Werk, sondern zwei verschiedene Kulturepochen: die untergegangene Antike und die Zeit der Moderne. Die erste kulturgeschichtliche Zeit der Antike ist die des Apollinischen, die zweite Zeit, die der Moderne, sei durch das Faustische verkörpert. Daraus leitet Bagdasar die Schlussfolgerung ab, dass Spengler eigentlich keine zwei simultanen und entgegengesetzten Artikulationsformen einer Kultur akzeptiert, sondern diese verschiedenen, zeitlich voneinander getrennten Kulturepochen zuordnet, die sie in ihrem Wesen widerspiegeln. Diese Auffassung und der Begriff des Faustischen sei, so Bagdasar, der Aufmerksamkeit wert, da das Faustische einen der wichtigsten Aspekte der europäischen Kultur problematisiert. Es folgt eine Auseinandersetzung mit Spenglers Werk und mit den damit verbundenen Artikulationsformen des Faustischen.

Faustisch, so Bagdasar, sei der Mensch nicht durch Absicht oder Wille, sondern durch Schicksal und Fatalität. Man wurde in einer faustischen Epoche geboren, so müsse man als Folge faustisch sein. Somit lebe der moderne Mensch im Zeichen der Sorge und Besorgnis, der Unruhe und Ungeduld, der Angespanntheit und der Spannung.

Der rumänische Philosoph möchte weder mit Spenglers Ideen zum geschichtlichen Werden der Menschheit noch zur Begründung des Faustischen, und noch weniger darüber, ob sein Konstrukt und seine fatalistische Auffassung berechtigt sind oder nicht, eine kritische Auseinandersetzung führen. Wichtiger sei, Spenglers positiven Beitrag zur allgemeinen Beschreibung der modernen Kultur aufzuzeigen. Grundsätzlich stimmen Spenglers diesbezügliche

¹⁸⁹ BAGDASAR, Nicolae: *Spiritul faustic*. In: *Scrieri*. București: Eminescu 1988, S. 423-436.

che Bemerkungen, insbesondere dadurch, dass er Kulturgüter und die Schöpfungen menschlichen Geistes in Zusammenhang mit der Raumidee bringt.

Die moderne Kultur, so Bagdasar, sei der kräftige, gleichzeitig tragische Ausdruck der Intuition eines unendlichen Raumes. Sämtliche Aspekte zeigen die starke Neigung, die Weite zu dominieren, die Entfernungen zu überwinden, die Unbegrenztheit anzustreben. Die Grundlage der modernen Kultur sei der dämonische Wille, sich den schwierigsten Problemen zu stellen, sich von keinem Misserfolg im Versuch, sie zu lösen, entmutigen zu lassen, es immer wieder mit aufgefrischten Kräften zu versuchen. Die endgültige Lösung zu finden, erweist sich immer wieder als eine ewige Illusion. Diabolisch sei das Streben, aus der Wissenschaft ein Mittel zu machen, um die Natur zu beherrschen.

Darauf folgt eine Auseinandersetzung mit der menschlichen Erkenntnis, den damit verbundenen Problemen und Möglichkeiten, dem Faustischen als Neigung, sämtliche Geheimnisse zu entschlüsseln, sämtliche feindseligen Kräfte zu unterwerfen sowie der Identifikation mit dem unbegrenzten Raum. Der faustische Geist sei jedoch nicht die Maßlosigkeit im chaotischen oder anarchischen Sinne, sondern erkennt, dass er im Rahmen einer Kultur unter der Berücksichtigung bestimmter Bedingungen sein Werk vollbringen kann. Man dürfe jedoch, so Bagdasar, nicht den Fehler Spenglers machen und absolut alles, was diese Kulturepoche geleistet hat, dem faustischen Charakter zuschreiben. Sowohl apollinische als auch faustische Züge sind ihr eigen. Das Apollinische und das Dionysische bestimmen weiterhin gemeinsam das Schöpferische, die Kulturwerte. Man müsse allerdings zugeben, dass wir eine Kulturepoche erleben, in der vor allem die faustischen Neigungen herrschen, dass wir weit davon entfernt sind, die Probleme, die die Unendlichkeit des Raumes stellen, zu lösen.

Der oben erwähnte Gedanke des dämonischen Willens führt uns zu einem weiteren rumänischen Philosophen, der sich in seinem schöpferischen Wesen wie Titu Maiorescu zutiefst als Goetheaner fühlte: **Lucian Blaga**.¹⁹⁰ Zu Faust findet Blaga eindeutig und allein über Goethe.

¹⁹⁰ „Die Dichtung und die Philosophie streiten gleichermaßen um ihr Recht, über das Genie Lucian Blagas zu herrschen. Diese Auseinandersetzung führt manchmal zur Versöhnung, andermal zur Vorherrschaft, nie aber zum endgültigen Ausschluss der einen oder der anderen der zwei Musen. In jedem der poetischen Werke Blagas spürt man den Philosophen, und in all seinen philosophischen Werken überrascht die Empfindsamkeit, insbesondere die Einbildungs- und die Ausdruckskraft des Dichters und des Künstlers.“ BREAZU, Ion: *Lucian Blaga despre Goethe – despre el însuși*. In: *Patria*. Nr. 12, 1930, S. 1. („Poezia și filosofia își dispută, cu egală putere dreptul de stăpânire asupra geniului lui Lucian Blaga. Disputa aceasta ajunge uneori la împăcare, alteori la predominarea uneia sau alteia, dintre cele douămuze, niciodată însă la excluderea lor definitivă, în oricare din ope-

Goethes *Faust* fasziniert ihn bereits im Alter von 13 Jahren und wird ihn ein Leben lang begleiten. *Faust* ist, so Blaga, das genialste Epos kosmischer Dimension der Weltliteratur. Das Werk offenbart einen Reichtum ohnegleichen an Ideen, Problemen und Deutungen. Dieser geistige Reichtum fasziniert ihn also; und nichts deutet darauf hin, dass die Sage des Dr. Faustus bzw. sein literarischer Stoff ihn irgendwie beeindruckt oder irgendeine Resonanz gefunden hätte. Es bleibt auch unbestritten, dass sich Lucian Blaga mit Goethe im Sinne einer „Affinität der geistigen Struktur“, verwandt fühlte. „Sind nicht beide“, so Ion Breazu, „Philosophen in ihren poetischen und Poeten in ihren philosophischen Werken?“¹⁹¹

Es ist aber nicht allein die geistige Struktur, die beide miteinander verbinden sollte. Blaga sieht im Schöpferischen, in der schöpferischen Existenz den absoluten Sinn, die Quintessenz menschlichen Daseins, ja dessen existentielle Berechtigung. Das Schöpferische sei das eigentliche Schicksal des Menschen, das ihn zu dem macht, was er ist. Lucian Blaga spürt wie Goethe selbst eine unheimliche treibende Kraft, die ihn zum leidenschaftlich Schöpferischen verleitet. Mit dieser Kraft, dem Daimonion - ein Begriff, der schon in Zusammenhang mit Sokrates bekannt, jedoch in einem völlig anderen Sinne zu verstehen war, der auch Goethe schon in seiner Jugend bewusst wurde und den alternden Goethe immer mehr beschäftigte (s. dazu Eckermanns *Gespräche mit Goethe*) und mit dem er sich in seinen letzten Jahren immer tiefer auseinander gesetzt hat - setzt sich auch Lucian Blaga in seiner Studie *Daimonion* auseinander. Das Werk, „diese philosophischen Kommentare“, wie sie Blaga selbst bezeichnet, erscheint von April bis September 1926 in der Zeitschrift *Universul literar*. Es setzt sich in seiner ursprünglichen Form aus 16 Teilen zusammen: *Mythos und Denken, Dämonische Menschen, Das Dämonische als Fatalität, Spinoza und Goethe, Goethe und die Philosophiegeschichte, Der Kult des Unbewussten, Auf den Spuren der Psychoanalyse, Nescio Quid, Theorie des Genies bei Kant, Zwischen Intuition und Vernunft, Das universal Romantische, Unergründbare Schöpfung, Das Dämonische und die Kulturphilosophie, Interpretationen des Dämonischen, Rückblick*. Als es 1930 in einem Band erscheint, sieht sich Blaga dazu verpflichtet, ein weiteres, letztes Kapitel hinzuzufügen: *Das Dämonische und die Philosophie der Gegenwart*. Denn - so Blaga, nachdem die erste Variante erschienen war - man konnte nicht

rele poetice ale lui Blaga se simte filosoful; și în toate operele filosofice se surprinde simțirea și mai ales imaginația și puterea de expresie a poetului și artistului.“) Unter Berücksichtigung dieser beiden Aspekte, die in Lucian Blagas Kulturpersönlichkeit derart fruchtbar zusammentreffen und miteinander harmonieren, ist auch die Begegnung mit Goethes *Faust* zu betrachten. Neben seiner philosophischen Auseinandersetzung mit dem Dämonischen, die dem Kontext vorliegender Untersuchung unabdingbar ist, verdanken wir Blaga auch die erste vollständige *Faust*-Übersetzung in die rumänische Sprache.

¹⁹¹ Ebenda, S. 1. („Nu sunt amândoi oare filosofi în operele poetice și poeți în operele filosofice?“)

wissen, wie aktuell das Problem des Dämonischen in der Philosophie der Gegenwart werden würde.

Blaga versucht, Goethes Ideen philosophisch zu interpretieren. Goethe war für Blaga die Galionsgestalt, Verkörperung und Gipfel europäischer Kultur. So sind wir davon überzeugt, dass er dieses letzte Kapitel nicht allein wegen der Auseinandersetzung seiner Gegenwart mit dem Dämonischen, sondern auch darum hinzugefügt hat, weil Paul Tillich Goethe nicht kommentiert, nicht ein Mal Goethe zitiert, sondern eine eigene Philosophie vortragen wollte. Dabei würden sich seine Ideen nicht nur ein Mal mit Goethes Ideen decken. Das klar zu stellen, dazu fühlte er sich Goethe gegenüber verpflichtet.

Bei Goethe könnte das Dämonische, so Blaga, vorsichtig formuliert als eine Art Pantheismus verstanden werden. Für Goethe ist das Dämonische allein im positiven Sinne des Schöpferischen bzw. schöpferischer Kraft zu verstehen. Dadurch unterscheidet es sich vom Satanischen. Das Satanische ist nur als zerstörerisch, also nur negativ zu verstehen. Goethe akzeptiert, dass sich das Dämonische auch dialektisch offenbaren kann, also zum Teil paradox sein kann. In der Überzeugung positiv-dämonischen Wirkens bleibt dieser Gedanke bei Goethe mehrdeutig. Bei Tillich wird die dialektische Artikulation jedoch zum Wesen, zur Definition des Dämonischen. Das Dämonische wird somit als „positiv Formwidriges“ zur Einheit der formschöpfenden und der formzerstörenden Kraft. Dem gegenüber ist das Satanische, wie erwähnt, ausschließlich zerstörerisch, das Genie hingegen ausschließlich schöpferisch.

Blaga stellt in der kritischen Auseinandersetzung mit seiner Gegenwart, wie in allen seinen Schriften, sein umfangreiches Wissen, das breite Spektrum der Information, die Vielfalt der Bereiche, deren er sich im komplementären Zusammenhang bedient, unter Beweis. Seine Ausführungen erweisen sich als „im gleichen Rhythmus mit dem europäischen Geist der Gegenwart“¹⁹² stehend. So folgen der Auseinandersetzung mit Tillich die kritischen Auseinandersetzungen mit Hans Hartmann (*Jesus, das Dämonische und die Ethik*), Karl Jaspers (*Psychologie der Weltanschauungen*), H. Keyserling (*Philosophie der Gegenwart in Selbstdarstellungen*) und Edgar Daqué (*Urwelt, Sage und Menschheit* und *Leben als Symbol*). Sie sind jedoch für das Thema unserer Untersuchung wenig relevant.

¹⁹² BREAZU, Ion: *Lucian Blaga despre Goethe – despre el însuși*. S. 1. („...în ritm cu spiritul contemporan european.“)

In *Daimonion* ist „zwischen den Zeilen“ ganz eindeutig die Faszination erkennbar, die Goethe auf den rumänischen Dichter und Philosophen, auf den Kulturmenschen Blaga ausübte. *Daimonion* ist jedoch nicht allein eine philosophische Interpretation. Es ist gleichzeitig eine Auseinandersetzung Blagas mit der Idee und der in diesem Zusammenhang sich offenbarenden genialen Tatkraft und dem genial (also allein positiv) Schöpferischen. Wie am Anfang erwähnt, betrachtete Blaga das Schöpferische als existentielle Quintessenz. Wenn er nun in seinem *Daimonion* über Goethe spricht, „denkt Lucian Blaga an sich und sogar sehr viel.“¹⁹³ So ist sein *Daimonion* weder im Sinne einer Philosophie- noch einer Kulturgeschichte zu sehen, sondern als schöpferische Auseinandersetzung, um das Phänomen selbst zu verarbeiten und zu verstehen. Mit schöpferischer Einbildung und Erfahrung versucht Blaga zur schöpferischen Erkenntnis zu gelangen. „Er wählt seine Sujets aus, um sich selbst zu überzeugen, um seine Vorstellungen über Kultur und Leben zu vervollständigen, ...“¹⁹⁴ Für unsere Untersuchung bleibt jedoch wichtig, dass *Daimonion* der Schlüssel zu Blagas Werk und insbesondere zu seinen Gedanken zu *Faust* und zum Faustischen ist.

Das *Daimonion* verkörpert für Blaga die übermenschliche Energie, die in auserwählten, in genialen Menschen steckt und diesen eine ungewöhnliche positiv-schöpferische Kraft verleiht, ein außergewöhnliches schöpferisches Treiben ermöglicht. Dieses *Daimonion*, das „genau so geheimnisvoll wie das des Sokrates ist, genau so kapriziös, jedoch positiver und unternehmungslustiger“¹⁹⁵, soll sich nach Blaga eindeutig in Goethe gezeigt haben.

„Der sokratische Dämon“, so Blaga, „ist ein Genie der moralischen Restriktion. Goethes Dämon ist eine magische Kraft, ein positiver Geist der Schöpfung, der Produktivität, der Tat.“¹⁹⁶ So wird Goethe für Blaga das Ebenbild des Dämonischen par excellence. Denn allein das Dämonische führt oder treibt den Tatkräftigen und sein Genie an. Der dämonische Mensch ist gleichzeitig der Schöpfer. Solche Menschen werden von ihrem Dämon *besessen*. Mozart, Raffael, Shakespeare, jedoch auch Byron und Napoleon zählen selbstverständlich an Goethes Seite zu den „Besessenen“. Den „besessenen“, dämonischen Menschen finden wir in Blagas Philosophie unter dem Begriff des *luziferischen*, des vollendeten Menschen, der den Konflikt schöpferischer Auseinandersetzung verkörpert. Ihm gegenüber stellt Blaga den *paradiesi-*

¹⁹³ Ebenda, S. 1. („... Lucian Blaga se gândește, și încă mult, și la el.“)

¹⁹⁴ Ebenda, S. 1. („El își alege subiectele pentru a se lămuri pe sine, pentru a întregi concepția sa despre cultură și viață, ...“)

¹⁹⁵ BLAGA, Lucian: *Daimonion*. S. 222. („... tot atât de misterios precum cel socratic, tot atât de capricios, dar mai pozitiv și mai îtreprinzător.“)

schen Menschen, den unvollendeten Menschen, der die „Efferveszenz“ schöpferischen Daseins nicht kennt.

Blaga ist ein Intellektueller im Sinne von Ortega y Gasset: „Der Andere lebt in einer Welt der Dinge, die ein für allemal sind, was sie zu sein scheinen. Auch nicht zufällig stellt er sie in Frage. ... Sie bringen ihn nicht aus der Fassung ... Die Welt, die der Intellektuelle antrifft, scheint ihm nur dazusein, damit sie in Frage gestellt werde. ... Die Dinge an sich genügen ihm nicht. Er macht ein Problem aus ihnen.“¹⁹⁷ Auch wenn der Intellektuelle nicht unmittelbar dem dämonischen Charakter gleichzustellen ist, führt der Kontext zu zwei weiteren Aspekten in Blagas Werk bzw. Denken. Der eine Aspekt betrifft den Begriff der Liebe als Ansatz der Erkenntnis: „Die Welt, die der Intellektuelle antrifft, scheint ihm nur dazusein, damit sie in Frage gestellt werde. Die Dinge an sich genügen ihm nicht. Er macht ein Problem aus ihnen. ... Und das ist das große Symptom der Liebe.“¹⁹⁸ So heißt es bei Blaga: „ich mit meinem Licht steigern das Geheimnis der Welt / ... / so bereichere ich die dunklen Horizonte / mit Blüten heiliger Mysterien / und alles, was nicht begriffen wird, / wird unter meinen Augen / zu größeren Unbegreifbarkeiten / denn ich liebe / auch Blumen und Augen und Lippen und die Gräber.“ (*Ich zerstöre nicht den Wunderkranz der Welt* - „Eu nu strivesc corola de minuni a lumii“)¹⁹⁹ Der andere Aspekt betrifft die Zuordnung des schöpferisch Intellektuellen zum Männlichen, auch wenn nicht deutlich artikuliert, auch zum Weiblichen: „Daraus resultiert, dass die Dinge nur sind, was sie sind, wenn sie für den Intellektuellen sind. Dies ahnt manchmal das Weib...“²⁰⁰ Eine ähnliche Zuordnung finden wir bei Blaga. Der *luziferische Mensch* wird grundsätzlich dem männlichen Charakter, der *paradiesische Mensch* dem Weiblichen zugeordnet. Führen wir den Gedanken einen Schritt weiter, so kommen wir zum Taoismus, zum Yang als dynamischem Aspekt männlicher Kräfte und zum Yin als „stillem“ Aspekt des Weiblichen.

Das Dämonische ist für Blaga wie für Goethe auch ein Geheimnis des Lebens und der Welt. Es sucht sich große Persönlichkeiten aus, agiert verborgen aus dem Unbewussten und zieht

¹⁹⁶ Ebenda, S. 225. („Demonul socratic e un geniu al restricțiunii morale. Demonul goethean e o putere magică, un duh pozitiv al creației, al productivității, al faptei.“)

¹⁹⁷ s. dazu: ORTEGA Y GASSET, Jose: *Betrachtungen über die Technik. Der Intellektuelle und der andere*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1949. S. 138-139.

¹⁹⁸ Ebenda, S. 139-140.

¹⁹⁹ BLAGA, Lucian: *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*. In: *Opere*. București: Minerva 1974, Bd.1, S. 2-3. („eu cu lumina mea sporesc a lumii taină - / .../așa îmbogățesc și eu întunecata zare/cu largi flori de sfânt mister/și tot ce-i nențeles/se schimbă-n nențelesuri și mai mari/sub ochii mei - /căci eu iubesc/și flori și ochi și buze și morminte.“)

²⁰⁰ ORTEGA Y GASSET, Jose: *Betrachtungen über die Technik. Der Intellektuelle und der andere*. S. 140.

für seine Offenbarung unschlüssige, trübe Zeiten der Wandlung vor. An dieser Stelle möchten wir an einen nicht zufälligen Zusammenhang mit dem literarischen Stoff des Dr. Faust erinnern. Der literarische Faust-Stoff hatte wie das Dämonische gerade in unschlüssigen, verwirrten, implizit polarisierenden Zeiten des gesellschaftlichen Wandels eine unwahrscheinliche Popularität erfahren können. In derartigen Zeiten, in denen sich das Dämonische offenbart, beschäftigte also auch der Fauststoff mehr als sonst die Gemüter, implizit die literarischen Auseinandersetzungen.

Über das Dämonische kommen wir nun zu Faust, genauer gesagt zum Faustischen. An dieser Stelle knüpft der schöpferische Geist an mythisches Denken an - ein anderer Aspekt in Blagas geistiger Struktur. Das mythische Denken, so Blaga, unterscheidet sich vom eigentlich Mythisierenden dadurch, dass es die Kräfte, die es bezeichnet, nicht personifiziert, sondern sich diese zu einer einzigen Tugend linear reduziert vorstellt. In diesem Sinne erwähnt Blaga einerseits das Apollinische und das Dionysische, zwei Begriffe der Antike, deren sich Nietzsche (*Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*), und andererseits das Faustische, dessen sich Spengler (*Der Untergang des Abendlandes*), bedienten. Spengler stelle jedoch dem Apollinischen das Faustische gegenüber. Wie das Apollinische und das Dionysische wird das Faustische zum Kulturbegriff. So verkörpert das Faustische das ständige Dürsten nach Unendlichkeit, den Drang, immer wieder von einer Sache zur anderen überzugehen ohne irgendwie stehen zu bleiben. Im Gefolge dieses Gedankenganges stellt Blaga dem Begriff des Dämonischen bei Goethe den mythischen Gedanken des Apollinischen und Dionysischen gleich und konstatiert, dass nicht Nietzsche - egal, wie originell seine Gedanken waren - , sondern Goethe zum ersten Mal nicht personifizierte, kulturschöpfende Kräfte mythisch definiert hat. Mit anderen Worten, nicht Nietzsche, sondern Goethe war der erste mythische Denker. Ja die Idee des Dämonischen liege einem Mythos wesentlich näher als das Apollinische oder Dionysische. So sah Goethe in allem, was der Mensch in seinen schöpferischen Bemühungen anstrebt, ohne es jedoch erreichen zu können, das Werk des Dämonischen. Da schließt sich der Kreis: zurück zum greisen Faust in seinem Studierzimmer, der gerade danach strebt, was dem Menschen eigentlich verwehrt ist: dämonisch par excellence.

Das Dämonische und der schöpferische Drang gehen also Hand in Hand. Goethe findet am Ende seines *Faust* im gleichen Zuge auch den Schlüssel für Fausts Erlösung: Der Strebende, ja sogar derjenige, der sich nur in diesem Sinne bemüht, kann erlöst werden. Blaga räumt dem

Schöpferischen jedoch einen viel höheren Wert ein: „Wer schöpferisch tätig ist, verspürt kein Bedürfnis, erlöst zu werden.“²⁰¹

Was das Schöpferische für Lucian Blaga bedeutet hat, spiegeln auch folgende Zitate wider: „Allein das Schöpferische löst sämtliches Leiden.“ „Nicht der Himmel, sondern das Schöpferische ist das Versprechen, das mir gegeben wurde. Das Schöpferische ist das einzige Lächeln in unserer Tragödie.“²⁰² So wird das gesamte Werk des Lucian Blaga zur „Apologie des schöpferischen Menschen“.²⁰³ Diesen schöpferischen Charakter bezieht er für sich selbst jedoch allein auf den geistig-schöpferischen, metaphysischen Bereich. Die tatkräftige Schöpfung, die Tat im Sinne der Umgestaltung, ist seiner Persönlichkeit fremd.

Im letzten Kapitel des *Daimonion* schreibt Blaga: „Goethe ist suggestiver, in seinen Gedanken liegt der Samen, der wachsen kann.“²⁰⁴ Daran knüpft das in Blagas Dichtung sich ständig wiederholende gleichnamige Motiv an: Der Samen, der in sich eine Welt birgt, der keimende Samen, der wunderwirkende, lebensschöpfende Samen. In mythischer Analogie deutet Blaga das Leben als schöpferische Kraft geistig keimender Samen. Dem widmet er auch seinen 1960 erschienenen Gedichtband *Mirabila sămânță* („Der wunderwirkende Samen“). Doch diese keimende, schöpferische, geheimnisvolle Kraft, die er auch in sich selbst spürt, ist keine Tatkraft, sondern die Kraft des im Stillen geistig Seienden. „Sohn der Tat bin ich nicht“²⁰⁵ lautet sein dichterisches Bekenntnis. „Verurteile nicht meine Unbewegtheit, /... die mystische Frucht reift anderswo, / ... Freund der Tiefen, / Kumpel der Stille, / verspielt über Taten./ Manchmal leitet mich die Flöte/ aus Knochen der Urahn als Lied zum Tode./ Fragend schaut mich der Bruder an, / verwundert die Schwester. / Jedoch um meine Beine geschlungen / hört mir zu und versteht mich zu gut / die Schlange, die mit ewig offenen Augen / zur Weisheit des Jenseits schaut.“²⁰⁶ So strebt der Dichter und der Philosoph nach dem Licht, dem Licht des ersten Tages, dem Licht als Ursprung und als Inbegriff des Lebens, gleichzeitig nach dem Licht als Offenbarung: „Ein Meer / und ein irrer Sturm von Licht / entstand in dem

²⁰¹ BLAGA, Lucian: *Elamul insulei*. S. 200. („Cel care crează nu simte nevoia mântuirii.“)

²⁰² Ebenda, S. 205. („Nu cerul este promisiunea ce mi s-a făcut, ci creația. Creația este singurul surâs al tragediei noastre.“)

²⁰³ VOIA, Vasile: *Tentația limitei și limita tentației. Glosse la mitul faustic*. S. 138. („... apologia omului creator, ...“)

²⁰⁴ BLAGA, Lucian: *Daimonion*. S. 281. („Goethe e mai sugestiv, gândul lui – sămânță care poate să crească.“)

²⁰⁵ „Fiu al faptei nu sunt.“

²⁰⁶ BLAGA, Lucian: *Fiu al faptei nu sunt*. In: *Opere. Poezii*. București: Minerva 1974, Bd. 1. S. 176-177. („O, nu-mi osândi nemișcarea./.../misticul rod se rotunjește în altă parte./.../Prieten al adâncului,/tovarăș al liniștei/joc peste fapte./Câteodată prin fluier de os strămoșesc/mă trimite în chip de cântec spre moarte./Întrebător fratele mă privește,/mirată mă-ntâmpină sora,/dar încolăcit la picioarele mele/m-ascultă și mă pricepe prea bine/șarpele cel cu ochii de-a pururi deschiși/spre-ntelepciunea de dincolo.“)

Augenblick:/ Es dürstete nach Sünden, nach Sehnsucht, nach Aufbruch, nach Leidenschaft, / es dürstete nach Welt und nach Sonne.²⁰⁷ (*Lumina*, „Das Licht“) Lucian Blaga spannt den Bogen seines Erkenntnis- und Erfahrungsdrangs zwischen Ursprung, dem Licht des ersten Tages und dem transzendenten Licht, dem Licht der Offenbarung, als Ausdruck, Sinn und Ziel schöpferischer Erkenntnis. In diesem Sinne wird der Wunder schaffende Samen zum Zentralsymbol: Der wundervolle Samen, der in sich dieses Licht als Erinnerung und Verheißung speichert, der die „mächtigsten Kräfte“ in sich birgt. Er ist zur gleichen Zeit Ursprung und Leben schöpfende Kraft, die schöpferische Kraft des Werdens. Dieses Streben zum Licht führt unwillkürlich wieder mal den Lauf der Gedanken zu Goethe, zu seinem angeblichen Vermächtnis: „Mehr Licht“.

Blagas mystische Frucht geistig-schöpferischen Wirkens entspringt also dem Verborgenen, dem Schatten und der Stille. Der menschliche Geist, der geistig schöpferische Mensch ist nicht dazu da, um die (bzw. eine) absolute Wahrheit zu erfahren. „Ich zerstöre den Wunderkranz der Welt nicht / und töte nicht / mit meinen Gedanken die Geheimnisse, / auf die ich auf meinem Wege / in Blüten, Augen, auf Lippen oder Gräbern stoße. /... / Mit meinem Licht steigere ich das Geheimnis der Welt /... / So bereichere ich die dunklen Horizonte mit Blüten heiliger Mysterien / ... / denn ich liebe / auch Blumen und Augen und Lippen und die Gräber.“²⁰⁸ Betrachten wir die absolute transzendente Harmonie als mythischen Ansatzbegriff der Liebe, so gilt Blagas Liebe der transzendentalen, schöpferischen Sehnsucht nach Harmonie, mit anderen Worten, der absoluten Harmonie. Dem Erfahren dieser Harmonie gilt sein idealisierendes Denken, seine Metaphysik des Schöpferischen: Der Mensch müsse schöpferisch sein, so Blaga, darum muss er auf die Freude, das Absolute zu erkennen, verzichten.²⁰⁹

²⁰⁷ BLAGA, Lucian: *Lumina*. Ebenda, S. 5. („O mare/și-un vifor nebun de lumină/făcutu-s-a-n clipă:/o sete era de păcate, de doruri, de-avânturi, da patimi,/o sete de lumină și soare.“)

²⁰⁸ BLAGA, Lucian: *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*. Ebenda, S. 2-3. („Eu nu strivesc corola de minuni a lumii/și nu ucid/cu mintea tainele, ce le-ntâlnesc/în calea mea/în flori, în ochi, pe buze ori morminte./.../eu cu lumina mea sporesc a lumii taină -/.../așa îmbogățesc și eu întunecata zare/cu largi flori de sfânt mister/.../căci eu iubesc/și flori și ochi și buze și morminte.“)

²⁰⁹ s. dazu BLAGA, Lucian: *Trilogia culturii*. Das menschliche Dasein wird für Blaga zur „Existenz im Mysterium und Offenbarung“. Eine Offenbarung von Mysterien und nicht dessen, was sie verbergen, eine Offenbarung der Fragen und nicht der Antworten. Dementsprechend lehnt Blaga wie Constantin Noica, der Denker, der im Gegensatz zu Blaga das Philosophische bei Goethe nicht erkennen konnte, die nüchterne Lösung und Antwort auf die Mysterien dieser Welt ab. Denn „die Philosophie entdeckt die reale Welt nicht, sie stellt nur mögliche Welten vor.“ („Filosofia nu descoperă lumea reală, ci imaginează numai lumi posibile“) BLAGA, Lucian: *Elanul insulei*. S. 251 „Die Wissenschaft ist eine Wissenschaft der Antworten. Die Philosophie ist mehr eine Wissenschaft der Fragen.“ („Știința este o știință a răspunsurilor. Filosofia este mai mult o știință a întrebărilor.“) Ebenda, S. 237.

Der faustische Charakter fühlt sich jedoch per Definition gerade dazu berufen, die nüchterne Offenbarung der Wahrheit zu betreiben, sie zu erkennen, schonungslos zu enthüllen, danach unermüdlich zu streben. Dadurch wird implizit der Ratio die Fähigkeit eingeräumt bzw. zuerkannt, die Welt in ihrem Kern zu erkennen, dem Weltbild Eindeutigkeit zu bescheinigen. Daraus ergibt sich das Vorurteil des kartesisch geprägten westeuropäischen Kulturkreises, eines Kulturkreises mit imperialistischem Anspruch auf Richtigkeit seiner kulturellen Artikulation und Wertvorstellungen. Es lässt den Mythos des unermüdlichen, leistungsorientierten, tatsächl.ig Strebenden, seines pragmatischen Erkenntnisdrangs und utilitär ausgerichteten Werkes entstehen.

An dieser Stelle offenbart sich eigentlich ein Widerspruch des Faustischen zu Blagas Denken. Die Zielrichtung bzw. der Weg, den Goethes „faustischer“ Faust im zweiten Teil einschlägt, dürfte ihm also zum Teil fremd gewesen sein. Darum glauben wir, dass Blaga in Goethes *Faust* weder vom Faustischen noch vom Faust-Bild, sondern allein vom positiv-dämonischen Schöpferischen, von der Triebkraft des dämonischen Charakters, der Goethe und durch Goethe zum Teil Faust beseelte, begeistert war. Ihn faszinierte also nicht Faust und die faustische Gestaltungskraft, das Faustische an sich, sondern, wie anfangs erwähnt, der damit verbundene Ideenreichtum, der Reichtum an Problemen und Deutungen in Goethes Werk. Mit dem dämonisch Zerstörerischen, das in Goethes Faust eindeutig vorhanden ist (s. zum Beispiel das Geschehen um Philemon und Baucis), setzt er sich nicht auseinander.²¹⁰

Wir sind der Meinung, dass Blaga den zerstörerischen Aspekt bzw. den dialektischen Charakter des Dämonischen verdrängt. Er bezieht sich jedoch allein auf sich selbst („Sohn der Tat bin ich nicht“). So bleibt und verharrt Blaga in der Welt seines schöpferischen Geistes. Das Schöpferische kann sich, so lange es in der Ideenwelt des Geistes bleibt, ausschließlich positiv artikulieren. In dem Augenblick aber, in dem das gedankliche, schöpferische Konstrukt irgendeine praktische, utilitäre Umsetzung erfahren könnte oder sollte, d.h. die Umgestaltung in

²¹⁰ Der praktische Sinn des Schöpferischen ist eigentlich die Umgestaltung, das geistig Schöpferische dementsprechend allein die eine Seite der Medaille. Der Gedanke knüpft an dieser Stelle an Emil Ciorans These, dass der rumänischen Daseinskultur die *destruktive Leidenschaft*, implizit die Leidenschaft des Umgestaltens fehlt. Blaga bekannte sich ohne Wenn und Aber zu dieser Kultur; man darf die Ursachen einer derartigen Einstellung jedoch eher in der geistigen Neigung, im metaphysischen Universum des Dichters und Philosophen suchen. In diesem Zusammenhang stellt sich nun die Frage, ob Blaga eine derartige dialektische Vorstellung in Bezug auf das Dämonische ablehnt, dementsprechend ihr auch keine Aufmerksamkeit schenkt oder sie in Wirklichkeit verdrängt und in diesem Sinne nicht akzeptieren will. Verdrängen würde bedeuten, dass er sich dessen bewusst war, sie als idealisierender, metaphysischer Ästhet schöpferischen Geistes in „seine“ Gedankenwelt nicht unterbringen, dementsprechend so nicht akzeptieren kann.

und durch eine schöpferische Tat, holt sie die „Wirklichkeit“ ein. Der Vorgang unterliegt der dialektischen Gesetzmäßigkeit dieser Welt. Dementsprechend könnte die Erfüllung bzw. Umsetzung auch ausschließlich positiv gedachter Absichten des Schöpferischen implizit einen zerstörerischen Akt in Anspruch nehmen müssen. Das Schicksal von Philemon und Baucis, zum Beispiel, wird nicht von Mephisto besiegelt, sondern vom schöpferisch-tatkräftigen Faust, der sie eigentlich seinem Werke opfert. Mephisto ist, auch wenn verführend, lediglich das Werkzeug. Der Täter ist Faust. Eine Auseinandersetzung zu diesem Thema finden wir, wie erwähnt, bei Blaga nicht. Denn er hütet sich vor einem Schritt in die „Wirklichkeit“. Ein derartiges Schicksal als unausweichlicher „Werdegang“ im Rahmen schöpferischer Umgestaltung wird verdrängt.

Mit dem faustischen Menschen setzt sich Blaga in seiner Studie *Oswald Spengler și filosofia istoriei* („Oswald Spengler und die Philosophie der Geschichte“) nur kurz auseinander. Es ist ein Beitrag, der, zwischen 1943 und 1959 geschrieben, unter dem Titel *Ființa istorică* („Das historische Wesen“) jedoch erst 1977 erschienen ist und als dritter Band der beabsichtigten *Trilogia cosmologică* („Die kosmologische Trilogie“) gedacht war.²¹¹

Im Grunde handelt es sich um eine streng kritische und scharf kritisierende Auseinandersetzung mit Spenglers Philosophie, weniger um eine Auseinandersetzung mit dem Begriff des Faustischen. Spengler schreibt der griechischen Antike das Apollinische zu, das Dionysische lässt er außen vor. Doch dann führt Spengler das Dionysische, so Blaga, mit einer leicht erweiterten und umgearbeiteten Bedeutung unter einem anderen Begriff, dem des Faustischen, in die abendländische Kultur erneut wieder ein. Dadurch werden die Antike auf das apollinische Prinzip, die westeuropäische Kultur auf das faustische Prinzip reduziert. Der einzige Vorschlag Spenglers, der tatsächlich fruchtbar und wert sei, erweitert zu werden, ist laut Blaga die räumlichen Vision einer Kultur. Diese Idee ist jedoch für Blaga in dem vorhandenen theoretischen Kontext vollkommen unannehmbar. Der Philosoph, der seine eigenen metaphysischen Vorstellungen in einem Konstrukt zusammenfügt, das mit Spenglers Auffassung somit inkompatibel ist, kann dem Spenglerschen Begriff des Faustischen wenig Aufmerksamkeit schenken. Die Frage, ob Blaga diesen Begriff des Faustischen wie den zerstörerischen Aspekt eines sich dual artikulierenden Dämonischen ablehnt oder verdrängt, haben wir bereits erörtert, sie ist letztendlich Sache der subjektiven Einstellung bzw. Interpretation.

²¹¹ BLAGA, Lucian: *Oswald Spengler și filosofia istoriei*. In: *Ființa istorică*. Cluj-Napoca: Dacia 1977.

Nicht der Teufel, sondern Faust ist Thema vorliegender Untersuchung. Die Bereitschaft, einen Pakt mit dem Teufel einzugehen bzw. eine derartig extreme Tat zu vollziehen, ist jedoch das zentrale Motiv des literarischen Stoffes des Dr. Faust.²¹² Darum soll an dieser Stelle **Mircea Eliades** unter dem Titel „*Simpatia*“ *lui Mefistofel* („Mephistopheles’ ‚Sympathie’“) 1962 erschienener Kommentar erwähnt werden.²¹³ Er ist Teil einer Untersuchung zum „Mysterium der Ganzheit“, der „*coincidentia oppositorum*“ in der menschlichen Kultur- und Glaubensgeschichte.

Den mythischen Hintergrund der kurzen Auseinandersetzung mit Goethes Mephisto und dessen Verhältnis zum Herrn bilden die Umstände, unter denen die Schöpfung stattgefunden haben soll. Die zentralasiatischen und südosteuropäischen Mythen gehen davon aus, so Eliade, dass Gott und Teufel entweder gleicher Herkunft sind, dass Gott und Teufel, beide also, unsterblich sind, oder dass Gott nicht imstande ist, ohne den Teufel das Werk zu vollenden. In den südosteuropäischen Mythen erscheint Gott darum sogar als Schöpfer des Teufels. Er braucht den Teufel, um überhaupt sein Vorhaben zu verwirklichen. In einem bulgarischen Mythos soll Gott mit dem Teufel sogar einen diesbezüglichen Pakt eingehen.

Ausgang des Kommentars war, so Mircea Eliade, eine erneute Lektüre des *Prologes im Himmel*. Eliade fällt die Nachsicht, viel mehr die Sympathie auf, die Gott gegenüber Mephisto hegt. Mephisto erwidert diese Sympathie. In der Überzeugung, dass bei Goethe kein Wort zufällig im Text steht, findet Eliade den Beweis für dieses scheinbar paradoxe Verhältnis in der Wiederholung des Wortes „gern“. Zum ersten Mal spricht es Gott in Bezug auf Mephisto aus, zum zweiten Mal Mephisto in Bezug auf den Herrn.

Dieses Verhältnis habe seinen Ursprung in der Überzeugung Goethes, so Eliade, dass sowohl das Böse als auch der Irrtum, das Schöpferische sowie die Erkenntnis stimulieren. Mephisto erfüllt also eine derartige stimulierende Rolle. Goethe habe Mephisto als Geist, der verneint, der den Lebensfluss aufhalten und die Erfüllung verhindern will, dargestellt. Er lehnt sich nicht gegen Gott, sondern gegen das Leben auf. „Verweile doch!“ sei eigentlich eine mephistophelische Formulierung. Dieses „Stehenbleiben“ ist aber keine Leugnung des Schöpfers,

²¹² Faust, Gott und Teufel ergeben ein sich gegenseitig definierendes, bestimmendes Dreiverhältnis. Sowohl Gott als auch der Teufel können Objekt transzendentaler Sehnsucht werden. Dementsprechend bestimmen sie unmittelbar die faustische Dimension. Räumlich betrachtet, jedoch auch mit Blick auf die Versuchung, die das Geschehen verursacht und bestimmt, steht eigentlich Mephisto Faust am nächsten.

²¹³ ELIADE, Mircea: „*Simpatia*“ *lui Mefistofel*. In: *Mefistofel și androgimul*. București: Humanitas 1995, S. 71-80.

sondern seines Hauptwerkes, des Lebens. Dieser „Tod im Leben“ ist die geistige Sterilität, mit anderen Worten: die Verdammung.

Wir nehmen uns die Freiheit, diesen Gedanken weiterzuführen. „Verweile doch!“ entspringt einem Empfinden. Es ist der Wille, die Zeit anzuhalten, der einem augenblicklichen, ästhetischen Eindruck gilt („du bist so schön“). Ist der Wunsch „verweile doch!“ mephistophelisch, dann kann er nicht einer absoluten Offenbarung, der Erfüllung entspringen: „Ich habe das erreicht, wonach ich mich so innig und kräftig gesehnt habe“ bzw. „du hast mir das gegeben, was du mir versprochen hast und was ich so gewollt habe; jetzt kann ich sterben, jetzt soll ich, wie versprochen, dein sein.“ Nein, der Gedanke muss anders fortgesetzt werden: „Sollte ich irgendwann ‚verweile doch!‘ sagen und somit ‚stehen bleiben‘, das heißt, nicht mehr schöpferisch sein wollen, dann bin ich ‚tot im Leben‘, dann hast du gewonnen und aus mir das gemacht, was du selbst bist, so bin ich und kann ich dein sein.“ Mit anderen Worten könnte es auch die Einsicht sinnlosen Weiterlebens bei Eintritt geistiger Sterilität heißen.

Die Haltung Mephistos stimuliert jedoch das Leben. Mephisto bekämpft das Gute, bezweckt somit das Böse, bewirkt jedoch dadurch das Gegenteil: Er reizt den Menschen zur Tat, zum schöpferischen Dasein. Darum gönnt ihn der Herr dem Menschen, implizit Faust als Gesellen. Die kurze Auseinandersetzung soll, so Eliade, keine Faust-Exegese, sondern allein eine Feststellung sein. Dieses Bild von Gott und Teufel im *Faust*, dieses Mysterium der sog. „coincidentia oppositorum“, das sich im *Prolog* offenbart, sei bereits in den Mythen alter Kulturen enthalten. Es ist nichts anderes als der Mythos des Androgynen, der Mythos der Wiederherstellung der Ganzheit - des Guten und des Richtigen mit dem Bösen und dem Irrtum, der einen Ganzheit, die Goethe nicht nur für den Menschen, sondern auch für das Universum existentiell als unabdingbar betrachtet.

Der „rote Faden“ der widersprüchlichen, paradoxen „Beschaffenheit“ des Teufels, diesmal unmittelbar auf die rumänische Mythologie, jedoch auch auf Goethes *Faust* bezogen, setzt sich bei **Constantin Noica** fort.²¹⁴ In seinem 1970 verfassten und 1987 zusammen mit anderen Studien unter dem Titel *Cuvânt împreună despre rostirea românească* („Zusammengefü-

²¹⁴ Noicas Ausführungen unterliegen weder dem so oft in der rumänischen Kultur zu spürenden „Wir-haben-auch“-Komplex, wenn es darum geht, den rumänischen auf den europäischen Kulturraum zu beziehen, noch reiht er sich unkritisch in die Schar der Goethe-Schwärmer und -Huldiger ein. Noicas „empfindsames“ Philosophieren versucht, der rumänischen Daseinseinstellung einen genauso „empfindsam“ geprägten, relevanten Platz im europäischen Rahmen zu besetzen, ihrem Gemüt dadurch einen eigenartig „schlaun“ Beitrag im Rahmen

tes Wort über die rumänische Sprechweise“) herausgegebenen Essay *Discurs despre Nefârta-te* („Vortrag über Nefärtate“), setzt sich Noica mit dem Aspekt des paradoxen Wesens des Teufels, implizit Mephistos auseinander.²¹⁵ Der Philosoph führt dieses Paradoxon auf seine Überzeugung zurück, dass das Negative an einer Sache gleichzeitig auch Positives bedeutet. In dieser Ambivalenz sieht Noica den Ausdruck existentieller Erfahrung, gleichzeitig die eigenartige Einsicht des rumänischen Gemütes. Denn die Ambivalenz einer Sache ist Ausdruck der Ambivalenz des Lebens selbst. In seinen Ausführungen beschäftigt sich Noica unter anderem mit der Ambivalenz der Negation, die in sich gleichzeitig eine Bejahung trägt. Ihr sprachlicher Ausdruck par excellence sei im Rumänischen zu finden. In diesem Kontext beschäftigt sich Noica auch mit der Ambivalenz der Begrenzung, der Einschränkung. So führt das Be- oder Eingrenzen des Lebens zu einer weiteren Form von Ambivalenz des Lebens. Denn die Beschränkung sei, so Noica, das Schlimmste, was auf der Welt existieren kann, jedoch auch das Beste. So wie die Muße Anfang aller Laster, gleichzeitig aller Tugenden ist, so bedeutet die Grenze Fluch und gleichzeitig Segen. Die Problematisierung der Grenzen, das Empfinden der Einschränkung führt den Gedankengang unmittelbar zu Faust, das Verneinen unmittelbar zum Teufel und zu Mephisto.

In diesem Kontext sei an eine kurze Reflexion erinnert, die uns im zweiten Kapitel u.a. zur fraglichen Kompatibilität Fausts und des Faustischen mit der rumänischen Daseinseinstellung geführt hat. Faust und der faustische Charakter sind vor allem durch Willensstärke und Zielstrebigkeit gekennzeichnet. Den sprachlichen Ausdruck beider findet man in den Begriffen: „entscheiden/Entscheidung“ bzw. „sich entscheiden“. Die rumänische Sprache kennt dafür die Wörter „a hotărî/hotărâre“ bzw. „a se hotărî“. Die Sprache spiegelt immer eine „Realität“. Im zweiten Kapitel unserer Auseinandersetzung haben wir Mircea Vulcănescu erwähnt, der der rumänischen Sprache die Ausdrucksfähigkeit für eindeutiges Entscheiden abspricht. In seinen Ausführungen stützt er sich gerade auf das erwähnte Wort für „Entscheidung“, „hotărâre“. Es entspringt nicht der eindeutig bestimmenden Auflösung einer „scheidenden“ in eine „eindeutige“ Situation im Sinne der eindeutigen „Wahl zwischen Alternativen“ und auch nicht einem Akt eigener, eindeutiger Bestimmung, sondern dem Wort „hotar“, das heißt „Grenze“, implizit „Begrenzung“. Daher leitet sich der innere Widerspruch ab zwischen dem freiheitlichen Willen einerseits und der Eingrenzung zielgerichteter Entscheidung andererseits. Diese Schlussfolgerung führt gleichzeitig auch zur Einsicht des ambivalenten Daseins.

existentieller Auseinandersetzung abendländischer Kultur zuzuschreiben. Das gilt auch in Bezug auf seine Faust-Interpretation.

²¹⁵ NOICA, Constantin: *Cuvânt împreună despre rostirea românească*. Bucureşti: Humanitas 1996.

Im gleichen Sinne, jedoch anders „nuanciert“, setzt sich Noica mit dem Begriff weiter auseinander und leitet eine rumänische existentielle Eigenart daraus ab. Eigentlich drückt „a hotărî“, (also „entscheiden“) unmittelbar einen Willensakt aus. Doch im Gegensatz zu Vulcănescu sieht Noica im negativen Akt fehlender Eindeutigkeit dank der erwähnten Ambivalenz ein positives Element. Es ist gerade der begrenzende Aspekt des Wortes: Wie sollte man etwas eindeutig bestimmen, wenn man es nicht begrenzt?! Mit anderen Worten: Wie sollte man wissen, was man will, wenn man es nicht abgrenzt, das heißt, etwas nicht definiert, also nicht genau weiß, was es ist. Die Ambivalenz der Begrenzung, so Noica, sei die Ambivalenz des Lebens selbst.

Kehren wir nun zum Teufel, zu Mephisto, und zur diesbezüglichen Ambivalenz zurück. Nefârțate ist, so Noica, der Teufel der rumänischen Volksmythologie. Er ist der Leugner und Zerstörer des Schöpferischen, das sein Bruder, Fârțate, verkörpert. Sie stehen sich im Widerspruch gegenüber, eigentlich ergänzen sie sich in ihrer weltlichen und kosmischen Funktion.²¹⁶

Die widersprüchliche Beschaffenheit des teuflischen Wesens wird nun anhand der Sprache, der rumänischen Sprache dargestellt. Es geht um die Negation, in der einen besonderen Form, wie sie die rumänische Sprache kennt: „ba“. Im vorliegenden Zusammenspiel rumänischer Volksmythologie mit dem Gedankengut Constantin Noicas wird der deutlich konturierte Begriff „Widerspruch“ im Sinne der „coincidentia oppositorum“ durch den „milderer“ Ausdruck „Ambivalenz“ ersetzt.

„Der Teufel sagt nicht ‚nein‘, er sagt ‚ba‘. Derjenige, der diesen Unterschied im Rahmen der Verneinung übersieht, (und einige der großen Sprachen dieser Welt übersehen ihn), verliert nicht allein etwas Wesentliches in Bezug auf die Verneinung an sich, sondern auch etwas Wesentliches in Bezug auf das Verständnis des Lebens aus den Augen: Das Wesen des Teufels.“²¹⁷ Um fortfahren zu können, muss an dieser Stelle das Wort „ba“ erläutert werden. Denn die deutsche Sprache ist gerade eine jener Sprachen, die es nicht oder nur zur Hälfte als „doch“ kennen.

²¹⁶ S. dazu auch: VULCĂNESCU, Romulus: *Mitologie română*. București: Editura Academiei Republicii Socialiste România 1987, S. 343.

²¹⁷ NOICA, Constantin: *Cuvânt împreună despre rostirea românească*. S. 182. („Dracul nu zice ‚nu‘, zice ‚ba‘. Cine trece peste această distincție în sânul negației <și câteva mari limbi ale lumii trec>, pierde nu numai ceva esențial cu privire la negația însăși, pierde ceva esențial și pentru înțelesul vieții: firea dracului.“)

Das Wort „ba“ wird eigentlich zusammen sowohl mit der Affirmation „da“ (Deutsch „ja“) als auch mit „nu“ (Deutsch „nein“) verwendet: „ba da“ betont die Affirmation einer negativen Frage oder Aussage im Sinne von „doch“. Ein Beispiel: „Du warst nicht zu Hause!“ Antwort Deutsch: „Doch, (ich war zu Hause)“, Rumänisch: „Ba da, (ich war zu Hause)!“ „Ba nu“ ist eine verstärkte Negation. Zum Beispiel: „Du warst zu Hause!“ Antwort Deutsch: „Nein, ich war nicht zu Hause!“, Rumänisch: „Ba nu, (ich war nicht zu Hause)!“.

Etymologisch betrachtet kommt „ba“ aus den modernen slawischen Sprachen.²¹⁸ Die Konstruktion „ba da“ und „ba nu“ finden wir ohne etymologischen Zusammenhang jedoch in den romanischen Sprachen wie im Französischen „mais si“, „mais non“, im Spanischen „que si“, „que no“ und in manchem italienischen Dialekt „ma sì“, „ma no“. Etymologisch sind sie auf das Lateinische zurückzuführen.

Das Besondere am Rumänischen ist, dass man „ba“ nicht unbedingt mit „da/ja“ oder „nu/nein“ verbinden muss. Man sagt auch einfach „ba“; der Sinn, ob „ja“ oder „nein“, ergibt sich aus dem Kontext. Kehren wir zu den Beispielen zurück: „Du warst nicht zu Hause“, Antwort: „Ba“ im Sinne „Doch, ich war zu Hause“. „Du warst zu Hause!“, Antwort: auch „ba“ im Sinne „Nein, ich war nicht zu Hause“.

Diese ambivalente Beschaffenheit des rumänischen „ba“ beschäftigte auch Mircea Vulcănescu.²¹⁹ Die Leugnung „ba“, so Vulcănescu, bleibt eine „existentielle Opposition“, während die Negation „nu“ seine Funktion logischer Einschränkung behält. Es heißt, dass das „ba“ eindeutig ein Widersprechen ist, das an, in und mit sich jedoch, je nach Kontext, sowohl das „Ja!“, also das Bejahen, als auch das „Nein!“, das Verneinen, verbinden, eigentlich in sich verbergen kann: „ba da“, „ba nu“, einfach „ba“. Mit anderen Worten widerspiegelt „ba“ in sprachlicher Artikulation nicht die „coincidentia oppositorum“ in ihrer Eindeutigkeit, sondern eine Ambivalenz.

Kehren wir nun zu Noica zurück. Somit, so Noica, ist der Teufel, der rumänische Teufel, weder ein „Nein“, an diese Welt gerichtet, noch ein überwältigendes „Ja“ der Götter und auch nicht ein zärtliches „Ja“ der Engel, die somit eine andere Welt, die sich ihnen gleich in die Luft verlieren würde, nötig hätten, sondern ein einfaches „ba“, ausgesprochen aus dem Wesen

²¹⁸ CIORĂNESCU, Alexandru: *Dicționarul etimologic al limbii române*. București: Seculum 2002.

der Welt. Ein „ba“, das sich unendlich wiederholen kann. Dieses „ba“ als Wesen des Teufels ist Teil dieser Welt und wird von ihr ständig produziert. Dadurch wird der (rumänische) Teufel zum Gegenstück, „dessen Antlitz genau so wichtig ist, um den Menschen verstehen zu können, wie die Antimaterie für die Materie.“²²⁰

Diese rumänische Weltanschauung ist, so Noica, ein rumänischer Beitrag, den Menschen zu erkennen. Thomas von Aquino, der in einer Sprache geschrieben hat, die das „ba“ nicht kennt, habe mehr Engel als Teufel auf dieser Welt empfunden. So müsse man verstehen, dass eine Mythologie wie die rumänische, die mehr Teufel als Engel kennt, der Welt noch etwas zu sagen hätte. Der Teufel, das Antonym des Menschen, eine „Wider-Spiegelung“, das Gegenstück und „Gegenüber-Stück“ des Menschen im Spiegel. Ohne Menschen also gäbe es auch sein Gegenteil, den Teufel, nicht. Eine kurze Wendung des Menschen zu seiner Widerspiegelung, so Noica, und die Welt würde teuflisch und unerträglich werden. Diese unerträgliche Welt ist in und mit uns, ist das Antlitz des einen und selben Menschen, der allerdings aus einer entgegengesetzten Perspektive betrachtet wird.

Das Böse, das der Nefärtate dem Menschen antut, ist auch nicht physischer, sondern moralischer Natur. Er führt in Versuchung. Er ist doch der Bruder, der nur leugnet; er ist aber gleichzeitig doch kein Bruder - und zwar allein darum, weil er ein derartiges brüderliches Empfinden nicht kennt. Somit ist Nefärtate weder der Hass noch das Böse, sondern die Gleichgültigkeit, die Neutralität, die Teilnahmslosigkeit. Er verschwindet im Augenblick der Harmonie, der Übereinstimmung, der Brüderlichkeit.

Diese Art und Weise, die Welt zu sehen, trifft auf Goethes Weltverständnis zu. In *Faust I* erscheint Gretchen genau so echt und naiv wie ein Schäfermädchen der rumänischen Folklore. Als sie von Faust gefragt wird, warum sie seinen Begleiter, also Mephisto, nicht mag, gibt sie ihm eine unerwartet tiefe und für den Teufel anklagende Antwort: „Man sieht, dass er an nichts keinen Anteil nimmt“.²²¹

Diesen Gedankengang setzt Noica im darauf folgenden Kapitel *Împielitatul* (nur bedingt übersetzbar: „Der, der in die Haut geschlüpft ist“ im Sinne einer Verkörperung, ein Synonym ru-

²¹⁹ VULCĂNESCU, Mircea: *Dimensiunea românească a existenței*. S. 126.

²²⁰ NOICA, Constantin: *Cuvânt împreună despre rostirea românească*. S. 182. („... al cărui chip este la fel de necesar înțelegerii omului, cum este, în fizica de astăzi, antimateria pentru materie.“)

²²¹ GOETHE, Johann, Wolfgang von: *Faust. Eine Tragödie*. 3488.

mänischer Volksmythologie für den Teufel) fort. Der Teufel operiert durch Kontraste. Plötzlich stellt er das Gegenteil dessen an, womit er einen gerade festnageln wollte: ein unendliches Fluidum, das jedoch allein Neutralität und Gleichgültigkeit bedeutet. „Das Menschenherz stellt sich Fragen, nur um sich zu ergötzen. Der Teufel antwortet ihm, um es in derart vielen Versuchungen zu verführen, damit er es zu guter Letzt von der echten Liebe trennen kann. Er sagt ihm: ‚*ba* dahin, *ba* daher‘, führt es durch die Welt der Möglichkeiten, bringt ihm sämtliche möglichen Verkörperungen eines gelungenen Wesens entgegen, so dass er das Herz in die Irrealität versetzt.“²²² Dadurch kommt die Wirklichkeit mit ihrer Simulation zusammen. Das ist die Ambivalenz der modernen Welt. Der Mensch kann die Wirklichkeit erobern, aber auch eine Widerspiegelung.

So kommt Noica zum zweiten Teil von Goethes *Faust*. Er vergleicht die Antike mit der Gegenwart. Die Antike kannte das Mögliche nicht, sondern das Virtuelle, das sich verwirklichen konnte, also dessen Schicksal die Verkörperung war. Die Gegenwart kennt sämtliche Möglichkeiten und versucht alles zu verwirklichen - egal, ob es sich um das möglich Mögliche oder um das unmöglich Mögliche handelt. Im Mittelalter wusste man noch beides voneinander zu trennen. In Bezug auf *Faust II* heißt es, dass sich zu Homers Zeiten die Männer der Reihe nach in eine wirkliche Helena verliebten. Beginnend mit *Faust II* verlieben sie sich in eine auf eine Leinwand projizierte mögliche Helena. Es ist ein erstaunliches Szenario, das der Dichter ersann - lange bevor die, so Noica, „Kunst des unmöglichen Möglichen, des Films“²²³ entdeckt wurde.

Die Fortsetzung der Auseinandersetzung mit dem Teufel, bezogen auf Goethes *Faust*, finden wir im nächsten Kapitel *Dracul gol și demonia lui Goethe* („Der nackte Teufel und das Dämonische bei Goethe“). Goethe behauptet in seinen Gesprächen mit Eckermann in Bezug auf das Dämonische und Mephisto: „Der Mephistopheles ist ein viel zu negatives Wesen; das Dämonische aber äußert sich in einer durchaus positiven Tatkraft.“²²⁴ Dazu Noica: „Welch ein wunderbares ‚*ba*‘ (*ba*, ich bin auch dämonisch‘), wird Mephisto Goethe, irgendwie gegen dessen Willen, im zweiten Teil des *Faust* entgegengesetzt haben.“²²⁵ Denn, so Noica, der

²²² NOICA, Constantin: *Cuvânt împreună despre rostirea românească*. S. 186. („Inima omului se întreabă numai, ca să se desfete. Dar Împielitatul îi răspunde, ca s-o prindă în atâtea ispite încât, până la urmă, s-o desprindă de dragostea reală. Îi spune: ‚*ba* de aici, *ba* de colea‘, o plimbă prin lumea posibilelor, îi pune înainte toate împielitările cu puțință ale unei ființe reușite, așa încât mută inima în irealitate.“)

²²³ Ebenda, 187. („... arta posibilului imposibil, cinematografia.“)

²²⁴ ECKERMANN, Johann, Peter: *Gespräche mit Goethe*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1994, S. 486.

²²⁵ NOICA, Constantin: *Cuvânt împreună despre rostirea românească*. S. 191. („Ce splendid *ba* <’*ba* și eu sânt demonic’>, avea să-i opună Mefisto lui Goethe, parcă împotriva voinței acestuia, cu partea a doua din *Faust*.“)

zweite Teil des *Faust* ist der Ausdruck des Dämonischen bei Mephisto. Mephisto scheint im ersten Teil als Philosoph sehr intelligent zu sein, wirkt jedoch etwas beschränkt in Bezug auf die Lösungen, die er Faust anzubieten hat. Im zweiten Teil aber wird er „teuflich“ und vollbringt Erstaunliches „in der Art des Hauses ohne Fenster und Türen, der Karre, die aus dem Hause nicht herausfinden kann, des Feuers, das leider nicht brennt.“²²⁶ So wird *Faust*, strikt „rumänisch“ betrachtet, zur Revanche des relativen „ba“ in Bezug auf das eindeutige „Nein“. Dieses „ba“ hat Goethe in einer Welt, die das „ba“ nicht kennt, intensiv gelebt. „Wenn man, so Noica, das *ba* nicht zur Hand hat, läuft man Gefahr, das als negativ zu betrachten, was eigentlich nicht allein Negation ist, und das als positiv zu sehen, was eigentlich doch eine traurige Negation ist. Jedenfalls hat Goethe das phantastische Abenteuer, das auf seinem sprachlichen Niveau das rumänische *ba* lebt, voll gelebt.“²²⁷

Im Laufe seiner philosophischen Auseinandersetzung mit Goethe und dem Dämonischen bei Goethe greift Noica immer wieder auf den *Faust II* zurück. Im Zusammenspiel zwischen dem möglich Möglichen und unmöglich Möglichen klären sich die Dinge im zweiten Teil, ob das Goethe will oder nicht: Sämtliche Möglichkeiten, die möglichen und die unmöglichen, überfluten die Welt. Noica betrachtet *Faust* als das merkwürdigste Buch der Menschheit. „Es ist gleichzeitig das Buch, das uns, die in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts leben, betrifft. (...) *Faust II* wäre das Konstrukt des nackten Teufels, wenn es das 20. Jahrhundert nicht leben und somit nicht vermenschlichen, wenn ihm dieses Jahrhundert keine Fenster und Türen einbauen würde.“²²⁸ Dieser Gedanke schließt im darauf folgenden Kapitel *Întâlnirea noastră cu Goethe* („Unsere Begegnung mit Goethe“): „Und doch, Goethes Versuch geht uns an. Seine Konfrontation, die des *letzten Menschen* mit dem neuen Jahrhundert, ist die Konfrontation unserer Kultur. Womit begegnen wir der technisch-wissenschaftlichen Revolution, der Vorherrschaft des Rationalen in Bezug auf das Natürliche, der Zivilisation der Bildschirme und der Knöpfe? Sind wir nicht wie Philemon und Baucis im *Faust II*? Öffnen wir denn dieses Buch wieder, das irgendwie uns selbst erzählt.“²²⁹

²²⁶ Ebenda, S. 191. („... de speța casei care din păcate n-are geamuri și uși, a carului care nu iese din casă sau a focului care, din păcate, nu arde.“)

²²⁷ Ebenda, S. 191-192. („Dar dacă nu ai pe ‚ba‘ la îndemână, riști să consideri drept negativ ceea ce nu e doar negatie și să spui pozitiv la tot ceea ce e, totuși o tristă negație. În orice caz, Goethe a trăit din plin fantastica aventură pe care o desfășoară, la nivelul lui lingvistic, *ba*-ul românesc.“)

²²⁸ Ebenda, S. 193. („Este în același timp cartea care ne privește pe noi, cei din a doua jumătate a veacului XX. ... Și *Faust II* ar fi construcția dracului gol, dacă veacul XX nu ar trăi-o și n-ar umaniza-o; dacă veacul acesta nu i-ar fi pus ferestre și uși.“)

²²⁹ Ebenda, S. 197. („Și totuși încercarea lui Goethe ne privește. Confruntarea lui, a *ultimului om*, cu veacul cel nou, e confruntarea culturii noastre. Cu ce întâmpinăm noi revoluția tehnico-științifică, primatul raționalului asupra natralului, civilizația ecranelor și a butoanelor? Nu sântem noi ca Philemon și Baucis din *Faust II*? Să redeschidem atunci cartea aceasta, care undeva ne povestește pe noi înșine.“)

Auf die Begründung dieser Behauptungen geht Noica im Kapitel *Partea a doua din „Faust“ sau la dracu cu cărți* („Der zweite Teil des ‚Faust‘ oder zum Teufel mit den Büchern“) ein. Wie der erste Teil eine einfache „Gretchendichtung“ sei, so sei der zweite Teil eine „Mephistodichtung“. Die fünf Akte des zweiten Teiles sind nicht allein die fünf relevanten Aspekte des 20. Jahrhunderts, sondern auch die fünf Versuchungen des Mannes: die Versuchung des Ökonomischen, dann die der wissenschaftlichen Schöpfung und Phantasie, die Versuchung der Kultur und der Entwurzelung aus der eigenen Welt, des Gleitens zu den universellen Horizonten, die schmerzhafteste Versuchung des Krieges und, der letzte Akt, die politische Versuchung. Unter diesen Umständen sind nicht Mephisto und Faust, sondern allein die sekundären Personen typisch für Goethe, also lebendig.

Die gesellschaftliche Kultur, die *Faust II* widerspiegelt, ist die Kultur der männlichen Vorherrschaft. Mehr noch, dieses Buch, das eigentlich das Buch des Menschen sein sollte, wird zum Buch des Teufels. Noica fragt sich, was es für die abendländische Kultur bedeutet hat. Die Antwort lautet: „Es war das, was Thomas Mann daraus in *Dr. Faustus* gemacht hat. Das geschieht allein in den Welten, in denen ‚nein‘, ‚nein‘ bleibt.“²³⁰

Was soll *Faust II* aus der Perspektive des *ba* bedeuten? Es ist, so Noica, eine wunderbare Zusammenarbeit zwischen Mensch und Teufel, zwischen dem Menschen und den teuflischen Kräften in ihm selbst. In der „kleinen Welt“, im Privatleben also, ist die Anwesenheit des Teufels gefährlich, eine Sünde. In der „großen Welt“ wird sie notwendig. Der Teufel ist nicht mehr der Zerstörer, der Schuft.

Rein juristisch betrachtet gewinnt Mephisto die Wette mit dem Herrn. Der Herr missbraucht eigentlich seine Macht, indem er Fausts Seele aus Mephistos Händen rettet. Die andere Wette, die zwischen Faust und Mephisto, wird jedoch vom Teufel verloren. Denn, so Noica, in der Auseinandersetzung mit dem Menschen ist dem Teufel vorbestimmt zu verlieren.

Die eigentliche Auseinandersetzung Noicas mit Goethes *Faust* finden wir unter dem Titel *O interpretare din Faust* („Eine Faust-Interpretation“).²³¹ Es ist Teil einer generellen Auseinandersetzung mit Goethe und seinem Werk: *Despărțirea de Goethe* („Die Trennung von Goe-

²³⁰ Ebenda, S. 201. („... a fost ce a făcut Thomas Mann din ea cu *Dr. Faustus*. Așa se întâmplă în lumile unde ‚nu‘ rămâne ‚nu‘.“)

²³¹ NOICA, Constantin: *Despărțirea de Goethe*. București: Humanitas 2000, S. 171.

the“). Der Titel, ursprünglich *Anti-Goethe*, ist keine Empfehlung, sondern allein die Voraussage dessen, was zu erwarten ist: die Verabschiedung von der allgegenwärtigen, blind huldigenden Interpretation, vom Goethe-Bild bzw. -Mythos und eine Auslegung aus einer anderen, kompromisslos kritischen Sicht der Dinge. Es ist kein „Schwimmen gegen den Strom“ und keineswegs eine Herabsetzung der Persönlichkeit Goethes und seines Werkes, sondern das Unternehmen eines selbstbewussten, enzyklopädischen Kulturmenschen und philosophischen Gemüts, das seine Freiheit in Anspruch nimmt, alles auch aus einem anderen, eigenen Gesichtspunkt zu durchleuchten. Durch kritische Betrachtung und persönliche Einstellung sonderet sich Noica auch vom generellen Rezeptionsbild Goethes in Rumänien ab und wird so, kann man sagen, zu einer „einsamen“ Ausnahme. Denn Noica bleibt nicht auf der Stufe „archivierender“, deskriptiver oder dokumentierender Betrachtung stehen, sondern setzt sich schöpferisch mit dem Text auseinander. Diese Auseinandersetzung liegt weit weg von einer zielstrebigen Leidenschaft, einen „Gott“ zu stürzen. Deshalb geht es auch nicht um „Demontage“, sondern um das nüchterne „Ins richtige Licht Rücken“, das sich in sachlicher, kultivierter Auseinandersetzung und detaillierter, dichter Argumentation aufgrund persönlicher Überzeugungen ergibt und nicht a priori bezweckt wird.²³²

Wohin „die Reise geht“, erfahren wir schon am Ende des vorausgehenden Kapitels: Eine Einstellung wie die Goethes, die sämtliche wesentlichen Punkte dessen, was Philosophie sein soll, ablehnt, steht der Philosophie fern: „Keine kritische Freundlichkeit, die uns in dem Sinne versichern würde, dass er ‚doch‘ auch Philosoph sei, kann ihn retten. Wenn ihn etwas rettet, dann ist es keine Leihgröße, sondern seine eigene Größe. Um diese aber zu offenbaren, wie viel und wie sie ist, muss klar und deutlich gezeigt werden, dass sein Denken vom Stigma der Nichtphilosophie gekennzeichnet ist.

Hat er das so irgendwann gesagt? Nie. Im Gegenteil, (...) Wenn er es nicht gesagt hat, hat er irgendwann das anders glauben lassen? Ein einziges Mal, durch *Faust*. Doch derjenige liebt Goethes Kunst nicht, der *Faust* übertrieben bewundert. Und mit Sicherheit ist derjenige vom Fluch der Philosophie nicht getroffen worden, der in *Faust* Philosophie sieht.“²³³

²³² Zu den Reaktionen, die Noicas Interpretation hervorgerufen hat: CROHMĂLNICEANU, Ovid: *Späte Goethe-Rezeption in Rumänien. Ein außergewöhnlicher Aspekt*. In: BEHRING, Eva (Hg.): *Rumänien und die deutsche Klassik*. München: Südosteuropa-Gesellschaft 1996, S. 161-167, und ȘORA, Marianne: *Erfahrungen mit der neueren Goethe-Rezeption in Rumänien*. In: BEHRING, Eva (Hg.): *Rumänien und die deutsche Klassik*. München: Südosteuropa-Gesellschaft 1996, S. 181 – 190.

²³³ NOICA, Constantin: *Despărțirea de Goethe*. București: Humanitas 2000, S. 170. („... nici o amabilitate critică, asigurându-ne că ‚totuși‘ ar fi și el filozof, nu-l poate salva. Dacă îl salvează ceva, nu este o măreție de

Von Beginn an schreibt Noica Faust selbst den philosophischen Geist ab. Selbst Fausts Worten „Habe nun, ach! Philosophie...“ widerspricht er. Zu Lebzeiten des historischen Faust wurde Philosophie nicht mehr gelehrt; als ihn Goethe zu seinem Helden macht, wurde Philosophie noch nicht wieder gelehrt. Es war eine Zeit, in der das Philosophische angestrebt wurde. Sämtliche Faust-Versuche zu Goethes Zeit zeugen eben von der Suche nach dem Philosophischen.

Das nicht Vorhandensein des Philosophischen ergebe sich aus der Tatsache, dass die Faust-Sage in ihrem Stoff, insbesondere von Goethe, übernommen wurde, jedoch nicht in ihren Absichten. Das Mittelalter ist durch das Religiöse gekennzeichnet. Das Rationale ist vorhanden, es mangelt an Intellekt. Das zeugt von schlichtem Geist, von Obskurantismus, von Dummheit. Die Faust-Sage ist Ausdruck der Weisheit aus Sicht dieser Dummheit. Faust, der eindeutig ein Mensch des Geistes ist, ist in Wahrheit der Weise von außen, von der Masse, betrachtet. Er strebt nicht als Mensch des Geistes, so Noica, sondern als das, was ihm das „nicht denkende“ Volk zuschreibt. Er will Macht, Reichtum, den magischen Schlüssel zum Wesen der Dinge; die Mittel dafür, die Wege, die er einschlägt, führen ihn zum Scheitern. Eine weitere „Trivialität“: die eine bezogen auf das innere Streben, die andere nun auf die Mittel, das zu erreichen: „Die Faust-Sage wird darum das repräsentativste Drama menschlicher Weisheit aus Sicht menschlicher Schlichtheit.“²³⁴ Dieser Faust verkörpert eigentlich die Schlichtheit des Geistes. Denn sein Drama gilt der Betrachtungsweise des einfachen Menschen. So gibt es den „faustischen Menschen“, so Noica, seitdem es die Welt gibt. Solange der Held von außen „gedacht“ wird, kann er kein philosophisches Bewusstsein verkörpern. Denn dieses philosophische Bewusstsein ist eben dadurch gekennzeichnet, dass es dem einfachen Menschen widerspricht. Die Faust-Person ist in ihrer Gestaltung nicht philosophisch. Es ist möglicherweise, so Noica, Goethes Drama selbst: Er kann ohne Philosophie nicht gedacht werden; es ist jedoch auch nicht denkbar, dass er sie erreichen würde.

Wie Nae Ionescu, geht Noica davon aus, dass in Goethes *Faust* gleichwohl eine bestimmte „Idee“ vorhanden sein bzw. zugrunde liegen muss. Die Formulierungen dieser Idee in der

împrumut, ci măreția proprie. Iar spre a o dezvălui pe aceasta, câtă este și așa cum este, trebuia limpede arătat că gândirea sa are stigmatul nefilozofiei. A spus el astfel vreodată? Niciodată. Dimpotrivă, ... Dacă n-a spus-o, a lăsat el vreodată să se creadă într-alt fel? O singură dată, cu *Faust*. Dar, nu iubește arta lui Goethe cel ce admiră peste măsură *Faust*; și, cu siguranță, nu este încercat de blestemul filozofiei cel care vede în *Faust* filozofie.“)

²³⁴ Ebenda, S. 173. („Legenda faustică devine, de aceea, drama reprezentativă a înțelepciunii umane din perspectiva simplității umane.“)

bisherigen Fachliteratur seien ziemlich matt. Etwas „glänzender“ stehe nur Nietzsche da, indem er die „tragische Idee“ verspottet: Faust würde sich auf eine Idee beschränken, auf die Verführung einer Minderjährigen durch einen Gelehrten mit vier Hochschulabschlüssen, der noch dazu den Teufel braucht, um das zu erreichen. Doch wichtig ist, so Noica, nicht, was der Autor absichtlich als Idee des Werkes gedacht hat, sondern das Unermessliche, das nicht Bekannte und Unerhoffte, das sich aus den Tiefen des Werkes ergeben bzw. darin gefunden werden könnte. Diese Idee des Unerhofften ist in *Faust* der Teufel. Mit ihm kommt die Dichtung, insbesondere durch den zweiten Teil, zum ersehnten Ausgleich.

In Summa: Faust ist also eine nicht philosophische Natur. Hätte er aber keine philosophische Natur, dann würde er nicht immer wieder an den Pforten der Philosophie „betteln“. Wenn er diese philosophische Natur jedoch habe, dann würde er sich nicht ständig an andere Dinge verlieren.

Das Schlimmste, das Tragische bei Faust sei eigentlich sein „Verlorensein“, der Verlust des Selbstbewusstseins. Doch woher soll es Faust haben? In der Sage wurde er von außen gedacht, also konnte er es nicht haben; bei Goethe bedürfe es deshalb eines zweiten Teils, um den Helden irgendwie zu vollenden. Dem ersten, peinlichen Teil, so Noica, mit einem Mädchen aus dem Volke und mit Zechern steht der zweite Teil mit höheren Wesen gegenüber. Doch nicht die Verhältnisse zu anderen zählen, sondern das Verhältnis zu sich selbst. Wenn der Gedanke des Sich-selbst-Verlorenhabens das Tragische bei Faust sei, wie manche Philosophen behaupteten, dann müsse das Verhältnis zu sich, der Versuch, sich wieder zu finden, irgendwann, wenn auch erst in seiner letzten Stunde, plötzlich da sein, um überhaupt verstehen zu können, was mit ihm geschieht. Doch dieses Verhältnis ist überhaupt nicht da. Denn Goethe, so Noica, führt seinen Helden jenseits jeder derartigen Problematisierung. So sucht Faust nie sich selbst. Ihm fehlt diese Form von Bewusstsein. Ein Schein von Hoffnung tut sich auf in der Begegnung mit dem Erdgeist, mit seinem tieferen Ich. Doch das wird bald zu Asche. Eine Katastrophe, wie Noica dies bezeichnet. Wenn man die Dichtung also allein aus der Perspektive Fausts betrachtet, kann sie sich einzig aus dieser Asche erheben. Darum gilt die Untersuchung nicht allein der Faust-Perspektive, sondern auch der Perspektive Mephistos.

Noica versucht nun, den ersten Teil der Dichtung aus Fausts Perspektive zu betrachten. Der Anfang gebührt Faust, der versucht, zu suchen und für einen Augenblick sogar sich zu suchen. Es ist, so Noica, aus dem ganzen vulgären Gejammer eines mittelalterlichen Helden das

einzig Erwähnenswerte. Es sei ein Glücksfall, dass ihn diese Pein nicht allein zur Magie, sondern auch zum tiefen Dürsten nach Erkenntnis führt. Eigentlich lässt sich diese Tiefe nur ahnen, sie kommt nicht eindeutig zum Ausdruck. Das Gespräch mit dem Erdgeist, seinem tiefen Ich, ist eigentlich die illusorische Projektion des Selbst und nicht ein Akt, sich selbst zu verwirklichen. Er behauptet sich und will plötzlich seinesgleichen sein. Wie sollte dann der Erdgeist Faust nicht verschmähen, „zerquetschen“?! So ist Noica der Meinung, dass Fausts Drama dadurch und eigentlich an dieser Stelle bereits zu Ende geht: Schon nach der ersten Szene ist Faust bereits tot, geistig tot. Ab dem Vers 515 von den insgesamt 12.000 Versen geht alles schon zu Ende: Weder Ansporn noch Agonie, Faust ist „kalt“, von allem losgelöst worden, „wie einer, der den Beschluss gefasst hat, sich ein Ende zu machen“.²³⁵

Faust ist so, wie der *Prolog im Himmel* bzw. der Herr ihn selbst schildert, Gottes Knecht. Das heißt nicht, er sei streng gläubig. Für diesen seinen Herrn reiche das aber aus. Was hindere ihn dann daran, so Noica, sich in dem Augenblick, in dem er die Osterglocken hört, umzubringen? Allein die Erinnerung an die Jugend: „Wie tot muss dieser Faust sein, um mit so wenig überleben zu können!“²³⁶ Wo er nun derart tot ist, kann das „bunte Volk“ erscheinen. Faust wird zum losgelösten Kommentator; er kann nur „darüber“ reden, nicht mehr. Das Volk feiert Faust als des Vaters Sohn in Erinnerung an dessen Wohltaten, betrachtet ihn aber auch selbst als Heiler. Es ist die „Wiederauflage“ der mittelalterlichen Perspektive, von außen den Weisen zu definieren. Denn für das dumme Volk sei der Heiler der höchste Weise.

Faust wird letztendlich zu einem Phantom und kann allein in der Welt der Phantome existieren. Er kann sie nicht mehr entbehren. Er wird bei den dunklen Phantomen der Hölle beginnen und bei den leuchtenden Phantomen des Himmels enden. „Und mit dem Pudel öffnet sich diese *Prozession der Phantome*, die ab dieser Stelle das Werk sein wird, das das *lebendige* Drama des Menschen sein wollte.“²³⁷

Das Einzige, was Mephisto zu bieten hat, ist, Faust „die Grillen auszutreiben“. Dadurch soll also Faust erfahren, was das Leben ist. Mephisto wirkt mit einem Geister-Chor auf seine Stimmung ein, er führt ihm nichts Genaues vor und suggeriert ihm dadurch, er stehe ihm zur Verfügung. Was Mephisto als Gegenleistung haben will, ist, so Mephisto, nicht mehr als nur

²³⁵ Ebenda, S. 178. („... ca unul care a luat decizia de a sfârși cu sine.“)

²³⁶ Ebenda, S. 179. („Cat de mort trebuie să fie Faust spre a supraviețui cu atât de puțin!“)

²³⁷ Ebenda, S. 180. („Iar cu pudelul se deschide această *procesiune a fantomelor*, care va fi, de aci înainte, opera ce se vroeise drama *vie* a omului.“)

Fausts Seele. „Wenn es nur das ist! ... erwidert der andere, der nicht Beseelte.“²³⁸ So kommt es zum Pakt, unwahrscheinlich, nicht faustisch: Faust verkauft das, was für ihn unwichtig ist, und erhält dafür das, was ihn nicht interessiert: Die Lust, die Freuden. So fehlen sowohl das Tragische als auch das Dramatische. Es ist auch kein richtiger Pakt, es ist allein eine Wette, eine Wette zweier Widerwilliger. Aus der faustischen Perspektive betrachtet, sei es ein Wunder, dass ein derart träger Held, ab diesem Punkt eine Geschichte ohne Geschichte, Goethe interessieren konnte. „Das ist die Tatsache, die am Anfang jeder Interpretation von Goethes Werk ans Licht gebracht werden muss, das meiden jedoch ständig die Kommentatoren durch ihre für Goethe beleidigende Nachsicht.“²³⁹

Die Auseinandersetzung Mephisto-Faust wird nach Noicas Ansicht zu einem billigen Zusammenspiel von Intelligenzen genereller Gleichgültigkeit. Es widerspricht der so lebendigen Substanz der Faust-Sage. So hat Faust nichts mehr Faustisches an sich. Da stellt sich Noica die Frage, inwieweit Mephisto an Faust noch Interesse haben könne, wenn er nicht die Wette mit dem Herrn eingegangen wäre. Faust hingegen habe ein eindeutiges Interesse an Mephisto, denn dieser gibt ihm durch den Pakt die eine Möglichkeit, sich am Leben festzunageln: Man könne sich nicht umbringen, wenn man ein Wort zu halten hat. Und ab dieser Stelle beginnt Fausts ständiges Von-hinten-Gestoßenwerden durch das Leben, das der Herr im *Prolog*, dann die Kommentare und die Engel am Ende als *Streben* bezeichnen.

Den Stoff entnimmt Goethe dem Mittelalter, bleibt ihm aber nicht treu. Dadurch „verrät“ Goethe die Faust-Sage, ihren Charakter, das Religiöse. Dieser Verrat beginnt bereits im ersten, vollendet wird er aber im zweiten Teil. Faust kümmert weder die Hölle noch der Himmel; der Herr und seine Englein können nur noch vom *Streben* reden, das eher mit der Philosophie und weniger mit Religion zu tun hat. Durch irgendeine philosophische Tiefe hätte die Dichtung an Dichte gewinnen können; es ist aber bekannt, wie wenig Goethe mit dem Philosophischen zu tun hatte. Sogar die magische Dimension, so Noica, geht dem Werk verloren. Darum sei zum Beispielspiel Marlowes *Faust*, der es vermochte, der Sage treu zu bleiben, indem er den religiösen Hintergrund behalten hat, künstlerisch vollendeter als der Goethes. Mindestens eine Szene bei Marlowe, so Noica, sei Goethe überlegen. Es geht um die Szene des Paktes bzw. um das, was nach dem Pakt Faust von Mephisto verlangt. Bei Marlowe will er von Luzifer von Himmel und Erde wissen; er ist derart machtgerig und durstet nach Wissen, dass er,

²³⁸ Ebenda, S. 183. („Dacă nu e decât atât! ... replică celălalt, neînsuflețitul.“)

²³⁹ Ebenda, S. 183. („Acesta este lucrul care ni se pare că ar trebui pus în lumină, la începutul oricărei interpretări a operei lui Goethe, dar pe acesta îl evită statornic comentatorii, cu indulgența lor, ofensatoare față de Goethe.“)

selbst wenn er mehrere Seelen hätte, sie alle dem Teufel verkaufen würde. So bleibt Marlowe der Sage treu und kann sie gleichzeitig interpretieren. Dadurch ist sein *Faust* harmonisch. Entweder akzeptiere man den Aberglauben und die mittelalterliche Sage, indem man sie verkörpert oder man trennt sich vollkommen von ihnen. Dann aber, so Noica, praktiziere man keine schwarze Magie, man liebt auch keine Phantome mehr und man errege sich auch nicht mehr durch politische Herrschaft. Goethe hatte die religiöse Dimension nicht, so Noica, um die Legende wiederzugeben. Er hatte kaum den Mut, die magische Dimension aus seiner Jugend zu vollenden. Was ihm übrig blieb, war das Philosophische, für das weder er noch sein Faust vorbereitet waren. Dadurch verlangt Faust von Mephisto, ihn in den Lebensrausch zu stürzen. Mehr zu verlangen, ist er nicht imstande: Trunkenheit, Rollen, Taumel: das sind kräftige Erlebnisse für ein ausgelöschtes Herz. Die Episode mit Gretchen, die irgendwann folgt, könne viel über den bereuenden Goethe, wenig aber über Faust sagen. Gretchens Schicksal interessiert und beeindruckt, nicht Faust. Es ist aber, so Noica, vielleicht in Goethes Werk das einzig episodische Gelingen. Es ist die Wahrhaftigkeit in ihrem Inneren. Diese ist es, die bezaubert, nicht Faust. Künstlerisch betrachtet ist die Gretchentragödie der Kern des *Faust I*, aus dem Blickwinkel Fausts jedoch allein eine Episode. Er ist im Drama dabei, es bringt aber nichts Neues in Bezug auf seine Persönlichkeit. Fausts Persönlichkeit kann nichts mehr bereichern, weder der Glaube, wie im Falle Gretchens, noch die Walpurgisnacht. Dieser Teil gehört, so Noica, allein Gretchen, weder Faust noch irgendeiner faustischen Idee.

Was der 2. Teil des *Faust* im Hinblick auf die Figur Fausts bedeute, beantwortet Noica kurz: Im zweiten Teil ist die faustische Idee noch mehr gefährdet als im ersten Teil. Es ist ein verselbständigtes Theater und keine Ausstrahlung der faustischen Seele: „Faust ist lediglich ein Firmenschild! Dahin gelangt man, wenn man *Faust II* allein aus Fausts Gesichtspunkt untersucht.“²⁴⁰ Zu guter Letzt verblendet die Sorge einen Faust, der eine traurige Bilanz eines Lebens zieht, das zu nichts geführt hat. Den Traum träume er nun mal wieder, diesmal in seinem Inneren, indem er sich das freie Land für das freie Volk vorstellt. Eine großartige prophetische Vision, unter dem Aspekt des Faustischen jedoch leer. Mephisto kommentiert das selbst: „Den letzten, schlechten, leeren Augenblick, / Der Arme wünscht ihn fest zu halten.“²⁴¹ Was hat damit Faust erreicht? „Eine tatsächliche Erweiterung des Ichs? Nein, er verfügt über dieses noch viel zu geschlossene Ich des Schicksalsführers. Sehr weit entfernt vom Schicksal

²⁴⁰ Ebenda, S. 194. („Faust e doar o firmă! Iată und se ajunge cercetându-se *Faust II* numai din perspectiva lui Faust.“)

²⁴¹ GOETHE, Johann, Wolfgang von: *Faust. Eine Tragödie*. 11589-11590.

eines Moses, mit dem er oft verglichen wird, lag er da: Denn Faust führt kein auserwähltes Volk und auch keinen Altar, um sich niederzulassen - und das sagt alles.“²⁴²

Die nächste Frage, die Noica stellt, ist, was die jungen Engelsseelen von Faust erwarten bzw. was sie sich von ihm erhoffen? Da gebe es für sie weder einen Höhenflug noch ein hohes Werk zu finden. Faust habe während seines Lebens nie gesucht, und er wollte das auch nicht. Jemand anders hatte durch ihn etwas zu sagen. Der Teufel sei die einzige beseelte Idee, durch die sich das Werk hält. Fausts Seele, die sich weder selbst noch ihn als Person fortentwickelt, sei, so Noica, ein Kadaver, der von oben „gezogen“ wird, von Kräften, die eigentlich Gretchens Liebe in Bewegung gebracht hat. Künstlerisch betrachtet weist die Dichtung zum Teil Erfolge auf, philosophisch betrachtet ist Faust aus Fausts Perspektive ein Misserfolg. Es genüge jedoch, Mephisto an Fausts Stelle zu setzen, und das Ganze sieht vollkommen anders aus.

Als wichtig für Goethes Faust-Gestalt betrachten wir einen weiteren Charakterzug des Helden, den Noica nach einem Faust-Goethe-Vergleich - auf Goethes Persönlichkeit bezogen – festhält: Fausts ständige schlechte Laune, das Fehlen jedes Lächelns: „Mag sein, dass dieser Gedanke unwesentlich ist, aus dem Lächeln hat Goethe aber, wenschon nicht überzeugend, so doch verführend, einen wahren metaphysischen Schlüssel gemacht. ... Die Faust-Gestalt ist nicht die Goethes, das *Schicksal* des einen könnte aber das des anderen spiegeln ...“²⁴³

Die erste Bemerkung, die Noica auf *Faust I* bezogen aus der Mephisto-Perspektive macht, ist, dass Goethe überraschend wenig über Gott, dafür aufregend viel über den Teufel wusste. In einer Welt Gottes hat der Teufel seinen festen Platz. Er wird zu einem Prinzip des Lebens; das sei, so Noica, die große Lehre, die mit Goethe beginnt. Während andere Faust-Werke mit einem Prolog in der Hölle beginnen, fängt Goethes Dichtung mit einem Prolog im Himmel an. Bei Goethe ist der Himmel kein Himmel und die Hölle keine Hölle mehr. Der Teufel kommt auf die Erde und geht ehrenhaften Beschäftigungen nach. Der Teufel wird zur Hilfskraft des Göttlichen, denn es gibt nun weder Böses noch Gutes. So beschwört Faust auch nicht mehr den Teufel, sondern den Erdgeist, dessen Diener Mephisto ist.

²⁴² NOICA, Constantin: *Despărțirea de Goethe*. S. 196. („O adevărată lărgire a sinelui? Nu, obținuse sinele acela, închis prea mult încă, al conducătorului de destine. Cat de departe era el aici de destinul unui Moise, căruia îi e adesea asemănat: căci Faust nu duce spre așezare nici un popor ales și nici un altar – iar asta spune tot.“)

²⁴³ Ebenda, S. 200-201. („Poate părea minor gândul acesta, dar din surâs Goethe a făcut, cuceritor dacă nu convingător, o adevărată cheie metafizică. ... Făptura lui Faust nu e cea a lui Goethe, dar *destinul* unuia l-ar reflecta pe al celuilalt ...“)

Es folgt eine Erörterung der positiven Funktion des Teufels im Sinne des Dämonischen. Daraus folgt der logische Schluss, dass die Dichtung mit einem Prolog im Himmel beginnt, weil der Teufel in der Hölle nichts mehr zu suchen habe. Wenn in Goethes Dichtung Faust unter dem Faust der Sage angesiedelt ist, so steht Mephisto eindeutig über den Mephistogestalten der Volksbücher. In der Faust-Sage offenbart Mephisto seine Schwäche, seinen Fall und seine Traurigkeit; bei Marlowe trägt er die Hölle wie einen Fluch überall mit sich herum, während er bei Goethe ständig der Triumphierende ist. „Er ist der lebendige Held Goethes und sein Abenteuer ist es, das interessiert: *Was geschieht dem, der nur weiß? (...) Durch Mephisto hat Goethe mehr zu sagen als durch Faust.*“²⁴⁴ Hätte Faust tatsächlich ein eigenes Leben, würde die Handlung von sich aus ablaufen. Der Teufel hätte sie nur zu unterstützen. Der Held hätte dann Faust-Mephisto heißen mögen. Da die Geschichte aber das Gegenteil davon ist, heißt der Held eigentlich Mephisto-Faust. *Faust I* ist lediglich ein Prolog. Die Welt des *Faust I* ist die Welt des Möglichen, der Intuition; die des zweiten Teils ist auch nicht die wirkliche Welt und doch eine großartige Welt - nicht, weil sie die der Könige, sondern weil sie die wahrhafte Welt des Intellektes ist. In dieser Welt hat Mephisto etwas zu sagen.

Faust selbst ist das, was mit ihm geschieht, völlig fremd. Er lässt sich von Mephistos virtuossem Tun treiben. Mephisto legt ihm auch nahe, dass es eine natürliche Art gibt, ihn zu verjüngen. Für Fausts Wesen käme jedoch allein der künstliche Weg in Frage. Faust bringt dies nicht mehr, als dass er noch etwas vom Leben genießen könnte. Für Mephisto bedeutet es, „... die Ordnung des Möglichen über die des Realen endgültig zu installieren.“²⁴⁵ Mephisto ist aber nicht unmittelbar Objekt der vorliegenden Untersuchung. Daher werden wir auch nicht weiter auf Noicas eindringliche, tiefeschürfende und hoch interessante Überlegungen zur Figur des Mephisto eingehen.

Noica macht Faust nicht zu dem, wozu Heine ihn in seinem Tanzpoem gemacht hat. Seine philosophische Art der Auseinandersetzung schlägt eine ganz andere Richtung ein. Er schwimmt, wie gesagt, auch nicht gegen den Strom an und sucht nicht durch ein „Aus-der-Reihe-Tanzen“ Aufsehen zu erregen. Er macht nichts anderes, als was er mit dem Teufel Nefãrtate gemacht hat, als er ihn als „Gegen-Bild“ des Menschen, als „Wendung“ der Gestalt

²⁴⁴ Ebenda, S. 210-211. („El e eroul cel viu la Goethe și aventura sa interesează: *ce se întâmplă celui care doar știe? ... Prin Mefistofel, Goethe are mai multe de spus decât prin Faust.*“)

²⁴⁵ Ebenda, S. 214. („... *de a institui definitiv ordinea posibilului asupra realului.*“)

in der Spiegelung definierte. Aus Sicht dieser Wendung ergab sich die neu vollzogene Perspektive zu Goethes *Faust*.

3.4 Die Faust-Übersetzungen

Einen der wichtigsten Aspekte der Rezeption eines Werkes, eines Autors oder einer Kultur zeigen die Übersetzungen auf. Bezüglich der Wiedergabemöglichkeiten einer Sprache setzen sie Zeichen geistiger und sprachlicher Reife der aufnehmenden Kultur, ihrer Fähigkeit, bestimmte Inhalte, Gedanken- und Ideenkomplexe aufzunehmen. Was übersetzt wird, wie oft das eine oder andere Werk neu aufgelegt bzw. übersetzt wird, widerspiegelt im Grunde den gesellschaftlichen Geschmack, die kulturellen Neigungen, den „Beliebtheitsgrad“ des Werkes, des Stoffes, des einen oder anderen Themas, der einen oder anderen Gattung, jedoch auch die „Tiefe“ geistiger Auseinandersetzung: „Die Rezeption eines Meisterwerks durch das Publikum widerspiegelt die Aufnahmefähigkeit dieser Kultur. Vor zwei Jahren ist in der Übersetzung des Professors Monecorda - er selbst ein ausgezeichnete Literat, Schriftsteller und Mystiker - eine Gesamtausgabe des *Faust*, großartig kommentiert, erschienen. Der Buchhandelserfolg war glänzend. Bis jetzt sind schon drei Auflagen vergriffen. Und *Faust* befand sich nicht bei der ersten Intergralübersetzung ins Italienische. Dieser Erfolg hat die Assimilationskraft des italienischen Publikums auf den Prüfstand gestellt. Eine Kultur kann auch an der Aufnahmefähigkeit für Goethe, Shakespeare oder Cervantes - und nicht nur durch die Originalwerke, die sie selbst schöpft, gemessen werden.“²⁴⁶ Den anderen Aspekt der Rezeption mittels Übersetzungen fasst Lucian Blaga so in Worte: „,Übersetzen' heißt ,annektieren'. Ein Volk kann ein anderes Volk annektieren, indem es dessen Literatur in seine Sprache übersetzt. Das ist eine gehobene, sublimale Form des Annektierens. Das annektierte Volk verliert nichts, das annektierende Volk wächst und erhebt sich.“²⁴⁷

²⁴⁶ ELIADE, Mircea: *Profetism românesc*. București: Roza Vânturilor 1990, Bd. 2, S. 82-83. („Puterea de absorbție de către public a unei capodopere traduse măsoară capacitatea de asimilare a culturii respective. Acum doi ani a apărut, tradus de profesorul Monecorda <el însuși und distins literat, scriitor și mistic>, un *Faust* integral, magnific comentat. Succesul de librărie a fost strălucitor. Până acum s-au epuizat trei ediții. Și *Faust* nu era la prima traducere integrală în italienește. Succesul acesta verifică puterea de asimilare a publicului italian. O cultură poate fi măsurată și prin capacitatea ei de absorbție a lui Goethe, Shakespeare sau Cervantes – nu numai prin operele originale pe care le crează.“)

²⁴⁷ BLAGA, Lucian: *Elamul insulei*. S. 175. („A ,traduce' înseamnă a ,anexa'. Un popor poate să anexeze un alt popor, traducând literatura acestuia în limba sa. Iată o formă înaltă și sublimă a operației de anexare. Poporul anexat nu pierde nimic, iar cel care anexează crește și se înalță.“)

Der erste Name, der im Sinne unserer Untersuchung an dieser Stelle zu erwähnen wäre, ist der des Groß-Bojaren Iancu Văcărescu, der zwischen 1804 und 1810 in Wien studierte. Der Literaturhistoriker Gheorghe Bogdan-Duică behauptet, dieser habe in seiner Jugend Goethes *Faust* kurz nach dem Erscheinen des I. Teiles 1808 gelesen. Er soll sich dazu berufen gefühlt haben, Teile daraus in die rumänische Sprache zu übersetzen. Unter dem Titel *Dracul* („Der Teufel“) „von Goete“ [sic!] erschienen dann 1848 einige relevante Worte des Erdgeistes, den Văcărescu allerdings mit Mephisto verwechselt hatte.²⁴⁸ Diese dürftige Übersetzung scheint der erste Versuch in der rumänischen Literatur zu sein, aus Goethes *Faust* zu übersetzen. Die naive Deutung zeugt von einem „sehr dürftigen Begreifen des *Faust*“, so Bogdan-Duică.²⁴⁹

In der Tat lassen die ersten Übersetzungen aus Goethes Werken auf sich warten. Die erste längere Übersetzung erscheint erst zehn Jahre nach Goethes Tod. 1842 übersetzte Gavril Munteanu Goethes *Werther*, der sich großer Beliebtheit erfreute. In der Zeit bis zur Gründung der *Junimea* 1863 wird kaum noch etwas aus Goethes Werk übersetzt. 1850 erscheint in „*Zimbrul*“ in Iassy eine anonyme Übersetzung unter dem Titel *Margarita*. „*După Ghiote*“ [sic!] („Margarete“. „Nach Goethe“).²⁵⁰ Die rudimentäre, freie Übersetzung könnte aus der Feder des Chefredakteurs des Blattes, Dimitrie Gusti, Dichter und auch Übersetzer, stammen.²⁵¹

Die erste Übersetzung des ersten Teiles des *Faust* erscheint 1862. Die beiden Übersetzer, Vasile Pogor und Nicolae Skelitty, machen im Vorwort keinen Hehl daraus, dass die Übersetzung keineswegs dem Original nahe steht (mit Ausnahme der Lieder handelte es sich eigentlich um eine Prosaübersetzung).²⁵² Die beiden Übersetzer könnten sich der Probleme, mit denen die rumänische Sprache zu diesem Zeitpunkt ihrer Entwicklung konfrontiert war, bestimmte Inhalte wiederzugeben, bewusst gewesen sein. Sie hätten sonst nicht a priori eingestehen müssen, dass das Unternehmen ihr Ziel nicht erreichen könne. Ferner hat es auch an

²⁴⁸ VĂCĂRESCU, Iancu: *Colecție din poeziile d-lui marelui logofăt I. VĂCĂRESCU*. C.A. Rosetti și Vinterhalder 1848, S. 409.

²⁴⁹ BOGDAN-DUICĂ, Gheorghe: *Istoria literaturii române*. Cluj: Biblioteca „Dacoromaniei“ 1923, S. 18.

²⁵⁰ *Margarita. După Ghiote* [sic!]. In: *Zimbrul*. Nr. 5, 17. Juli 1850, S. 20.

²⁵¹ Ion Gherghel sieht den Grund für die späte Rezeption Goethes, zum Beispiel verglichen mit Schiller, in den sprachlichen Schwierigkeiten, mit denen eine Übersetzung zu jener Zeit noch verbunden war: „Die Tatsache, dass Goethe in diesem Zeitraum noch nicht im gleichen Maße übersetzt wurde, wird durch das Nichtvorhandensein eines linguistischen Instruments erklärt, das in zufrieden stellender Form Goethes Dichtung mit ihren mystischen Elementen und tiefen Gedankengängen wiedergeben kann.“ (GHERGHEL, Ion: *Goethe în literatura română*. București: Imprimeria Națională 1931, S. 167.) Ein weiterer, genau so gut anzunehmender Grund, warum Goethe erst später den „Einzug“ in die rumänische Kultur fand, lässt sich, wie Ion Roman behauptet, auch darin sehen, dass sein Werk allgemein weniger ansprechend war als zum Beispiel das Schillers. (siehe dazu: ROMAN, Ion: *Ecouri goethiene în cultura română*. S. 19).

²⁵² GOETHE, Johann, Wolfgang: *Faust. Tragedie de Goethe*. Iași: Adolf Berman 1862.

Titu Maiorescu außergewöhnlich heftiger Kritik liegen können, der das Manuskript kannte, so dass sie als Übersetzer selbst die „Flucht nach vorn“ antreten und auf die Mängel ihrer Arbeit aufmerksam machen.²⁵³

Die nachfolgenden „kleinen“ Übersetzungen aus Goethes *Faust* bestätigen die gesellschaftliche „Geschmacksrichtung“ jener Zeit. *Werther* war beliebt wie kaum ein anderes Werk. *Faust*, insbesondere *Faust II*, scheint in jeder Hinsicht den rumänischen Kulturkreis noch zu überfordern. Bestimmte Fragmente erfreuen sich jedoch größerer Beliebtheit. So reizen zum Beispiel Gretchens Lied am Spinnrad, *Meine Ruh ist hin*, und die Ballade *Es war ein König in Thule* immer wieder den einen oder anderen Übersetzer. Unter dem „rumänisierten“ Titel *Regele din Tulea* [sic!] („Der König aus Tulea“!) erscheint 1868 in „Albina Pindului“²⁵⁴ eine anonyme Prosaübersetzung, die, wie Gherghel vermutet, Grigore Haralambie Granda zuzuschreiben sei.²⁵⁵

Dank der Gesellschaft Junimea erscheint in der Folgezeit in „Convorbiri literare“ eine Reihe von Teilübersetzungen, Fragmente, wie zum Beispiel *Dedicațiune* („Zueignung“), *Spiritul* („Der Geist“, gemeint sind die Worte des Erdgeistes), *Faust* (eigentlich Fausts Frühlingsmonolog) und *Mephistopheles* (Mephisto über das Wort im Gespräch mit dem Schüler). Sie sind mit „M“ gezeichnet, was auf Titu Maiorescu schließen lässt.²⁵⁶ Nicolae Skelitty verdanken wir weitere Übersetzungen (diesmal in Versen): *Regele din Thule* („Ein König in Thule“),²⁵⁷ und *Rugăciunea Margaretei din Faust* („Zwinger“)²⁵⁸. Zehn Jahre später übersetzt Vasile Pogor ebenfalls in „Convorbiri literare“ die Szene *Nacht*²⁵⁹ und die zweite Szene *Vor dem Tor*²⁶⁰. 1897 erscheint in der Zeitschrift „Familia“ eine weitere Version des *Königs in Thule*

²⁵³ Titu Maiorescu hatte das Unternehmen als „Schande“ bezeichnet und Pogor innig gebeten, eine derartig schlechte Arbeit nicht zu veröffentlichen. Glauben wir Dan Mănuță, dann soll die Übersetzung nicht nach dem deutschen Original, sondern nach einer französischen Fassung erfolgt sein. Die Bitte der Übersetzer, über das Original nicht nach der Übersetzung zu urteilen, könnte einen derartigen Verdacht untermauern. (s. dazu: ROMAN, Ion: *Ecouri goethiene în cultura română*. S. 92-96 und FLEISCHER, Gundula: *Die Übersetzungen des Dramas ‚Faust‘ von Johann Wolfgang von Goethe ins Rumänische*. Iași: Universitatea Alexandru Ioan Cuza 2000, 10.)

²⁵⁴ *Regele din Tulea* [sic!]. In: *Albina Pindului*. Nr. 4, 1. August 1868, S. 96.

²⁵⁵ GHERGHEL, Ion: *Bibliografie critică despre Goethe la români*. In: *Revista germaniștilor români*. 1936, S. 34.

²⁵⁶ M. [MAIORESCU, Titu]: *Din „Faust“*. De Goethe. In: *Convorbiri literare*. Iași, Nr. 22, 15. Januar 1870, S. 399-400.

²⁵⁷ SKELITTY, Nicolae: *Regele din Thule din Goethe*. In: *Convorbiri literare*. Iași, Nr. 3, 1. April 1870, S. 50.

²⁵⁸ SKELITTY, Nicolae: *Rugăciunea Margaretei din Faust*. (Din Goethe). In: *Convorbiri literare*. Iași, Nr. 17, 1. Noieembrie 1870, S. 287.

²⁵⁹ POGOR, Vasile: *Faust*. (Fragment din Partea întâia). Trad. Din Goethe. In: *Convorbiri literare*. Iași, Nr. 1, 1. April 1879, S. 20-25.

²⁶⁰ POGOR, Vasile: *Faust*. (Fragment din Partea întâia). Trad. Din Goethe. In: *Convorbiri literare*. Iași, Nr. 2, 1. Mai 1880, S. 49-55.

von Octav Lecca²⁶¹, 1902 finden wir erneut eine gleichnamige Übersetzung von Ioan Băilă im Band *Poeți germani. Johann W. Goethe. Heinrich Heine* („Deutsche Dichter. Johann W. Goethe. Heinrich Heine“).²⁶²

Mit der vollständigen Übersetzung des *Faust I* in Versen, die Ion Gorun (Alexandru Hodoș) zu verdanken ist, beginnt 1906 eine neue Zeit in der Geschichte der rumänischen *Faust*-Übersetzungen.²⁶³ Fragmente davon hatte Gorun schon früher in den Zeitschriften „Revista noastră“ und „Vieața literară“ veröffentlicht. Die Übersetzung ist annehmbar: „Was auch immer man über die Unstimmigkeiten in Ion Goruns Übersetzung sagt, eins gilt mit Sicherheit: Die von ihm geleistete Arbeit bringt in die andere Waagschale ausreichend viel an Qualitäten, um die Waage auszugleichen.“²⁶⁴ Die Gesamtübersetzung des ersten Teiles erfuhr drei weitere Auflagen.

1907 erscheint eine neue Fassung des *Königs in Thule* von Nicolae Iorga, die er in der von ihm geleiteten Zeitschrift „Floarea Darurilor“ unter dem Titel *Craiul din Thule* veröffentlicht.²⁶⁵ Dazu schreibt Iorga: „Von allen Balladen, die überhaupt je geschrieben wurden, gibt es möglicherweise keine einzige, die in weniger Zeilen und in einer einfacheren Sprache eine größere Tragödie zusammenfasst, wie die vom König in Thule.“²⁶⁶

Wenngleich mit Ausnahme weniger Lieder das Ganze in Prosa übertragen war, wurde die 1908 erschienene Übersetzung des *Faust I* durch Iosif Nădejde zum Publikumserfolg.²⁶⁷ Der Übersetzer war sich, wie Pogor und Skiletty auch, der Problematik bewusst. Dementsprechend erhebt Nădejde auch sie keinen Anspruch darauf, mehr von sich zu geben als eine milde Idee vom Original. Mit Ausnahme einiger Interpretationsfehler, so Ino Gherghel, sei die Übersetzung exakt.²⁶⁸ Bis 1936 erschienen trotz „Konkurrenz“ durch Pogors und Skiletty

²⁶¹ LECCA, Octav: *Regele din Thule*. In: *Familia*. Nr. 38, 21. September/3. Oktober 1897, S. 446.

²⁶² BĂILĂ, Ion: *Poeți germani. Johann W. Goethe. Heinrich Heine*. Sibiu: Tipografia 1902.

²⁶³ GOETHE, Johann, Wolfgang: *Faust. Tragedie*. Traducere de Ion Gorun. București: Institutul de arte grafice „Carol Göbl“ 1906.

²⁶⁴ GHERGHEL, Ion: *Goethe în literatura română*. S. 136. („Orice s-ar spune de imperfecțiunile traducerii lui Ion Gorun, un fapt rămâne sigur: lucrarea săvârșită de el are în cealaltă balanță destule calități, pentru ca să se poată ține cumpăna dreaptă.“)

²⁶⁵ IORGA, Nicolae: *Craiul din Thule*. In: *Floarea Darurilor*. Nr. 2, 1907, S. 87-88.

²⁶⁶ Ebenda, S. 87. („Din câte balade s-au scris vreodată, poate nici una nu cuprinde în mai puține rânduri și într-un grai mai simplu o mai mare tragedie decât *Craiul din Thule*.“)

²⁶⁷ GOETHE, Johann, Wolfgang: *Faust. Tragedie*. Traducere de Iosif Nădejde. București: Editura Librăriei Leon Alcalay 1908.

²⁶⁸ GHERGHEL, Ion: *Goethe în literatura română*. S. 67.

Übersetzung drei weitere Neuauflagen. Die Übersetzung der Ballade des Königs in Thule stammt von Victor Eftimiu.

In seinem Buch *Ecouri goethiene în cultura românească* zitiert Ion Roman St.O. Iosif, der 1899 einem Freund schreibt: „Ich lese *Faust*. Ich bin von der übernatürlichen Kraft, mit der der große Goethe das Bild des irdischen Lebens beschwört, gefesselt.“²⁶⁹ 1913, in einem späteren Brief an den Publizisten Horia Petra-Petrescu, gibt Iosif seine Entscheidung bekannt, *Faust* zu übersetzen. Der frühe Tod im gleichen Jahr 1913 hindert ihn daran, sein Vorhaben auszuführen. Es erscheinen nur zwei Fragmente: 1906 in „Convorbiri literare“ (*Prolog în cer* / „Prolog im Himmel“)²⁷⁰ und 1913 in „Lumina literară“ (*Regele din Thule* / „Ein König in Thule“).²⁷¹

1909 erscheint eine bescheidene Übersetzung Maria Cuțans *Închinare* („Zueignung“) in „Luceafărul“²⁷², dann 1916 wiederaufgelegt im Gedichtband *Din caietul vremii* unter dem Titel *Închinarea lui Goetho* [sic!].²⁷³

Die erste Gesamtübersetzung von *Faust I* und *II* verdanken wir I.U. Soricu.²⁷⁴ Fragmente daraus erscheinen im Vorfeld der Gesamtausgabe in Zeitschriften wie „Drum drept“, „Solia“ und „Ramuri“. Diese Übersetzung liegt auch der Aufführung im Rumänischen Nationaltheater Bukarest 1925 zugrunde. Die Premiere (nur *Faust I*), die auch Nae Ionescu in seinen Vorlesungen zu Goethes *Faust* sehr kritisch erwähnt, konnte wenig überzeugen. Die Übersetzung wurde heftig kritisiert. Es fehlte, so die Kritik, die „Musikalität“, die „Tiefe“ und die „Intellektualität“ des Originals. „Man kann sagen, dass Faust da war, Goethe aber fehlte.“²⁷⁵ „Und doch möchten wir den Namen I.U. Soricu, so Ion Roman, nicht verachten, allein schon deshalb, weil er der erste Rumäne war, der sich überhaupt getraut hat, das mit Fallen bestückte schwierige Terrain des zweiten Teiles von *Faust* zu betreten.“²⁷⁶

²⁶⁹ ROMAN, Ion: *Ecouri goethiene în cultura română*. S. 234. („Citesc pe *Faust*. Sânt cu totul absorbit de puterea supranaturală cu care evocă marele Goethe icoana vieții pământești.“)

²⁷⁰ IOSIF, St. O.: *Prolog în cer*. In: *Convorbiri literare*. Nr. 3-5, März-April-Mai 1906, S. 407-412.

²⁷¹ IOSIF, St. O.: *Regele din Thule*. In: *Lumina literară*. Nr. 3, 17. März 1913, S. 1.

²⁷² CUȚAN, Maria: *Închinare. De Goethe*. In: *Luceafărul*. Nr. 7, 1909, S. 153.

²⁷³ CUȚAN, Maria: *Din caietul vremii. Poezii*. București: Minerva 1916, Bd. 2.

²⁷⁴ GOETHE, Johann, Wolfgang: *Faust. Opera completă*. In românește de I.U. Soricu. București: Ancora (o.J.).

²⁷⁵ *Revista săptămânei, De prin țară*. In: *Ideea europeană*. 1. Oktober 1925, S. 4. („Se poate spune că Faust era aici, lipsea însă Goethe.“)

²⁷⁶ ROMAN, Ion: *Ecouri goethiene în cultura română*. S. 271. („Și totuși n-am voi să acoperim de dispreț numele lui I.U. Soricu, fie și pentru motivul că a fost cel dintâi român care a avut curajul să se aventureze pe terenul dificil, plin de capcane al părții a II-a din *Faust*.“)

Ein verstärktes Interesse für Goethe und sein Werk ist wieder ab 1925 zu verzeichnen. Die Tatsache, dass zwischen 1918 und 1925 keine Übersetzungen aus seinem Werk erschienen, könnte man auch als Zeichen der Ressentiments deuten, die die Gesellschaft nach dem I. Weltkrieg Deutschland gegenüber hegte. In „Adevărul literar și artistic“ erscheint unter dem Titel *Din Faust (După Goethe)* („Aus Faust. Nach Goethe“) die Übersetzung des ersten Monologs. Sie beinhaltet auch die Worte des Erdgeistes und stammt aus der Feder des Dichters Alexandru Macedonski.²⁷⁷ In der derselben Zeitschrift erscheinen im gleichen Jahr 1925 Ion Sân-Giorgiu Übersetzungen *A fost un rege în Thule* („Es war ein König in Thule“)²⁷⁸ und *Din Faust. Cântecul Margaretei la vârtejniță* („Aus Faust. Gretchens Lied am Spinnrad“).²⁷⁹ 1927 veröffentlicht I. Mihăilescu eine neue Übersetzung des *Königs in Thule* in der „Revista Societății Tinerimea Română“²⁸⁰, George Murnu Gretchens Lied am Spinnrad²⁸¹ und die *Balade des Königs in Thule* in „Propilee literare“ veröffentlicht.²⁸²

Genau wie der I. Weltkrieg waren auch der II. Weltkrieg und seine Folgen für die Rezeption Goethes und der deutschen Kultur allgemein wenig förderlich. Das letzte Ereignis vor Kriegsende verzeichnen wir 1940, als Laura M. Dragomirescu ihre Übersetzung des ersten Teiles des *Faust*²⁸³, zwei Jahre später dann die Übersetzung des zweiten Teiles²⁸⁴ dem Publikum vorstellt. Mit Laura Dragomirescu verzeichnen wir nicht nur eine neue Übersetzung, sondern auch einen qualitativen Sprung. Die Übersetzung kann als eine der besten Leistungen auf diesem Gebiet bezeichnet werden, so Mihai Isbășescu.²⁸⁵ Die Übersetzung „... stellt eine höhere Stufe dieses langwierigen Prozesses dar, ... Goethes Werk in die rumänische Kultur zu integrieren.“²⁸⁶

²⁷⁷ MACEDONSKI, Alexandru: *Din „Faust“*. (*După Goethe*). In: *Adevărul literar și artistic*. Nr. 251, 27. September 1925, S. 6.

²⁷⁸ SÂN-GIORGIU, Ion: *A fost un rege în Thule*. In: *Adevărul literar și artistic*. Nr. 213, 4. Januar 1925, S. 4.

²⁷⁹ SÂN-GIORGIU, Ion: *Din Faust. Cântecul Margaretei la vârtejniță*. In: *Adevărul literar și artistic*. Nr. 217, 1925, S. 4.

²⁸⁰ MIHĂILESCU, I.: *Craiul din Thule. De Goethe*. In: *Revista Societății Tinerimea Română*. Nr. 8, 18. Mai Mai 1927, S. 16.

²⁸¹ MURNU, George: *Cântecul Margaretei*. In: *Propilee literare*. Nr. 14, 1. Oktober 1927, S. 22.

²⁸² MURNU, George: *Balada regelui din Thule*. In: *Propilee literare*. Nr. 14, 1. Oktober 1927, S. 23.

²⁸³ GOETHE, Johann, Wolfgang: *Faust. Partea întâia*. Traducere în versuri de Laura M. Dragomirescu. București: „Bucovina“ I.E. Toroutiu 1940.

²⁸⁴ GOETHE, Johann Wolfgang: *Faust. Partea a doua*. Traducere în versuri de Laura M. Dragomirescu. București: „Bucovina“ I.E. Toroutiu 1942.

²⁸⁵ ISBĂȘESCU, Mihai: *Faust în literatura română*. In: *Omagiu lui Iorgu Iordan*. București: Editura Academiei R.P.R. 1958, S. 437.

²⁸⁶ ROMAN, Ion: *Ecouri goethiene în cultura română*. S. 360. („... reprezintă o treaptă mai sus în acest proces de durată ... de integrare a capodoperei goethiene în cultura română.“)

Es vergehen sieben Jahre, bis weitere Übersetzungen aus Goethes *Faust* ihren Weg zum Publikum finden können. Anlass ist das Goethe-Jahr 1949. Nahezu gleichzeitig erscheint eine Übersetzung Petre Solomons in „Scântea“²⁸⁷ und eine Übersetzung Marin Sadoveanus in „Viața românească“.²⁸⁸ Das Merkwürdige daran ist, dass beide die gleichen Passagen des 5. Aktes im *Faust II*, ausgewählt haben.

Allein der Vollständigkeit halber wird die 1954 erschienene Gesamtübersetzung des *Faust* durch Ju. Barsanskij an dieser Stelle erwähnt.²⁸⁹ Sie erscheint allerdings nicht in Rumänien, sondern in der ehemaligen rumänischen Provinz Moldau, die nach dem 2. Weltkrieg von der UdSSR annektiert worden war, und zwar in Chișinău. Ein Jahr später, 1955, veröffentlicht in Rumänien Lucian Blaga seine Integralübersetzung²⁹⁰, ein Meilenstein der Faust-Rezeption im rumänischen Kulturkreis. Sie erfreut sich auch heute noch großen Erfolgs und erfuhr zahlreiche Neuauflagen. Einzelne Fragmente wurden in der Klausenburger Zeitschrift „Steaua“ veröffentlicht.

Folgen wir der Auffassung Blagas zur dichterischen Übertragung eines Werkes in eine andere Sprache, so müsste diese Faust-Übersetzung als „Nachdichtung“ bezeichnet werden. Dafür sprechen auch Blagas Aussagen in seinem Beitrag *Cum am tradus pe „Faust“* („Wie ich ‚Faust‘ übersetzte“).²⁹¹ In der Gestaltung neuer sprachlichen Ausdrücke oder Formulierungen verwendete der Dichter, wenn es der Fall war, die der rumänischen Sprache eigenen Modelle. Dieses absichtliche Vorgehen, keine „Übersetzung“, sondern ein poetisches Äquivalent in rumänischer Sprache zu schaffen, entspringt dem schöpferischen Geist eines Philosophen und Dichters mit ausgeprägter Persönlichkeit. Gerade die schöpferische Freiheit eigener dichterischer Nuancen, die sich Blaga bei der Gestaltung poetischer Äquivalenzen erlaubte, hat ihm die meiste Kritik eingebracht: Diese Version sei „weniger“ Goethe, und mehr Blaga. Denn, so Isbășescu, „... das Gewand eines anderen Dichters anzulegen und auf seine Persönlichkeit und die Eigenart seines Stils zu verzichten“, damit tat sich Blaga anscheinend schwer.²⁹² So stimmen wir Elena Viorel zu, dass Blagas Perspektive ist die eines Dichters *par*

²⁸⁷ SOLOMON, Petre: *Din „Faust“*. In: *Scântea*. Nr. 1515, 28. August 1949, S. 3.

²⁸⁸ SADOVEANU, Ion Marin: *Fragment din „Faust“*. In: *Viața românească*. Nr. 9, September 1949, S. 186-187.

²⁸⁹ GHETE [sic!]: *Faust*. Traducere de Ju. Barsanskij. Chișinău: „Școala Sovietică“ 1954.

²⁹⁰ GOETHE, Johann Wolfgang: *Faust. Tragedie*. În românește de Lucian Blaga. București: Editura de Stat pentru Literatură și Artă 1955.

²⁹¹ BLAGA, Lucian: *Cum am tradus pe „Faust“*. In: *Steaua*. Nr. 5, Mai 1957, S. 85-90.

²⁹² ISBĂȘESCU, Mihai: *Faust în literatura română*. S. 438. („... să intre în haina altui poet, și să renunțe la personalitatea sa și la specificul stilului propriu.“)

excellence.²⁹³ Ion Roman betrachtet Blagas Faust-Übersetzung als keinesfalls „perfekt“, befindet jedoch: „Ohne Zweifel ist sie bis jetzt die beste, aus mancherlei Gesichtspunkten den bisherigen unvergleichlich überlegen.“²⁹⁴ Vasile Voia betrachtet die Übersetzung als eine Übertragung in die rumänische Sprache, „die einmalig ist und bei uns noch nie da gewesen.“²⁹⁵ Das unserer Meinung nach treffende, unter Umständen das Pro und Kontra versöhnende Urteil spricht der Germanist und erfahrene Übersetzer Petru Forna aus: Lucian Blagas Übersetzung sei nicht so, wie ihn Goethe geschrieben hätte, wenn er Rumäne gewesen wäre, sondern so, wie er im Rumänischen sein sollte.²⁹⁶ Der Vollständigkeit halber sollten auch die „extremen“ Urteile zu Blagas Faust-Übersetzung erwähnt werden: Laut I. Oprișan stellt Ovidiu Drâmba die Übersetzung ohne jeden Zweifel dem Original gleich.²⁹⁷ Dieser Meinung widerspricht Tudor Arghezi: „Die Übersetzung ist einfach ... abscheulich.“²⁹⁸

Es sah lange so aus, dass nach Blagas Übersetzung keiner mehr eine Gesamtübersetzung wagen würde. Eine Ausnahme macht die weit weniger gelungene, kurz darauf erschienene Integralübersetzung durch Ion Iordan (Immanuel Weißglas): 1957 der erste Teil des Werkes²⁹⁹, 1959 der zweite Teil.³⁰⁰ Fragmente daraus finden wir im Vorfeld der genannten Herausgaben in „România liberă“. Lange Zeit danach erscheinen nur noch Teilübersetzungen. 1961 veröffentlicht Maria Banuș einen Band mit Goethe-Gedichten. Darunter befindet sich auch Gretchens Lied am Spinnrad.³⁰¹ Alexandru Philippide übernimmt 1974 in seinem Band *Flori de poezie străină răsădite în românește* („Blüten ausländischer Dichtung umgepflanzt in die rumänische Sprache“) Teile aus Goethes Werk unter dem Titel *Faust. Fragmente din noaptea de walpurgis clasică* („Faust. Fragmente aus der klassischen Walpurgisnacht“).³⁰² In seinen Bemühungen, Lyrik in die rumänische Sprache zu übertragen, vertritt Philippide gegenüber

²⁹³ VIOREL, Elena: *Zwei rumänische Fassungen von Goethes „Faust“*. In: *Zeitschrift der Germanisten Rumäniens*. București 1998, Nr. 13-14, S. 127.

²⁹⁴ ROMAN, Ion: *Ecouri goethiene în cultura română*. S. 385. („Este însă fără îndoială cea mai bună de până acum, incomparabil superioară în unele privințe precedentelor.“)

²⁹⁵ VOIA, Vasile: *Tentația limitei și limita tentației. Glose la mitul faustic*. Cluj-Napoca: Dacia 1997, S. 136. („... unică și fără precedent la noi ...“)

²⁹⁶ FORNA, Petru: *Probleme de teoria și practica traducerii literare*. Cluj-Napoca: Studia 1998, S. 47-48.

²⁹⁷ OPRIȘAN, I.: *Lucian Blaga printre contemporani*. București: Minerva 1987, S. 208.

²⁹⁸ ARGHEZI, Tudor: *Edituri și tălmăciri*. In: *Veac nou*. Nr. 2, Juli 1954, S. 2. („Traducerea e pur și simplu ... execrabilă.“) Bei allem Respekt vor Tudor Arghezis Persönlichkeit können wir ein derartiges Urteil keineswegs nachvollziehen. Mit höchster Wahrscheinlichkeit entspricht es einer persönlicher Abneigung zweier sich diametral und unversöhnlich gegenüberstehender Charaktere, die es auf entgegengesetzte Art und Weise verstanden haben, ihr Leben in einer historisch trüben Zeit zu gestalten.

²⁹⁹ GOETHE, Johann Wolfgang: *Faust. Tragedie. (Partea întâi)*. În românește de Ion Iordan. București: Editura pentru Literatură și Artă 1957.

³⁰⁰ GOETHE, Johann Wolfgang: *Faust. Partea a doua a tragediei în cinci acte*. În românește de Ion Iordan. București: Editura de Stat pentru Literatură și Artă 1959.

³⁰¹ GOETHE, Johann Wolfgang: *Poezii*. În românește de Maria Banuș. București: Editura Tineretului 1961, S. 163.

Blaga eine gegenteilige Meinung: Er habe versucht, den Klang des Originals in die rumänische Sprache zu übertragen. Mit anderen Worten, er habe sich bemüht, mit seinem Instrumentarium dem rumänischen Leser den Klang wiederzugeben, den der übersetzte Dichter demjenigen, der ihn in Originalsprache liest, vermittelt. In diesem Sinne erfolgt 1982 die bis dato letzte Integralübersetzung durch Ștefan Augustin Doinaș.³⁰³ Einige Fragmente erscheinen im Vorfeld der Herausgabe in „România literară“ und in „Luceafărul“. Auch wenn der eine oder andere die Frage stellte, ob nach Blaga eine weitere Integralübersetzung überhaupt „nötig“ wäre, war die Herausgabe ein überwältigender Erfolg und erfreute sich nicht nur großer Resonanz, sondern auch mehrerer Auflagen. Denn Doinașs Variante scheint im Gegensatz zu Blaga, der den Schwerpunkt auf die „Poesie“ in rumänischer Sprache, unter Umständen in persönlicher Artikulation legte, eher Goethes „Klang“ dem Leser vermitteln zu wollen. Als Exeget und Übersetzer gelingt es Doinaș eine angemessene Übersetzung vorzulegen, die laut Vasile Voia „... imstande ist, mit jeder anderen und in jedem anderen Kulturraum zu rivalisieren, ...“.³⁰⁴ Doinaș verdanken wir auch eine hervorragend dokumentierende Einführung, ausführliche Anmerkungen und Kommentare, die, wie Elena Viorel zutreffend formuliert, die dichterische Inspiration mit der Akribie des Wissenschaftlers und Literaturkritikers verbindet.³⁰⁵

Im Rahmen der Untersuchung zur Faust-Rezeption sind nicht allein die Übersetzungen aus Goethes *Faust* zu berücksichtigen, auch wenn für den rumänischen Kulturkreis der eigentliche Bezugs- und Definitionspunkt des Dr. Faust grundsätzlich Goethes *Faust* ist. 1964 erscheint im Rahmen einer Anthologie englischen Theaters in Leon Lewițchis Übersetzung Christopher Marlowes *Tragische Geschichte vom Leben und Tod des Doktor Faust*³⁰⁶, 1972 die Übersetzung von Anca Bursan und Gheorghe Panco³⁰⁷, eine weitere Übersetzung von Leon Lewițchi, Andrei Bantaș und Florentina Toma 1988.³⁰⁸ Thomas Manns *Dr. Faustus* sowie *Die Entstehung des Dr. Faustus* erscheinen mit einer ausführlich dokumentierten Einführung

³⁰² PHILIPPIDE, Alexandru: *Flori de poezie străină răsădite în românește*. București: Eminescu 1974.

³⁰³ GOETHE, Johann Wolfgang: *Faust. Partea I-a și Partea a II-a*. Traducere, introducere, tabel cronologic, note și comentarii de Șt. Augustin Doinaș. București: Univers 1982.

³⁰⁴ VOIA, Vasile: *Tentația limitei și limita tentației*. S. 190. („... aptă să rivalizeze cu oricare alta și în orice perimetru cultural național ...“)

³⁰⁵ VIOREL, Elena: *Zwei rumänische Fassungen von Goethes „Faust“*.

³⁰⁶ MARLOWE, Christopher: *Teatru englez. Antologie*. București: Editura pentru literatură universală 1964.

³⁰⁷ MARLOWE, Christopher: *Tragica istorie a doctorului Faust*. București: Univers 1972.

³⁰⁸ MARLOWE; Christopher: *Teatru*. București: Univers 1988.

durch Ion Ianoși 1966 in Eugen Barbus und Andrei Ion Deleanus Übersetzung.³⁰⁹ Der Roman erfährt zwei weitere Auflagen.

Zwischen 1980 und 1984 arbeiten Vasile Voia und Eugen Cristea an einer kommentierten Anthologie zum Thema Faust in der Weltliteratur. Das Vorhaben konnte nicht realisiert werden, es konkretisierte sich im Laufe der Zeit teilweise in Vasile Voias Essay *Tentația limitei și limita tentației - Glose la mitul faustic* („Die Versuchung der Grenze und die Grenzen der Versuchung - Glossen zum faustischen Mythos“).³¹⁰ Die von Eugen Cristea übersetzten Fragmente aus der *Historia von D. Johann Fausten*, Grabbes *Don Juan und Faust*, Heines Tanzpoem *Faust* liegen als Manuskript vor und wurden zum Teil von Vasile Voia bei der Gestaltung seines Essays verwendet. 1982 erscheint in der Zeitschrift „Steaua“ in Eugen Cristeas Übersetzung *Ein Abend bei Doktor Faust* von Hermann Hesse³¹¹, im Mai 1983 in „Vatra românească“ die Übersetzung der Szene „Der Besuch“ aus Lenaus *Faust*.³¹² Vasile Voia veröffentlicht 1986 im Jahrbuch der Klausenburger Zeitschrift „Tribuna“ die Übersetzung Michel de Ghelderodes *La mort du Docteur Faust*.³¹³

3.5 Die Faust-Inszenierungen

Ein monumentales Werk wie Goethes *Faust*, ein Universum, das „vom Einzelmenschlichen bis zur Weltschau“³¹⁴ reicht, stellt nicht allein das technische Problem der Inszenierung. Die Fülle aufeinander folgender, voneinander jedoch losgelöster, nicht in unmittelbarem Zusammenhang stehender Szenen, die ihre Schauplätze von der Unterwelt über die „gotische“ Stube, über Burg, Berg und Tal bis in den Himmel verlegen, machen die Tragödie für eine szenische Aufführung wenig geeignet. Die szenische Umsetzung ist viel zu anspruchsvoll und wird dadurch über den Alltag hinaus zur künstlerisch-technischen Herausforderung: „Eine Dichtung von solcher Gedankentiefe im Ganzen, von solcher Gedankendichte im Einzelnen, von solcher Gestaltenfülle und Wissensvielfalt, eine Dichtung, deren annähernde Erschließung ein nicht unbeträchtliches Bildungswissen und Nach-Denken erfordert, widerspricht ihrer inneren Natur nach dem eigentlichen Sinn des Theaters. (...) Aber das Theater besteht nicht nur aus

³⁰⁹ MANN, Thomas: *Dr. Faustus. Viața compozitorului german Adrian Leverkühn povestită de un prieten*. București: Editura pentru literatură universală 1966.

³¹⁰ VOIA, Vasile: *Tentația limitei și limita tentației. Glose la mitul faustic*. Cluj-Napoca: Dacia 1997.

³¹¹ HESSE, Hermann: *O seară la doctor Faust*. In: *Steaua*. Nr. 12, Dezember 1982, S. 42.

³¹² CRISTEA, Eugen: *Nikolaus Lenau. Faust*. In: *Vatra românească*. 20. Mai 1983, S. 8.

³¹³ GHELDERODE, Michel de: *Moartea doctorului Faust*. In: *Spectacol I. Almanah Tribuna*. 1984, S. 58-76.

der Bühne und ihren Helfern, sondern zu mindestens gleichen Teilen auch aus dem Zuschauerraum und seinen Aufnahmebegierigen. Zu gedrängt aber ist die Fülle der Gedankeninhalte und Gedankenformen, der Gestaltenerscheinungen und Gestaltenbedeutung, der vordergründigen Bilder und des hintergründigen Sinnes, als dass der ‚Faust‘ im üblichen Theaterspielplan seinen Platz finden könnte. Das will nicht besagen, der ‚Faust‘ solle nicht aufgeführt werden. (...) Aber auch dann bleibt er Bildungstheater, nicht lebendige Bühne.“³¹⁵ Diese Gedanken werden auch dadurch untermauert, dass es sogar in Deutschland nach Goethes Tod 22 Jahre gedauert hat, bis der zweite Teil in Hamburg 1854 uraufgeführt wurde. Es war unter Umständen zu erwarten, dass er anfangs auf Unverständnis stieß. Es mussten weitere 22 Jahre vergehen, damit beide Teile, *Faust I* und *Faust II*, 1876 in Weimar in der Regie von Otto Devrients zum ersten Male zusammen inszeniert werden konnten.

Unter diesen Umständen ist es vielleicht kein Paradoxon, dass der erste Teil des *Faust* erstmals in französischer Bearbeitung 1828 in Paris auf die Bühne kam. Auf deutschem Boden sahen anfangs nur Szenen des *Faust I* das Bühnenlicht. Auch Goethes Versuche, ihn zu inszenieren, scheiterten, denn der Dichter selbst glaubte kaum an die Bühnenwirksamkeit des Stückes. An den Berliner Intendanten Graf Brühl schreibt Goethe am 1. Mai 1815: „Er steht gar zu weit von theatralischer Vorstellung ab.“ Der erste Teil des *Faust* wurde somit in Deutschland erstmals am 19. Januar 1829 am Hoftheater zu Braunschweig aufgeführt. Diese „Uraufführung“ August Klingemanns stellte eigentlich allein die Gretchen-Tragödie dar. Nach diesem Vorbild, das heißt auf die Gretchen-Tragödie beschränkt, werden die meisten Bearbeitungen nach 1829 den *Faust I* darstellen.

An dieser Stelle wird noch einmal deutlich, warum Goethes *Faust* als Ganzes in Rumänien nie gespielt wurde, warum die rumänischen Inszenierungen des ersten Teiles an einer Hand abgezählt werden können, mehr noch, warum die Rezeption des *Faust* sowohl in seiner Breite als auch und insbesondere in der Tiefe bis Anfang des 20. Jahrhundert problematisch und das Werk allein bestimmten Kulturkreisen zugänglich war. Diese Tatsachen sind nicht allein durch unzureichende Sprachkenntnisse zu begründen. Gleichermäßen lag es auch am generellen Bildungsniveau, an der Intellektualität, am Mangel geistiger Tiefe der gesellschaftlichen Auseinandersetzung. So, wie vor allem die „rührseligen“ Passagen und eher das Geschehen um Gretchen den Gesellschaftsgeschmack trafen, so wie die ersten Übersetzer erst *Meine Ruh*

³¹⁴ ZELTON, Heinrich - WOLF, Eduard: *Der neue Schauspielführer. Berühmte Dramatiker und ihre Werke*. Weyarn: Seehamer (o.J.), S. 98.

³¹⁵ Ebenda, S. 100.

ist hin und den *König in Thule* „entdeckten“, genau so war auch der erste „Faust-Auftritt“ in rumänischer Sprache Mitte des 19. Jahrhunderts eigentlich kein „Faust“, sondern eine „Margarete“.

Im rumänischen Kulturraum tun sich also Werke anspruchsvolleren Gehalts gegen Mitte des 19. Jahrhunderts noch schwer. Die Werke einiger Schriftsteller wie, zum Beispiel, Wieland, Schiller, Goethe, so Dimitrie Popovici, erreichen eine geringere Anziehungskraft.³¹⁶ Dem pflichtet auch Ion Roman bei: „Man kann nicht sagen, dass ein *Hamlet* oder der erste Teil des *Faust* in Bukarest oder Jassy vor 1840 nicht hätten aufgeführt werden können (sofern es auch entsprechende schauspielerische Kräfte gegeben hätte); die Zuschauerzahl wäre jedoch viel zu niedrig gewesen, und das Unternehmen hätte einen undemokratischen Eindruck hinterlassen. Ein derartig dichtes und in seiner Ausdehnung schwieriges Werk wie das Werk Goethes stellt sich selbst Hindernisse in den Weg einer weit reichenden Verbreitung. Molière, ein genialer Dramatiker, aber außerordentlich klar und kommunikativ, gleichzeitig (zumindest scheinbar) leichter von Dilettantengruppen wie den unseren zu interpretieren, erfährt bis 1848 über ein Dutzend veröffentlichter Übersetzungen ins Rumänische.“³¹⁷

Den wahrscheinlich ersten Bühnenkontakt mit Goethes Werk bekommt das rumänische Publikum in Bukarest und allein in deutscher Sprache. Dank der Prinzessin Ralu Caragea gastiert 1818 in Bukarest auf der Bühne „Cişmeaua Roşie“ eine Theatergruppe aus Wien. Die deutschsprachigen Aufführungen werden auch in den darauf folgenden Jahren fortgesetzt, das Niveau der Vorstellungen ist jedoch bescheiden. Das Unternehmen, so lobenswert es auch sein mochte, war nicht imstande, einen literarischen oder kulturellen Auftrag zu erfüllen und einer Literatur größeren Umfangs zu dienen.³¹⁸ Die Tatsache, dass in deutscher Sprache gespielt wurde, schränkte die Zahl der Zuschauer ein, die Vorstellungen waren allein Elitekreisen zugänglich. Es ist bekannt, dass auch die danach gastierenden deutschsprachigen Gruppen *Faust* in ihrem Repertoire führten. Es ist ebenfalls anzunehmen, dass diesen *Faust*-Inszenierungen die Braunschweig'sche, möglicherweise die Tieck'sche Bearbeitung zugrunde lag.

³¹⁶ POPOVICI, Dimitrie: *La littérature roumaine à l'époque des lumières*. Sibiu 1945, S. 68.

³¹⁷ ROMAN, Ion: *Ecouri goethiene în cultura română*. S. 16-17. („Nu se poate spune că un *Hamlet* sau partea I din *Faust* nu s-ar fi putut reprezenta la Bucureşti ori la Iaşi înainte de 1840 <dacă ar fi existat şi forţe actoriceşti corespunzătoare>, dar spectatorii ar fi fost destul de puşini, iar întreprinderea ar fi purtat o pecete nedemocratică. O operă atât de stufoasă şi dificilă pe o mare întindere a ei, cum este cea a lui Goethe, îşi pune ea singură piedici în calea unei largi răspândiri. Molière, dramaturg genial, dar extrem de limpede şi comunicativ, totodată mai uşor de interpretat <cel puşin aparent> de nişte trupe de diletanţi cum erau cele de la noi, întruneşte până la 1848 peste o duzină de traduceri în limba română publicate.“)

Der Vollständigkeit zuliebe soll an dieser Stelle erwähnt werden, dass in deutschen Kulturkreisen in Temeswar/Timișoara *Faust* zum ersten Mal 1852, in Hermannstadt/Sibiu sogar bereits zwei Jahre früher, 1850 (in der Tieckschen Bearbeitung), aufgeführt wurde. Es könnte durchaus sein, dass das deutschsprachige Publikum schon in den letzten Jahren des 18. Jahrhunderts in Hermannstadt Aufführungen von Fr. Müllers *Fausts Leben* (entstanden 1778) oder von P. Weidmanns Drama *Johann Faust* (erschienen 1775) beiwohnen konnte.³¹⁹ *Faust*-Aufführungen, ohne dass weitere Einzelheiten bekannt sind, sollen auch 1840 und 1847 in Hermannstadt stattgefunden haben.³²⁰ Nachfolgende *Faust*-Inszenierungen deutscher Bühnen, eigentlich der Minderheitenbühnen in Siebenbürgen und im Banat, werden im Rahmen vorliegender Untersuchung nicht weiter erwähnt. Sie richten sich eigentlich an das eigene Publikum und widerspiegeln nicht die Rezeption im rumänischen Kulturkreis.

In rumänischer Sprache kann das Bukarester Publikum Goethes *Faust* erst ab 1852 auf der Bühne sehen. Das Stück wurde unter dem Titel *Faust și Margareta* („Faust und Margarete“) in der Spielzeit 1852-1853 in das Repertoire der Theatergruppe von Costachi Caragiali aufgenommen. Der Text beruht auf einer „freien Übersetzung“, die wahrscheinlich Dimitrie Gusti, Chefredakteur der Zeitschrift „Zimbrul“, zu verdanken und unter dem Titel *Margarita după Ghiote* [sic!] („Margarete nach Goethe“) 1850 erschienen ist. Es muss eine sehr vereinfachte, sogar rudimentäre Bearbeitung des Stoffes im Sinne unglücklicher Liebe und deren Melodram gewesen sein.

Es vergehen über 70 Jahre, bis die wenig glückliche Übersetzung Soricus die Grundlage einer weiteren *Faust*-Inszenierung auf der Bühne des Rumänischen Nationaltheaters Bukarest bietet. Die Premiere fand am 18. September 1925 statt. Die beste Besetzung des Theaters wird in die Inszenierung einbezogen, große Namen der rumänischen Bühnen wie George Vraca und Romald Bulfinski. Die Schauspieler sollen ihren künstlerischen Auftrag zufriedenstellend erfüllt haben. George Vraca, so der Tenor der Kritiken, soll seine Rolle als Faust mit „Tiefe und Warmherzigkeit“ gestaltet haben. Im positiven Sinne kann dazu nicht mehr gesagt werden. Der junge Regisseur, Soare Z. Soare, scheint eher auf Lichtspiele und billige Effekte gesetzt zu haben. Das habe zu einer „Vulgarisierung“ des *Faust* beigetragen, so die Kritik.

³¹⁸ BOGDAN-DUICĂ, Gheorghe: *Lui Titu Maiorescu, Omagiu*. București: Socec 1900.

³¹⁹ CSIKY, Franz: *Als die Klassiker noch Zeitgenossen waren. Zur Rezeption bedeutender Dramatiker in der Hermannstädter Theatergeschichte*. In: *Neuer Weg*, Nr. 9924, 18. April 1981, S. 4.

³²⁰ SCHULLER-ANGER, Horst: „... wie viel ich jenem Gebirgsstock verdanke“. *Goethe hierzulande*. In: *Karpatenrundschau*. Nr. 1, 19. März 1982, S. 4-5.

Der Zuschauer wurde durch die Feuerflammen im Kessel und die göttlichen Konturen eines weiblichen Dämons, der vierbeinig von der Rampe nach hinten kroch, abgelenkt, der *Faust* dadurch auf den zweiten Platz verwiesen.³²¹ Die Übersetzung wird in der Zeitschrift „Idea europeană“ vom 1. Oktober 1925 heftig kritisiert: Es fehlte dem Text nicht allein die „Musikalität“, sondern auch die Tiefe und der „intellektuelle Charakter“ des Originals: „Man kann sagen, dass Faust dort war, Goethe aber fehlte.“³²² Laut Isbășescu soll aus Anlass des Goethe-Jahres 1932 Goethes *Faust I* nicht allein auf der Bühne des Nationaltheaters in Bukarest, sondern auch in Klausenburg und Temeswar aufgeführt worden sein.³²³

Einen weiteren „Bühnenauftritt“ findet 1972 Marlowes *Faust*, *Die tragische Geschichte vom Leben und Tod des Doktor Faustus*, eine Inszenierung des Bukarester Nationaltheaters. Im Rahmen der Sendung des rumänischen Fernsehens „Amfiteatrul artelor“ („Amphitheater der Künste“) werden dem breiten Publikum unter dem Titel ‚*Faust*’, *poemul faptei* („Faust’, Dichtung der Tat“) Fragmente aus Blagas Übersetzung sowie Fragmente aus den Filmen *Faust* (Regie W.E. Murnau) und *Faust und Margarete* (Regie Peter Weigl) angeboten. Fragmente aus Goethes *Faust* finden immer wieder ihren Platz im Rahmen der Rundfunk-Sendung „Moment poetic“ („Poetischer Moment“).

Angesichts der Eingangserläuterungen wird es kaum überraschen, dass die nächste Inszenierung des *Faust* erst im Jahr 2003 erfolgt. Den Rumänienkenner wird es aber mit Sicherheit überraschen, dass diese Inszenierung in der Moldauischen Provinzstadt Bârlad auf der Bühne des Victor-Ion-Popa-Theaters stattfindet. Die Kritik zur Inszenierung stammt aus der Feder Teodor Pracsius und erschien in der Zeitschrift „Teatru azi“ („Theater heute“).³²⁴

Obwohl weder der Titel der Inszenierung noch die Theaterkritik darauf hinweisen, ob es sich um den ersten Teil oder den gesamten *Faust* handelt, ist es nicht schwer zu erraten, dass es hier allein um *Faust I* geht. Der Titel der Theaterkritik lässt schon den Rahmen ahnen, in dem sich nicht allein der Held, sondern auch die Inszenierung bewegen: „Die fragile Grenze zwischen Maß und Exzess“. Der Regisseur Dorin Mihăilescu soll versucht haben, eine „Dimension gehobener Intellektualität“ auf die Bühne zu bringen. Es scheint, dass das Vorhaben nur

³²¹ SEVASTOS, M.: *Faust*. In: *Adevărul literar și artistic*. Nr. 251, 1925, S. 6.

³²² *Revista săptămânei, De prin țară*. In: *Idea europeană*. 1. Oktober 1925, S. 4. („Se poate spune că Faust era aici, lipsea însă Goethe.“) Zu Soricus Übersetzung s. auch S.115.

³²³ Siehe: ISBĂȘESCU, Mihai: *Faust în literatura română*.

³²⁴ PRACSIU, Teodor: *Granița fragilă dintre măsură și exces*. In: *Teatru azi*. Nr. 6, 7, 8, 2003, S.104 - 106.

zum Teil gelungen ist, denn der Autor fügt gleich hinzu, dass oft zwischen Vorhaben und Realisierung eine größere oder kleinere Lücke klafft.

Der Regisseur habe sich bei der Textauswahl für Lucian Blagas Übersetzung entschieden. Verständlich könnte Pracsius Bemerkung sein, dass die Übersetzung Ștefan Augustin Doinaș unseren Tagen näher stehe. Unverständlich ist jedoch die Bemerkung, die letztere sei „komplett“, während Blagas Übersetzung „nicht zu Ende geführt“ worden sei. Was die Auswahl des Textes angeht, könne die Erklärung jedoch in der mystisch-religiösen Perspektive der Inszenierung liegen, die die Blaga-Variante begünstige.

Im Programmheft offenbart der Regisseur seine Gedanken unter dem Titel „Mântuirea geniu-lui“ („Die Erlösung des Genies“). Die Anstrengung des genialen Menschen zu erkennen, so Dorin Mihăilescu, kann nicht als einfache Sünde betrachtet werden, denn sie gilt nicht allein einer persönlichen Befriedigung. Er entfremdet dadurch nicht allein „verbotene Früchte“. Der geniale Mensch opfert sich und erleidet gleichzeitig die „Wehen der Geburt“. Fausts Genie bedingt Gretchens Opfer. Sie ist niemandes Werkzeug und verfolgt auch keine eigenen Interessen. Sie allein opfert sich selbst, indem sie Liebe schenkt, und nimmt ihre Sünde auf sich, indem sie ihre Grenzen einsieht und ihre Fehler gesteht. Doch gerade das wird sie erlösen. Das soll, so Mihăilescu, die kräftigste Lehrstunde sein, die Mephisto ohne seinen Willen Faust erteilt, eigentlich *das* Erlebnis, das der Herr Faust offenbart. Und dieser wird das bis ans Ende seines Lebens nicht vergessen können.

Die Inszenierung sei ein bis zum Äußersten gehendes, kräftiges Angebot für Ohr und Auge gewesen. Alles wird als Zeichen, Symbol, Metapher oder Suggestion dargestellt. Vorgeworfen wird der Inszenierung, dass Goethe nur als Vorwand diene und der Regisseur in der beanspruchten schöpferischen Freiheit am Stück „herumfummelt“. Die Schauspieler werden zum Vorwand erdachter Metaphern. Man hat den Eindruck, dass es eher um eine ästhetische Wette zwischen Regisseur, Bühnenbildner und Schauspielern gehe als darum, Goethes Werk zu präsentieren. Diese Wette haben die Künstler der Inszenierung eindeutig gewonnen. So zum Beispiel verwirrt auch der eine oder andere Versuch, die eine oder andere Szene auf die Gegenwartsgeschichte zu beziehen. Mehr als skurril sind die sich in einem Dreieck (angeblich Gottes Auge) rasant wechselnden Bilder historischer Persönlichkeiten. Wenn Einstein noch irgendwie vertretbar wäre, sind Lenins und Ceaușescus (!) Bilder eindeutig fehl am Platz. Die Musik und die wilden Tänze, dämonische Gestalten, bacchantisch-orgiastische Szenen, ma-

gisch-esoterische Andeutungen seien regelrechte „Provokationen“ sowohl für das Auge als auch für das Ohr gewesen. Das Publikum, unerwartet diszipliniert und aufnahmefähig, das sich in der Regel nicht alles gefallen lässt, habe trotz des Versuchs, es aus seinen alltäglichen Gewohnheiten ästhetischer Wahrnehmung herauszuholen, nicht vor Ende der Vorstellung den Saal verlassen.

In einem 2004 geführten Gespräch des Autors vorliegender Untersuchung mit dem Intendanten des Radu-Stanca-Theaters in Hermannstadt, Constantin Chiriac, überraschte dessen Aussage, in der nächsten Zeit sei in Hermannstadt eine Großinszenierung beider Teile des *Faust* in rumänischer Sprache geplant. Angebracht wäre nur hinzuzufügen, dass in der Breitenwirkung auch Charles Gounods Oper *Margarete* einen wesentlichen Beitrag zur allgemeinen Popularisierung des Faust geleistet hat. Bekannt war und ist die Oper in Rumänien eigentlich unter dem Titel *Faust*. Selbstverständlich ist sie in Bezug auf Goethes *Faust* als „entfremdend“ zu betrachten. Trotzdem war und bleibt sie auch heute noch beim Publikum sehr beliebt. Sie war schon lange und bleibt weiterhin fester Bestandteil des Angebotes sämtlicher Opernhäuser in Rumänien.

4. Die Wirkung in der rumänischen Literatur

Nachdem die Kompatibilitätsprobleme der „rumänischen Seele“ mit dem Faustischen bekannt sind, wird die „Suche“ nach einem rumänischen faustischen Charakter bzw. nach einem *rumänischen Faust* nach dem Vorbild des abendländischen Kulturkreises überflüssig: Es gibt ihn weder als historische noch als literarische Gestalt. Faust, damit meinen wir allein Goethes Dichtung, wurde im rumänischen Kulturkreis im Sinne eines der größten Werke europäischer Literatur und universalen menschlichen Schöpfungsgeistes als Kultur- und Bildungsakt wahrgenommen und assimiliert. Genauer gesagt, wahrgenommen wurde allein Goethe und über Goethe „sein“ Faust. Wenn eine Auseinandersetzung stattgefunden hat, dann mit Goethe und „seinem“ Faust. Dieser erfährt somit einen absoluten Status, die faustische Gestalt und Dimension ist die, die Goethe geprägt hat.

Um die Wirkung zu beurteilen, die sich aus dieser Rezeption ergeben hat, müssen wir zwischen der *Faust*-Dichtung, dem Werk und dessen einzelnen Szenen als Inspirationsquelle einerseits und der Faust-Gestalt, dem allgemeinen Faust-Bild, das die rumänische Kultur wahr-

genommen hat und nicht konkret auf die eine oder andere *Faust*-Szene bezogen werden kann, andererseits unterscheiden.

4.1 Goethes *Faust* als Inspirationsquelle

Bezogen auf Goethes *Faust*-Dichtung stellen wir fest, dass das Interesse der Literaten ungefähr mit dem der ersten Übersetzer übereinstimmt. Sehen wir von Iancu Văcărescus Versuch ab, interessieren anfangs die lyrischen, „rührenden“ Aspekte, letztendlich nicht unbedingt *Faust*, sondern eher Gretchen, das Geschehen um Gretchen. Bestätigt wird diese Behauptung durch die allgemein „lyrische“ Neigung, den möglicherweise melodramatischen Geschmack der Zeit bzw. der Gesellschaft. Wir haben gesehen, dass die inhaltlich und gedanklich etwas anspruchsvollere deutsche Literatur im Vergleich zur französischen Literatur gerade deshalb mehr Zeit gebraucht hat, um den Weg zu den Rumänen zu finden. Im gleichen Sinne folgten erst Kotzebue, Schiller und Uhland. Erst nach ihnen wurde Goethe, nicht zufällig an erster Stelle *Werther* und später sein *Faust*, bekannt. Die ersten Übersetzungsversuche übertrugen auch nicht nur auf Grund sprachlicher Probleme anfangs allein die Lieder Gretchens (1850) ins Rumänische; die erste Aufführung 1852 war auch kein „*Faust*“, sondern eine vereinfachte Überarbeitung, ein Melodram um eine unglückliche Liebe unter dem Titel *Faust și Margareta* („*Faust und Margarete*“).

Andererseits genießt nur noch der Faustmonolog Aufmerksamkeit: der alte, über den Sinn oder die Sinnlosigkeit, über das menschliche Schicksal des irdischen Lebens nachfragende und mit seiner menschlichen Kondition haderende Faust. Dieser letztere Aspekt, der Wissensdrang und die skeptische Haltung, das Bild des strebenden, nach Erkenntnis und Wahrheit suchenden Menschen, bildet das allgemein geltende Bild, die „Definition“ des Faust und Faustischen im rumänischen Kulturkreis. Der Pakt mit dem Teufel und die Aspekte, die damit verbunden sind, stehen nicht im Vordergrund. Man könnte sagen, dass es mit einigen Ausnahmen ignoriert und allein in wenigen literarischen Bearbeitungen relevant wird. Das Motiv kann mit dem rumänischen Empfinden kaum in Resonanz treten, dementsprechend weckt es in der Breite kaum Interesse.

Unter diesen Umständen und in diesem Sinne entsteht die erste literarische Dichtung, der als Inspirationsquelle, wenn auch indirekt, Goethes *Faust* diene. **Ion Heliade Rădulescu** Ge-

dicht *Margherita* (1847) kann diesbezüglich als erste dichterische Schöpfung rumänischer Literatur betrachtet werden.³²⁵ Es handelt sich eigentlich um eine Nachahmung aus Goethes *Faust*. „Mein Ruh ist hin“ wird vom Liebeslied zum Lied eines Mädchens, das von ihrem Geliebten verlassen wurde. Es verdient keine größere Aufmerksamkeit, darüber sollte auch nicht weiter spekuliert werden; es ist aber interessant zu erwähnen, dass auch einer der ersten Übersetzungsversuche des *Faust* ins Rumänische sich nicht des Originals, sondern einer französischen Nachdichtung bedient hat.

Unter den ersten rumänischen Dichtern, in deren Werk Goethes *Faust* deutlichere Spuren hinterlassen hat, finden wir **Dimitrie Bolintineanu**. Es geht jedoch nicht um eine Ähnlichkeit mit Faust als Person oder Charakter, sondern um die Walpurgisnacht, deren Atmosphäre in der phantastischen Ballade *Mihnea și baba* („Mihnea und die Alte“) wiederzufinden ist.³²⁶ Ob diese als Vorbild gedient hat, ob - unbewusst - allein Erinnerungen an die Faust-Lektüre am Werk waren oder ob das Ganze eher zufällig romantischer Vorliebe zuzuschreiben ist, kann nicht eindeutig bestimmt werden.

Im weiteren Sinne erwähnen wir **Aron Densușianu** und seine Tragödie *Optum* (1897).³²⁷ Das Stück behandelt in fünf Akten ein imaginäres historisches Thema und hat mit Faust eigentlich nichts zu tun. Die Hexenküche und ein Hexenchor erinnern jedoch an Goethes *Faust*, der Soldaten- und der Mädchenchor erinnern an Gounods Oper.

Den ersten direkten Bezug in der rumänischen Literatur zu Goethes Faust-Gestalt finden wir im *Prolog* von **Dimitrie Bolintineanus** Dichtung *Sorin sau Tăierea boierilor la Târgoviște* („Sorin oder Das Massaker der Bojaren in Targoviște“).³²⁸ Er fängt mit einer Szene an, die der ersten Szene in Goethes *Faust* nicht allein atmosphärisch, sondern auch inhaltlich erstaunlich ähnlich ist: In einem dunklen Zimmer flackert eine Nachtlampe, auf dem Tisch liegen Bücher, sogar ein Skelett steht da. Einsam und unzufrieden führt, wie einst der Doktor Faust, der Arzt Herman seinen Monolog. All seine Bemühungen, die Wahrheit zu erkennen, waren umsonst: „Nichts, nichts ... Das Licht verbirgt sich vor mir! ... / Ach, Studium ohne Frucht, du hast mich verbittert, / Du hast mir die Lebensfreude, die Freuden der Jugend geraubt / Und hast

³²⁵ RĂDULESCU, Ion Heliade: *Margherita*. In: *Curierul românesc*. 1847, S. 3. Auf Gretchens Lied am Spinnrad stieß Ion Heliade Rădulescu, während er Alexandre Dumas Roman *Speronare* übersetzte. Dumas selbst hatte das Lied in seinem Werk frei verarbeitet.

³²⁶ BOLINTINEANU, Dimitrie: *Mihnea și baba*. In: *Opere*. București: Editura pentru literatură 1951, S. 70-75.

³²⁷ DENSUȘIANU, Aron: *Optum. Tragedie în 5 acte*. București: Tipografia Națională 1897.

mir nichts für das, was du mir weggenommen hast, gegeben. / Es mussten fünfzig Jahre, in denen ich geschuftet habe, vergehen, / Damit ich, über Büchern gebeugt, erfahren muss, dass ich nichts wissen kann.“³²⁹

In seinem Monolog betrachtet Faust einen Schädel, der Arzt Herman hält das Skelett in der Hand und klagt über die Vergänglichkeit. Er möchte auch den Kerker des menschlichen Daseins verlassen. Für beide bedeutet der Tod Befreiung, Wollust, Erhöhung zum Licht. Hermans Monolog wird wie im *Faust* durch das Eintreten eines Famulus unterbrochen.

Die Nähe zu Goethes Werk und Faust ist so deutlich, dass man den Eindruck gewinnt, Bolintineanu habe die Szene nachgedichtet. Doch während Goethe Faust als Hauptfigur auf seinem Weg konsequent weiterführt, wird Herman als „Faust“ plötzlich „vergessen“. Denn der Anfangseindruck, es mit einem Faust zu tun zu haben, verschwindet. Der rumänische Dichter ändert das Ganze im Sinne leidenschaftlicher Ideale der 1848er Revolutionäre. Der so „faustisch“ klagende Herman wird zur kämpferischen Gestalt für Freiheit, Gerechtigkeit und Vaterland. Diese „Inkonsequenz“, die den Dichter überhaupt nicht zu stören scheint, spricht eher für den begeisterten Patrioten, den Dichter der Revolution.³³⁰

Alexandru Macedonski erwähnt Faust und Manfred in seinem makabren Gedicht *Noapte de noiembrie* („Novembernaut“).³³¹ Die Passage könnte, hätte der Dichter sie als Ich-Gespräch geführt, als Fausts Monolog gelten. „Ein Poet titanischen Mutes“, so Ion Roman, „der sich zwischen Triumph und Zusammenbruch austobte, ist auch Macedonski ein faustischer Geist, in dem die gegensätzlichen Züge anders dosiert werden, so dass es kein Wunder ist, dass Goethes Held wie dessen dämonischer Partner auf ihn eine besondere Anziehungskraft ausübten.“³³²

³²⁸ BOLINTINEANU, Dimitrie: *Sorin sau Tăierea boierilor la Târgoviște*. In: *Opere*. București: Editura pentru literatură 1951, S. 197-226.

³²⁹ Ebenda, S. 197. („Nimic, nimic.... Lumina mi se ascunde mie! .../ O, studiu fără roadă ce m-ai înveninat,/tu mi-ai răpit plăcere și viață și junie, / Și nu mi-ai dat nimica în loc ce mi-ai luat./A trebuit a trece cincizeci de ani de trudă/Plecat pe cărți, să aflu că nu pot ști nimic.“)

³³⁰ Die Darstellung erinnert hier an Eminescu und an die erste, 1869 verfasste Version seiner Dichtung *Mureșianu*, rumänischer Patriot der 48er Revolution, den Eminescu, im Unterschied zu Bolintineanu, nicht innerhalb ein und derselben Dichtung, sondern im Laufe der verschiedenen Verarbeitungen des Stoffes zu einer faustischen Gestalt werden lässt.

³³¹ MACEDONSKI, Alexandru: *Noptile*. București: Vestala 1952, S. 64-73.

³³² ROMAN, Ion: *Ecouri goethiene în cultura română*. S. 187-188. („Poet al cutezanți titanice, zbuciumându-se între triumf și prăbușire, Macedonski este și el un spirit faustian, în care trăsăturile contradictorii sânt dozate altfel, și nu e de mirare că eroul goethian a exercitat asupra lui o seducție specială, ca de altfel, și partenerul demonic al acestuia.“) Macedonski war ein begeisterter Anhänger französischer Literatur, bewunderte jedoch auch die deutsche. Für sein Gedicht *Imn la Satan* („Hymne an Satan“) wurden französische Inspirationsquellen

Goethes *Faust* hat Macedonski um 1910 in französischer Übersetzung gelesen. Er hat auch versucht, einiges rumänisch nachzudichten. Ausdrücklich verwenden wir nicht den Begriff „übersetzen“, denn, so Ion Roman, „während die Passage aus der *Novembarnacht* vom Faustmonolog abgeleitet zu sein scheint, wirkt die rumänische Variante des Monologs, als stammte sie aus einem von Macedonskis *Nachtgedichten*. Wir haben es mit einem Einzelfall der rumänischen Literatur zu tun, da ein großer rumänischer Dichter als perfektes Substitut für Goethes Held steht, so dass er im Konsens mit ihm reflektiert, in einem Maße, dass er sich dabei seiner eigenen poetischen Sprache bedient.“³³³

4.2 Die Faust-Gestalt als Inspirationsquelle

Wir haben die literarischen Versuche erwähnt, die mehr oder weniger in unmittelbarem Bezug zu Goethes *Faust* und dessen einzelnen Szenen stehen. Die Werke der rumänischen Literatur, die nun erwähnt werden und denen Faust als Inspirationsquelle zugrunde liegt, widerspiegeln das von den einzelnen konkreten Szenen in Goethes Werk losgelöste, das allgemeine Faust-Bild in Rumänien. Allerdings ist das Faust-Bild des rumänischen Kulturraumes, wie bereits erwähnt, ohnehin das durch Goethes Dichtung vermittelte.

„Fausts Bild, wie er im Bewusstsein der Rumänen erscheint, ist vor allem die Verkörperung des nach Wissen dürstenden Menschen und der skeptischen Überzeugung, dass keine auf die Erkenntnis bezogene Anstrengung des menschlichen Geistes die Geheimnisse des Universums enthüllen kann - ein unvollständiges Bild, das Goethes Held eigentlich in seinem ersten Monolog offenbart.“³³⁴ Wie sich dieses Bild und Goethes Drama auf das rumänische Gemüt niedergeschlagen haben, entdecken wir in C.A. Rosettis Tagebuch: „Ich habe heute gearbeitet und hatte keinen Schmerz empfunden. Vorher aber habe ich einige Zeilen aus *Faust* gelesen

gesucht. Tudor Vianu ist jedoch der Meinung, die Hymne scheine eher im Prometheischen zu wurzeln, im Kult des Dämonischen, der Kühnheit und des Schöpferischen, so wie das von Goethe schon Anfang vorigen Jahrhunderts festgelegt wurde. Dabei soll es sich nicht um einen direkten Einfluss, sondern eher um eine geistige Analogie handeln, so Ion Roman.

³³³ Ebenda, S. 189. („Dacă pasajul din *Noaptea de noiembrie* părea desprins din monologul lui Faust, această versiune românească a monologului pare a aparține uneia din *Noapțile* macedonskiene. Avem de a face cu unicul caz din literatura română, când un mare poet se substituie desăvârșit eroului goethean, reflectând în consens cu el, în așa măsură, încât se exprimă în propriu-i grai poetic.“)

³³⁴ Ebenda, S. 225. („Imaginea lui Faust, așa cum se conturează în conștiința românilor, este mai ales acea întruchipare a setei de cunoaștere și a convingerii sceptice că nici un efort de investigare al spiritului omenesc nu poate despecetui tainele universului – imagine incompletă, sub care eroul goethean se arată de fapt în primul său monolog.“)

und bin durchgedreht. Ich habe all meinen Schmerz vor Augen gehabt; ich war stolz, in einem derartigen Menschen so vielen Gemeinsamkeiten zu begegnen; ich brannte darauf, ich glühte, die Feder in die Hand zu nehmen; ich war traurig, es nicht zu können; ich empfand Schmerz darüber, dass ich nichts weiß, und war verzweifelt, denn ich sah, dass nichts ohnmächtiger dasteht als der Mensch. Trotzdem, wenn ich leben werde und all die Lehren loswerden kann, zwei Dinge, die irgendwie *douteuse* sind, dann werde ich der Menschheit manches sagen, was für den Menschen viel zu schön ist.“³³⁵

Chronologisch bedingt stoßen wir zunächst auf den Dichter und Übersetzer **Nicolae Skelitty**. Das Wesentliche im literarischen Schaffen Nicolae Skelittys könnte man mit den Worten „wehklagende Romantik“ (Dan Mănuacă) zusammenfassen.³³⁶ Sein Name wird jedoch eher mit seiner Faust-Übersetzung als mit seinem Gedicht *Lui Faust* („An Faust“) in Zusammenhang gebracht. Sechs Strophen widmet Skelitty Faust, den er als Symbol des göttlichen Strebens betrachtet. Faust reißt auf Mephistos Mantel durch die Luft. Er ist auf der Suche nach dem Ideal, der Wahrheit und der allerhöchsten Glückseligkeit. Fausts Streben, all seine Bemühungen sind jedoch umsonst. Denn Faust, mit kaltem und durch die Wissenschaft alt gewordenem Herzen, ist nicht mehr als ein Normalsterblicher. „Umsonst steigst du in den Himmel, deine Seele seufzt trotzdem, / Wie hoch auch immer, du kannst nichts anderes sein, Faust, als ein Sterblicher.“ So muss Faust auf die Erde zurück. Dort wartet auf ihn Margarete, die ihm allein durch ihre Liebe die Glückseligkeit vermitteln kann: „Komm, denn allein die Liebe kann dich zum Paradies erhöhen!“³³⁷

Ein weiterer Dichter, dem die Faust-Gestalt allgemein als Inspirationsquelle diente, war der Schriftsteller und ebenfalls Faust-Übersetzer **Ion Gorun**, eigentlich Alexandru Hodoş. Kern seines Gedichtes *Din glumă* („Im Scherz“), erschienen 1896, ist die Frage nach dem irdischen Glück.³³⁸ Eigentlich wird Faust mit keinem Wort erwähnt; doch die Frage nach dem Glück und der alte Gelehrte mit den Augen „auf das Buch gerichtet“, der diese Frage trotz seines umfangreichen Wissens nicht beantworten kann, erinnern an Faust. Die Frage, was Glück be-

³³⁵ ROSETTI, C.A.: *Jurnalul meu*. Cluj-Napoca: Dacia 1974, S. 57. („Am lucrat astăzi si nu am fost în durere, însă mai adineauri am cetit câteva randuri din *Faust* și am turbat. Am văzut toate durerile mele, m-am mândrit, văzând că mă întâlnesc așa de mult cu un astfel de om, m-am aprins, ardeam a lua condeiul, mă întristai că nu poci, simții durere că nu știu nimic și mă deznădăjduii, văzând că în adevăr nu mă înșel că nimic mai ticălos ca omul. Cu toate acestea, de voi trăi și de voi putea să mă scap de gramatici, lucruri care sânt amândouă cam *douteuse*, atunci voi spune omenirii lucruri ce vor fi prea frumoase pentru om.“)

³³⁶ MĂNUCĂ, Dan: *Scritori junimiști*. Iași: Junimea 1971, S. 213.

³³⁷ SKELITTY, Nicolae: *Lui Faust*. In: *Poezii*. Bârlad 1888, S. 124. („În zadar te-nalți in ceruri, al teu suflet tot suspină/Cât de sus, nu poți fi altă, Faust, decât un muritor./ ... /Vin, c-amorul singur poate să te-nalțe pân' în rai.“)

deute, bringt den Gelehrten also in Verlegenheit. Er kann sie nicht beantworten. Die Antwort kommt aber von seiner Tochter, der der Dichter „im Scherz“ die gleiche Frage stellt. Das Glück ist die Liebe.

Direkter und eindeutiger ist der Dichter **Mihail Săulescu** in seinem Gedicht *Durerea lui Faust* („Fausts Schmerz“), erschienen 1910.³³⁹ Das Gedicht gibt das Bild des Dr. Faust im Bewusstsein der rumänischen Literaten jener Zeit wieder. Es ist gleichzeitig Ausdruck eines unruhigen Geistes. Denn den Dichter selbst beschäftigten Fragen über die menschliche Existenz, den Sinn des Daseins, über die Grenzen der menschlichen Erkenntnis.

„Fausts Schmerz“ beginnt mit dem faustischen Zweifel über sein Wissen, dem Zweifel daran, ob alles, was der Mensch weiß, auch Wahrheit bedeute. Fausts unendliche Pein erreicht den Höhepunkt in den Versen: „Den Durst in meiner Brust, womit soll ich ihn stillen? / Ich dürste nach dem riesigen, unendlichen Ozean; / Ich dürste nach der Wahrheit, nach ihrer Unendlichkeit! / Mit dem Tropfen Tau soll ich mich zufrieden geben, / Mit einem Tropfen Tau, der zufällig gefallen ist, / Wenn vor ihm die Meereswoge rollt?“³⁴⁰ Die Schlussfolgerung lautet: „Das ist die Wahrheit, dass ich sie nicht erkennen werden kann!“³⁴¹

Das Gedicht ist eigentlich ein Monolog in Anlehnung an Goethe, ohne jedoch dessen Tiefe erreichen zu können. Hinzu fügt der Dichter den Gedanken menschlicher Gebrechlichkeit und der Vergänglichkeit menschlichen Daseins. Die Wahrheit, auf die Faust zu guter Letzt stößt, ist, dass er diese nie erfahren kann. Diese Einsicht führt jedoch „seinen“ Faust nicht dazu, mit Selbstmordgedanken zu spielen. Er lacht und macht sich über seine Ohnmacht lustig.

1920 erscheint das Gedicht *În odaia Doctorului Faust* („Im Zimmer des Doktor Faust“) von **Tudor Vianu**.³⁴² Der Autor stellt sich vor, sich im Studierzimmer des Dr. Faust zu befinden: „Mit Ketten hat uns das Zimmer / Über Büchern und abgerissenen Seiten fest geknechtet“.³⁴³ Wie Faust lockt ihn das Leben, die Frische der Natur: „Die Theosophie soll zu Staub werden /

³³⁸ GORUN, Ion: *Din glumă*. In: *Viața*. Nr. 4, 5. März 1896, S. 5.

³³⁹ SĂULESCU, Mihail: *Durerea lui Faust*. In: *Versuri. Teatru. Articole*. București: Editura Minerva 1974, S. 38-40.

³⁴⁰ Ebenda, S. 40. („Iar setea ce-am în suflet, cu ce s-o stăpânesc?/Mi-e sete de oceanul enorm – nemărginit;/De adevăr mi-e sete, întinsu-i sa-l privesc!/Și cu un strop de rouă să fiu eu mulțumit,/Vai! Cu un strop de rouă căzut la întâmplare/Când înainte fuge talazul de pe mare?“)

³⁴¹ Ebenda, S. 40. („Acesta-i adevărul, că n-am să pot să-l știu!“)

³⁴² VIANU, Tudor: *În odaia Doctorului Faust*. In: *Versuri*. București: Editura de Stat pentru Literatură și Artă. 1958, S. 18-20.

³⁴³ Ebenda, S. 18. („Ne-a robit cu lanțuri încăperea:/Peste cărți și peste file rupte“)

Das Leben verlangt von uns keine Erklärungen - / Aristoteles soll in der Truhe bleiben ... / Ach! Der Sonnenspiegel auf den Meeren, / Der Hügel, der im Lichte singt / Und der schwarze Wald aus Metall ...³⁴⁴ Er fällt jedoch weder Mephisto noch seinen „elitären Freuden“ zum Opfer.³⁴⁵

In **Mihai Codreanu** Gedicht *Faust. Către Margareta* („Faust. An Margarete“), erschienen 1921, wendet sich der zynische Verführer an Margarete in der Hoffnung bzw. Illusion, dass er doch noch die echte Liebe erleben kann: „Ich habe die Stärke nicht verloren, um an die Lüge zu glauben.“³⁴⁶ Mehr gibt es darüber nicht zu sagen.

In **Maria Hinnas** Gedicht *Faust* (1925) sitzt der alte Dr. Faust in seinem Studierzimmer am offenen Fenster und liest. Ermüdet schließen sich seine Augen. Er träumt von der Jugend und von der Liebe. Er würde seine Seele dem Teufel verschreiben, nur um aus dem „Kelch des Glückes“ („cupa fericirii“) nochmals trinken und wieder jung zu sein zu können.³⁴⁷

4.3 Assoziative Verknüpfungen

Weiteren Dichtungen dient Faust eher in assoziativer Form lyrischer oder gesellschaftskritischer Mitteilungen bzw. Einsichten zur persönlichen philosophischen Auseinandersetzung. 1914 erscheint das Gedicht *Citind pe Faust* („Faust lesend“) von **Victor Hortopan-Rugi**.³⁴⁸ „Vage und unbedeutend ist das Gedicht von Hortopan“, so Ion Gherghel. „Das Interesse, das es weckt, betrifft lediglich das Verhältnis, in dem er zu Goethes Werk steht, dessen Lektüre das Gehirn einer rumänischen Seele kräftig dazu bewegt, sich in Gedanken zu ‚astralen Sphären‘ zu erheben.“³⁴⁹ Es ist ein Urteil, das eigentlich auch im Falle von Nicolae Skelitty, Ion Gorun, Săulescu, Mihai Codreanu, Maria Hina und Ilie Marin leider zutrifft.

³⁴⁴ Ebenda, S. 19. („Las Theosofia-n praf să cadă/-Viața nu ne cere explicări-/Las pe Aristoteles în ladă.../ah! Oglinda soarelui din mări./Dealul care cântă în lumină/Și pădurea neagră de metal,“)

³⁴⁵ Eine Synthese der Ansichten Tudor Vianus über Faust finden wir auch in HEITMANN, Klaus: *Ein rumänischer Goetheaner: Tudor Vianu*. In: BEHRING, Eva (Hg.): *Rumänien und die deutsche Klassik*. München: Südosteuropa-Gesellschaft 1996, S.169 – 180.

³⁴⁶ CODREANU, Mihai: *Faust. Către Margareta*. In: *Statui*. București: Editura Fundațiilor 1939, S. 239. („Și n-am pierdut tăria de-a crede în minciună.“)

³⁴⁷ HINNA, Maria: *Faust*. In: *Adevărul literar și artistic*. Nr. 222, 8. März 1925, S. 5.

³⁴⁸ HORTOPAN-RUGI, Victor: *Citind pe Faust*. In: *Universul literar*. Nr. 20, 18. Mai 1914, S. 6.

³⁴⁹ GHERGHEL, Ion: *Goethe în literatura română*. S. 148. („Vagă și neânsemnată e toată poezia lui Hortopan. Interesul ce-l prezintă consistă numai în legătura în care stă cu opera lui Goethe, a cărei lectură a dat naștere la frământarea unui creier românesc, dornic să se înalțe cu gândul ‚în sferile astrale‘.“)

Hortopans Faustlektüre erzeugt die Sehnsucht, „immer höher, immer höher zu irren.“³⁵⁰ Allerdings möchte der Dichter dann wieder auf die Erde zurückkehren. Er möchte seinen Mitmenschen seine eigene Erfahrung mitteilen, ihnen das Geheimnis lüften: „Euer Denken ist überflüssig“,³⁵¹ mit anderen Worten, der Mensch kann die Wahrheit nicht erkennen.

Der Journalist Horia Petra-Petrescu „aktualisiert“ unter dem Pseudonym **Ilie Marin** die humanistische „Dimension“ des Dr. Faust in seiner Dichtung *Faust și aviatorul* („Faust und der Flieger“), erschienen 1921, indem er den Stoff auf die Ereignisse jener Zeit bezieht.³⁵² Wie Ion Roman in seiner Studie zu Goethe in Rumänien erwähnt, soll Petra-Petrescu von der Aktualität von Goethes *Faust* überwältigt gewesen sein.³⁵³ Der Held entdeckt das echte Menschenglück in Arbeit und Selbstlosigkeit. So kann er trotz Mephisto in Ruhe sterben. Das Werk sei Ebenbild des ständigen Kampfes von Gut und Böse, Edel und Niederträchtig, Sauber und Pervers im Menschen. Mephisto sei dem Bösen, den rücksichtslosen Nutznießern, den üblen Tatsachen, die die historischen und gesellschaftlichen Ereignisse herbeiführen, den niederträchtigen Kriegsprofiteuren (gemeint ist der I. Weltkrieg mit seinen menschlich katastrophalen Folgen) und manchem Politiker der Gegenwart verschrieben. So dürfte der Inhalt seiner Dichtung kaum überraschen.

Kurz nach dem Ende des Ersten Weltkrieges befindet sich der alte Faust in Prag. Gestützt auf ein Geländer lässt er vor seinen Augen geschichtliche Gestalten, Bilder kulturhistorischer Ereignisse, Szenen aus weltbekannten Literaturwerken vorbeischieben. Vom Alter gezeichnet begibt er sich langsam in seine Wohnung, im Goldenen Gässchen, der Straße, in der im 16. Jahrhundert die Alchimisten hausten. In seinem Labor beschwört er den Geist der Schöpfung. Plötzlich landet vor seinen Augen ein Flieger, dessen Gesicht in der merkwürdigen Ausrüstung nicht zu erkennen ist. Faust glaubt, Homunkulus vor sich zu haben. Der Flieger leugnet aber, Homunkulus zu sein, und bittet Faust ins Flugzeug. Faust steigt ein und beide heben ab. Der Flieger zeigt ihm die Welt, die der Krieg in Feuer, Schutt und Asche gelegt hat. Zynisch beschreibt der Flieger die Qualen der Menschen, ihre Not, die Kriegsfolgen, die Zerstörungskraft der Bomben, den Tod der Menschen durch Giftgas, Hunger und Seuchen, den allgegenwärtigen Menschenzwist usw. Der zynische Ton verschärft sich, und der Flieger entpuppt sich als Mephistopheles. Es folgt eine heftige Auseinandersetzung mit Mephistopheles,

³⁵⁰ HORTOPAN-RUGI, Victor: *Citind pe Faust*. S. 6. („Mai sus... mai sus, să rățăcesc,“)

³⁵¹ Ebenda, S. 6. („Gândirea voastră de prisos...“)

³⁵² MARIN, Ilie: *Faust și aviatorul*. Sibiu: Tipografia „Dacia Traiana“ 1921.

³⁵³ ROMAN, Ion: *Ecouri goethiene în cultura română*. S. 265-266.

dem dieser Faust nicht mehr dient: „- Ich bin nicht mehr dein Knecht, Mephistopheles! / - Selbstverständlich nicht, weil du das Besiegelte gebrochen hast! / - Aus deiner Hand haben mich / des Morgens gleißende Lichtstrahlen befreit! / ... / Des Teufels Knecht war ich / Die himmlischen Sphären haben mich gerettet.“³⁵⁴

Wie in Goethes *Faust* zählt Faust die Fächer, die er studiert hat, auf. Was hat das alles gebracht? Das Recht der Völker wird nun mit Füßen getreten, die Medizin ist dazu da, Prothesen herzustellen. Das alles bewegt ihn dazu, dagegen etwas zu unternehmen. Von der Vernunft, dem Morgenstern, geleitet, richtet er seine Schritte in Richtung Den Haag. In Den Haag fand zu jener Zeit eine internationale Konferenz zum Wiederaufbau Europas statt.

Die Geschichte wie die Idee an sich ist ziemlich skurril, die Inhalte sind verzwickelt und kompliziert. Die Polemik ist heftig; das Ganze offenbart jedoch ein Hin und Her mit viel zu vielen Anspielungen und Details, mit viel zu viel Symbolik beladen. Philosophische Gedanken, humanistische Ideen überschlagen und vermengen sich mit ethischen und moralischen Urteilen über kulturhistorische Werte und Personen, über den Menschen und sein Handeln. Faust wird als edler Charakter auf die Gegenwart bezogen. Seine Gestalt dient im Laufe der Handlung einer verworrenen Auseinandersetzung mit der allgemeinen Lage im Nachkriegseuropa. Es wäre besser gewesen, der Journalist hätte Faust aus dem Spiel gelassen. Weniger und einfacher wäre unter Umständen mehr gewesen.

Die Reihe der an dieser Stelle zu erwähnenden Dichtungen schließen drei Kurzgedichte von **Eugen Cristea**. Alle drei, *Faust* (1982),³⁵⁵ *Faust II* (1984)³⁵⁶ und *Margareta* (1984),³⁵⁷ bedienen sich des literarischen Motivs um Faust bzw. um Margarete zugunsten persönlicher, lyrischer und gesellschaftskritischer Mitteilungen.

³⁵⁴ MARIN, Ilie: *Faust și aviatorul*. S. 13. („-Nu mai sânt sluga ta Mephisophel!/-, Firește, nu, căci tu ai rupt peceteii!/-, M-au smuls din mâna ta ai Dimineții/Înflăcărare raze de lumină.“/ .../-, La Diavol slugă m-am băgat - /Dar sferele cerești m-au izbăvit.“)

³⁵⁵ CRISTEA, Eugen: *Faust*. In: *Steaua*. Nr. 1, Januar 1982, S. 29.

³⁵⁶ CRISTEA, Eugen: *Faust II*. In: *Steaua*. Nr. 2, Februar 1984, S. 25.

³⁵⁷ CRISTEA, Eugen: *Margareta*. In: *Steaua*. Nr. 2, Februar 1984, S. 25.

4.4 Faustische Gestalten und romantische Rebellen

Mit der Romantik stellt sich die Frage, ob die titanische Dimension der Helden als faustisch oder als zutiefst romantisch zu interpretieren ist, ob sie einer faustischen „Seele“ oder dem rebellischen bzw. revolutionären Geist ihren Charakter verdanken. Zwei Dichter sind in diesem Zusammenhang zu erwähnen, Samson Bodnărescu und Mihai Eminescu.³⁵⁸

Samson Bodnărescu, um 1872 von Titu Maiorescu (irrtümlich) noch als einer der Hoffnungsträger der „neuen Ausrichtung“ neben Vasile Alecsandri und Mihai Eminescu gepriesen, wird (auch das zu Unrecht) später, Ende des 19. Jahrhunderts, als „der obskure deutsche Bodnarescu“ abgewertet. Trotzdem erachtet ihn Maiorescu für würdig, in eine Anthologie rumänischer Literatur aufgenommen zu werden.

Samson Bodnarescu war zehn Jahre älter als Eminescu und stammte ebenfalls aus der Bukowina, besuchte wie Eminescu das Gymnasium in Czernowitz, studierte Philosophie in Wien und Berlin und promovierte mit einer Arbeit über Lessings *Laokoon* in Gießen. Faustisch im Sinne unserer Untersuchung sind zwei seiner Werke: *Ahasveros în veacul nostru* („Ahasverus in unserer Zeit“) und gewissermaßen *Anticrist* („Antichrist“).³⁵⁹

Mit der Arbeit an *Ahasveros în veacul nostru* beginnt Bodnarescu 1869, dem Jahr, in dem Eminescu seine erste Fassung von *Mureșanu* schreibt. Goethes Werk *Die Leiden des jungen Werther* diente als Inspirationsquelle für seine Novelle *Suferințe (După ziarul unui june)* („Leiden <Nach den Aufzeichnungen eines Jugendlichen>“). Es könnte sein, dass Goethes *Ewiger Jude* Bodnărescus Vorbild für *Ahasveros* war. So eindeutig ist das aber auch nicht; es lässt sich immerhin vermuten, dass Bodnărescu Goethes *Ewigen Juden* kannte. Erwähnt sei noch die Tatsache, dass sowohl Bodnărescus *Ahasveros* wie Eminescus *Mureșanu* und Goethes *Ewiger Jude* unvollendet blieben.

³⁵⁸ Laut Spengler ist der romantische Charakter eigentlich faustisch. Sämtliche Ausdrucksformen der Romantik sind auch der faustischen Seele eigen: die „Sehnsucht der faustischen Seele nach Ruinen“ (SPENGLER, Oswald: *der Untergang des Abendlandes*. S. 328.), „der Sternenhimmel und die Abendröte (sind) faustische Symbole. ... (die) von der Stunde unabhängige Dunkelheit ...“, (Ebenda, S. 417.), „das Ich in tiefster Einsamkeit im Raume verloren – das ist faustisches Lebensgefühl.“ (Ebenda, S. 418), wilde Natur, wilde Felsen, die stürmische Atmosphäre, „die Waldsehnsucht das ist faustisch und nur faustisch.“ (Ebenda, S. 239.) „... die grenzenlose Einsamkeit als die Heimat der faustischen Seele ...“ (Ebenda, S. 238.)

³⁵⁹ BODNĂRESCU, Samson: *Scrieri*. București: Editura pentru literatură 1969.

Das Werk, eigentlich eine „Szene“, weist eindeutige Ähnlichkeiten mit Eminescus *Mureșanu* auf. Genau wie bei Eminescu stellt sich die Frage, ob der jeweilige Held wie auch der Handlungsrahmen tatsächlich faustisch oder allein zutiefst romantisch sind. Da das romantische Empfinden laut Spengler zutiefst faustisch ist, können beide Interpretationen akzeptiert werden. Beide, Ahasveros und Mureșanu, sind Verkörperungen extremer, titanischer Persönlichkeiten. Beide erheben sich wie ein Prometheus gegen die Gottheit. Das Fragment erinnert jedoch auch an Goethes *Faust*, zwar nicht explizit, doch allgemein an das faustische Gemüt (Spengler): Einerseits durch den plötzlichen Stimmungswechsel innerhalb des ersten Teiles vom trotzbenden Rebellen zum lyrischen Betrachter einer Blume am Felsen, andererseits von der allgemein „stürmischen“ Atmosphäre des ersten zum reizenden Bild unaussprechlicher Schönheit im zweiten Teil. Bodnărescu treibt seinen Helden durch die Welt, beschert ihm außergewöhnliche Erlebnisse und schließt das Ganze mit einer philosophischen Schlussforderung. Wie auch immer, die Dichtung deutet, so Ion Roman, auf eine lyrisch-dramatische Entwicklung nach dem Muster des *Faust* hin.³⁶⁰ Glauben wir dem Dichter, dann sollte das Werk zu einem Drama der Menschheit werden.

Motive, die im *Faust* zu finden sind, lässt auch ein anderer Versuch Bodnărescus, die dramatische Dichtung *Anticrist*, erkennen. Das Werk wurde als Fragment und in zwei Varianten im dichterischen Nachlass gefunden und schwankt merkwürdig zwischen realen und phantastischen Elementen. Es geht um eine Bauernhochzeit, die kein gutes Ende ahnen lässt. Die Braut heiratet, wie so oft im Dorfleben, einen anderen als den, den sie liebt. Das alles ist Alibi, um den „rumänischen Teufel“, Scaraoțchi, erscheinen zu lassen. Er ist der Widersacher Gottes, mit dem er sich auch anlegt. Die Gestalt ist jedoch oberflächlich, eher lächerlich als komisch. Es tauchen zahlreiche Geister und Gespenster auf - genau wie in Goethes *Faust* als Verkörperungen von Ideen, Elementen und historischen Gestalten: das Glücklichein, der Meeresgeist, der Steingeist, die Mutterseele, die Seele eines Kaisers, die Seele Maria Stuarts usw. Wie in Goethes *Faust* führt der Erdgeist einen philosophischen Dialog mit einem Philosophen, der das, was er nicht weiß, wissen möchte. „Alles ist chaotisch, so dass der Sinn dieser skurrilen Aufhäufung verborgen bleibt. Darüber wird auch der Autor sich nicht im Klaren sein, der sonst, wie auch immer, imstande war, einige Tragödien in fünf Akten zu Ende zu führen.“³⁶¹

³⁶⁰ ROMAN, Ion: *Ecouri goethiene în cultura română*. S. 103.

³⁶¹ Ebenda, S. 104. („Totul e haotic, încât sensul acestei aglomerări stranii rămâne indescifrabil. Nu și-l va fi limpezit nici autorul care, altminteri, a fost capabil să ducă până la capăt câteva tragedii în cinci acte.“)

Der Klausenburger Dichter und langjährige Chefredakteur der Literatur- und Kulturzeitschrift *Steaua*, Aurel Rău, machte vor Jahren eine interessante Bemerkung, die sich auch in unserem Falle bestätigen könnte: In der rumänischen Literatur führe jeder Weg irgendwie immer über **Mihai Eminescu**. Eminescu ist der Mythos der rumänischen Kultur und Literatur par excellence.³⁶² So auch im Falle Fausts bzw. des Faustischen. Damit soll nicht gesagt werden, dass der zum Nationaldichter stilisierte Eminescu die Kulturpersönlichkeit sei, die Faust oder Goethe der rumänischen Kultur bekannt gemacht habe. Er habe auch keinen Faust geschrieben. Eminescu sei aber der Dichter, dem eine erste nennenswerte Dichtung der rumänischen Literatur zu verdanken ist, deren Zentralfigur eine gewisse Geistesverwandtschaft mit Faust bzw. eine faustische Stimmung aufweist. Eine derartige Schlussfolgerung wird durch die allgemeine, zutiefst romantische Atmosphäre, durch den ihr eigenen titanisch-kosmischen Rahmen und durch die pessimistische Stimmung der Dichtung natürlich begünstigt. Daher ist auch Vorsicht geboten, um nicht zu einer Überbewertung der faustischen Dimension beizutragen. Denn, nicht zu vergessen, Eminescu war ein Spätromantiker, und die Stimmungsgrenzen zum Faustischen lassen sich in diesem Kontext nicht eindeutig ziehen.

Es ist durchaus nicht so, als habe der rumänische Nationaldichter sich auf seinen Reisen mit der siebenbürgisch-sächsischen Kultur und irgendeiner siebenbürgischen Faustgeschichte vertraut machen können. Dem im Geiste der Zeit von nationalem Stolz erfüllten Empfinden des Dichters lag eine derartige intellektuelle Versuchung, sich „vor Ort“ mit Andersartigem in einem multikulturell geprägten Raum synergetisch auseinanderzusetzen, ziemlich fern. Und so sehr präsent war der Mythos des Dr. Faustus in Siebenbürgen oder im Buchenland, wenn überhaupt, dann auch wieder nicht. Zu Faust kommt Eminescu eindeutig über und allein dank Goethe. Ohne Goethe hätte Eminescu Faust kaum Aufmerksamkeit geschenkt; denn Faust an sich sprach eine so rumänisch empfindende Seele einfach nicht an.

Die große Leidenschaft des jungen Eminescu war eigentlich Schiller. Man kann aber mit Sicherheit davon ausgehen, dass Goethe und implizite Faust dem Dichter schon in der Zeit sei-

³⁶² Wie George Călinescu treffend feststellt: „Ohne Freunde und verhöhnt während seines Lebens, wird Eminescu nach seinem Tod durch eine genauso heftige Kultübertreibung zum Prototyp sämtlicher menschlicher Eigenschaften und Tugenden: Die Geschichte? Eminescu: Politische Ökonomie? Eminescu: Pädagogik? Eminescu. Eminescu ist der größte Philosoph, der wichtigste Philologe, der gelehrteste Mensch. ... Er ist ein Prophet. ... Eminescu wurde durch das Nichtvorhandensein einer geeigneten Kritik zum A und O jeden Fachbereichs, zur höchsten Autorität, zum ‚Allwissenden‘.“ (CĂLINESCU, George: *Cultura lui M. Eminescu*. In: *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*. București 1956, Nr. 1-2, S. 243). Wir stimmen George Călinescu zu, der einer derartig gewaltigen Übertreibung einen Mangel an Pietät bescheinigt und meint, derartige Übertreibung laufe Gefahr, zur Karikatur zu degenerieren. Aurel Răus Bemerkung, die sich eindeutig auf die Literatur bezog, könnte grundsätzlich zutreffen.

nes Schulbesuchs in Czernowitz bekannt waren. Und Eminescu hatte schon damals mit Sicherheit auch Goethes *Faust* aufmerksam gelesen. In seiner Wiener Studienzeit (1869-1872) kam er mit Faust wieder in Berührung, zwar nicht mit der Sage, sondern erneut über Goethe und das Theater. In seiner Eminescu-Biographie nimmt George Călinescu an, dass Eminescu Goethes *Faust* nicht nur gelesen, sondern im Wiener Burgtheater auch gesehen haben muss.³⁶³ Das letztendlich nicht allein wegen seiner Vorliebe fürs Theater, sondern auch aus persönlicher Zuneigung zu einer der erfolgreichen Schauspielerinnen am Burgtheater, Frederike Bognár, zu deren Paraderollen auch das Gretchen gehörte. Gounods musikalische Auslegung der Gretchentragödie soll ihm auch nicht fremd gewesen sein. Denn es ist sicher, dass Eminescu in die Oper ging. Das bestätigen seine Aufzeichnungen zu Opernaufführungen: zum Beispiel zu Beethovens *Fidelio*, Mayerbeers *Hugenotten*, Bellinis *Norma* und *Sonnambula* oder Thomas' *Mignon*. Gounods *Margarete* stand damals auch oft auf dem Spielplan; somit ist höchst unwahrscheinlich, dass Eminescu diese Oper nicht gekannt haben sollte.

Während der junge Eminescu sich von den Ideen und dem Werk Schillers angezogen fühlte, distanziert er sich mit der Zeit von seinem Jugendvorbild. Denn er findet, dass es Schillers Werken an Farbe und an kosmopolitischen Ideen fehlt. Im Gegenzug lobt er Goethe, so Călinescu in seinem Werk über Eminescus Bildung, und, was uns eigentlich interessiert, dessen Faust. Davon, dass Eminescu Goethes *Faust* nicht nur aufmerksam gelesen, sondern sich mit dem Werk auch auseinandergesetzt hat, zeugen seine Aufzeichnungen, die oft von Faust-Zitaten begleitet werden. Darauf lassen auch Vermerke wie die folgenden schließen: „Byron. Beseitigung des Aberglaubens. Muss der Dichter ein Diener des volkstümlichen Glaubens sein? (*Faust* - 2. Teil)“.³⁶⁴ Wie Călinescu weiter behauptet, soll Eminescu auch den in Deutschland so populären Marlowe-*Faust*, jedoch auch andere Werke im faustischen Geiste dieser Zeit gekannt haben, etwa Imre Madáchs *Tragödie des Menschen* („Az ember tragédia“, 1861) und sogar Pan Twardowskis Geschichte, wenn auch vermutlich nur indirekt über Vogls Studie *Twardowski der polnische Faust* (1861). Der Faustsage als möglichem Stoff für eine literarische Behandlung widmete er jedoch keinerlei Aufmerksamkeit. Das gilt, auch wenn George Călinescu in seiner Untersuchung über das Werk Eminescus behauptet, dass eigentlich alle Patrioten Eminescus faustische oder Byron-Helden seien, die von großen Gedanken getragen und von Zweifeln gequält wurden.³⁶⁵ „Der Dichter war Zeuge einer hybriden fausti-

³⁶³ CĂLINESCU, George: *Viața lui Mihai Eminescu*. București: Editura pentru literatură 1966.

³⁶⁴ EMINESCU, Mihai: *Fragmentarium*. București: Editura științifică și enciclopedică 1981, S. 93. („Byron. Înlăturarea superstițiunii. Trebuie poetul ca să fie servitorul credințelor populare? <Faust P.II>“)

³⁶⁵ CĂLINESCU, George: *Opera lui Mihai Eminescu*. București: Minerva 1976, Bd. 1, S. 142.

schen Euphorie in Deutschland nach 1870, die er, wahrscheinlich wie sein Zeitgenosse Nietzsche, nicht akzeptierte.“³⁶⁶

Der Dichter Andrei Mureșanu soll in Eminescus Vorstellung zum titanischen Geist eines Nationalhelden, eines Rebellen und romantischen Genies stilisiert werden.³⁶⁷ Greifen wir auf Oswald Spengler zurück, so gebühren diese Eigenschaften teilweise nicht nur der Romantik, sie könnten auch dem „faustischen Menschen“ zugeordnet werden. So gesehen kann *Mureșanu* auch faustisch betrachtet werden. Mureșanu ist jedoch kein Faust; auch bleibt die Dichtung jenseits des literarischen Faust-Stoffes.

Die im Jahre 1869 verfasste Dichtung *Mureșianu* steht eindeutig im Zeichen des Jahres 1848, und dessen Gedankengut ist der national-visionären Auseinandersetzung verpflichtet. Das Schicksal und die Zukunft des rumänischen Volkes stehen im Mittelpunkt. Die aus dem Jahre 1871 stammende Dichtung *Andrei Mureșanu* wandelt die patriotisch-zuversichtliche Meditation zu einer sozial-philosophischen Auseinandersetzung im Geiste Schopenhauers um. Im Mittelpunkt stehe das Böse, das Böse sei der Kern der Welt. Die letzte Variante, *Mureșanu*, aus dem Jahre 1876 steht noch offensichtlicher unter dem Einfluss des schopenhauerischen Gedankenguts und ist eine philosophische Dichtung mit unverwechselbar düsterer, hoffnungslos-pessimistischer Stimmung. Diese Fassung kommt für unsere Fragestellung in Betracht.

Wie erwähnt, behauptet George Călinescu in seiner Untersuchung über das Werk Eminescus, dass eigentlich „Eminescus Patrioten alle faustische oder Byron-Helden sind, von großen Gedanken und Zweifeln gequält.“³⁶⁸ So erhebt sich und rebelliert auch Toma Nour aus dem Nachlassroman *Geniu Pustiu* („Einsames Genie“) gegen Gott und seine Ungerechtigkeit in Bezug auf das Schicksal des rumänischen Volkes. Mit der gebotenen Vorsicht könnte eventuell auch Ștefăniță aus *Mira* faustisch interpretiert werden. Es ist aber, wie Călinescu feststellt,

³⁶⁶ VOIA, Vasile: *Tentația limitei și limita tentației*. S. 57. („Poetul era martorul euforiei faustice hibride din Germania de după 1870, pe care probabil nu o accepta ca și contemporanul său Nietzsche.“)

³⁶⁷ Patriotisch-pathetische Töne, freiheitliche Schwärmerei, große nationale Zukunftsvisionen, die titanische Dimension liegen nun im „Geiste der Zeit“. Eminescus Helden entsprechen ohne Wenn und Aber seinem romantischen Empfinden und dem damit verbundenen nationalen Pathos. Dem bot sich der Dichter Andrei Mureșanu (1816-1863) als Zentralfigur einer Dichtung auf fast ideale Weise an. Von seinem Werdegang her wies er eine für die sich im 19. Jahrhundert in Siebenbürgen entwickelnde rumänische Intellektualität typische Biographie auf. Mureșanu nahm aktiv an der Nationalversammlung rumänischer 1848er Revolutionäre in Balsendorf/Blaj teil und schrieb u.a. das wahrscheinlich von Anton Pan vertonte Gedicht „Deșteaptă-te, române“, („Erwache, Rumäne“), das kurz darauf zur rumänischen „Marseillaise“, nach der sog. Revolution von 1989 sogar zur Nationalhymne wurde. Über seinen Tod hinaus blieben jedoch Mureșanu und sein Werk wenig bekannt.

³⁶⁸ CĂLINESCU, George: *Opera lui Mihai Eminescu*. S. 142. („patrioții lui Eminescu sunt toți faustieni și byronieni, muncii de gănduri mari și îndoieli.“)

nicht mehr und nicht weniger als „das Faustische, das allen Werken dieser Zeit gemeinsam ist und die Frage über die Finalität der Welt in sich trägt.“³⁶⁹

„Große“ Gedanken und Pessimismus kennzeichnen auch die seelische Natur Eminescus. Faust und das Faustische lagen, wie erwähnt, eindeutig nicht im Interessenbereich des so „rumänisch“ empfindenden Dichters. Somit ist die Behauptung Călinescus, *Mureșanu* hätte ein rumänischer *Faust* sein wollen, ebenfalls mit Vorsicht zu genießen.³⁷⁰ Ein Faust „akzeptiere“ romantische Züge. Diese allein reichen aber nicht aus, um einen Faust zu etablieren. Eminescu behauptet zwar selbst in einem Schreiben vom 16. 02.1871 an Iacob Negruzzi, „...“, dann wäre es ungefähr im Sinne des *Faust*, aber nicht unbedingt.“³⁷¹ Die letzten Worte des Zitates, „aber nicht unbedingt“, führen eher zur Annahme, dass sich aus der allgemein existentiellen Stimmung, aus der romantisch-pessimistischen Verfassung des Dichters eine Ähnlichkeit zum Faustischen ergeben könnte, nicht aber, dass Faust oder das Faustische absichtlich angepeilt wurden. So kann und darf *Mureșanu* nicht als rumänischer Faust verstanden werden. Einen rumänischen Faust gibt es nicht, und es ist schwer zu glauben, dass es ihn geben könnte.

In der letzten Fassung des Werkes befindet sich der Dichter *Mureșanu* nicht mehr in den Bergen und auch nicht mehr in einer Landschaft „wilder Romantik“, sondern allein in einem Wald. Auf einem Hügelkamm steht eine alte Kirche. Es ist Nacht, der Mond scheint, und die Kirchuhr schlägt Mitternacht. Zwar ist diese Beschreibung im Vergleich zu den früheren Varianten romantisch „abgeschwächt“, die seelische Verfassung bleibt aber zutiefst romantisch: romantisch, doch auch faustisch im Sinne „der Waldsehnsucht, des rätselhaften Mitleids, der unnennbaren Verlassenheit: das ist faustisch und *nur* faustisch.“³⁷² Faustisch und zugleich romantisch sind auch die Einsamkeit des Helden, die miternächtliche Dunkelheit, die stürmisch flutenden Gedanken des nächtlichen Monologs, die zwei Seelen, die sich wie in Fausts Brust gegenüberstehen. *Mureșanu* ist eindeutig ein dämonischer Charakter. Wie Faust dem Weltgeist, so spürt *Mureșanu* dem „Welthebel“ („pârghia lumii“), dem kosmischen Prinzip nach. Wie Faust sehnt er sich zugleich auch nach Ruhe und Glückseligkeit, wie Faust hegt er große Gedanken und beklagt seinen beschränkten Erkenntnisstatus, ja er rebelliert dagegen.

³⁶⁹ CĂLINESCU, George: *Cultura lui M. Eminescu*. S. 322. („faustianismul comun operelor din aceasta epocă, ce constă în întrebarea asupra finalității lumii.“)

³⁷⁰ CĂLINESCU, George: *Opera lui Mihai Eminescu*. Bd. 1, S. 147.

³⁷¹ TOROUȚIU, I.E.: *Studii și documente literare*. București: Institutul de Arte Grafice „Bucovina“ 1931, S. 317. („apoi ar fi fost cam în maniera lui *Faust*, deși nu totuși.“)

³⁷² SPENGLER, Oswald: *Der Untergang des Abendlandes*. S. 239.

Leben und Tod als Schicksal in Menschenhand, der Gedanke des Freitods, um einem unbefriedigenden, frustrierenden Dasein der leeren Hoffnungen und Illusionen zu entkommen, Sinnlosigkeit und Aussichtslosigkeit in Bezug auf irgendeine Erlösung, Trotz und Hohn als Haltung dem Tod und dem allmächtigen Gott („Du Mächtiger, du Greis, du Riese - ein Zwerg, / Denn Du bist nicht imstande, etwas zu zerstören.“³⁷³) gegenüber, die Sehnsucht nach dem Jenseits, Zerstörung und Naturgewalt, stürmische Turbulenzen von kosmischen Dimensionen, kosmisches Chaos, dämonische Exaltation, die Beschwörung des Satans wie auch die Bereitschaft, sich zu Satan zu bekennen, um die absolute Erkenntnis zu erlangen, wie das ganze extreme Empfinden, das Pathos, mit dem das Ganze vorgetragen wird, zählen eindeutig zum Repertoire des faustischen Stoffes, sind aber ebenso eindeutig auch der Romantik eigen. Dementsprechend neigen wir dazu, das Werk dem Spätromantiker zuzuschreiben und nicht einem Dichter, der irgendeinen Faust ins Auge gefasst hat, auch wenn eine gewisse Ähnlichkeit zu Faust nicht bestritten wird.

Für Faust wie für Mureșanu ist das Dasein unter den gegebenen Umständen eine Last. Das kleine Studierzimmer des Dr. Faust deutet auf die atmosphärische Einengung, in der sich der unruhige, stöbernde Geist nicht frei zu entfalten vermag; im Falle Mureșanu deutet die freie, wilde Natur auf eine kosmisch-titanische Dimension, in der sich seine Leidenschaft austoben kann. An dieser Stelle vollzieht sich die Abgrenzung zwischen den beiden Helden. Faust ist introvertiert, beherrscht, fast elitär und distanziert, die Atmosphäre „gotisch“, ohne dass diese räumliche Enge auf die Tiefgründigkeit seiner Gedanken einen Einfluss haben kann oder den Horizont seines Geistes eingrenzt. Es ist unverkennbar der „Fingerabdruck“ des Klassikers aus Weimar, dem die „Verwirrung des Gemüts“ unendlich fern lag. Mureșanus Charakter entspricht dem Spätromantiker Eminescu; sein extrovertiertes, unbeherrschtes, leidenschaftlich-stürmisches Verhalten sowie sein bunt durchmisches Empfinden erinnern eher an Grabes oder Lenaus Faust.

Zwischen Goethes *Faust*, und zwar der Szene im Studierzimmer, und Eminescus Dichtung könnte trotz allem eine Parallele gezogen werden. In seinen Überlegungen zu Goethes *Faust* spricht Nae Ionescu über das stimmungsbedingte „Schwanken“ Fausts. Faust befindet sich in seinem engen, dunklen „gotischen“ Studierzimmer. Die Wissenschaft und die Erkenntnismöglichkeiten haben ihn enttäuscht; er weiß nichts und führt auch seine Studenten an der Nase herum; auch besitzt er nichts. Dem Wissenschaftler und leidenschaftlichen Forscher bedeuten

³⁷³ EMINESCU, Mihai: *Mureșanu*. In: *Poezii*. București: Minerva 1977. Bd. 2, S. 286. („puternice, bătrâne,

Besitz und die Güter dieser Welt nichts. Er rebelliert gegen Gott und verflucht diese Welt. Er ist enttäuscht, er findet am Leben keine Freude.

Und plötzlich ein anderer Gemütszustand, ein anderer Ton. Die Stimmung wird melancholisch, sinnlich: Faust sieht den Mond und spricht ihn an. Der Intellektuelle, der eigentlich vernunftgeleitete Wissenschaftler wechselt hinüber in eine Welt des Sinnhaften, die von einem völlig anderen Empfinden beherrscht wird. Es ist das Naturempfinden, das, obzwar dem nüchtern Wissenschaftlichen entgegengesetzt, der gleichen metaphysischen Neigung entspringt. Es ist ein Erwachen, die Sehnsucht nach Leben und Erleben. Und von diesem Naturempfinden, von diesem sinnhaften Erwachen bis zum Echo des Mädchengesangs am Ostermontag ist es in Fausts Gemüt nur ein einziger Schritt.

Dem „Schwanken“ zwischen diesen beiden Gemütszuständen entspricht auch der Aufbau der Dichtung *Mureșanu*. In der ersten Szene finden wir die gleiche Atmosphäre, den gleichen depressiven Gemütszustand wie beim enttäuschten Faust. In einer zutiefst romantischen Stimmung stößt Mureșanu seinen leidenschaftlichen Monolog heraus. Den Höhepunkt erreicht seine Tirade in der Verachtung Gottes, dem „alten Komödianten“, der nicht imstande ist, seinen Qualen ein Ende zu setzen. In diesem Augenblick körperlicher und geistiger Pein sinkt er erschöpft zu Boden, und verfällt wie Faust in Schlaf.

Mureșanu strebt nicht nach dem existentiellen Glück. Seine eigentliche Sehnsucht ist auch nicht erotischer oder sinnlicher Natur; sie gilt der Ruhe, der seelischen und geistigen Ruhe. Die Rolle des „Verführers“ übernimmt weder der beschworene Satan noch ein Mephisto, sondern in einem stufenweise aufgebauten Übergang zu einer „anderen“ Welt in „hierarchischer“ Ordnung vorerst der Schlaf und dann der König Schlaf. Auf Bitten des Schlafes soll der Mond Mureșanus Gedanken verzaubern, und ergraut soll er seine bisherige Art vergessen. Ans Meer versetzt, soll ihm als schwachem, traurigem Mönch ein anderes Schicksal beschieden sein.

Ein märchenhaft-allegorischer Übergang führt uns zur zweiten Szene. Auch sie wird von einer stürmischen Atmosphäre geprägt. „Abend. Sturm.“ lauten die Anweisungen; die Wolken kreischen quälend, das Meer sprengt Felsen. Ein romantisches Schloss und plötzlich im Fenster

„ein Engel, eine Frau mit holdem Antlitz“³⁷⁴. Und schon führt diese Erscheinung gedanklich zu Gretchen und zu Fausts Versuchung. Das Gesicht verschwindet, und Mureşanu kann der Versuchung nicht widerstehen; er steigt in ein Boot und lässt sich Richtung Schloss treiben.

In dieser Szene sind die Trennung von der ursprünglichen Stimmungslage, von der „eigentlichen“ Welt und auch der Wandel Mureşanus zum Mönch noch nicht eindeutig vollzogen. Der Schlaf gehört eigentlich auch noch zur ursprünglichen Welt des menschlichen Lebens. Die Verlegung in eine völlig andere Welt ist eine Stufe höher angesiedelt. Dieses Werk vollzieht nun König Schlaf. König Schlaf zieht die Grenze und deutet den endgültigen Übergang in die phantastische, märchenhafte Welt an, in der nun nicht mehr Mureşanu, sondern „dieser Mönch“ in Waldhöhlen und einer schwarzen Grube lebt. Die Umwandlung der einen in die andere Welt vollzieht eigentlich auch hier nicht der König Schlaf. Wie schon der Schlaf „veranlasst“ er den Umwandlungsakt, indem er den Mond darum bittet. Die Kraft, die Welt umzuwandeln besitzt also der Mond. Dem Mond und seinem Zauber verleiht der Spätromantiker in seinem gesamten Werk generell diese magische Kraft. In seiner *Scrisoarea I* heißt es: „Luna, du Herrscherin des Meeres.“³⁷⁵ Der Mond wird also den kosmischen Kräften gleichgestellt. In *Scrisoarea I* heißt es weiter, dass die Könige, also die Mächtigsten dieser Welt, gleichermaßen vom Mond wie vom Genie des Todes beherrscht werden. Der Tod bedeutet die eigentliche Transzendenz, den Übergang in eine andere Welt. Durch die Gleichstellung mit dem Mond wird dem Mond eine entsprechend transzendente Fähigkeit eingeräumt. So ist der Mond die Kraft, die Mureşanu in die andere Welt führt. Der Kontrast zwischen den Gemütszuständen ist nun auch durch den räumlichen Kontrast vollzogen. Die Polarität, das diametrale Gegenüber dieser Welten ist nicht zu übersehen. Die „wahre“ Welt der ersten Szene liegt in den Bergen, die wahr gewordene, „andere“ Welt der dritten Szene liegt am Meer, also im Reich, das der Mond beherrscht. Während Mephisto den greisen, unbeholfenen Faust jedoch zum jungen, gutaussehenden Menschen macht, wird der „weltliche“ Mureşanu zum Asketen, zum alten, unbeholfenen Mönch.

Ein weiterer Grund, der zur Annahme führen könnte, dass der Dichter absichtlich dem Mond und nicht dem König Schlaf die Umwandlung bzw. die Kraft der Transzendenz zuschreibt, ist seine Absicht, diese zweite, „andere“ Welt als gleich wahr darzustellen. Würde König Schlaf die Wandlung herbeiführen, könnte sie doch als Traumwelt, also als nicht „wahr“ angenom-

³⁷⁴ Ebenda, S. 289. („Un înger, o femeie cu chip așa ales!“)

³⁷⁵ EMINESCU, Mihai: *Scrisoarea I*. In: *Poezii*. Bucureşti: Minerva 1977. Bd. 1, S. 145. („Lună tu, stăpân-a mării ...“)

men werden, weil der Traum im Schlaf inbegriffen ist. Diese eine andere Welt soll also genauso „wahr“ sein wie die der ersten Szene. Wahr, aber, wie gesehen, als Gegensatz zur ersten. Der Gegensatz zwischen den beiden Welten wird auch durch ihre entgegengesetzte Entstehungsdynamik, durch die Ausrichtung ihres „spins“ bestätigt. Um das besser zu verstehen, bedienen wir uns eines Verses aus *Împărat și proletar* („Kaiser und Proletarier“). Die eigentliche Welt, zu der auch die Welt gehört, in der Mureșanu ursprünglich lebt, wird hier als „Traum des ewigen Todes“ („vis al morții-eterne“) beschrieben. Mit anderen Worten, diese unsere als wahr angenommene Welt ist nicht tatsächlich wahr, sondern ein Traum. Wessen Traum sie ist, ist in diesem Zusammenhang nicht wichtig. Die Welt der dritten Szene, die eine „andere“ sein soll, entwickelt sich aus der entgegengesetzten Richtung. Sie ist kein Traum, sie soll als Traum mit Hilfe des Mondes nun zur Wirklichkeit werden: „Aus dem Traum mach Leben, aus Schatten mach Wahrheit“.³⁷⁶

Eine Märchenszene erotisch-sinnenhafter Prägung, die sich in den Meereswellen zwischen einem Delphin, einem schönen Jüngling und einer Undine abspielt, führt zu diesem letzten Teil, zur dritten Szene, zu dieser „anderen“ Welt hinüber. Praktisch leitet sie das Sinnhafte ein. Die Polarisierung wird damit sowohl zur Anfangsszene als auch zur Zentralfigur vollzogen: Die Atmosphäre ist von „süßer, nächtlicher Wollust“.³⁷⁷ Kein leidenschaftlicher Dichter, sondern ein Mönch in seinem Boot. Ein alter Asket, der sich nun in seinem Boot von sinnhafter Versuchung verführen lässt.

Die Auseinandersetzung mit der eigentlichen Welt ist durch den Schlaf beendet worden. An dieser Stelle setzt eigentlich die Auseinandersetzung mit dem König Schlaf an, dem anderen Herrscher, unter Umständen Verführer der „anderen“ Welt. Diese Auseinandersetzung kreist um die so oft in Eminescus Werk anzutreffenden Themen von schopenhauerischem Einfluss: Pessimismus, Glück und Vergänglichkeit, Sinnlosigkeit, das Leben als Traum. In seiner sinnhaften Zerrissenheit wird er mal vom König Schlaf, mal vom jungfräulichen Antlitz gelockt.

König Schlaf stellt sich ihm als Glückseligkeit irdischen Lebens vor. Diese Glückseligkeit lehnt der Mönch ab („Ich glaube an nichts und glaube auch nicht der sanften Stimme,/Die mir das Glück vortäuscht ... Geh!).³⁷⁸ König Schlaf erwidert wie Mephisto: „ Du sagst es ... Schau

³⁷⁶ EMINESCU, Mihai: *Mureșanu*. In: *Poezii*. Bd. 2, S.291. („...fă din vis viață, din umbre adevăr!“)

³⁷⁷ Ebenda, S. 294. („... dulce voluptate/A nopții-adânci...“)

³⁷⁸ Ebenda, S. 295. („Eu nu cred în nimica și nu cred blândeii gure/Ce-mi minte fericirea ... Te du!“)

nur um dich herum ... die Welt ist ein Märchenspiel, / Ich führe dich durch das Glück, ohne dass dein Herz es kennt.“³⁷⁹ Ihn fasziniert das Erscheinen eines Mädchenantlitzes. Wie Faust kann er der Versuchung nicht widerstehen. Er steigt ins Boot, das von Schwänen gezogen wird, und hält die Hand der Erscheinung, die vor ihm steht.

Das weitere Schicksal des Mönches bleibt uns unbekannt. König Traum hat das letzte Wort, er offenbart sich als eigentlicher Herrscher über den Menschen und dessen Vergänglichkeit: „Du wirst zum Spielzeug meiner Verspieltheit / Decke nur den Tag mit dem Nebel deiner Gedanken / Ich, ewig nüchtern, werde aus deinem Traum ein Leben machen.“³⁸⁰ Ein Abschluss in ganz ähnlichem Sinne wie in der Dichtung *Luceafărul* („Der Abendstern“): „Ich fühle mich in meinen Kreisen, /Ewig und unsterblich.“³⁸¹ Es ist die Trennung zwischen den „hohen“ Sphären des geistigen Daseins und der alltäglichen Misere dieser Welt, die der Dichter empfand, ein Empfinden, das sein ganzes Werk prägt: die Inkompatibilität des genialen Menschen mit der Welt, in der er eingeeengt zu leben gezwungen ist.

Sollte Mureșanu nun tatsächlich ein faustischer Held sein, dann wäre er im Geiste eher Manfred verwandt. Die ethisch-„klassische“, die extrovertierte Auslegung des Faustischen definiert sich bei Goethe, wie sonst auch, eindeutig durch den Drang zur Tat, auch wenn Goethes Faust diese als ethische Dimension erst im Laufe der Zeit entdeckt. Goethes Faust entgeht dadurch der Enttäuschung und existentiellen Verzweiflung, in der er der Anerkennung menschlicher Grenzen hätte „ausgeliefert sein“ können. Goethes Faust ist somit der Held, der aus der Lebensweisheit und Ausgeglichenheit Goethes lebt. Dieser psychischen Verfassung stand Eminescu diametral gegenüber. Eminescus Mureșanu ist in dieser Hinsicht ein Verlierer. Er wird Mönch und damit zu einem Spielzeug des ewigen Traumes. In diesem Sinne ist er im Geiste eher mit dem Faust des deutschen Dichters Lenau verwandt, dem Eminescu im spätromantischen Empfinden so nahe steht.

³⁷⁹ Ebenda, S. 296. („Tu spui ... Privește-n juruți ... lumea-i i feerie;/Te duc prin fericire și inima-ți n-o știe ...“)

³⁸⁰ Ebenda, S. 299. („Căci te faci jucăria zburdălniciei mele./Acoperă tu ziua cu-a gândului tău ceață -/Eu vecinic treaz, din visu-ți voi face o viață.“)

³⁸¹ EMINESCU, Mihai: *Luceafărul*. In: *Poezii*. Bd. 1, S. 192. („Ci eu în lumea mea mă simt/Nemuritor și rece.“)

4.5 Auslegungen faustischer Motive

Die Prosawerke, die mit Faust in Zusammenhang zu bringen sind, fallen spärlicher aus und betreffen allein das 20. Jahrhundert. Es geht vor allem um die Auslegung des faustischen Motivs, die zu einer vom Autor bestimmten Finalität führt. Der Arzt **Victor Papilian** beschreibt in seiner 1928 im gleichnamigen Band erschienenen Erzählung *Sufletul lui Faust* („Fausts Seele“) den alten Faust am Ende seiner Tage.³⁸² Dieser Faust ist bereit, seine Seele Mephisto zu überlassen, wie vertraglich vereinbart. Dieser führt ihn vor das Jüngste Gericht und lässt ihn wissen, dass er nun zwischen dem Paradies und der Hölle zu wählen hat.

Das Paradies offenbart sich als absolute, dafür aber kühle Perfektion. Diese Perspektive kann Faust nicht begeistern. Die Hölle bietet ihm eine nuancierte, erlebnisreiche Abwechslung von Freuden und Schmerz, sogar die Möglichkeit, immer wieder auf die Erde zurückzukehren. Es ist eine lustige, lebendige Hölle. Faust entscheidet sich für die Hölle.

Der Leser, der in dieser Erzählung eine philosophische Idee oder einen „ideologisch“ leitenden Faden sucht, wird in seinen Erwartungen enttäuscht. Perpessicius' Urteil trifft den Kern der Sache: „Wenn in der Hölle die Guten und im Paradies die Bösen weilen, dann reduziert sich alles auf die Umkehrung der Begriffe, deren willkürliche Bestimmung eine gewisse Konfusion in der Erzählung mit sich bringt.“³⁸³

In einer anderen, im gleichen Band erschienenen Erzählung, *Poveste* („Märchen“), wird Faust namentlich nicht erwähnt.³⁸⁴ Der Doktor, eigentlich ein Alchemist, der nach dem Geheimnis der „großen Leistung“ im Feuer sucht, erinnert an Faust. Er beschwört Satan und hofft, dass dieser ihm dabei behilflich sein wird. Er verspricht ihm als Gegenleistung sogar seine Seele, Satan lehnt jedoch ab. Er gönnt ihm weder den Tropfen Lebenselixier noch ein Körnchen Gold. Der Doktor wendet sich nun an Gott. Dieser treibt sich gerade auf der Erde herum und versucht, wie in vielen rumänischen Volksmärchen, das Geschehen zurechtzubiegen. Die Zusammenarbeit mit einem Kollegen, der eine glücklichere Hand zu haben scheint, lehnt der Doktor ab. Er gönnt diesem den Erfolg nicht und möchte ihn aus Neid sogar umbringen lassen. „Dieses Märchen“, so Ion Roman, „möchte, freilich ohne dazu in der Lage zu sein, zum

³⁸² PAPILIAN, Victor: *Sufletul lui Faust*. Cluj: Ardealul 1924, S. 5-15.

³⁸³ PERPESSICIUS: *Mențiuni critice*. București: Fundația pentru literatură și artă 1934, S. 309. („De vreme ce în iad erau bunii și în rai răii, totul se reduce la o schimbare de termeni, al cărei arbitrar aruncă oarecare confuzie în povestire.“)

³⁸⁴ PAPILIAN, Victor: *Sufletul lui Faust*. S. 19-30.

Apologen werden und die menschliche Bosheit sowie den menschlichen Neid missbilligen.“³⁸⁵

Vasile Voiculescu verbindet in seiner 1947 erschienenen Erzählung *Iubire magică - Un sâmbure de roman* („Magische Liebe - Kern eines Romans“) die Elemente einer phantastischen Geschichte nur auf den ersten Blick rein zufällig und nebensächlich mit Faust und Margarete.³⁸⁶ Eigentlich baut der Schriftsteller eine eigene, etwas andere, umgekehrte Gretchen-Geschichte in die phantastische Welt seiner Erzählungen, in die magische, geheimnisvolle Welt der rumänischen Mythen, magischen Kräfte, der Hexen und Schamanen, ein. Man könnte es eventuell so sehen, dass der Autor eine phantastische Erzählung, die dem Muster der Gretchen-Tragödie folgt, im archaischen rumänischen Daseinsraum ansiedelt und völlig anders entstehen lässt: kein rumänischer *Faust*, sondern eine rumänische *Margarete*. Im Grunde handelt es sich um eine großzügige Umformung der Gretchen-Tragödie: Margarete, im Text Mărgărita, ist in diesem Falle die dämonischen Figur, eine dämonisch verführerische Schönheit, Schönheit und Teufel in einem. Sie, Margarete, hat nun den Teufel, eigentlich seine Macht und Kräfte an ihrer Seite. Und sie übernimmt die Rolle des bösen, rücksichtslosen Verführers, eigentlich die des Faust. Faust - wenn man ihn überhaupt als Faust bezeichnen kann, denn er erscheint allein im Gegenüber zu dieser Margarete als Faust - ist ein junger Dichter, der die naive Opferrolle, eigentlich die der Margarete, übernimmt. Er arbeitet selbst an einem *Faust*, einem Werk, in dem er die Rollen Faust-Mephisto, jedoch auch und gerade die der Margarete, insbesondere ihren „Status“ grundsätzlich ändern will. Er ahnt nicht, dass er eine Faust-Geschichte, eigentlich die Gretchen-Episode selbst erleben wird. Diese wird wie seine Vorstellung von Faust und Margarete verkehrt sein, hinsichtlich seiner dichterischen Absichten und idealisierenden Vorstellungen jedoch in genau entgegengesetzter Richtung laufen. Diese negativ dämonische Mărgărita bringt ihn fast um seinen Verstand, er fällt ihr beinahe zum Opfer. Eine Geschichte voller merkwürdiger „Zufälle“, keine Gretchen-Tragödie, sondern beinahe eine Faust-, ja eigentlich Heinrich-Tragödie.

Zwei Freunde des „zivilisierten“ Stadtlebens begeben sich in die Berge. In uralten, „vergessenen“ Dörfern sucht der eine, ein Folklorist, nach alten, möglicherweise magischen Bräuchen. Der andere, ein junger Dichter, der das Geschehen auch erzählt, begleitet ihn. Ihre sehr bescheidene Unterkunft finden sie bei einem alten Bauern namens Onișor. Der jämmerliche Zu-

³⁸⁵ ROMAN, Ion: *Ecouri goethiene în cultura română*. S. 275. („Dieses Märchen s-ar vrea, fără să devină, un apolog care condamnă răutatea și invidia omenească.“)

³⁸⁶ VOICULESCU, Vasile: *Iubire magică. Povestiri*. București: Minerva 1984, S. 384-411.

stand seines Haushaltes, vor allem die hygienischen Verhältnisse (die Gäste werden vor allem von nicht auszurottenden Flöhen geplagt), zwingen Onișor dazu, seine Schwiegertochter, Mărgărita, die sich weit oben in den Bergen bei den Schäfern aufhält, zu Hilfe zu rufen. Sie soll sich um den Haushalt und das Wohl der Gäste kümmern.

Während sich der Volkskundler um seine Feldforschung kümmert, arbeitet der Schriftsteller an „seinem“ *Faust*. Es soll eine umfangreiche Dichtung werden, deren Handlung im Himmel stattfindet. Der Schriftsteller beabsichtigt, damit eine „Antwort“ auf Goethes *Faust* zu geben. Die Rollenverteilung zwischen Faust und Mephisto ändert sich, indem nun Faust versucht, Mephisto zu „nasführen“, ihm verlockende Angebote zu unterbreiten, Abenteuer höherer Erkenntnis, hohe Erfahrungen geistigen Inhalts, so wie es sich für „zwei freie Geister“ gehört.

Nicht allein Faust und Mephisto, sondern auch Margarete sollte anders sein. Der junge Dichter wünsche sich als Margarete eine Person, die weit über der von Goethe steht. Sie soll keine naive Märtyrerin, keine namenlose Heilige, die aus der Schar der verführten und verlassenem Geliebter in diesen Status erhoben wurde. Das Ewig-Weibliche sollte zu einer befreienden kosmischen Kraft werden, die die Leidenschaft, die es auf Erden nur als unterdrückende Sünde gibt, zur schöpferischen Tugend führt. Es sollte eine Margarete werden, die den Faust so neu erschafft, wie er sich selbst zu sein wünschte, und seinen hinterlistigen Diener, Mephisto, in eine notwendig antagonistische Kraft umwandelt und ins Universum integriert. Es sollte eine Margarete mit der heiligen Kraft der Sünde werden. Die Margarete, die er erleben wird, wird sich nicht allein im negativen Sinne als Gegenpol einer Märtyrerin offenbaren, sondern zugleich als jemand mit der Macht eines Mephisto.

Als dem jungen Dichter die Gedanken zur „neuen“ Margarete gerade durch den Kopf gehen, taucht wie aus dem Nichts eine weibliche Gestalt, Mărgărita, in seinem dunklen Zimmer auf. Der Dichter ist erstaunt, denn er war fest überzeugt, die Tür von innen abgeschlossen zu haben. „Ich bin Mărgărita, sagte laut die Erscheinung. (...) Sie war aber von einer überwältigenden Schönheit. (...) Kam sie aus der Überspanntheit meiner Meditation? Aus der Mitte meiner Inspiration aus der sie mich geweckt hatte? Ich hatte mich vergessen, die Zeit, den Ort, an dem ich mich befand, stand da und starrte sie mit offenem Mund und offenen Augen wie verrückt an. - Ich bin Mărgărita, wiederholte sie lächelnd. - Margarete? Welche Margarete?“³⁸⁷

³⁸⁷ Ebenda, S. 402-403. („, Sânt Mărgărita, spuse tare apariția. ... Dar era de o perfecție copleșitoare. ... Coborâse din exaltarea meditației mele? Din miezul inspirației din care mă trezise? Uitasem de mine, de timp, de locul

Voiculescu ist ein Meister der phantastischen Erzählung. Dementsprechend sind merkwürdige Zufälle absichtlich vom Magischen, vom Mysteriösen, nicht unbedingt rational Nachvollziehbaren umhüllt. Suchten wir gleichwohl eine Erklärung für das Phänomen, so fänden wir diese unter C.G. Jungs Begriff der „Synchronizität“: „Die Dinge, in denen dieser Geist besonders mächtig ist, haben daher eine Tendenz, <sich (selber) Ähnliches zu erzeugen>, das heißt Korrespondenzen respektive *sinngemäße Koinzidenzen* hervorzubringen.“³⁸⁸

Mărgărita, die wunderschöne, sündhaft erotische, junge Frau, „wie die Nymphen alter Meister“ „von überwältigender Perfektion“, bringt den jungen Mann völlig durcheinander: „Ich stand da, von der Liebe wie vom Blitz getroffen. (...) Von da an wurde ich zu ihrem Schatten auf dieser Welt, auf den sie ständig mit ihren Füßen trat.“³⁸⁹

Die Geschichte nimmt ihren Lauf, indem der Dichter, der bis über beide Ohren verliebte und erotisch trunkene Faust, einer eiskalten Margarete erfolglos hinterher buhlt. Wie Faust versucht er, sich ihr mit teuren Geschenken zu nähern. Wie alle anderen Versuche, ihr näher zu kommen, scheitert auch dieser. Margarita entwickelt sich zu einer *femme fatale*, der der Dichter nicht mehr widerstehen kann.

„War sie eine Gestalt Satans – von ihm geschickt, damit sie mich verderbe?“³⁹⁰ Die Qualen des Dichters werden immer unerträglicher, seine Pein nimmt kein Ende. Inzwischen sind fast alle Jungen im Dorf hinter der jungen Bäuerin her. Junge Schäfer verlassen ihre Herden, nur um in ihre Nähe zu kommen. Der Dichter sucht Rat bei einer alten Schamanin, die ihre Kunst schon einmal unter Beweis gestellt hatte, als sie die beiden Gäste durch ihre Beschwörungen von den Flöhen befreit hatte. Sie soll Mărgărita verhexen, damit der verliebte Dichter seine erotische Begierde endlich erfüllen kann. Die Schamanin trägt ihre Künste vor und fragt, ob er wisse, dass die junge Frau das Werkzeug des Teufels sei. Der Teufel allein lasse sie so schön aussehen. In Wirklichkeit sei sie ein hässliches altes Weib. Kaum davon überzeugt, verspricht er, ihrem Rat zu folgen und das zu tun, was sie ihm sagen würde, um dem Zauber ein Ende zu bereiten. In unendlicher Aufregung tut er, was ihm die Schamanin empfohlen hatte: „In diesem Augenblick geschah etwas Fürchterliches. Vor mir stand ein Gespenst, mit

unde mă aflu, cu gura și ochii căscați la ea zănatec. Sânt Mărgărita, repetă ea zâmbitoare. Margareta? Care Margareta?“)

³⁸⁸ JUNG, C.G.: *Synchronizität, Akausalität und Okkultismus*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1990, S. 73.

³⁸⁹ VOICULESCU, Vasile: *Iubire magică. Povestiri*. S. 403-404. („Stam, fulgerat dintr-o dată de dragoste. ... Am fost de aici înainte umbra ei pe lume, călcată neconținut în picioare.“)

Augen wie Eiweiß, überbacken, in der Glut geplatzt, die Nase von einem Geschwür zerfressen ...“³⁹¹ Der Dichter brüllt vor Schreck und Entsetzen, lässt alles liegen und flieht. Damit geht diese etwas andere Gretchen-Geschichte, keine Gretchen-Tragödie, sondern eine beinahe Heinrich-Tragödie, zu Ende. Man könnte von einer rumänischen *Margarete*, in diesem Zusammenhang aber nicht von einem „Mefautopheles“, sondern eher von einer „Mephistogrete“ sprechen. Somit wird *Iubire magică* für die vorliegende Untersuchung eine der interessantesten Auslegungen des Faust-Stoffes.

4.6 Der dämonische Schöpfer

Wir hatten erwähnt, dass **Lucian Blaga** im Schöpferischen eine existentielle Berechtigung sah. Gleichzeitig verdrängt er den komplementären Aspekt des Dämonischen, das Zerstörerische. Das heißt aber nicht, dass Blaga diese „Angelegenheit“ einfach *ad acta* legt.³⁹² Darum glauben wir, dass die Auseinandersetzung in Lucian Blagas Drama *Meşterul Manole* („Baumeister Manole“) nicht allein dem Motiv des zu erbringenden Opfers, dem Leid als Preis des Werkes, sondern gleichzeitig und in diesem Zusammenhang dem Thema *dämonischer Schöpfer* gilt.³⁹³ Was im Geiste gebaut wird, sollte auch im Leben, in Wirklichkeit erbaut werden. Die Synthese des schöpferischen Geistes mit der schöpferischen Tat führt unausweichlich zur Umgestaltung, zum objektiven Werk. Blaga kann einen derartigen Zwang umgehen. Sein Medium ist die abstrakte Gedankenwelt, die Welt der Ideen. Für den Baumeister trifft das nicht zu. Somit gilt die Auseinandersetzung nicht allein dem „Preis“ des Schöpferischen, der Befähigung zum genialen Gestalter, sondern auch dem Preis der Verwirklichung des Werkes, eigentlich dem dialektischen Aspekt des Dämonischen. Es ist die „Wirklichkeit“, die den in einer Welt der Ideale „schwebenden“ Schöpfer im Augenblick der Verwirklichung einholt. Kunst, implizit der künstlerische Akt sind auch ein Versuch, existentielle Problemsituationen und verdrängte Widersprüche zu verarbeiten. Auch in diesem Sinne könnte *Baumeister Manole* gedeutet werden.

³⁹⁰ Ebenda, S. 405. („Era o făptură a Satanei, trimisă să mă piardă?“)

³⁹¹ Ebenda, S. 410. („Dar în clipa aceea se petrecu ceva cumplit. În fața mea sta o strigoaică, cu ochi de albuș de ou, răscopt, plesnit de dogoare; nasul mâncat de ulcer, ...“)

³⁹² Erinnert sei an Ion Breazus Worte: „Er wählt seine Subjekte aus, um sich selbst zu überzeugen, um seine Vorstellungen über Kultur und Leben zu vervollständigen.“ Das dramatische Werk ist selbst das Ergebnis eines Schöpfungsaktes. Und Blaga ist schöpferisch, um durch das Schöpfen selbst zu erkennen.

³⁹³ BLAGA, Lucian: *Meşterul Manole*. In: *Teatru*. Minerva 1984, S. 70-207.

Es wäre falsch zu glauben, Blagas Drama *Meşterul Manole* („Baumeister Manole“) sei ein „Faust“, Manole ein rumänischer Faust oder Lucian Blaga hätte die Absicht gehabt, einen „Faust“ zu schreiben. Wir setzen uns jedoch mit dem Werk im Sinne unserer Untersuchung vor allem deshalb auseinander, weil der Held, der Baumeister Manole gerade im Sinne seines dämonisch-schöpferischen Charakters die faustischen Züge eines extremen Charakters aufweist.

Den Stoff entnimmt Blaga der Volksballade *Mănăstirea Argeşului* („Das Kloster Argeş“): Baumeister Manole soll ein Kloster wie kein anderes auf dieser Welt bauen, das Kloster Argeş. Was tagsüber gebaut wurde, stürzt jedoch in der Nacht zusammen. Eines Nachts träumt Manole, der Bau könne solange nicht vollendet werden, die tagsüber gebauten Mauern würden in der Nacht immer wieder einstürzen, solange nicht ein Menschenopfer erbracht wird: eine Ehefrau oder eine Schwester der am Bau Beteiligten, das heißt Manoles und seiner neun Helfer, müsse geopfert, das heißt eingemauert werden. Manole und seine neun Helfer kommen überein, dass es die Ehefrau oder Schwester sein soll, die am nächsten Morgen als erste ihrem Mann oder Bruder das Essen bringe. Am nächsten Morgen kommt Manoles Frau als erste an. Das Drama bzw. die persönliche Tragödie des Helden nimmt ihren Lauf. Manole überlistet seine Frau, indem er sie scherzhaft bittet, mit ihnen ein Spiel zu spielen und sich kurz einmauern zu lassen. Das Spiel wird zum Ernst: Wie besessen mauert Manole seine klagende Frau ein.

Der Fürst kommt, um sein Kloster in Empfang zu nehmen. Er fragt die Bauarbeiter, die alle zusammen mit Manole noch auf dem Dach weilen, ob sie imstande wären, ein noch schöneres Kloster zu bauen. Alle antworten stolz, dass sie selbstverständlich ein viel schöneres Kloster bauen könnten. Diese Antwort besiegelt ihr Schicksal: Der Fürst ordnet an, das Gerüst zu entfernen, so dass die Bauarbeiter und Manole nicht mehr vom Dach herunter steigen können. Sie sollen dort oben, auf dem Dach „verfaulen“. Sie versuchen, mit Schindelflügeln herunter zu springen, stürzen jedoch der Reihe nach in den Tod. Als letzter versucht Manole zu fliegen. Er hört vom Dach das noch immer nicht verstummte Klagen seiner Frau aus der Mauer. Sein seelischer Schmerz wird unerträglich. Er springt und stürzt ebenfalls in den Tod. An der Stelle, wohin er gefallen war, entsprang ein Brunnen mit salzigen Tränen.³⁹⁴

³⁹⁴ *Das Kloster Argeş* ist eine Volksballade, deren Thema nicht allein im rumänischen Kulturkreis verortet ist. Wir finden es mit Variationen nicht bloß bei allen Völkern des Balkans. Das Hauptthema bzw. der Glaube, dass menschliche Opfer erbracht werden müssen, um ein Bauwerk bzw. ein Werk zu beseelen und es so vollenden zu können, ist „fast überall in Europa zu finden, auch wenn ihm keine derartige Volksliteratur entspringen konnte,

Manole, dem Helden der Volksballade, können eindeutig dämonische und faustische Züge zugeschrieben werden. *Mănăstirea Argeşului* ist vielleicht die einzige rumänische Volksballade, in deren Mitte, wie auch immer, die Tatkraft, das Vollbringen eines Werkes steht. Dass sich dieses Thema in der rumänischen Volksliteratur nicht wiederholt und die Ballade trotz etlicher Variationen als einmalige Artikulation des Motivs zu betrachten ist, lässt darauf schließen, dass es sich nicht um einen Mythos der rumänischen Kultur handelt. Wie Blagas Ablehnung der Tat jedoch nicht unbedingt mit seinem rumänischen Empfinden in Zusammenhang zu bringen ist, so ist auch diese Volksballade nicht als Neigung des Rumänen zur Tat zu deuten.³⁹⁵

Blagas Drama folgt im Großen und Ganzen dem „roten Faden“ der Volksballade. Allerdings handelt es sich bei Blaga nicht um einen Traum, der Manole die Notwendigkeit des Opfers offenbart, sondern um den Abt Bogumil. Dieser deutet die Zeichen und gibt Manole zu verstehen, dass seine Anstrengungen sinnlos bleiben, solange kein menschliches Wesen geopfert wird; sonst würden die Mauern immer wieder in der Nacht zusammenstürzen, das Kloster könnte nie fertiggestellt werden. Die Tragödie erfährt durch die persönliche Einbeziehung Manoles in den Opferakt ihren Gipfelpunkt. Das heißt, er ist nicht nur „Täter“, sondern gleichzeitig auch Opfer. Im Unterschied zu Manole ist Faust durch das Schicksal von Philemon und Baucis nicht betroffen. Manoles Schicksal ist es, dass er seine Frau Mira opfern muss, und damit implizit sich selbst. Er hat zwischen seiner geliebten Frau und seinem geliebten Werk zu wählen. Eine Entweder-Oder-Situation, eine tragische, ausweglose Situation.

Der innere Kampf in Manoles von widersprüchlichem Empfinden gepeinigter Seele wird zum Zentralthema. „Manole: ... man musste weniger Altäre wie Manole gebaut haben, man musste mindestens ein Jahr Henker am Hofe des Fürsten gewesen sein. (...) Die Kirche wird von mir verlangt, das Opfer wird von mir verlangt.“³⁹⁶ Am Ende fallen weder die Helfer noch

die vergleichbar mit der in Südost-Europa ist.“ (ELIADE, Mircea: *De la Zamolxis la Genghis-Han*. Bucureşti: Editura ştiinţifică şi enciclopedică 1980, S. 183.) Der Gedanke, der dahinter steht, ist, dass „um dauerhaft zu sein, ein Bauwerk (ein Haus, ein technisches, jedoch auch ein geistiges Werk) beseelt werden muss, das heißt, es muss gleichzeitig Leben und Seele bekommen. Die ‚Übertragung‘ der Seele ist nur auf dem Opferwege möglich, anders gesagt durch einen gewalttätigen Tod. Man kann sogar sagen, dass das Opfer sein Dasein fortsetzt, nicht im eigenen physischen Leibe, sondern im neuen Körper, dem Bauwerk, das es durch das Opfer beseelt hat.“ (Ebenda, S. 186).

³⁹⁵ Zu den weiteren Bearbeitungen des Stoffes in der rumänischen Literatur: REICHERTS-SCHENK, Simone: *Die Legende von Meister Manole in der Rumänischen Dramatik*. Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag 1994.

³⁹⁶ BLAGA, Lucian: *Meşterul Manole*, S. 79. („MANOLE: ... trebuie să fi clădit mai puţine altare decât Manole şi trebuie să fi fost cel puţin un an călău la curtea domnească. ... Biserica mi se cere, jertfa mi se cere.“)

Manole dem Fürsten zum Opfer. Nur wird Manole von heuchlerischen Bojaren und Mönchen, aus Angst, er könne irgendwo ein schöneres Kloster bauen, als Mörder bezeichnet. Sie verlangen Gerechtigkeit, mit anderen Worten Manoles Tod: Eine weitere tragische Dimension. Er hat alles für das Werk geopfert und wird als Verbrecher behandelt. Manole wird letztendlich Opfer seines unendlichen Schmerzes, seiner tragisch-paradoxen Kondition: Sein Werk ist vollendet, dafür hat er aber seine geliebte Frau, die Quintessenz eines glücklichen Daseins, verloren. Er wird aber nicht einmal als Baumeister gefeiert, sondern als Mörder abgestempelt. Sein Leid kennt keine Grenzen: „Manole: Manole gibt es nicht mehr. Schau dir diese aus dem Nichts blutende Hände an; (...) Manole liebt den Himmel nicht mehr. Und die Engel tun ihm Leid an, denn Manole hat alles verloren.“³⁹⁷ Die Erlösung, vielleicht auch nur den Ausweg findet er, indem er sich für den Freitod entscheidet: Er springt vom Dach seines Bauwerkes. Die Worte des Dritten Helfers bringen mit Wehmut das Schicksal des Schöpfers zum Ausdruck: „Seht ihr, Brüder, so viel bleibt nach uns: Die Vollendung und das gleichmäßige Rauschen des Wassers, vielleicht eine traurige Legende, nichts aber von der Qual.“³⁹⁸

Das Stück erlaubt es, einen Bogen vielfältiger Interpretationen zu spannen, die vom schöpferischen Prozess und dem diesbezüglichen Opfer über die ethischen und religiösen Aspekte bis zur Kondition und Schicksal des Künstlers reichen. Im Rahmen der Auseinandersetzung werden wir uns allein auf die Aspekte konzentrieren, die für unser Thema relevant sind.

Manoles Worte hören sich faustisch an: „Seit sieben Jahren verliere ich an Glauben, an Mauern und an Schlaf.“³⁹⁹ Der Baumeister ist ein dämonischer, von seinem Schöpfungsdrang „bessener“ Mensch: „Manole: Im Inneren öffnet sich die Leere - Kummer ohne Fragen zu stellen. Nach Außen schließt die Dunkelheit - die Verzweiflung unendlicher Versuche. ... Im Inneren ein Dämon schreit: ‚Baue!‘ Die Erde stellt sich dagegen und schreit: ‚Opfere!‘“⁴⁰⁰ und weiter: „Manole: Die Leidenschaft war mein. Ich gehörte der Leidenschaft. Die Kirche viel immer wieder zusammen. Je öfter sie zusammenfiel, desto größer meine Leiden-

³⁹⁷ Ebenda, S. 174. („MANOLE: Manole nu mai este. Privește mâinile astea sângerate din senin; ... Manole nu iubește cerul. Și îngerii-i fac rău, fiindcă Manole a pierdut tot.“)

³⁹⁸ Ebenda, S. 187. („Vedeți, frați, atât rămâne după noi: înfăptuirea, și încă vuietul meschimbat al apei și poate tristețea unei legende, dar nimic din zbucium.“)

³⁹⁹ Ebenda, S. 87. („De șapte ani pierd credință, perd ziduri și somn. ... Eu aici era să bat cu pumnii în porțile de sus.“)

⁴⁰⁰ Ebenda, S. 84. („MANOLE: Înăuntru, un gol se deschide – mahnire fără întrebări. Deasupra, întuneric se-nchide – deznădejdea nesfârșitelor încercări. ... Lăuntric, un demon strigă; ‚Clădește!‘ Pământul se-mpotrivește, și-mi strigă: ‚Jertfește!‘“)

schaft.“⁴⁰¹ Manoles „Besessenheit“ verfallen auch seine neun Bauhelfer, Manoles neun „Apostel“.

Das Werk wird nun mit dem bekannten Opfer vollendet. Nein, ein Mephisto muss nicht erscheinen, Manole, der von Gewissensbissen hin und her gerissen wird, fühlt sich selbst als böser Geist, als Teufel Christi: „Manole: Meine Stimme ist die Stimme des Teufels. ... Ein menschliches Leben wird von uns verlangt.“⁴⁰² „... zehn Teufel bauen hier Christi eine Kirche!“⁴⁰³ Der Weg zur Auseinandersetzung mit diesem Widerspruch zur christlichen Lehre und Ethik ist dadurch frei.

Das, was der Geist geschöpft hat, muss umgesetzt werden. Der „Fall“ des dialektischen Aspektes des Dämonischen tritt ein. Die ethische Auseinandersetzung, der logisch nicht zu begreifende Konflikt, der Widerspruch zwischen der schöpferischen Leidenschaft, dem Sinn und Wesen des Werkes, Gott ein Haus zu bauen, und dem Preis, dieses Werk vollenden zu können, zieht sich durch das gesamte Werk. „Manole: Wir sind aufrichtig und uns wird falsch geantwortet. Ohne Hoffnung werden wir in der Falle der Tat gefangen gehalten.“⁴⁰⁴ „Manole: Es stand einmal in Steine gemeißelt: ‚Du sollst nicht töten‘. Und ein anderer Blitz ist seitdem nicht vom Himmel gefallen, um die Gebote zu löschen.“⁴⁰⁵ „Manole: Dieses unvorstellbare Opfer, wer verlangt es? Aus dem Licht kann das Gott nicht verlangen, weil es ein Blutopfer ist; aus den Tiefen können die bösen Kräfte das auch nicht verlangen, weil das Opfer gegen sie gerichtet ist.“⁴⁰⁶ Eine mögliche Erklärung im Sinne des dialektischen Aspektes des Dämonischen bzw. der *coincidentia oppositorum* finden wir bei Abt Bogumil. „Bogumil: Und wenn der liebe Gott und der furchtbare Satan in Ewigkeit Geschwister sind? (...) Vielleicht dient der eine dem anderen.“⁴⁰⁷ Wie bei Blaga findet eine derartige Erklärung bei Manole auch keine Resonanz. So sucht Manole verzweifelt weiter, die Antwort auf diese paradoxe Frage zu finden.

⁴⁰¹ Ebenda, S. 153. („MANOLE: A mea a fost patima, eu am fost al patimei, eu am fost. ... biserica s-a tot prăbușit; cu cât se prăbușea, patima creștea.“)

⁴⁰² Ebenda, S. 123. („MANOLE: Dar glasul meu e glas de diavol ...O viață de om ni se cere.“)

⁴⁰³ Ebenda, S. 177. („... zece draci clădesc o biserică lui Hristos!“)

⁴⁰⁴ Ebenda, S. 80. („MANOLE: Că sântem drepti și ni se răspunde strâmb. Și fără nădejde sântem ținuți în tinda înfăptuirii.“)

⁴⁰⁵ Ebenda, S. 75. („MANOLE: A fost odată săpat în piatră; ‚Să nu ucizi. Și alt fulger de atunci n-a mai căzut să steargă pruncile!“)

⁴⁰⁶ Ebenda, S. 80-81. („MANOLE: Jertfa aceasta de neînchipuit cine-o cere? Din lumină, Dumnezeu nu poate s-o ceară, fiindcă e jertfă de sânge; din adâncimi puterile necurate nu pot s-o ceară, fiindcă e jertfă împotriva lor.“)

⁴⁰⁷ Ebenda, S. 81. („BOGUMIL: Și dacă întru veșnicie bunul Dumnezeu și crâncenul Satan sânt frați? ... Poate unul slujește celuilalt.“)

Nicht die Krankheit, wie im Falle Adrian Leverkühns, befähigt Manole zu seinem schöpferischen Genie und auch nicht das Leid, wie im Falle des Baumeisters Solness, sichert ihm den Ruf, seinen Ruhm als den eines großen Baumeisters. Manole ist im Unterschied zu den beiden, Solness und Leverkühn, bereits ein großer, befähigter, leidenschaftlicher Baumeister. Seine Tragödie beginnt allein mit diesem einen Kloster, das er bauen muss und es doch ohne Opfer nicht bauen kann. Dieser Aspekt und der Weg, wie er seinen Auftrag erfüllt, liegen im Zentrum seiner Auseinandersetzung. Manoles Schicksal ist also allein mit der Verwirklichung des einen Werkes verbunden.

Der menschliche Schöpfungsakt ist ein mythischer Akt, eine Analogie des göttlichen Schöpfungswirkens. Die schöpferische Tat und sein Werk sind also göttlich, also positiv dämonisch, implizit mit einer unendlich intensiven schöpferischen Leidenschaft verbunden. Der Weg zum Werk bzw. zu dem einen Werk ist sowohl bei Leverkühn wie bei Solness und Manole mit dem Leid, welcher Natur auch immer, bzw. mit dem Opfer und dem sich daraus ergebenden Leid verbunden: „Manole: Denn diese Leidenschaft, die sich irgendwoher kommend im Menschen niedergelassen hat, ist Feuer, das ihn und seine Umgebung verzehrt. Sie ist Strafe, sie ist Fluch! ... Gott, für welche mir unbekannt Sünde wurde ich mit der Sehnsucht gestraft, Schönes zu schöpfen?“⁴⁰⁸ Wie groß diese Leidenschaft zu bauen, sein Vorhaben zu verwirklichen, ist, zeigt letztendlich Manoles Entscheidung, nicht die Vollendung des Werkes zu opfern, sondern seine Frau, implizit sich selbst. Es ist nicht das Pflichtbewusstsein dem Auftraggeber gegenüber, sondern die Leidenschaft zum Werk.

Leverkühn hat in faustischer Tradition und „kerndeutscher Popularität“ den Teufel als Partner. Solness wird wie Manole von einem schöpferischen Dämon, dem Troll, besessen. Er setzt sich wie Manole mit Gott und dem Schicksal, das Gott ihm auf diesem Wege beschert hat, auseinander: „Solness (*höhnisch*): Er? Mit mir zufrieden? Wie können Sie nur so reden, Hilde! Er, der dem Troll in mir gestattete, sich so breit zu machen, wie er nur wollte. ... Ja, der den Teufeln gebot, den hellen und den dunklen, immer zur Seite zu stehen, bei Tag und bei Nacht, um mir zu dienen. O nein, das bekam ich sehr deutlich zu spüren, dass er nicht zufrieden mit mir war! (*Geheimnisvoll.*) Sehen Sie - deshalb hat er damals ja auch das alte Haus abbrennen lassen. ... Er wollte mir die Gelegenheit geben, ein Meister zu werden auf meinem

⁴⁰⁸ Ebenda, S. 196. („MANOLE: Că patima aceasta coborâtă aiurea în om e foc, ce mistuie preajmă și purtător. Și e pedeapsă și e blestem. ... Doamne, pentru ce vină neștiută am fost pedepsit cu dorul de a zămisli frumusețe?“)

Gebiet - damit ich schönere Kirchen baute zu seinem Ruhme.“⁴⁰⁹ Und weiter: „Solness: Als Baumeister kam ich durch den Brand in die Höhe.“⁴¹⁰ Es ist der gleiche Konflikt, der auch in Blagas Drama einen Gipfelpunkt erreicht in der Gegenüberstellung von einerseits dem Sinn des Werkes, Gott eine Kirche zu bauen, und andererseits dem Opfer, das dafür zu bringen ist: „Manole: Als Er gebaut hat, was hat Er geopfert? Nichts hat Er geopfert - nichts für die Kräfte, nichts für das Land. Er hat gesprochen und es geschah. Und trotzdem, mir hat Er alles abverlangt.“⁴¹¹

Manole ist zweifelsohne eine Verkörperung des *luziferischen Menschen*. Sein Pendant, der *paradiesische Mensch*, ist Mira, seine Frau. Mira erfährt vom Abt Bogumil, dass ein menschliches Opfer erbracht werden muss, um das Werk vollenden zu können. Sie will Manole davon abhalten, einen Mord zu begehen: „Mira: Manole, ein menschliches Leben werdet ihr nicht einmauern. Ich werde allen im Tale sagen, dass sie nicht in eure Nähe kommen, denn ihr seid bereit zu töten. Auf dieser Art möchte ich den Ruhm der Kirche nicht haben.“⁴¹² Sie lehnt das Opfer ab. Ihr unendliches Vertrauen in Manole führt sie dazu, dass sie beim scheinbaren Spiel mitmacht, allein um auf diesem Wege der Fertigstellung der Kirche zu dienen. Sie wird zum Opfer – nicht, weil sie sich für das Werk opfern will, sondern weil sie guten Glaubens ist. So ist nicht allein Manole, sondern auch Mira, wenngleich auf eine völlig andere Art und Weise, ein tragischer Held.

Egal wie man die Sache sieht, ist Manole, gerade weil er ein tragischer Held ist, letztendlich „positiv“ zu beurteilen. Er ist kein „schwacher“ Mensch. Er bricht erst in dem Augenblick zusammen, in dem er die Sinnlosigkeit des Weiterexistierens erfährt. Wie ihn Blaga aber tatsächlich empfunden und das dämonisch Zerstörerische, das dämonisch Negative an Manole für sich verarbeitet hat, das kann nicht genau nachvollzogen werden. Uneingeschränkt akzeptiert hatte er das nicht: „Ich zweifle und werde unentschieden Menschen gegenüber, die bereit sind, für eine Idee zu leiden, dafür sogar das Martyrium zu erleiden; denn in den meisten Fällen sind die gleichen Menschen unter veränderten Umständen bereit, ihre Ideen - egal mit

⁴⁰⁹ IBSEN, Henrik: *Baumeister Solness*. Stuttgart: Philipp Reclam Jun. 1966, S. 83.

⁴¹⁰ Ebenda, S. 49.

⁴¹¹ BLAGA, Lucian: *Mesterul Manole*. S. 179. („MANOLE: Când El a clădit, ce a jertfit? Nimic n-a jertfit – nici pentru țării, nici pentru țărâmurii. A zis și s-a făcut. Și totuși, mie totul mi-a cerut.“)

⁴¹² Ebenda, S. 149. („MIRA: Manole, viață de om în ziduri nu veți clădi. Voi da de veste în vale să nu se apropie nimenea de voi, că sânteiți porniti spre ucidere. În felul acesta, slava bisericii nu o vreau.“)

welchen Mitteln - durchzusetzen, sogar durch Mord.“⁴¹³ „Das Recht, für deine Ideen zu leiden, wird dir keiner absprechen können, da es eines der selbstverständlichsten Rechte ist, die du als Mensch hast. Das Recht, andere für deine Ideen leiden zu lassen, ist sehr umstritten und bleibt eigentlich ein göttliches Privileg.“⁴¹⁴

Wie erwähnt, hat Blaga keinen „rumänischen Faust“ geschrieben. Baumeister Manole ist also auch kein Faust, sondern lediglich eine faustische, vielmehr dämonische Persönlichkeit. Goethes Faust fühlt sich wie Blaga selbst in die Grenzen menschlicher Erkenntnismöglichkeiten eingeschlossen. Ion Roman weist in seiner Studie *Ecouri Goethiene în cultura romana* („Goethes Echo in der rumänischen Kultur“) darauf hin, dass diese Grenzen, die eigentlich Fausts Pein bedeuten, auf ein Objekt der Erkenntnis bezogen sind. Es lässt auf eine Wahrheit außerhalb des menschlichen Geistes schließen. Dementsprechend kann die Erlösung Fausts durch die Tat, eine Tat in einer bestimmten geographischen und sozialen Wirklichkeit, eine Tat, die zu einer Änderung der gegebenen Wirklichkeit führt, erfolgen. „Der gleiche Faust, wäre er zu Blagas Held geworden“, so Ion Roman, „hätte sich nicht dadurch gerettet, dass er einen Pakt akzeptiert, der ihm den Weg zu unterschiedlichsten Erfahrungen öffnet, sondern indem er sich seine eigene Welt erschafft, wie das auch der rumänische Philosoph getan hat.“⁴¹⁵

4.7 Victor Eftimiu - Der Lehrmeister

Während Blaga eine eigene, metaphysische Welt elitärer Ideale schafft, erweist sich **Victor Eftimiu** nicht nur als Schriftsteller, sondern zugleich als „zugänglicher“ Volksaufklärer und Lehrmeister. Anscheinend fühlte Eftimiu sich dazu berufen, alle großen Ideen, Errungenschaften, Werte und Motive europäischer Kulturgeschichte in analoger Weise und mit Breitenwirkung zu vermitteln. Der zum Teil aufklärerische Ansatz seines literarischen Wirkens hat sich somit auch in der Stoffauswahl niedergeschlagen. In Bezug auf das Thema unserer Untersuchung belegt Victor Eftimiu eine einmalige Position in der rumänischen Literatur: Er ist der einzige rumänische Schriftsteller, der - 1957 - dem Titel nach ein Faust-Theaterstück

⁴¹³ BLAGA, Lucian: *Elamul insulei*. S. 152. („Mă încercă o oareșicare îndoială și nedumerire în fața oamenilor gata de a suferi pentru o idee sau de a îndura chiar martirajul pentru ea, căci – în cele mai multe cazuri aceiași oameni, în condiții schimbate, se arată dispuși să-și impună ideea prin orice mijloace, chiar și prin crimă.“)

⁴¹⁴ Ebenda, S. 154. („Dreptul de a suferi pentru ideile tale nu ți-l va refuza nimeni, fiind cel mai firesc dintre drepturile ce le ai ca om. Dreptul însă de a face și pe alții să sufere pentru ideile tale – e foarte contestabil și rămâne, de fapt, un privilegiu divin.“)

geschrieben hat *Doctor Faust, vrăjitor* („Zauberer Doktor Faust“).⁴¹⁶ Und damit nicht genug: Er hat in einem seiner ersten Stücke, *Cocoșul negru* („Der schwarze Hahn“)⁴¹⁷ eine in der rumänischen Volks- und Märchenmythologie beheimatete Handlung dem Stoffmuster des Dr. Faust angepasst.⁴¹⁸

Rein quantitativ betrachtet, war Victor Eftimiu ein sehr fruchtbarer und vielseitiger Schriftsteller. Er ist Autor zahlreicher Dichtungen, Theater- und Prosawerke. Unbestreitbar war er kein Schriftsteller von philosophischer Tiefe. Die mit volkstümlichen „Weisheiten“ und moralisierenden Worten gespickten Dialoge hören sich eher naiv, volkstümlich, oft künstlich und viel zu „gewollt“ lehrhaft an. Es sind Sprüche und Lebensweisheiten, die eher einer ländlichen Stammtischphilosophie zuzuschreiben sind. Dadurch wird immer wieder der Gedanke bestätigt, es mit einem bekennenden Volksaufklärer und seiner Volksdidaktik zu tun zu haben.

⁴¹⁵ ROMAN, Ion: *Ecouri goethiene în cultura română*. S. 306-307. („Acelasi Faust, dacă ar fi devenit erou al lui Blaga, s-ar fi salvat nu acceptând un pact ce-i deschide calea spre experimentările cele mai diverse, ci creându-și o lume a sa, cum și-a creat-o filozoful român.“)

⁴¹⁶ EFTIMIU, Victor: *Doctor Faust, vrăjitor*. In: *Opere. Dramele medievale*. București: Minerva 1971, Bd. 3, S. 485-587.

⁴¹⁷ EFTIMIU, Victor: *Cocoșul negru. Teatru*. București: Editura pentru literatură 1966, S. 143-346.

⁴¹⁸ Eftimiu ist ein Meister geschwollener Deklamation mit glänzender Oberfläche in leichter, theatralisch wirksamer Sprache, ein Meister spektakulärer Effekte, märchenhaften Schauspiels und poetisch-symbolischer Artikulation, der Féerie und der unbegrenzten Phantasie. V. Eftimiu, so George Călinescu, „hat noch zahlreiche Theaterstücke geschrieben, jedes Stück aus irgendeinem Gesichtspunkt interessant; dazu ehrenwerte Gedichte, Novellen, Volksmärchen, Romane, die letzteren in sensationeller Manier, um das Publikum zu erfreuen und, man kann davon ausgehen, mit kommerziellen Absichten.“ („V. Eftimiu a mai scris numeroase piese de teatru, interesante fiecare dintr-un punct de vedere, poezii onorabile, nuvele, basme, romane, acestea din urmă în manieră senzațională pentru plăcerea publicului și e de presupus cu intenții curat comerciale.“ CĂLINESCU, George: *Istoria literaturii române*. S. 280.) In seinen Bühnenwerken scheint Victor Eftimiu einen „enzklopädischen“ Themenbogen spannen zu wollen. Er reicht vom Märchenspiel rumänischer Volksmythologie und von Dramen historisch-apokrypher Fiktion über Stücke, die „an das poetische, symbolistische Theater vom Ende des Jahrhunderts in Manier von Ibsens *Peer Gynt*, Hauptmanns *Die versunkene Glocke* oder Maeterlincks *Blauen Vogel* erinnern“ (POPA, Marian: *Geschichte der rumänischen Literatur*. București: Univers 1980, S. 155.), über die Verarbeitung von Legenden und historischen Chroniken, von antiken Tragödien und mittelalterlichen Stoffen, von Tragikomödien, sentimental Geschichten, Komödien aus der rumänischen Provinz über das Geschehen des galanten, finanziellen, religiösen oder politischen Milieus bis hin zur Verarbeitung bekannter Stoffe der Weltliteratur. Als Dramatiker wurde Victor Eftimiu 1911 mit seinem Debütstück, dem Märchenspiel *Înșiră-te margărite* („Reihe dich an, Perle“), bekannt. Der junge Debütant etabliert von Anfang an seine Fertigkeit, die Märchenwelt rumänischer Volksmythologie zu überschreiten, indem er diese phantastische mit der „realen“ Welt und ihren konkreten, unmittelbaren Aspekten vermischt. Die Leichtigkeit des verspielten Verhältnisses zwischen Phantasie und Wirklichkeit steigert den thematisch oft viel zu symbolischen Reichtum und verleiht dem Ganzen einen legendären, unter Umständen sogar quasi-historischen Charakter. Victor Eftimiu beherrscht wie kein anderer das Handwerk, die Oberfläche dynamisch meisterhaft zu gestalten. Auch wenn der „Ernst“ des Geschehens einen dramatischen Höhepunkt zu erreichen scheint, hat man oft den Eindruck, dass das Ganze in einen „Schwank“ mit Happyend münden könnte oder für einen nicht unbedingt hoch angesiedelten Konsumanspruch bestimmt ist. Dieser Eindruck ist auf das so oft gekünstelte Empfinden, die auf szenische Effekte zielende und an Tiefe mangelnde Dramatik zurückzuführen.

4.7.1 *Der schwarze Hahn*

Diese Feststellungen betreffen auch das für unsere Untersuchung in Frage kommende erste Stück. *Der schwarze Hahn*, eine *dramatische Phantasie in sechs Akten*, ist offensichtlich ein Versuch, „etwas Ähnliches wie Goethes *Faust* aufzubauen. (...) Die Grundstimmung gehört zum Bereich des Phantastischen, eher chaotisch als tatsächlich grandios, besitzt aber trotz allem einen unbestrittenen fabulösen Reiz in der Art von Carlo Gozzi und Cazotte. ... Die Auseinandersetzung quillt über vor Worten und Farben, verliert sich im Phantastischen und ist innerlich leer. Das Stück verliert sich in phantasiereichen Ereignissen, eine Maskerade mit tiefsinnigen Ansprüchen aus Epikurs Garten.“⁴¹⁹

In keinem Fall wollte der Autor eine rumänische „Antwort“ auf Goethes *Faust* geben, auch wenn einzelne Szenen ohne direkten Zusammenhang aufeinander folgen und nur so an Goethe irgendwie erinnern können. Das Motiv ist jedoch eindeutig auch der Kernpunkt der Faust-Sage. Der Gedanke verweist daher eher auf den Schriftsteller, der sich gleichzeitig als „Lehrmeister“ und Volksaufklärer verstand. So sind wir der Meinung, dass er in seinem Stück das Motiv des Menschen, der, warum auch immer, einen Pakt mit dem Teufel eingeht, dem breiten Publikum intuitiv nahe zu bringen versucht. Er gießt dieses Motiv in analog ausgelegte Formen rumänischer Mythologie, um es auf diesem Wege dem rumänischen Gemüt verständlicher machen zu können. Der Literaturkritiker Eugen Lovinescu, dem das Stück gewidmet ist, behauptet selbst: „Es ist überflüssig, noch Nachweise dafür zu suchen, dass *Faust* ein viel höheres Konzept darstellt: Er saugt die Quelle sämtlicher intellektueller Freuden aus, um dadurch über die Grenzen menschlicher Erkenntnis hinauszukommen, und aus dem Wunsch, sich innerlich zu erhöhen, verkauft er sich Mephisto. Seine Seele erhält dadurch neue Kräfte zu lieben, zu erkennen und, zu guter Letzt, zu arbeiten, eine praktische Tätigkeit zu entwickeln. Das ist die Bahn des modernen Menschen, der nach Leben, Wissen, nach einem moralischen Stützpunkt und einem festen Grundsatz dürstet.“⁴²⁰ Dadurch definiert Lovinescu auch das „gehobene“ Bild des Dr. Faust, das sich rumänischen intellektuellen Kreisen mit der Zeit

⁴¹⁹ CĂLINESCU, George: *Istoria literaturii române*. S. 279-280. („... ceva asemănător cu *Faust* al lui Goethe. ... Nota esențială e un fantastic mai mult haotic decât într-adevăr grandios, dar de un farmec fabulos indiscutabil, în stilul lui Carlo Gozzi și al lui Cazotte. ... De altfel meditația e umflată de vorbe și de culori, pierdută în fantastic, goală pe dinăuntru. Piesa se pierde în episoade de fantezie, cum e mascarada cu pretenții adânci din grădina lui Epicur.“)

⁴²⁰ LOVINESCU, Eugen: *Critice*. III. București: Ancora 1927, S. 70-71. („E de prisos să dovedim că *Faust* reprezintă o concepție mult mai înaltă: sleind izvorul tuturor plăcerilor intelectuale, el ar fi voit să treacă peste limitele cunoștinții omenești, și, din dorința unei ascensiuni lăuntrice, se vinde lui Mefistofeles; sufletul său câștigă, astfel, noi puteri de iubire, de cunoștință și la urmă de muncă și de activitate practică, adevărata traiectorie a omului modern, setos de a trăi, de a ști, de a-și găsi o axă morală și un principiu fix.“)

offenbarte. Eftimius *Schwarzer Hahn* ist, wenn überhaupt, dann „vulgär“ faustisch und wird leider zum Beispiel „schlechter Verarbeitung folkloristischen Materials, gerade durch den Versuch, die Personen und Situationen mit symbolischen Inhalten zu bestücken.“⁴²¹ Im gleichen Sinne äußert sich Flaviu Faifer: „Seine ‚Phantasie‘ hat keine Gemeinsamkeiten mit der faustischen Dichtung. Die Unruhe des Fürsten-Unglücks erhebt sich nicht zum Metaphysischen. Was den Teufel betrifft, so verkörpert er nicht wie bei Goethe ein schöpferisches Prinzip, das durch die Kraft der Negation agiert. Er ist nur *Ucigă-l toaca*“⁴²², wie im Glauben des treuherzigen Volkes.“⁴²³

Kurz und sehr vereinfacht kann die Handlung wie folgt dargestellt werden: Kaiser Grün (Verde Împarat) hört den schwarzen Hahn krähen, ein fatalistisches Zeichen, das nur Unheil bringen, unter Umständen sogar den Tod ankündigen kann. Er bittet seine Söhne, Fürst Gute-Laune (Voievodul Voie-Bună) und Fürst Ohne-Glück (Voievodul Nenoroc), in seiner Nähe zu bleiben. Fürst Ohne-Glück möchte jedoch das Elternhaus verlassen und seinen Sehnsüchten nachrennen. Die düsteren Ahnungen des Kaisers Grün bestätigen sich. Sein Erzfeind, Kaiser Rot (Roșu Împarat), überfällt sein Reich, tötet ihn, seine beiden Söhne werden gefangen genommen. Der brave, liebe, gute, dafür aber „flache“ Fürst Gute-Laune, der dem Erzengel Michael vertraut und nur das Gute und Richtige tut, kann fliehen. Irgendwann kehrt er ins Vaterland zurück, erobert den Thron und befreit sein Volk.

Der „nonkonformistische“ Fürst Ohne-Glück, „gehört“ von Geburt an dem Teufel:

„Der Teufel: Ich bin der schwarze Hahn, der an der Kreuzung kräht! / Mein warst Du schon als Wiegenkind, und jetzt beherrsche ich dich, / ich bin der schwarze Hahn! Ha! Ha!“⁴²⁴

Mit Hilfe des Teufels gelingt auch Ohne-Glück die Flucht. Er entwickelt sich jedoch zum Geist bzw. Genie des Bösen. Hinterlistig, intrigant und kriminell, wie er ist, führt ihn das Geschehen, eigentlich sein Schicksal zum „vorherbestimmten“ Ende. Er fällt dem Teufel endgültig zum Opfer, indem er als Selbstmörder endet:

⁴²¹ ROMAN, Ion: *Ecouri goethiene în cultura română*. S. 229. („... de rea prelucrare a materialului folcloric, tocmai datorită încercării de a investi personajele și situațiile cu sensuri simbolice...”)

⁴²² ‚Ucigă-l toaca‘, der Teufel im Volksmund, deutsch: ‚Töte ihn das Läutebrett‘.

⁴²³ FAIFER, Florin: *Un virtuoz al discursului scenic*. In: *Revista română*. Nr.3, 2005. S. 6. („Fantezia‘ lui nu are consonanțe cu poemul faustic. Neliniștea Voievodului Nenoroc nu se propulsează în metafizic. Cât privește Dracul, el nu întrupează, ca la Goethe, un principiu creativ acționând prin forța negației. E, doar, ucigă-l toaca, precum în eresurile norodului candid.”)

⁴²⁴ EFTIMIU, Victor: *Cocoșul negru*. S. 316. („Dracul: Eu sânt cocoșul negru ce cântă la răscruce!/Al meu ai fost din leagăn, și-acum te stăpânesc, /Eu sânt cocosul negru! Ha! Ha!”)

„Der Teufel: Ja, ich bin der Teufel; auch heute so wie morgen, / Ich stehe dir immer im Wege. Ich bin derjenige, der Freuden gibt, / Zu jeder Zeit, jedem, der sie von mir verlangt. Dafür will ich meinen Lohn haben. / Du belohnst mich durch den Galgen. Durch ein rastloses Leben / Wird mir bezahlt.“⁴²⁵

Den Handlungsrahmen bietet also die Welt des rumänischen Volksmärchens. Trotz der phantasiereichen Verflechtung verschiedenartiger thematischer Elemente, die neben Făt-Frumos und Ileana Cosanzeana, den Helden der rumänischen Volksmärchen *par excellence*, in den komplexen Handlungsablauf auch zahlreiche Feen, Nixen, sowie Geheimräte, Höflinge, Bauern, Fußvolk und Soldaten einbeziehen, kreist die Auseinandersetzung wie in fast allen Volksmärchen eigentlich um den Kampf zwischen Gut und Böse, um den Gedanken der Gerechtigkeit, die am Ende siegen soll. An Faust erinnert allein der Teufel und der sich ihm, wie auch immer, verschreibende Fürst Ohne-Glück, an das Faustische, wie wir später sehen werden, der eine oder andere Dialog. Am Ende dieses Kampfes zwischen Gut und Böse bzw. des Weges, der zur Gerechtigkeit führt, findet der Mensch sein ersehntes Glück. Eine Erlösung für den Sünder, in unserem Falle Ohne-Glück gibt es nicht:

„Erzengel Michael: Ich komme aber nie, von der Sünde zu erlösen, / Denjenigen, der mir einmal hochmütig trotzte!“⁴²⁶

Das Kaiserreich des „guten“ Kaisers Grün befindet sich also im Konflikt mit seinem Erzfeind, dem „bösen“ Kaiser Rot. Diese polare Struktur wird durch den Kain-Abel-Konflikt zwischen den beiden Söhnen des Kaisers Grün, Fürst Gute-Laune und Fürst Ohne-Glück, ergänzt. Gute-Laune vertritt den aufrichtigen, an das Gute und dessen Sieg glaubenden, gottesfürchtigen, Ohne-Glück den schwachen, zögernden, falschen Menschen. Er hat weder eine faustische Dimension noch die Dimension eines Rebellen. Er hat eher den Charakter eines ständig nörgelnden, unschlüssigen Menschen. Er ist der ewig unzufriedene, nicht faustische, sondern frustrierte Mensch. Beide werden von den transzendentalen Kräften, die das Gute bzw. das Böse vertreten, dem Erzengel Michael und dem Teufel, begleitet und gesteuert. Diese sich feindlich gegenüber stehenden Kräfte geraten aber nie unmittelbar miteinander in Konflikt. Sie bekämpfen sich immer über die beiden Fürsten, die von Geburt an das sind, wofür sie das Schicksal bestimmt hat. Fürst Gute-Laune wurde unter einem guten Stern als Erster geboren,

⁴²⁵ Ebenda, S. 307. („Dracul: Da, sânt Dracul; și astăzi, ca și eri,/Îți sânt mereu în cale. Sânt cel ce dă plăceri/Oricând, oricui le cere. Dar vreau în schimb răsplată./Răsplata ta e ștreangul. O viață zbuciumată,/ Așa mi se plătește!“)

⁴²⁶ Ebenda, S. 345. („Arhanghelul Mihail: Dar nu vin niciodată să mântui de păcat,/ Pe cel care o dată, trufaș, ma înfruntat!“)

implizit steht ihm die Thronfolge zu. Sein Leben wird von Glück, Weisheit, Lebensfreude bestimmt und vom Erzengel Michael behütet. Fürst Ohne-Glück wird von Geburt an vom Pech verfolgt. Das eindeutige Zeichen seines Schicksals ist, wie gesehen, der „schwarze Hahn“, eigentlich der Teufel, der als schwarzer Hahn bei seiner Geburt gekräht haben soll. Das Werk des Teufels bestimmt also unumgänglich sein Leben. Frust, Neid, Minderwertigkeitskomplexe, sogar Hass leiten sein Verhalten und verleihen Ohne-Glück narzisstische, sogar psychopathische Züge. Nicht nur, dass Ohne-Glück durch sein Schicksal dem Teufel gehört, er verschreibt sich auch bewusst dem Teufel trotz eindringlicher Warnung des Erzengels Michael. Dieser verheißt ihm auf dem vom Glauben geprägten Wege die Glückseligkeit und göttliche Harmonie; doch davon will Ohne-Glück nichts wissen.

Dieser Teufel ist aber kein Mephistopheles. Der Autor selbst beschreibt ihn auch nicht als Mephisto mit gehobenen Augenbraunen, mit einer Feder am Hut und ironischem Lächeln; er ist einfach schwarz und trägt Hörner:

„Der Teufel: Ich bin das Licht, das während es von unten nach oben steigt, / Das Aufbegehren mit sich bringt ...

Fürst Ohne-Glück: Nein, du bist nicht das Aufbegehren /... / ... du bist der Teufel ... / Und Teufel heißt die Versuchung und das Greuel, / Die Lüge, der Betrug und die Heuchelei, / Das Lästern, die Demütigung, die Anstiftung zur Sünde, / Das Wort, das gebrochen wird, du bist die verfluchte Hölle. / Du bist der Hass und das Lächeln die sich insgeheim zusammentun ...⁴²⁷

So tut und will dieser Teufel allein das Böse, die Zerstörung. Er ist ein hinterlistiger Intrigant und ein „billiger“, rücksichtsloser Anstifter: ein Bild, das eindeutig ins Bild der rumänischen Volksmythologie passt. Er stiftet Ohne-Glück nicht allein dazu an, seinen Nebenbuhler Făt-Frumos zu töten, er geht sogar weiter und redet auf Ohne-Glück ein, seinen Bruder, Fürst Gute-Laune, hinterlistig zu erdolchen und so seine schöne Mira und den Thron zu erobern. So weit geht Ohne-Glück aber nicht.

Der Teufel ist allgegenwärtig; sogar am Hofe ist er als Schatzmeister oder Geheimrat zu Hause, eine weitere Parallele zu Goethes Faust. Unschlüssig, von Gewissensbissen geplagt, ver-

⁴²⁷ Ebenda, S. 311. („Dracul: Eu sânt lumina care, urcând de jos în sus,/Aduce răzvrătirea .../ Voievodul Nenoroc: Nu, nu esti răzvrătirea ... / ... / ... Esti Diavolul .../ .../ Și diavolul înseamnă ispita și urgia,/Minciuna, înșelarea și prefăcătoria,/Bârfeala, umilința, îndemnul la păcat,/Cuvântul ce se calcă – esti iadul blestemat./Esti ura și surâsul ce-n taină se-mpreună“)

sucht irgendwann Ohne-Glück, dem Teufel, ja eigentlich jeder Bevormundung zu entfliehen: „Ich brauche dann weder den Engel noch den Teufel!“⁴²⁸ Lange kann er das aber nicht, er ist ein Schwächling und verfällt immer wieder dem listigen, lockenden oder zum Unheil anstiftenden Teufel. Denn dieser begleitet ihn auf Schritt und Tritt - egal, ob als Mönch verkleidet oder als Wirt, der ihm eine Bleibe anbietet. Jeder Versuch einer menschlichen „Ernüchterung“ sowie jede Initiative, sich zu befreien, sind zu einem fatalistischen Scheitern verurteilt.

Die Versprechungen des Teufels, die nicht wie die des Erzengels Michael sich irgendwann zum Lebensende hin offenbaren werden, sollen unmittelbar, *hic et nunc* Erfüllung finden. Die sinnlichsten Freuden der Welt und dadurch die höchste Glückseligkeit im Leben sollen ihm beschert werden. Diese findet Ohne-Glück im märchenhaften Liebesparadies der Nixen und Feen, ein Walpurgisnachtstreiben in rumänischen Volksmärchentönen. Die Polarität, die die gesamte Handlung begleitet, kommt auch hier in der Gegenüberstellung erotischer und bacchantischer Ausschweifungen einerseits und der reinen Liebe zwischen Făt-Frumos und Ileana Cosânzeana andererseits zum Ausdruck. Das Ganze gipfelt in der Auseinandersetzung zwischen Făt-Frumos und Prinz Ohne-Glück. Angestiftet vom Teufel und mit dessen Hilfe erdolcht Ohne-Glück seinen Rivalen Făt-Frumos, eindeutig eine Parallele zu Goethes *Faust* bzw. zu Valentins Ermordung durch Faust.

Die Struktur des literarischen Dr.-Faust-Stoffes, auch wenn in die rumänische Volksmythologie gegossen, ist eindeutig vorhanden. Einen faustischen „Vorgeschmack“ finden wir bereits am Anfang des Stückes, als Kaiser Grün seinen beiden Söhnen Lebensweisheiten mitteilt und sie zu weisem Verhalten im Leben anhält: „Hüte dich vor dem Gedanken, der dich ins Verderben führt; / so sollst du nie danach streben zu erfahren, was hinter dem Horizont liegt!“⁴²⁹ Gerade danach strebt aber Ohne-Glück: „Ich sehne mich nach anderen Sternen ... nach einem neuen Frühling. / ... / Ich kämpfe mit mir selbst und weiß nicht mehr, wer ich bin! / Ich fühle mich hier eingeschlossen ... Mich ruft der ganze Horizont .../ Mein Herz ist das eines Adlers und wird meine Brust sprengen, / Wenn ich es nicht frei lassen werde! ... Ich möchte etwas, / Etwas Großartiges tun ...In meinen Adern .../ ... / In meinen Adern fließen unerschöpfliche Kräfte ... / Ich möchte die Erde besiegen!“⁴³⁰ Eindeutig ein „Faust“, aber wie George Căli-

⁴²⁸ Ebenda, S. 251. („Nu-mi trebuie atuncea nici îngerul, nici dracul!“)

⁴²⁹ Ebenda, S. 155. („Ferește-te de gândul ce duce la pierzare, Să n-afli niciodată ce-i dincolo de zare!“)

⁴³⁰ Ebenda, S. 157-158. („Mi-e dor de alte stele ... de-o nouă primăvară./.../Mă lupt cu mine însumi și nu știu cine sânt!/Mă simt închis aicea ... Mă cheamă zarea largă .../Mi-e inima un vultur și pieptul o să-mi spargă, De nu-i dau drumul singur! ... Aș vrea să fac ceva,/Ceva măreț ... În vine .../.../In vine îmi aleargă puteri neistovite .../Aș vrea să-nving pământul!“)

nescu behauptet, nur „zum Teil ein Faust“.⁴³¹ Denn es geht hier allein um eine faustische Sehnsucht, eigentlich einen Trieb und um nichts Faustisches darüber hinaus. Es geht nicht um einen faustischen Weg zum Ziel. Die transzendente, ethische Dimension ist nicht vorhanden. Ohne-Glück fehlt gerade die faustische Tiefe oder Größe. Er „verliert“ sich in Gelüsten, widersprüchlichen Handlungen und gewalttätigen Frustrationen. Er gerät aus dem Gleichgewicht, ist nicht imstande, sein Schicksal zu meistern, und scheitert genau wie Lenaus Faust: Er bringt sich um. Keineswegs dürfen wir jedoch eine weitere Parallele zwischen den beiden ziehen.

Die Persönlichkeit und der Charakter des Fürsten Ohne-Glück werden auch nicht eindeutig und „sauber“ aufgebaut, sondern eher widersprüchlich, ein unschlüssiges Hin und Her. Einerseits sehnt sich Ohne-Glück nach den Sternen, nach Liebe, nach der „ganzen Welt“. Gleichzeitig ist er dadurch, dass er der zweite Sohn des Kaisers ist und dazu verdammt, der „ewige Zweite“ zu bleiben, frustriert. Er will und kann nicht. Eigentlich möchte er nur. So ist alles, was er erreicht, das Austoben in einem märchenhaften Lustgarten. Der Rest, der ihm beschert wird, ist nur Leid und Missgeschick. Denn er darf auch nicht. Sein Schicksal steht über ihm und sorgt dafür, dass er nichts zustande bringen kann und dem Teufel in die Arme fällt. An dieser Stelle knüpft der Gedanke an die existentielle Vorstellung des rumänischen Daseins, dass man eigentlich nichts gegen sein Schicksal tun kann, dass man sich damit abfinden muss, dass alles, was geschieht, vorbestimmt ist. Diesen Gedanken finden wir auch nicht allein im Zusammenhang mit Ohne-Glück, wir entnehmen ihn auch den letzten Worten des Făt-Frumos, als er von Ohne-Glück mit Hilfe des Teufels getötet wird: „Meine Geliebte ... weine nicht! ... So stand es uns geschrieben!“⁴³²

Zum Schluss können wir nicht anders, als dem Urteil Ion Romans zuzustimmen: „An sich ist die Féerie ein schwaches Theaterstück, ohne Zusammenhang, ohne irgendeine innere Logik, in dem die Hauptpersonen, Fürst Ohne-Glück und der Teufel, wie Marionetten agieren und sprechen, so wie es ihnen der Autor vorschreibt, der viel zu sehr darauf abzielt, sensationelle Situationen und deklamatorische Tiraden einer oberflächlichen Rhetorik auf die Bühne zu bringen.“⁴³³

⁴³¹ CĂLINESCU, George: *Istoria literaturii române*. S. 280. („... e un Faust parțial, ...“)

⁴³² EFTIMIU, Victor: *Cocoșul negru*. S. 244. („Iubita mea ... nu plânge! ... așa ne fuse scris!...“)

⁴³³ ROMAN, Ion: *Ecouri goethiene în cultura română*. S. 227. („Luată-n sine, feeria este o piesă slabă, dezlănătă, lipsită de o logică internă, în care personajele principale, Voievodul Nenoroc și Dracul, acționează ca niște marionete și vorbesc așa cum le poruncește autorul, prea dornic de a crea situații senzaționale și de a face să răsune pe scenă tirade de un retorism facil și declamator.“)

4.7.2 *Zauberer Dr. Faust*

Die Vielzahl der Themen und literarischen Stoffe, die Victor Eftimiu in seinen Werken verarbeitet hat, die in diesem Zusammenhang vorhandenen Erläuterungen und Kommentare lassen eindeutig auf eine sehr umfangreiche Bildung schließen. Die großen Werke der Weltliteratur, Persönlichkeiten und Helden wurden mehr oder weniger zur Inspirationsquelle. Man liegt, wie anfangs erwähnt, mit Sicherheit nicht falsch, wenn man behauptet, der Schriftsteller habe sich selbst die gesellschaftliche Aufklärung, eindeutig jedoch die Massenbildung zum Lebensauftrag gemacht. So werden seine Werke zum Anlass und Medium des Lehrmeisters. Das gilt auch für Faust. Es ist ganz zweifelsfrei so, dass Eftimiu nicht allein Goethes *Faust*, sondern bis ins Detail auch die Volksbücher, die Sagen um die historische Persönlichkeit und auch sämtliche komplementären bzw. damit verwandten Mythen und Legenden kannte.

Es ist schwer, sogar unmöglich, einen einzigen Grundgedanken oder „roten Faden“ zu finden. *Zauberer Dr. Faust* ist eine aus der unendlichen Phantasie des Autors eigenartig zusammengeflochtene, außergewöhnliche, merkwürdige Episode vorerst im Leben des Dr. Faust. Das Stück versucht einerseits, den Dr. Faust und seine Legende dem Zuschauer oder Leser zu „erläutern“. Andererseits deutet sich der Darstellungsversuch einer Wiedergeburt des faustischen Menschen bzw. der faustischen Persönlichkeit an. So verbindet Eftimiu, wie auch immer, den literarischen Stoff des Dr. Faust mit dem Faustischen, dem Gedanken des faustisch strebenden Menschen. Die Idee ist originell, sie leidet jedoch eindeutig unter der Umsetzung. Denn es besteht eindeutig ein nicht zu verschleiender Widerspruch zwischen den „hoch angesiedelten“ Werten und kulturhistorischen Bildungsinhalten, die der Autor sicherlich vermitteln will, und dem schlichtem Niveau, auf dem die Behandlung erfolgt. So macht das Stück einen eher kitschigen Eindruck und hinterlässt einen merkwürdigen Nachgeschmack.

Das Stück ist also eine gekünstelte, hoch komplizierte, mit nicht immer eindeutig definierbaren Symbolen überhäufte „Geschichte“. Mit Ausnahme von Homunkulus und Mephisto sind fast alle anderen Personen um Dr. Faust historische Gestalten. Der Autor versucht, durch Metaphern und kontrastierende Gegenüberstellungen symbolischen, doch auch hyperbolischen Charakters sowie durch eine skurrile Verquickung erfundener, zum Teil aber auch eindeutig historischer Zusammenhänge Faust und das Faustische dem Leser bzw. Zuschauer ge-

bührend zu deuten: Leonardo ist die Wiedergeburt Fausts, Faust ist Leonardo, Leonardo ist Faust, beide streben hoch angesiedelte menschliche Ideale an, sind leidenschaftliche Wissenschaftler und widmen sich dem geistigen Fortschritt. Den gebildeten Leser oder Zuschauer überrascht das Stück jedoch allein durch die phantasievolle, merkwürdige Verknüpfung der Ereignisse und Personen.

Die Anwesenheit des Dämons, also übernatürlicher Kräfte, so Eftimiu, holt jede Persönlichkeit aus dem Umfeld der Geschichte und verortet sie im legendären Bereich. Somit kann sie an jedem Ort dieser Welt und in jeglicher Zeit angesiedelt sein oder dahin umgesiedelt werden. So gesehen wundert es auch keinen, dass Eftimius Dr. Faust gerade in Dantes Florenz im Jahre 1300 lebt, also ca. zwei Jahrhunderte vor seiner historischen Existenz. Denn eine derartige Persönlichkeit erhebt sich zum Symbol und zur Synthese: „Ist Don Juan nicht die gleiche Person wie Don Joe, der erste und größte Fraueneroberer, Jupiter der Lateiner, Zeus der Helenen?“⁴³⁴ Auch wenn nicht so formuliert, womöglich auch nicht bewusst, führt dieser Gedanke zu einer Sicht des historischen Werdens, die jener Oswald Spenglers entspricht.

Widmen wir uns nun dem Stück *Zauberer Dr. Faust*. Es beginnt mit einem Prolog, einer weiteren „Einführung“ in die darauf folgende Geschichte des Dr. Faust: „Die ewige Geschichte menschlicher Anstrengungen, / Ständig höher, Richtung Licht und Fortschritt, / Im Kampf mit den zerstörerischen Mächten ...“⁴³⁵ Der Dr. Faust, so die Angaben des Autors, sieht in den ersten drei Akten wie Leonardo aus, der „spätere“ Leonardo im 4. Akt ist eigentlich der Faust der ersten drei Akte. Dadurch verleiht der Autor einerseits dem Gedanken der Wiedergeburt der faustischen Persönlichkeit in Leonardo Ausdruck: „Wir werden Faust, den Magier, wieder sehen, /.../ Verkörperung menschlicher Anstrengungen, / Von einer neuen und besseren Welt träumend, / .../ Und sieh ihn hier, nach zwei Jahrhunderten, / Sieh ihn mit dem Antlitz des Leonardo da Vinci, / Dem edlen Leonardo, vielseitiger Geist ...“⁴³⁶ Andererseits ist anzunehmen, dass in der Metamorphose des Dr. Faust mit dem Aussehen Leonardos zu Leonardo, der 200 Jahre später eigentlich der gleiche Faust ist, auch der Ausdruck einer symbolischen Entwicklungsdynamik der geistigen Emanzipation beabsichtigt wird: Der Magier Faust ist dem Aberglauben und Mysterien verfallen. Leonardo/Faust hingegen tritt auf „befreit vom

⁴³⁴ EFTIMIU, Victor: *Doctor Faust, vrăjitor*. S. 487. („Oare Don Juan nu este același personaj cu Don Joe, cel dintâi și cel mai mare cuceritor de femei, Jupiter al latinilor, Zeus al helenilor?”)

⁴³⁵ Ebenda, S. 503. („Veșnica poveste a sforțării omenești, / Tot mai sus, către lumină și progres, / În luptă cu puterile nimicitoare...“)

⁴³⁶ Ebenda, S. 503-504. („Vom revedea pe Faustus magicianul, /.../ Întruchipare-a frământărilor omenești, / Visând o lume nouă și mai bună, /.../ Și iată-l după două veacuri, iată-l / Sub chipul lui Leonardo, spiritul multiplu, ...”)

schweren Erbe der Vergangenheit, / Öffner von Wegen, der Unvergleichliche, / Der leuchtende Lichtturm von Tausenden von Feuern / Vater der italienischen Renaissance.“⁴³⁷ Dieser ständig „aufklärende“, erläuternde Ton geschwollener Huldigung wird zum Vorboten dessen, was der Leser vom Stück zu erwarten hat.

Kehren wir zum Prolog zurück. Natürlich wird auch Mephisto nicht vergessen, der, erstaunlicherweise, alles bereut, Buße tut und bei Faust um eine menschliche Seele bittet. Aber „da er seine Bahn nicht verlassen kann, / Wird der ewige Fluch auf ihn weiter und in Ewigkeit lasten.“⁴³⁸ Und genau so, wie die „Entwicklungsdynamik“ Faust zu Leonardo werden lässt, wird Mephisto zu Savonarola.

Eftimius Faust ist nicht Goethes Dr. Faust. Sein Faust ist und bleibt aber der berühmte, wissbegierige Doktor aus Wittenberg, der in einem Augenblick seelischer Schwäche einen Pakt mit dem Teufel geschlossen hat, von großen Entdeckungen und von damit verbundenem Ruhm und Reichtum träumt. Wegen einer „Geschichte“ mit einem armen, jungen Bauernmädchen (damit ist natürlich Gretchen gemeint) musste dieser Dr. Faust seine Heimat verlassen und lebt nun im florentinischen Exil. Den Umständen entsprechend muss er sein Brot als Magier, als Zauberer verdienen. Im Grunde betätigt er sich als Scharlatan. Für die dafür notwendige mysteriöse Atmosphäre, das Spektakel, das seine Kunden beeindrucken soll, sorgt sein Schüler, eigentlich „Mädchen für alles“, Homunkulus. In einem alten Schrank versteckt, gibt er „unheimliche“ Geräusche von sich, miaut, bewegt die Flügel einer ausgestopften Eule usw. Das wenige Geld, das Faust so verdient, reicht jedoch kaum aus, um die Schulden zu bezahlen, seinen und des Homunkulus Hunger zu stillen.

Faust lebt also in bescheidenen Verhältnissen mit seinem Lehrling Homunkulus um 1300 in Florenz. Die Atmosphäre seines Zimmers sollte die mittelalterliche Welt des Alchimisten und Magiers widerspiegeln. Die Beschreibung erinnert jedoch eher an eine mit Absicht inszenierte Parodie: Mit seiner Zauberrute in der Hand beschwört der Dr. Faust die Geister. Sein Tun wird von Donner und Rauschen, dem Miauen einer schwarzen Katze, dem „menschlichen Kreischen“ eines Papageis, der immer wieder „Geister der Hölle, erscheint!“ durch die Gegend schreit, begleitet. Das alles erinnert an Heinrich Heines Faust-Parodie, ist aber bei weitem weder im Geiste noch als Satire damit vergleichbar. Es ist auch so, dass Eftimiu seinen

⁴³⁷ Ebenda, S. 504. („Scăpat de greaua moștenire din trecut,/Deschizător de drumuri, cel fără de pereche,/Strălucitorul fără aprins cu mii de focuri,/Pe promotoriul Renașterii italiene.“)

⁴³⁸ Ebenda, S. 504. („Dar neputând din matca lui să-și iasă!/Blestemul vechi de-a pururi îl apasă!“)

Faust weder als Parodie noch als Satire verfasst hat, sondern in der Absicht, den Faust zu „vermitteln“, ihn „leichtverständlich“ zu machen. Diese „Zugänglichkeit“ soll anscheinend die Komik sichern. Die erste Kostprobe liefert schon der „einführende“ Dialog Fausts mit seinem Lehrling Homunkulus. Der Versuch, dem Ganzen eine witzige Note zu verleihen, ist offensichtlich, die Verwirklichung eher billig. Der Dialog erinnert vage an die Unterhaltung eines Jahrmarkt-Arlecchino und erzeugt höchstens ein wohlwollendes, „verständnisvolles“ Lächeln:

„Homunkulus (kommt fast wie eine Kugel rollend aus dem Schrank heraus): Entschuldigung, Herr Doctore Faust! Mich bringt die Dunkelheit zum Schlafen!

Faust: Und ich wollte dich aus der Dunkelheit herausführen, Taugenichts!

Homunkulus: ... Warum hast du mich hierher mitgebracht aus unserem deutschen Vaterland?

Faust: Wir konnten bei uns zu Hause nicht mehr bleiben.

Homunkulus: Wer hat dich dazu gezwungen, deine Seele Satan zu verkaufen, damit du jünger wirst und dem armen Bauernmädchen den Kopf verdrehst? Nachdem du's angerichtet hast, bist du wieder alt geworden und zu den Italienern geflüchtet, verehrter Maestro; den Teufel wirst du aber nicht los - egal, wie oft du das Haus mit Weihrauch räucherst. Er findet dich auch im Weihwasserkessel! Warum sind wir von zu Hause weg, Illustrissimo? Was suchen wir hier, Super-Illustrissimo?“⁴³⁹

Dieser Doktor Faust wartet nun auf Kundschaft. Er schwingt seinen Zauberstab und beschwört die Geister. Mephisto tritt ein. Faust nimmt an, Mephisto sei nach langer Zeit wieder gekommen, um sich seine Seele zu holen. Zwischen den beiden folgt eine genau so „geistreiche“ Auseinandersetzung wie die mit Homunkulus, in der Faust Mephisto vorwirft, von einem Augenblick der Schwäche profitiert zu haben, um ihm den Vertrag unterzujubeln.

Doch dieser Mephisto will die Seele des Dr. Faust nicht mehr:

„Mephisto: Maestro, ich bin nicht gekommen, um dir die Seele zu nehmen. Im Gegenteil. Ich bin gekommen, damit du mir eine Seele gibst. (...) Ich habe meinen Teufelsberuf satt. (...) In

⁴³⁹ Ebenda, S. 506. („HOMUNCULUS *iese din dulap, aproape rostogolindu-se și își freacă ochii*: Iertare, herr doctore Faust! Dar pe mine întunericul mă face să dorm! FAUST: Și eu care voiam să te scot din întuneric, neisprăvitule! HOMUNCULUS: Cam de mult! Mai bine mă lăsai acasă, așa neisprăvit cum eram! De ce m-ai adus aici, din țara noastră germană? FAUST: Nu mai puteam sta la noi acasă! HOMUNCULUS: Cine te-a pus să-ți vinzi sufletul Satanei ca să întinerești și să sucești capul țărănuței? După ce ai făcut isprava, ai îmbătrânit iar și ai fugit la italieni, veredate maestre, dar de dracu n-ai să scapi, oricât ai afuma prin casă cu tămâie! Te găsește și-n fundul căldării cu agheasmă! De ce am plecat de acasă, ilustrissime? Ce căutăm noi aicea, super-ilustrissime?“)

mir spricht der einstige Erzengel.⁴⁴⁰ Mephisto „beichtet“ und bereut alles, was er getan hat und will bedingungslos Fausts Schüler werden.

Es treten zwei florentinische Damen, Gemma Donati und ihre Tochter Antonia, ein. Faust beschwört seine Geister, die Reagenzgläser rauchen, die Eule flattert, die schwarze Katze miaut, der Totenkopf saust durch den Raum. Gemma Donati sucht Rat und kommt auf Empfehlung einer Freundin. Faust habe ihr durch seine Künste geholfen, leichter zu schlafen, ohne Schmerzen ihr Kind zur Welt zu bringen, dem er noch vor der Geburt eine glänzende Zukunft vorausgesagt hatte. Ferner möchte sie, ebenfalls auf Empfehlung, einen der wunderbaren Kristallspiegel, die Faust als einziger in Italien aus deutschem Lande bezieht und vertreibt, für ihre Tochter kaufen. Da die Dame ihre Angelegenheit, um die sich Faust kümmern soll, nicht in Anwesenheit der Tochter vortragen möchte, bietet sich Mephisto, den Faust als einen jungen Adligen aus Spanien namens Don Juan Tenorio vorstellt, an, Antonia die Spiegel zu zeigen. Die diesbezüglichen Anweisungen Fausts an den neuen Lehrling erinnern an die Eroberungsstrategie Mephistos, als er Faust mit Gretchen zusammenbringt. Mephisto/Don Juan verschwindet mit der jungen Dame in einem Zimmer, während der Papagei ihm hinterherschreit „Man sieht deinen Schwanz, Satan“.⁴⁴¹

Gemma Donatti trägt Faust ihr Leid vor. Sie sei mit einem Mann verheiratet, dem sie Kinder geschenkt hat, den sie liebt und ihm eine ergebene, treue Ehefrau schon immer gewesen ist. Ihre Kinder hat sie im besten katholischen Glauben erzogen, im Sinne der Liebe für das Vaterland, der Achtung vor Familie und Burg. Diese Ehe hätte eine Musterehe sein können, sie hätten in Reichtum und glücklich leben können, wenn ihr Mann seine Zeit nicht mit Bergen von Philosophiebüchern vergeuden würde, wenn er selbst, von sich aus, nicht den Anspruch erheben würde, Dichter, Theologe, Philosoph und Wissenschaftler zu sein. Das alles wäre noch nichts, wenn ihn das Studium nicht an die Grenzen des Wahnsinns getrieben hätte. Er schreibe Bücher in lateinischer Sprache, das wäre aber noch keine so große Sünde; er schreibe Verse in Reimen, nicht aber so, wie die Lateiner sie schrieben, sondern im toskanischen Dialekt. Das sei eine Gotteslästerung. Die Tragödie beginne jedoch erst mit der Tatsache, dass in seinen Dichtungen ihr Name, der Name seiner treuen Ehefrau und der Mutter seiner Kinder, nie erwähnt wird. Dafür erscheint in seinen Versen immer wieder der Name einer anderen.

⁴⁴⁰ Ebenda, S. 510-511. („MEFISTO: Maestre, n-am venit să-ți iau sufletul. Dimpotrivă. Am venit să-mi dai un suflet dumneata. (...) M-am săturat de meseria de drac. (...) Vorbește în mine arhanghelul de odinioară!“)

⁴⁴¹ Ebenda, S. 515. („PAPAGALUL: Ți se vede coada, Satano!“)

Das Schlimme daran sei aber, dass diese Frau namens Beatrice seit 25 Jahren tot ist. Ihr Mann sei in ein Phantom verliebt.

Faust verspricht, dieses Phantom mittels seiner Künste aus dem Kopf ihres Mannes zu vertreiben. Er bittet Gemma, ihren Mann bei Gelegenheit vorbei zu bringen, damit er mit ihm darüber rede. Als er sich nach dem Namen des Mannes erkundigt, erfährt er, dass dieser Dante Alighieri heißt. Faust gerät ins Schwärmen.

Die Damen kaufen einen Spiegel. Faust behält das Geld für die Spiegel, lehnt jedoch aus Ehrfurcht gegenüber Dante und sein Werk das Geld für die „Beratung“ ab. Gemma möchte davon nichts wissen, weil ihr Mann noch Schlimmeres tue, was noch viel alarmierender sei als die Geschichte mit dieser toten Frau namens Beatrice. Ihr Mann meine, er sei im Paradies, in der Hölle und im Purgatorium gewesen. Das könne aber ihrer Meinung nach nicht sein, weil sie immer zu Hause gewesen war, und so lange habe er von zu Hause noch nie gefehlt, um dort gewesen sein zu können. Auch als er in Paris war, konnte er das nicht getan haben, weil die Doktoren der Sorbonne ihm das nicht gestattet hätten. Der Weltruhm sei ihr gleichgültig, ihr sei ihre Familie viel wichtiger. Sie möchte endlich ihren Seelenfrieden finden. Diese Beatrice verfolge sie und gäbe ihr keine Ruhe. So sei Antonia auch nicht ihre Tochter, sie sei die Tochter ihres Mannes mit Beatrice. Sie hätte sie nur geboren. Und es kommt auch, wie zu erwarten war, zur Romanze zwischen Mephisto/Don Juan und Antonia, die plötzlich zu Beatrice geworden ist.

Faust wartet ergriffen auf Dante Alighieri. Dieser kommt, und Faust hört nicht auf, Dante zu huldigen, von seinem Werk zu schwärmen. Dante beklagt sich, dass sein Genie weder von seiner Frau noch von den Zeitgenossen bzw. Mitbürgern verstanden und gebührend anerkannt wird. Vielmehr wären alle neidisch und fürchteten sein Genie, darum drohte ihm sogar der Scheiterhaufen. Es ist ein frustrierter, gleichzeitig überheblicher Dante. Es ist ein Dante, der sich eher als politisches Genie und Diplomat versteht bzw. verstanden werden möchte und nicht als das, was er eigentlich in der Kulturgeschichte war, ein genialer Dichter. Diese Ironie verfolgt Eftimiu auch im zweiten Teil des Stückes, als er in Bezug auf Michelangelo, der eher als Poet denn als Bildhauer und Maler verstanden werden will, ein ähnliches Gedankenmuster einsetzt.

Lehrmeister Victor Eftimiu setzt seine moralisierende Aufklärung fort: Es folgt eine „didaktisch-methodische“ Gegenüberstellung des „göttlichen“ Dichters, seiner Welt und Werke einerseits und der kleinbürgerlichen, an die dingliche Unmittelbarkeit gebundenen Welt seiner Ehefrau andererseits.

Faust gerät immer mehr ins Schwärmen und verliert sich in Urteilen und erläuternden Kommentaren. Auf dem Höhepunkt seiner Bewunderung und Huldigung bemerkt er, dass das Werk einen einzigen Schwachpunkt hat, der es daran hindert, den verdienten Platz in der Weltkultur einzunehmen: Es sei nicht in einer Weltsprache geschrieben. In Ehrfurcht bietet er an, bittet gleichzeitig auch um Erlaubnis, das Werk in die deutsche Sprache zu übersetzen!

Gleichwohl hat das Stück auch einen Augenblick subtilen Humors: Als Dante Faust fragt, was er über die Hölle wisse, geht dieser auf die Frage nicht direkt ein und antwortet: „Ich höre die Schritte eines meiner Schüler: Giovanni. Ein junger Spanier, der sich in Sevilla Don Juan, Herzog von Tenorio, nannte. Ein perfekter Ritter, ein sehr reicher und gebildeter Edelmann, Doktor der okkulten Wissenschaften der Universität Salamanca. Er hat sich insbesondere mit der Hölle beschäftigt. Ich könnte sagen, dass er ein Fachmann ist.“⁴⁴² Es folgt ein ebenfalls mit lehrhaften „Weisheiten“ gespicktes „Fachgespräch“ zwischen Faust, Dante und Mephisto/Don Juan, in dem Mephisto/Don Juan u.a. die Anwesenden zu überzeugen versucht, dass sowohl die Hölle als auch das Paradies sich nicht dort befinden, wo sie Dante ansiedelt, sondern beide auf Erden liegen.

Die Don-Juan-Geschichte nimmt nun ihren bekannten Lauf. Kaum bemerkbar hat sich das Ganze eigentlich von einem „Faust“ zu einem „Don Juan“ entwickelt, in dem Faust jetzt nur „mitspielt“. Die jungen Damen in Florenz erfahren der Reihe nach das Schicksal einer Donna Anna oder Elvira. Mephisto/Don Juan verführt Antonia/Beatrice, erobert auch ihre Freundin sowie weitere Damen in Florenz. Sein Name ist in der ganzen Gegend bekannt, er befindet sich ständig auf der Flucht, denn er wird von den eifersüchtigen Ehemännern und rachsüchtigen Brüdern der jungen Damen verfolgt. Die Dialoge zwischen Faust und Mephisto/Don Juan kreisen nun in der bekannten Art und Weise um Themen der Liebe, der Unschuld und der hinterlistigen Verführung, der zu rettenden Seele usw. Antonia/Beatrice zieht sich ins Kloster

⁴⁴² Ebenda, S. 531. („FAUST: Aud pașii unui discipol al meu: Giovanni. E un tânăr spaniol care se numea la Sevilla Don Juan, duce de Tenorio. Un cavaler desăvârșit, un nobil foarte bogat și instruit, doctor în științe oculte de la universitatea din Salamanca. S-a ocupat, în special de departamentul infernului. Așputea spune că e un specialist.“)

zurück, ihr Bruder Jacoppo will ihre Schande rächen und fordert über seine Mutter, Gemma Donati, Mephisto/Don Juan, den Frevler, zum Duell. Mephisto/Don Juan lehnt das Duell ab, und Faust soll vermitteln. Dieser sichert Gemma zu, dass sein Schüler bereit ist, alles zu bereuen und Buße zu tun. Gemma glaubt daran nicht, versucht Mephisto/Don Juan zu erdolchen. Dieser wehrt den Schlag ab. Die Szene und damit auch der erste Teil des „Faust“ und des komplementären „Don Juan“ gehen damit zu Ende:

„Mephisto: Warum wollen Sie Ihre Seele verdammen, Gemma Donatti? Warum wollen Sie unbedingt aus mir einen Engel machen? Durch Ihre Hand getötet, würde ich in den Himmel kommen. Alle meine Sünden wären durch Ihre Geste getilgt. Lassen Sie mich in Einsamkeit meine Erlösung erreichen ... Der Doktor Faust garantiert für mich! (*Faust nickt zustimmend mit dem Kopf*)

Gemma: Der Doktor Faust wird es in Ewigkeit bereuen, dass er den Satan zu erlösen versuchte!“⁴⁴³

Sollen diese Worte Gemmas, die den ersten Teil als sinngemäße Einheit der ersten drei Akte abschließen, den Schlüssel für einen Teil des Bisherigen, unter Umständen auch eines Teiles darüber hinaus bieten? So gesehen könnte *Zauberer Dr. Faust* auch das Angebot einer Faust-Variante sein, die mit Ausnahme der erwähnten Affäre mit dem Bauernmädchen, also Gretchen, auf eine sehr eigenartige Weise den Faust der Volksbücher auf die Bühne bringt. Dieser Dr. Faust fällt Mephisto jedoch nicht zum Opfer, wird aber auch nicht erlöst, sondern soll Mephisto zu erlösen versuchen bzw. ihn unter Umständen durch die Kraft der Liebe, des Glaubens bzw. der schönen Künste läutern können. Die Idee, Mephisto durch Faust retten zu lassen, ist nicht neu; sie ist bereits bei Paul Valéry zu finden, freilich in einem völlig anderen Kontext. Ob Eftimiu durch Valéry auf diesen Gedanken gestoßen oder selbst darauf verfallen ist, darüber lässt sich nur spekulieren. Jedenfalls finden wir in Eftimius Stück einen Mephisto, der sein Treiben als Teufel satt hat, sich an die Zeit als Erzengel erinnert und, mehr noch, sich danach sogar sehnt. So äußert er selbst den Wunsch, ein „neues Leben“ anzufangen. Der Mephisto-Don Juan des ersten Teiles scheitert scheinbar, auch wenn das nicht so genau zum Ausdruck kommt. Er ist zu schwach oder zu leidenschaftlich Don Juan, um sich zu ändern. Der Wunsch, erlöst zu werden, bleibt aber vorhanden. Offen bleibt die Frage auch im 2. Teil. Der Mephisto-Savonarola will sich den schönen Künsten widmen, um so seine Erlösung zu

⁴⁴³ Ebenda, S. 553. („MEFISTO: De ce voiți să vă damnați sufletul în eternitate, dona Gemma Donati? De ce voiți cu orice preț să faceți din mine un înger? Ucis de mâna voastră aş ajunge în cer. Toate păcatele mi-ar fi răscumpărate prin gestul vostru. Lăsați-mă să intru în sihăstrie și să-mi câștig redempțiunea... Doctorul Faust garantează pentru mine! *Fazst înclină capul în semn de aprobare*. GEMMA: Doctorul Faust se va căi în veciiv-vecilor c-a vrut să mântuiască pe Satana!“)

erreichen, der Autor lässt jedoch die Frage offen, ob es ihm auch gelingen wird. Glauben wir dem Prolog, so kann er das nicht schaffen. Offen bleibt auch das Schicksal bzw. das Ende des Faust bzw. des Faust-Leonardo. Nehmen wir an, dass im Sinne des Autors beide eigentlich Verkörperungen des edlen, schöpferischen oder strebenden faustischen Menschen sind, so erreichen beide den unsterblichen, den „olympischen“ Status großer kulturhistorischer Persönlichkeiten. Alles andere zählt nicht.

Mit dem 4. Akt beginnt also der 2. Teil des Stückes. Den Kontext beschreibt der Autor wie folgt: „Zweihundert Jahre danach, gleiches Bühnenbild. An der Decke noch hängt das Gerüst einer Flugmaschine in Form einer Fledermaus. Die Akteure sind die gleichen, die im ersten Teil Faust und Gemma Donatti waren: Leonardo da Vinci, der Lucrezia Contarini malt.“⁴⁴⁴

Die Handlung findet also am gleichen Ort, jedoch ca. 200 Jahre später statt. Die Personen sind auch die gleichen und doch auch wieder nicht. Auf alle Fälle führt der Autor im Text diesen Leonardo weiterhin unter dem Namen Faust und Lucrezia unter dem Namen Gemma weiter. Sie stehen sich gegenüber, sprechen sich jedoch als Leonardo und Lucrezia an. Das gilt auch für Mephisto-Savonarola und Homunkulus-Zoroaster, der eigentlich mit dem Spitznamen Astro angesprochen wird. Hinter der Metempsychose Faust-Leonardo steht ohne Wenn und Aber der symbolische Gedanke einer Kontinuität bzw. der Widergeburt faustischen Geistes. Faust selbst sah bereits im 1. Akt, also 200 Jahre davor, im Sinne der Fortsetzung faustischen Strebens komischerweise voraus, viel mehr, er war davon überzeugt, dass er selbst irgendwann in der Lage sein wird, die Flugmaschine und das Katapult, also Werke, denen sich eigentlich Leonardo gewidmet hat, zu erfinden. Und nun steht dieser Faust als Leonardo wieder da und beschäftigt sich mit den Sachen, von denen er in einem früheren Leben als Faust geträumt hat: Eine merkwürdige Verstrickung.

Lucrezia, die in Leonardos Atelier Modell steht und sich brav im Werk „verewigen“ lässt, setzt Gemmas Rolle als Dialogpartnerin fort. Mehr dürfte in diesem Zusammenhang nicht zu deuten sein. Gemma, Dantes Frau, ist ihre Tante. Von einer Metempsychose Gemma-Lucrezia kann aber nicht gesprochen werden. Das geistige Niveau, auf dem sich Gemma-Lucrezia bewegt, ist eindeutig höher angesiedelt. Dass dies eine Evolution im Geiste zu bedeuten hat,

⁴⁴⁴ Ebenda, S. 554. („După două sute de ani, în același decor. De tavan mai atârână scheletul în formă de liliac al unui aparat de zburat. Actorii sânt aceiași care în prima parte au fost Faust și Gemma Donati: Leonardo da Vinci, care pictează pe Lucrezia Contarini.“)

könnte vorsichtig angenommen werden. Was damit beabsichtigt wird, bleibt unklar. Genauso vorsichtig zu betrachten ist auch die Idee einer Kontinuität „ewig weiblichen“ Charakters, es sei denn, man unterstellt Victor Eftimiu eine Frauen abwertende Einstellung.

Die Rolle dieser Gemma-Lucrezia ist also die, mit naivem Interesse Leonardo zu seiner Person, zu seinem Tun und Werken auszufragen: Alibi und Anlass des Lehrmeisters Victor Eftimiu, das Werk Leonardos und den kulturhistorischen Kontext zu erläutern, über die großen Errungenschaften der Zeit zu schwärmen sowie ab und zu persönliche Urteile und Kommentare in die Dialoge einzufügen. Es folgt also ein lehrbuchmäßiges Frage-Antwort-Spiel zwischen den beiden.

Es habe sich herumgesprochen, so Gemma/Lucrezia, dass Faust/Leonardo ein Zauberer sei. Und das nicht genug, man munkele - und an dieser Stelle wird Leonardo eindeutig zu einem Faust -, er stehe in Verbindung mit dem Teufel. Die Antwort erfolgt als Erläuterung, Kommentar oder Interpretation, eigentlich als „Philosophieren“ über das sich jeweils im Gespräch befindende, eigentlich vom Autor ausgesuchte und „vorgegebene“ Thema.

Leonardo soll somit keinen Pakt mit dem Teufel eingegangen sein. Dem Teufel war er jedoch schon als Kind ausgeliefert, obwohl diese Aussage im Widerspruch zu der darauf folgenden steht. An dieser Stelle knüpft der Gedanke an das Schicksal des Fürsten Ohne-Glück im Stück *Der schwarze Hahn*, auch wenn die Art des Dämonischen, sich zu artikulieren, bei Leonardo zu einem positiv-dämonischen Charakter führt, bei Ohne-Glück genau das Gegenteil bewirkt. Es sind aber auch zwei verschiedene Kontexte, die allein den unter Umständen fatalistischen Gedanken vorbestimmten Schicksals gemeinsam haben.

Auf gleiche Art und Weise geht es dann auch weiter. Die Geschichten über das angeblich unheimliche Tun Leonardos führen zu Erläuterungen über seine Arbeit als Maler, über die Art und Weise, wie er seine Farben vorbereitet, über seine anatomischen Forschungen, über seine Forschungen im Bereich der Mechanik. Die Dialoge sind mit Urteilen zur Religion, Kultur, Wissenschaft usw. gespickt. Man würde ihn, Leonardo, mit dem Teufel auch darum in Verbindung bringen, weil er gerade in dem Haus wohne, in dem vor zwei Jahrhunderten, in Giotto und Dantes Zeiten, ein legendärer deutscher Gelehrter, Dr. Faust, - ein komisches Gemisch aus Scharlatan, Philosoph, Wissenschaftler, Alchimist, Theologe, Sterndeuter und Medikus, über den man sage, er habe den Kristallspiegel in Italien eingeführt, - seine Werkstatt

gehabt haben soll. Dieser Faust soll in Verbindung mit dem Teufel gestanden haben, dem er in Deutschland seine Seele verkauft hatte, später aber in Florenz aus ihm einen „anständigen Menschen“ machen wollte. Dieser Faust, „ein edler, unruhiger Geist“, soll wie er, Leonardo, ausgesehen haben. Man sagt, ihn habe auch Dante besucht, erwidert Lucrezia. Sie wisse das aus einer Familiengeschichte. Dantes Frau, ihre Tante, soll Rat bei Faust geholt haben. Faust-Leonardo erläutert Lucrezia der Reihe nach den kulturhistorischen Kontext der Zeit und schließt mit der Gegenwart, der Zeit, in der der Mönch Girolamo Savonarola die Stadt terrorisiert, die Massen fanatisiert und Bücher öffentlich verbrennt.

Irgendwann erscheint Leonardos Lehrling, Zoroaster-Astro, eigentlich Homunkulus, der über die Absicht Savonarolas berichtet, öffentlich sämtliche Kunstwerke der Stadt zu verbrennen. In Begleitung seiner Anhänger hätte man ihn schon des Öfteren auch in der Nähe von Leonardos Haus gesehen. Die Glocke läutet und der finstere Savonarola tritt ein. Es ist kein anderer als der Mephisto der ersten drei Akte. Er beschimpft und bezeichnet Leonardo als Ketzer. Er lässt ihn wissen, dass seine Werke öffentlich verbrannt werden sollen, um so die Burg vom Fluch des Zauberers zu befreien. Es folgt eine stürmische, leidenschaftlich sich gegenseitig widersprechende Auseinandersetzung zwischen Mephisto/Savonarola, Faust/Leonardo, zum Teil auch Homunkulus/Astro und Gemma/Lucrezia über Kunst und Kulturwerte, über die Renaissance, über allgemein menschliche Werte. Irgendwann wird bekannt, dass Gemma/Lucrezia in ihrer Jugend sogar ein Verhältnis mit Savonarola hatte. Geschwollene, „große Worte“ und leichtverdauliche Erläuterungen zum Geschehen, zu Idealen und Werten überschlagen sich zu einem „enzyklopädischen“ Cocktail und einer kaum noch zu übersehenden Verflechtung mehr oder weniger historischer Ereignisse und Personen.

Allmählich kehrt das Stück zur Anfangsatmosphäre zurück. Faust/Leonardo verwendet in seinen Gesprächen mit Homunkulus/Astro plötzlich sogar den gleichen Ton, die gleichen Worte wie Faust in der Anfangsszene: „Was willst du sagen, Zoroaster, dummer und undankbarer Schüler?“⁴⁴⁵ Das Gute siegt, das Böse erfährt das Schicksal, das es verdient. Savonarola wird zum Tode verurteilt und auf dem Scheiterhaufen öffentlich verbrannt; die großen, unsterblichen Werke der Weltkultur wurden somit gerettet. Es läutet an der Tür und Mephisto, so wie er am Anfang des Stückes gekleidet war, tritt in die Wohnung des Faust-Leonardo ein. Er riecht nur nach verbranntem Stoff.

⁴⁴⁵ Ebenda, S. 579. („Ce vrei să spui, Zoroastru, discipol ingrăt și stupid?“)

Mephisto fühlt sich in Florenz fremd und möchte nun mit Leib und Seele malen und Schüler des Leonardo werden. Der Dämon, die ihn beherrscht habe, sei mit Savonarola in Flammen gegangen. Er sei nun gereinigt und möchte Maler werden.

Und damit nicht genug, Mephisto möchte Kirchenmaler werden. Er verspricht, „Das Leben der Heiligen“ zu lesen, sich dadurch geistig zu bereichern, diese Heiligen dann zu malen und sich zusätzlich auf diesem Wege zu reinigen. Leonardo/Faust lehnt ihn trotzdem als Schüler unter dem Vorwand, er verlasse Florenz, ab. Er empfiehlt ihm als Lehrmeister Michelangelo, der gerade Schüler brauche. Bei ihm könne er die Malerei, das Dichten und die Bildhauerei lernen. Zynisch empfiehlt er ihm jedoch, bei Michelangelo eher die Dichtkunst zu lernen. Denn Michelangelo glaube, er sei Dichter. So wie Dante Alighieri glaubte, er sei ein politischer Mensch und Diplomat.

Mephisto geht, und damit geht auch das Stück zu Ende. Der Eindruck, der Autor wollte eigentlich in diesem zweiten Teil eine auf einer anderen, „höheren“ Ebene sich abspielende Analogie zum ersten Teil darstellen, dürfte sich insbesondere durch den erneut zum Ausdruck gebrachten Gedanken, Mephistos Seele durch Faust bzw. Leonardo zu erlösen, bestätigen. Das gesamte Geschehen ist jedoch viel zu kompliziert und symbolisch oft nicht durchschaubar. Es geschieht einfach viel zu viel auf der Bühne und im Hintergrund, so dass nicht allein die Symbolik, sondern auch die zahlreichen Verstrickungen und Zusammenhänge den Leser bzw. Zuschauer irgendwann überfordern. Es wird unendlich philosophiert, es werden Unmengen von Werturteilen und Kommentarien eingebaut. Der Autor „überflutet“ somit den Zuschauer und Leser mit Weisheiten und „großen Worten“. Es ist irgendwie zu viel des Guten, eine derart skurrile und die zulässige Phantasie überfordernde Sache, dass das Stück dadurch beinahe interessant wird. Man braucht also kaum Geist, um das Stück zu verstehen, weil es kaum etwas gibt, das hoch intellektuell oder zutiefst philosophisch verstanden werden muss. Man braucht eher Geduld und eine Form großzügigen Humors, um alles bis ans Ende zu verfolgen.

4.8. Überarbeitungen des *Faust*

Unter dem Pseudonym Moș Ene veröffentlicht Mihail Drumeș Anfang der vierziger Jahre eine Überarbeitung des ersten Teiles des *Faust* für Kinder: *Doctorul Faust, legendă germană*

dupa Goethe („Der Doktor Faust, deutsche Legende nach Goethe“).⁴⁴⁶ Es ist ein kurzes, oberflächliches Resümee der Gretchen-Tragödie. Faust erklärt sich schuldig und Gretchen wird befreit. Er endet auf dem Scheiterhaufen, landet in der Hölle, wird aber nach einiger Zeit vom Erzengel Michael befreit. Der Versuch blieb ohne jegliches Echo.

5. Schlussbemerkungen

5.1 Im Rahmen vorliegender Untersuchung wurde die Art und Weise erläutert, wie das Faustische als Kulturarchetyp bzw. die Faust-Gestalt und der literarische Faust-Stoff, die davon abgeleiteten faustischen Aspekte und Motive vom rumänischen Kulturraum wahr- und aufgenommen wurden, welche Spuren ihre Rezeption in der rumänischen Literatur hinterlassen haben.

5.2 Die Untersuchung des rumänischen Kulturraumes offenbart eine geistige und kulturelle Inkompatibilität rumänischen Daseinsempfindens, seiner existentiellen Einstellung mit dem faustischen Menschen, implizit mit der Persönlichkeit und dem Charakter des Dr. Faust. Die gesellschaftlichen und kulturhistorischen Umstände sowie die Dimension transzendentalen Bezugs boten überhaupt keine „Berührungspunkte“ an, die das Interesse für das Faustische hätten wecken können. Jede Form extremer Artikulation und Auseinandersetzung, extremen Handelns oder Empfindens, implizit die Faust-Gestalt und das Motiv des Paktes mit dem Teufel, sind dem rumänischen Kulturraum fremd. Wenn ein annähernd faustisches Artikulationsmuster rumänischer Dorfkultur unbedingt gefunden werden soll, dann finden wir es, großzügig ausgelegt, in Ion Creangă's Erzählung *Ivan Turbincă*. Der Held, Ivan, erinnert eher an den Dr. Faust als wandernden Quacksalber. Die Art und Weise, sich zu artikulieren, und der Gegenstand bzw. die Tiefe der Auseinandersetzung sind jedoch derart lässig und unbekümmert, dass das Ganze allein als Volksschwank gelten kann.

5.3 Faust ist für den rumänischen Kulturraum Goethes *Faust*. Vor Goethe waren weder Faust noch seine Sage und auch keine weiteren literarischen Verarbeitungen bekannt. *Faust* ist eindeutig ein Kultur- und Bildungsimport, ein bewusst angegangener Bildungsgegenstand, ein Bildungsangebot der sich entwickelnden Kulturelite westeuropäischer Orientierung.

⁴⁴⁶ DRUMEȘ, Mihai: *Doctorul Faust, legendă germană după Goethe*. București: Bucur Ciobanul (o.J.).

Die literarischen Verarbeitungen des Stoffes vor Goethe bleiben bis heute noch wenig bekannt, eigentlich gebildeten, intellektuellen Kreisen vorbehalten. Das Gleiche kann man auch für die Entwicklung des literarischen Stoffes nach Goethe sagen. Mit Ausnahme von Thomas Manns *Dr. Faustus* und Michail Bulgakows Roman *Der Meister und Margarita* blieben weitere Versuche europäischer Literatur zur Auslegung des literarischen Faust-Stoffes bzw. dessen komplementärer Motive im 19. und insbesondere im 20. Jahrhundert dem rumänischen Kulturkreis fremd. Paul Valéry's oder Michel de Ghelderodes Verarbeitungen sind in der Breite kaum bekannt, geschweige denn das literarische „Entwerden“ der Faust-Gestalt im Laufe der Zeit von seiner titanischen Dimension zum Beispiel zum Egozentriker, Despot oder Lebens-Clown.

Zum Teil ist dieser Tatbestand auch durch die Trennung des rumänischen Kulturraumes vom westeuropäischen Kulturraum nach dem 2. Weltkrieg zu erklären. Was Faust ist und wie er zu verstehen ist, unterliegt in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ideologischen Richtlinien. Das kann aber kaum als Alibi für den Tatbestand gelten, dass weder die Rezeption noch die literarischen Verarbeitungen irgendeine Anstrengung verzeichnen, sich selbst mit Weiterentwicklung bzw. den inhaltlichen Möglichkeiten zur Neuauslegung des Stoffes auseinander zu setzen. Wenn das in Ausnahmefällen geschieht, dann handelt es sich eher um mehr oder weniger originelle Variationen bekannter faustischer Motive.

5.3.1 Goethes *Faust* „erreicht“ erst zehn Jahre nach dem Tod des Dichters den rumänischen Kulturraum. Kulturhistorisch betrachtet, ist es die Zeit, in der der rumänische Kulturraum die „Kehrtwende“ vom vorwiegend slawisch-orientalischen Einfluss zum abendländischen Kulturraum vollzieht. Die ersten Kontakte mit *Faust* erfolgen über die in Österreich und Deutschland studierenden Rumänen. In ihre Heimat zurückgekehrt, versuchen sie die Inhalte europäischer Kultur, ihrer Ideen, Werte und Werke zu vermitteln.

5.3.2 Das allgemeine Bild des Dr. Faust wird für den rumänischen Kulturkreis eigentlich allein die von Goethe „etablierte“ ethische Dimension. Nicht aber die Faust-Gestalt an sich und auch nicht der extreme Charakter oder die extreme Persönlichkeit in der Komplexität möglicher Auslegungen begeistert die Gemüter, sondern allein der Aspekt „edlen“ Strebens, des leidenschaftlich nach Wissen und Wahrheit dürstenden Menschen. Die Faszination galt lange Zeit eigentlich auch nicht unmittelbar Faust, sondern Goethe, seiner Gedankenwelt und deren Ideenreichtum, dem poetischen und enzyklopädischen Universum Goethes, dem *Faust* in sei-

ner Gesamtheit als „kosmisches Epos“ (Liviu Rusu) und „Kulturgut der Menschheit“ (Titu Maiorescu). Es geht dementsprechend um die Begeisterung über ein Werk, das wie kein anderes als „Ikone irdischen Lebens“ (St.O.Iosif) wahrgenommen wird. Dem Kern der Sage, also dem Pakt mit dem Teufel, wird kaum Aufmerksamkeit geschenkt.

5.3.3 Die Gemüter waren Mitte des 19. Jahrhunderts eher von einem Werther als von einem Faust gerührt. Wenn sie vom *Faust* gerührt werden, dann lange Zeit eigentlich vom „Melodram“ um Margarete. Dieser Gedanke wird von der Tatsache bestätigt, dass nicht allein die ersten Übersetzungen bzw. Übersetzungsversuche, sondern auch manche literarischen Versuche grundsätzlich den lyrischen Aspekten wie Gretchens Lied am Spinnrad oder dem König in Thule Aufmerksamkeit schenken. Die ersten Theateraufführungen waren eigentlich auch kein „Faust“, sondern „Margarete“.

5.3.4 Die Erklärung liegt einerseits in der Tatsache, dass der rumänische Kulturraum im 19. Jahrhundert noch nicht in der Lage war, die Inhalte des *Faust* in ihrer Tiefe zu erkunden und zu verarbeiten. Es scheint so zu sein, dass selbst einige der in Deutschland studierenden Rumänen sprachliche Probleme hatten, *Faust* und dessen Ideenreichtum zu verstehen. Andererseits war die rumänische Sprache dafür noch nicht reif genug, die Inhalte aus dem Deutschen wirklich stimmig ins Rumänische übertragen zu können. Auch von einer geistigen Auseinandersetzung mit den tiefgründigen Inhalten konnte unter diesen Umständen keine Rede sein.

5.4.1 Die Anfänge faustischer Rezeption in Rumänien sind eindeutig dem „Goetheaner“ Titu Maiorescu zu verdanken. Die von ihm gegründete literarische Gesellschaft Junimea unternimmt die ersten Schritte, Goethes *Faust* dem Publikum bekannt zu machen. Die Anfangsversuche konkretisieren sich im Bereich popularisierender Konferenzen, mehr aber durch Übersetzungsanstrengungen und weniger in Form literarischer oder philosophischer Exegesen. Die meisten Versuche, *Faust* dem breiten Publikum bekannt zu machen, beschränken sich im Grunde allein auf den ersten Teil der Dichtung. Versuchen wir die Popularisierungsversuche und Exegesen zu *Faust*, die Anlässe, sich mit dem Thema auseinander zu setzen, zu ordnen, so stellen wir vier Ansätze fest:

- die Anfangsanstrengungen der Junimea, überwiegend jedoch in Form von Übersetzungsversuchen;
- die sogenannten „Goethe-Jahre“, insb. 1932, dann 1949, 1952 und 1982 (Popularisierungsbeiträge in einzelnen Zeitschriften, Konferenzen, Inszenierungen);

- davon unabhängig veröffentlichte Exegesen einzelner Kulturpersönlichkeiten wie Panait Cerna, Ion Sân-Giorgiu, Ion Gherghel, Tudor Vianu, Victor Eftimiu, Liviu Rusu, Felix Aderca, Ion Roman, Vasile Voia, Eugen Cristea;
- Studien aus Anlass der Herausgabe einzelner Faust-Übersetzungen: Tudor Vianu, Hertha Perez, Ion Ianoși, Stefan Augustin Doinaș.

Was jedoch *in summa* das allgemeine Faust-Bild für den rumänischen Kulturraum bedeutet, widerspiegeln letztendlich Eugen Lovinescus Worte: Faust sei der Mensch,

- der über die Grenzen menschlicher Erkenntnis gehen will;
- der nach Leben und Wissen dürstet;
- der so zu einer moralischen Achse, zu einem festen Prinzip findet.

Thomas Manns *Dr. Faustus* wird als Neuauslegung und Vervollständigung des ursprünglichen Faust-Bildes wahrgenommen.

5.4.2 Die philosophische Auseinandersetzung hängt eigentlich auch allein mit Goethe und seinem *Faust* zusammen. Nae Ionescu geht in seinen Vorlesungen das Problem einheitlicher Idee an, die der Dichtung zugrunde liegen und das Ganze zusammenhalten könnte. Lucian Blaga widmet sich einerseits dem Schöpferischen als Form der Erkenntnis und existentieller Berechtigung, andererseits dem Dämonischen. Mircea Eliade setzt sich in seinem Kommentar mit dem Verhältnis zwischen dem Herrn und Mephisto als Ausdruck sog. „coincidentia oppositorum“ auseinander.

Im Rahmen seiner Auseinandersetzung mit der Betrachtungsweise Spenglers, die Geschichte und ihre Entwicklung anzugehen, setzt sich Lucian Blaga, auch wenn nur kurz, mit dem Begriff des faustischen Menschen kritisch auseinander. Nicolae Bagdasar ist weniger kritisch, dafür widmet er sich mehr der Idee des Faustischen und dem von Spengler eingeführten Kulturbegriff *faustischer Mensch*.

Constantin Noica schlägt eine völlig andere Warte, Goethe zu betrachten, vor. Er entmythisiert sowohl Goethe als auch das titanische Bild seines Dr. Faust. Wenn der erste Teil der Tragödie, ein *Faust* sei, dann gilt das für den zweiten Teil keineswegs. Der zweite Teil gebühre, auch wenn das Goethe nicht so gestalten wollte, eigentlich Mephisto. Die „Demontage“

des titanischen Bildes des Dr. Faust steht im Einklang mit einer ähnlichen Auslegung bei Felix Aderca. Anders als Liviu Rusu, der sich bemüht, am Beispiel Eminescus und Blagas der rumänischen Kultur eine faustische Dimension zuzuschreiben, versucht Noica, in der Eigenart rumänischer Daseinseinstellung und Artikulation, in ihrer Ambivalenz des Verneinens einen eigenen, originellen Beitrag zur Bereicherung faustischer Prägung europäischer Kultur zu entdecken.

5.4.3 Die *Faust*-Übersetzungen widerspiegeln nicht allein den Weg der Rezeption, sondern auch die Entwicklungsstufen rumänischer Sprache. Gleichzeitig sind sie Ausdruck der Fähigkeit, die europäischen Ideen und Werte jener Zeit zu verstehen, sich mit ihnen auseinander zu setzen. Die Teilübersetzungen ermöglichen, auf Grund ihrer Häufigkeit den „Beliebtheitsgrad“ einzelner Themen bzw. die gesellschaftliche Geschmacksrichtung zu erkunden: Die Ballade vom *König in Thule* wurde neun Mal übersetzt (Anonymus in „Albina Pindului“, Skelitty, Lecca, Băilă, Iorga, Șt.O. Iosif, Sân-Giorgiu, Mihăilescu, Murnu), *Gretchens Lied am Spinnrad* verzeichnet fünf Übersetzungen (Heliade Rădulescu, Anonymus in „Zimbrul“, Sân-Giorgiu, Murnu, Banuș), die *Worte des Erdgeistes* vier Übersetzungen (Văcărescu, Maiorescu, Pogor, Macedonski).

Im Bereich der Gesamtübersetzungen sind an erster Stelle die Übersetzungen von Lucian Blaga (1955) und Ștefan Augustin Doinaș (1982) zu erwähnen. Die dazwischen liegende Übersetzung Ion Iordans (1957) ist weniger geglückt. Es hat somit vom ersten Übersetzungsversuch Văcărescus an mehr als 100 Jahre gebraucht, bis Lucian Blaga die erste qualitativ akzeptable rumänische Integralfassung dem Publikum vorstellen konnte. Dieser Weg beginnt 1862 mit den ersten Bemühungen, den ersten Teil vorerst in Prosa, später dann auch in Versform zu übersetzen (Pogor/Skelitty, Gorun, Nădejde). Die erste Integralübersetzung 1926 ist I.U. Soricu zu verdanken. Laura M. Dragomirescu und Ju. Barsanskij (Moldawien) scheinen ihrem Vorhaben, eine Gesamtübersetzung zu bewältigen, nicht gewachsen zu sein.

5.4.4 Die spärlichen Faust-Inszenierungen in Rumänien sind, dank unumstrittener Tatsache, dass Goethes *Faust*, insbesondere in seiner Integralfassung, wenig geeignet ist, auf der Bühne vorgestellt zu werden, zu akzeptieren. Darum ist weder dem Versuch, den ersten Teil eher als Melodram der verführten Margarete darzustellen, noch den an einer Hand zu zählenden rumänischen Inszenierungen (allerdings allein des ersten Teiles) etwas vorzuwerfen. Denn sie widerspiegeln genau wie das, was übersetzt wird, die gesellschaftliche Geschmacksrichtung

jener Zeit. Ferner hängt der Erfolg der Inszenierungen zum Teil auch vom Vorhandensein entsprechender Texte in rumänischer Sprache ab: Sowohl die erste rumänische Inszenierung *Faust und Margarete* 1852 in Bukarest als auch die erste Aufführung des ersten Teiles auf der Bühne des Nationaltheaters in Bukarest 1925 litten unter der beklagenswerten Qualität der rumänischen Fassung. Für die Rezeption des Werkes war das sicher nicht förderlich.

Einer Inszenierung von Marlowes *Tragische Geschichte vom Leben und Tod des Doktor Faustus* 1972 in Bukarest folgt rund 30 Jahre später, 2003, in Bârlad eine weitere und bis dato letzte Inszenierung eines Faust, des ersten Teiles von Goethes *Faust*. Die Inszenierung hatte diesmal eher unter der künstlerischen Freiheit des Regisseurs zu leiden. Dafür erfreut sich Gounods Oper *Margarete*, auf rumänischen Opernbühnen fast immer unter dem Titel *Faust* inszeniert, großer Beliebtheit. Sie hatte und hat auch heute noch ihren Stamplatz im Programmangebot der Opernhäuser.

5.5 Eine historische faustische Persönlichkeit, einen faustischen Volksmythos oder eine Sage, die als einheimische Inspirationsquelle für einen rumänischen Faust hätte dienen können, kennt die rumänische Kultur nicht. Wir hatten erwähnt, dass für den rumänischen Kulturkreis der Dr. Faust Goethes Faust ist. Das gleiche gilt in Bezug auf die Wirkung des Faustischen in der rumänischen Literatur. Goethes *Faust* allein wird zur Inspirationsquelle. Unter den gegebenen Umständen konnte dieser jedoch auch nicht zu einem rumänischen Faust führen. Wir konnten allein mehr oder weniger gelungene Anpassungen des literarischen Stoffmusters (Victor Eftimiu) oder der Volksmythologie gebührende Umdeutungen (Vasile Voiculescu) feststellen.

5.5.1 Die Aspekte, die in Goethes Faust als Inspirationsquelle dienten, widerspiegeln, wie im Falle der Übersetzungen, vorerst den gesellschaftlichen Geschmack jener Zeit. Als erste Inspirationsquelle verzeichnen wir Gretchens Lied *Meine Ruh ist hin*. Der Dichter heißt Ion Heliade Rădulescu, sein Gedicht *Margherita* (1847). Wenn die Faust-Gestalt als Inspirationsquelle dient, dann sind es die für Gretchen empfundenen Liebesgefühle (Codreanu, Hinna) oder der alte, mit seinem Schicksal hadernde Dr. Faust (Gorun, Săulescu), der nach Wahrheit und Glückseligkeit suchende Faust (Skelitty) bzw. der Faust-Monolog (Macedonsky, Vianu). Ob im Falle von Bolintineanu (*Sorin sau Tăierea boierilor la Târgoviște*), Bodnărescu und Eminescu auch der Faust-Monolog als Inspirationsquelle gedient hat oder ob die Szenen allein leidenschaftlich romantischem Empfinden zuschreiben sind, bleibt offen. Bolintineanus Bal-

lade *Mihnea și baba*, wie Aron Densușianus Tragödie *Optum* können dafür als „Erinnerungen“ oder Reminiszenzen einer *Faust*-Lektüre betrachtet werden.

In Assoziation zu Faust und seiner Gestalt entstehen die Gedichte von Victor Hortopan-Rugi, Ilie Marin und Eugen Cristea. Faust und seine Persönlichkeit dienen als Motiv, um persönliche Erfahrungen oder Ideen in lyrischer Form mitzuteilen. Bemerkenswert ist, dass Ilie Marin zum ersten Mal Mephistopheles ins Geschehen einbezieht. Die allgemein bekannte Geschichte des Dr. Faust wird von Victor Papilian zum Anlass genommen, um eigene existentielle Gesichtspunkte zum Ausdruck zu bringen. Auch bei Papilian finden wir an der Seite des Dr. Faust Mephisto bzw. Satan.

Als Meister phantastischer Prosa gelingt es Vasile Voiculescu in einer Welt uriger Volksmythologie und ihrer geheimnisvollen Schamanen, das Geschehen um Gretchen in ein analoges, beinahe tragisches Geschehen um einen „Heinrich“ umzuwandeln. Margarete wird zur verhängnisvollen dämonischen Gestalt, der ein junger Dichter beinahe zum Opfer fällt. Der Teufel hat mit der gesamten Angelegenheit allein insofern zu tun, als Mărgărita unter Umständen sein Werkzeug sein könnte.

Mit Lucian Blaga erreicht das Faustische unter dem Aspekt des dämonisch besessenen Schöpfers einen Höhepunkt rumänischer Literatur. Das Drama *Meșterul Manole* ist ohne Wenn und Aber kein Faust. Wenn ein Zusammenhang mit Goethe herzustellen ist, dann ist es die Idee des Dämonischen, des Schöpferischen, die Blaga wie Goethe fasziniert hat. Es ist unter Umständen das einzige Werk, das im Kontext vorliegender Untersuchung erwähnt werden kann, in dem ein extremer Charakter, seine „Besessenheit“, seine Leidenschaft, seine Tatkraft und ein gefestigtes Durchsetzungsvermögen zum Ausdruck kommen. Eine titanische Dimension kann im wehmütigen Kontext rumänischen Empfindens Baumeister Manole nicht zugeschrieben werden. Der Held fügt sich seinem Schicksal, seinem Leid und opfert sich und seine geliebte Frau für sein Werk. Die Situation ist dramatisch, der Held tragisch. Das leidenschaftlich Schöpferische wird somit mit einem anderen literarischen Motiv verwoben und zwar mit dem unumgänglichen Opfer, das zur Bewerkstelligung des Werkes zu erbringen ist. Aus dieser Spannung zwischen der Leidenschaft schöpferischen Charakters und dem persönlichen Opfer, das zu erbringen ist, ergibt sich die Tragik des Helden.

Eine einzigartige Position im Kontext vorliegender Untersuchung nimmt Victor Eftimiu ein. Er ist der einzige rumänische Schriftsteller, der, wie auch immer, eine der rumänischen Märchenwelt gebührende Handlung dem Muster des literarischen Faust-Stoffes anpasst. Das Zentralthema des Stückes *Cocoșul negru*, der Kampf zwischen Gut und Böse, wird vom persönlichen Schicksal des Helden, dem Teufel von Geburt an verschrieben zu sein, bestimmt. Was das Motiv des Paktes in seiner Auslegung betrifft, so entspricht sie rumänischem Daseinempfinden nicht. Der Pakt ergibt sich nicht aus einer eigenmächtigen Entscheidung. Dem Teufel verschrieben zu sein, ist ein schicksalhaft bedingter Zustand. Das Stück ist keinesfalls ein rumänischer Faust, eine derartige Absicht war dem Schriftsteller auch fremd. Versuchen wir, die Entscheidung des Autors zu erklären, ein derartiges Thema aufzugreifen und es in dieser Form zu artikulieren, so lässt es sich in Einklang mit der eindeutig didaktischen Absicht seines Stückes *Doctor Faust, vrăjitor* bringen. Dieses Stück ist das einzige ausdrücklich als „Faust“ erklärte Werk rumänischer Literatur. Ein rumänischer Faust ist es darum jedoch auch nicht. Das gesamte merkwürdige Geschehen um den Dr. Faust dient allein der Absicht, die Faust-Gestalt und das Faustische im kulturhistorischen Kontext auf eine sehr skurrile und zugängliche Art und Weise dem breiten Publikum nahe zu bringen. So betrachtet könnte der Autor im *Cocoșul negru* den anderen Weg intuitiver Analogie mittels eines rumänischen Themas eingeschlagen haben.

Als Schlussfolgerung zu den literarischen Versuchen um Faust bietet sich ein Zitat aus Mihai Isbășescu Essay *Faust în literatura română* („Faust in der rumänischen Literatur“) an: „Die rumänischen Dichter haben *Faust* gelesen und vertieft; sie wurden zutiefst beeindruckt; die unmittelbaren oder mittelbaren Einflüsse waren jedoch weniger zahlreich; sie haben sich, als Nachklang der Lektüre, insbesondere auf formale Einflüsse beschränkt und weniger auf die Übernahme von Personen oder des Paktthemas.“⁴⁴⁷ Man könnte sagen, dass das Paktthema bzw. der Teufel und seine komplementäre Rolle überhaupt kein Ansatz irgendeiner literarischen Auseinandersetzung gewesen sind. Mit Blick auf die Wahlverwandtschaften rumänischen Empfindens konnten sie das auch nicht werden. Genauso wenig sind eine schöpferische Neuauslegung des literarischen Stoffes, eine auf die Gegenwart bezogene Auseinandersetzung mit dem Thema oder eine „Anpassung“ der Faust-Gestalt an das 20. oder 21. Jahrhundert feststellbar.

⁴⁴⁷ ISBĂȘESCU, *Faust în literatura română*. S. 442.

6. Bibliographie

6.1 Primärliteratur^{*)}

- 120 de ani de la moartea lui Goethe.* In: *Contemporanul*. Nr. 11,14 martie 1952, S. 4.
- De-ale lui Păcală. Snoave populare:* București: Editura pentru literatură 1964.
- Două sute de ani de la nașterea lui Goethe.* In: *Viața românească*. Nr. 9, September 1949, S. 177-185.
- „*Faust*“ de Goethe. In: *Săptămâna ilustrată*. Nr.11, 2. August 1917, S. 7-9.
- Iarăși Goethe în România.* In: *Societatea de mâine*. Nr. 4-5, 1.-15. März 1932, S.70.
- Margarita. După Ghiote [sic!].* In: *Zimbrul*. Iași, Nr.5, 17. Juli 1850, S. 20.
- Regele din Tulea [sic!].* In: *Albina Pindului*. București. Nr. 4, 1. August 1868, S. 96.
- Revista săptămânei, De prin țară.* In: *Ideea europeană*. 1. Oktober 1925, S. 4.
- ADERCA, Felix: *Faust – Dintr-un studiu inedit de Felix Aderca.* In: *Luceafărul*. București. Nr. 32, 10.08.1968. S. 1-2.
- ADERCA, Felix: *Goethe – viața și opera.* In: *Viața românească*. Nr.1, Januar 1969, S. 56-68.
- BAGDASAR, Nicolae: *Spiritul faustic.* In: *Scrieri*. București: Eminescu 1988, S. 423-436.
- BARBU, Eugen: *Măștile lui Goethe.* București: Editura pentru Literatură 1967.
- BĂILĂ, Ioan: *Poeți germani. Johann W. Goethe. Heinrich Heine.* Sibiu: „Tipografia“1902.
- BEZVICONI, Gh.: *Faust și Don Juan.* In: *Profiluri de ieri și de azi.* București: Carabas 1943, S. 319-322.
- BLAGA, Lucian: *Trilogia culturii. Orizont și stil. Spațiul mioritic. Geneza metaforei și sensul culturii.* București: Fundația Regală pentru Literatură și Artă 1944.
- BLAGA, Lucian: *Cum am tradus pe „Faust“.* In: *Steaua*. Nr. 5, Mai 1957, S. 85-90.
- BLAGA, Lucian: *Daimonion.* In: *Zări și etape.* București: Editura pentru Literatură 1968. S. 221-285.
- BLAGA, Lucian: *Opere. Poezii.* București: Minerva 1974, Bd. 1, 2.
- BLAGA, Lucian: *Opere. Tălmăciri.* București: Minerva 1975, Bd. 4.
- BLAGA, Lucian: *Elanul insulei. Aforisme și însemnări.* Cluj-Napoca: Dacia 1977.
- BLAGA, Lucian: *Oswald Spengler și filosofia istoriei.* In: *Ființa istorică.* Cluj-Napoca: Dacia 1977, S. 196-208.
- BLAGA, Lucian: *Faust și problemele traducerii.* In: *Secolul XX*, Nr. 7-8-9, 1982, S.187-193.

^{*)} unter ‚Primärliteratur‘ haben wir nicht allein die literarischen Werke, die in der vorliegenden Untersuchung in Anspruch genommen wurden, sondern auch sämtliche Werke, die die Faust-Rezeption in Rumänien widerspiegeln, angeben.

- BLAGA, Lucian: *Opere. Trilogia cunoașterii*. București: Minerva 1983, Bd. 8.
- BLAGA, Lucian: *Meșterul Manole*. In: *Teatru*. București: Minerva 1984, S. 70-207.
- BLAGA, Lucian: *Mareele sufletului*. Cluj-Napoca: Dacia 2003.
- BODNĂRESCU, Samson: *Scrieri*. București: Editura pentru literatură 1968.
- BOLINTINEANU, Dimitrie: *Opere*. București: Editura pentru literatură 1951.
- BOLLIAC, Cezar: *Opere*. București: Editura de Stat pentru Literatură și Artă 1956, Bd. 2.
- BOTEZ, I.: *120 de ani de la moartea lui Goethe*. In: *România liberă*. 23. März 1952, S. 4.
- BRATU, Traian: *Din înțelepciunea lui Goethe*. București: Editura Casei Școalelor 1937.
- BREAZU, Ion: *Lucian Blaga despre Goethe – despre el însuși*. In: *Patria*. Nr. 12, 1930, S. 1.
- BULGAKOV, Mihail: *Maestrul și Margareta*. București: Minerva 1972.
- CERNA, Panait: *Eminescu – Faust*. Cluj-Napoca: Casa Cărții de Știință 2001.
- CIOCULESCU, Șerban: *Între ortodoxie și spiritualitate*. In: ELIADE, Mircea: *Profetism românesc*. București: Roza Vânturilor 1990, Bd. 1, S. 63-67.
- CODREANU, Mihai: *Faust. Către Margareta* In: *Statui*. București: Editura Fundațiilor 1939, S. 239.
- CODREANU, Mihai: *Faust*. In: *Viața Românească*, Nr. 1, 2, 3, 1924, S.350.
- CREANGĂ, Ion: *Ivan Turbincă*. București: Ager 2003.
- CRISTEA, Eugen: *Faust*. In: *Steaua*. Nr. 1, Januar 1982, S. 29.
- CRISTEA, Eugen: *Faust II*. In: *Steaua*. Nr. 2, Februar 1984, S. 25.
- CRISTEA, Eugen: *Faust de Lenau. O interpretare*. In: *Steaua*. Nr.12, Dezember 1981, S. 44.
- CRISTEA, Eugen: *Goethe, Faust și secolul nostru*. In: *Steaua*. Nr. 3, März 1982, S. 42-43, 48.
- CRISTEA, Eugen: *Margareta*. In: *Steaua*. Nr. 2, Februar 1984, S. 25.
- CRISTEA, Eugen: *Nikolaus Lenau. Faust*. In: *Vatra românească*. 20. Mai 1983, S. 8.
- CUNȚAN, Maria: *Din caerul vremii. Poezii*. București: Minerva 1916, Bd. 2.
- CUNȚAN, Maria: *Închinare. De Goethe*. In: *Luceafărul*. Nr. 7, 1909 S. 153.
- DENSUȘIANU, Aron: *Optumu. Tragedie în 5 acte*. București: Tipografia Națională 1897.
- DOINAȘ, Ștefan Augustin: *Faust în România*. In: *România literară*. Nr. 39, 28. September 1978, S. 20-21.
- DOINAȘ, Ștefan Augustin: *Faust ca homo europaeus*. In: GOETHE: *Faust*. București: Univers 1982, S. 5-39.
- DOINAȘ, Ștefan Augustin: *Faust ca "discurs mixt"*. In: *Secolul XX*. Nr. 4, 5, 6, 1999, S. 41-50.

- DOINAȘ, Ștefan Augustin: *Goethe, mitul Mumelor, Blaga*. In: *România literară*, Nr. 17, 26. April 1979, S. 20-21.
- DRUMEȘ, Mihai: *Doctorul Faust, legendă germană după Goethe*. București: Bucur Ciobanul o.J.
- EFTIMIU, Victor: *Cocoșul negru. Teatru*. București: Editura pentru literatură 1966, S. 143-346.
- EFTIMIU, Victor: *Doctor Faust, Vrăjitor*. In: *Opere. Dramele medievale*. Bd. 3, București: Minerva 1971, S. 485-587.
- ELIADE, Mircea: *Mefistofel și androginul*. București: Humanitas 1995.
- ELIADE, Mircea: *Profetism românesc*. București: Roza Vânturilor 1990, Bd 1.
- ELIADE, Mircea: *Profetism românesc*. București: Roza Vânturilor 1990, Bd. 2.
- EMINESCU, Mihai: *Poezii*. București: Minerva 1977. Bd. 1 und 2.
- EMINESCU, Mihai: *Proză literară*. București: Minerva 1984.
- EMINESCU, Mihai: *Fragmentarium*. București: Editura științifică și enciclopedică 1981.
- ENESCU, Radu: *Goethe și Thomas Mann*. In: *Scrisul românesc*. 5. Mai 1957, S. 72-75.
- ENESCU, Radu: *Umanismul lui Goethe*. In: *Tribuna*. Nr. 5, 10. März 1957, S. 3.
- FILIMON, Nicolae: *Excursiuni în Germania meridională*. București: Minerva 1984.
- GHELDERODE, Michel de: *Moartea doctorului Faust*. Traducere de Vasile VOIA. In: *Spectacol I*, Almanah Tribuna, 1984, S. 58-76.
- GHETE [sic!]: *Faust*. Traducere de Ju. Barsanskij. Chișinău: "Școala Sovietică" 1954.
- GÂDEI, T.: *Adevărata Margaretă din Faust*. In: *Universul literar*. Nr. 38, 21. September 1924, S. 7.
- GOETHE, Johann Wolfgang: *Faust. Tragedie de Goethe*. Tradusă de V. Pogor și N. Skelitty. Iași: Adolf Berman 1862.
- GOETHE, Johann Wolfgang: *Faust. Opera completă*. În românește de I.U. Soricu. București: Ancora o.J.
- GOETHE, Johann Wolfgang: *Faust. Partea I-a și Partea a II-a*. Traducere, introducere, tabel cronologic, note și comentarii de Ștefan Aug. Doinaș, București: Univers 1982.
- GOETHE, Johann Wolfgang: *Faust. Partea a doua a tragediei în cinci acte*. În românește de Ion Iordan. București: Editura de Stat pentru Literatură și Artă 1959.
- GOETHE, Johann Wolfgang: *Faust. Tragedie*. Traducere de Ion Gorun. București: Institutul de arte grafice „Carol Göbl” 1906.
- GOETHE, Johann Wolfgang: *Faust. Tragedie. Traducere de Iosif Nădejde*. București: Editura Librăriei Leon Alcalay 1908.

- GOETHE, Johann Wolfgang: *Faust. Tragedie. (Partea întâi)*. În românește de Ion Iordan. București: Editura de Stat pentru Literatură și Artă 1957.
- GOETHE, Johann Wolfgang: *Poezii*. În românește de Maria Banuș. București: Editura Tineretului 1961.
- GOETHE Johann Wolfgang: *Faust. Tragedie*. În românește de Lucian Blaga. București: Editura de Stat pentru Literatură și Artă 1955.
- GOETHE, Johann Wolfgang: *Faust. Partea întâia*. Traducere în versuri de Laura M. Dragomirescu. București: "Bucovina" I.E. Torouțiu 1940.
- GOETHE, Johann Wolfgang: *Faust. Partea a doua*. Traducere în versuri de Laura M. Dragomirescu. București: "Bucovina" I.E. Torouțiu 1942.
- GOETHE'S Werke*: Hamburg: Christian Wegner 1962, Bd. 3.
- GORUN, Ion: *Din glumă*. In: *Viața*. Nr. 4, 5. März 1896, S. 5.
- GORUN, Ion: *Rugăciunea Margaretei (Din „Faust“ de Goethe)*. In: *Revista noastră*. Nr. 9-10, 15. September – 01. Oktober 1906, S. 130-131.
- GRIGOROVITZA, Em.: *„Faust“, Studii la geneza, dezvoltarea și analiza critică a operei lui Goethe*. București: Tipografia și fonderia de litere Dor. P. Cucu 1903.
- HESSE, Hermann: *O seară la doctor Faust*. Übersetzung von Eugen Cristea. In: *Steaua*. Nr. 12, Dezember 1982, S. 42.
- HINNA, Maria: *Faust*. In: *Adevărul literar și artistic*. București, Nr. 222, 8. März 1925, S. 5.
- HORTOPAN-RUGI, Victor: *Citind pe Faust*. In: *Universul literar*. Nr. 20, 18. Mai 1914, S. 6.
- IANCU, V.: *Goethe și etica timpului său*. In: *Scrisul bănățean*. Nr. 6, Juni 1957, S. 51-57.
- IANOȘI, Ion: *Prefață*. In: Mann, Thomas: *Dr. Faustus. Viața compozitorului german Adrian Leverkühn povestită de un prieten*. București: Editura pentru literatură universală 1966.
- IBSEN, Henrik: *Baumeister Solness*. Stuttgart: Philipp Reclam Jun. 1966.
- IEȘAN, Alexandru: *Goethe-Faust și tendințele spiritului actual*. București: Bucovina 1932.
- IEȘAN, Alexandru: *Școlarul – „Bacalaureus“ din „Faust“ al lui Goethe*. In: *Făt-Frumos*. Mai-August 1932, S. 106-114.
- IONESCU, Nae: *Problema mântuirii in „Faust“ al lui Goethe*. București: Anastasia 1996.
- IORGA, Nicolae: *Craiul din Thule*. In: *Floarea Drurilor*. București. Nr. 2, 1907, S. 87-88.
- IORGA, Nicolae: *D. profesor Iorga despre Goethe*. In: *Dimineața*. Nr. 9068, 24. März 1932, S. 3.

- IORGA, Nicolae: *Goethe, caracterul și izvoarele sale de inspirație*. In: *Ședința solemnă consacrată comemorării lui Goethe la o sută de ani de la moartea sa, 25 martie 1932*. București: Imprimeria națională 1932
- IOSIF, Șt. O.: *Prolog în cer*. In: *Convorbiri literare*. București, Nr. 3-5, März-April-Mai 1906, S. 407-412.
- IOSIF, Șt. O.: *Regele din Thule*. In: *Lumina literară*. București. Nr. 3, 17. März 1913, S. 1.
- KORN, Ewald, Ruprecht: *Goethe și noi*. In: *Flacăra*. Nr. 34, 27. August 1949, S. 5, 7.
- LECCA, Octav: *Regele din Thule*. In: *Familia*. Nr. 38, 21. September/3. Oktober 1897, S. 446.
- LIVESCU, Jean: *Faust*. In: *Tânărul scriitor*. Nr. 2., Februar 1956, S. 101-104.
- LOVINESCU, Eugen: *Critice*. București: Ancora 1927, Bd. 3.
- M. [MAIORESCU, Titu]: *Din "Faust". De Goethe*. In: *Convorbiri literare*. Iași. Nr. 22, 15. Januar 1870, S. 399-400.
- MAIORESCU, Titu: *Jurnal și epistolar*. București: Minerva 1975
- MACEDONSKI, Alexandru: *Din "Faust" (După Goethe)*. In: *Adevărul literar și artistic*. București. Nr. 251, 27. September 1925, S. 6.
- MACEDONSKI, Alexandru: *Noaptea*. București: Vestala 1998.
- MAIORESCU, Titu: *Critice*. București: Socec 1931.
- MANN, Thomas: *Dr. Faustus. Viața compozitorului german Adrian Leverkühn povestită de un prieten*. București: Editura pentru literatură universală 1966.
- MARIN, Ilie: *Faust și aviatorul*. Sibiu: Tipografia "Dacia Traiana" 1921.
- MARIN, Ilie: *Sufletul lui Faust*. Cluj: Ardealul 1928.
- MARLOWE, Christopher: *Tragica istorie a doctorului Faust*. In: *Teatru englez. Antologie*. București: Editura pentru literatură universală 1964.
- MARLOWE, Christopher: *Tragica istorie a doctorului Faust*. București: Univers 1972.
- MARLOWE, Christopher: *Teatru*. București: Univers 1988.
- MIHĂILESCU, I.: *Craiu din Thule. De Goethe*. In: *Revista Societății Tinerimea Română*. București. Nr. 8, 18. Mai 1927, S. 16.
- MIDDELL, Eike (Hg.): *Faust. Eine Anthologie*. Leipzig: Philipp Reclam jun., 1975 Bd. 1, 2.
- MÂNDRESCU, Simion, C.: *Caracterul național-german al operei literare a lui Goethe*. In: *Revista germanistilor români*. București. Nr. 1, 22. März 1932, S. 14-25.
- MURNU, George: *Cântecul Margaretei*. In: *Propilee literare*. Nr. 14, 1. Oktober 1927, S. 22.
- MURNU, George: *Balada regelui din Tule*. In: *Propilee literare*. Nr.14., 1. Oktober 1927, S. 23.

- MÜLLER, Friedrich (Hg.): *Siebenbürgische Sagen*. Wien: Carl Graeser 1885.
- NOICA, Constantin: *Cuvânt împreună despre rostirea românească*. București: Humanitas 1996.
- NOICA, Constantin: *Despărțirea de Goethe*. București: Humanitas 2000.
- NOICA, Constantin: *Jurnal de idei*. București: Humanitas 1991.
- PAPILIAN, Victor: *Sufletul lui Faust*. Cluj: Ardealul 1924.
- PĂTRĂȘCANU, I.V.: „Faust“ de Goethe. In: *Convorbiri literare*. Nr. 65, März-April 1932, S. 173-190.
- PĂUNESCU-ULMU, T.: *Din lumea cărților, Goethe „Faust“ în românește, de I.U. Soricu*. In: *Năzuința românească*. Nr. 1, Dezember 1925, S. 55-58.
- PEREZ, Herta: *Prefață*. In: Goethe, Johann Wolfgang: *Faust*. București: Albatros 1982.
- PHILIPPIDE, Alexandru: *Flori de poezie străină răsădite în românește*. București: Eminescu 1974.
- PHILIPPIDE, Alexandru: *Sincerități față de un idol*. In: *Adevărul literar și artistic*. 10. April 1932, S. 7.
- POGOR, Vasile: *Faust. (Fragment din Partea întâia)*. Trad. Din Goethe. In: *Convorbiri literare*. Iași. Nr. 1, 1. April 1879, S. 20-25.
- POGOR, Vasile: *Faust. (Fragment din Partea întâia)*. Trad. Din Goethe. In: *Convorbiri literare*. Iași. Nr. 2, 1. Mai 1880, S. 49-55.
- ROSETTI, C.A.: *Jurnalul meu*. Cluj-Napoca: Dacia 1974.
- PRACSIU, Teodor: *Granița fragilă dintre măsură și exces*. In: *Teatrul azi*. Nr. 6, 7, 8, 2003, S. 104-106.
- RAȚIU, Gheorghe: *Faust în Transilvania*. In: *Transilvania*. Nr. 6, Oktober 1972, S. 17.
- RĂDULESCU, Ion Heliade: *Margherita*. In: *Curierul românesc*. București, 1847, S. 3.
- RUSU, Liviu: *De la Eminescu la Lucian Blaga și alte studii literare și estetice*. București: Cartea Românească 1981.
- RUSU, Liviu: *Goethe*. Cluj-Napoca: Presa Universitară Clujeană 2001.
- SADOVEANU, Ion Marin: *Fragment din „Faust“*. In: *Viața românească*. Iași. Nr. 9, September 1949, S. 186-187.
- SADOVEANU, Ion Marin: *Goethe – „Faust“*. In: *Gazeta literară*. 20. Oktober 1955, S. 5.
- SĂULESCU, Mihail: *Durerea lui Faust*. In: *Versuri. Teatru. Articole*. București: Editura Minerva 1974, S. 38-40.
- SÂN-GIORGIU, Ion: *A fost un rege în Thule*. In: *Adevărul literar și artistic*. București. Nr. 213, 4. Januar 1925, S. 4.

- SÂN-GIORGIU, Ion: *Din Faust. Cântecul Margaretei la vârtelniță*. In: *Adevărul literar și artistic*. București. 1925, Nr. 217, S. 4.
- SÂN-GIORGIU, Ion: *Goethe*. București: Fundația pentru Literatură și artă „Regele Carol” 1938.
- SÂN-GIORGIU, Ion: *Mihail Eminescu și Goethe*. Craiova: Ramuri 1930.
- SÂN-GIORGIU, Ion: *Personalitatea lui Goethe*. In: *Revista germaniștilor români*. Nr. 1, 22. März 1932, S. 41-70.
- SCHULLERUS, Heinz R.: „*Faust*“ al lui Goethe în românește. In: *Revista germaniștilor români*. Nr. 3, Juni 1932, S. 228-276.
- SEVASTOS, M.: *Faust*. In: *Adevărul literar și artistic*. Nr. 251, 1925, S. 6 .
- SKELITTY, Nicolae: *Lui Faust*. In: *Poezii*. Bârlad 1888, S. 123-124.
- SKELITTY, Nicolae: *Regele în Thule din Goethe*. In: *Convorbiri literare*. Iași. Nr. 3, 1. April 1870, S. 50.
- SKELITTY, Nicolae: *Rugăciunea Margaretei din Faust. (Din Goethe)*. In: *Convorbiri literare*. Iași. Nr. 17, 1. November 1870, S. 287.
- SOLOMON, Petre: *Din „Faust”*. In: *Scânteia*. București, Nr.1515, 28. August 1949, S. 3.
- SPERANȚIA, Eugeniu: *Carierele unei legende*. In: *Steaua*. Nr. 1, Ianuar 1959, S. 109-113.
- SPERANȚIA, Eugeniu: *Goethe și Beethoven*. In: *Steaua*. Nr. 3, März 1957, S. 95-98.
- SPERBER, Alfred Margul: *Goethe. Omul și opera în lumina timpului*. In: *Contemporanul*. 26. August 1949, S. 6.
- TURGENJEW, IWAN: *Faust*. In: *Universul literar*. 1910, Nr. 17, S. 4, Nr. 23, S. 5, Nr. 25, S. 3-4.
- VĂCĂRESCU, Iancu: *Colecție din poeziile d-lui marelui logofăt I. VĂCĂRESCU*. C.A.Rosetti și Vinterhalder 1848.
- VĂNTUL, A.: *Legenda lui Faust*. In: *Universul literar*. Nr. 28, 12. Juli 1910, S. 5.
- VIANU, Tudor: *Concepția activistă*. In: *Filosofia culturii*. București: Publicom 1944, S. 253-256.
- VIANU, Tudor: *Faust și civilizația modernă*. In: *Filosofie și poezie*. București: Casa Școalelor 1943, S. 105-121.
- VIANU, Tudor: *Ideile lui Goethe despre artă*. In: *Filosofie și poezie*. București: Casa Școalelor 1943, S. 122-128.
- VIANU, Tudor: *Goethe și timpul nostru*. In: *Gândirea*. Nr. 3, März 1932, S. 97-107.
- VIANU, Tudor: *În odaia Doctorului Faust*. In: *Versuri*. București: Editura de Stat pentru literatură și Artă 1958, S. 18-20.

VIANU, Tudor: *Mitul prometeic în poezia modernă*. In: *Filosofia culturii*. București: Publicom 1944, S. 257-268.

VIANU, Tudor: *Prefață*. In: Goethe, Johann Wolfgang: *Faust. Tragedie*. București: Editura de Stat pentru Literatură și Artă 1955.

VOIA, Vasile: *Tentația limitei și limita tentației. Glose la mitul faustic*. Cluj-Napoca: Dacia 1997.

VOICULESCU, Vasile: *Iubire magică. Povestiri*. București: Minerva 1984, S. 384-411.

ZARIFOPOL, Paul: *Goethe, așa în general*. In: *Adevărul literar și artistic*. 27. März 1932, S. 5.

ZELETIN, Ștefan: *Despre ideal. De la Faust la Don Juan – de la adevăr la iubire*. In: *Ideea europeană*. 02.-09. Januar 1921, S.1-2.

6.2 Sekundärliteratur

ANDRIESCU, Al. – MACAREVICI, C.: *Despre traducerea poetică – “Faust” în românește*. In: *Iașul literar*. Nr. 7, Juli 1955, S. 84-97.

ANTON, Ted: *Der Mord an Professor Culianu*. Frankfurt am Main: Insel 1999.

ARGHEZI, Tudor: *Edituri și tălmăciri*. In: *Veac nou*. Nr. 2. Juli 1954, S. 2.

BEHRING, Eva (Hg.): *Rumänien und die deutsche Klassik. Deutsch-Rumänisches Wissenschaftliches Symposium der Südosteuropa-Gesellschaft und der Rumänischen Kulturstiftung Weimar 20. bis 22. März 1995*. München: Südosteuropa-Gesellschaft 1966.

BOGDAN-DUICĂ, Gheorghe: *Istoria literaturii române moderne*. Cluj: Biblioteca „Dacoromaniei” 1923.

BOGDAN-DUICĂ, Gheorghe: *Lui Titu Maiorescu, Omagiu*. București: Socec 1900.

BOIA, Lucian: *România țară de frontieră a Europei*. București: Humanitas 2002.

BOTEZ, Constantin: *“Faust” în românește*. In: *Viața românească*. 4. April 1907, S. 87-98.

CĂLINESCU, George: *Cultura lui M. Eminescu*. In: *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*. București. 1956, Nr. 1-2, S. 243-378.

CĂLINESCU, George: *Istoria literaturii române. Compendiu*. București: Editura pentru literatură 1963.

CĂLINESCU, George: *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*. București: Editura Minerva 1986.

CĂLINESCU, George: *Opera lui Mihai Eminescu*. București: Minerva 1976, Bd. 1, 2.

- CĂLINESCU, George: *Viața lui Mihai Eminescu*. București: Editura pentru literatură 1966.
- CHENDI, Ilarie: „*Faust*“ în românește. In: *Viața literară*. 19. November 1906, S. 6.
- CHIFOR, Valentin: *F. Aderca – un studiu inedit despre Goethe*. In: *Romania literară*. Nr. 31, 1. August 1991, S. 7.
- CHINEZU, Ion: *Lucian Blaga, spațiul mioritic*. In: *Gând românesc*. Nr. 4, Januar 1936, S. 629-633.
- CIORAN, Emil: *Revelațiile durerii*. Cluj-Napoca: Echinox 1990.
- CIORAN, Emil: *Schimbarea la față a României*. București: Humanitas 1990.
- CIORĂNESCU, Alexandru: *Dicționarul etimologic al limbii române*. București: Seculum 2002.
- CORBINEAU-HOFFMANN, Angelika: *Einführung in die Komparatistik*. Berlin: Schmidt 2000.
- COSTIN, Miron: *Letopisețul Țării Moldovei*. București: Editura Tineretului 1956.
- CSIKY, Franz: *Zwischen Unterhaltung und Belehrung. Daten zu einer Rezeptionsanalyse*. In: *KarpatenRundschau* Nr. 23, Juli 1976, S. 1, 4-5.
- CSIKY, Franz: *Als die Klassiker noch Zeitgenossen waren. Zur Rezeption bedeutender Dramatiker in der Hermannstädter Theatergeschichte*. In: *Neuer Weg*. Nr. 9924, 18. April 1981, S. 4.
- Dicționar cronologic. Literatura română*: București: Editura științifică și enciclopedică 1979.
- DAHMEN, Wolfgang: *Der Romanitätsgedanke: eine Konstante in der rumänischen Geistesgeschichte?*. In: Große, Sybille und Schönberger, Axel (Hg.): *Dulce et decorum est philologiam colere: Festschrift für Dietrich Briesemeister zu seinem 65. Geburtstag*. Berlin: Domus Editoria Europaea 1999, S. 1799-1811.
- DENSUSIANU, Ovid: *Literatura română modernă*. București: Editura librăriei „Universala Alcalay & Co.“ 1929.
- DIMA, Al.: *Titu Maiorescu și Goethe*. In: *Revista Fundațiilor regale*. Nr. 9, 1. September 1940, S. 589-614.
- DIMA, Al.: *Principii de literatură comparată*. București: Editura enciclopedică română 1972.
- DOBROGEANU-GHEREA, Constantin: *Studii critice*. București: Editura de Stat pentru Literatură și Artă 1956, Bd. 1.
- DRAGOMIRESCU, Mihail: *Integralismul*. București: Editura Institutului de literatură 1929.
- DUMBRAVĂ, Gh.: *Faust în românește*. In: *Viața literară*. Nr. 47, 19. November 1906, S. 1.
- ĐURIŠIN, Dionýs: *Vergleichende Literaturforschung. Versuch eines methodisch-theoretischen Grundrisses*. Berlin: Akademie-Verlag 1972.

- DYSERINCK, Hugo: *Komparatistik. Eine Einführung*. Bonn: Bouvier 1977.
- E.A.: *Goethes „Faust“ in rumänischer Sprache*. In: *Neuer Weg*. Nr.1989, 9. September 1955, S. 4.
- ECKERMANN, Johann Peter: *Gespräche mit Goethe*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1994.
- ELIADE, MIRCEA: *De la Zamolxis la Genghis-Han*. București: Editura științifică și enciclopedică 1980.
- FAIFER, Florin: *Un virtuoz al discursului scenic*. In: *Revista română*. 2005, Nr. 3, S. 8.
- FASSEL, Horst: *Vergessene Gemeinsamkeiten – Das deutsche Theater im Banat und seine Beziehungen zu Siebenbürgen*. In: *Banatica* 7. 1990, Nr. 2, S. 16-34.
- FASSEL, Horst: *Der Wille zum Überleben: Das Deutsche Theater in Temeswar (Temeschburg). Broschüre anlässlich der Ausstellung: 250 Jahre Deutsches Theater in Temeschburg*. Ingolstadt 1987.
- FASSEL, Horst: *Deutsches Staatstheater Temeswar (1953-1993)*. Freiburg i. Br 1993.
- FIRAN, Florea – POPA, Constantin M. (Hg.): *Spirite enciclopedice în literatura română. Mihai Eminescu. Lucian Blaga*. Craiova: Poesis 1995, Bd. 2.
- FIRAN, Florea – POPA, Constantin M. (Hg.): *Spirite enciclopedice în literatura română. George Călinescu. Mircea Eliade*. Craiova: Poesis 1995, Bd. 3.
- FISCHER-LICHTE, Erika: *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*. Tübingen: Francke 1993.
- FLEISCHER, Gundula: *Die Übersetzungen des Dramas ‚Faust‘ von Johann Wolfgang von Goethe ins Rumänische*. Iași: Universitatea Alexandu Ioan Cuza 2000.
- FLEISCHER, Gundula-Ulrike: *„Gretchens Lied am Spinnrad“ – Übersetzerische Fehlleistungen und deren Folgen für die Textdeutung in den rumänischen „Faust“-Übertragungen des 19. Jahrhunderts*. In: *Zeitschrift der Germanisten Rumäniens*. București. 1998. S. 13-14.
- FORNA, Petru: *Probleme de teoria și practica traducerii literare*. Cluj-Napoca: Studia 1998.
- FRENZEL, Elisabeth: *Stoffe der Weltliteratur*. Stuttgart; Alfred Kröner 1998.
- FRENZEL, Elisabeth: *Motive der Weltliteratur*. Stuttgart; Alfred Kröner 1992.
- GAJEK, Bernhard – GÖTTING, Franz: *Goethes Leben und Werk in Daten und Bildern*. Frankfurt am Main: Insel 1966.
- GHERGHEL, Ion: *Bibliografie critică despre Goethe la români*. In: *Revista germaniștilor români*. București 1936.
- GHERGHEL, Ion: *Goethe în literatura română*. București: Imprimeria Națională 1931.
- GRIMM, Gunter (Hg.): *Literatur und Leser. Theorien und Modelle zur Rezeption literarischer Werke*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1975.

- GRIMM, Gunter: *Rezeptionsgeschichte. Grundlegung einer Theorie*. Mit Analysen und Bibliographie. München: Wilhelm Fink 1977.
- GYSI, Klaus (Hg.): *Erläuterungen zur deutschen Literatur. Klassik*. Berlin: Volk und Wissen 1971.
- HEITMANN, Klaus: *Lucian Blaga – Analiza stilistică a românismului*. In: Blaga, Lucian: *Mareele sufletului*. Cluj-Napoca: Dacia 2003, S. 194-211.
- ISBĂȘESCU, Mihai: *Faust în literatura română*. In: *Omagiu lui Iorgu Jordan*. București: Editura Academiei R.P.R 1958, S. 433-442.
- JAUSS, Hans Robert: *Die Theorie der Rezeption - Rückschau auf ihre unerkannte Vorgeschichte*. Abschiedsvorlesung von H. R. Jauß am 11. Feb. 1987 anlässlich seiner Emeritierung. Konstanz: Universitätsverlag 1987.
- JUNG, C. G.: *Synchronizität, Akausalität und Okkultismus*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1990.
- KAISER, Gerhard R.: *Einführung in die vergleichende Literaturwissenschaft. Forschungsstand-Kritik-Aufgaben*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1980.
- KNUDSEN, Hans: *Deutsche Theatergeschichte*. Stuttgart: Alfred Kröner 1970.
- KRAUSE, Ernst: *Oper von A-Z. Ein Opernführer*. Leipzig: Breitkopf & Härtel 1973.
- KREFELD, Thomas: *Rumänisch – mit ‚Abstand‘ ein Unikum*. In: Busse, Winfried/Schmidt-Redefeld, Jürgen (Hg.): *Rumänisch und Romanisch. Festschrift zum 60. Geburtstag von Prof. Dr. phil. habil. Rudolf Windisch*. Rostocker Beiträge zur Sprachwissenschaft 2003, Nr. 13, S. 73-90.
- LEONHARD, Karl: *Akzentuierte Persönlichkeiten*. Berlin: Volk und Gesundheit 1968.
- LINK, Hannelore: *Rezeptionsforschung. Eine Einführung in Methoden und Theorien*. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz: Kohlhammer 1976.
- LÜSCHER, Max: *Das Harmoniegesetz in uns*. München: Wilhelm Heyne 1988.
- MANDELKOW, Karl Robert: *Goethe in Deutschland. Rezeptionsgeschichte eines Klassikers*. Band I: 1773-1818. München: Beck 1980.
- MANDELKOW, Karl Robert: *Goethe in Deutschland. Rezeptionsgeschichte eines Klassikers*. Band II: 1819-1882. München: Beck 1989.
- MANN, Otto: *Geschichte des deutschen Dramas*. Stuttgart: Alfred Kröner 1960.
- MARIAN, Liviu: „Faust“ traducere de Ion Gorun. In: *Junimea*. 3. März 1907, S. 71-72.
- MĂNUCĂ, Dan (Hg.): *Documente literare junimiste*. Iași: Junimea 1973.
- MĂNUCĂ, Dan: *Scritori junimiști*. Iași: Junimea 1971.
- MARTINI, Fritz: *Deutsche Literaturgeschichte*. Stuttgart: Alfred Kröner 1972.

- MICU, D.: *„Gândirea” și Gândirismul*. București: Minerva 1975.
- MORARIU, Victor: *Goethe in der rumänischen Literatur*. In: *Czernowitzer Allgemeine Zeitung*. 23. März 1932, S. 3.
- MUNTEANU, George: *Istoria literaturii române*. Bd. I. Galați: Porto-Franco 1994, Bd. 1, 2.
- MUTHU, Mircea: *Morphologische Prospektionen: Lucian Blaga und Oswald Spengler*. In: FÖRSTER, Horst – FASSEL, Horst: *Kulturdialog und akzeptierte Vielfalt? Rumänien und rumänische Sprachgebiete nach 1918*. Schriftenreihe des Institutes für Donauschwäbische Geschichte und Landeskunde. Stuttgart: Jan Thorbecke 1999.
- OPRIȘAN, I.: *Lucian Blaga printre contemporani*. București: Minerva 1987.
- ORTEGA Y GASSET, Jose: *Betrachtungen über die Technik. Der Intellektuelle und der andere*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1949.
- PANU, Gh.: *Amintiri de la Junimea*. București 1935.
- PĂUNESCU-ULMU, T.: *Faust în românește de I.U. Soricu*. In: *Năzuința românească*. Nr.1, Dezember 1926, S. 55-58.
- PERPESSICIUS: *Mențiuni critice*. București: Fundatia pentru literatură și artă 1934.
- PETRA-PETRESCU, Horia: *Faust în românește. (Un eveniment literar)* In: *Tribuna*. Arad 1906, Nr. 227, S. 5.
- PLEȘU, Andrei: *Rede aus Anlass der Feier zur Amtseinführung des Honorarkonsuls der Republik Rumänien in Stuttgart am 25. Januar 1999*. Typoskript 1999.
- POP, Ghiță: *„Faust“ în versuri românești de d-l Ion Gorun*. In: *Convorbiri literare*. Nr. 4. April 1907, S. 402-407.
- POPA, Marian: *Geschichte der rumänischen Literatur*. București: Univers 1980.
- POPOVICI, Dimitrie: *La littérature roumaine à l'èpoque des lumières*. Sibiu 1945.
- PUȘCARIU, Sextil: *Goethe și Ienăchiță Văcărescu*. In: *Cele trei Crișuri*. Nr. 1. Dezember 1920. S. 9-13.
- RĂDUCANU, Sevilla: *Transpunerile românești ale operei „Faust” în perspectiva concepției goetheene despre arta traducerii*. In: *Secolul XX*, 1982, Nr. 7-8-9. S. 193-203.
- REICHERTS-SCHENK, Simone: *Die Legende von Meister Manole in der Rumänischen Dramatik*. Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag 1994.
- ROMAN, Ion: *Ecouri goetheene în cultura română*. București: Minerva 1980.
- ROTARU, Ion: *O istorie a literaturii române*. Galați: Porto-Franco 1994, Bd. 1, 2.
- RÜDIGER, Horst: *Komparatistik. Aufgaben und Methoden*. Stuttgart-Berlin-Köln-Mainz: Kohlhammer 1973.
- SASU-ZIMMERMANN, Dorothea: *Johann Wolfgang Goethe in Rumänien*. Bukarest: Rumänisches Institut für kulturelle Beziehungen mit dem Ausland 1968.

- SCALIGERO, Massimo: *Das Licht*. Ostfildern: edition tertium 1994.
- SCHMELING, Manfred (Hg.): *Vergleichende Literaturwissenschaft. Theorie und Praxis*. Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion 1981.
- SCHULLER-ANGER, Horst: *Aspekte der Goethe-Rezeption bei den Siebenbürger Sachsen*. In: *Südostdeutsche Vierteljahresblätter*. 1999. Nr. 3.
- SCHULLER-ANGER, Horst: *Von Blumen und Blättern. Aspekte der Goethe-Rezeption in Rumänien*. In: Roxana Nubert (Hg.), *Temeswarer Beiträge zur Germanistik I*. Temeswar: Mirton 1997.
- SCHULLER-ANGER, Horst: "...wie viel ich jenem Gebirgsstock verdanke". *Goethe hierzulande*. In: *Karpatenrundschau*. Nr. 1, 19. März 1982, S. 4-5.
- SPENGLER, Oswald: *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2003.
- STRUȚEANU, Scarlat: *I.U. Soricu: Faust de Goethe*. In: *Convorbiri literare*. Nr. .65, März-April 1932, S. 323- 325.
- STÜCKRATH, Jörn: *Historische Rezeptionsforschung. Ein kritischer Versuch zu ihrer Geschichte und Theorie*. Stuttgart: Metzler 1979.
- THEENS, Karl: *Doktor Johann Faust. Geschichte der Faustgestalt vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Meisenheim am Glan: Westkulturverlag Anton Hain 1948.
- TODORAN, Eugen: *Lucian Blaga. Mitul poetic*. Timișoara: Facla 1981.
- TOROUȚIU, I. E.: *Studii și documente literare*. București: Institutul de Arte Grafice „Bucovina“ 1931.
- VARTIC, Ion: *Spectacol interior*. Cluj-Napoca: Dacia 1977.
- VIANU, Tudor: *Goethe*. București: Editura pentru Literatură 1962.
- VIANU, Tudor: *Teatru. „Doctor Faust, vrăjitor“*. In: *Contemporanul*. Nr. 13, 29. März 1957, S. 2.
- VIOREL, Elena: *Zwei rumänische Fassungen von Goethes „Faust“*. In: *Zeitschrift der Germanisten Rumäniens*. București 1998, Nr. 13-14, S. 123-128.
- VULCĂNESCU, Mircea: *Dimensiunea românească a existenței*. București: Editura Fundației Culturale Române 1991.
- VULCĂNESCU, Romulus: *Mitologie română*. București: Editura Academiei Republicii Socialiste România 1987.
- WILBER, Ken: *Halbzeit der Evolution*. München: Goldmann 1993.
- WILPERT, Gero von: *Goethe-Lexikon*. Stuttgart: Alfred Kröner 1998.

WINDISCH, Rudolf: *Goethes ‚Faust‘ ins Rumänische gedolmetscht*. In: Bochmann, Klaus und Dumbravă Vasile (Hg.): *Das Regionale in der rumänischen Kultur*. Leipziger Universitätsverlag 2005, S. 133- 143.

ZELTON, Heinrich – WOLFF, Eduard: *Der neue Schauspielführer. Berühmte Dramatiker und ihre Werke*. Weyarn: Seehamer o.J.

ZILLICH, Heinrich: *Deutsches Theater in Rumänien*. In: *Klingsor*. 1924, Nr. 5, S. 196-198.

ZIMA, Peter V.: *Komparatistik. Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft*. Tübingen: Francke 1992.

Eugen Christ M.A.
 Rosenstraße 30
 73760 Ostfildern-Kemnat

Lebenslauf

Eugen Christ M.A.
 verheiratet
 geboren am 13.12.1950
 in Klausenburg (rum. Cluj-Napoca), Rumänien

1957-1961 - Grundschule in Klausenburg

1961-1965 - Mittelschule in Klausenburg

1965-1969 - Lyzeum (Gymnasium) in Klausenburg

1969 - Abschluss: Reifeprüfung

1969-1973 - Studium der Philologie an der Philologischen Fakultät
 der Babes-Bolyai-Universität Klausenburg

- Hauptfach: Deutsche Sprache und Literatur
- Nebenfach: Rumänische Sprache und Literatur
- Pädagogisches Seminar der Universität Klausenburg
 Fächer Deutsch und Rumänisch

1973 - Diplomprüfung (Magisterprüfung)

1973 -1978 - Tätigkeit auf Honorarbasis an der Philologischen Fakultät der Babes-Bolyai-Universität Klausenburg, Lehrstuhl für Rumänisch als Fremdsprache

- ab 1974 auch Studienrat für Deutsch an verschiedenen Lyzeen (Gymnasien) in Klausenburg

1978 - 1984 - Hochschulassistent an der Philologischen Fakultät der Babes-Bolyai-Universität Klausenburg, Lehrstuhl für Rumänisch als Fremdsprache und Lehrstuhl für Germanistik

- Mitglied im Kulturausschuss der Philologischen Fakultät und Leiter des Studentenclubs
- Mitglied im Veranstaltungsausschuss des Internationalen Sommerferienkurses der Babes-Bolyai-Universität Klausenburg
- 1982-1984 - Freier Mitarbeiter als Kulturreferent an der Rumänischen Staatsoper, an der Staatsphilharmonie und an der Kulturzeitschrift für Literatur, Kunst und Musik „Steaua“ in Klausenburg

1984 - Umsiedlung in die Bundesrepublik Deutschland

1984 - 1985 - Anerkennungsverfahren als Deutscher (§ 116 GG) und Aussiedler

1985 - 1987 - Umschulung zum Industriekaufmann (IHK)

1987 - 1991 - Angestellter bei der Stadtverwaltung Fellbach (Baden-Württemberg), Persönliches Referat des Oberbürgermeisters
ab 1991 - Angestellter im Öffentlichen Dienst, Land Baden-Württemberg, als Geschäftsführer der Donauschwäbischen Kulturstiftung des Landes Baden-Württemberg in Stuttgart

Fremdsprachen: Rumänisch, Ungarisch, Englisch, Russisch

Jena,

(Eugen Christ)

Eugen Christ
Rosentrasse 30
73760 Ostfildern-Kemnat

Ehrenwörtliche Erklärung gem. § 4. 3 der Promotionsordnung der Philosophischen Fakultät der Friedrich-Schiller-Universität Jena

Hiermit erkläre ich, dass mir die geltende Promotionsordnung der Friedrich-Schiller-Universität Jena bekannt ist.

Die vorliegende und meinem Antrag auf Eröffnung des Promotionsverfahrens vom 18. Juli 2006 beigefügte Dissertation wurde von mir selbst angefertigt. Sämtliche Hilfsmittel und Quellen, die mir zur Verfügung standen, habe ich in der Arbeit ordnungsgemäß angegeben.

Die Auswahl und die Auswertung des Materials habe ich selbst, ohne Fremdhilfe vorgenommen. Das gilt auch für die Herstellung des Manuskriptes. Die Hilfe eines Promotionsberaters wurde nicht in Anspruch genommen. Dritte haben weder unmittelbar noch mittelbar geldwerte Leistungen für Arbeiten, die im Zusammenhang mit dem Inhalt der vorgelegten Dissertation stehen, erhalten.

Die vorgelegte Dissertation wurde noch nicht als Prüfungsarbeit für eine staatliche oder andere wissenschaftliche Prüfung eingereicht. Ich habe weder die gleiche noch eine in wesentlichen Teilen ähnliche oder eine andere Abhandlung bei einer anderen Hochschule als Dissertation eingereicht.

Jena,

(Eugen Christ)

