

Drama und Theater des Mittelalters, der Reformationszeit, des Humanismus und Barocks

In dieser Vorlesung beschäftigen wir uns nicht nur mit dem literarischen Drama, sondern auch mit der Praxis der Aufführung im Theatergebäude auf der Bühne.

Dabei stellen wir wenigstens eine Parallele im antiken Griechenland und im Mittelalter fest: Vor dem literarischen Drama gibt es die vielfältigen Praxis-Formen, die das Drama benötigt, um auf die Bühne des Theaters zu gelangen, und womit der Dramatiker arbeitet, um seinen Text praktikierbar zu machen.

Praktische Formen des Theaters sind zum Beispiel: die Maske, die Mimik, das Kostüm, die Gestik, die Pantomime, die Musik, der Gesang, der Tanz, die Bühnen-/ Theatersprache, die Inszenierung, die Technik, das Bühnenbild, das Theater“gebäude“ etc.. Diese praktischen Formen existieren in mehr oder weniger praktikablen Entwicklungen schon, bevor der Dramatiker beginnt, literarische Texte speziell für diese Kunstkategorie zu schreiben. Der griechische Name Thespis (-536 . Chr.) steht quasi als Theatermanager mit einer quasi professionellen Schauspielertruppe für die Anfänge des griechischen Theaters. Ein Name für ähnliche Anfänge im Mittelalter ist nicht bekannt. Das griechische Theater ist in seinen Anfängen ein kultisch-politisches Theater. Um -640 v. Chr. herrscht in Athen Solon, nur wenig später in Korinth der Diktator Periander (-625/-585) und wiederum in Athen Peisistratos (--600). Diese Politiker veranstalten kultische Festspiele (sog. Dionysien), die politischen Zwecken dienen. Diese Theaterform mit Pantomimen, Tanz und Chören ist dem Gott Dionysos geweiht. Dieser Gott ist Gott des Tanzes, der Prozessionen und der Musik, aber auch des Weines zusammen mit seinen Begleitern, den Satyrn, halbgöttlichen Wesen mit tierischen Attributen. Das -6. und -5. Jahrhundert ist die klassische Hochperiode Griechenlands, besonders Athens. Nicht nur die großen Philosophen, Architekten und Bildhauer, sondern auch die großen Dramatiker sind jetzt wirksam: Aischylos, Sophokles, Euripides und Aristophanes. Es entwickelt sich das Drama als Theatertext und trifft auf eine schon weit entwickelte Theatertradition. Der Philosoph Aristoteles in Athen schreibt eine erste Theorie des Dramas. Beide Kunstarten entwickeln sich im Römischen Reich in den Theatergebäuden von Athen bis Rom und den Dramatikern Plautus, Terenz und etlichen Tragödiendichtern. Auch in Rom wird das Theater zu politischen Zwecken benutzt – bis zum Ende des politischen Römischen Reiches: 476 n.Chr.

In den letzten Jahren dieses Reiches übt die neue christliche Kirche permanente scharfe Kritik an Spielen und Schauspielern bis hin zu Verboten: zu dem bisherigen Typen-Kanon des römischen Theaters kommt der komische Typ des Christen im Zusammenhang mit den Christenverfolgungen unter dem Kaiser Domitian (81-96.n.Chr.) und später. Darüber berichtet auch der griechische Kirchenlehrer Gregor von Nazianz (330-390): Nichts bei den Mimus-Spielen sei nun beliebter als die Spottgesänge auf die neuen Christen (Kindermann I, S.207). Es finden sich in diesen Mimus-Spielen ausführliche Travestien und persiflierte Darstellungen christlicher Märtyrer (Kindermann, *ibid.*). In der lateinischen „Passio Sancti Genesii mimi et martyris“ spielt der Mime Genesius als komische Person einen Dümmling mit glattrasiertem Schädel und angetan mit der bunten Jacke des Harlekins, das Prügelholz in Händen, einen Epileptiker. Er will getauft werden, wird aber im Taufkleid vor das kaiserliche Gericht geführt und zum Märtyrertod verurteilt.(Kindermann I, S.208). Die Theatergeschichte sagt, dass Genesius in Anwesenheit des Kaisers Diokletian zum Christentum konvertierte. Als Märtyrer sterben etliche Mimen: Porphyrius (275 n.Chr.), Philemon (248), Gelasinus (297) Ardalion

(298) und eben dieser Genesisius (303). Kirchenlehrer und andere Geistliche beklagen den „Verfall“ des Theaters: Chrysostomus von Konstantinopel, Johannes Chrysostomus, Arnobius, Tatian, Tertullian, Augustinus in seinen „Confessiones“ und „De civitate Dei“, Lactanz: „Das Theater ist eine Teufelei“ (Kindermann I, S.210). Orosius und Salvian geben sogar dem Theater eine Mitschuld am Untergang des Römischen Reiches. Nach dem Untergang des Reiches werden – noch im 6. Jahrhundert – unter dem Ostgotenkönig Theoderich die Spectacula fortgeführt. Die kirchliche Zensur des Theaters können wir dann auch im Mittelalter beobachten.

Es ist zu vermuten, obwohl uns exakte Quellen für die Folgezeit fehlen, dass - ähnlich wie im frühen Griechenland – halbprofessionelle Schauspielertruppen und andere „Künstler“ weiterhin existieren: Vaganten, die Pantomimen und andere Szenen auf primitiven Podien als Bühnen bei kirchlichen und heidnischen Festen aufführen. Verschiedene Quellen dieser späten Jahrhunderte am Ende der Völkerwanderung berichten von Sängern (und Pantomimen), die Heldenlieder etwa am Hof des Hunnenfürsten Attila vortragen. Gleichzeitig berichten skandinavische Quellen vom Vortrag religiöser und wohl auch heldischer Lieder aus germanischer Mythologie. Die frühen englischen Texte des 7. und 8. Jahrhunderts lassen vermuten, dass in den Jahrhunderten nach der Völkerwanderung Sänger Texte etwa über die Nibelungen und andere mythische Sagenstoffe in Mittel- und Südeuropa vortrugen. Dies könnte in Ansätzen sogar für den keltischen Sagenkönig Artus gelten, natürlich auch für die Sagen um Theoderich den Großen und Karl den Großen und den Helden Roland. Diese frühliterarischen Quellen, immer noch vorgetragen von wandernden Rezipienten an adeligen Höfen, entwickeln ihre hochliterarischen Inhalte und Formen allerdings erst im Hochmittelalter, also im 12. bis 13. Jahrhundert als Epopeyas, auch anonyme Spielmannsepen, dann als Volksbücher und zuletzt als Dramen und Theater, speziell als politische Propaganda im 19. Jahrhundert.

Mit dem schon erwähnten Untergang des Römischen Reiches (476 n.Chr.) scheint auch die bisherige antike Hochkultur von Theater und Drama unterzugehen. Die „neue“ Literatur, die im 9. Jahrhundert in der Karolingischen Renaissance entsteht, beweist, dass die „alte“ Literatur (und damit wohl auch Vortragsformen) weiterleben, wenn wir auch keine genügenden Quellen über diese Vortragsformen besitzen. Diese alte Literartur wird in den christlichen Klöstern immer wieder abgeschrieben. So gelangen etwa die Komödien des römischen Dramatikers Terenz (-2.Jahrhundert) u.a. in das Kloster Gandersheim in Norddeutschland nahe Hannover. Die Stiftsfrau Hrotsvit (um959-972) schreibt nun Komödien nach dem Vorbild des Terenz, die allerdings wohl nicht theatralisch aufgeführt, sondern „nur“ gelesen werden. Die Lesedramen der Hrotsvit sind christliche Märtyrerdramen in lateinischer Sprache und römisch-antiker literarischer Technik, d.h. im dramatischen Aufbau (noch nicht in Akten) der Szenen und der spannenden Entwicklung der Handlung. Das gilt auch für die Personen dieser Dramen.

Eines dieser Dramen heißt „**Dulcitius**“. Es ist ein didaktisches Märtyrerdrama in lateinischer Sprache und römischem Hintergrund (Kaiser Diokletian) und Bauplan:

Inhalt

Der heidnische römische Kaiser Diokletian versucht, die drei christlichen Schwestern Agape, Chionia und Irene zur Unkeuschheit zu verführen. Sie halten stand. Diokletian beauftragt seinen Statthalter (Gouverneur) in Thessaloniki, Dulcitius, die drei Schwestern zu zwingen und sie hart zu bestrafen, wenn sie nicht gefügig sind.. Gott rettet die drei Jungfrauen aus ihrer Bedrängnis dadurch, dass Dulcitius wahnsinnig wird. Nun soll der Graf Sisinnius den Willen des Kaisers erfüllen. Agape und Chionia werden auf dem Scheiterhaufen verbrannt.

Sisinnius befiehlt seinen Soldaten, die jüngste Schwester Irene ins Bordell zu bringen. Irene bleibt auch jetzt als Christin standhaft und zeigt keine Angst. Die Soldaten bringen sie weg, aber zwei junge Leute in blendend weißen Kleidern, offenbar Engel, bringen Irene auf einen Berg, den Sisinnius und seine Soldaten aber nicht ersteigen können. Sisinnius erschießt Irene mit einem Pfeil. Sterbend sagt sie zu Sisinnius:

*Ich geh jetzt in die höchste Freude ein,
dir aber wird es schmerzvoll sein,
denn durch deinen harten, bösen Sinn
fährst du verdient zur Hölle hin.
Doch ich bekomme die Märtyrerpalme zum Lohne
und dazu die Jungfraunkrone.
Ich betrete bald
des ewigen Königs Himmelsaufenthalt.
Ihm ist die Ehre und die Herrlichkeit
in alle Ewigkeit.*

Ein anderes christliches Drama der Hrotsvit von Gandersheim heißt „**Abraham**“.

Inhalt

Maria, die Nichte des Einsiedlers Abraham hat 20 Jahre in ihrer Klause gelebt. Jetzt verlässt sie ihre Einsiedelei und lebt in der Stadt als Prostituierte. Nach 2 Jahren ermahnt sie Abraham, der sich als Liebhaber verkleidet hat, zurückzukehren; sie folgt ihm und büßt 20 Jahre lang ihre Sünden.

Bibliographie

Hrotsvit von Gandersheim: Dulcitus, Abraham. 2 Dramen. Übersetzung und Nachwort von Karl Langiosch. Stuttgart: Reclam 1998
dies.: in www.Bibliotheca Augustana.de

Mit den Legenden, Liedern und einer umfangreichen religiösen Literatur, sowie dem „Waltharius“-Epos (9. Jahrhundert), verwandt mit den Nibelungensagen, und dem „Ruodlieb“-Roman (11. Jahrhundert) tauchen auch die ersten dramatischen Texte auf, so etwa das „Münchener Dreikönigsspiel, auch: Freisinger Magierspiel“ (um 1080), etwa 100 Verse. Die frühen geistlichen Spiele sind eigentlich Bearbeitungen von Bibel- und liturgischen Texten, die zuerst im Kirchenraum von männlichen Darstellern rezitiert werden. Aus dem 12. Jahrhundert kennen wir das „**Benediktbeurer Weihnachtsspiel (Ludus scenicus de nativitate Domini)**“ mit einem „**Prophetenspiel**“ und das „**Benediktbeurer Osterspiel (Ludus paschalis)**“. Das sind kleine lateinischsprachige Singspiele oder Oratorien in Strophen. Aus dem Jahr 1160 kennen wir den vollständigen lateinischen Text des „**Ludus de Antichristo**“, ein eschatologisch-politischer Text zur Zeit der Kreuzzüge. Die frühen geistlichen Spiele werden zunächst im Chorraum der Kirche, dann mit ihrer Erweiterung unter der Vierung und schließlich vor der Kirche aufgeführt. Als mehr und mehr an besonderen Festtagen und zu Zeiten von Jahrmärkten wandernde Schauspieltruppen textfremde, meist erotisch-komische und deutschsprachige Szenen einbringen, entfremdet sich dieses Theater von seinen geistlichen Inhalten. Die wichtigste komische Einlage ist die Markt- oder Krämerszene, die andere die Wächterszene am Grab Jesu. Durch seine immer prunkhaftere Ausstattung durch reiche Bürger, die für ihren Reichtum „marketing“ betreiben, degeneriert vor allem das Passionstheater mit dem Osterspiel. Diese Entwicklung gilt für ganz Europa.

Die frühen geistlichen Spiele sind weniger Theater als gesprochene Dialoge nach Vorlagen aus der Liturgie oder der Heiligen Schrift. Weil sie als „Drehbuch“ benutzt wurden, sind die Texte meist nicht erhalten oder doch nur als Fragment. Dasselbe gilt für die Pläne von Inszenierungen. Das Theater des Mittelalters wird nicht in einem Theatergebäude, sondern auf einer offenen sogenannten Simultanbühne gespielt. Alle Schauspieler (und Chöre) befinden sich gleichzeitig auf der Bühne. Der Regisseur folgt einem Rollenbuch, in dem Text und Ausstattung aufgeführt sind (Beispiel: Renwart Cysat: Plan des Luzerner Passionsspiels, 1583, Abbildung in: Kindermann I, S.265). Meist enthalten die überlieferten Texte auf Regieanweisungen wie „Ioseph dixit“ – „Servus respondit“ – „Et sic servus et Ioseph corisant per cunabulum cantando“. Auf die Dialoge folgt also oft ein Duett oder Chor. Neben den Protagonisten etwa des Weihnachtsspiels treten neben den Hirten auch Engel auf in anderen geistlichen Spielen auch Teufel (Lucifer/ Satan), oft in Masken, allein oder in Tanzpantomimen oder als Chöre.

Die Auswahl an Stoffen für die geistlichen Spiele ist beschränkt. Herodes-, Weihnachts- und Hirtenspiele, Dreikönigsspiele, Passions- und Osterspiele, Propheten-, Daniel- und Nikolaus-Spiele, Fronleichnamsspiele (Corpus Christi), 10-Jungfrauenspiele.

Das Tegernseer „**Antichristspiel**“ (1155) hat in dieser Kategorie eine besondere Stellung. In der Epoche der europäischen Kreuzzüge werden religiöse Eschatologie und Politik verbunden zur Propaganda im Zeichen der als von Gott eingesetzten Vertretung des Kaisers auf Erden und in seinem Reich, später „Heiliges Römisches Reich Deutscher Nation“. Erstaunlich ist, dass die andere hierarchische Macht, der Papst, nicht auftritt. Wir befinden uns in der stauffischen Zeit unter Friedrich I. Barbarossa (1122-1190).

Personal

*Chöre der Heiden, Juden, Christen, Knechte des Antichrist
Könige von Babylon, Frankreich, Griechenland. Jerusalem; der deutsche Kaiser mit seinen
Rittern*

Der Antichrist, die Heuchelei (hipocrasia) und Ketzerei (heresia)

Die Propheten Enoch und Elias

Christus und der Engel Gottes

Der Ort der Handlung ist die Welt.

Inhalt

Der Antichrist, die Heuchelei und Ketzerei als allegorische Figuren, die nicht-deutschen Könige und die Chöre der Heiden und Juden und die Knechte des Antichrist verbünden sich für den Untergang des deutschen Kaisers und Königs und der Christenheit insgesamt: Des Heiligen Römischen Reiches /Deutscher Nation). Der Kampf des Kaisers gegen die Feinde des Reichs endet natürlich mit dem Sieg des Kaisers, der nach Erfüllung seiner Mission seine Macht an Gott zurückgibt, indem er Krone und Szepter niederlegt. Die Feinde bereuen ihren Aufstand und ordnen sich dem Kaiser unter.

Johannes Reuchlin/ Hans Sachs – „Henno“ (1531)

Johannes Reuchlins Bauernkomödie „Henno“ von 1531 ist eine der ersten deutschen Komödien, die im Humanismus nach den Regeln der „Poetik“ des Aristoteles geschrieben ist. In Europa entstand in der Renaissance/ Renascimento eine dramaturgische Mischung aus der wiederentdeckten antiken Komödien von Plautus und Terenz, der national-italienischen Commedia dell arte und der französischen Komödie. In Deutschland stehen wir noch am Ende des Mittelalters mit seinen sozial-moralischen Didaxen, aber auch schon in der Hochblüte des Fastnachtsspiel etwa eines Hans Sachs (1494-1576), der ja auch der Übersetzer von Reuchlins Theaterstück aus dem lateinischen Text ins Deutsche ist. Die Verbindung der beiden Dichter ist die Verbindung des lateinisch-sprachigen Bildungs- und Schultheaters an einem fürstlichen Hof, an einer Universität oder Schule bei Reuchlin und bei Sachs des bürgerlichen Bildungstheater. 100 Jahre vor dem Barock sehen wir hier den Übergang zur bürgerlichen Gesellschaft.

Inhalt

Die Personen der Komödie sind:

Der Prologus

Henno, ein Bauer, seine Frau Elsa und ihre Tochter Abra

Dromo, der Knecht

Greta, die Nachbarin

Alcabicius, Astrologe

Danista, Schneider

Petrucius, Prokurator

Minos, Richter

Prolog: *Der Sprecher weist auf den Dramatiker Reuchlin hin, der das Publikum begrüßt. Reuchlin erzählt den Inhalt der Komödie.*

Akt I: *Elsa, Henno und Dromo: Elsa beklagt den Alkoholismus und die Spielsucht ihres Mannes. Alles, was sie mit ihrer Arbeit gewinnt, vertrinkt er. Henno schleicht vorbei, um das Geld zu vertrinken, das seine Frau im Stall versteckt und er gefunden hat. Mit diesem Geld will Henno in der Stadt bei einem Schneider neue Kleidung machen lassen. Seine Frau Elsa glaubt, dass ihre Tochter Abra bei diesem Schneider eine Stellung als Magd haben kann. Bei dem Schneider Danista will Henno sich 15 Ellen Tuch für das gefundene Geld kaufen, er schickt den Knecht Dromo deshalb in die Stadt. Dromo plant, das Tuch zu leihen und von dem Geld 8 Gulden zu behalten und das Tuch zu verkaufen, also seinen Herrn zu betrügen. Elsa hat herausgefunden, dass ihr Mann ihr Geld entdeckt und gestohlen hat. Sie ruft ihre Nachbarin Greta zur Hilfe und bittet sie um Rat. Greta empfiehlt, in der Stadt einen Gelehrten deshalb zu konsultieren: Alcabicius, einen Astrologen. Der Akt schließt ab mit einem Chorlied über Reichtum und Armut.*

Akt II: *Alcabicius, Elsa, Greta, Henno, Dromo, Der Astrologe Alcabicius versucht, die Bäuerinnen Elsa und Greta durch angebliche Gelehrsamkeit zu beeindrucken. Alcabicius liebt aber nicht deren Armut, sondern das Geld der Reichen. Er beschreibt in seinem Horoskop scheinbar Henno als Dieb.*

Elsa lässt sich täuschen im Gegensatz zu Greta. Sie verrät sich und gibt damit dem Astrologen Recht, und bezahlt. Die beiden Frauen sehen Henno und Dromo. Der Knecht richtet seinem Herrn Grüße des Schneiders aus: Henno soll am nächsten Tag zu ihm kommen. Er fragt nach dem Geld, das er Dromo gegeben hat. Er sieht seine Frau und verbietet Dromo

über das Geschäft zu sprechen. Dromo lenkt Henno ab, dass Hennos Tochter wohl bei dem Schneider als Magd dienen kann, was Dromo aber nicht gern sieht, weil er die Tochter liebt. Der Akt schließt ab mit einem Chorlied über die Dichter und das Theater.

Akt III: Henno, Elsa, Dromo, Danista: Henno, Elsa und Dromo kaufen ein. Danista, der Schneider, erwartet Dromo, der am Vortag Tuch geliehen hat und dessen Bauer heute bezahlen will.

Henno entdeckt durch Danistas Mahnung Dromos Betrug. Dromo belügt seinen Herrn Henno und den Schneider Danista. Der Schneider wiederholt seine Forderung. Danista will, dass ein Richter Recht spricht.

Auch diesen Akt beschließt ein Chorlied über die Musen, die Dichter und die Poesie.

Akt IV: der Prokurator (Rechtsanwalt) Petrucius, Dromo, Danista, der Richter Minos: Wie der Astrologe Alcibicius beklagt sich der Rechtsanwalt Petrucius darüber, dass heute kein Klient ihn schmieren will. Dromo tritt ein, schmeichelt ihm und bittet um seine Hilfe. Petrucius ist wie der Astrologe kein „Vater der Armen“. Dromo verspricht ihm Honorar gegen den Schneider Danista. Dromo erzählt den Fall: Dromos Betrug an seinem Herrn und an Danista. Petrucius verlangt von Dromo den Gewinn aus dem Betrug: 8 Gulden. Dromo will ihm 4 Gulden geben und macht eine Anzahlung von 2 Gulden. Beim Prozess Danistas gegen Dromo soll der Beklagte Dromo auf die Fragen des Richters Minos immer nur „Blee“ antworten. Petrucius plädiert bei dem Richter Minos auf Mitleid: Dromo sei stumm. Die Befragung Dromos durch Minos enthält unsinnige Reden, worauf Dromo immer nur mit „Plee“ antwortet, wie ihm Petrucius geraten hat. Danista akzeptiert Minos falsches Urteil. Wie die vorigen Akte so schließt ein Chorlied auch diesen Akt ab: über das Gerichtswesen und die Musen.

Akt V: Petrucius, Dromo, Elsa, Greta, Henno, Dromo, Abra: Petrucius verlangt sein Honorar, Dromo antwortet mit „Plee“, und der Advokat muss gestehen, dass er von dem Bauernknecht betrogen ist.

Elsa spricht mit Greta über das Liebesverhältnis Dromo mit ihrer Tochter Abra.. Elsa hat Angst, dass der Streit zwischen Herr und Knecht die Heirat der beiden jungen Leute verhindern könnte. Henno berichtet von dem Prozess und dass Dromo freigesprochen sei. Henno nimmt Dromo wieder als Knecht an trotz ihres Streits. Henno gestattet die Heirat Dromos mit seiner Tochter. Dromo erzählt noch einmal den Inhalt der Komödie und wie er listig den Schneider, Henno, den Advokaten und den Richter getäuscht hat. Elsa erklärt ihr Einverständnis mit der Ehe. Abra bekennt ihre Liebe zu Dromo. Dromo spricht den versöhnlichen Epilog.

Bibliographie:

Reuchlin, Johannes: *Scenica Progynasmata, Comoedia MXDVII/ Hans Sachs: Der Henno ein Comedi 1531.* Kantsnaz. Reuß & Itta 1922

Reuchlin, Johannes: *Henno. Komödie. Lateinisch und Deutsch, übersetzt und herausgegeben von Harry C. Schnur.* Stuttgart: Reclam 1970

Reuchlins Komödie entspricht nicht nur in ihren 5 Akten dem dramaturgischen Bau der antiken Komödie, sondern auch in ihrem Inhalt: dem durch den listigen Diener betrogenen Betrüger, wie er auch in der im Mittelalter voraufgehenden, in der zeitgenössischen und der zeitlich folgenden komischen Satire immer wieder auftritt. Man kann soweit gehen, dass dieser betrogene Betrüger zum typischen Komödienpersonal gehört. Das komische Grundmotiv ist die Schadenfreude (alegria del mal ajeno) des Schlaunen über den Dummen, aber auch des Publikums über diese Konstellation: auch des Bauernknechts über den arroganten und betrügerischen Akademiker, wie er in der Figur des Dottore in der

italienischen Commedia dell'arte sich vorstellt. Es ist auch der Sieg des sozial tiefer stehenden über seinen höher stehenden dummen Chefs, der sogar von seiner Frau hintergangen wird. Die komischen Theatertypen finden sich in der Antike, vorausweisend auf dieses 15.

Jahrhundert des Humanismus/ der Renaissance, bei dem Griechen Theophrast in seinem Buch über die „Charaktere“ (4. Jahrhundert), die Dramaturgie des Theaters bei Aristoteles (ebenfalls im 4. Jahrhundert) und die Moral der Komödie in der „Katastrophe“, dem Ende, als Belohnung oder Strafe, also die Didaxe als Belehrung des Publikums dem Dichter und Theoretiker Horaz: in den Briefen der „Ars poetica“. Alle diese Elemente des Dramas und Theaters gehen eine neue Verbindung ein, indem sie das aktuelle Theater schaffen, das bis heute weiterwirkt.

Bertolt Brecht nennt dieses Theater in seinem aktuellen Zustand „aristotelisch“-psychologissierendes Gefühlstheater. Er ist der Theoretiker und Praktiker seines „epischen Theaters“, das als Stationentheater wesentlich auf modifizierte Elemente auch des mittelalterlichen Theaters zurückgeht.

Das deutschsprachige Barocktheater: Aristoteles und Martin Opitz

Die Stilepoche Barock folgt auf die des Humanismus. Der deutsche Humanismus bzw. die Italienische Renaissance/ Renascimento 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 jetzund 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 (renascimento) 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 Pantagruel“, 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 früh-barocken Einflüsse der **Englischen Comödianten** des Shakespeare-Theaters und der italienischen **Commedia dell arte** wirksam werden. Zu der 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 Farce 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 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

Faust II
I,1 Anmutige Gegend

Vorspiel auf dem Theater	I,2 Kaiserliche Pfalz
Prolog im Himmel	I,3 Lustgarten
Nacht (Fausts Studierzimmer)	I,4 Finstere Galerie
Szene Erdgeist	I,5 Hell erleuchtete Säle
Szene mit Wagner	I,6 Rittersaal (Phantome)
Vor dem Tor	II,1 Gotisches Zimmer (Fausts Studierzimmer)
Studierzimmer (Beschwörung)	II,2 Laboratorium
Studierzimmer (Pakt)	II,3 Klassische Walpurgisnacht
Schülerszene	II,4 Felsbuchten des Ägäischen Meers
Auerbachs Keller	III,1 Vor dem Palast des Menelas zu Sparta
Hexenküche	III,2 Innerer Burghof de Mittelalters (V.9127)
Straße (Gretchenszene)	IV,1 Hochgebirg
Gretchens Zimmer (I)	IV,2 Auf dem Vorgebirg
Spaziergang	IV,3 Des Gegenkaisers Zelt, Thron
Der Nachbarin Haus I	V,1 Offene Gegend
Straße	V,2 Palast
Garten(Marthens Haus II)	V,3 Tiefe Nacht
Ein Gartenhäuschen (III)	V,4 Mitternacht
Wald und Höhle	V,5 Großer Vorhof des Palasts
Gretchens Stube (II)	V,6 Grablegung
Marthens Garten (IV)	V,7 Bergschluchten, Wald, Fels, Einöde
Am Brunnen	(Faust +)
Zwinger	
Straße vor Gretchens Tür	
Dom	
Walpurgisnacht	
Walpurgisnachtstraum (Oberon)	
Trüber Tag	
Nacht, Offen Feld	
Kerker	

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:

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.

Shakespeare in Deutschland

Noch zu Shakespeares Lebzeiten, im Jahre 1604, also vor 410 Jahren, konnte man wohl zum ersten Mal eine Aufführung eines seiner Werke auf dem deutsch-sprachigen Theater sehen. In Nördlingen spielte eine anonyme englische Vagan-tentruppe „Romeo und Julia“. Diese sogenannten Englischen Komödianten zeigten ihre an Shakespeares Text orientierten und dann improvisierten Darbietungen auf Einladung begeisterter Fürsten in Kassel, wo auch das erste deutsche Theater-gebäude stand: das „Ottonium“, in Braunschweig, Dresden und und vielen anderen Städten, dann 1611 den „Kaufmann von Venedig“, 1629 „Titus Andronicus“, 1626 wieder „Romeo und Julia“, sowie „Julius Caesar“, „König Lear“ und daraufhin in immer kürzeren Zeitabständen immer wieder „Julius Caesar“, „Othello“, „Titus Andronicus“, „Lear“ und ab 1677 Shakespeares Komödien. Der deutsche Dichter und Dramatiker des Spätbarocks, Andreas Gryphius (1607-1671), bearbeitet das Satyrtheater aus dem „Sommernachtstraum“ als „Absurda Comica oder Herr Peter Squentz“ (1658) und eröffnet damit die lange Reihe von deutschsprachigen Shakespeare-Bearbeitungen.

1624 erschien Frederick Menius zweite Edition der „Englischen Komödien“, seit 1766 Wielands Übersetzung von 22 Dramen, 1777 die erste vollständige deutsche Ausgabe von Eschenburg und 1780 die Eckertsche Gesamtausgabe und endlich zu Beginn des 19. Jahrhunderts, also in der Epoche der Romantik, die berühmte Schlegel-Tiecksche Gesamtübersetzung. Bis 1927 erscheinen mehr als 14 mehr oder weniger vollständige Ausgaben neben über 50 Einzelübersetzungen.

Im Jahr 2014 kann man in diesen und den nächsten Wochen auf den Spielplänen von 9 von 54 deutschsprachigen großen Stadttheatern sehen: in Landshut „Macbeth“, München „Othello“, in Cottbus und Leipzig „Romeo und Julia“, in Basel, Wiesbaden, und Hannover den „Sommernachtstraum“ in Dresden „Hamlet“ und in Wien „König Lear“. Dieser Shakespeare-Trend ist älter als in diesem und dem nächsten Jubilä-umsjahr 2016. Shakespeare ist der meist gespielte Dramatiker.

Diese statistische Rekordzahl ist umso erstaunlicher als parallel zu Shakespeare die Dramatiker des französischen Klassizismus: Racine, Corneille und Moliere in der Tradition der Antiken-Renaissance die „Poetik“ von Aristoteles in Verbindung mit Horaz, Seneca, Plautus und Terenz interpretieren und zum Regelwerk machen wie die Italiener in ihrer Commedia erudita. Unter diesem Einfluss verfasst der Litteraturreformer Martin Opitz (1597-1639) seine didaktischen Schriften („Buch von der deutschen Poeterey“(1624), die auch auf die patriotische Verbesserung der deutsch-sprachigen Literatur zielen, vor allem aber auf einen internationalen Standard im Vergleich zu den Nachbarländern. Opitzs Bemühungen um Drama und Theater in Deutschland trifft sofort auf Zustimmung, hier vor allem bei den Dramatikern Daniel Casper von Lohenstein (1635-1683) und dem schon erwähnten Andreas Gryphius und seinen Trauerspielen. Opitz und mit ihm die deutschen Barockdichter nehmen die französischen Dramatiker und ihre Aristoteles-Interpretation wortwörtlich und stellen ihre akademisierenden Regelwerke (noch nicht bewusst) gegen Shakespeare. Das bezieht sich sogar auf die Kunstsprache des deutschen Trauerspiels, die nur von dem adeligen Personal dieser Literatursorte gesprochen werden darf, nicht vom gemeinen Volk der Komödie in Prosa: Der französische Alexandrinervers wird jetzt obligat, während der englische Blankvers etwa Shakespeares, Dekkers, Marlowes oder Ben Jonsons sich noch nicht durchsetzen kann. Der der deutschen Literatur jetzt durch Opitz aufgepfropfte Alexandrinervers entpuppt sich für die die Schreiber zweiter Qualität als zu künstlich, um für die Dauer hier Fuß zu fassen. Die französische Tragödie dieser Racine und Corneille kann man als „akademisch“ bezeichnen, als intellektuelles Konstrukt mit bei Opitz (1640) allzu regelhaften Strukturen und Inhalten und wenn man so will: als Gegensatz zu Shakespeares „natürlichem“ Theater.

100 Jahre später wiederholt der Leipziger Literaturprofessor Johann Christoph Gottsched (1700-1766) in seinem „Versuch einer critischen Dichtkunst vor die Deutschen“ (1730) – ebenso als Reformator, aber diesmal aus dem Geist der Aufklärung – was Opitz (vergeblich) provoziert hatte: ein Regeldrama und –theater. Gottsched vertreibt den Hanswurst/Pickelhäring, den shakespeareschen Narr oder Clown, aus dem Theater. Der Narr passe nicht in die Logik und Einheit der dramatischen Handlung oder Fabel. Gottsched will diese Handlung/ Fabel also purifizieren. Diese angebliche aus französischer interpretatorischer Sicht aristotelische Einheit der Handlung, aus der das Drama entstehen soll, ist im Vergleich zu Shakespeares Handlung, die aus dem Individuum entsteht, akademisch und leblos-regelhaft, für Shakespeare seine typische künstlerische Einheit innerer und dann äußerer Handlung. Der Protagonist Shakespeares bestimmt also die Handlung, womit im Gegensatz zu Racine und Corneille und damit den von ihnen beeinflussten Dramatikern ein individuell-psychologischer Charakter-Ansatz für später und heute vorprogrammiert ist.

Auch für die beiden anderen Einheiten – die des Ortes und der Zeit - als französische akademisierende und OpitzsGottschedische Interpretationen des Aristoteles – kommen für Shakespeare nicht in Betracht. Shakespeare betrachtet den Verlauf des Lebens, nicht aber das Resultat von 24 Stunden an einem (zufälligen) Ort. Aristoteles Ständeklausel: die Tragödie für die Edlen, die Komödie für die Schlechten – wird mit Shakespeares Einfluss zwar noch nicht aufgehoben, aber seit Gotthold Ephraim Lessing (um 1750-60) als „bürgerliches Trauerspiel“ mehr und mehr relativiert und im „Sturm und Drang“ und später nahezu aufgehoben. Shakespeare mischt soziale Ober und Unterschichten, Goethes „Götz von Berlichingen“ (1772) sogar in den Dialekten. Vers und Prosa gehen damit eine dramatische Einheit ein, und die sozialen Ethiken gleichen dramatisch einander an. Die strikte Trennung wird obsolet.

Um die Mitte des 18. Jahrhundert wird von Herder, Klopstock, Lessing, Goethe, Schiller und Lenz der poetische Rigorismus der Aristoteles-Interpretation des französischen Klassizismus und seiner deutschen Anhänger aufgegeben, zugleich mit der früh-romantischen Kritik Bodmers und Breitingers an Gottscheds Akademismus, dessen veraltetes Prinzip der Mimesis: der Nachahmung der Natur als Kopie-ismus (Goethe) bzw. Fotografismus. Mit Klopstock beginnt zur selben Zeit der freie Vers, der rhythmisch dem inneren individualistischen Bild von der Natur Ausdruck verleiht. Der Blankvers ist freier als der Alexandriner.

Mit dieser Verlagerung auch im Sprachlichen ist die Brücke zu Shakespeares Werk geschlagen. In Goethes Sturm und Drang-Drama „Götz von Berlichingen“ (1772), noch im „Egmont“ (1788) und in Goethes früher Lyrik (Prometheus als menschlicher Schöpfer) und Schillers „Räuber“ (1781), in den Dramen der Sturm und Drang-Dichter Lenz und Klinger

findet sich der Restriktismus beiseite gestoßen. Das Individuum, bei Shakespeare erkannt, bestimmt die dramatischen Einheiten von Handlung, Ort und Zeit, die Sprache und sozialen Strukturen aus sich heraus. Die literarische Revolution des Sturm und Drang ist aggressiv. Besonders anschaulich stellt sich diese Revolution dar in Goethes programmatischen Aufsätzen „Zum Schaekspears Tag“ (1771), „Shakespeare und kein Ende“ (1813-16) und in seiner „Nachlese zu Aristoteles Poetik“ (1826), sowie in Lenzs Aufsatz „Anmerkungen übers Theater“ (1774): Shakespeare stelle den Ausgleich her zwischen antik-klassizistischem Sollen (durch etwa das Schicksal) und dem individuellen Wollen der Moderne.

Seit Lessing, den frühen Romantikern, dem Sturm und Drang, spielen die deutsch-sprachigen Theater keinen Racine oder Corneille, außer Moliere, keine barocken Trauerspiele oder

Dramen, die in irgendeiner Weise damit zusammenhängen. Umso mehr – auch rein statistisch – die intensive Pflege des Dramas und Theaters Shakespeares in Deutschland.