

- Paracelsus, Theophrastus: Werke. Bd. 1: Medizinische Schriften. Hg. von Will-Erich Peuckert. Darmstadt 1965.
- Paré, Ambroise: Des monstres et prodiges. Édition critique et commentée par Jean Céard. Genève 1971 [zuerst 1573].
- Reusner, Nicolas: Emblemata. Francoforti 1581.
- Robortello, Francesco: In Librum Aristotelis de arte poetica explicationis. Hg. v. Bernhard Fabian. München 1968 [zuerst 1548].
- [Shakespeare, William]: Mr. William Shakespeares Comedies, Histories, & Tragedies, published according to the True Originall Copies. London 1623.
- Sonderegger, Ruth: Für eine Ästhetik des Spiels. Hermeneutik, Dekonstruktion und der Eigensinn der Kunst. Frankfurt a.M. 2000.
- Spenser, Edmund: The Fairie Queene. 2 Vol. Oxford 1953 [zuerst 1590-96].
- Sueton: De vita Caesarum libri VIII. Recensuit Maximilianus Ihm. Editio minor. Editio stereoetypa editionis prioris. Stuttgart 1978.
- Tacitus: Annales. Ediderunt Stephanus Borzsák et Kenneth Wellesley. 2 Bde. Stuttgart, Leipzig 1986-1992.
- Tarot, Rolf: ‚Fiktion‘ bei Harsdörffer. In: Italo Michele Batafarano (Hg.): Georg Philipp Harsdörffer. Ein deutscher Dichter und europäischer Gelehrter. Bern u.a. 1991, S. 105-126.
- Tetzeli von Rosador, Kurt: Magie im elisabethanischen Drama. Braunschweig 1970.
- Till, Dietmar: Transformationen der Rhetorik. Untersuchungen zum Wandel der Rhetoriktheorie im 17. und 18. Jahrhundert. Tübingen 2004.
- Wild, Christopher J.: Neros Kaiserschnitt. Das Phantasma der Selbstgeburt absoluter Macht in Lohensteins ‚Agrippina‘. In: Christian Begemann; David E. Wellbery (Hg.): Kunst – Zeugung – Geburt: Theorien und Metaphern ästhetischer Produktion in der Neuzeit. Freiburg i.Br. 2002, S. 111-149.
- Wilamowitz-Moellendorff, Ulrich von: Der Glaube der Hellenen. Bd. 1. Darmstadt 1994 [zuerst 1931].
- Xiphilinus, Joannes: E Dione excerptae historiae. Ed. Henricus Stephanus. Genf 1592.
- Zeller, Rosmarie: Spiel und Konversation im Barock. Untersuchungen zu Harsdörffers ‚Gesprächspielen‘. Berlin, New York 1974.

### Alexander Honold

## Fest und Spiel in der Klassischen Walpurgisnacht

Das Faust-Drama insgesamt lässt sich als eine experimentelle Revue der begrifflichen und ästhetischen Dimensionen des Spiels und des Spielerischen beschreiben.<sup>1</sup> Das ästhetische Prinzip, dem diese Dramatik folgt, liegt darin, das Theaterspiel als eine Experimentalform sozialen Handelns bis an jene Grenze zu treiben, an der es als ein Instrument, als ein Vehikel des Reisens durch Zeit und Raum an sich selbst thematisch wird.

Die prozessuale Bühnenhandlung der ‚Klassischen Walpurgisnacht‘ rückt, als Spielgeschehen betrachtet, in den Kontext eines kulturellen Handelns, das auf rituelle Programme und kalendarische Festzeiten rückverweist und auf einer wesentlich performativen Dimension von Theatralität fußt, auf dem festlichen, feierlichen Vollzug eines rituellen Spiels (ähnlich auch die ‚Mummenschanz‘ im 1. Akt). Gegenüber einem quellenphilologischen Zugang, der sich etwa mit der Aufschlüsselung tradierter ästhetischer Referenzen (wie Homer, Aristophanes, Vergil, Calderón, die Gemälde Correggios und Raffaels) oder mythologischer Konzepte beschäftigt, geht es im Sinne einer kulturwissenschaftlichen Lektüre auch um außerartistische soziale Praxen und um jene Bestände zeitgenössischen kulturellen Wissens, die aus den verschiedensten Bereichen von Natur (Astronomie, Biologie, den ‚Erwissenschaften‘) und Gesellschaft (Ethnologie, Mythologie bzw. Religionsgeschichte) in das komplexe Gebilde des Faust-Dramas Eingang finden.

Goethes Faust-Drama<sup>2</sup> bietet eine Revue theatraler und kultischer Formen des Spiels; in nahezu enzyklopädischer Breite werden die begrifflichen und ästhetischen Dimensionen des Spiels und des Spielerischen vorgeführt und ausdrücklich thematisiert. Auch in Schillers Dramenhandlungen ist stets ein Moment des Spielerischen enthalten. Indem sie von einer labilen Equilibristik gegenstrebigere Wirkungskräfte getragen werden, spielen sie die Handlungsrationalität historischer Konflikt-Situationen jeweils an einem dramaturgischen Modell durch, im theatralen Rollenschema eines Interaktionsspiels. So entwirft das Geschichtsdrama um Wallenstein eine Figur, die

1 Über Goethes Verhältnis zum Ludischen handelt Pierre Bertaux' elegante Studie: Goethes Spieltrieb.

2 Zitatenachweise im Folgenden unter Angabe der Verszahl im Text. Zitiert wird nach der Faust-Ausgabe von Schöne: Faust. Kommentare.

auf der Kippe steht zwischen widerstreitenden Handlungsoptionen, und die sich mit den spielerischen Mitteln des Hasard, des agonalen Wettstreits, des intriganten Rollenspiels und der providentiellen Zufalls-Kalkulation aus einer aporetischen Situation – letztlich vergebens – zu befreien versucht. Für Goethe hat das Ludische, bei vergleichbar herausragender Präsenz, gänzlich andere Funktionen. Es sucht und findet den Anschluss an Traditionen der öffentlichen und spontanen Theatralität, etwa aus dem Improvisationstheater der *Commedia dell'arte* (vor allem seit den Beobachtungen zum venezianischen Maskenspiel und zum römischen Carneval).

Im *Faust* wird dies deutlich schon in den metaleptischen Einfügungen des ersten Teils, etwa der Walpurgisnacht-Episode und vor allem im Intermezzo des Walpurgisnacht-Traums, mit dem Goethe dem Vorbild Shakespeares seine Reverenz erweist. Als Spiel im Spiel hat die Geschichte Oberons und Titianas die Funktion, mit einem gespielten Hochzeitsfest der Gretchen-Handlung einen kontrastierenden Spiegel entgegenzuhalten. Durch den Wechsel der Spielebene aber thematisiert dieses Intermezzo den artifiziell-mimetischen Status des Theaterspielens selbst. In noch radikalerer Weise eröffnen im zweiten Teil jene Szenenanweisungen einen Spielraum des Improvisierens,<sup>3</sup> in denen das Agieren und Sprechen auftretender Figuren gar nicht mehr explizit dramatisch auskomponiert, sondern in episch raffendem Bericht vorgezeichnet werden.

Insbesondere in der Mummenschanz-Szene eröffnen sich der szenischen Aufführung bemerkenswerte Freiräume, wenn beispielsweise den Gespielinnen ein „vertrauliches Geplauder“ zugewiesen wird und an die Fischer und Vogelsteller die Spielanweisung ergeht: „Wechselseitige Versuche zu gewinnen, zu fangen, zu entgehen und festzuhalten geben den angenehmsten Dialogen Gelegenheit“ (zu V 5199). Bei der Dichterparade wiederum, die „verschiedene Poeten“ vorsieht, bemerkt die Bühnenanweisung:

Die Nacht- und Gräbdichter lassen sich entschuldigen, weil sie so eben im interessantesten Gespräch mit einem frisch erstandenen Vampiren begriffen seien; woraus eine neue Dichtart sich vielleicht entwickeln könnte; der Herold muß es gelten lassen und ruft indessen die griechische Mythologie hervor. (zu V 5299)

Die viel versprechende vampirische Urszene einer neuen Dichtungsart hätte man sich gerne etwas genauer angesehen, doch gerade hierbei lassen uns Goethes Andeutungen im Stich bzw. mit einer epischen Vorgabe zurück, die nur sehr schwer durch dramaturgischen Witz einzulösen ist. Das Spiel wird zusehends also den Spielern selbst überlassen, darauf laufen viele der nicht auskomponierten Dialoge oder scheinbar unmöglich zu realisierenden Spektakel im *Faust II* hinaus.

3 So auch Schöne: *Faust-Kommentare*, S. 429.

Dass Goethes Behandlung des Faust-Stoffes überhaupt das Medium des theatralen Spiels explizit zum Gegenstand der Darstellung macht, signalisiert bereits der dreifache Anlauf des die Studierzimmerszene und damit die eigentliche Exposition präladierenden Auftaktes mit ‚Zueignung‘, ‚Vorspiel auf dem Theater‘ und ‚Prolog im Himmel‘. Reflektierte die Zueignung die doppelbödrige Realitätsform vorgefundener und selbst geschaffener Kunstfiguren, so rückt das Vorspiel ein zugleich ökonomisches wie gattungspoetisches Dilemma der zeitgenössischen Institution ‚Theater‘ in den Vordergrund, die Diskrepanz zwischen kunstautonomen Authentizitätsanspruch und modischer Konzession an den Publikumsgeschmack. Nicht nur zwischen diesen beiden muss der Dichter navigieren, sondern als Theaterautor zugleich zwischen widerstreitenden Genrekonventionen: im „Liebesabenteuer“ (V 160) winkt das Gattungsideal des Romans (V 165), im „Quell gedrängter Lieder“ die Klanglichkeit und das Ausdrucksideal des Lyrischen (V 186). Zu höchster Ebene wird schließlich im himmlischen Prolog zwischen Gott selbst und Mephisto jener teuflische Kontrakt geschlossen, der die Wette um die Seele Faustens zum Inhalt hat – ein agonales Spiel par excellence, das der ganzen folgenden Tragödie den Rahmen und die Spannung vorgibt.

Schon diese wenigen Stichworte deuten an, wie systematisch Goethe im *Faust* das spielerische Potential des Theaters vermessen hat: als Institution und Gattung, nicht zuletzt aber auch als Medium zur Erzeugung künstlicher Welten. Virtualität ist ein Grundzug der faustischen Neuzeit, Simulation das ihr korrespondierende ästhetische Vermögen. Was leistet, wie funktioniert und vor allem: worauf richtet sich die künstliche Weltschöpfung im zweiten Teil des Faust-Dramas? Im Zentrum steht die Erzeugung eines Traumbildes der Antike, die in drei Anläufen erfolgt: erstens als Illusionstheater mithilfe einer Laterna magica, die mit ihrer Projektionstechnik auf die ästhetische Scheinwelt des Kinos vorausweist; zweitens als Hadesfahrt Faustens zur Auslösung Helenas; aus diesem Entwurf von 1826 wird in der Endfassung eine archäologisch-mythologische Exkursion, die Faust, Mephisto und der Homunkulus wie ein zeitgenössisch philhellenistisches Reisegrüppchen unternehmen; den dritten Anlauf schließlich bildet die „romantische Phantasmagorie“ im dritten Akt, der Helena selbst als Spielfigur wunderbarerweise auf dieselbe Zeit- und Realitätsebene wie den Protagonisten Faust rückt. Aus diesem Paar von dubiosestem Wirklichkeitsstatus geht, als ihr nicht in der Realität lebensfähiges Erzeugnis, Euphorion hervor. Von künstlicher Zeugung ist besonders auch das Naturell des Homunkulus geprägt, des Reiseführers in die Klassische Walpurgisnacht.

Was die ‚Klassische Walpurgisnacht‘ bietet, ist ein in mehrerlei Hinsicht hybrides Gebilde: als theatralische Form ein mit der Haupthandlung nur partiell verbundenes Spiel im Spiel; als eine Phantasmagorie oder Traumvision, der allerdings nur schwerlich ein träumendes Subjekt zugeordnet

werden könnte; als ein Anachronismus, der von der Bühne des frühneuzeitlichen Kaiserhofes unvermittelt auf den Schauplatz des antiken Thesalians durchbricht wie durch ein morsches Brettergerüst; als Exkursion in mythologische Gefilde ein betont unklassisches, gleichsam vorolympisches Pandämonium. In potenziert Form fließen hier, wie grundsätzlich schon im Faust-Helena-Strang angelegt, die Zeiten ineinander, und die Realitäts- bzw. Handlungsebenen ebenfalls, die in ihrem ‚ontologischen‘ Status seltsam in der Schwebe bleiben: da werden virtuelle Realitäten erzeugt, imaginäre und fiktive, als Kunstwelten bzw. Spielebenen zweiten oder noch höheren Grades. Das ästhetische Prinzip, dem diese Dramatik folgt, liegt darin, das Theaterspiel als eine Experimentalform sozialen Handelns bis an jene Grenze zu treiben, an der es als ein Instrument, als ein Vehikel des Reisens durch Zeit und Raum an sich selbst sichtbar und thematisch wird.

Mit dem vergleichenden Bezug auf die nordische rückt auch die ‚Klassische Walpurgisnacht‘ in den Kontext eines kulturellen Handelns, das explizit an rituelle Programme wie beispielsweise die antiken Mysterienkulte und an kalendarische Festzeiten nach dem Vorbild etwa der Schlacht von Pharsalos gebunden ist und auf eine wesentlich performative Dimension von Theatralität verweist, auf den festlichen, feierlichen Vollzug eines rituellen Spiels. Goethe hat die Brocken-Walpurgisnacht als monarchisch (nämlich mit dem Teufel Mephisto an der Spitze), ihre Kontrafaktur auf klassischem Boden hingegen als republikanisch bezeichnet;<sup>4</sup> das entspricht dem Bilde vom polytheistischen Götterhimmel der Antike, der von den modernen Tendenzen der monotheistischen Rationalisierung abgelöst wird.

Die Funktion einer Zusammenschau dieser antiken Vielheit übernimmt für die mythisch-allegorischen Partien in der Klassischen Walpurgisnacht und an anderen Stellen des *Faust*-Dramas die ästhetische Figur des Zuges (V 8271) bzw. der festlichen Parade. In der ‚Prozession‘ treten die Abschnitte einer in die Länge gezogenen Bilderfolge idealiter zu einer Konfiguration zusammen; so verhält es sich schon in der ‚Mummenschanz‘, deren einzelne Nummern wie die Abschnitte eines Bilderbogens aufeinander folgen, mündend in dem vom Herold angekündigten prächtigen Wagen, der die allegorische Macht der Poesie flankiert von Plutus und Geiz heraufgeführt.

Seht ihrs durch die Menge schweifen? –  
Vierbespannt ein prächtiger Wagen  
Wird durch alles durchgetragen;  
Doch er teilet nicht die Menge

4 „Die alte Walpurgisnacht“, sagt Goethe, „ist monarchisch, indem der Teufel dort überall als entschiedenes Oberhaupt respektiert wird. Die klassische aber ist durchaus republikanisch, indem Alles in der Breite neben einander steht, so daß der Eine so viel gilt wie der Andere, und niemand sich subordiniert und sich um den Andern bekümmert.“ (Goethe: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Bd. 19, S. 416)

Nirgends seh ich ein Gedränge.  
Farbig glitzerts in der Ferne,  
Irrend leuchten bunte Sterne,  
Wie von magischer Laterne.  
(V 5511-5518)

Worin eigentlich besteht der Handlungsgehalt einer derartigen Szene? Pragmatisch gesehen in nichts anderem als in der Auftrittsleistung selbst; wie auf dem ‚Catwalk‘ einer Modenschau fahren oder spazieren die einzelnen Gruppen auf die Bühne, um bei dieser Parade möglichst lang und breit im Blickfeld der Zuschauer zu verweilen. Das Sich-Zeigen, sich Ausbreiten und Vorbeidefilieren ist der Sinn und Zweck einer solchen Parade. Sie funktioniert, indem etwa Faust und Mephisto hier in Rollen zweiten Grades schlüpfen, als ein Spiel im Spiel. Den Aspekt des Meta-Theaters aber hat die Mummenschanz auch und vor allem dadurch, dass die Ästhetik des Zeigens und der Schaustellung in ihr so dominant hervortritt. Nicht „benennen“, sondern „beschreiben“ ist, wie der Herold realisiert (V 5533 f.), der in der Komposition dieser Szenen angestrebte Umgang mit dem hierbei auf die Bühne gestellten Personal.

Ein festlicher Masken- und Wagenzug, wie er zur populären Fasnachzeit oder zum höfischen Unterhaltungsprogramm gehören mag, eröffnet die Möglichkeit, zahlreiche Figuren zu einem stehenden Bild zu versammeln, das sich sukzessive auf der Bühne entrollt oder akkumuliert. Die im zweiten *Faust*-Teil so spürbar suspendierte Handlungsdynamik hat sich transformiert in ein gleichsam choreographisches Theaterideal des stehenden bzw. konfigurierten Zuges. Statt der mimetischen Repräsentation eines Plots (Faust und Gretchen bzw. nun eben Faust und Helena; Faust als Träger neuzeitlichen Strebens zwischen Vernunft und Sinnlichkeit oder zwischen Selbstermächtigung und Triebgesteuertheit usw.), statt der szenischen Durchführung eines linearen Handlungsanges überwiegt zunehmend der Aspekt des Performativen und Kultischen.

Aus dieser Tendenz zum Statuarischen, zur performativen Festlichkeit lässt sich auch jene flagrante Änderung erklären, die der zweite Akt mit der Klassischen Walpurgisnacht zwischen dem Entwurf von 1836 und der Ausführung fünf Jahre später genommen hat.<sup>5</sup> Der vorgesehene Handlungskern des Aktes war die antiken Mustern folgende Hadesfahrt Faustens, sein Weg in die Unterwelt mit der Mission, Helena zu befreien, sie – mithilfe von, sei's Gewalt, List oder guten Worten – ins Licht der Gegenwart zu holen und für sich selbst zu gewinnen. Daraus wird bekanntlich nichts: Die handlungsimmanente Begründung des Helena-Aktes unterbleibt. Wenn es

5 „Das Seltsamste jedoch ist, daß [...] das ganze in der Unterwelt spielende Drama, in dem Faust als zweiter Orpheus auftrat, und damit nicht weniger als der ursprüngliche Sinn und Zweck des Ganzen in der Ausführung gestrichen wurde.“ (Reinhardt: Die klassische Walpurgisnacht, S. 78)

aber zutrifft, dass „die Geisternacht ursprünglich nur ein Vorspiel zum Descensus“ war, wie Karl Reinhardt bemerkt,<sup>6</sup> dann haben sich in der Ausführung die Gewichte vollständig verschoben. Nun streift die Klassische Walpurgisnacht gleichsam jede funktionale dramaturgische Zuarbeit im Dienste einer übergreifenden Handlungslogik ab und ist sich selbst genug. Und in einer weiteren Beobachtung ist Reinhardt zu folgen, wenn er nämlich feststellt: „Was sich da zutiefst und auf dem Grunde alles Übrigen gewandelt hat, ist der Begriff des ‚Festes‘.“<sup>7</sup>

In der Tat scheint die Transformation des Exkurses in die Antike im Kontext jenes Denkens in bildhaft-zeitenthobenen Konstellationen zu stehen, das den gesamten zweiten Teil dominiert. Im Konzept des Festes als einer performativ sich selbst zelebrierenden Spielform hat diese Bühnenhandlung ihr ästhetisches Vorbild. Das Spiel wird zum Fest. Indem die auftretenden Figuren sich zu einem Fest bzw. einer kultischen Handlung versammeln, vollzieht und ereignet sich das von ihnen Dargestellte im Auftrittsakt selbst. Zur Illustration dieser Tendenz nur skizzenhaft zwei, drei Indizien: Die Verspoetik etwa nimmt Abstand von der dialogisch-dramatischen Wechselrede und tendiert stellenweise, so am Ende des zweiten Aktes, in Richtung Choral oder Oratorium. Auffallend ist auch die zunehmend ‚epische‘ Behandlung der einzelnen Szenen durch Vermittler-Figuren wie den erwähnten Herold der Mummenschanz, in der Klassischen Walpurgisnacht vor allem durch Chiron und Manto; zum Teil kommentieren die Akteure ihre Auftritte sogar selbst. Eine wichtige Rolle spielen ferner Requisiten und Insignien mit betont zeichnerhafter Funktion, Masken und Kleidungsstücke, die bestimmte Eigenschaften und Sprechhaltungen in verdinglichter Form herbeizitieren.

Bei den aus mythologischem Repertoire geschöpften Figuren ist die expositorische Funktion demonstrativ hervorgekehrt, ein jedes bezeichnet sich mit seinen charakteristischen Kennzeichen, seien es nun die Sphinx, die Sirenen, die Phorkyaden oder Kabiren. Sie scheinen mit nichts anderem beschäftigt, zu keinem anderen Zwecke aufzutreten, als um ihre bloße Identität anzugeben. Über weite Strecken erschöpft sich das Rendezvous zwischen den drei Abgesandten aus der Neuzeit und den von ihnen besuchten antiken Wesen im gegenseitigen Sich-miteinander-bekannt-Machen. „Jetzt nenne dich bis wir dich weiter kennen“ (V 7116), fordert die Sphinx Mephistopheles auf. Und Faust wiederum lernt mithilfe Chirons und Mantos sich halbwegs zurechtzufinden auf den thessalischen Feldern und inmitten antiken Personals.

Der Boden haucht vergoßnen Blutes Widerschein,  
Und angelockt von seltnem Wunderglanz der Nacht,  
Versammelt sich hellenischer Sage Legion.

6 Reinhardt: Die klassische Walpurgisnacht, S. 94.

7 Ebd., S. 95.

Um alle Feuer schwankt unsicher, oder sitzt  
Behaglich, alter Tage fabelhaft Gebild...  
(V 7026-7030)

Erichthos Eingangsmonolog hat expositorische Funktion; im circensischen Sinne ist sie die Ansagerin der folgenden Vorstellung (übrigens dürfte kaum ein Theaterstück so von Ansagen, Vor- und Nebenbemerkungen und Kommentaren durchsetzt sein wie der *Faust*). Es geht um ein Zusammenreffen des Nordens mit der Antike, der Gegenwart mit der Vergangenheit. Ein ausgezeichnetes Datum und ein besonderer Schauplatz sind es, an dem die Pforten der Antike sich auftun und ihre Gestalten für die Dauer einer endlosen Mondnacht entlassen. Erzählend angedeutete Zusammenhänge führen in die Tiefenschichten des Gewesenen, evozieren das historische und das prähistorisch-mythische Gedächtnis der antiken Schauplätze und ihrer Akteure. Man denke an Pharsalos und die Entscheidungsschlacht zwischen Cäsar und Pompeius, dann aber auch an mythische Urszenen, wie sie Odysseus vor dem Gesang der Sirenen, Ödipus vor dem Rätsel der Sphinx zeigen. „Wir hauchen unsre Geistertöne / Und ihr verkörpert sie alsdann.“ (V 7114 f.) Es ist das Theater- und Rollenspiel, welches die Fähigkeit besitzt, „alter Tage fabelhaft Gebild“ als gegenwärtiges vor Augen zu stellen. „Ich wittre Leben“, so bricht Erichtho ihre Ansage hastig ab.

„Am Ende hängen wir doch ab / Von Kreaturen die wir machten“ (V 7003 f.), warnt Mephisto unmittelbar vor Beginn der Klassischen Walpurgisnacht mit seinen Worten ad spectatores. Das heißt aber nichts anderes, als dass das von der Gegenwart evozierte Bild einer fremden, historisch inkommensurablen Antike wiederum so zurückwirkt auf diese Gegenwart, als ob es auch außer ihr eine selbständige Wirklichkeit besäße. Was als Phantasiegebilde, als Projektion und Geschöpf einer dichterischerfindungsreichen Einbildungskraft begann, gewinnt ein davon losgelöstes Eigenleben. Wie ein Safe nur bei bestimmter Zahlenkombination der Einstellrädchen seine Schätze preisgibt, so öffnet sich die Motivwelt der Antike nur bei einer besonderen Konjunktion von Schauplatz und Zeitpunkt. Statt der Brocken-Szenerie der neuzeitlichen Walpurgisnacht ist es nun das antike Pharsalos, Ort der Entscheidungsschlacht zwischen Cäsar und Pompejus 48 v. Chr.; und statt der Nacht zum ersten Mai befinden wir uns in derjenigen zum 9. August, dem historisch verbürgten Datum. Doch würde diese Referenz allein nicht ausreichen, Ort und Zeit zu einer magischen Konstellation zusammentreten zu lassen.

Die sommerlichen Nächte Mitte August sind bekannt noch für ein anderes spektakuläres Geschehen, für die im Jahreslauf einmalige Intensität und Häufigkeit der zu dieser Zeit erscheinenden Sternschnuppen. Mephisto, von der Sphinx befragt, weist ausdrücklich darauf hin, dass die Vorboten dieses Sternschnuppenschwarms, der Perseiden, aufgrund des nur schwachen Mondlichts schon gut zu sehen sind.

SPHINX

[...] Hast du von Sternen einige Kunde?  
Was sagst du zu der gegenwärt'gen Stunde?

MEPHISTOPHELES *aufschauend*

Stern schießt nach Stern, beschchnittner Mond scheint helle  
Und mir ist wohl an dieser Stelle  
(V 7125-7128)

Die Klassische Walpurgisnacht ist auch ein Naturtheater. Ganze Scharen von kleinen und kleinsten Himmelspartikeln, zu Goethes Zeiten landläufig als Meteore und Meteoriten bezeichnet, gehen in den Nächten vor und nach dem 11. August (also nicht völlig kongruent zum Pharsalus-Tag) auf die Erde nieder. Wenn sie in der Erdatmosphäre verglühen, gleicht dieser Sternregen einem wunderschönen kosmischen Feuerwerk, welches die schützende Lufthülle der Erde in Form von Reibungsenergie aufnimmt und als nächtliches Leuchten sichtbar werden lässt. – Im Schlussbild des ägäischen Festes wird Homunkulus mit seinem Glase am Muschelpanzer Galateas zerschellen und sich in Gestalt fluoreszierender Partikel ins Meer ergießen. Auch der herannahende Muschelthron Galateas „glänzt wie ein Stern“ und „leuchtet durchs Gedränge“ (V 8452, 8454). Das flüssige Element wird in dieser Apotheose der Aphrodite vertretenden<sup>8</sup> Liebesgöttin in gleicher Weise von Fremdkörpern durchsetzt oder, wie es der Text nahe legt, geradezu befruchtet, wie es der Atmosphäre mit den Sternschnuppen widerfahren war.

Welch feuriges Wunder verklärt uns die Wellen,  
Die gegen einander sich funkelnd zerschellen?  
So leuchtet's und schwanket und hellet hinan;  
Die Körper sie glühen auf nächtlicher Bahn,  
Und rings ist alles vom Feuer umronnen;  
So herrsche denn Eros der alles begonnen!  
(V 8474-8479)

Himmelssphäre und Weltmeer fungieren als spiegelbildliche Elemente, die aufnehmend und aufleuchtend den fremden, eindringenden Stoff in sich verglühen bzw. versinken lassen. Mit dieser kopulierenden Durchdringung der Elemente mündet die Schlusspartie der Klassischen Walpurgisnacht in eine ekstatische, hymnische Eros-Feier.

Doch wurde dieses einträchtige Zusammenspiel der Elemente im ersten Teil durch den dramatischen Einbruch eines Erdbebens unterbrochen. Dem Flusse Peneios ward damit fürs erste der Weg verlegt. Die ironische Spitze dieses Einfalls liegt darin, dass damit die mutmaßliche geologische Entstehungsgeschichte der hier evozierten thessalischen Landschaft förmlich umgekehrt wird, war es doch antiken Quellen zufolge einst ein Erdbeben gewesen, welches der sumpfigen Seeregion erst ein zum Meer offenes, steil

<sup>8</sup> „Im Farbenspiel von Venus Muschelwagen / Kommt Galatee, die schönste nun, getragen“ (V 8144 f.).

eingekerbtes Flusstal bescherte, durch das die lange aufgestauten Wasser zur Küste hin abfließen und den strömenden Peneios bilden konnten. Als einen wahren Segen für das Land begrüßten und feierten jedenfalls die antiken Bewohner Thessaliens den durch die Erdkräfte gebildeten Wasserlauf. Und sie gaben durch ein jährlich abgehaltenes Dankesfest ihrer Überzeugung Ausdruck, dass die damit rituell gepflegte Erinnerung an das Erdbeben als unentbehrlicher und institutionalisierter Bestandteil in das kulturelle Selbstverständnis ihrer Gesellschaft aufgenommen zu werden verdiente.

ERICHTHO

Zum Schauderfeste dieser Nacht, wie öfter schon,  
Tret' ich einher, Erichtho, ich die düstere;  
[...] Überbleicht erscheint mir schon  
Von grauer Zelten Woge weit das Tal dahin,  
Als Nachtgesicht der sorg- und grauenvollsten Nacht.  
Wie oft schon wiederholt sich's! Wird sich immerfort  
In's Ewige wiederholen...  
(V 7005-7013)

Mit dem angesprochenen Schauderfest hat es demnach eine mehrfache Bewandnis. Neben dem Erinnerungstag der Pharsaluschlacht und dem die Szenerie geisterhaft illuminierenden Sternschnuppenschwarm hat Erichthos Einleitung in das folgende Nachtspektakel noch eine weitere konkrete Referenz; sie spielt an auf das antike Fest der Peloria, eben dasjenige, mit dem die Thessalier das unvordenkliche Erdbeben feierten, von dem sich ihr Flusstal ableitete.<sup>9</sup>

Anders als das ägäische Fest um den Muschelwagen Galateas, bei dem Goethe sich von Gemälden und Opern- und Theaterspiel inspirieren ließ, kann sich das eingangs angesprochene Schauderfest auf eine kulturhistorische Tradition berufen. Vom Schauder der Erinnerung führt die aktiv begangene Festlichkeit der Peloria „zur freien Jubelnacht“ (V 7109), in deren „Bachanal“<sup>10</sup> alles erlaubt ist, da buchstäblich (und dem geologischen Anlass gemäß) alle gesellschaftlichen Schleusen geöffnet sind – eine Nacht lang „Bis morgen ists alles durchgebracht“ (V 7110). Auch die antiken Peloria haben, wie die als Vorbild der Fasnachts- und Walpurgisnacht-Bräuche fungierenden Saturnalien, den Aspekt einer zeitweiligen Umkehr etablierter Ordnungen und Gesetze.

<sup>9</sup> Thomas Gelzer hat als vermittelnde, zeitgenössische Quelle, der Goethe den Hinweis auf die Peloria entnehmen konnte, die seinerzeit bekannte fiktive Reisebeschreibung des Abbé Barthelemy (*Voyage du jeune Anacharsis*) ausfindig gemacht. „Barthelemy läßt seine Griechenlandsreisenden an einem Fest teilnehmen, das die Thessalier jedes Jahr zur Erinnerung an jenes Erdbeben feierten, durch das der Weg des Peneios ins Meer geöffnet und die Ebene von Larissa vom Wasser freigelegt worden seien.“ Als antike Referenzen nannte Barthelemy selbst Athenaeus und Aelian; Goethe ist, so Gelzer, „wie auch sonst auf die originalen Quellen zurückgegangen“ (Gelzer: *Fest der klassischen Walpurgisnacht*, S. 355).

<sup>10</sup> Goethe: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Bd. 20.2, S. 1425.

Im ersten Drittel der Nachtszenen wird indes (noch) kein egalitäres Fest gefeiert, sondern das Erdbeben aufs Neue evoziert, wodurch die feuer- und bebengeschüttelte Landmasse mit der Welt des Wassers in jenen Konflikt gerät, der dann im Disput zwischen Anaxagoras und Thales zum Austrag kommt (und hier innerhalb des Faust-Dramas noch längst nicht definitiv entschieden wird). Die Verweise auf das Schlachtengetümmel von Pharsalos und die Befreiungskriege der Neugriechen sind historisch gebunden; das ins Werk gesetzte aktuelle Erdbeben und die Erinnerung an den Schauer des gewaltsamen Flusssdurchbruches sind es nicht. Dem Fest der Peloria wird kein spezieller Ort im Kalender zugewiesen. Erst recht kennt die ewige Kontroverse zwischen Vulkan und Neptun als kosmogonischen Prinzipien kein singuläres Datum. Goethe hat also, deutlich abweichend vom Modell der ersten, mitteleuropäischen Walpurgisnacht, ihrem antiken Pendant keine Verankerung im bürgerlichen Kalenderjahr gegeben.

Der mythologische Schauplatz und seine Figuren sind – anders als das aus der ersten Walpurgisnacht bekannte Terrain am Harzmassiv – noch nicht ins letzte ausgeformt, sondern in brodelnder Umgestaltung begriffen. Einem gewieften Psychagogen vom Schlage Mephistos kann die erschwerte Handhabbarkeit dieser klassischen Mythenlandschaft nicht entgehen:

MEPHISTOPHELES *in der Ebne*

Die nordischen Hexen wußt' ich wohl zu meistern,  
Mir wüirds nicht just mit diesen fremden Geistern.

[...]

Wer weiß denn hier nur, wo er geht und steht,  
Ob unter ihm sich nicht der Boden bläht?

(V 7676-7685)

Der Boden Thessaliens ist noch heiß, aus ihm könnten jederzeit neue Berge und Götter emporsteigen. Das ist es, was die drei deutschen Besucher bei ihrer nächtlichen Exkursion herausfinden. Die Klassische Walpurgisnacht folgt der neuzeitlichen nicht nur im dramaturgischen, sondern auch im epistemologischen Sinne; sie ist republikanisch, anstatt monarchisch; sie ist von wandelbaren Kräften durchpulst und noch nicht zu Sprachmasken erstarrt. Was sie an Jahrhunderten älter scheint, ist sie im Geiste jünger, denn die historischen Randzeiten des Vorgeschichtlichen und des Nicht-mehr-Formbaren berühren einander.

### Literatur

Bertaux, Pierre: Gar schöne Spiele spiel ich mit dir! Zu Goethes Spieltrieb. Frankfurt a.M. 1986.

Gelzer, Thomas: Das Fest der klassischen Walpurgisnacht. In: Mark Griffith; Donald J. Mastroianni (Hg.): Cabinet of the Muses. Atlanta 1990, S. 351-360.

Goethe, Johann Wolfgang: Faust. Hg. von Albrecht Schöne. Sämtliche Werke. Bd. 7. Frankfurt a.M. 1999.

Goethe, Johann Wolfgang: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe. Hg. von Karl Richter in Zusammenarbeit mit Herbert G. Göpfert, Norbert Müller und Gerhard Sauder. Bd. 19: Johann Peter Eckermann: Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. Hg. von Heinz Schlaffer. München 1986.

Goethe, Johann Wolfgang: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe. Hg. von Karl Richter in Zusammenarbeit mit Herbert G. Göpfert, Norbert Müller und Gerhard Sauder. Bd. 20: Briefwechsel mit Zelter. 2 Teilbde. Hg. von Edith Zehm und Sabine Schäfer unter Mitwirkung von Jürgen Gruß und Wolfgang Ritschel. München 1998.

Reinhardt, Karl: Die klassische Walpurgisnacht. Entstehung und Bedeutung. In: Bernhard Dotzler (Hg.): Grundlagen der Literaturwissenschaft. Exemplarische Texte. Köln 1999, S. 73-114 [zuerst 1942].

Schöne, Albrecht: Faust. Kommentare. In: Goethe: Sämtliche Werke. Bd. 7. Frankfurt a.M. 1999.