

Barock: Das deutschsprachige Barocktheater - Aristoteles und Martin Opitz

Die Stilepoche Barock folgt auf die des Humanismus. Der deutsche Humanismus bzw. die italienische Renaissance/ Renscimmiento oder – gleichzeitig – der französische Klassizismus ist eine Wiederbelebung der griechisch-römischen Klassik, aber weitgehend unter christlichem und mittelalterlichem Einfluss. Am auffälligsten ist dabei, dass in den einzelnen Nationalsprachen geschrieben und gesprochen wird - im Gegensatz zu den lateinischsprachigen Texten des Humanismus. Wegbereiter zu den Nationalsprachen in der deutschsprachigen Literatur sind im Drama die Meistersinger wie Hans Sachs und das protestantisch-didaktische Reformationstheater, wenn es kein Schul- und Bildungstheater ist. Dieses protestantische Reformationstheater richtet sich wie ja auch Martin Luthers deutsche Bibelübersetzung nicht mehr nur an die gebildete soziale Elite, sondern besonders auch an das Volk, das nicht lesen und schreiben kann. Es trifft damit auch eine literarische Strömung: die der deutschsprachigen Volksliteratur, die – noch wenig kunstvoll – sich an die sozial „niederer“ Stände richtet, nicht nur satirisch-didaktisch mangelnde Kultur kritisiert, sondern auch didaktisch Bildung vermitteln will: etwa in der Form der Reiseliteratur, des Reiseromans, der – vorerst mechanisch und wirkliche Kenntnis – geographische Namen hintereinander reiht und eben Kenntnis vortäuscht.

Gleichzeitig – um den Beginn des 17. Jahrhunderts – ist zu beobachten, dass sich im deutschen Sprachraum unter Führung des Adels und der humanistischen Akademiker und unter dem Einfluss der italienischen Akademien vor allem in Florenz und der sich ausbreitenden französischen Kultur Sprachgesellschaften etwa in Nürnberg, Weimar, Königsberg (heute Kaliningrad) oder Hamburg bemerkbar machen. Sie wollen die deutsche Sprache von ihren humanistischen Elementen befreien und die „uralte gewöhnliche und angeborne deutsche Reinigkeit (Reinheit), Zierde und Aufnahme“ wiederbeleben: zur Förderung von „Ehrbarkeit, Tugend und Höflichkeit“ (Weimarer Sprachgesellschaft).

Satirisch dichtet **Johann Michael Moscherosch** (1601-1669) über den Bildungseifer seiner Zeitgenossen:

Sprachverderbnis

*Fast jeder Schneider
Will jetzt und leider
Der Spracherfahren sein
Und redt Latein
Wälsch und Französisch,
Halb Japonesisch,
Wann er ist doll und voll,
Der grobe Knoll.
Der Knecht Mathies
Spricht: bonae dies,
Wann er guten Morgen sagt
Und grüßt die Magd;
Die wendt den Kragen,
Tut ihm Dank sagen,
Spricht: Deo gratias,
Herr Hippocras.*

*Ihr bösen Teutschen,
Man sollt euch peutschen (peitschen),
Dass ihr die Muttersprach
So wenig acht(et).
Ihr liebe Herren,
Das heißt nicht mehren (mehr),
Die Sprach verkehren
Und zerstören.*

Neben dieser Rückbesinnung auf die sprachlichen Ursprünge, die man vielleicht auch eine Wiedergeburt (*renacimiento*) diesmal nicht der Antike, sondern des Mittelalters nennen könnte, wird die Epoche in Norddeutschland beeinflusst von den reisenden Englischen Komödianten, die das Theater der Shakespearianer, wenn auch in primitiver Form, mitbringt, in Süddeutschland und Österreich sind es die Truppen der *Commedia dell'arte*, die das dortige Theater beeinflussen, übrigens auch das der Humanisten wie **Johannes Reuchlin** in seinem „*Henno*“. Die Dramen und das Theater der Engländer und Italiener ist nicht hochliterarisch, das der Italiener vor allem Improvisationstheater.

Eine weiteres Element kommt dazu, das einerseits das Aufkommen von Nationalliteratur, andererseits die internationale Wanderung dieser Nationalliteratur aus Spanien, England, Italien nach Deutschland kennzeichnet und zwar durch die Vermittlung Frankreichs. So erscheint zu Beginn ein Auszug aus **Cervantes** „*Quijote*“, übersetzt aus dem Französischen, in deutscher Sprache unter dem Titel „*Don Kichote de la Mantzscha. Das ist: Juncker Harnisch auß Fleckenland*“, unter Pseudonym übersetzt von **Pahsch Basteln von der Sohle**, 1648. (http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Don_Kichote_de_la_Mantzscha_003.jpg). Auch die Übersetzungen aus dem Französischen werden Mode wie der *Picaro-Roman* von **Francois Rabelais** „*Gargantua und Pantagrue*“, genial übersetzt von **Johann Fischart** (1575) gleichzeitig mit *Amadis-Romanen* als *Pseudo-Artus-Literatur*, die Cervantes kritisiert.

Alle diese literarischen Einflüsse führen schließlich zu einer Blüte der deutschsprachigen Literatur in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts während und nach dem 30-jährigen Krieg (1618-1648) bei den Dichtern **Andreas Gryphius** (1616-1664) und **Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen** (1621-1676): Gryphius, den Lyriker und Dramatiker, und Grimmelshausen, dem Verfasser eines der ersten europäischen Romane.

Was im deutschsprachigen Raum Barock heißt, heißt in Frankreich Klassizismus. Der Literaturtheoretiker **Boileau** übersetzt ins Französische die italienische Übersetzung und Interpretation der „*Poetik*“ von **Aristoteles**. Boileaus theoretisches Werk beendet nur etwas früher, was durch die „*Poetik*“ des **Martin Opitz** in Deutschland etwas später zur Reform der Literatur führt. Die Dramatiker des französischen Klassizismus, der in Europa (außer England) allgemein verbindliche Mode wird, heißen: **Jean Racine** (1639-1699), **Pierre Corneille** (1606-1684) und **Moliere** (1622-1673). Die Tragödien Racines und Corneilles demonstrieren, was Aristoteles in seiner „*Poetik*“ unter „*Tragödie*“ verstanden hat, in Molieres Komödien spiegeln sich *Aristoteles* fragmentarische Bemerkungen zu dieser Dramengattung und die dramaturgischen Regeln der Römer **Horaz** (Horacio) und **Theophrast**:

1. *Die Sprache der Tragödie und des Tragöden ist der Vers (z.B. iambischer Trimeter), die Sprache der Komödie ist die Prosa.*
2. *Die tragischen Personen sind gut, schön und edel, die komischen schlecht, hässlich und lächerlich.*
3. *Aristoteles Definition der Tragödie ist: „...Nachahmung einer guten und in sich geschlossenen Handlung von bestimmter Größe, in anziehend geformter Sprache ... als Nachahmung von Handelnden (Personen als Schauspielern) und nicht (wie in der Epik) durch Bericht, die Jammer und Schaudern hervorruft und hierdurch eine Reinigung von derartigen Erregungszuständen bewirkt. ... Die Nachahmung von Handlung (Thema, Motiv) ist der Mythos.“*
Wenn die Handlung sich zum Guten oder Schlechten wendet, nennt Aristoteles diese Wendung Peripetie oder Wiedererkennung des Publikums im Schicksal des Protagonisten, so dass der Zuschauer Jammer und Schrecken empfindet.

4. *Die Tragödie ist nicht Nachahmung von Menschen, sondern von Handlung und Lebenswirklichkeit. ... ohne Handlung keine Tragödie.*
5. *Die Fabel (Handlung, Story) muss eine Einheit sein. ... nicht chaotisch, sondern logische Einheit der Fabel (des Gegenstandes, Themas): des Ortes, wo eine Handlung dargestellt wird, und die Einheit der Zeit, also als Ort in einem Land, einer Stadt, einem Haus oder einem Zimmer und als Einheit der Zeit möglichst an einem Tag.*

Diese aristotelischen Regeln der Tragödie und Komödie müssen unbedingt eingehalten werden und spielen bis heute in der Literatur eine wichtige Rolle. Der Theoretiker **Gustav Freytag** (19. Jahrhundert) hat die Regeln noch einmal systematisiert. So also hat ein Drama 5 Teile:

1. die Exposition im 1. Akt: .das heißt die Darstellung/ Einführung in das dramatische Problem/ die Person,
2. das erregende Moment am Ende des 1. Aktes: das Problem wird deutlich gemacht und im 2. und 3. Akt dramatisch weiterentwickelt,
3. der Höhepunkt der Verwicklung mit kurz darauf folgender Peripetie: Das Problem/ das Schicksal/ „Glück“ des Protagonisten schlägt um zu seinen Gunsten/ Ungunsten und besiegt sein Schicksal.
4. das retardierende Element: Es scheint, dass der Protagonist sein tragisches Schicksal zu seinen Gunsten wenden kann.
5. die endgültige Lösung des Dramas als (tödliche) Katastrophe des Protagonisten.

Bertolt Brecht lehnt dieses „aristotelische Drama“ ab, weil es 1. beim Zuschauer Gefühle mit dem Schicksal des Protagonisten weckt und 2. diesem Zuschauer eine Lösung des Problems anbietet. Brechts Zuschauer soll aber nicht fühlen, sondern dialektisch, also denkend und diskutierend (nach dem Theater) selbst eine Lösung finden. Um die Gefühlsspannung, die der Zuschauer beim aristotelischen Drama empfinden muss, zu vermeiden, nennt Brecht sein Theater „episch“, also – ähnlich wie im mittelalterlichen Drama – eine spannungslose Aneinanderreihung von einzelnen Szenen, die auch keine psychologisierende Entwicklung darstellen, sondern eine Folge von (politisch-sozialen) Fakten, die den Protagonisten in eine ungünstige Lage bringen, nicht der Protagonist sich selbst.

Das aristotelische Theater mit seiner didaktischen Entwicklung von Handlung und Person spielt seit dem Anfang der barocken Epoche (um 1600) in einem geschlossenen Theatergebäude auf einer sogenannten Sukzessionsbühne. Die Akte und Szenen folgen als Bilder mit Personen nacheinander und entwickeln sich logisch das folgende Bild aus dem vorherigen. Im Mittelalter (und bei Brecht) werden die Szenen (keine Akte) so dargestellt, dass sie auf dieser Simultanbühne immer gleichzeitig zu sehen sind, also keine dramatische Spannung (Neugierde auf das nächste Bild/ die nächste, jetzt noch durch den Vorhang versteckte dramatische Situation) entstehen kann.

Zu Beginn des Barock im 17. Jahrhundert haben wir also zwei „Renaissancen“: Die Rückbesinnung auf die Antike, vermittelt durch den Humanismus bzw. durch die italienische Renaissance und den französischen Klassizismus und die Rückbesinnung auf die deutschsprachige literarische Vergangenheit, die durch die **Meistersingerschulen** auf das Hoch- und Spätmittelalter aufmerksam wird und dessen „12 alte Meister“ als literarische Vorbilder aktualisiert werden. Mit dem „Vergessen“ der großen Epiker **Hartmann von Aue**, **Wolfram von Eschenbach** und **Gottfried von Straßburg** des Hochmittelalters (13. Jahrhundert) wird die Volksliteratur neu belebt und aktualisiert. Auch die religiöse Literatur wird entlatinisiert, und die literarische Sprache wird das Deutsche, allerdings mit Anteilen der Antike.

Wie gesagt, ist das antike Erbe etwa des Dramas mit den Wurzeln in der „Poetik“ des **Aristoteles**, vermittelt durch die Italiener und Franzosen für die kommenden Jahrhunderte ausschlaggebend einflussreich – bis heute.

Themen und Motive in der französischen Tragödie sind meist antik: griechisch und römisch. Im deutschsprachigen Raum sind Titel und Figuren:

Pierre Corneille	Jean Racine	Lohenstein	Gryphius
Medea	Die Thebais	Ibrahim Sultan	Catarina v.Georgien
El Cid	Alexander der Große	Cleopatra	Leo Arminius
Horaz	Iphigenie	Agrippina	Carolus Stuardus
Polyeucte	Phaedra	Epicharis	Cardenio u.Celinde
Pompeius	Britannicus	Sophonisbe	Paulus Papinianus
Rodogune	Mitridates	Arminius	
Theodor	Esther		
Herakles	Atalia	Anton Ulrich	Heinrich Julius
Andromeda	Andromache	Orpheus	Von der Susanne
Nikomedes		Andromeda	Von einem Weibe
Ödipus		Troja: Paris	
Sertorius		Iphigenia	Von einem Wirt
Otto		Selimena	Ein Edelmann
Agesilas		Diana	
Attila		Die zerstörte Irminsul	
Titus und Berenice	Berenice		

Der Vergleich zeigt, dass die französische Tragödie viel stärker auf griechisch-römische Themen und Motive Bezug nimmt, das deutsche Trauerspiel aber exotische Stoffe aus dem Orientalischen, aus der römisch-germanischen Geschichte (Arminius) und sogar auf Aktuelles wie den englischen König Charles Stuart.

Heinrich Julius von Braunschweig (1564-1613), **Anton Ulrich von Braunschweig** (1633-1734) und **Daniel Casper von Lohenstein** (1635-1683) gehören – neben zahlreichen anderen Adligen und Hochadligen - zu einer neuen Generation, die bisher literarisch nicht besonders hervorgetreten ist, höchstens als Sponsoren wie im Hochmittelalter. Wie oben erwähnt, wird es modern, zusammen mit humanistischen Intellektuellen in einer **Sprachgesellschaft** tätig zu sein. Ausnahme unter dieser adligen Generation ist schon auf Grund seines Alters der Herzog **Heinrich Julius von Braunschweig**: Die Themen zeigen, wie sehr er noch in der Epoche des Humanismus bzw. des protestantischen Reformdramas steht, dennoch aber schon die frühbarocken Einflüsse der *Englischen Comödianten des Shakespeare-Theaters* und der *italienischen Commedia dell arte* wirksam werden. Zur dramatischen Produktion dieser barocken Schriftsteller gehören nicht nur antikisierende, sondern auch germanisierende historische und mythologische Stoffe wie Attila, Arminius oder „Die zerstörte Irminsul“, dem germanischen Himmelsbaum.

Ganz aktuell und gleichzeitig mit **Cervantes** und **Shakespeare** verbreiten sich *Amadis*-, d.h. *Ritterromane* nach dem Vorbild der mittelalterlichen Artus-Literatur und eine andere literarische Mode: die *Schäfer-Idylle* oder *Anakreontik* nach dem griechischen Dichter **Anakreon** im 6. Jahrhundert v.Chr., die sich als Libretto vor allem in der modernen Oper und im Ballett präsentieren.

Die vorher genannten Sprachgesellschaften tragen Namen wie „*Palmenorden*“, „*Fruchtbringende Gesellschaft*“, „*Pegnitzschäfer*“ usw. und deren Mitglieder Pseudonyme

wie „der Träumende“ usw. als Zeichen ihrer Verbindung mit einer zivilisationsfernen Naturverbundenheit – die Pseudonyme fungieren als Masken. So kann man hier quasi von einer frühen „Romantik“ sprechen. Schreiben die oben genannten Dramatiker heroisch und deshalb schwülstig (pomposo, afectado, ampuloso) in komplizierten Versstrukturen wie dem französischen Alexandriner $_x _x _x / _x _x _x (_)$: (also 12-13 Silben mit Pause): „*Ich weiß nicht, was ich will; ich will nicht, was ich weiß*“ (Opitz), als Endecasillabo eine spanische Variante des französischen Vorbilds, so führt diese modische Regel im Deutschen bei den kleineren Dichtern zur poetischen Affektion, so dass also nur große Dichter wie Andreas Gryphius dieses Versmaß „natürlich“ benutzen können. Deutschsprachige Versmaße sind vor allem der Trochäus und der Jambus. Goethe und Schiller verstehen unter antikem Versmaß den jambischen Trimeter.

„Faust“ – das Volksbuch, Marlowes „Faustus“ und das Puppenspiel von Karl Simrock

Die Puppenspiele zum „Faust“-Stoff zeigen eine literarische Tradition, die bis in die Epoche des Barock zurückreichen. Im Jahr 1587 erscheint das anonyme Volksbuch „Historia von D. Johann Fausten“, eine Sammlung von Anekdoten und Disputationen über zeitgenössische religiöse und naturwissenschaftliche Fragen in Frankfurt am Main bei dem Drucker Johann Spies. Zeitlich unmittelbar darauf wird dieses Volksbuch ins Englische, Holländische und andere Sprachen übersetzt und von dem englischen Dramatiker Christopher Marlowe als „Tragicall History of the Life and Death of Doctor Faustus“ bearbeitet und erstmals 1594 auf dem Theater gespielt. Marlowes Theaterstück gelangt mit den vagierenden Truppen der Englischen Komödianten nach Deutschland und wird zum Vorbild für die Puppenspiele vom Dr. Faust ab dem Barock.

Aus dem Jahr 1598 soll aber auch eine lateinische Bearbeitung des Volksbuchs bestehen: „Justi Placidii: Infelix prudentis. 1598“. Der Herausgeber des Jahres 1847, Budik, kommentiert dazu: „Unstreitig ist dieses (Spiel) in lateinischen Jamben verfasste Trauerspiel das erste, das uns die Schicksale Fausts in dramatischer Form vorführt. Im ganzen hat das Gedicht (Drama) die Nichtachtung der Nachwelt verdient, aber einige Stellen darin sind wahre Perlen“ (zit. nach: Doktor Johannes Faust, hersg. v. Robert Petsch, Leipzig: Reclam o.J., pag. 7). Obwohl gerade auch dieses Stück in die Tradition des lateinischen Schul- und Reformationsdrama passen würde, ist doch der Text unbekannt.

Das Volksbuch gehört in die Kategorie des Epos: Der Autor erzählt die 68 Disputationen und Anekdoten. Marlowes Bearbeitung und die Puppenspiele gehören in die Kategorie Drama: Schauspieler und Puppen spielen die Handlung. Erzähltexte (ohne Handlung wie die Disputationen) müssen entweder in der dramatischen Bearbeitungen wegfallen oder von den Figuren berichtet werden, nicht von einem Erzähler. Das Volksbuch gliedert sich in Kapitel, die Dramen in Akte und Szenen.

Alle diese Texte verbindet ein (Faust biographisches) Schema: Der mit seinem Leben unzufriedene Faust beschwört den Teufel Mephisto, schließt mit ihm einen Pakt und reist mit ihm an den Hof des Papstes und des Kaisers, wo er Gestalten aus der Antike herbeizaubert. Kurz vor seiner Höllenfahrt soll Faust seinen Pakt bereuen. Er kann es nicht und fährt mit den Teufeln zur Hölle.

Die Unterschiede zwischen dem epischen Volksbuch von 1587 und Marlowes Tragödie und den Puppenspielen bestehen vor allem in den (komischen) Figuren:

Während einige Figuren in allen Texten identisch sind: Faust, Mephistopheles, Helena, Studenten, Professoren

treten bei Marlowe zusätzliche Rollen (papeles) auf:

Marlowe: der Chor, Fausts Freunde German Valdes und Cornelius, Fausts Diener Wagner, Hanswurst, Robert und Richard, der Wirt, die Teufel Luzifer und Beelzebub, der gute und der böse Engel, den allegorischen sieben Todsünden,

Puppenspiele: Kasperle, Gretl seine Frau, Don Carlos, die höllischen Geister: Auerhahn, Asterot, Megära, Haribax, Polümor, Asmodeus, Vitzliputzli und Xerxes, Fausts Schutz-geist, 2 Frauenzimmer und die Erscheinungen: König Salomon, Simson und Delila, Judith und Holofernes, Goliath und David und Helena.

Die Kaiser heißen: im Volksbuch: Karl V., bei Marlowe: kein Name, im Puppenspiel tritt statt eines Kaisers ein Herzog von Parma auf.

Im Volksbuch und bei Marlowe heißen die Erscheinungen auf Kaiserhof: Alexander der Große und seine Gemahlin. Im Puppenspiel die schon genannten Erscheinungen.

Nicht im Volksbuch, aber bei Marlowe und im Puppenspiel treten (komische und dämonische) Figuren auf, die als solche komischen Rollen von den Autoren konzipiert sind: Hanswurst, Robert und Richard, Kasperle. Im Volksbuch und bei Marlowe sind die Berufe Wirt, Rosstäuscher, Fuhrmann, Bauer Karikaturen der zeitgenössischen Gesellschaft. Allegorien wie die guten und bösen Engel und die Todsünden wohl als Figuren aus den mittelalterlichen Spielen finden sich bei Marlowe. Die Puppenspiele zeigen eine wachsende Tendenz der Anzahl von Teufeln. Ein Chor tritt nur bei Marlowe auf.

Während das Volksbuch und auch Marlowes Tragödie, später Lessings Faust-Fragmente (1758), Goethes „Faust I und II“ und die späteren Romane und Theaterstücke Fausts Tragödie in den Vordergrund der Handlung stellen, stehen in den Puppenspielen als Volkstheater auf dem Jahrmarkt die lustige Figur des Kasperle,

Pickelhäring etc. in den Vordergrund, so dass die ursprünglich tragische Figur des Faust in den Hintergrund gerät. Besonders drastisch und komisch dürften in den Puppenspielen Kasperles (politische) absurde Monologe und Aktionen sein, so dass also die Tragödie zur Farse oder Satire wird. Dem Sensationsgeschmack des Jahrmarkts-

Publikums dürfte vor allem Fausts Höllenfahrt entsprechen, die mit viel Donner und Geschrei der Teufel und Fausts inszeniert werden. Diese Puppenspiele sind textlich regional unterschiedlich: Eine Szene „Faust und sieben Geister“ und Karl Simrocks Bearbeitung (II,1) entsprechen der fragmentarischen ersten Szene von Lessing, wo Faust die Teufel nach ihrer Geschwindigkeit auswählt. Das Ulmer Puppentheater „Doktor Johann Faust“ und das fränkische Puppenspiel „Johann Doktor Fausts Höllenfahrt“ dürften regional bekannte Szenen wiedergeben. Karl Simrocks Bearbeitung (1846), also nach Goethes Tod (1832), aus verschiedenen früheren Spielen

solcher Volkspuppenspieler wie Schütz und Geißelbrecht erscheint als ein regelmäßiges Drama, als wäre es keine germanistische Rekonstruktion, sondern ein Originaldichtung.

Ein Puppenspiel, das Lessing möglicherweise auf einem Jahrmarkt gesehen hat, gehört mit Goethes Drama in die mittelalterliche Tradition der „Theophilus“-Spiele. Hierin fährt Theophilus nicht zur Hölle, sondern wird wie Goethes Faust erlöst. In Lessings Fragment II werden die Teufel erfolglos in die Hölle zurückgeschickt.

Auch Goethes „Faust“ ist bis auf das Ende des 2. Teils dem Volksbuch von 1587 sehr nahe: Faust beklagt hier wie da seine Frustration, schließt mit Mephistopheles den Pakt, reist mit ihm an den Hof des Kaisers und zaubert Schemen der Antike herbei, liebt Helena und wird schließlich von Gretchen als Mater dolorosa erlöst. Im Kapitel 10 gibt es statt Gretchen eine farblose Begegnung mit einer Namenlosen. Das Faust-Handlung bei Goethe ist nicht religiös-didaktisch determiniert oder sogar fatalistisch wie der Faust des Volksbuches, sondern bestimmt durch Fausts Aktivität und Gottvaters Zustimmung zu Fausts Wissens- und Tatendrang. Hieraus ergibt sich Fausts Erlösung, wenn auch der Faust Goethes unmoralisch-unethischer krimineller ist als die Faustfiguren der Tradition.

Einige grundlegende Bemerkungen zu Goethes „Faust I und II“

Johann Wolfgang von Goethes „Faust I“ ist eines der bekanntesten Dramen der Weltliteratur, sein „Faust II“ ist eines der unbekanntesten. Goethe hat fast sein ganzes Leben an diesem Werk geschrieben, beginnend damit schon um 1773 als Student in Straßburg. 1806 erschien die dritte und endgültige Fassung des „Faust I“. Gleichzeitig arbeitet er schon jetzt am „Faust II“ und beendet ihn kurz vor seinem Tod im Jahre 1832. Goethes Arbeit an seinem Drama wächst also durch fast alle Epochen seines Lebens und Stadien seiner künstlerischen Entwicklung: ungefähr 60 Jahre. Die früheste Beschäftigung mit der „Faust“-Gestalt seiner Kindheit (1754) erwähnt der Autor in seiner Autobiographie „Dichtung und Wahrheit“ (10. und 12. Buch) und am Beginn von „Wilhelm Meisters theatralische Sendung“ (1. Buch), wo Goethe indirekt erwähnt, dass er in den frühen Jahren Faust-Puppenspiele gezeigt habe. Diese autobiographischen Mitteilungen stammen (wie auch andere über Goethes Beschäftigung mit dem Stoff) erst aus den 1770er/ 1780er und 1810er/20er Jahren, sind also mit Vorsicht zu lesen, wie viele autobiographische Äußerungen Goethes. Die erste schriftliche Kenntnis der Figur findet sich in der 1. Fassung des Dramas „Die Mitschuldigen“ (1768) des 19-jährigen Leipziger Studenten. Immer wieder betont er in seinen Briefen, wie lange er sich schon mit seinem Stoff beschäftige, nämlich seit seiner Kindheit und Studentenzeit in Leipzig und Straßburg. 1794-1805 begleitet Friedrich von Schiller in ihrem berühmten Briefwechsel Goethes Beschäftigung mit dem Drama. Eine Aufzählung von Zeitgenossen (Dichtern, Freunden, Goethes Sekretären, Herzog Carl August und seine Mutter Anna Amalie)), die am Zustandekommen dieses Riesenwerks (12.111 Verse, Schöne) irgendwie beteiligt sind, würde ungefähr 50 Personen umfassen. Im übrigen ist unbekannt, ob Goethe das Volksbuch aus dem Jahr 1587 kannte. Er erwähnt nicht einmal, welches „Faust“-Puppenspiel er in seiner Frühzeit in Frankfurt und Straßburg gesehen hat. In „Dichtung und Wahrheit“ (10. Buch, 1813) für das Jahr 1770 erwähnt er zu einem Treffen mit Herder: „Die bedeutende Puppenspielfabel (des Faust) klang und summt gar vieltönig in mir wider“.

Zeugnisse seines besonderen Anliegens „Faust“ sind die drei Fassungen des „Faust I“ (der Ur-Faust, das Faust-Fragment und die „Tragödie) und seine intensive Beschäftigung mit dem „Faust II“. Über den endgültigen Text hinaus zählt die Ausgabe der „Paralipomena“ (von Goethe im Drama nicht verwendete Materialien) von Anne Bohnenkamp, 1994, über 200 handschriftliche Fragmente, die „nur“ Entwürfe darstellen (S.103-805). In Gesprächen, Briefen und Tagebüchern finden sich (unzählige) Bemerkungen Goethes beziehungsweise von Korrespondenten und Gesprächspartnern. Die kritische Ausgabe des „Faust I und II“ wie etwa die von Albrecht Schöne (Insel-Ausgabe, 2 Bände, 1994/ 2003) beträgt rund 2.000 Seiten. Eine aktuelle Ausgabe könnte 3-4 Bände umfassen, wenn sie alle Texte samt Briefen, Gesprächen, autobiographischen Zitaten und Tagebüchern enthielte.

Goethes lebenslange Beschäftigung mit seinem Drama, freilich auch mit längeren Schaffenspausen, bedeutet, dass „Faust I und II“ die dramaturgische Formen des „Sturm und Drang“ der 1770er Jahre spiegelt, des „Klassizismus“ der Folgejahre und erhebliche Spuren der „Romantik“ des ersten Viertels des 19. Jahrhunderts, sogar eines Goetheschen Mittelalterverständnisses und Barocks. Wir haben in den letzten Vorlesungen über die

Einflüsse der dramaturgischen Formen William Shakespeares im Sturm und Drang und der klassizistischen französischen Interpreten des Aristoteles gesprochen. Welchen großen Wert auf die Form über den Inhalt hinaus der Dichter legt, zeigen deutlich die oben erwähnten schriftlichen Zeugnisse der „Paralipomena, Briefe, Tagebücher und Gespräche“. Die folgende Synopse zeigt Goethes Verwirklichung dieser dramaturgischen Formen:

Faust I

Zueignung
 Vorspiel auf dem Theater
 Prolog im Himmel
 Nacht (Fausts Studierzimmer)
 Szene Erdgeist
 Szene mit Wagner
 Vor dem Tor
 Studierzimmer (Beschwörung)
 Studierzimmer (Pakt)
 Schülerszene
 Auerbachs Keller
 Hexenküche
 Straße (Gretchenszene)
 Gretchens Zimmer (I)
 Spaziergang
 Der Nachbarin Haus I
 Straße
 Garten (Marthens Haus II)
 Ein Gartenhäuschen (III)
 Wald und Höhle
 Gretchens Stube (II)
 Marthens Garten (IV)
 Am Brunnen
 Zwinger
 Straße vor Gretchens Tür
 Dom
 Walpurgisnacht
 Walpurgisnachtstraum (Oberon)
 Trüber Tag
 Nacht, Offen Feld
 Kerker

Faust II

I,1 Anmutige Gegend
 I,2 Kaiserliche Pfalz
 I,3 Lustgarten
 I,4 Finstere Galerie
 I,5 Hell erleuchtete Säle
 I,6 Rittersaal (Phantome)
 II,1 Gotisches Zimmer (Fausts Studierzimmer)
 II,2 Laboratorium
 II,3 Klassische Walpurgisnacht
 II,4 Felsbuchten des Ägäischen Meers
 III,1 Vor dem Palast des Menelas zu Sparta
 III,2 Innerer Burghof de Mittelalters (V.9127)
 IV,1 Hochgebirg
 IV,2 Auf dem Vorgebirg
 IV,3 Des Gegenkaisers Zelt, Thron
 V,1 Offene Gegend
 V,2 Palast
 V,3 Tiefe Nacht
 V,4 Mitternacht
 V,5 Großer Vorhof des Palasts
 V,6 Grablegung
 V,7 Bergschluchten, Wald, Fels, Einöde
 (Faust +)

Auf der Synopse ist leicht erkennbar, dass „Faust I“ in Szenen, aber „Faust II“ in Akte und Szenen gegliedert ist. Das bedeutet, dass Goethe einer Szeneneinteilung des Sturm und Drang hält, aber nicht an den Dramenaufbau der klassizistischen französischen Tragödie, die ja die Poetik des Aristoteles interpretieren will. Die jeweilige Länge der Akte und Szenen ist quantitativ keineswegs ausgeglichen, sondern richtet sich nach den jeweiligen Inhalten.

In Bezug auf die drei Einheiten der französischen Klassizisten ist die Handlung: Fausts Streben nach Vervollkommnung: „zu wissen, was die Welt im Innersten zusammenhält“ eingehalten, aber nicht in einem relativ kurzen Zeitraum (1 Tag) sondern mindestens 80 Jahren:

Faust zunächst als Gelehrter (mittleren) Alters, dann als Junger Mann und schließlich als Hundertjähriger. Die Zeitreise führt Faust aus seiner Gegenwart (Ende des Mittelalters) ins

klassische Griechenland (Helena) und schließlich in die Zukunft (Elysium). Im Volksbuch stirbt Faust in einem unbestimmten Alter nach Ablauf seiner Vertragsfrist von 24 Jahren.

Am wenigsten eingehalten ist die Einheit des Ortes, weil Faust ja die ganze „Welt“ (das Universum) kennenlernen will:

26

Faust I: die Universitätsstadt (Wittenberg), Fausts Studierzimmer, Auerbachs Keller in Leipzig als einzigen „konkreten“ Ort, Marthens Haus und Garten, Straßen, die freie Natur, die Hexenküche, den Blocksberg im Harz (Walpurgisnacht), den Dom, den Kerker;
 Faust II: den Kaiserhof (Innsbruck), Fausts Studierzimmer und Laboratorium, Griechenland (Sparta), die mittelalterliche (deutsche) Burg, das Hochgebirg, die Bergschluchten und schließlich das „Elysium“. Im Volksbuch lernt Faust viele irdische Orte, das Universum und die Hölle kennen.

Obwohl Goethe den ersten Teil seines Dramas eine „Tragödie“ nennt, stirbt der Protagonist Faust hier nicht, Gretchen nur mittelbar. Im zweiten Teil stirbt der Protagonist Faust friedlich, wird aber nicht vom Teufel geholt, sondern sein Leichnam von „himmlischen Scharen“ ins „Elysium“ erlöst.

Wenn bei Aristoteles die Handlung die Tragödie bestimmt, ist es bei Goethe der Protagonist nur bedingt: Der Herr im „Prolog im Himmel“ (Faust I) lässt Mephistopheles sein Experiment mit Faust machen, ja, er betrachtet den Teufel als treibende Energie, denn „Ein guter Mensch in seinem dunkeln Drange ist sich des rechten Weges wohl bewusst“ (Faust I, Vers 328f.). Ist Faust überhaupt „tragisch“? Eindeutig ist, dass er unter dem Schutz des Herrn (Gott) sein Ideal der Erkenntnis bestimmend verfolgt und schließlich erlöst wird. Wenn er aber geistig seinen irdischen Tod „überlebt“ und erlöst wird, muss diese Tatsache aber nicht „Komödie“ bedeuten: Insofern nimmt Goethes Drama eine Sonderform ein – es ist Schauspiel, wenn nicht wegen der sehr großen musikalischen Anteile (Chöre) szenisches Oratorium. Das Volksbuch ist eine Art Klein-Epos mit dem bekannten Schluss: der Höllenfahrt. Eine wichtige Frage ist, ob Goethes Faust – wie der des Volksbuches – an Gott zweifelt und deshalb nicht gerettet werden kann.

Die Goethe-Germanistik hat Goethes Faust mit dem Hiob des Alten Testaments verglichen. Faust ist aber im Sinne einer monotheistischen Religion kein religiöser Mensch. Sein Verzicht auf seinen Freitod (Faust I, V.720ff.) ist offenbar eine „bloße“ Kindheitsreminiszenz. Wird er überhaupt von dem „Herrn“ geprüft, und besteht er überhaupt eine „Prüfung“? Faust verwirklicht sich selbst und sein Ideal, nur unterstützt von Mephistopheles, den Faust als Instrument gebraucht. Mephistopheles ist der Verlierer (Faust II, V.11.832). Die Modernität des Goetheschen Dramas beruht unter vielen anderem gerade darauf, dass der moderne Mensch wie der der Renaissance in seiner Selbstverwirklichung positiv bejaht wird und nicht wie der Faust der literarischen Tradition der Reformation sich gegen Gott durch seinen Unglauben versündigt. Die andere mittelalterliche literarische Tradition etwa der „Theophilus“-Spiele kennt ja die Erlösung des Protagonisten durch die Muttergottes Maria, bei Goethe als Mater gloriosa, die Gretchen als eine der Büsserinnen um Gande für Faust bittet: „Neige, neige ... Dein Antlitz gnädig meinem Glück. Der früh Geliebte (=Faust) nicht mehr Getrübte er kommt zurück“ (Faust II, Vers 12.69ff.).

Ein besonderes stilistisches Element ist Goethes Sprache. An Schiller schreibt er, dass Entwürfe zum Faust in Prosa geschrieben seien, diese Prosa aber zu brutal sei und er diese Szenen versifizieren müsse. Im „Faust“ finden sich nur wenige Prosa-Stellen: die Szene „Trüber Tag, Feld“ (Faust I, zwischen V. 4.398 und 4.399). Die von Goethe im „Faust“

benutzten Versmaße reichen vom goetheschen Knittelvers (ursprünglich aus der Zeit des Hans Sachs), über den Madrigal-, Blank- und Endecasilabo-Vers bis zum Hexameter und Volksliedvers.