Werk

Titel: Goethes Arbeit am "Faust"

Autor: Bohnenkamp, Anne

Ort: Weimar

Jahr: 1997

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?503540463_0114|LOG_0026

Kontakt/Contact

Digizeitschriften e.V.
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

info@digizeitschriften.de

ABHANDLUNGEN, REZENSIONEN UND MISZELLEN

ANNE BOHNENKAMP

Goethes Arbeit am „Faust"[1]

I.

An seinem dramatischen Hauptwerk, dem *Faust*, hat Goethe lange geschrieben. Fast sein ganzes Leben. Über sechzig Jahre erstreckt sich die Zeit seiner Entstehung. Freilich hat Goethe nicht sechzig Jahre kontinuierlich an ihm gearbeitet: Der *Faust* entsteht in mehreren – grob gerechnet vier – produktiven Schüben. Dazwischen ist jeweils viele Jahre keine Beschäftigung mit dem Drama zu erkennen.

Die Anfänge der *Faust*-Dichtung liegen im Dunkel. Aus der allerersten Arbeitsphase sind uns keine Dokumente überliefert. Zuverlässige Nachrichten von einer Arbeit Goethes am *Faust* gibt es erst aus der Mitte der siebziger Jahre; in einem Schreiben Knebels an Bertuch vom 23. Dezember 1774 heißt es:

> Ich habe einen Haufen Fragmente von ihm [Goethe], unter andern zu einem „Doktor Faust", wo ganz ausnehmend herrliche Szenen sind. Er zieht die Manuskripte aus allen Winkeln seines Zimmers hervor.[2]

Diese Papiere sind nicht erhalten. Daß wir trotzdem eine Vorstellung davon haben, wie der frühe, in Prosa verfaßte *Faust* ungefähr ausgesehen hat, verdanken wir bekanntlich dem Weimarer Hoffräulein Luise von Göchhausen, in deren Nachlaß 1887 eine Niederschrift der frühen Prosafassung entdeckt wurde – aufgezeichnet von ihrer eigenen Hand. Dieser Fund ist der seitdem durchaus irreführend so genannte ‚Urfaust', denn es handelt sich hier eben nicht um ein altes Manuskript aus den frühen Jahren, sondern um eine Kopie aus der Weimarer Zeit, deren Zuverlässigkeit und Vollständigkeit – also die Übereinstimmung mit Goethes ältestem *Faust*-Manuskript – nicht eindeutig zu klären sind. Von dem nicht überlieferten eigenhändigen ‚Urmanuskript' selbst wissen wir wenig; Goethe beschreibt es in der *Italienischen Reise* anschaulich so:

---

[1] Vortrag, gehalten im Dezember 1996 vor der Goethe-Gesellschaft München (der einleitende Überblick über die Entstehungsgeschichte des *Faust* wurde für den Abdruck im Goethe-Jahrbuch gekürzt). Die Darstellung beruht im wesentlichen auf den Ergebnissen meiner Dissertation (Anne Bohnenkamp: *„... das Hauptgeschäft nicht außer Augen lassend". Die Paralipomena zu Goethes „Faust"*. Frankfurt am Main 1994); Hinweise zur Forschungsliteratur siehe dort.

[2] Wilhelm Bode (Hrsg.): *Goethe in vertraulichen Briefen seiner Zeitgenossen*. Berlin und Weimar 1979, Bd. 1, S. 93.

> Das alte Manuscript macht mir manchmal zu denken, wenn ich es vor mir sehe. Es ist noch das erste, ja in den Hauptscenen gleich so ohne Concept hingeschrieben, nun ist es so gelb von der Zeit, so vergriffen (die Lagen waren nie geheftet), so mürbe und an den Rändern zerstoßen, daß es wirklich wie das Fragment eines alten Codex aussieht [...]. (WA I, 32, S. 288)

Dieses Manuskript hat Goethe vernichtet. Erhalten sind daraus lediglich zwei Blätter[3], aufbewahrt vermutlich, weil sie Notizen enthalten, die der Autor noch zu verwenden gedachte.

1775 ging Goethe nach Weimar. Aus den Jahren bis zur italienischen Reise ist über weitere Arbeit am *Faust* nichts überliefert, bekannt ist lediglich, daß Goethe den neuen Weimarer Freunden aus dem Frankfurter Urkodex vorlas (in dieser Zeit entstand auch die Niederschrift der Göchhausen). Bei seinem Aufbruch nach Italien mehr als zehn Jahre später nimmt Goethe das alte *Faust*-Manuskript mit und arbeitet in Rom daran weiter. Es ist dies die erste ‚Wiederaufnahme' der Arbeit am *Faust* nach einer langen Pause – und wie auch die späteren ‚Wiederaufnahmen' beginnt sie mit Überlegungen zu einem neuen Plan des Ganzen – und schließt mit einer (Teil-)Veröffentlichung:

> Zuerst ward der Plan zu Faust gemacht, und ich hoffe, diese Operation soll mir geglückt sein. Natürlich ist es ein ander Ding, das Stück jetzt oder vor funfzehn Jahren ausschreiben, ich denke, es soll nichts dabei verlieren, besonders da ich jetzt glaube den Faden wieder gefunden zu haben. Auch was den Ton des Ganzen betrifft, bin ich getröstet; ich habe schon eine neue Scene ausgeführt, und wenn ich das Papier räuchre, so dächt' ich, sollte sie mir niemand aus den alten herausfinden. (WA I, 32, S. 288)

Nach Goethes Rückkehr kommt es 1790 zu der bereits vor dem Aufbruch nach Italien angekündigten Veröffentlichung von *Faust. Ein Fragment* als Band 7 der bei Göschen erscheinenden *Schriften* (und gleichzeitig als Einzelausgabe).

Erneute Arbeit am *Faust* ist dann erst wieder fast zehn Jahre nach der italienischen Wiederaufnahme der Arbeit zu verzeichnen. Schon 1794 hatte Schiller auf Weiterarbeit gedrängt, aber erst 1797, vom ‚gemeinsamen Balladenstudium' mit Schiller „wieder auf diesen Dunst- und Nebelweg gebracht" (an Schiller, 22. Juni 1797[4]), wagt Goethe, das Paket „aufzuschnüren das ihn gefangen hält" (an Schiller, 2. Dezember 1794). Er läßt das bereits Gedruckte (also das *Fragment*) wieder abschreiben, „und zwar in seine Theile getrennt, da denn das neue desto besser mit dem alten zusammen wachsen kann" (an Schiller, 1. Juli 1797), und entwirft ein neues Schema, in dem die verschiedenen vorgesehenen Szenen durchnumeriert werden. Am 5. Mai 1798 dann meldet er Schiller:

> Das alte noch vorräthige höchst confuse Manuscript ist abgeschrieben und die Theile sind in abgesonderten Lagen, nach den Nummern eines ausführlichen Schemas hinter einander gelegt.

---

[3] Es handelt sich um zwei Sammelblätter mit alten Bruchstücken und Entwürfen, zum Teil aus der italienischen Zeit (H P6 und H P54). Vgl. Bohnenkamp (Anm. 1), S. 103–111.

[4] Goethes Briefe werden hier und im folgenden nach WA zitiert.

Teile dieser neuen Abschrift (kenntlich an den auf ihnen eingetragenen Nummern) sind bis heute erhalten; für eine genaue Rekonstruktion des damaligen Plans aber fehlen zu viele Stücke – das Schema selbst ist nicht überliefert. Deutlich wird aus den erhaltenen Fragmenten jedoch, daß Goethe den *Faust* damals noch in Einem plante.[5] Erste Hinweise auf den Gedanken einer Zweiteilung des Ganzen stammen aus dem Jahr 1800, das von intensiver Arbeit an der ‚Helena', dem späteren 3. Akt des Zweiten Teils, geprägt ist (während die Arbeit 1798 und 1799 zunächst wieder ins Stocken geraten war). Im Spätsommer 1800 entsteht der Beginn dieses Akts: Das mit Helenas Auftritt einsetzende, im Ton einer Euripideischen Tragödie gehaltene Fragment bricht damals jedoch ab, bevor die griechische Halbgöttin dem nordisch-barbarischen Helden Faust begegnet. Die „Synthese des Edeln mit dem Barbarischen“ (Schiller an Goethe, 23. September 1800; MA 8.1, S. 818) gelingt Goethe tatsächlich erst fünfundzwanzig Jahre später. Noch einmal, im Frühjahr 1801, beschäftigt er sich mit Szenen des Ersten Teils; danach tritt die Arbeit am *Faust* zurück. Erst im Herbst 1805, nach dem Tod Schillers, ist wieder einmal die Rede davon – und zwar erneut im Zusammenhang mit einer geplanten Ausgabe der Goetheschen Werke, die diesmal bei Cotta verlegt werden soll. Im März und April 1806 wird das Manuskript bereits druckfertig gemacht und im Mai an Cotta übergeben. *Faust. Der Tragödie Erster Teil* erscheint schließlich nach einigen Verzögerungen im 8. Band der Werkausgabe zu Ostern 1808.

Während aus den verschiedenen Phasen dieser ersten fast vierzig Jahre der Arbeit am *Faust* vergleichsweise nur wenige handschriftliche Zeugnisse überliefert sind, ist die 1825 wieder einsetzende Arbeit am Zweiten Teil durch eine große Menge von Papieren dokumentiert, die es erlauben, Goethes Arbeitsweise detailliert zu studieren. Deutlich wird in ihnen ein ausgesprochen sprunghaftes ‚Produktionsverfahren', das vermutlich auch dem jungen Goethe schon vertraut war: Er arbeitete keineswegs von vorne nach hinten, sondern mal hier, mal dort – immer an solchen Stellen, die ihn gerade besonders ‚anmuteten'. Der *Faust* entstand nicht ‚der Reihe nach' – und für den Zweiten Teil läßt sich der diskontinuierliche Arbeitsprozeß anhand der überlieferten Papiere recht genau nachzeichnen.

Die Wiederaufnahme der Arbeit am *Faust* im Jahr 1825 beginnt mit Überlegungen zum 5. und dann zum 3. Akt. Das ist kein Zufall: Goethe knüpft eben dort an, wo er die Arbeit vor vielen Jahren abgebrochen hatte. Die Wiederaufnahme besteht auch dieses Mal zunächst im wesentlichen in der Sichtung, Ordnung und Abschrift alter Materialien. Die Fortsetzung der Arbeit an dem im Jahre 1800 abgebrochenen Manuskript der ‚Helena im Mittelalter' bedeutet die erste wirkliche Fortführung (und Veränderung) des alten Projekts: Hatte Goethe zunächst geplant, Helena ins Mittelalter zu versetzen (wie es die Überschrift des alten Manuskripts ankündigt), so erscheint im

---

[5] Auf Gretchens Tod und Fausts Flucht sollten bereits nach diesem alten Plan Szenen am Hof folgen sowie eine Begegnung mit Helena. Auf den Verlust Helenas folgen Bruchstücke, die sich womöglich einer geplanten „Umwendung zum Besitz“ zuordnen lassen (so das entsprechende Stichwort in einem – viel späteren – Schema zum vierten Akt [H P179, auch H P179a]. Vgl. Bohnenkamp [Anm. 1], S. 674 und 670). Erhalten sind außerdem Fragmente zum Tod Fausts und zum Kampf um Fausts Seele sowie die beiden Schlußgedichte *Abkündigung* und *Abschied* (H P97 und H P98; Bohnenkamp [Anm. 1.], S. 209–214), die mit den eröffnenden Rahmenstücken *Zueignung* und *Vorspiel auf dem Theater* korrespondieren. Bestandteil dieses Plans war auch noch die später von Goethe wohl aus Rücksicht auf den Geschmack des Publikums herausgenommene berüchtigte Satansmesse (H P50; Bohnenkamp [Anm. 1], S. 139–157).

endgültigen Text nun statt dessen Faust in Griechenland. Im Sommer 1826 kann Goethe den 3. Akt abschließen. Gleichzeitig entstehen die ausführlichen Pläne und Vorarbeiten zum 2. Akt, in dem Fausts Auftritt in Griechenland und seine Begegnung mit der griechischen Helena vorbereitet werden sollen. Abgeschlossen wird Akt 2 erst im Winter 1830 mit dem Finale der ‚Klassischen Walpurgisnacht': Homunculus zerschellt seine Phiole an der Muschel der Galatea und ergießt sich ins Meer. Zeitgleich liegen Konzeption und Ausführung der großen Schlußszene ‚Bergschluchten' des 5. Akts mit einer Art ‚Himmelfahrt' der Faustischen Entelechie: Das spiegelbildliche Verhältnis beider Szenen hat entstehungsgeschichtliche Wurzeln. Vorher arbeitet Goethe am 1. Akt, der den schwierigen Anschluß an den Ersten Teil des Dramas leisten muß. 1831 schließlich folgt die Ausführung des noch völlig fehlenden 4. Aktes, der die große Lücke zwischen dem Verschwinden Helenas am Ende des 3. und dem Wiederauftreten des greisen Faust als Kolonisator und Gewaltherrscher im 5. Akt füllen mußte; „inwiefern mir die Götter zum vierten Act helfen, steht dahin", schreibt Goethe an Zelter noch im Januar (4. Januar 1831) und läßt in den folgenden Wochen „das ganze Manuskript des zweiten Teiles" heften:

> [...] damit es mir als eine sinnliche Masse vor Augen sei. Die Stelle des fehlenden vierten Aktes habe ich mit weißem Papier ausgefüllt, und es ist keine Frage, daß das Fertige anlocket und reizet, um das zu vollenden was noch zu tun ist (zu Eckermann, 17. Februar 1831; MA 19, S. 410).

In den folgenden Monaten gelingt dann tatsächlich die Ausführung des letzten noch fehlenden Aktes – außerdem ergänzt Goethe den 5. Akt in dieser Zeit um die einleitenden Szenen mit der Handlung um Philemon und Baucis. Am 22. Juli 1831 heißt es schließlich im Tagebuch: „Das Hauptgeschäft zu Stande gebracht. Letztes Mundum. Alles rein Geschriebene eingeheftet." Aber noch einmal, im Januar 1832, wenige Wochen vor seinem Tod, hat Goethe erneut Korrekturen und Ergänzungen angebracht.[6]

II.

Nach diesem knappen Überblick über die wichtigsten Phasen der Entstehungsgeschichte möchte ich jetzt mit Hilfe einiger Beispiele aus der Menge der überlieferten Handschriften einen Blick direkt in die *Faust*-Werkstatt selbst werfen. Der Bestand an Arbeitshandschriften aus den frühen Entstehungsphasen (also vom Beginn bis zur Veröffentlichung des Ersten Teils) unterscheidet sich auffallend von dem reichhaltig überlieferten Material aus der späten letzten Arbeitsphase von 1825 bis 1832. Aus den frühen Phasen sind deutlich weniger Papiere erhalten. Diese unterschiedliche Überlieferungslage ist dabei weniger einer Änderung in Goethes Arbeitsweise zuzuschreiben als einer veränderten Einstellung des Dichters zu seinen Arbeitspapieren. In den frühen Jahren veranstaltete Goethe regelmäßige ‚Autodafés', Verbrennungen oder Vernichtungen seiner Papiere, denen viel Material zum Opfer gefallen ist. Erhaltene Handschriften wur-

---

[6] Wohl im Bereich des 4. und 5. Akts. Das Tagebuch verzeichnet am 24. Januar 1832: „Neue Aufregung zu Faust in Rücksicht größerer Ausführung der Hauptmotive, die ich, um fertig zu werden, allzu lakonisch behandelt hatte" (WA III, 13, S. 210).

den also ganz dezidiert von der Vernichtung ausgenommen und zu einem bestimmten Zweck aufbewahrt – so erklärt sich, daß die aus den frühen Phasen überlieferten Papiere vornehmlich solche Texte enthalten, die für die zukünftige Ergänzung, Vervollständigung, Fortsetzung des Werkes relevant sind. Es sind solche Texte, die Goethe mit dem Begriff ‚Paralipomena' bezeichnete, Texte, die (noch) nicht in den gültigen Text aufgenommen waren, aber gleichwohl für eine zukünftige Verwendung aufbewahrt wurden. Denn für den Ersten Teil läßt sich wohl sagen, daß er unvollständig blieb nicht nur im Hinblick auf den noch fehlenden Zweiten: Bestimmte für ihn vorgesehene Szenen hatte Goethe unter dem Zeitdruck der geplanten Publikation nicht mehr abgeschlossen – wie die Szene einer großen Disputation zwischen Faust und Mephisto, die wohl zwischen die beiden Studierzimmerszenen gehört hätte[7]. Andere hatte er aus anderen Gründen von einer Veröffentlichung – vorläufig – ausgeschlossen: Einen solchen Komplex haben wir etwa mit der berüchtigten Satansmesse vor uns.

Aus der späten Phase dagegen, auf die ich mich bei dem folgenden Blick in die Werkstatt beschränken werde, sind viele hundert Entwürfe und Arbeitspapiere erhalten. Nicht zuletzt im Zusammenhang mit der Arbeit an *Dichtung und Wahrheit* sowie den langwierigen Vorbereitungen für die große ‚Ausgabe letzter Hand' seit 1822 hatte Goethe begonnen, sich selber „immer mehr und mehr geschichtlich“ zu erscheinen (1. Dezember 1831, an Wilhelm von Humboldt) und die Zeugnisse seines Lebens und Arbeitens umfassend aufzubewahren, zu sammeln und zu ordnen: Die Einrichtung eines (Nachlaß-)Archivs hat der Dichter bereits selbst begonnen.

Die Handschriften, die die Entstehung des *Faust* dokumentieren, werden heute zum überwiegenden Teil im Goethe- und Schiller-Archiv in Weimar aufbewahrt. Es handelt sich um eine große Masse sehr unterschiedlicher Papiere: Die Skala reicht vom kleinen Papierschnipsel bis zum großen Konvolut, von flüchtigen eigenhändigen Notizen auf alten Briefumschlägen, Theaterzetteln, Quittungen und ersten Entwürfen auf grobem Konzeptpapier bis zu den häufig vielfältig überarbeiteten Niederschriften von Schreiberhand, sorgfältig angefertigt mit Tinte auf gutem Postpapier. Nach der Art ihrer Beschriftung und ihrer Funktion im Arbeitsprozeß Goethes läßt sich die Menge dieser Papiere in verschiedene Gruppen sortieren. Auf den ersten Blick dominieren unter den *Faust*-Papieren drei schon äußerlich sehr unterschiedliche Handschriftentypen: Bei der ersten Gruppe handelt es sich um die eigentlichen ‚Textentwürfe', also schon die Struktur des Dramentexts aufweisende, meist flüchtig mit Bleistift notierte, mehr oder weniger variante Vorstufen des endgültigen Textes; bei der zweiten um die sogenannten ‚Schemata', meist lange Listen ordentlich untereinandergeschriebener Stichworte (eigenhändig oder von Schreiberhand). Die dritte Gruppe schließlich umfaßt die – häufig vielfältig überarbeiteten – ‚Munda' (also Reinschriften). Sie stammen zum großen Teil von der Hand eines Schreibers (gefertigt nach einer eigenhändigen Vorlage Goethes oder auch nach Diktat), enthalten zum Teil ganze Szenen und Akte des *Faust* und stehen – trotz zahlreicher Abweichungen im einzelnen – dem endgültigen Text bereits deutlich näher als die Handschriften der beiden anderen Gruppen.

Die beiden zuerst genannten Handschriftentypen, Entwürfe und Schemata, markieren zwei gleichermaßen wesentliche, einander entgegengesetzte und einander ergänzende Pole im Goetheschen Schaffensprozeß. Gefragt nach der „Art seiner Produk-

[7] Vgl. dazu Bohnenkamp (Anm. 1), S. 226–240.

tion", verweist Goethe in seinem berühmten letzten Brief an Wilhelm von Humboldt vom 17. März 1832 auf die „mannichfaltigen Bezüge [...] zwischen dem Bewußten und Unbewußten", die in „jedem Thun" wirksam werden. „Bewußtseyn und Bewußtlosigkeit", heißt es hier, „werden sich verhalten wie Zettel und Einschlag, ein Gleichniß das ich so gerne brauche." Dieses aus dem Webhandwerk stammende, von Goethe mehrfach gebrauchte Gleichnis läßt sich auf künstlerische Tätigkeit, ja auf Tätigkeit überhaupt beziehen, ganz besonders aber auch auf Goethes eigene Arbeit am *Faust*. Das Ineinander von bewußter und ‚bewußtloser', also un- oder unterbewußter, nicht bewußt geplanter Tätigkeit kann man an den überlieferten Arbeitshandschriften ganz konkret ablesen.

Von einer Art ‚bewußtlosem' Schaffen berichtet Goethe in *Dichtung und Wahrheit*, wo er über das ihm „inwohnende dichterische Talent" schreibt: „Die Ausübung dieser Dichtergabe konnte zwar durch Veranlassung erregt und bestimmt werden; aber am freudigsten und reichlichsten trat sie unwillkürlich, ja wider Willen hervor." Den Vorgang des Aufschreibens schildert er hier so:

> Ich war so gewohnt mir ein Liedchen vorzusagen, ohne es wieder zusammenfinden zu können, daß ich einigemal an den Pult rannte und mir nicht die Zeit nahm einen quer liegenden Bogen zurecht zu rücken, sondern das Gedicht von Anfang bis zu Ende, ohne mich von der Stelle zu rühren, in der Diagonale herunterschrieb. In eben diesem Sinne griff ich weit lieber zu dem Bleistift, welcher williger die Züge hergab: denn es war mir einigemal begegnet, daß das Schnarren und Spritzen der Feder mich aus meinem nachtwandlerischen Dichten aufweckte, mich zerstreute und ein kleines Product in der Geburt erstickte. Für solche Poesien hatte ich eine besondere Ehrfurcht, weil ich mich doch ungefähr gegen dieselben verhielt, wie die Henne gegen die Küchlein, die sie ausgebrütet um sich her piepsen sieht. (WA I, 29, S. 14f.)

Und ganz ähnlich beschreibt Goethe die Entstehung mancher seiner Gedichte auch im Gespräch mit Eckermann (14. März 1830; MA 19, S. 653):

> Ich hatte davon vorher durchaus keine Eindrücke und keine Ahnung, sondern sie kamen plötzlich über mich und wollten augenblicklich gemacht sein, so daß ich sie auf der Stelle instinktmäßig und traumartig niederzuschreiben mich getrieben fühlte. In solchem nachtwandlerischen Zustande geschah es oft, daß ich einen ganz schief liegenden Papierbogen vor mir hatte, und daß ich dieses erst bemerkte, wenn Alles geschrieben war, oder wenn ich zum Weiterschreiben keinen Platz fand.

Diese Äußerungen beziehen sich wahrscheinlich auf Gedichte des deutlich jüngeren Goethe – daß aber ein solches spontanes, unwillkürliches, ‚bewußtloses' Schreiben auch für die späte Arbeit am *Faust* noch eine wichtige Rolle spielt, bestätigen nicht nur Äußerungen Goethes, sondern die erhaltenen handschriftlichen Zeugen selbst. Bei der ersten großen Gruppe der erhaltenen *Faust*-Papiere nämlich handelt es sich gerade um solche „nachtwandlerisch" niedergeschriebenen, mit Bleistift auf beliebigem, gerade zur Verfügung stehendem Papier hastig hingeworfenen, noch ganz zusammenhanglosen und häufig kaum mehr zu entziffernden Entwürfe zu Versen – Spuren eines „bewußtlosen", nämlich „instinktmäßig und traumartigen" Schaffens, häufig kreuz und quer auf einem Blatt verteilt. Bezeichnend für dieses ‚inspirierte' Schreiben ist, daß es

gleich in Versen entsteht (Goethe entwarf also nicht zuerst den Gehalt einer Rede, um diesen dann zu versifizieren); bezeichnend ist auch, daß auf diese Weise jeweils sehr überschaubare Passagen entstehen – wenige Verse häufig, selten mehr, als sich auf einer Seite notieren läßt. Bei dem abgebildeten Beispiel (Abb. 11) handelt es sich um Entwürfe zu Versen, die später in verwandelter Gestalt in die ‚Mummenschanz‘ eingegangen sind (vgl. V. 5136f.) und die zunächst wahrscheinlich für einen ganz anderen Verwendungszusammenhang vorgesehen waren.[8] Für die Niederschrift solch eilig hingeworfener erster Entwürfe hat Goethe genutzt, was gerade zur Hand war – in diesem Fall ein Billet von Helene Vulpius an Ottilie von Goethe aus dem Herbst 1827. Auf der abgebildeten Vorderseite findet sich die Adresse „Der Frau von Goethe gnaden alhier“ – auf der Rückseite der Brief der Helene Vulpius und weitere Versentwürfe Goethes. Solches spontane, rasche, fast rauschhafte Schreiben in bestimmten – wie Goethe das nannte – ‚glücklichen Stunden‘ geschah dabei häufig in so flüchtigen Zügen, daß es für uns heute kaum noch zu entziffern ist.

Den anderen Pol des Schaffensprozesses, den Pol des „Bewußtseyns“, markieren die Schemata. Sie dokumentieren die b e w u ß t e Arbeit und sind, im Goetheschen Webergleichnis, der Zettel, also die zuerst auf dem Webstuhl aufzuziehenden „in der längsrichtung des gewebes verlaufenden garnfäden“[9] – in die dann als „Einschlag“ die vorhandenen einzelnen Entwürfe „eingeworfen“[10], eingearbeitet werden –, Entwürfe, die sich ihrerseits der beschriebenen ‚bewußtlosen‘ Produktivität verdanken. Die Arbeit mit den Schemata betrifft die gliedernde Disposition des Materials auf den verschiedensten Ebenen und ist, im Gegensatz zur Ausführung der Verse, so Goethe selbst, immer eine Sache des „geistigen Willens“ (zu Eckermann, 21. März 1830; MA 19, S. 367) und „nach Kräften überlegt“ (an Hinrichs, 13. April 1824). Bei der Aufgabe, aus der Vielzahl einzelner und noch ganz unzusammenhängender Entwürfe ein dramatisches Ganzes zu komponieren, kommt ihnen eine nicht zu unterschätzende Aufgabe zu. Sie haben vor allem eine ordnende Funktion, und zwar sowohl vorausplanend als auch nachträglich gliedernd. Häufig bringen die Schemata bereits vorhandenes Material überhaupt erst in einen Zusammenhang. Das Schema verschafft so den Überblick über bereits Vorhandenes und macht deutlich, was noch zu tun bleibt. Das abgebildete Beispiel (Abb. 12) zeigt ein Schema zur ‚Klassischen Walpurgisnacht‘, vermutlich von Januar 1830. Es dient nicht nur der Vorausplanung, sondern vor allem auch der Ordnung bereits vorhandener Entwürfe – die im Schema dann einzeln ‚abgehakt‘ sind, und zwar nach dem Übertrag der entsprechenden bereits als Entwurf vorliegenden Passagen in die Reinschrift anhand der Schemanotizen. Auffällig ist hier die große Nähe zwischen Schemastichworten und ausgeführten Passagen (Z. 8–20), die aus dem beschriebenen Verfahren resultiert. Gegen Ende des Schemas dagegen tauchen dann deutliche Unterschiede auf: Zum Zeitpunkt der Entstehung des Schemas waren diese Passagen noch nicht ausgeführt – und die Ausführung wich schließlich vom Geplanten noch einmal erheblich ab. Über die Rolle der Schemata im Schaffensprozeß äußert sich Goethe zu Eckermann bei Beginn der Arbeiten am noch fehlenden 4. Akt so (13. Februar 1831; MA 19, S. 403):

---

[8] Nämlich für kleine „Blumengedichte“, die Geschenke begleiten sollten. Vgl. dazu Jost Schillemeit: Rezension zu Bohnenkamp (Anm. 1). In: Arbitrium 1996, S. 364.

[9] Jacob und Wilhelm Grimm: *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 15, Sp. 818f.

[10] Grimm (Anm. 9), Bd. 3, Sp. 272.

> Ich werde nun diese ganze Lücke, von der Helena bis zum fertigen fünften Akt, durcherfinden und in einem ausführlichen Schema niederschreiben, damit ich sodann mit völligem Behagen und Sicherheit ausführen, und an den Stellen arbeiten kann, die mich zunächst anmuten.[11]

Ebenfalls zu Eckermann heißt es im Januar 1827 im Zusammenhang mit der Arbeit an der ‚Klassischen Walpurgisnacht' (15. Januar 1827; MA 19, S. 184f.):

> Das Schema ist wohl da, [...] allein das Schwierigste ist noch zu tun; und bei der Ausführung hängt noch Alles gar zu sehr vom Glück ab. [...] Dieses alles [die ‚Klassische Walpurgisnacht'] ist nicht leicht zu machen und hängt sehr viel vom Glück ab, ja fast ganz von der Stimmung und Kraft des Augenblicks.

Um „Stimmung und Kraft des Augenblicks" für die „Ausführung" nutzen zu können, braucht Goethe das Schema. Während die Arbeit an den Schemata eine des Willens und des Verstandes ist, muß der Dichter „die Ausführung aber doch einem unbewußten und unberechenbaren Triebe hingeben" (an Hinrichs, 13. April 1824), er kann sie nicht ‚befehlen'. So hielt Goethe denn auch nichts davon, die Ausführung zu erzwingen: „Mein Rat ist daher, *nichts zu forcieren* und alle unproduktiven Tage und Stunden lieber zu vertändeln und zu verschlafen, als in solchen Tagen etwas machen zu wollen, woran man später keine Freude hat" (zu Eckermann, 11. März 1828; MA 19, S. 612). Und mit Bezug auf die Arbeit an der ‚Klassischen Walpurgisnacht' noch einmal ganz deutlich: „In der Poesie jedoch lassen sich gewisse Dinge nicht zwingen, und man muß von guten Stunden erwarten, was durch geistigen Willen nicht zu erreichen ist" (zu Eckermann, 21. März 1830; MA 19, S. 367).

Neben den beiden einander also polar entgegengesetzten Handschriftentypen des Schemas und des Entwurfs gibt es weitere Gruppen von Arbeitspapieren, die der Vermittlung von ‚Bewußtem' und ‚Unbewußtem' dienen und die zum Teil geradezu den ‚Webvorgang' selbst, das Ineinanderarbeiten von Zettel und Einschlag, dokumentieren. Hier lassen sich drei verschiedene Typen unterscheiden:

1. Sammelblätter, die als eine Art ‚Materialspeicher' die Verknüpfung vorbereiten. Auf solchen Blättern werden verschiedene noch nicht verwendete, häufig auch noch wenig ausgearbeitete Einfälle und Entwürfe gesammelt. Charakteristisch ist der im Vergleich zu den Entwürfen ruhigere Duktus der Schrift und die übersichtliche Anordnung der Einträge auf dem Blatt (eigenhändig oder auch von Schreiberhand), die häufig durch kleine Querstriche voneinander getrennt sind. Bei den Sammelblatteinträgen handelt es sich meistens um kurze Textsplitter, häufig Zweizeiler, die schon die Struktur des Dramentexts aufweisen, also metrisch organisiert oder gereimt sind, von denen aber noch nicht feststeht, ob und an welcher Stelle des entstehenden Werkes sie schließlich eingesetzt werden. Das abgebildete Beispiel (Abb. 13) zeigt ein Sammelblatt

---

[11] Ein ganz ähnliches Verfahren wendet Goethe offensichtlich auch schon Ende des 18. Jahrhunderts an, als er bei der Wiederaufnahme der Arbeit das numerierte Schema zur Fortführung des *Faust* anlegt und, wie schon zitiert, Schiller darüber berichtet: „Das alte noch vorräthige höchst confuse Manuscript ist abgeschrieben und die Theile sind in abgesonderten Lagen, nach den Nummern eines ausführlichen Schemas hinter einander gelegt. Nun kann ich jeden Augenblick der Stimmung nutzen, um einzelne Theile weiter auszuführen und das ganze früher oder später zusammen zu stellen" (5. 5. 1798).

mit Textbruchstücken zur ‚Helena‘, das wahrscheinlich bei der Durchsicht der alten Papiere anläßlich der Wiederaufnahme der Arbeit im Frühling 1825 angelegt wurde. Hier finden sich nicht verwendete Bruchstücke neben solchen, die in den endgültigen Text eingegangen sind. Die auf diesem Blatt erhaltenen Verse, die in den endgültigen Text aufgenommen wurden, sind hier charakteristischerweise die einzigen, die mit Querstrichen als ‚erledigt‘ bezeichnet sind (Z. 10f.).[12]

2. Reinschriften als Resultate der Verknüpfung, die nicht nur in bezug auf den Umfang, sondern auch im Hinblick auf ihre Nähe zum endgültigen Text deutliche Unterschiede aufweisen. Unter ihnen finden sich kleine und größere Arbeitsmunda, die das Ergebnis einer Arbeitsphase aufnehmen, um dann weiterbearbeitet zu werden, sowie abschließende Reinschriften, die zum Teil als Druckvorlagen angefertigt wurden. Das abgebildete Beispiel (Abb. 14) entstammt einer Reinschrift aus der Zeit der Wiederaufnahme der Arbeit im Jahr 1825. Das Mundum V H2 enthält den fünften Akt, soweit er damals gediehen war[13]; die abgebildete Seite enthält eine frühe Fassung von Fausts berühmtem Schlußmonolog (V. 11559ff.) – und zwar von Goethe eigenhändig in eine im übrigen von John angefertigte Reinschrift eingetragen und überarbeitet.

3. Als ‚Lückentexte‘ angelegte Arbeitspapiere, die das Ineinanderarbeiten selbst konkret deutlich machen. Dazu zählen etwa schematische Stichworte, die Goethe als eine Art ‚Grundriß‘ in ein neu angelegtes Mundum einträgt, bevor er dann an das Ausfüllen der Lücken geht. Im Gleichnis Goethes: der Zettel wird aufgespannt. Das abgebildete Beispiel (Abb. 15) zeigt die erste Seite eines aus 2 1/2 Folioblättern gehefteten und geklebten Heftes, das für die Aufnahme des Schlusses der ‚Mummenschanz‘ bestimmt war. Den hier eingetragenen Stichworten entsprechen zum Teil Angaben aus überlieferten Schemata. Zwischen den einzelnen Eintragungen bleibt freier Raum, der im folgenden zu füllen gewesen wäre.[14] Andere Handschriften zeigen dann, wie das Ausfüllen konkret vor sich gegangen ist: Manche offengebliebene Stelle wurde von Goethe eigenhändig ergänzt, andere sind, geradezu in einer Art Collagetechnik, mit aus weiteren Reinschriften herausgeschnittenen, eingeklebten Papieren gefüllt. Die Entstehung einer Szene, die aus verschiedenen teilweise bereits vorliegenden Einzelteilen ‚zusammenmontiert‘ wird, kann man an solchen Papieren detailliert verfolgen. Die Arbeit mit derartigen ‚Lückentexten‘ läßt sich auf verschiedenen Ebenen zeigen:

---

[12] In der endgültigen Fassung sind sie auf zwei Sprecher verteilt: Panthalis, die Führerin des Chors der gefangenen Trojanerinnen, die Helena begleiten, richtet den ersten Vers an den verkleideten Mephisto in Gestalt der häßlichen Phorkyas: „Wie häßlich neben Schönheit zeigt sich Häßlichkeit“ (heißt der Vers in der endgültigen Fassung) – worauf Phorkyas mit dem zweiten auf dem Sammelblatt notierten Vers, wiederum leicht abgewandelt, antwortet: „Wie unverständig neben Klugheit Unverstand“ (V. 8810f.).

[13] Der 5. Akt, wie Goethe ihn sich zum Zeitpunkt der Wiederaufnahme dachte, enthält in diesem Manuskript die Szenen ‚Mitternacht‘, ‚Großer Vorhof des Palastes‘ sowie die Szene ‚Grablegung‘, in die nachweislich auch altes Material integriert ist. Der *Faust* schließt in diesem Stadium mit dem Chor der siegreichen Engel, die Fausts Seele gen Himmel tragen – gefolgt von den schon vor der Jahrhundertwende vorgesehenen Schlußgedichten *Abkündigung* und *Abschied*.

[14] Besonders deutlich sichtbar wird dieses Verfahren natürlich am Beispiel einer Handschrift, bei der in dieser Phase die Arbeit abgebrochen wurde. Daß Goethe üblicherweise so verfuhr, läßt sich bei genauerem Hinsehen aber auch zahlreichen fertiggestellten Reinschriften entnehmen (so auch dem großen Schlußmundum zum Zweiten Teil), bei denen die Spuren solcher eigenhändig mit Bleistift in die noch leeren Blätter eingetragenen, den zur Verfügung stehenden Raum gliedernden Schemanotizen unter der Tintenschrift des Schreibers häufig noch auszumachen sind.

Überliefert sind auch Handschriften, die Lücken freilassen nicht für ganze Szenenabschnitte, sondern für noch fehlende Verse oder auch nur fehlende Worte. Das abgebildete Blatt (Abb. 16) ist ein Beispiel für den ersten Fall. Es enthält Verse der seligen Knaben und des Doktor Marianus aus der Szene ‚Bergschluchten' (V. 11981–11996) von der Hand des Schreibers John. Die noch zu füllenden Lücken wurden zunächst mit schwarzen Punkten markiert und dann zum Teil von Goethe nachträglich mit Bleistift ausgefüllt.

III.

Die genaue Kenntnis der Arbeitspapiere und die daraus zu gewinnenden Einsichten in die konkreten Arbeitsverfahren sind nicht nur die Voraussetzung für eine möglichst präzise Rekonstruktion der Genese des *Faust*. Wie solcher ‚Staub der Werkstatt' außerdem Bedeutung gewinnt für die Erhellung der poetischen Strukturen des Werks, möchte ich nun abschließend noch skizzieren.

Schon seit den ersten Anfängen der philologischen Beschäftigung mit dem *Faust* stand die Geschichte seiner Entstehung häufig im Mittelpunkt des Interesses. Verknüpft war damit die Hoffnung, das widersprüchliche, schwierige Werk von seiner Genese aus besser zu verstehen. Goethe selbst schreibt an Zelter (4. August 1803): „Natur- und Kunstwerke lernt man nicht kennen wenn sie fertig sind; man muß sie im Entstehen aufhaschen, um sie einigermaßen zu begreifen."

Zunächst war die Beschäftigung mit der Entstehung des *Faust* allerdings weniger geprägt von dem Wunsch, das Werk zu verstehen, als vielmehr motiviert durch ein Bedürfnis, seine ‚Fehler' und ‚Brüche' aus der Genese heraus zu erklären – und, wenn möglich, diese dann auch zu ‚reparieren'. Denn ganz wie Goethe vorausgesehen hatte[15], wurde der Zweite Teil bei seinem Erscheinen kurz nach dem Tode des Dichters vielerorts vorwiegend irritiert oder sogar deutlich ablehnend aufgenommen. Ein Großteil der Leser war von der mit Spannung erwarteten Fortsetzung des allgemein bewunderten Ersten Teils enttäuscht – setzte sie die Geschichte von Faust und Mephisto doch auf eine höchst unerwartete und, wie es schien, gründlich verfehlte Art fort. Die Beschäftigung mit der Genese des Werks war unter solchen Voraussetzungen häufig mit der Hoffnung verbunden, dabei auf die Spuren einer älteren, eigentlichen, besseren *Faust*-Konzeption zu stoßen, die dem alten Goethe auszuführen nicht mehr gelungen war. Besonderes Interesse fanden unter den Nachlaßpapieren dann solche, die Szenen skizzierten oder sogar in ausgeführter Form enthielten, die im endgültigen Text als zentrale Bestandteile der Handlung schmerzlich vermißt wurden.[16]

Angemessener scheint mir jedoch ein Gebrauch der Nachlaßstücke nicht als ‚Lükkenbüßer' zur Rekonstruktion eines vermeintlich ‚besseren' *Faust*, sondern im Gegenteil als Hilfe zum Verständnis des von Goethe gewählten Bauprinzips von *Faust II*, das

---

[15] Vgl. Goethe an Humboldt, 17. 3. 1832, die Zurückhaltung des abgeschlossenen *Faust II* begründend: „Der Tag aber ist wirklich so absurd und confus, daß ich mich überzeuge, meine redlichen, lange verfolgten Bemühungen um dieses seltsame Gebäu würden schlecht belohnt und an den Strand getrieben, wie ein Wrack in Trümmern daliegen und von dem Dünenschutt der Stunden zunächst überschüttet werden."

[16] Zur Wirkungsgeschichte der Paralipomena vgl. das entsprechende Kapitel bei Bohnenkamp (Anm. 1), S. 39–56.

vom ersten Teil offensichtlich absichtsvoll so auffallend und deutlich abweicht (wie das von der *Faust*-Forschung in diesem Jahrhundert bereits verschiedentlich herausgestellt wurde[17]). Aufgrund der eingehenden Analyse des überlieferten Materials läßt sich nämlich zeigen, daß eben die zentralen ‚Lücken' des Zweiten Teils, die die Interpreten seit mehr als hundertfünfzig Jahren beunruhigen, von Goethe nicht nur absichtlich stehengelassen, sondern zum Teil nachträglich überhaupt erst aufgerissen wurden. Das gilt gerade für solche Stellen, die immer wieder als ‚fehlend' eingeklagt wurden und die ja tatsächlich zentrale Momente der *Faust*-Handlung betreffen – wie etwa Fausts Abstieg in die Unterwelt, wo er Helena von Persephone losbittet, oder die Belehnung Fausts mit dem Meeresstrand als einer zentralen Voraussetzung des Geschehens im 5. Akt. Die Betrachtung der Genese zeigt nun aber, daß Goethe solche zunächst vorgesehenen, in Vorarbeiten und Fragmenten auch erhaltenen Szenen schließlich entschieden verwarf; die Untersuchung der Handschriften läßt erkennen, wie sich ein verändertes Bauprinzip, ein neues Strukturgesetz allmählich an die Stelle des alten setzt: An die Stelle der „individuelle[n] Erlebniszusammenhänge“ ist ein „sinnbildliche[r] Verweisungszusammenhang“[18] getreten; organisierendes Prinzip dieser Dichtung ist nicht länger der pragmatische Nexus einer Abfolge dramatischer Geschehnisse, sondern – ganz im Einklang mit anderen Arbeiten des späten Goethe – die Entfaltung simultaner Spiegelbilder und symbolischer Reihen. Das auffallende Zurücktreten des Protagonisten Faust selber ist ebenso Resultat dieser neuen Strukturprinzipien wie die Zunahme sinnbildlicher Szenenfolgen. Die Nachlaßpapiere nun und die mit ihrer Hilfe rekonstruierbare Geschichte der Entstehung des Zweiten Teils lassen erkennen, daß die unter den zahlreichen überlieferten Plänen und Entwürfen schließlich nicht realisierten zum überwiegenden Teil nicht etwa aus ‚äußeren' Gründen unausgeführt oder unverwertet blieben, sondern dem beschriebenen, sich während der Arbeit vollziehenden Strukturwandel zum Opfer gefallen sind.[19]

Bei der Betrachtung der Genese des Zweiten Teils, der das Begonnene schließlich auf so unerwartete und radikal andere Art fortsetzt, fallen sich wiederholende Abläufe ins Auge: Die Entstehungsgeschichten der einzelnen Akte lassen charakteristische Muster erkennen, die Genese scheint bestimmten Gesetzmäßigkeiten zu folgen, die in unterschiedlich deutlicher Ausprägung an den überlieferten Zeugen der Entstehung sichtbar werden. Besonders deutlich ist dieses Muster bei der Entstehung des 2. und des 4. Aktes. Beiden gemeinsam ist ihre Entstehung als ‚nachträgliche Vorgeschichte': Sie wurden jeweils nach der Vollendung des 3. bzw. des 5. Aktes konzipiert und geschrieben. Wie an den Plänen und am dramatischen Geschehen zu erkennen ist, sind Anlaß und Ausgangspunkt dieser beiden Akte jeweils die Vorbereitung des schon ausgeführten folgenden Aktes. Fausts Abstieg in die Unterwelt und die Losbittung der Helena bei Persephone sollten als zentrales Ereignis des 2. Akts die Voraussetzungen schaffen für das Auftreten Helenas im bereits ausgeführten 3. Akt; die für den 4. Akt

---

[17] Vgl. z.B. schon Max Kommerell: *Faust Zweiter Teil. Zum Verständnis der Form.* In: M. K.: *Geist und Buchstabe der Dichtung. Goethe, Schiller, Kleist, Hölderlin.* Frankfurt am Main 1940, S. 9–74, besonders S. 31–33.

[18] Hans Joachim Schrimpf: *J. W. Goethe: Faust.* In: *Deutsche Dramen. Interpretationen zu Werken von der Aufklärung bis zur Gegenwart,* hrsg. von Harro Müller-Michaels. Bd. 1, Königstein/Ts. 1985, S. 108f.

[19] Vgl. dazu im einzelnen Bohnenkamp (Anm. 1), S. 854–861.

vorgesehene Belehnung Fausts mit dem Meeresstrand als Lohn für seine dem Kaiser geleisteten Dienste ist die Voraussetzung für das im 5. Akt zentrale Projekt der Landgewinnung. Und ausgerechnet diese beiden für die Handlung so wichtigen Szenen fehlen im ausgeführten Drama. In beiden Fällen wurde der ursprüngliche dramatische Mittelpunkt des jeweiligen Aktes zu einem relativ späten Zeitpunkt im Laufe des Entstehungsprozesses durch etwas anderes ersetzt. Die zentrale Szene wird jeweils ‚hinter' bzw. ‚unter die Bühne' verlegt – sie ist also nicht ganz verschwunden, sondern vom Leser oder Zuschauer in seiner Vorstellung zu ergänzen. Die noch im Sommer 1830 geplante, zeitweise als Prolog zum 3. Akt vorgesehene Szene im Hades wird im Dezember des Jahres überraschend durch das neu entstehende ‚Finale' der ‚Klassischen Walpurgisnacht' ersetzt: „Helena", so schreibt Goethe am 4. Januar 1831 an Zelter, „tritt zu Anfang des dritten Acts, nicht als Zwischenspielerin, sondern als Heroine, ohne weiteres auf." Auch die Entscheidung gegen die Belehnungsszene fällt zu einem sehr späten Zeitpunkt während der Arbeit am 4. Akt. In den großen überlieferten Schemata vom Mai/Juni 1831 ist sie noch als Zielpunkt des Geschehens vorgesehen – und wurde von Goethe dann auch zumindest teilweise ausgeführt; im Juli aber ist sie verschwunden. An ihre Stelle tritt mit der sogenannten ‚Alexandrinerszene' die Einsetzung und Belohnung von vier Fürsten in die Erzämter des Hofes; auf die Belehnung Fausts mit dem Meeresstrand wird lediglich am Rande noch angespielt. Dieser bei der Entstehung des 2. und 4. Akts zu beobachtende Vorgang läßt sich ähnlich auch in der Genese des 1. und 5. Akts wiedererkennen. Bei einem Vergleich der Pläne mit dem ausgeführten Akt läßt sich auch hier eine Entwicklung „aus dem Specifischen mehr in das Generische"[20], weg von einer auf die individuellen Erfahrungen des Protagonisten konzentrierten Darstellung hin zu einem indirekteren Verfahren feststellen. Oder wie es in Goethes berühmter Formulierung heißt (an Iken, 27. September 1827):

> Da sich gar manches unserer Erfahrungen nicht rund aussprechen und direct mittheilen läßt, so habe ich seit langem das Mittel gewählt, durch einander gegenüber gestellte und sich gleichsam in einander abspiegelnde Gebilde den geheimeren Sinn dem Aufmerkenden zu offenbaren.

So fällt auch die nach der Eingangsszene ‚Anmutige Gegend' in den alten Plänen vorgesehene Szene einer Unterhaltung Fausts mit Mephisto weg, die das Auftreten der beiden am Hofe des Kaisers motivieren sollte. Statt dessen tritt Mephisto in der folgenden Szene ‚Saal des Thrones' nun „ohne weiteres" und zunächst ohne Faust vor dem Kaiser auf. Während in den alten Plänen und noch bei Wiederaufnahme der Arbeit 1825 Fausts Auftritt bei Hofe im Mittelpunkt des Geschehens steht[21], erscheint er im ausgeführten Akt erst nach 1200 Versen unmaskiert: Ins Zentrum ist inzwischen die Szene der Mummenschanz gerückt, in der Faust nur in der Maske des Plutus auftritt. Und für den 5. Akt trug sich Goethe wohl noch im Dezember 1830 mit dem ganz al-

---

[20] Goethe zu Riemer nach einem undatierten Gesprächsbericht. In: Friedrich Wilhelm Riemer (Hrsg.): *Mittheilungen über Goethe. Aus mündlichen und schriftlichen, gedruckten und ungedruckten Quellen*. Berlin 1841, Bd. 2, S. 569.

[21] Vgl. die Paralipomena 63 (Bohnenkamp [Anm. 1], S. 267ff.) und 100 (Bohnenkamp [Anm. 1], S. 291f.).

ten Plan eines abschließenden Himmelsgerichts über Faust – der dann von der Szene ‚Bergschluchten‘ verdrängt wird.

Die Entscheidung, Höhepunkte und wichtige Verbindungsglieder der Handlung zu verschleiern, ja auszuschließen oder eben ‚hinter die Bühne zu verlegen‘, ist nicht Ausdruck nachlassender Kräfte eines alten Dichters, sondern Resultat neuer Gestaltungsprinzipien. Sie entspricht genau der Erkenntnis, die Goethe seinem Protagonisten zu Beginn des Zweiten Teils zuschreibt, wenn dieser beim Anblick des Regenbogens, der sich im Licht der Sonne auf dem Schleier des Wasserfalls bildet, feststellt: „am farbigen Abglanz haben wir das Leben“ (V. 4727). Das Verfahren, das das ‚Eigentliche‘ nicht mehr direkt, sondern im ‚farbigen Abglanz‘, im symbolischen Spiegel vorführt, stellt damit auf neue Weise die Mitarbeit des Lesers in den Mittelpunkt. Die Aufgabe, die vom Autor ganz mit Absicht offengelassenen Lücken aufzufüllen oder – wie Goethe das nannte – zu ‚supplieren‘, wird dem Rezipienten zugewiesen: Das Webergleichnis von Zettel und Einschlag ließe sich hier auch auf das von Goethe intendierte Verhältnis zwischen Text und Leser übertragen.

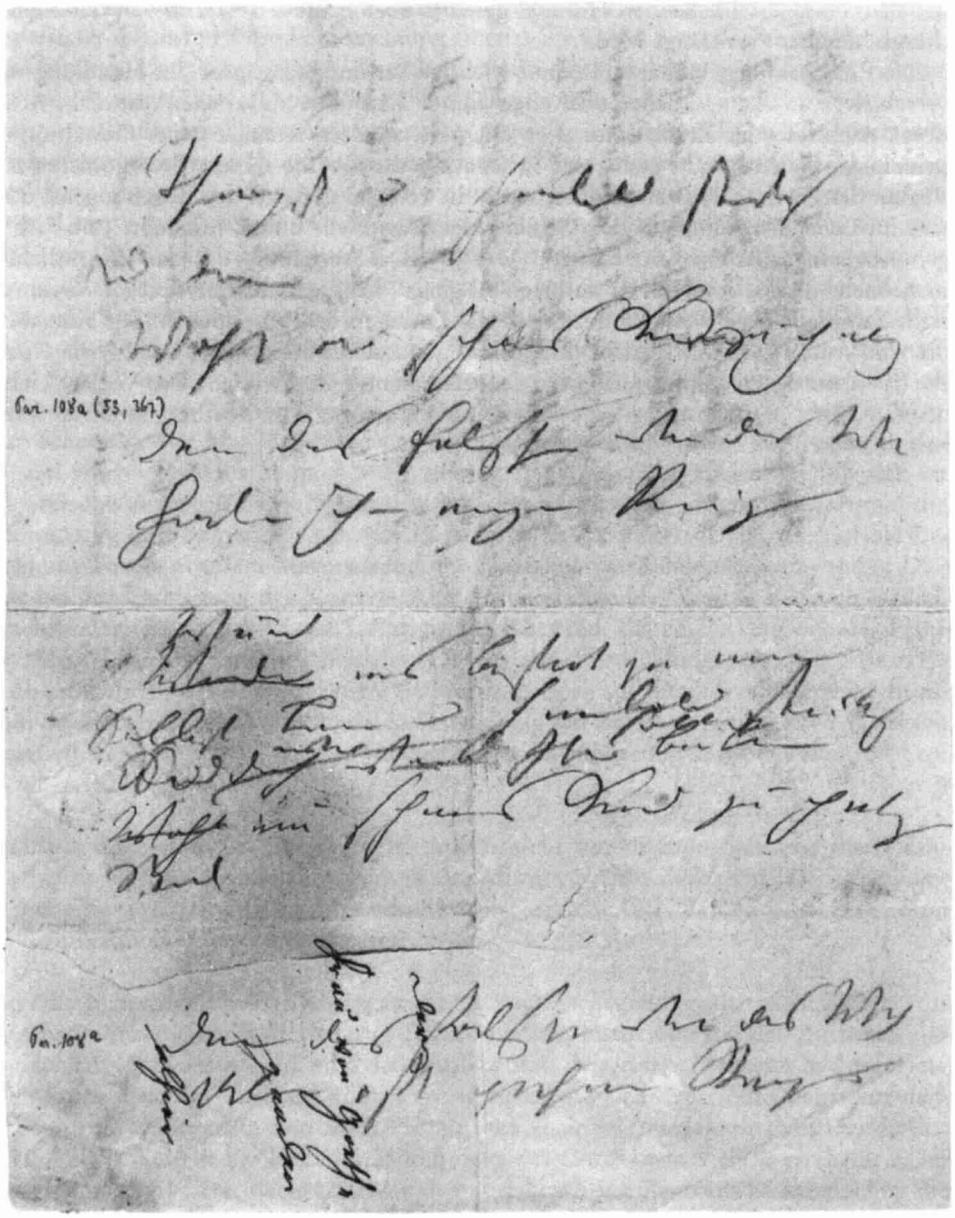

Abb. 11 Eigenhändige Entwürfe zu späteren Versen der ‚Mummenschanz' (V. 5136f.) auf einem Brief der Helene Vulpius an Ottilie v. Goethe (I H9a, VS; GSA 25/XVII, 4, 11)

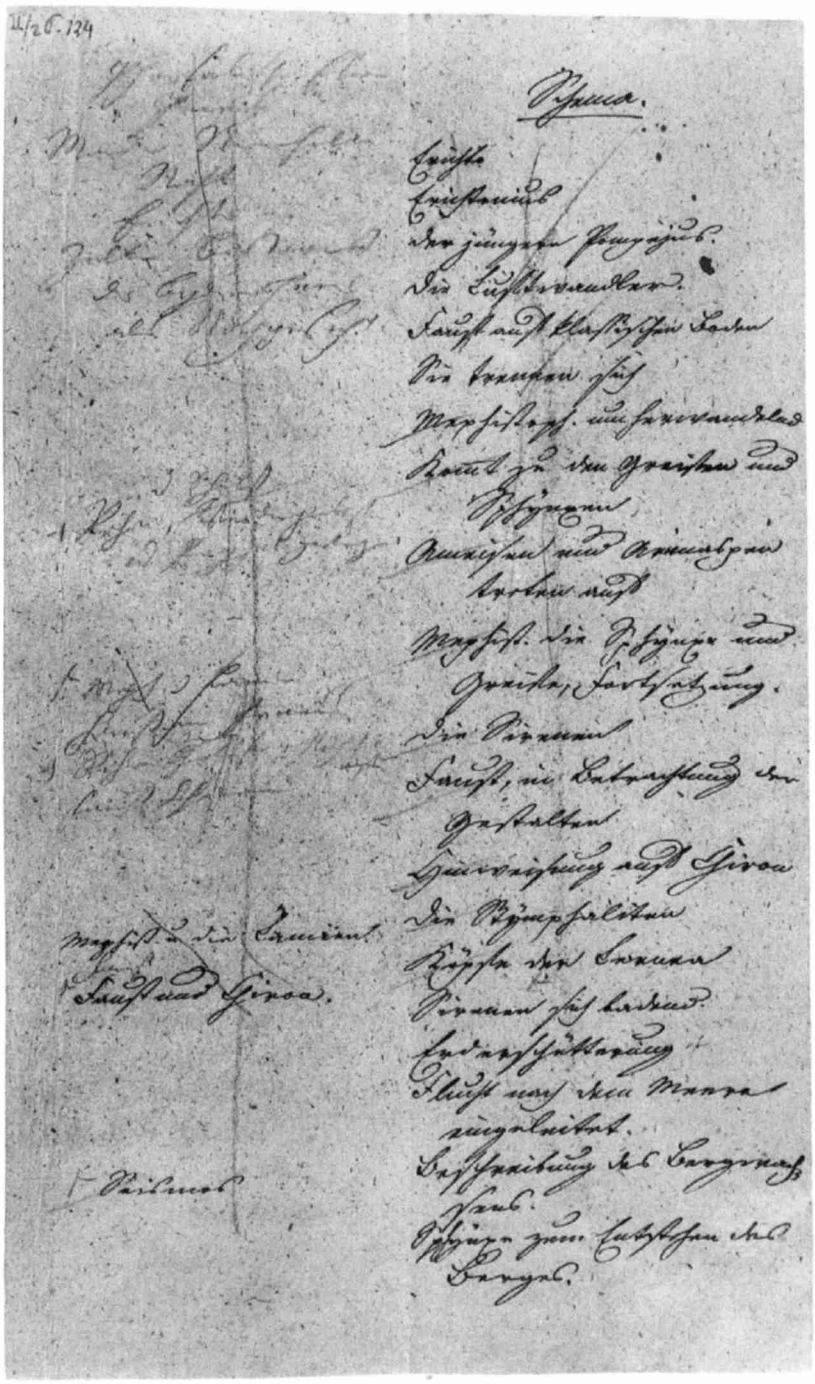

Abb. 12 Schema zur ‚Klassischen Walpurgisnacht‘ von der Hand des Schreibers John mit eigenhändigen Bleistiftergänzungen am linken Rand (H P124, VS; GSA 25/XIX, 2, 1)

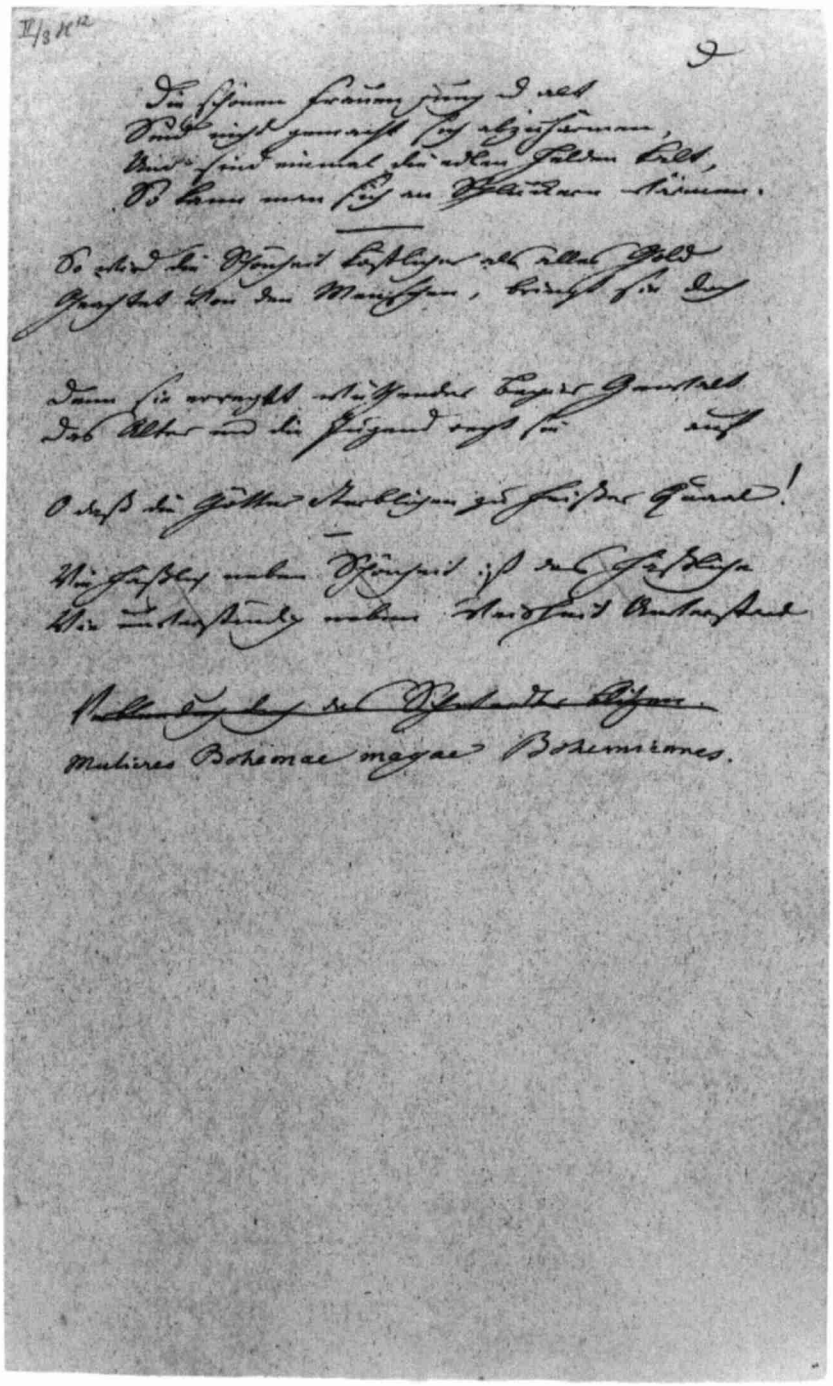

Abb. 13 Eigenhändiges Sammelblatt mit Textbruchstücken zur ‚Helena' (III H12, S. 1; GSA 25/XVIII, 1, 12)

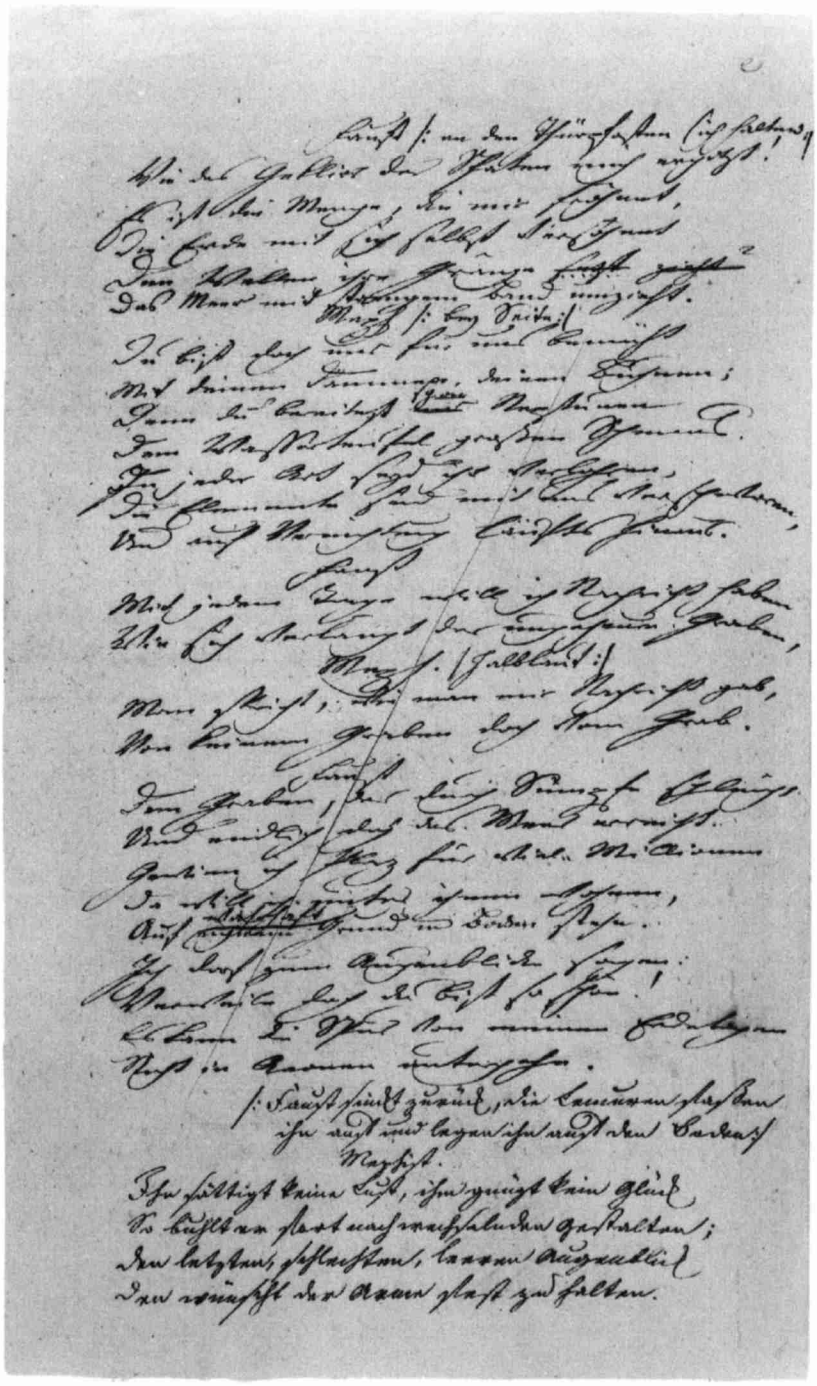

Abb. 14 Eigenhändige Ergänzung in einem von John geschriebenen Mundum zum 5. Akt (V H2, Blatt 6, VS; GSA 25/XVIII, 7, 3)

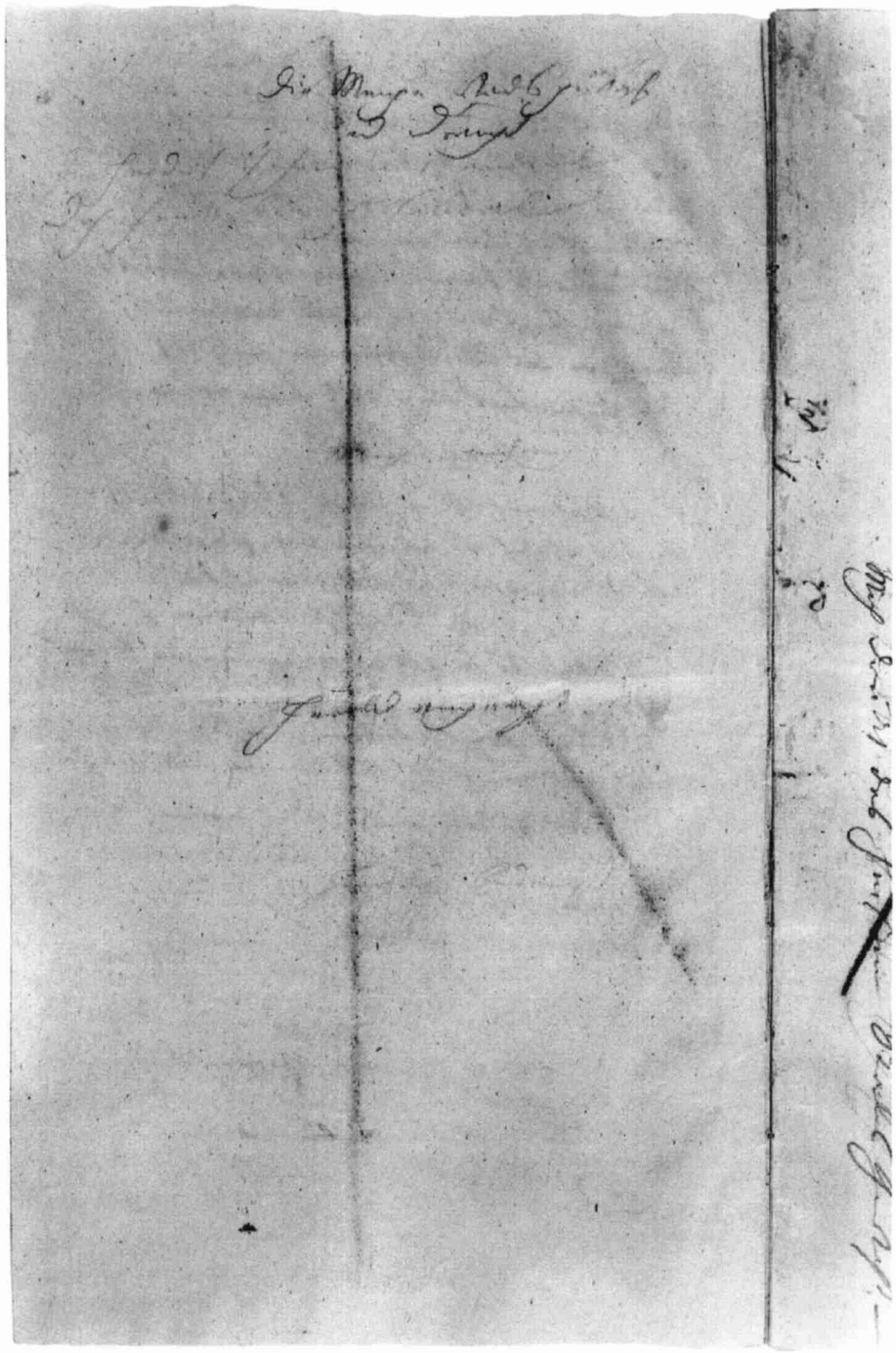

Abb. 15 Eigenhändige Stichworte (etwa zu V. 5709–5738) in einem Heft, das zur Aufnahme des Mundums der abschließenden ‚Mummenschanz'-Szenen bestimmt war (I H32, S. 2; GSA 25/XVII, 5, 2)

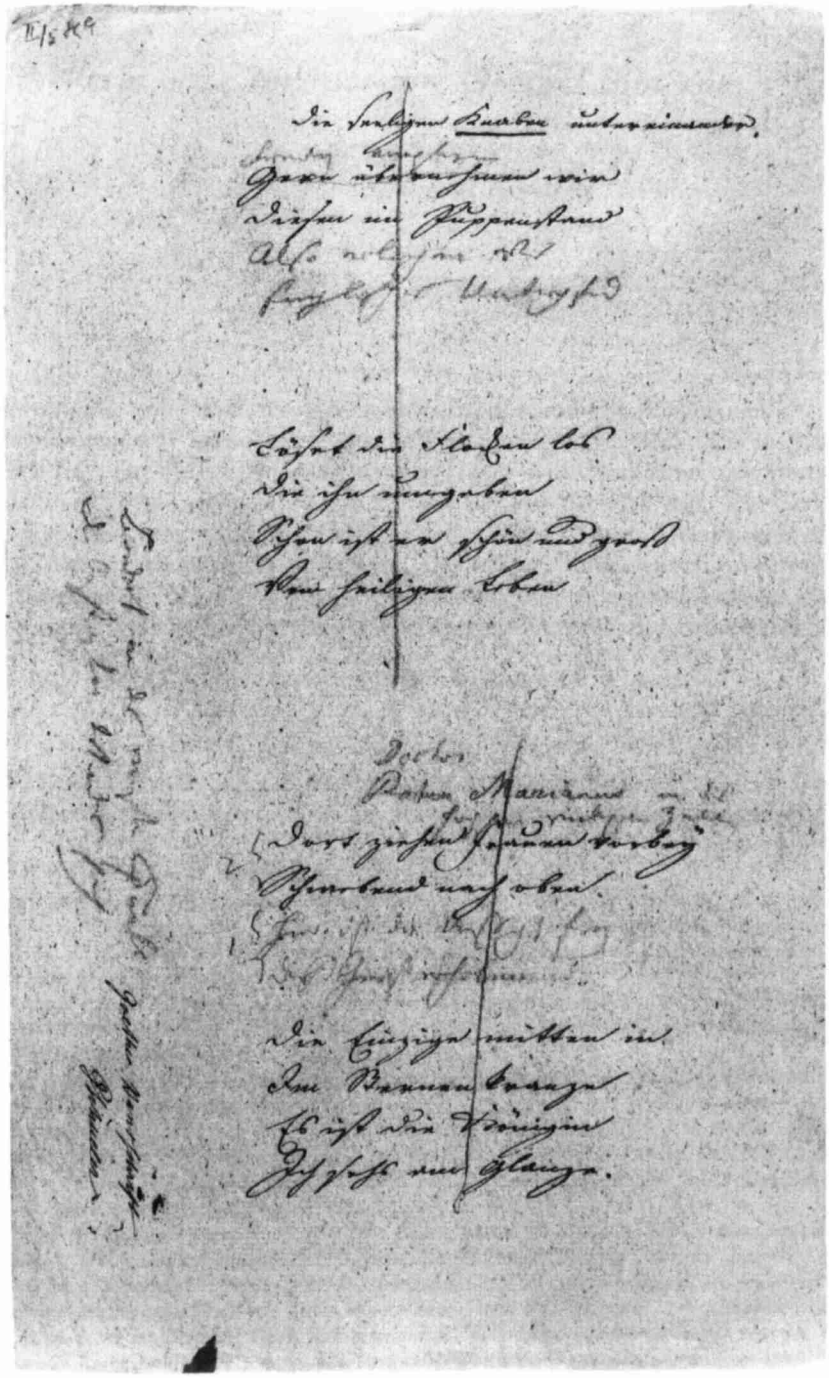

Abb. 16 Eigenhändig überarbeitetes Arbeitsmundum zu V. 11981–11996 der Szene ‚Bergschluchten‘ von der Hand des Schreibers John (V He, VS; GSA 25/XVIII, 7, 40)