



TINA HARTMANN (Stuttgart)

Welttheater als Universaltheater in Goethes *Faust* – „der als Tragödie beginnt und als Oper endet“

Goethes *Faust*-Dichtung wird, insbesondere für ihren zweiten Teil, immer wieder mit dem Begriff Gesamtkunstwerk belegt. Demgegenüber habe ich bereits 2004 den Begriff Universaltheater vorgeschlagen¹, auch um einer Verwechslung mit dem Wagnerschen Musiktheater aus dem Weg zu gehen, denn Goethes Konzept lässt sich, abgesehen von der grundsätzlichen Analogie, dass beides Welttheaterkonzeptionen sind, geradezu als Gegenentwurf zu Wagner beschreiben.

Voraussetzung dafür, dass Wagners Musikdramen und Goethes *Faust* überhaupt in einem Atemzug genannt werden können, ist die herausragende Rolle der Musik in Goethes *Faust*, genauer: die für Goethes zentrales Werk formgebende Rolle der *Oper*. Die *Faust*-Dichtung ist wohl nicht zufällig der Text in Goethes Gesamtwerk, der Komponisten der Folgezeit besonders inspiriert hat, denn sie ist über weite Strecken bereits Musiktheater, oder anders gesprochen: ein Libretto.

Faust mit Wagner in Beziehung zu setzen, und sei es heuristisch im Dienste der Verortung innerhalb der Welttheaterkonzeptionen des 19. Jahrhunderts, setzt voraus, die Rolle der Oper in und für die *Faustdichtung* in ihrer Gesamtheit wenigstens zu umreißen. Denn, so die These, *Faust* endet nicht nur als Oper, sowohl die Makrostruktur, die Versformen als auch die Struktur einzelner Abschnitte des Textes beziehen ihre Formen aus dem Musiktheater, wobei dieser Begriff bewusst in seiner Allerwärtsbedeutung gewählt wird, die sowohl Formen von Musik und gesprochenem Text als auch vollständig gesungene Oper integriert.

Die Publikationen über Goethes Verhältnis zur Musik füllen alleine eine kleine Bibliothek, und folgten lange einem ausgetretenen Pfad, nach dem Goethe ein genialer Dichter mit mediokrem Musikgeschmack gewesen sei,

¹ Tina Hartmann, *Goethes Musiktheater. Singspiele, Opern, Festspiele, Faust*, Tübingen 2004 (hier besonders S. 458-459). Der nachfolgende Beitrag fasst einige der zentralen Ergebnisse zusammen, weshalb noch des öfteren zitierend auf die Abhandlung zurückzukommen sein wird.

wie sein Verkennen der Schubertschen Liedvertonungen hinlänglich zeige, und sich daher vornehmlich mit mediokren Komponisten umgeben habe². Diese Richtung ist jüngst wieder von Norbert Miller³ um ein Opus ergänzt worden, das leider nicht nur durch seine dürftigen Primärnachweise sondern überdies wegen des großzügigen Verzichts auf die Angabe der Forschungsliteratur (der Band verzichtet sogar auf ein Literaturverzeichnis!), aus der die teilweise paraphrasierenden Befunde und Argumente entnommen wurden, kaum Wissenschaftlichkeit beanspruchen darf und damit das Thema wieder in die Ecke bildungsbürgerlicher Kaminlektüre stellt. Darauf im Einzelnen (etwa bezüglich der Komponisten Kayser und Zelter) zu erwidern⁴, ist an dieser Stelle weder Zeit noch Raum, ich beschränke mich daher auf einige in unserem Zusammenhang zentrale Anmerkungen.

Goethe hat sich über die gesamte Spanne seines kreativen Schaffens mit der Oper in allen ihren Erscheinungsformen auseinander gesetzt und mit Ausnahme der opera seria zu fast allen Gattungen mit eigenen Werken beigetragen. Bereits 1773-1775 entstand mit *Erwin und Elmire* das erste Singspiellibretto, das mehrfach vertont wurde und in der Vertonung Johann Andrés zu den erfolgreichsten Singspielen der kommenden zehn Jahre gehörte⁵. Bis zu seinem Tod schuf Goethe 16 weitere Libretti und Opernfragmente, ausgehend vom Singspiel und dem Melodrama (*Proserpina*) über die durchkomponierte opera buffa (*Scherz, List und Rache*) bis hin zu den späten Opernfragmenten (*Der Zauberflöte zweyter Theil*, *Der Löwenstuhl* und *Feraddedin und Kolaila*), die bereits an die romantische Oper erinnern, und Festspielen (*Pandora* und *Des Epimenides Erwachen*). *Faust*, so meine These, ist als das siebzehnte Libretto in diese Reihe einzugliedern und schließt zugleich alle während eines Lebenswerkes erarbeiteten Formen in sich zusammen. Goethes Kenntnis der musiktheatralen Gattung in allen ihren Erscheinungsformen ist überwältigend. Für an die 300 Opern lässt sich nachweisen, dass er sie teilweise

2 Vgl. meinen umfänglichen Forschungsbericht in: *Goethes Musiktheater* (wie Anm.1), S. 12-15.

3 *Die ungeheure Gewalt der Musik. Goethe und seine Komponisten*, München 2009.

4 Zur Ehrenrettung Kaysers sei verwiesen auf Benedikt Holtbernd, *Die dramaturgischen Funktionen der Musik in den Schauspielen Goethes*, Frankfurt/M. 1992, S. 145-179.

5 Friedrich Daniel Schubart bezeichnete es in der ‚Deutschen Chronik‘ [25 (September 1775)] als das „beste deutsche Singspiel“. Es wurde sogar übersetzt und bildete über knapp zehn Jahre eines der Repertoirestücke der Döbbelinschen Truppe in Berlin. Vgl. dazu: Thomas Bauman, *North German Opera in the Age of Goethe*, Oxford 1985, S. 136-138, und dazu die ausführliche Besprechung in Thomas Frantze, *Goethes Schauspiele mit Gesang und Singspiele 1773-1782*, Frankfurt/M. u.a. 1998.

mehrmals gesehen, in den autobiographischen Schriften beschrieben hat, oder unter eigener Intendanz aufführen ließ⁶. Sein Horizont reicht damit von der barocken bzw. spätbarocken italienischen opera seria (was selbstverständlich z.B. die Opern des Deutschitalieners Johann Adolf Hasse einschließt), der französischen tragédie lyrique (Jean-Philippe Rameaus und Jean-Baptiste Lullys) über die komischen Opernformen beider Nationen (Giovanni Battista Pergolesi, Baldassare Galuppi, Michel-Jean Sedaine, André Ernest Modeste Grétry) und das deutsche Singspiel, die Reformen der opera seria, u.a. von Christoph Willibald Gluck, die klassizistische Oper in Wien und unter Napoleon, Nicolò Piccinni, Gioachino Rossinis frühere Opern, Rettungsoper und Revolutionsoper, beispielsweise Antonio Salieris *Tarare* und Luigi Cherubinis *Der Wasserträger*, die Goethe besonders schätzte, die beginnende grand opéra in Paris bis hin zu den Werken Giacomo Meyerbeers. Die zentrale Position nehmen dabei ab ca. 1790 (also erst ab dem dritten Jahrzehnt der eignen schöpferischen Tätigkeit!) die Opern Wolfgang Amadeus Mozarts, insbesondere die *Zauberflöte* ein. Mozarts Genie erkannte Goethe, es heißt, auf eine Empfehlung Christoph Martin Wielands hin, als einer der ersten und machte das Weimarer Hoftheater zu einer frühen Pfleg- und Kanonisierungsstätte seiner Werke, deren gemeinsam mit Vulpus vorgenommene deutsche Textverarbeitungen und Spielfassungen von zahlreichen deutschen Bühnen übernommen wurden. Der Weimarer Spielplan versammelte unter Goethes Leitung die crème de la crème der zeitgenössischen Opernformen und -werke. Besonders für Goethes entgegen übler Nachrede der Nachwelt in Operndingen gar nicht veraltenden Hörgewohnheiten anhängendes Ohr spricht aber, dass in Weimar die innovativsten Erzeugnisse der Gattung aus Paris, Wien und Frankfurt oft nur mit einem bis zwei Jahren Verzögerung nach der Uraufführung aufgeführt wurden.

Das Libretto *Faust* und die Tradition des Leselibrettos

Ein Libretto ist gewöhnlich ein zur Vertonung als Oper oder Singspiel vorgesehener Text und so kann man gegen die These, *Faust* sei ein Libretto, einwenden, dass er in seiner zweiteiligen Gesamtheit zu Lebzeiten Goethes nicht vertont wurde, gar nicht vertont werden konnte, da der zweite Teil erst

6 Vgl. mein ausführliches Opernverzeichnis in: *Goethes Musiktheater* (wie Anm. 1), S. 547-556.

postum veröffentlicht wurde. Für den ersten Teil gab es hingegen zwei autorisierte Vertonungen bzw. Versuche, einen von Karl Eberwein in einer letztlich gescheiterten Zusammenarbeit mit Goethe in Weimar⁷ und einen von Fürst Radziwill in Berlin. Letzterer wurde fast das gesamte 19. Jahrhundert immer wieder gespielt⁸ und ist dem weiten Feld der Schauspielmusik zuzuordnen, deren Erforschung in den vergangenen Jahren erfreulichen Aufwind bekommen hat⁹. Goethe selbst sagte 1827 zu Johann Peter Eckermann, Mozart hätte den *Faust* vertonen müssen. Doch der war zu diesem Zeitpunkt schon fast 40 Jahre tot, und so nannte Goethe alternativ einen weiteren Zelter-Schüler, Meyerbeer (eigentlich Jakob Meyer Beer). Was in so fern berückend für Goethes feines Gespür für Komponisten spricht, als Meyerbeer damals sein großes Hauptwerk *Les Huguenots* (1836) noch gar nicht geschrieben hatte, und Goethes Diktum scheint geradezu auf Meyerbeers französische Oper *Robert le Diable* (1831) vorauszuweisen. Woher Goethe Meyerbeers Opernkunst kannte oder anders ihre weiteren Tendenzen errahnen konnte, bleibt wohl für immer sein Geheimnis (im Zelter-Goethe-Briefwechsel gibt es jedenfalls keinerlei Hinweise).

Da *Faust II* zu Lebzeiten Goethes unvertont blieb, könnte man zu Recht einwenden, die Musik im *Faust* sei eine Chimäre. Antwort darauf kann nur ein Exkurs in Goethes früheres Librettoschaffen geben.

Goethes Tätigkeit als Librettist lässt sich als die Geschichte einer großen Frustration beschreiben. Hatten die frühen Singspiele mit ihrer Mischung aus Sprechtext und Gesang noch Komponisten und Publikum gefunden, wurden die Realisierungsmöglichkeiten mit den steigenden Ansprüchen der Gattung und ihres Schöpfers an die Komposition immer schwieriger. Sehr verkürzt lässt sich dieser Zwiespalt auf die Formel bringen: Für Goethe stellte sich die Oper ab den 1790er Jahren einerseits als die ideale theatrale Gattung dar, gleichzeitig fand er keinen Komponisten, der ihm ebenbürtig bzw. selbstbewusst genug zu jener Zusammenarbeit auf Augenhöhe gewesen wäre, die

7 Goethe klagte im Brief gegenüber Zelter: „Was ich mit Faust vorhatte, sollte er nicht begreifen, aber er sollte folgen und meinen Willen tun, dann hätte er sehen sollen, was es heiße.“ MA (= Johann Wolfgang Goethe. Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Hg. von Karl Richter in Zusammenarbeit mit Herbert G. Göpfert, Norbert Miller, Gerhard Sauder und Edith Zehm) Bd. 20.1 (1991), S. 435.

8 Bis 1888. Vgl. Andreas Meier, *Faustlibretti. Geschichte des Fauststoffs auf der europäischen Opernbühne. Nebst einer lexikalischen Bibliographie der Faustvertonungen*, Frankfurt/M. 1990, S. 136.

9 Für *Faust* sei besonders verwiesen auf Beate Agnes Schmidt, *Musik in Goethes Faust. Dramaturgie, Rezeption und Aufführungspraxis*, Sinzig 2006.

beispielsweise Christoph Martin Wieland mit Anton Schweitzer während der 1770er Jahre gelungen war und die Goethe sich stets gewünscht hatte¹⁰. *Faust* wird damit zu einer Dichtung, die Musik resp. Opernelemente als optionale Strukturelemente verwendet, *ohne* dass dies den Text auf eine Existenz als tatsächlich *vertonten* Text einschränkt.

In *Faust* findet sich ein Füllhorn musikalischer Formen bzw. genauer: Opernelemente, die bereits im Text so definiert sind, dass sie sich dem zeitgenössischen Leser oder Zuschauer eindeutig erschlossen und uns Dank der zunehmenden Kenntnis von Werken der vorklassischen Periode im Zuge der Wiederaufführungen vorklassischer Opern und der literaturwissenschaftlichen Librettoforschung wieder geläufig werden. Gesangseinlagen sind als der deutlichste Fall an Einzügen im Satzspiegel, darüber hinaus an bestimmten Vers- und Strophenformen zu erkennen. Die einfachsten dieser Formen sind strophisches Lied und ein- oder zweiteilige Arie, hinzu kommen Gesänge in Chören oder variablen Versformen und melodramatische Passagen.

Goethes Verwendung dieser Formen bewegt sich einerseits im Rahmen dessen, was in der zeitgenössischen Librettistik üblich und somit für den Leser und Zuschauer entschlüsselbar war, entwickelt diese Formen jedoch bereits in seinen frühen Libretti zu einem regelrechten semantischen System weiter, bei dem die verwendete Form (etwa eine da capo-Arie) alleine als *Form* bereits etwas über die Figur aussagt und damit auch den Vorzug bietet, dass diese Aussage sich außerhalb des Gesichtsfeldes der Figur vollzieht und so beinahe wie der Kommentar eines epischen Erzählers funktioniert. Dieses prozessuale Erzählen findet man bei allen Autoren der Weimarer Klassik und es entstammt direkt der Oper, die damit seit ihren venezianischen Anfängen operiert¹¹. Voraussetzung dafür, dass im *Faust II* auch ohne Musik funktionieren kann, was eigentlich mit der Musik verbunden ist, ist eine literarische Rezeptionsform, deren letzte Reste man heute nur noch bei Reclam findet: die des Leselibrettos.

Zwischen 1670 und 1790 war die Oper ein Vergnügen, das nur die Bewohner fürstlicher Residenzen oder großer Städte hatten und diese oft nur für wenige Jahre. Die stehenden bürgerlichen bzw. städtischen Opernhäuser entstanden, von wenigen Ausnahmen wie der Hamburger Gänsemarktoper abge-

10 Vgl. *Goethes Musiktheater* (wie Anm. 1), S. 161.

11 Wenn beispielsweise das Duett des streitenden Liebespaares zu Beginn bereits ankündigt, dass beide zusammen gehören und am Ende zueinander finden werden; ein als Schäferin verkleidetes Mädchen sich dem Zuschauer durch eine heroische Arie als Prinzessin zu erkennen gibt oder umgekehrt niedere Figuren dies durch ihre strophischen Liedformen bestätigen.

sehen, erst um die Wende zum 19. Jahrhundert. Gleichwohl zählte die Oper zu einem zentralen Bildungs- und Kulturgut der oberen Stände: des Adels und des gehobenen Bürgertums. Dem Mangel an sinnlicher Anschauung kam man bei durch die *Lektüre* der Libretti. Neben umfänglichen Librettosammlungen besuchter Opernvorstellungen vor allem in adeligen Bibliotheken, wurden Libretti auch in reinen Leseausgaben verbreitet. So waren die Libretti Metastasios im 18. Jahrhundert praktisch jedem gebildeten Menschen vertraut, selbst wenn er oder sie nie in ihrem Leben ein Opernhaus betreten hatte oder auch nur das Bedürfnis danach verspürte, wie Johann Jacob Bodmer¹², der Zürcher Widersacher Johann Christoph Gottscheds. Ähnlich verhielt es sich mit den Libretti der deutschen Oper während ihrer Blüte zwischen 1680 und 1740. Das Leselibretto existierte sogar als eigene Gattung, eingestellt in Romane¹³ oder in Bänden zusammen mit anderen Libretti oder Lesedramen publiziert¹⁴. Mitunter hatte es etwas abweichende Formen wie den Alexandriner im Rezipitativ, was weniger ein Anachronismus als in diesem Falle eine Signatur des Lesetextes zu sein scheint; generell längere Dialogpassagen und eine Arieneinteilung, die nicht auf die Singbarkeit des Stücks Rücksicht zu nehmen brauchte, also beispielsweise einer Figur mehrere Arien in Folge geben konnte.

Faust greift diese Rezeptionstradition auf, indem er zwar kein reines Leselibretto sondern ein Text ist, den sich Goethe immer auch als Bühnentext vorgestellt hatte, aber er setzt die Opernelemente für prozessuales Erzählen ein, um darüber hinaus beim Leser eine *Oper im Kopf* zu evozieren, die nicht zwingend auf einen Komponisten angewiesen ist.

Ein weiteres, buchstäblich grundlegendes Opernelement des *Faust* ist seine Versform. Im *Faust* ist eine Fülle verschiedener Versformen versam-

12 Am 12.4.1745 schreibt Bodmer in einem Brief an Friedrich von Hagedorn „Wären alle Opern so beschaffen, wie die des Metastasio, so hätten wir freilich für den guten Geschmack nichts zu befürchten. Wollte Gott, dass es unsere Landsleute in dem Drama so weit gebracht hätten [...] Was ich am Metastasio aussetzen könnte, wäre vielleicht, dass er mir allzu süß singt.“ Zitiert nach Gloria Flaherty, *Opera in the Development of German Critical Thought*, Princeton 1978, S. 145.

13 Beispielsweise die Romane Anton Ulrichs von Braunschweig-Lüneburg *Die durchleuchtigte Syrerin Aramena* und *Die römische Octavia*.

14 Beispielsweise Johann Christian Hallmanns *Trauer=/ Freuden=/ und/ Schaffer=/ Spiele*, Breslau 1684, Joachim Beccaus *Theatralische Gedichte und Übersetzungen*, Hamburg 1720, und Christian Felix Weißes Übersetzung von Metastasios *Alcide al bivio* als *Die Wahl des Herkules oder Alcide an zwei Wegen*. Textbuch ital./ dt. Pietro Metastasio. Herausgegeben zur Beförderung der Tugend. o. O., o. J. (ca. 1770).

melt, dies alleine verweist bereits wiederum auf die Tradition der Oper, die wegen der unterschiedlichen Medien Rezitativ, Arien und Chöre verschiedene Versformen systematisch mischte. Eine vergleichbare Mischung gibt es in keinem der Goetheschen Sprechtheatertexte, jedoch in den Goetheschen Libretti. Gleichwohl hält den *Faust* ein einheitliches Grundmetrum zusammen, das in der deutschen Literaturwissenschaft daher auch *Faustvers* heißt.

Es ist ein zwei- bis sechshebiger Jambus mit unregelmäßig auftretendem Endreim, und kann auch als Madrigalvers bezeichnet werden. Der Madrigalvers entstammt ursprünglich der italienischen Lieddichtung und wird ab 1700 zum verbindlichen Metrum der deutschen Librettistik. Entsprechend taucht diese Versform in keinem der übrigen Goetheschen Sprechdramen auf, dafür aber in seinen Opernlibretti ab den 1780er Jahren.

Die Oper als Vorbild für ein enzyklopädisches und fragmentarisches Welttheater

Bereits die Präludiumsszenen der Faustdichtung geben einen entscheidenden Hinweis auf die Bauweise des zu erwartenden Dramas. „Gebt ihr ein Stück, so gebt es gleich in Stücken“¹⁵ fordert der Theaterdirektor im *Vorspiel auf dem Theater*. Die auf diese Weise angekündigte Dichtung, so lässt sich schließen, wird nicht eine große einheitliche Form entwickeln, sondern sich in einer Serie gelenkartig verbundener Elemente fortschreiben. Goethe selbst gibt in einem an späterer Stelle noch ausführl. zu zitierenden Brief die Vorbilder dafür an: Die Tri- oder Tetralogie antiker Theateraufführungen und deren *moderne* Entsprechung, die er in Italien als Operaufführungen mit eingefügten scene buffe und Komödien mit eingefügten komischen Opern kennen gelernt hatte. Die Oper ist damit, lässt man die Zueignung einmal außen vor, im *Faust* von der ersten Szene an präsent.

Ab 1797 (das ist auch etwa die Zeit, ab der die Präludiumsdichtungen entstehen) gewinnt die Oper im Kontext des *Faust* immer stärker ästhetisches

15 Vers 99. FA (= Johann Wolfgang Goethe. Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche. Vierzig Bände. Hg. von Friedemar Apel, Hendrik Birus, Anne Bohnenkamp, Dieter Borchmeyer, Hans-Georg Dewitz, Karl Eibl, Wolf von Engelhardt, Horst Fleig, Harald Fricke, Wilhelm Große, Walter Hettche, Herbert Jaumann, Dorothea Kuhn, Petra Masaik, Christoph Michel, Klaus-Detlef Müller, Gerhard Neumann, Norbert Oellers, Wolfgang Proß, Hartmut Reinhardt, Dorothea Schäfer-Weiß, Gerhard Schmid, Irmtraud Schmid, Albrecht Schöne, Rose Unterberger, Wilhelm Voßkamp, Manfred Wenzel, Waltraud Wiethölter) I, Bd. 7/1 (1994), S. 17.

und theoretisches Gewicht. In den parallel geführten Goethe-Schillerschen Überlegungen zu epischer und dramatischer Dichtung erweist sich *Faust* zunehmend als eine Konzeption, die gerade deshalb von den gerade festgelegten Richtlinien zur Trennung der beiden Gattungen abweichen *muss*, weil sie den eigentlich der epischen Dichtung vorbehaltenen Anspruch einer Weltdeutung bzw. wenigstens Weltbeschreibung formuliert. Zwangsläufig, so Schiller, muss sie fragmentarischen Charakter haben, um die Totalität einer disparat gewordenen Welt zu fassen¹⁶. Ausgerechnet der operskeptische Schiller bringt Ende des Jahres 1797 die Oper als eine potentielle Erneuerung des Dramas in die Überlegungen ein und Goethe verweist sofort auf Mozarts *Don Giovanni*¹⁷. Zu diesem Zeitpunkt hatte Goethe bereits an einem Opernfragment *Der Zauberflöte zweiter Theil*, also einer Fortsetzung von Schikaneders und Mozarts Oper *Die Zauberflöte* gearbeitet und nach Oskar Seidlins These¹⁸ das *Vorspiel auf dem Theater* daraus für den *Faust* übernommen. Später sollte u.a. noch das Kind von Tamino und Pamina als Euphion in *Faust II* wiederkehren.

Die Gattungen der Oper erweisen sich als Lösungen und Vorbilder für eine ganze Reihe poetischer Probleme der Faustdichtung, die im Goethe-Schiller-Briefwechsel zur Sprache kommen und zwischen 1797 und 1803 bearbeitet werden. Zunächst bot sie ganz grundsätzlich die Lösung für das Vorhaben einer fragmentarischen *und* abgeschlossenen Dichtung: Sehr verkürzt formuliert ist die Oper und damit auch das Libretto eine genuin epische Dramengattung, weshalb auch Brechts späterer Rückgriff auf sie für die Entwicklung eines epischen Theaters folgerichtig ist. Die Oper entwickelt ihre Handlungen in weitgehend statischen Stationen. Insbesondere die ernste Oper im 18. Jahrhundert betont diese Reihung noch in ihrer Binnenstruktur aus dramatischem Rezitativ und statischer da capo-Arie. Die opera buffa bemüht sich dagegen um eine Dramatisierung, löst aber das Prinzip nicht auf. Doch auch die Opernfiguren sind quasi als ‚Cluster‘ angelegt, deren charakterliche Vielfalt durch die Zusammenstellung vornehmlich der Arien mosaikartig definiert wird. Je mehr Arien ein Charakter hat, desto facettenreicher ist er. Eine Arie zu entfernen bedeutet den Verlust eines charakterlichen Aspektes aber kein generelles Unlogisch-werden. Hinzu kommt, dass die Oper sich im 17. und 18. Jahrhundert auch in ihrer Makrostruktur als eine Reihung

16 MA, Bd. 8.1, S. 363.

17 MA, Bd. 8.1, S. 479.

18 Oskar Seidlin, *Von Goethe zu Thomas Mann zwölf Versuche*, Göttingen 1963, S. 56-64.

etablierte: als Vorspiel, Prolog, Intermezzi (per musica), Divertissements, Nachspiel. Goethe selbst hat diese alle theatralen Formen umfassende Großform des Musiktheaters in Verbindung gebracht mit der antiken Tetralogie und damit die Synergie der in der Oper präsenten modernen Antike und der griechischen Theaterformen als gemeinsame Vorlage für *Faust*, insbesondere für den Helena-Akt enthüllt¹⁹, worauf noch zurück zu kommen sein wird.

Wenngleich sich Seidlins bereits erwähnte These von der Transposition des *Vorspiels* aus dem Zauberflötenfragment zu *Faust* mit letzter Sicherheit weder beweisen noch verwerfen lässt, erweisen sich *Zauberflöten-Fragment* und *Faust* im Goethe-Schiller-Briefwechsel doch über weite Strecken als Schwesterwerke, die sich wechselseitig befruchten.

Entsprechend zeigt das Vorspiel auf dem Theater mit der illusionsbrechenden Bretterbühne den Lieblingstopos der von Goethe zeitlebens verehrten opera buffa: das Theater auf dem Theater. Es wird alterniert durch das Pathos des nachfolgenden *Prolog im Himmel*. Im Kontext des *Zauberflöten-Fragments* wird eine burleske Prosaszene einem hohen Weihespiel vorgeschaltet. Mit der lustigen Person tritt darin bereits das Prinzip eines Pulcinells auf, von dem Papageno nur eine konkrete Erscheinungsform ist und von dem mannigfaltige Metamorphosen in der Faustdichtung erscheinen, nicht zuletzt als ein Aspekt der Figur Mephistos.

Der *Prolog im Himmel* lässt sich nicht mit Goethes sonstigen Theater-Prologen vergleichen, die stets von einem einzelnen Mimen gesprochene Texte sind, in so fern formal der *Zueignung* vergleichbar. Überdies sind sie in keinem einzigen Fall integrativer Bestandteil eines Dramas geworden, sondern nehmen stets auf ein aktuelles Ereignis Bezug.

Für den *Prolog im Himmel* ist weithin akzeptiert²⁰, dass Goethe auf das Vorbild des spanischen Barockdramas, insbesondere Calderóns *El gran teatro del mundo* rekurriert. Allerdings scheidet Calderón als *direktes* Vorbild aus chronologischen Gründen aus, da der Prolog nach Grumach bereits auf den Faustplan von 1797 zurückgeht und in seiner endgültigen Form 1800 entstand, Goethe sich jedoch erst ab 1802 intensiver mit Calderón befasste, den er zuvor nur dem Namen nach kannte²¹. Die barocke Form des Welttheaters,

19 In einer Rezension über Gottfried Jacob Hermanns Untersuchung dieses Phänomens. Vgl. FA I, Bd. 21, S. 949-952. Vgl. ferner: *Goethes Musiktheater* (wie Anm. 1), S. 520-523.

20 Vgl. Schöne in FA I, Bd. 7/2, S. 162-163.

21 Vgl. *Goethes Musiktheater* (wie Anm. 1), S. 353-355.

das letztlich auf die antike Vorstellung von der Welt als Bühne zurückgeht, war Goethe natürlich u.a. aus dem Jesuitentheater geläufig, mit dem auch Calderóns Dramen in Bezug stehen. Eine zentrale Inspirationsquelle dürfte Antonio Cestis/Francesco Sbarra überdimensionales Barocktheater *Il pomo d'oro* (1668) gewesen sein, dessen Bühnenbildstiche von 1667 Goethe besaß und die insbesondere in der Szene *Bergschluchten* ihre Signatur hinterlassen haben. Wichtiger aber als die Frage nach der Genealogie ist natürlich die nach den ästhetischen Konsequenzen: Denn erst durch die Präludiumsszenen gerät *Faust* von einem bürgerlichen Trauerspiel zu jener Welttheaterkonzeption, als die er seine Karriere als allegorisch bzw. symbolisch interpretierbarer Versuch einer Welt- und Menschheitsdarstellung in der deutschen Literatur angetreten hat. Gleichwohl darf man nicht aus den Augen verlieren, dass die Welttheaterkonzeption des *Faust* keine weltdeutende in dem Sinne mehr ist, dass sie Ausdruck einer göttlichen Allmacht wäre, wie dies bei Calderón und im Jesuitentheater der Fall ist. Schließlich ist der *Prolog im Himmel* bereits eine Funktion des *Vorspiels auf dem Theater*, findet also auf der Bretterbühne eines Wandertheaters (!) statt. Das Welttheater wird so von einer ideologischen zu einer ästhetischen Klammer für die disparaten, welt- und zeitungsspannenden Elemente der Dichtung. Vorbilder dafür gibt es abermals zeitgenössisch vor allem – in der Oper.

An dieser Stelle sei nur auf zwei Werke verwiesen, deren Kenntnis man bei Goethe voraussetzen kann, und die eine berückende Ähnlichkeit mit der Konstellation des *Prolog im Himmel* aufweisen. In *Hippolyte et Aricie* (1733) von Rameau/Simon Joseph Pellegrin verabreden Diana und Amor einen Tugendbeweis, der an eine Wette erinnert²². Noch näher an der Konzeption des *Faust* steht allerdings ein Werk, das unter Goethes Theaterleitung ab 1800 in Weimar aufgeführt wurde, dessen Auswahl und Proben also genau die Ausarbeitung der Präludiumsdichtungen flankieren: Salieris und Beaumarchais' *Tarare*. Die Oper gilt als eine der ersten Revolutionsoptern und verursachte bei ihrer Uraufführung 1787 (also zwei Jahre vor der Französischen Revolution) Straßensperren in Paris²³. Im Prolog dieser Oper verabreden die Natur und der Geist des Feuers (der hier für den Geist der Aufklärung steht) ein

22 Goethe war mit Rameaus Opernkunst bereits seit seiner Jugend bekannt, wie sein flammender Beitrag über Rameau für Lavaters *Physiognomische Fragmente* beweist. I (1775). Zudem lagen für Rameaus Opern nicht nur gedruckte Libretti, sondern überdies Partitur bzw. Particellendrucke vor, die Goethe sicher zugänglich waren.

23 Es ist anzunehmen, dass Goethe bei seiner Wertschätzung für die Opern Salieris wie die Dichtung Beaumarchais' das Stück bereits bei der UA zur Kenntnis genommen hatte.

Menschen-Experiment, bei dem einige Schatten irdische Rollen zugewiesen bekommen. Nach 40 Jahren soll das Ergebnis begutachtet werden. Dieser Zeitpunkt ist mit dem Einsetzen der Handlung erreicht. Wie im *Faust* fehlt den Gottheiten dieser Opernprologe die weltanschauliche Verbindlichkeit. Sie sind philosophisch-ästhetische Prinzipien, die im *Faust* mit der Abfolge aus *Zueignung*, Schauspielprolog und Opernprolog das Reihungsprinzip der *Faustdichtung* per se präluieren und etablieren. Dieses Reihungs- oder Schachtelprinzip durchzieht die Dichtung formal und inhaltlich und setzt damit bereits vorab Mephistos poetologisches Diktum für die *Walpurgisnacht* um, es sei üblich, „dass in der großen Welt man kleine Welten macht“²⁴. Schon um 1800 entwickelte die Dichtung damit den situativen Reihungscharakter, den Goethe fünfzehn Jahre früher (1786) gegenüber dem Komponisten Philipp Christian Kayser für die italienische opera buffa als geradezu ideale Form konstatiert hatte²⁵. Für sein zentrales Werk wird diese Form nun als eine ästhetische festgeschrieben, die den enzyklopädischen Charakter der Dichtung gerade erst *ermöglicht*.

Die Staffelung der Präludiumsditionen hat ihre Vorbilder also eindeutig im Musiktheater. Im *Vorspiel auf dem Theater* wird Goethes Lieblingsintermezzo *L'impresario in angustie* (Domenico Cimarosa/Giuseppe Maria Diodati) von 1786 verarbeitet, das er seit seiner italienischen Reise kannte und nicht zufällig parallel zur Entstehung der Präludiumsditionen mit Vulpius' Hilfe für das Weimarer Theater bearbeitete. Auf diese Weise entsteht eine formal fragmentarische *und* ideologisch brüchige Reihung verschiedener Dichtungsformen, die im Unterschied zu Calderón gerade *keine* eindeutige, etwa christlich eschatologische, Weltsicht mehr zulässt.

Einen ähnlich gefächerten Komplex wie die Präludiumsditionen bildet die *Walpurgisnacht*. Diverse Ensemblesänge, zwei Duette und Chöre finden sich in dieser, in den Worten Albrecht Schönes, „Hexenoper“²⁶. Von besonderem Interesse ist ein kleines Divertissement, um dessen Leumund es in der Forschung denkbar schlecht bestellt ist. Die Rede ist vom *Walpurgisnachtstraum*.

24 Vers 4044, FA I, Bd. 7/1, S. 174.

25 „Die Italiäner haben die größten Effekte mit einzelnen Situationen gemacht, die nur so zur Noth am allgemeinen Faden des Plans hängen. Man verlangt nicht vom Flecke weil das ganze nicht interessiert, weil einem an jedem besondern Platze wohl wird.“ 5. Mai 1786. FA II, Bd. 2, S. 630.

26 FA I Bd. 7/2, S. 342

Viele Interpreten des *Faust* halten ihn für verzichtbar, ja, gar für einen Ausrutscher Goethes, der mal verzeihlich, mal unverzeihlich genannt wird²⁷.

Das 1797, also zur selben Zeit wie die Präludiums-dichtungen entstandene *Intermezzo* von *Oberons und Titanias Goldener Hochzeit* ist eine kleine, vollständig gesungene Passage innerhalb des *Faust I*. Zu den direkten Anregungen gehört neben Shakespeares *Sommernachtstraum* Wranitzkys *Oberon, König der Elfen* (UA 1790 nach Christoph Martin Wieland und Sophie Seyler), der bereits Mozart als Vorbild der *Zauberflöte* diente, sowie Gotters Libretto *Die Geisterinsel* (vertont u.a. von Zumsteeg und Reichardt) nach Shakespeares *Sturm*, mit dem Goethe via Schiller ab 1796 vertraut war und mit dem den *Walpurgisnachtstraum* die Figur des Ariel verbindet. Ein Teil der Szene war ursprünglich als Fortsetzung der *Xenien* geplant, doch Schiller wollte nach dem satirischen Rundumschlag vom Vorjahr die Wogen sich erst wieder glätten lassen. So blieben die Ansätze liegen und Goethe hat sie später für die Reihe der Musiktheater-elemente im *Faust* ausgestaltet.

Wie in einem der Goetheschen *Maskenzüge* für das Weimarer Hoftheater reihen sich hier Gestalten von mehr oder weniger deutlichem Realitätsbezug aneinander, in denen Goethe mal menschliche Typen und Geisteshaltungen (Dogmatiker/Realist/Idealist), mal Zeitgenossen in durchsichtigen Masken in ihren Reaktionen auf die *Walpurgisnacht* ironisch vorführt.

Der *Walpurgisnachtstraum* führt mit dem Maskenzug als Gestaltungsprinzip (wie später in der *Mummenschanz* und *Klassischen Walpurgisnacht*) und den allegorischen Figuren zwei der *zentralen* Prinzipien des zweiten Teils ein. Er ist damit geradezu die *Keimzelle* des zweiten Teils. Ein Einschübel bleibt er dennoch. Doch just mit dieser Selbständigkeit antizipiert er abermals die Gestaltungsweise des zweiten Teils. Hier im ersten ist das *Intermezzo* allerdings noch die Ausnahme, die mit der Stationenform eigenständiger Komplexe im zweiten Teil zum Gestaltungsprinzip wird.

Das Vorbild für diese Verfahrensweise ist eindeutig die französische Oper. Einschübe, sog. Divertissements gehören sowohl zur tragédie lyrique wie zur opéra comique und auch Gluck verwendet sie noch. In der Regel sind es kleine Szenen mit Genretänzen oder Feste. Das Publikum hatte sich daran gewöhnt, im Medium der Oper auf diese Weise exotische Kostüme vorgeführt zu bekommen. Genau dieses Prinzip wird von Beaumarchais/Sallieri in der bereits erwähnten Oper *Tarare* ironisch gebrochen. Im zweiten

27 Vgl. Schönes Abriss in FA I, Bd. 7/2, S. 362-363.

Akt inszeniert Calpigi, der Oberaufseher im Serail und ein von Seeräubern verschleppter italienischer Gesangskastrat (!), ein europäisches Maskenfest.

Damit soll die treue Gattin des eingekerkerten Helden Tarare, sie heißt Astasie, zerstreut und vom Gedanken an ihren verschwundenen Mann abgebracht werden, damit sie sich dem Despoten als Geliebte ergibt. Die Funktion ist also haargenau dieselbe wie die des *Walpurgisnachtstraums*, der gleichermaßen zu Fausts Zerstreung inszeniert wird, wie um ihn von seiner Erinnerung an Gretchen abzubringen.

Viel spannender aber ist, wie Calpigi die Haremsdamen als Schäferinnen in europäischen Kostümen dem zuschauenden Orientalen als den letzten Schrei des Exotismus vorführt und damit dem zeitgenössischen Zuschauer einen ironischen Spiegel vorhält. Im *Walpurgisnachtstraum* finden wir genau dasselbe Prinzip, von der populären Türkenoper auf die fünfzehn Jahre später populäre Geisteroper umgemünzt: Das Intermezzo findet vor dem Hofstaat von Oberon und Titania statt, wird also von Geistern für Geister gespielt. Die auftretenden ‚Menschen‘ sind demnach als Menschen verkleidete Geister. In spezifisch Goethescher Ironie führen hier echte Geister menschliche ‚Geister der Zeit‘ vor und blicken dem Zuschauer Faust (als dem einzigen ‚Menschen‘ auf der Szene) und natürlich dem Zuschauer der Faustinszenierung von der Bühne herab ins Gesicht.

Die Lieder der Gretchentragödie

Einen ganz anderen Charakter haben die Opernelemente der Gelehrten- wie der Gretchentragödie. Da die Faustdichtung Goethe wie die Librettistik praktisch über sein gesamtes kreatives Schaffen hinweg begleitet hat, flossen stets jene Gattungen, mit denen er sich gerade für das Musiktheater befasste, auch in die zeitgleich erarbeiteten Passagen des *Faust* ein. Die Gelehrten- und Gretchentragödie gehört zu den ältesten Schichten, denen des sog. *Urfaust* und greift entsprechend besonders auf die Verfahrensweisen des Norddeutschen Singspiels – als musikalisches Äquivalent zum bürgerlichen Trauerspiel – zurück, das Goethe von 1774-1784 bearbeitet hatte.

Für seine Singspiele hatte Goethe bereits in den 1770er Jahren eine Typologie der Gesänge entwickelt, die den Formen Lied und Arie situative und charakterisierende Qualitäten zuweist und damit ermöglicht, durch die Form etwas über den Charakter bzw. die psychologische Disposition der Figur aus-

zusagen. Die Oper definiert bis zu Mozart ihre Figuren stets über die verwendeten Gesangsweisen, argumentiert dabei jedoch vornehmlich ständisch, indem hohe Figuren Arien, niedere hingegen Lieder singen mit dem entsprechenden Problem, wenn hohe und niedere Charaktere im Duett zusammen kommen²⁸. Goethe transformiert das ständische in ein situatives Moment, indem er Lieder als etwas auswendig Gelerntes, jederzeit Wiederholbares charakterisiert, der Arie hingegen den einzigartigen und emotional authentischen Ausdruck bescheinigt. 1779 schrieb er diesbezüglich an seinen Freund, den Komponisten Philipp Christoph Kayser:

Ich bitte Sie darauf acht zu geben, daß eigentlich dreierlei Arten von Gesängen drinne vorkommen.

Erstlich Lieder, von denen man supponiert, daß der Singende sie irgendwo auswendig gelernt und sie nun in ein und der andern Situation anbringt. Diese können und müssen eigene, bestimmte und runde Melodien haben, die auffallen und jedermann leicht behält.

Zweitens Arien, wo die Person die Empfindung des Augenblicks ausdrückt und, ganz in ihr verloren, aus dem Grunde des Herzens singt. Diese müssen einfach, wahr, rein vorgetragen werden, von der sanftesten bis zur heftigsten Empfindung. Melodie und Akkompagnement müssen sehr gewissenhaft behandelt werden²⁹.

Ist der Blick erst einmal dafür geschärft, so entfaltet sich in den Liedern Gretchens sukzessive ihr emotionaler Reifeprozess. Zu Beginn erscheint sie als gehorsames, in ihren sozialen Kontext voll integriertes Bürgermädchen von einigem Temperament, als dessen einzige Schwäche ein leichter Hang zur Koketterie auszumachen ist. Feurige Gefühlsäußerungen gehören ebenso wenig zu ihrem Verhaltenskodex, wie ausgedehnte Reflexionen.

In der Szene *Abend* überfällt sie eine ihr unerklärliche Furcht beim Betreten ihres Zimmers, das Mephisto zuvor mit dem verführerischen Schmuck präpariert hat. Sie verarbeitet ihre Angst auf dieselbe Weise wie die Heroine in Goethes Singspiel *Die Fischerin*: sie beginnt zu singen ‚Es war ein König in Thule...‘, während sie auf die Mutter wartet, von deren Heimkehr sie sich Sicherheit erhofft. Sie singt das Lied aus einer unklaren Stimmung heraus und verwendet dabei die vorgeblich unreflektierte Gesangsweise eines Volksliedes, das ihr ‚gerade so einfällt‘. Die Bezüge zur Handlung erscheinen also nicht als ihre individuelle und intellektuelle Leistung, sondern erhalten etwas Schicksalhaft-Zufälliges. Zugleich liefert der Umstand, dass sie auf ein Volkslied (oder vorgebliches Volkslied) zurückgreift, ein Psychogramm

28 Mozart löst dieses Problem in der *Zauberflöte*, indem Pamina und Papageno gemeinsam ein Lied singen, als Signal für dessen ständeübergreifendes Potential.

29 Am 29.12. FA II, Bd. 2, 232.

Gretchens, zeigt ihr natürliches Wesen sowie eine damit verknüpfte und positiv zu verstehende Naivität, und überdies bescheinigen ihr Inhalt und Stimmung des Liedes hohe Sensibilität.

Gretchens Gesang am Spinnrad in ‚Gretchens Stube‘ markiert demgegenüber einen enormen Entwicklungsschritt und ist so einzigartig innerhalb des *Faust* wie innerhalb des Goetheschen Musiktheaters. Statt als Gesangseinlage in einem Dialog, Rezitativ oder Redefluss zu stehen, füllt der Gesang die gesamte Szene aus, steht unkommentiert als die große Soloszene der Heroine und erhält damit das wohl stärkste dramatische Gewicht, das ein Gesang überhaupt haben kann. Obgleich der Gesang in regelmäßige Strophen zu vier Versen aufgeteilt ist, handelt es sich mitnichten um ein einfaches Lied oder gar Volkslied, wie in vielen Interpretationen zu lesen ist³⁰.

Nach Goethes Definition der Gesangsweisen ist Gretchens ‚Meine Ruh‘ ist hin‘ dem Inhalt nach eine Arie, ein zutiefst authentischer, und höchst emotionaler Gesang. Die dreifach wiederkehrende Anfangsstrophe hat refrainartigen Charakter und wirkt zugleich wie ein Echo auf die Wiederholungen in barocken da capo-Arien. Die Gesangsweise changiert damit zwischen Lied und Arie, markiert gewissermaßen die ‚Bruchstelle‘ zwischen den beiden Formen. Virtuos spielt Goethe mit den Gattungen und zeigt, wie Gretchen ihre Situation mit einem Lied zu kompensieren versucht, gleichsam als wollte sie ihr keimendes Selbstbewusstsein in die Schranken eines gebändigten, strophischen Gesanges verweisen. Doch ihre Gefühle brechen mit Macht hervor und das Lied gerät ihr zur Arie. Versatzstücke des Liedes verbleiben wie vergebliche Versuche, die neue und ungewohnte Emotionalität einzudämmen. Voraussetzung für eine Arie ist nach Goethes Definition eine selbstbewusste und reife Persönlichkeit. In *Gretchens Stube* ist im Wechsel vom halbbewussten Volkslied zur Arie am Spinnrad genau der Moment gezeigt, in dem das bis dahin fremdbestimmte Mädchen zu eigener individueller Selbstäußerung erblüht.

Gretchen erscheint also durchaus nicht als willenlos verführtes Mädchen, sondern ihre hier zum Ausdruck kommende Sehnsucht macht Fausts Überredungsversuche in Marthens Garten eigentlich überflüssig: Es gibt kein zurück mehr zu dem braven Kind vom Anfang.

Das Lied im *Kerker* greift parabolisch zurück zur Ballade vom ‚König in Thule‘: An die Stelle der Mädchennaivität vom Anfang tritt nun der Wahnsinn, und dieses Mal handelt es sich um eine als Lied getarnte Arie:

30 Vgl. FA I, Bd. 2, S. 320.

Gretchen erscheint wie Ophelia aus *Hamlet*, deren Leiden in einen hell-sichtigen Wahnsinn umgeschlagen ist. Sie durchschaut ihre Situation auch durch die Schleier eines ‚verrückten Kopfes‘, und auf der ästhetischen Ebene mildert die geistige Zerrüttung das Pathos ihres tragischen Schicksals und ihres Entschlusses, lieber zu sterben als mit Faust zu fliehen.

Schon rein formal lässt sich der Gesang anhand von Metrum und Strophenform nur als eine sehr frei gestaltete Arie beschreiben. Dem folgt der Inhalt: Liegen beim Volkslied die Bezüge zur Handlung für den Sänger eher im Halbdunkel, ist er hier eindeutig. Gretchen beschreibt ihre Situation zwar verfremdet, aber sehr bewusst. Auch wenn sie dabei *inhaltlich* auf das Volksmärchen vom Machandelbaum zurückgreift (einer in der Volksmedizin zur Abtreibung verwendeten Pflanze). Gretchen ist an dieser Stelle der Handlung weder unbewusst noch unschuldig und sie hält sich auch weder für das eine, noch für das andere. Daher verwendet sie die persönlichste und individuellste aller Gesangsweisen – die Arie.

Die Apotheose der Oper im Helena-Akt

Helena gehört zu Goethes ältesten Konzeptionen und war mittelfristig mit Bezug zum *Walpurgisnachtstraum* ebenfalls als Intermezzo, diesmal unter dem vielsagenden Titel *Zwischenspiel zu Faust* konzipiert. Diese Passage wird von nahezu allen Interpreten mit der Oper in Verbindung gebracht³¹, allerdings zumeist mit einer gewissen Ratlosigkeit, wie dieser Befund zu deuten sei.

Stofflich gehört die Helena-Episode zum ‚Urgestein‘ des Fauststoffes, es gibt sie schon bei Marlowe und im Volksbuch. Zugleich manifestiert sich in ihr Goethes zentrales Problem: Wie konnte er das antike Sinnbild für vollendete Schönheit und die antike Ästhetik mit dem mittelalterlichen Teufelsbündler zusammentreffen lassen, ohne sie dazu, wie Goethe fürchtete, erst ‚in eine Fratze verwandeln‘ zu müssen? Von der Ästhetik her gefragt: Wie ließen sich das Griechisch-Klassische und Nordisch-Moderne (in Goethes Sprachgebrauch ist das das „Romantische“) verbinden?

Im Helena-Akt treten also ästhetische Konzeptionen in den Vordergrund: Mit den Choretiden, die Helena in der Szene *Vor dem Palast des Menelas zu Sparta* begleiten, und ihren antikisierenden Chorstrophen tritt die *Kon-*

31 Vgl. Schöne in FA I, Bd. 7/2, S. 619-621.

zeption, Schiller würde sagen: die *Idee* des klassizistischen Chordramas und seines ethisch-ästhetischen Feldes auf. In der Szene *Innerer Burghof* werden sie mit dem mittelalterlich-neuzeitlichen Personal und seiner durch Reim und Gesang vermittelten Welt konfrontiert. Entsprechend treffen hier die antikisierenden Chorstrophen der Mädchen auf die Verfahrensweisen des Singspiels. Lynceus ist mit seinen Anklängen an den Minnesang der ‚Vorsänger‘, dessen Ausdrucksweise Helena so sehr beeindruckt, dass auch der bis dahin prosaische Faust zu singen beginnt. Bereits das Norddeutsche Singspiel der 1770er Jahre hatte mittelalterliche Stoffe für die Musikbühne popularisiert. Eine Tendenz, die in der Folge vor allem die französische opéra comique weiterführte, beispielsweise mit Grétrys und Sedaines Erfolgsoper *Richard Löwenherz*, in der ein Chanson Blondels, des treuen Dieners von Richard, ähnlich weitreichende Folgen für die Handlung hat.

Das Ergebnis der buchstäblich zu nehmenden Vereinigung der beiden in Faust und Helena verkörperten Prinzipien ist mit Bedacht keine historische oder stoffliche Gestalt, sondern ein Kunstprodukt: Euphorion ist die Allegorie der reinen Poesie und erstaunlicherweise zieht er die Verfahrensweise der durchgesungenen Oper unmittelbar mit sich: Sie beginnt bei seiner Geburt und endet mit seinem Tod, mit dem die beiden Prinzipien notwendigerweise, so scheint es, wieder auseinanderbrechen. Tatsächlich lässt sich aus Satzspiegel, verwendeten Versformen und Regieanweisungen eindeutig zeigen, dass *Arkadien* als vollständig gesungene Passage konzipiert ist. Das heißt, es gibt hier auch keine Rezitative mehr. Und damit verwendet Goethe die neuesten Entwicklungen des zeitgenössischen Musiktheaters.

Die Oper erscheint hier wie ein Echo auf Goethes emphatische Einschätzung in den *Tag- und Jahreshften*, wo er sie als die „vielleicht günstigste aller dramatischen Formen“³² bezeichnete. Sie ist das poetische Drama schlechthin, das *allein* die beiden wichtigsten zeitgenössischen Tendenzen der Kunst synthetisieren kann.

Die Zusammenführung klassizistischer und romantischer Dichtung ausgerechnet durch die Oper ist in mehrfacher Hinsicht folgerichtig: Die ‚Klassiker‘ Goethe, Schiller und Herder waren sich gleichermaßen einig, dass der Chor, selbst wenn er (wie in Schillers *Braut von Messina*) als antikisierender Chor konzipiert war, nur als *Vertonung* auf der Bühne realisierbar sei. Die Oper ist zudem Ergebnis oder Bezugspunkt aller Versuche, das antike (Chor-) Drama wiederzubeleben und insbesondere der von Goethe, Schiller und

32 Tag- und Jahreshfte 1789. FA I, Bd. 17, S. 17.

Wieland gleichermaßen geschätzte Gluck hatte mit seiner Reformoper die fortdauernde Virulenz dieses Ansatzes bewiesen. Eigentlich ist die Oper als Verbindung antiker und moderner Dichtung eine so naheliegende Verfahrensweise, dass man eher fragen müsste, warum Goethe sie *erneut* gewählt hat.

In keiner anderen Gattung findet der Übergang zwischen der klassischen und der romantischen Ästhetik so problem- und bruchlos statt wie in der Oper, was sich u.a. darin zeigt, dass die ‚Klassiker‘ und ‚Romantiker‘ sich gleichermaßen auf Mozart beriefen. Erstaunlich ist auch, dass die Opernästhetiken von Goethe und E.T.A. Hoffmann zu etwa 80% deckungsgleich sind. Goethes Arkadienoper speist sich denn auch aus dem antiken Chordrama *und* den Elementen der avantgardistischen Librettistik.

Doch warum wird sie nach dem Zerbrechen der Allianz von Faust und Helena im Satyrspiel einer dionysischen Orgie aufgelöst?

Eine einleuchtende Erklärung hierfür bietet der bereits erwähnte Verweis auf das Vorbild der antiken Tetralogie, das antike Aufführungsprinzip, bei dem verschiedene Stücke in einer Reihung aufgeführt wurden, das Goethe folgendermaßen beschrieben hat:

Eine Tri- oder gar Tetralogie habe keineswegs einen zusammenhängenden Inhalt gefordert, also nicht eine Steigerung des Stoffs, [...] sondern eine Steigerung der äußeren Formen [...]. In diesem Sinne mußte nun das erste Stück groß und für den ganzen Menschen staunenswert seyn; das zweyte, durch Chor und Gesang, Sinne, Gefühl und Geist erheben und ergötzen; das dritte darauf durch Aeüßerlichkeiten, Pracht und Drang aufreizen und entzücken, da denn das letzte zu freundlicher Entlassung so heiter, munter und verwegen sein durfte als es nur wollte³³.

Die Beschreibung lässt sich unschwer zuordnen, als *Vor dem Palast* und *Innerer Burghof* für die ersten beiden Stücke; die synästhetische Opernpassage vertritt das dritte Stück und der bacchantische Epilog den ‚gewagten und munteren‘ Schlussteil.

Besonders aufschlussreich ist in unserem Zusammenhang das sonst wenig beachtete Ende dieser Abhandlung, in dem Goethe die Opernaufführung als moderne, und zwar als die *einzig* genuin moderne Tetralogie beschreibt.

So sahen wir eine vollkommen ernste Oper in drey Akten, welche, in sich zusammenhängend, ihren Gang ruhig verfolgte. In den Zwischenräumen der drey Abtheilungen erschienen zwey Ballette, so verschieden im Charakter unter einander als mit der Oper selbst; das erste heroisch, das zweyte ins Komische ablaufend [...]. War dieses vorüber, so begann der dritte Akt der Oper, so anständig einherschreitend, als wenn keine Posse vorhergegangen wäre. Ernst, feyerlich, prächtig schloß das Ganze. Wir hatten also hier eine Pentalogie, nach ihrer Weise der Menge vollkommen genughuend.

33 FA I, Bd. 21, S. 489-490.

Noch ein Beyspiel fügen wir hinzu: denn wir sahen, in etwas mäßigeren Verhältnissen, Goldonische dreyaktige Stücke vorstellen, wo zwischen den Abtheilungen vollkommene zweyaktige komische Opern auf das glänzendste vorgetragen wurden. Beyde Darstellungen hatten weder dem Inhalt noch der Form nach irgend etwas miteinander gemein, und doch freute man sich höchlich, nach dem ersten Akt der Comödie, die bekanntbeliebte Ouverture der Oper unmittelbar zu vernehmen. [...] Beyfall erscholl bey dem Abschluß auch dieser Pentalogie, deren letzte Abtheilung gerade die Wirkung that wie der vierte Abschnitt der Tetralogien, uns befriedigt, erheitert und doch auch gemäßigt nach Hause zu schicken³⁴.

Der Helena Akt realisiert damit nochmals ‚in nuce‘ genau jene von stofflicher Stringenz unabhängige Stationenform, die sich bereits in den *Präliminaldichtungen* abgezeichnet hat, die im *Walpurgisnachtstraum* ironisch auf die Spitze getrieben wird, in der *Mummenschanz* und *Klassischen Walpurgisnacht* wiederkehrt und für die Faustdichtung insgesamt konstitutiv ist.

Goethe gestaltet im Helena-Akt eine Synthese aus der in *Der Zauberflöte zweyter Theil* entwickelten chorischen Opernform und vereinigt sie mit Tendenzen seiner früheren Singspielkonzeption: Lynceus' Lieder folgen mit ihrem emphatischen Impetus Goethes Ariendefinition. Faust und Helena erhalten singend trotz ihres hochgradig allegorischen und abstrakten Charakters ein auf Goethes Singspielästhetik verweisendes Maß an Subjektivität. Allerdings nicht im Sinne einer emotional authentischen Subjektivität, weshalb für sie Arien im Sinne von Goethes Definition eines genuin individuellen und subjektiven Ausdrucks (wie für Gretchen) fehlen müssen, sondern als zeichenhaft gesetzte Subjektivitätspartikel, wie sie ohnehin für Opernhelden typisch sind. Das Drama mit seiner Konzeption authentischer Subjektivität bildet mithin hier nur noch die Folie, vor der die Figuren mit den Verfahrensweisen der Oper an mythische Typen angenähert werden.

So entsteht das, alle Verfahrensweisen des Musik- und Sprechtheaters verbindende, *Universaltheater* der Faustdichtung, das ohnehin alles bislang Dagewesene an Umfang übertraf.

Das Nachspiel in *Bergschluchten*

Auch *Bergschluchten* erscheint als mit der Haupthandlung des *Faust* weitgehend unverbundene Szene. Auf der Ebene der Pakthandlung müsste eigentlich das Weltgericht mit Fausts Verdammnis oder Begnadigung durch den Herrn im Himmel erscheinen. Allein, wie eigentlich schon seit dem Vor-

34 FA I, Bd. 21, S. 490-491.

spiel klar ist, ist auch dieser nur eine Figur der Bretterbühne und der Prolog des zweiten Teils, die *Anmutige Gegend*, zeigt überdies, dass in der Transzendenz des zweiten Teils ganz andere Gottheiten regieren – die Naturgeister nämlich, denen moralische Bedenken als Menschenzeug weitgehend fremd sind. Das Stück war in der Logik des Weltgerichts also nicht zu beenden und Goethe behilft sich, indem er es buchstäblich ‚in Luft auflöst‘. Die teils gesungene, teils deklamierte Szene führt einen Himmel von Luft und Feuchte vor, in den, wie Albrecht Schöne gezeigt hat³⁵, Goethes meteorologisches Tagebuch eingegangen ist und mit der er zugleich wieder auf die Bühnenbildstiche zu *Cestis Il pomo d'oro* zurück kommt. Das plakative gegenreformatorische Personal mit dem Chor der seligen Knaben und Doktor Marianus ist nur der luftige Schleier, der diesen in Wahrheit entgötterten Himmel zudeckt.

Der bombastische und scheinbar versöhnliche Schluss, den Goethe seiner Faustdichtung entgegen der Evidenz der Tragödienform anfügt, hat sein Vorbild in der ernsten Oper des 18. Jahrhunderts: Das *lieto fine*, in dem die opera seria am Ende dem Tyrannen die Ehre erweist, steht im Zusammenhang mit deren Funktion als Beweis für die prästabilisierte Harmonie des Welttheaters bzw. der rechtmäßigen Herrschaftsform des Absolutismus. Goethe hat die verschleiernde Funktion des *lieto fine*, die zugleich als Konvention überdeutlich ist, bereits in seinen Singspielen analog zur Operntradition für die Realisation ambivalenter Schlüsse verwendet. Der in *Grablege* realisierte Nihilismus der Menschheitstragödie wird durch das *lieto fine Bergschluchten* gemildert, wie das Satyrspiel der antiken Tetralogie die Tragödie alternierte ohne sie zu entkräften. So wird der Schein eines harmonischen Weltganzen erzeugt, der zugleich durchsichtig und blendend genug ist, dass wie bei der *Zauberflöte* „dem Eingeweihten [...] der höhere Sinn nicht entgehen“³⁶ sollte, und der Dichter zugleich den Zuschauer „befriedigt, erheitert und doch auch gemäßigt nach Hause [...] schicken“³⁷ konnte.

Schluss

Abschließend sei die Frage nach dem Unterschied zwischen dem Wagnerschen und dem Goetheschen Welttheater, resp. die Verortung des letzteren

35 Albrecht Schöne, *Fausts Himmelfahrt. Zur letzten Szene der Tragödie*. Abdruck eines Vortrags, gehalten am 18. Mai 1994 in der Carl-Friedrich von Siemens-Stiftung, Hamburg 1994.

36 FA II, Bd. 12, S. 220.

37 *Über das Satyrspiel der antiken Tetralogie*. In: FA I, Bd. 21, S. 491.

innerhalb der Welttheaterkonzeptionen des 19. und 20. Jahrhunderts wieder aufgegriffen.

Für Goethe wie später für Wagner gilt, dass die christliche Religion als Bühne des Welttheaters abgespielt ist. Doch während Goethe in *Bergschluchten* lustvoll die Befreiung der Bildlichkeit von der Dogmatik feiert (durchaus um den Preis, dass ihm persönlich der Wind der transzendentalen Obdachlosigkeit die größtmögliche Panik vor dem Tod eingeblasen hat), war Wagner auf der Suche nach einem *neuen* Mythos in dem sich alle Künste in einem Gesamtkunstwerk zusammenschließen zu etwas, das im Ergebnis ein Gebilde aus einem Guss ist und im Idealfall die romantische Idee vom Kunstwerk als der neuen Religion an die Stelle der transzendenten Obdachlosigkeit rückt.

Goethes alle Theaterformen versammelndes Universaltheater nimmt im Gegensatz dazu bereits die Erkenntnis der klassischen Moderne vorweg, wonach es an Betrachtung der sich verdinglichenden Welt keine einheitliche noch umfassende Welt Darstellung mehr geben kann und realisiert eine sammelnde, eine enzyklopädische Dichtung, für die die Oper den einzigen „poetischen Reif“³⁸ zu geben vermochte – da sie schon lange vor dem Sprechdrama gelernt hatte, in fröhlicher Anarchie mit der Diskrepanz zwischen dem sinnsetzenden Anspruch des Welttheaters und der Wirklichkeit zu leben.

38 An Schiller am 22.6.1797. MA, Bd., 8.1, S. 363.