

verheißene, gelobte Land, welches er selber nicht mehr betreten wird, doch von fernher schauen ließ. Nicht zuletzt auf diese Verse gründete sich in Deutschland das verherrlichend politisierende Faust-Verständnis schon der Wilhelminischen Epoche und wieder (anders gewendet) das der Nationalsozialisten und schließlich (wieder anders gewendet) das der Machthaber und Kulturfunktionäre der DDR. Bis heute stehen diese Verse, die der Staatsratsvorsitzende Walter Ulbricht als visionäre Vorahnung der stalinistischen Bodenreform und des ersten 'Arbeiter- und Bauernstaates' auf deutschem Boden ausgab, am südlichen Eingangsgebäude der ehemaligen Stalinallee in Berlin.

Aber ein Gewaltherrscher hat sie gesprochen, der eben noch die ihm „frönende“ Menge zum totalen Einsatz zu mobilisieren suchte und seine Zwangsarbeiterkolonnen durch den „Aufseher“ Mephisto antreiben läßt. Ein erblindeter Greis, der meint, die Spaten der Geknechteten klirren zu hören, während doch die Lemuren ihm das Grab schon schaufeln. „Es kann die Spur von meinen Erdetagen | Nicht in Äonen untergehn“! Aber Mephisto murmelt beiseite:

In jeder Art seid ihr verloren,
Die Elemente sind mit uns verschworen,
Und auf Vernichtung läufst hinaus.

Beides steht da nebeneinander, unversöhnt, unentschieden, und spiegelt so das Zentralproblem der Menschheitsmoderne, das hinter den am Beginn der industriellen Revolution entstandenen späten Passagen der 'Faust'-Dichtung steht. Denn bei den Arbeiten an Fausts riesigem Kanalbauprojekt flammt schon das Feuer der Dampfmaschinen auf: „Meerab flossen Feuergluten, | Morgens war es ein Kanal.“ Dem Streit der Exegeten um eine positive oder negative Deutung der Faust-Gestalt (als der unaufhörlich strebenden großen Vorbild- und Verheißungsfigur oder aber als eines hoffnungslos ins Verbrechen verstrickten Protagonisten endlichen Untergangs) – diesem Streit entspricht das Schisma der optimistischen oder pessimistischen Prognostiker um den Ausgang dessen, was mit unseren Eingriffen in die vorgegebene Natur, mit der Genomentschlüsselung oder der Nanotechnologie oder einer computergestützten Robotik seinen Anfang genommen hat.

In der Frankfurter Allgemeinen Zeitung vom 19. Juni 1999 hat Otto Schily, damals deutscher Bundesminister des Inneren¹ geschrieben, jeder „sollte zwei Bücher gelesen haben: die Bibel und Goethes Faust.“ Kein schlechter Ratschlag – besonders wenn man diese beiden Bücher zu unterscheiden weiß und den 'Faust' nicht mehr, wie gehabt, gegenläufig zu Goethes Bemühungen um eine „europäische, ja eine allgemeine Weltliteratur“ als die Bibel der Deutschen nimmt. Darauf hatte der Alte ganz am Ende seines Lebens doch gehofft: daß dieses Dichtwerk „die Menschen fort und fort ergötze und ihnen zu schaffen mache“ – also daß es auch uns heutige Leser oder Theaterbesucher ergötzen möge, Freude bereiten solle und: uns zu schaffen mache, nachgehe, angehe, umtreibe.

ALBRECHT SCHÖNE

Zu Goethes Faust-Dichtung: Der Theatermann als Stückschreiber*

Das *Faust*-Drama taugt zum Lesen (oder zum Vorlesen auch: auf das „lebendige Wort“ setzend, hat Goethe selber den Freunden oder Nahestehenden immer wieder vorgelesen aus seinen Manuskripten). Aber auf die Bühne bringen kann man das „seltsame Gebäu“¹ eigentlich nur, wenn man sich neben dem *Faust I* auf einige theatertaugliche Teilstücke des *Faust II* beschränkt. Das ist ein gängiges Urteil – beglaubigt auch durch die Aufführungsgeschichte dieses Werkes, von dem der Autor selbst am Ende seines Lebens besorgte, es würde „wie ein Wrack in Trümmern daliegen und von dem Dünenschutt der Stunden zunächst überschüttet werden.“¹ Ganze einundzwanzig Jahre hat es doch gebraucht, bis der 1808 gedruckte Erste Teil zum ersten Mal gespielt wurde; zweiundzwanzig Jahre, bis der 1832 veröffentlichte Zweite Teil eine Bühne erreichte; noch einmal zweiundzwanzig Jahre dann, bis beide Teile miteinander auf die Bretter kamen. Und allemal hat man das große Spiel dabei so zugerichtet, daß es wahrhaftig ein trümmerhaftes Wrack abgab.

Kein Wunder. Er habe beim *Faust* doch „von Haus aus gar nicht an eine Aufführung auf der Bühne gedacht“, soll Goethe gesprächsweise erklärt haben, als 1831 er den Zweiten Teil der Dichtung zustande gebracht hatte.² Selbst von ihrem eher noch Bühnentauglich erscheinenden Ersten Teil schrieb er 1815, in Weimar werde das Stück „schon seit einigen Jahren probiert, es hat aber noch nicht gelingen wollen. Es steht gar zu weit von theatralischer Vorstellung ab.“³ Am Ende mochte er es sich nicht einmal ansehen auf der Bühne. Am 29. August 1829, dem Tag der jahrelang hingezögerten Weimarer Erstaufführung, vermerkt der Achtzigjährige wortkarg im Tagebuch: „Abends allein. Aufführung von Faust im Theater“.

Freilich im nachhinein, wenn Goethe die Texte bedachte, die er „von Haus aus“ ohne Rücksicht auf die praktischen Möglichkeiten des Theaters mochte verfaßt haben, äußerte er sich auch sehr anders. Und bemerkenswerterweise galt das gerade den am wenigsten Bühnentauglich erscheinenden Passagen des Spiels. Das große Karnevalsfest im *Weitläufigen Saal* der *Kaiserlichen Pfalz* „zur Erscheinung zu bringen“, sei „fast nicht denkbar“, sagte er zu Eckermann⁴ – „fast nicht“. Also „denkbar“ immerhin, wenn auch nicht gut in Weimar, auf einer nur sieben Meter breit geöffneten Bühne. „Es würde ein sehr großes Theater erfordern“, erklärt er im gleichen

* Überarbeitete Fassung eines Artikels in "Peter Stein inszeniert Faust von Johann Wolfgang Goethe: Das Programmbuch Faust I und II. Hrsg. von Roswitha Schieb unter Mitarbeit von Anna Haas." Köln 2000. Dort S. 259-264.

Satz. Und da dachte er sich selbst den in dieser *Mummenschanz*-Revue heranziehenden Elefanten keineswegs nur als lebloses Kunstgebilde. Ganz begeistert erzählt er vom leibhaftigen Auftritt eines solchen Kolosses in einem Pariser Theater der Zeit und schließt allen Ernstes: „Sie sehen also, daß bei unserm Carneval auf den Elephanten zu rechnen wäre. Aber das Ganze ist viel zu groß und erfordert einen Regisseur wie es deren nicht leicht gibt.“

Beim Fest in den *Felsbuchten des Ägäischen Meers* dann mit seiner überbordenden Gestaltenfülle, seinen gewaltigen Wasser- und Feuerspielen hatte er offenbar den Bericht über eine Calderón-Inszenierung im Buen Retiro bei Madrid vor Augen, die den Schloßpark und einen 300 Meter langen See einbezog. Von Sirenen und Tritonen geleitet, war der Triumphwagen der Galatee dort von Delphinen über das Wasser gezogen worden, das ringsum in Flammen aufleuchtete. So etwas, meinte er, ließe sich wohl selbst in Weimar arrangieren.⁵

In einem Gespräch über den *Helena*-Akt schließlich hatte Eckermann bemerkt, eine halbe Weltgeschichte stecke dahinter, und die Behandlung dieses großen Stoffes mache sehr große Ansprüche an den Leser. – „Aber doch, sagte Goethe, ist alles sinnlich und wird, auf dem Theater gedacht, jedem gut in die Augen fallen. Und mehr habe ich nicht gewollt. Wenn es nur so ist, daß die Menge der Zuschauer Freude an der *Erscheinung* hat; dem Eingeweihten wird zugleich der höhere Sinn nicht entgehen, wie es ja auch bei der Zauberflöte und andern Dingen der Fall ist.“⁶

So hat er sich gewiß das ganze Werk durchaus auch „auf dem Theater gedacht“. Ja, ohne sich an die vielfältigen Begrenzungen der Weimarer Bühne zu halten, vielleicht ohne bei der Arbeit überhaupt zur Bühne zu schielen, hat er es sehr wohl auch für das Theater geschrieben – wie das anders kaum denkbar war für einen, der doch lebenslang mit der Bühne zu tun hatte. Schon das Puppentheater, von dem er erzählt, daß die Großmutter es ihm und seiner Schwester schenkte, als er vier Jahre alt war, diente ihm erklärtermaßen auch „zu eigner Übung und dramatischer Belebung“.⁷ Der früh Geübte versuchte sich auf der Liebhaberbühne der ersten Weimarer Zeit selbst als Schauspieler. Und von 1791 an übernahm er gar für sechs- und zwanzig Jahre die Leitung des Hoftheaters: kümmerte sich als Intendant um die Spielpläne, arbeitete als Dramaturg an den Bühnenfassungen der Texte, zeichnete Bühnenbilder, entwarf Dekorationen und führte Regie – leitete dabei Leseproben, spielte selber vor, dressierte das Ensemble mit seinen in 91 Paragraphen fixierten *Regeln für Schauspieler*⁸ und versuchte mit gleicher Strenge auch das Publikum zu erziehen (das er mitten in einer Aufführung mit lauter Stimme anherrschte: „Man lache nicht!“⁹).

Notgedrungen war er auch mit dem Budget des Weimarer Theaters befaßt, und zu den schon damals würgenden Finanzierungsproblemen hat er sich Gedanken gemacht, an die man sich unter den heutigen Geldnöten

und Sparzwängen unserer Bühnen wieder erinnern sollte. Noch als er den Ärger längst vom Halse hatte, erklärte er im Gespräch mit Eckermann, nichts sei „für das Wohl eines Theaters gefährlicher“, als wenn die Intendanz „in der sorglosen Gewißheit hinleben kann, daß dasjenige, was im Laufe des Jahres an der Einnahme der Theater-Kasse gefehlt habe, am Ende desselben [schon irgendwie] aus irgend einer andern Quelle ersetzt wird.“ Wenn hingegen „eine kluge und energische Leitung“ mit den eigenen Einnahmen und den notwendigen, aber definitiv festgelegten Subventionen [damals aus der Herzoglichen Schatulle] nicht nur auskomme, sondern „am Ende des Jahres einen Überschuß hat“, dann sollte „den vorzüglichsten Mitgliedern der Bühne eine Renumeration [Prämie] zuteil werden. Da solltet Ihr einmal sehen, wie es sich regen und wie die Anstalt aus dem Halbschlaf, in welchen sie nach und nach geraten muß, erwachen würde“: Dadurch, „daß Alle mehr tun, als zu erwarten und zu verlangen, kommt ein Theater in die Höhe.“¹⁰

Mit welchem Recht man Goethe einen *Mann des Theaters* genannt hat¹¹, wieviel er aus eigener Arbeit nicht nur vom Dichter und dem Ehrgeiz seiner Werke, sondern ebenso vom praktischen Betrieb einer Schaubühne, von Besucherwünschen und beifallsbedürftigen Schauspielern wußte, zeigt in der *Faust*-Dichtung das *Vorspiel auf dem Theater*: Wenn da der Prinzipal einer Wanderbühne, einer seiner Schauspieler und der Stückeschreiber auftreten und über ihr Vorhaben disputieren, wird auf der Bühne selbst die Teamarbeit des Theaters thematisiert.

Von dieser „vollkommenen Bretterkenntnis“ (die er an Molière gerühmt hat¹²) ist die Verfassung des ganzen Dramas bestimmt. Ja, sie reguliert bis ins Detail den Wortlaut des Textes. Daß bei der Übersetzung des sprachlichen Kunstwerks in ein Bühnenkunstwerk Theaterleute auch in die Substanz des ihnen vorgegebenen Stückes eingreifen und es sich eigenmächtig zurichten, kennt man zur Genüge, bis hin zu den rücksichtslosen Übermalungen, Überschreibungen, Umdichtungen des avancierten ‚Regietheaters‘. Hier hat ein Theatermann gleichsam im voraus in das eigene Stück eingegriffen und weit über alles Gewohnte hinaus ihm selber schon eingedichtet, was das Geschäft des Dramaturgen und Regisseurs, des Bühnen- und Maskenbildners und des Schauspielers angeht.

*

Als Dramaturg war Goethe bei der Einrichtung dramatischer Texte für sein Weimarer Theater alles andere als zimperlich. Wie er da mit Kleists *Zerbrochenem Krug* oder Shakespeares *Romeo und Julia* umging, durchaus unbekümmert nämlich um eine dem authentischen Lese-Text geschuldete ‚Werktreue‘, so nahm er Schillers gewaltsame Bühnenbearbeitung seines *Egmont* hin und formulierte zur eigenen Einrichtung des *Götz von Berlichingen* den dramaturgischen Leitsatz, daß „der Leser sich vom

Zuschauer und Zuhörer trennen müsse; jeder hat seine Rechte, und keiner darf sie dem andern verkümmern.¹³ Auch in die *Faust*-Dichtung hat er auf solche Weise eingegriffen. Mit seiner ausdrücklichen Billigung der von seinen Gehilfen verübten Textänderungen, ja durch eigene Streichungsvorschläge wurde die Druckfassung des Ersten Teils für die Weimarer Aufführung rigoros gereinigt von allem, was bei öffentlichen Aufführungen damals nur irgend anstößig und unschicklich erscheinen mochte.¹⁴ Man versteht ganz gut, daß er sich die Deklamation dieses jammervoll kastrierten und verhunzten Textes nicht auch noch selber anhören wollte.

Aber von vornherein hat er auch die Druckfassung selbst solchen Eingriffen unterworfen. Vergleicht man sie mit dem Wortlaut der 1887 aufgefundenen *Frühen Fassung* (dem irreführend so genannten *Urfaust*) und mit den später überarbeiteten oder ganz unterdrückten Passagen der sogenannten *Paralipomena* zum *Faust*, werden hier die gleichen Bearbeitungsregeln erkennbar, welche die Texteinrichtung des Weimarer Soufflierbuchs von 1829 bestimmten. Während die liebende Margarete ursprünglich etwa sollte sagen dürfen: „Mein Schoss! Gott! drängt | Sich nach ihm hin“ – oder zu Faust: „Wie du küsstest als wolltest du mich in wollüstigem Tod ersticken“, heißt es dann in der endgültigen Fassung: „Mein Busen drängt | Sich nach ihm hin“ – und: du küsstest mich, „als wolltest du mich ersticken“. Das sind kleinteilige Beispiele. Aber der gleichen Selbstzensur sind auch „die interessantesten Wollustscenen“ zum Opfer gefallen, von denen man nur noch aus Wielands Bericht über eine der Goetheschen Vorlesungen weiß, und ebenso die ausdrücklich zu späterer Mitteilung bestimmten, deshalb handschriftlich sekretierten Satans-Szenen der *Walpurgisnacht*, die den Zeitgenossen in der Tat unerträglich gewesen wären.¹⁵ Im *Faust II*, den er zu Lebzeiten nicht mehr drucken ließ, hat Goethe solche Rücksichten gründlich verabschiedet. Wo er sie im *Faust I* noch für unumgänglich hielt, stehen seine dämpfenden Eingriffe freilich in äußerstem Gegensatz zu den eigenmächtigen Verschärfungen des Blasphemischen und Obszönen, wie sie auf heutigen Bühnen jedenfalls durch wortlose Begleitspiele zum vorgegebenen Text nahezu regelmäßig erfolgen. Aber gewiß doch ist das dramaturgische Verfahren als solches hier wie dort eine Konsequenz der Einschätzung, welchen Graden an Provokation man einerseits die Leser und andererseits Theaterbesucher glaubte aussetzen zu können.

Als Regisseur im Umgang auch mit untauglichen oder selbtherrlichen Schauspielern geübt, hat der *Faust*-Autor sich keineswegs auf Angaben beschränkt, wie sie dem Sprechtext gewohnterweise hier und da beigegeben werden („Leise | leiser | laut | halblaut oder: schmeichelnd lüstern | aufgeschreckt | entrüstet | großartig | ängstlich | brutal | milde | verdrießlich | nach einer Pause feierlich“ usf.). Weit konsequenter leitet er die Sprecher dadurch, daß er seine Anweisungen im Rollentext selber verankert und ihren allzu eigenmächtigen ‘Gestaltungsehrgeiz’ auf diese Weise zügelt.

Einen wesentlichen Beitrag dazu leistet natürlich schon die Vergestalt der Texte. Sehr viel strenger als eine dramatische Prosa verpflichtet sie die Sprechenden auf den vorgegebenen Wortlaut (insoweit sich eine Abweichung dem Zuhörer als rhythmische Störung bemerkbar macht). Das eigentümlichste Instrument dieser Sprechregie aber ist die Interpunktion – ausgerechnet das also, was der unverbildete Leser weitgehend übersieht und der Zuhörer im Theater an sich gar nicht wahrnehmen kann. Goethe handhabte die Zeichensetzung nämlich keineswegs nach den starren, schematischen Vorschriften der Grammatik, wie das schon zu seiner Zeit üblich wurde und sich dann endgültig durchgesetzt hat. Er setzte sie vielmehr als rhetorisch-strukturierendes, als rhythmisch-musikalisches und sinnverdeutlichendes Hilfsmittel ein.¹⁶ Von einer Leseprobe hat einer der Weimarer Schauspieler berichtet, wie dieser Regie führende Theaterdirektor für die Sprechpausen nach einem Komma, Semikolon, Doppelpunkt, Ausrufezeichen, Fragezeichen und Punkt ein genaues, in dieser Zeichenfolge anwachsendes Zeitmaß vorschrieb und dessen Länge „bildlich“, also wohl auf einer Tafel vor Augen stellte: „Es war im Anfang ein fast automatisches Sprechen; als sich aber nach und nach diese Methode entwickelte, welcher Reiz, welcher poetischer Schwung trat endlich in der Rhetorik hervor! Musik war sie zu nennen.“¹⁷

Winzigen Regieanweisungen gleich bestimmen Goethes Satzzeichen auf solche Weise die sinntragende Klanggestalt des Verses. Und eher wichtiger noch erscheint in der Partitur dieser Texte der Verzicht auf eine pausenbezeichnende Interpunktion. Der geschmeidig-lyrische Fluß der Peneius-Verse

Rege dich du Schilfgeflüster!
Hauche leise Rohrgeschwister,
Säuselt leichte Weidensträucher,
Lispelt Pappelzitterzweige

hängt eben davon ab, daß innerhalb der Zeilen keinerlei Unterbrechung durch grammatisch korrekt gesetzte Kommata erfolgt. Die ungeduldig-heftige Faustrede

Das wäre mir die rechte Höhe
Da zu befehlen wo ich nichts verstehe

verträgt eben nicht, was Goethe einen durch Interpunktion „gehackten Vortrag“ nannte. Und das hochgespannte Gleichmaß der Verse, mit denen die Königin Helena auftritt –

Bewundert viel und viel gescholten Helena
Vom Strande komm' ich wo wir erst gelandet sind

würde, anders interpungiert, also anders vorgetragen, nicht nur in Rhythmus und Satzmelodie, sondern zugleich damit in seinem Klima, in seiner Bedeutung verändert und entwertet werden. – Mit unsichtbarem Taktstock dirigiert der Autor auf diese Weise die Sprecher. Auch in der Opernregie tätig, soll er gelegentlich sogar sichtbar damit hantiert haben.¹⁸

Und selbst so etwas ist dem *Faust*-Text eingeschrieben. Erscheint da am Ende des Festes in den *Felsbuchten des Ägäischen Meers* die Angabe: *ALL ALLE!* (hinter der bloßen Sprecher- oder Sängerbezeichnung tatsächlich ein Ausrufzeichen), dann steht das für den enthusiastischen Gestus des Dirigenten, der den großen Chor ins hymnische Finale reißt.

Auch in der Rolle des Bühnenbildners begnügt sich der *Faust*-Dichter keineswegs mit dem 'Metatext' der üblichen knappen Angaben zum Szenarium. Schon seine Bühnenskizzen zum *Faust* zeigen, wie augenscheinlich er sich das Spiel „auf dem Theater gedacht“ hat.¹⁹ Häufig sind die Verse selbst gesprochene oder gesungene und sehr detaillierte Beschreibungen dessen, was auf der Bühne zu sehen sein sollte.²⁰ Und daß Goethes Bühnenanweisungen keineswegs nur das Vorstellungsvermögen des Lesers leiten wollen, sondern unmittelbar die theatralische Realisierung angehen, verrät sich dort, wo er es ausdrücklich dem Regisseur anheimstellt, was genau die Bühnentechnik zu veranstalten hat. Gegen Ende der Szene *Vor dem Palaste des Menelas* heißt es so (man achte auf die beiden letzten Worte): „Nebel verbreiten sich, umhüllen den Hintergrund, auch die Nähe, nach Belieben.“

In diesen Passagen des *Helena*-Aktes verwandeln sich die Schauplätze auf eine traumhaft-magische, phantasmagorische Weise. Wo eben noch der antike Palast des Menelas stand, steigt aus den Nebeln Fausts mittelalterliche Burg empor; deren Burghof wiederum verwandelt sich später in den schattigen Hain der *Arkadien*-Szene. Das alles aber vollzieht sich auf offener Bühne (und in der Tat hätte man das auch schon in Goethes Weimarer Theater mit einer unter den Bühnenbrettern befindlichen großen Walze bewerkstelligen können, welche alle Kulissen gleichzeitig verschob).

Das ist ein für die *Faust*-Dichtung insgesamt höchst charakteristisches Verfahren. Eigentlich alle Techniken des Theaters, die herkömmlicherweise im Dienst der theatralischen Illusion stehen (dem Zuschauer natürlich bekannt sind, aber seinem direkten Einblick entzogen bleiben), hat Goethe umfunktioniert, sie nämlich fallweise übersetzt in unmittelbar vorgeführte Bestandteile eines mit „vollkommener Bretterkenntnis“ verfaßten Bühnenspiels. So werden bühnentechnische Mittel hier zum dichterischen Selbstzweck erhoben.

*

Was sonst doch die Bühnenarbeiter hinter dem Vorhang besorgen, veranstalten Mephistos Teufelstruppen nach der *Grablegung* auf offener Bühne, vor aller Augen. Selber schleppen sie das in den alten geistlichen Spielen gebräuchliche Requisit heran, den feurigen *Höllennrachen*, und machen auf diese Weise den Theatercharakter dieser Szene kenntlich.

Alte Theaterpraxis ist es auch, daß ein Souffleur, unsichtbar und

möglichst unhörbar für das Publikum, dem Schauspieler einhilft, ihm notfalls halt auch seinen ganzen Sprechtext vorflüstert. Die *Thronsaal*-Szene des Zweiten Teils macht sogar daraus ein Bühnenspiel: *Mephistopheles bläst ein*, was der Hofastrolog da sagen soll. Und nicht nur der Kaiser („Ich höre doppelt was er spricht“), sondern mit ihm der Theaterbesucher vernimmt die Stimme dieses Souffleurs – weiß auch, wer dieser Einbläser ist, begreift den Astrologen als Medium zweiter Potenz und versteht, wer jetzt in Wahrheit das Sagen hat und seine Strippen zieht.

Auch Kostüme und Masken werden hier nicht mehr nur im Verborgenen, in der Garderobe, angelegt oder gewechselt. Der den Mephisto spielt, hat sich dort umkostümiert für seine (für Mephistos!) Rolle als Phorkyas. Auf offener Bühne aber ändert er am Ende des *Helena*-Aktes wiederum sein Erscheinungsbild: Eben noch als das widerwärtige Scheusal agierend, richtet er sich im Proszenium „riesenhaft auf, tritt aber von den Kothurnen herunter, lehnt Maske und Schleier zurück, und zeigt sich als Mephistopheles“. So trat dieser Vielgestaltige schon zu Beginn des Spiels, in Fausts *Studierzimmer*, als Pudel auf und kam dann wenig später in der gleichen Szene, „gekleidet wie ein fahrender Scholastikus, hinter dem Ofen hervor“. So wird, wenn am Ende des Karnevalsfestes am kaiserlichen Hof der *ganze Maskenklump* in Flammen aufgeht, wieder der zuvor doch als großer Pan kostümierte Kaiser sichtbar. Und wenn der wandlungsreiche Faust selbst beispielsweise in der *Rittersaal*-Szene *im Priesterkleid, bekränzt*, als ein *Wundermann* auftritt oder im *Helena*-Akt *in ritterlicher Hofkleidung des Mittelalters* erscheint, ohne daß auf offener Bühne ein Kostüm- oder Maskenwechsel zu sehen war, weiß der Zuschauer doch, daß da nicht nur ein Schauspieler erst die Faust- und dann die Priester- oder Ritterrolle übernimmt, sondern daß (wie bei den ineinandergeschachtelten 'russischen Puppen') in diesem mittelalterlichen Burgherrn der Faust selber steckt und erst in diesem wiederum – in Peter Steins Inszenierung – Bruno Ganz. Ja, erst der Faust im Ritter macht uns den Schauspieler im Faust, also den Faust als Kunstfigur recht eigentlich bewußt.

Als Goethe darüber nachdachte, weshalb es ihm in der römischen Komödie ein „noch unbekanntes Vergnügen“ bereitete, daß die Frauenrollen durch Männer gespielt wurden, meinte er, „daß bei einer solchen Vorstellung der Begriff der Nachahmung [von Realität], der Gedanke an Kunst [statt einer illusionistischen Vortäuschung der Sache selbst] immer lebhaft blieb, und durch das geschickte Spiel nur eine Art von selbstbewußter Illusion hervorgebracht wurde.“²¹ Eine solche ihrer selbst bewußte, gebrochene Illusion bringt auf vielfältige Weise auch das *Faust*-Stück hervor – an das Goethe wohl denken konnte, als er in einem Artikel über *Weimarisches Hoftheater* schrieb: „wir finden auch solche Stücke höchst nötig, durch welche der Zuschauer erinnert wird: daß das ganze theatralische Wesen nur ein Spiel sei, über das er, wenn es ihm ästhetisch, ja moralisch, nutzen soll, erhoben stehen muß, ohne deshalb weniger Genuß daran zu finden.“²² Denn

eben mit den Mitteln der theatralischen Kunst geben die in Doppelmasken agierenden Spielfiguren seiner großen Metamorphosendichtung das Leben als ein Spiel in wechselnden Rollen und sich wandelnden Gestalten zu verstehen. So führen sie im Theater die Welt als Theater vor.

Das nun bezieht den Zuschauer selber ein. Die Gärtnerinnen und Gärtner, Fischer und Vogelsteller oder Grazien und Furien, die beim Karnevalsfest am Kaiserhof auftreten, sind kostümierte Hofleute. Der Hof aber bildet zugleich auch die Zuschauerschaft bei dieser Revue – zusammen, ja in eins mit den Theaterbesuchern, die sich auf solche Weise in das Spiel hineingenommen sehen. Da beginnt die Grenzbefestigung zwischen Bühne und Parkett zu wanken, wird die ontologische Unterscheidung von Spiel und Wirklichkeit obsolet. Und vollends fällt die im Illusionstheater errichtete unsichtbare vierte Wand des Bühnenraums, wenn zu Beginn der *Arkadien-Szene* Mephisto-Phorkyas die Chormädchen oben auf den Brettern und die Zuschauer unten auf ihren Plätzen miteinander anredet: „Erstaunen soll das junge Volk; | Ihr Bärtigen auch, die ihr da drunten sitzend harrt“. Ähnlich hat sich Mephisto schon nach seiner Auseinandersetzung mit dem unverschämten Baccalaureus direkt an die jungen Leute im Zuschauerraum gewendet:

Ihr bleibt bei meinem Worte kalt,
Euch guten Kindern laß ich's gehen;
Bedenkt: der Teufel der ist alt,
So werdet alt, ihn zu verstehen.

Hier treibt die voranstehende Sprecheranweisung das grenzüberschreitende Spiel so weit, daß es sich im Theater kaum mehr realisieren läßt: Mephisto wendet sich „Zu dem jüngeren Parterre das nicht applaudiert“. Damit wird tatsächlich auch das Publikum angewiesen, wie es sich zu verhalten, wie es mitzuspielen habe bei der Vorstellung (nur die Älteren sollen klatschen, Jüngere nicht) – und allererst darauf reagiert Mephisto dann mit den hier angegebenen Worten.

*

Im *Vorspiel auf dem Theater* redet der Prinzipal am Ende auch über die Bühnentechnik:

Drum schonet mir an diesem Tag
Prospekte nicht und nicht Maschienen.
Gebraucht das groß' und kleine Himmelslicht,
Die Sterne dürft ihr verschwenden;
An Wasser, Feuer, Felsenwänden,
An Tier und Vögeln fehlt es nicht.

Dem gehorcht das folgende *Faust-Spiel* ja durchaus – vor allem, versteht sich, in seinem Zweiten Teil. Aus dem Rahmen des bis heute so Üblichen fällt dabei nur eine der *Maschienen*: der Projektionsapparat der *Laterna*

magica nämlich, deren Bilderspiele im 18. und frühen 19. Jahrhundert eine so gewaltige Anziehungskraft ausübten, daß sie sich zum Massenmedium dieser Zeit entwickelte.²³ Bei ihren allmählich perfektionierten Modellen wurden die Strahlen einer Lichtquelle von einem Hohlspiegel reflektiert und durch ein mit zwei bikonvexen Linsen ausgerüstetes justierbares Objektiv geleitet. So kam die vergrößerte Projektion eines Transparentbildes zustande, das man als bemalte Glasscheibe zwischen die Lichtquelle und das Objektiv schob. Häufig standen diese Apparate unsichtbar hinter der Projektionsfläche und wurden auf Rollen bewegt. Durch Abstandsveränderung konnte man die projizierten Figuren also verkleinernd entfernen oder vergrößernd annähern; auch machte die Verwendung von zwei Projektoren und verschiebbaren Glasbildern Überblendungen und bewegte Darstellungen möglich. Die bei den *Laterna magica*-Vorstellungen besonders beliebten, spektakulären Geistererscheinungen (mit dem Modewort 'Phantasmagorie' bezeichnet) entwickelten sich so zu hochperfektionierten Kunststücken einer augenverblendenden Illusion.

Als die Weimarer *Faust*-Aufführung vorbereitet wurde, schrieb Goethe nach Berlin, die Erscheinung des Erdgeistes habe man dort wohl „auf eine phantasmagorische Weise“ in der Weise vorgestellt, daß auf eine Leinwand, „von hinten her, ein erst kleiner, dann sich immer vergrößernder lichter Kopf geworfen wurde, welcher sich daher immer zu nähern und immer weiter hervorzutreten schien. Dieses Kunststück ward offenbar durch eine Art *Laterna magica* hervorgebracht. Könnten Sie baldigst erfahren: wer jenen Apparat verfertigt, ob man einen gleichen erlangen könnte, und was man allenfalls dafür entrichten müßte?“²⁴ Für das *Faust*-Spiel („auf dem Theater gedacht“) hatte er offenbar an mehreren Stellen die Bühnentechnik dieser Apparatur im Sinn. Ganz gewiß bei der *Mummenschanz*-Szene am Kaiserhof, wenn man (Vers 5500 ff.) ein von Flügelpferden gezogenes Viergespann durch alles *durchgetragen* sieht, ohne daß die Menge doch Platz machen müßte. *Spuk und Zaubereien* nennt der Herold das: *Wie von magischer Laterne* bewirkt! Unsichtbar eingesetzt für die Zuschauer, steht die *Laterna magica* hier ganz im Dienst einer illusionären „Natürlichkeitsforderung“, in die – nach Goethes eigenen Worten – das Theater seiner Zeit „nach und nach durch Verbesserung der Maschinerie und der perspektivischen Kunst und der Garderobe hineingewachsen“ war.²⁵ Am interessantesten und bedeutsamsten aber wird seine Verwendung dieses theatralischen Hilfsmittels wiederum, wenn er auch die magische Laterne illusionsbrechend auf die offene Bühne bringt. Das geschieht im 1. Akt des Zweiten Teils bei der Geisterbeschwörung von Paris und Helena im *Rittersaal* der *Kaiserlichen Pfalz* und war dort von vornherein geplant: schon als er an dieser Szene arbeitete, gab er Auftrag, ihm die im Weimarer „physikalischen Museum befindliche *Laterna magica*, mit der dazu gehörigen Linse und Lampe, durch die Botenfrau herüber zu senden“.²⁶

Aus dem Reich der *Mütter* wiederkehrend, steigt Faust hier „auf der anderen Seite des Proszeniums“ herauf (Vers 6421 ff.) und betritt auf der als *Rittersaal* kenntlichen Bühne das dort errichtete kleine Theater, vor dem Kaiser und Hof ihre Plätze eingenommen haben. „Im Priesterkleid, bekränzt, ein Wundermann“, läßt er den Paris und die Helena aus einem *Nebel* hervortreten, der mit *Weihrauchduft* emporsteigt aus der glühenden Schale eines mitgeführten Dreifußes. Wie die vielbewunderten Showmaster der Goethezeit hantiert er da, die zur Erzeugung ihrer sogenannten 'Nebelbilder' einen Zusatzapparat zu der verborgenen *Laterna magica* installierten: eine frei sichtbare Kohlenpfanne, in die sie qualmendes Pech und duftenden Weihrauch streuten. „Machst du's doch selbst das Fratzengeisterspiel!“ ruft aus dem Souffleurkasten Mephisto ihm zu, wenn Faust die Grenze zwischen seiner auf der Bühne dargestellten Lebenswirklichkeit und dem Kunstwerk seines magischen Theaters überschreitet: wenn er, liebend hingerissen, selber eingreift in das Geisterspiel. Explosionshaft stürzen Fiktion und Wirklichkeit da ineinander. „Die Geister gehen in Dunst auf“. In *Finsternis* und *Tumult* schleppt Mephisto den bewußtlosen Zauberkünstler von der Bühne. So legen auch die *Laterna magica*-Künstler beim Verschwinden der Geister Knallpulver in ihre Kohlenpfanne, und bei den mit Knallgasbrennern ausgestatteten Projektionsapparaten kam es ohnehin nicht selten zu explosionsartigen Zwischenfällen. Fausts Gang zu den *Müttern*, aus deren geheimnisvollem, von vielerlei tief sinnigen Interpretationsspekulationen umwölktem Reich der *Wundermann* Paris und Helena heraufzuführen vorgibt, rückt durch diese Illusionsbrechung mithilfe sichtbar gemachter Bühnentechnik in ein erfrischend heiteres ironisches Zwielficht.

Aber was die *Rittersaal*-Szene mit der ins Theaterspiel eingebrachten *Laterna magica*-Aufführung vor Augen stellt, hat weiterreichende Bedeutung für das *Faust*-Spiel insgesamt. Dieser vielbelesene und theaterkundige Autor (unter dessen Leitung man in Weimar an Opern, Singspielen und Schauspielen, die oft auch noch ins Tanztheater ausgriffen, insgesamt mehr als 600 Werke aufführte) hat in seine *Tragödie* eine Vielzahl dramatischer Gattungen oder Gattungszüge, Dichtarten und Darstellungsweisen, Spieltraditionen aus vielen Zeiten und vielen Literaturen eingebracht. Seine *Faust*-Dichtung erinnert an das Puppentheater wie an die Wanderbühne, zitiert mit dem *Prolog im Himmel* die großen christlichen Mysterienspiele und holt in die *Nacht*-Szene das mittelalterliche Osterspiel hinein, stellt in den Margareten-Szenen des Ersten Teils ein neuzeitlich Bürgerliches Trauerspiel vor und bildet im *Helena*-Akt des Zweiten Teils die antike Tragödie nach, nimmt das dionysische Satyrspiel in sich auf, die Zauberverse, das Rüpelspiel und Stegreifspiel oder die Moralität, ebenso die 'Textsorten' der Revue, der Maskerade, des Umzugsspiels oder des höfischen und des kultischen Festes. Schon an sich ist das alles Theater im

Theater – wie es dann mit Fausts als *Raub der Helena* betitelm Geisterspiel in reiner, randscharf vom umgebenden Text abgehobener Form vor Augen tritt. Gleichmaßen gilt das für den auf dem Blocksbergtheater aufgeführten *Walpurgisnachtstraum* des Ersten Teils, *Oberons und Titantias goldne Hochzeit* überschrieben. Auch das phantasmagorische Traumspiel des *Helena*-Aktes, den Goethe als ein „in den zweiten Teil des Faustes einzupassendes, in sich abgeschlossenes kleineres Drama“ ankündigte²⁷, erscheint durchaus als ein von der fiktiven 'Realitäts'-Ebene der umgebenden *Faust*-Handlung abgehobenes Spiel im Spiele.

Damit nicht genug. Die künstlerische Absicht, der übergreifende Sinn und Zweck dieser Bauform wird vollends sichtbar erst, wenn man schon bei der *Zueignung* zum *Faust*-Spiel ansetzt. Auch diese Verse nämlich, die sehr wohl für die Bühne gedacht waren (im Inszenierungskonzept für die Weimarer Aufführung ausdrücklich angeführt wurden), brechen bereits die unmittelbare theatralische Illusion, indem sie alle s Folgende als ein Spiel der dichterischen Imagination zu verstehen geben. Der gedichtete Dichter dieser *Zueignung* nämlich erscheint als Urheber des nachfolgenden *Vorspiels auf dem Theater* – der in diesem *Vorspiel* auftretende Theaterdichter wiederum als Verfasser des *Prologs im Himmel* und der ihm unterstellten irdischen *Tragödie*. So staffeln sich schon von hier an die Spielebenen: Durch die *Zueignung* als dichterische Veranstaltung der 2. Potenz ausgewiesen, rückt das *Vorspiel* seinerseits den *Prolog* (als Bestandteil einer Theateraufführung, deren Beginn das im *Vorspiel* beschriebene Publikum „mit hohen Augenbraunen“ erwartet) in die 3. Potenz. Insofern aber der dort erscheinende Herr des Himmels (nach dem alten Modell des Welttheaters) als Zuschauer des Spiels von Fausts Erdtreiben zu denken ist, versetzt der *Prolog* das ihm folgende Spiel in die 4. Potenz. Die in dieses *Faust*-Spiel eingelegten Spiele endlich (eben das Blocksbergtheater des *Walpurgisnachtstraums* oder die *Laterna magica*-Aufführung im *Rittersaal* oder der ganze *Helena*-Akt auch) erreichen die letzte, 5. Potenz.

Das ist die äußerste, nun das ganze Stück umfassende und strukturierende Zuschärfung der Goetheschen Bemühungen, die illusionierenden Mittel der Bühnenkunst so gegen den Strich zu bürsten, daß sie „eine Art von selbstbewußter Illusion“ hervorbringen.²⁸ Da hat dieser Theatermann als Stückschreiber tatsächlich in eine dem dramatischen Text selber eingeschriebene Bühnenpraxis umgesetzt, was er als Theatertheoretiker „höchst nötig“ fand: den Zuschauer daran zu erinnern, „daß das ganze theatralische Wesen nur ein Spiel sei, über das er, wenn es ihm ästhetisch, ja moralisch, nutzen soll, erhoben stehen muß, ohne deshalb weniger Genuß daran zu finden.“

„Die Kunst“, sagt Nietzsche, „behandelt den Schein als Schein, will also gerade nichttäuschen, ist wahr.“

¹ Goethe, Brief an Wilhelm v. Humboldt, 17.3.1832.

² Gesprächsbericht Friedrich Försters, in *Goethes Gespräche*. Auf Grund der Ausgabe und des Nachlasses von Flodoard Frhrn. v. Biedermann ergänzt und herausgegeben von Wolfgang Herwig, 5 Bde., Stuttgart und Zürich 1965–1987. Hier Bd. 3/2, S. 799.

³ Goethe, Brief an den Grafen v. Brühl, 1.5.1815.

⁴ Eckermann, *Gespräche mit Goethe* (20.12.1829). In *Johann Wolfgang Goethe, Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*, Frankfurter Ausgabe Bd. 12, S. 368 f.

⁵ Vgl. Ernst Beutler in *Goethe. Faust und Urfaust*. Zweite erweiterte Auflage, Leipzig 1940 (Sammlung Dieterich Bd. 25), S. 608 f.

⁶ Eckermann (29.1.1827), wie Anm. 4, S. 219.

⁷ *Dichtung und Wahrheit*, 1. Buch, in Frankfurter Ausgabe (wie Anm. 4) Bd. 14, S. 20. – Auch die Faust-Fabel ist ihm zum erstenmal auf der Puppenbühne seiner Kinderzeit begegnet: vgl. ebd. 10. Buch, a.a.O. S. 451.

⁸ *Regeln für Schauspieler*, in Frankfurter Ausgabe (wie Anm. 4) Bd. 18, S. 857 ff.

⁹ Berichte von der Gräfin v. Egloffstein und Ernst Genast, in Biedermann/Herwig (wie Anm. 2) Bd. 1, S. 854.

¹⁰ Eckermann (1.5.1825), wie Anm. 4, S. 562 f.

¹¹ Walter Hinck, *Goethe – Mann des Theaters*, Göttingen 1982.

¹² Eckermann (28.3.1827), wie Anm. 4, S. 589.

¹³ *Über das deutsche Theater*, in Frankfurter Ausgabe (wie Anm. 4) Bd. 19, S. 692.

¹⁴ Einzelheiten zur Verfassung des Weimarer Soufflierbuchs im Kommentar-Band meiner *Faust*-Ausgabe im Deutschen Klassiker Verlag: jetzt sechste, revidierte (Taschenbuch-) Auflage, Frankfurt a. M. 2005, S. 125–129.

Auf meine Erläuterungen in diesem Kommentar-Band greift der vorliegende Essay in vielen Fällen zurück. Ebenso folgen hier alle *Faust*-Zitate dem Text-Band dieser Ausgabe.

¹⁵ Zu den unterdrückten Satans-Szenen der *Walpurgisnacht*: wie Anm. 14, Kommentar-Band S. 120–124 und 342–346, Text-Band S. 737–754.

¹⁶ Eingehender zu Goethes Interpunktion: wie Anm. 14, Kommentar-Band S. 107–115.

¹⁷ Bericht von Eduard Franz Genast, in Biedermann/Herwig (wie Anm. 2) Bd. 2, S. 615 f.

¹⁸ Angabe bei Hinck (wie Anm. 11) S. 27.

¹⁹ Wiedergabe im Text-Band der *Faust*-Ausgabe (wie Anm. 14), Abb. 2–8.

²⁰ Ein eindrucksvolles Beispiel für solche gesprochenen oder gesungenen Bühnenanweisungen geben etwa die Chorverse 9088–9126 im 3. Akt des Zweiten Teils.

²¹ Aus dem italienischen *Reise-Journal*, in Frankfurter Ausgabe (wie Anm. 4) Bd. 15/2, S. 858.

²² *Weimarisches Hoftheater*, in Frankfurter Ausgabe (wie Anm. 4) Bd. 18, S. 849.

²³ Eingehend zur *Laterna magica*: wie Anm. 14, Kommentar-Band S. 477–484 u.ö. (vgl. Sachregister im Text-Band).

²⁴ Goethe, Brief an Wilhelm Zahn, 12.12.1828.

²⁵ *Shakespear und kein Ende!*, in Frankfurter Ausgabe (wie Anm. 4) Bd. 19, S. 648.

²⁶ Goethe, Brief an Johann Michael Christoph Färber, 5.9.1829.

²⁷ *Helena, Zwischenspiel zu Faust. Ankündigung*: wie Anm. 14, Text-Band, hier S. 637.

²⁸ Dazu, auf Gemeinsamkeiten mit „Bertolt Brechts gegen die Illusionsbühne entworfene Theaterästhetik“ verweisend: Hinck (wie Anm. 11) S. 26 ff.

JEAN-FRANÇOIS BATAIL

Les relations culturelles entre la Suède et la France

– un bref survol, et quelques réflexions

A l'initiative de l'Académie royale suédoise des belles-lettres, de l'histoire et des antiquités (Vitterhetsakademien) est paru en 1993 à Paris un ouvrage collectif – *Une amitié millénaire: les relations entre la France et la Suède à travers les âges* – qui mettait en lumière le caractère exemplaire des liens qui ont uni ces deux pays à travers l'histoire. Sans doute pourrait-on objecter que les raids des Vikings avant l'an mil n'avaient rien de pacifique, mais ils cessèrent en 911, date à laquelle la Normandie leur fut cédée, et ils devinrent alors des citoyens modèles qui firent régner l'ordre et le droit comme nulle part ailleurs. Les Normands d'aujourd'hui invoquent encore volontiers l'héritage scandinave, souvent il est vrai de manière fantaisiste. C'est avant tout la toponymie qui garde l'empreinte de cette colonisation. Le touriste suédois qui parcourt les campagnes des deux côtés de la Seine reconnaît aisément, sous des formes romanisées, des noms de lieux dont l'origine ne fait aucun doute; ainsi Bouquelon (boklund), Aspelon (asplund), Langrune (landgrön), Dieppedalle (djupdal), parmi des milliers d'autres. D'autres, comme Cap Lévy dans le Cotentin, ne livrent pas d'emblée leur secret. Ce lieu-dit, loin de commémorer quelque personnalité israélite, s'appelait à l'origine *Kapellvik*, après quoi ce nom s'est transformé dans la bouche du peuple.

En fait, c'est avec l'introduction du christianisme dans le Septentrion que les relations bilatérales franco-suédoises prennent vraiment forme, et si l'on jette un rapide coup d'œil rétrospectif sur mille ans d'histoire, on constate qu'un seul conflit armé a mis aux prises les deux nations. C'était à l'époque troublée des guerres napoléoniennes. Des combats, limités au demeurant, eurent lieu dans la Poméranie alors suédoise. Il faut toutefois noter que le commandant des forces armées françaises en 1806, le maréchal Bernadotte, allait être élu héritier du trône suédois quatre ans plus tard! Bref, parler d'amitié millénaire n'est pas un vain mot. Traditionnellement, les Suédois se rendant en France, et les Français en Suède, ont été accueillis avec une chaleur particulière, au-delà de la simple courtoisie. A une époque pas si lointaine, l'épithète de « Français du Nord » était appliquée aux Suédois, et plus récemment encore, le président Pompidou déclarait ouvertement son ambition de greffer le modèle social suédois en France – avec le soleil en plus! Le bref survol historique qui suit n'a d'autre ambition que de dégager quelques temps forts, et très schématiquement. Il existe bien entendu toute une littérature sur la question, mais il reste bien des découvertes à faire. De nombreuses archives attendent encore d'être