

## „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 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**

**Faust II**

Zueignung	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 Endecasillabo-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 Reformers, 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.

2014-I

**Der mittelalterliche und barocke deutsche Roman – Vom anonymen „Eneas-Roman“ bis zu Grimmelshausens „Simplicissimus“** **Sem.II, 15-17.00**

Einführung: Was ist „episch“? Was ist ein Roman, was ist ein Epos? Mischformen?

Geschichte des Romans seit der griechisch-römischen Antike.

Welche Romane behandeln wir in dieser Vorlesung?

Die deutschsprachige epische Literatur des Frühmittelalters: „Waltharius“ und „Ruodlieb“

Heinrichs von Veldeke und Vergils Aeneas-Romane

Hartmanns von Aue epische Legenden „Gregorius“ und „Der arme Heinrich“

Wolframs von Eschenbach „Parzival“ – Epos oder Roman?

Wolframs von Eschenbach „Parzival“ – ein Entwicklungsroman?

Die „Tristan“-Romane in ihrer internationalen Tradition

Gottfrieds von Straßburg „Tristan und Isolt“ – Epos oder Roman?

Konrads von Würzburg

Rudolfs von Ems „Der Gute Gerhard“ – ein höfisches Epos oder ein Roman?

Spätmittelalterliche Facetten auf dem Weg zur Romanform:

Heinrich Wittenwiler „Der Ring“, ein Schweizer Bauernroman

Der bürgerliche Roman „Fortunatus“ von Stephan Fridolin

Vom spanischen Picaresco/Schelm bis Johannes Paulis „Schimpf und Ernst“

Anonym: „Neidhart Fuchs“, „Till Eulenspiegel“ und „Die Schildbürger“

Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausens „Simplicius Simplicissimus“

**Deutschsprachiges Drama und Theater vom Mittelalter bis zum Barock – geistliche Spiele, bürgerliches Drama, Humanistentheater, Fastnachtsspiele, barocke Tragödien und Komödien** **Vorl.I, 17-19.00**

Einführung: Die Entwicklung von Drama und Theater seit der Antike: Praxis und Theorie (Aristoteles, Horaz, Opitz, Gottsched, G.Freytag und B.Brecht)

Das frühmittelalterliche Drama und Theater der Hrotsvith von Gandersheim – Stoffe und Form: Märtyrerdramen und Apperzeption von Terenz

Politisches Drama und epische Form – das anonyme „Antichristspiel“

Die Entwicklung des Geistlichen Dramas und Theaters aus den Texten der

Heiligen Schriften und Legenden: Weihnachts- und Osterspiele I

Das „Redentiner Osterspiel“ und andere Osterspiele II

Die Bühnenformen der Passion: Bühne, Rollen, Kostüme, Gestik und Mimik

Das bürgerliche Drama am Beginn der Renaissance: Johann Reuchlin

Das Drama im Humanismus als Bildungsdidaxe

Hans Sachs und das Fastnachtsspiel

Das Drama und Theater der protestantischen Reformation

Das Drama und Theater der katholischen Gegenreformation: Jakob Bidermann

Die Theatertruppen: Shakespearesche Wandertruppen und Comedia dell'arte in Deutschland

Französischer Klassizismus und Martin Opitz als Theoretiker

Das christlich-barocke Märtyrerdrama, die politische Haupt- und Staatsaktion und die Oper: Heinrich Julius von Braunschweig und Daniel Casper von



Lohenstein

Andreas Gryphius – Vollender des barocken Dramas und Theaters























































