



KATHARINA MOMMSEN

Als Meisterin erkennst du Scherazaden.
Über Goethes Inspirationen aus *1001 Nacht*
zum zweiten Teil der *Faust*-Tragödie

Erstdruck:

Bisher unveröffentlichter Text, ursprünglich für eine internationale Faust-Konferenz vom November 2007 in Tunesien geplant.

Vorlage:

PDF-Datei der Autorin

Autorin:

Prof. Dr. phil. habil. emerita Katharina Mommsen
Stanford University
980 Palo Alto Avenue
Palo Alto, California 94301-2223 USA
eMail: katmom@stanford.edu
Homepage: <http://www.katharinamommsen.org>

„Als Meisterin erkennst du Scherazaden“

Über Goethes Inspirationen aus *1001 Nacht* zum zweiten Teil der *Faust*-Tragödie.

Auf die Frage – wie die orientalische Märchenerzählerin Scheherazade mit ihren Zauberphantasien in die drei ersten Akte von *Faust II* gelangen konnte¹ – sei zunächst festgestellt, daß der ‘Zufall’ dabei eine beträchtliche Rolle spielte: zuerst mußte in Tunesien eine arabische 1001 Nacht-Handschrift auftauchen, als nächstes mußten deutsche Orientalisten sich dadurch veranlaßt fühlen, eine Edition des arabischen Textes und eine neue 15-bändige deutsche Übersetzung herauszugeben. Sodann mußte der Breslauer Verleger dieser 1001 Nacht-Publikationen ein Goethe-Enthusiast sein, der von des Dichters Interesse für arabische Literatur durch den West-östlichen Divan wußte. Daraus mußte des Verlegers Impuls entspringen, dem Dichter die erste Probe der arabischen Edition und die fünfzehn Bändchen der Übersetzung zu schenken² in der Hoffnung, sie möchten dem 75-jährigen Goethe „angenehme Erscheinungen“ sein.³

Wie sehr dieser Wunsch sich über alle Vorstellungen hinaus erfüllen sollte, ahnte niemand, als die 1001 Nacht-Bändchen in den Monaten Juli 1824 bis Mai 1825 nach und nach in Weimar anlangten. Die erste Sendung erreichte Goethe, als er krank im Bett lag und ihm der Sinn nach Aufheiterung und Zerstreung stand, so daß er sofort zu lesen begann. Das waren die entscheidenden Voraussetzungen. Doch bald staunten die Menschen in Goethes Nähe, mit welcher Begeisterung und Intensität er sämtliche Bände hintereinander durchlas. Die erneute Konfrontation mit der üppig-selbstherrlichen Phantasie der orientalischen Erzähler wirkte auf Goethe befreiend und über alle Begriffe inspirierend. Sie versetzte ihn nicht nur generell in eine produktive Stimmung, um nach vieljähriger Pause, im Februar 1825

¹ Grundlage dieser Darstellung ist meine Tübinger Dissertation von 1956 *Goethe und 1001 Nacht*; gedruckt im Akademie-Verlag Berlin 1960, als Suhrkamp-Taschenbuch in Frankfurt a.M. 1981 und in 3. Aufl. mit Vorwort von K.-J. Kuschel im Bernstein-Verlag Bonn 2006. Den Einflüssen von *1001 Nacht* auf die ersten drei Akte von *Faust II* sind dort über 120 Seiten gewidmet. Weiteres zum Thema s. in Katharina Mommsen: *Natur- und Fabelreich in Faust II*. Berlin, Walter de Gruyter, 1968. Die Ergebnisse wurden bisher nur genutzt in den engl. *Faust II*-Editionen von John R. Williams (London 1987) und David Luke (Oxford University Press 1994), nicht in der Hamburger-, Berliner-, Münchner- u. Frankfurter Goethe-Ausgabe. Der 1997 erschienene *Faust II*-Artikel des *Goethe-Handbuchs* referiert kurz aus beiden Büchern, vor allem zur *Klassischen Walpurgisnacht*.

² In Goethes Bibliothek: 1) Tausend und Eine Nacht [Alf laila walaila] Hs. aus Tunis. Hrsg. v. Maximilian Habicht ... Bd 1. Breslau 1825. (Es war die erste arabische *1001 Nacht*-Edition in Europa, die für lange Zeit die einzige blieb; sie nahm nur langsamen Fortgang – erst 1843 erschien der letzte 12. Band).– 2) Tausend und Eine Nacht. Arabische Erzählungen. Zum erstenmal aus einer Tunesischen Handschrift ergänzt und vollständig übersetzt von Max. Habicht, F. H. von der Hagen und Karl Schall. Bd 1-15. Breslau 1825 (Hans Ruppert, Goethes Bibliothek Katalog, Weimar 1958. Nr. 1775 f.).

³ Der Verleger Josef Max an Goethe, 16. Juli 1824; vgl. *Goethe und 1001 Nacht* S. 156. Da sich für alle Zitate die Belegstellen in *Goethe und 1001 Nacht* finden, werden in Folgenden nur die Seitenhinweise gegeben. – Die Weimarer Goethe-Ausgabe wird künftig zitiert unter der Sigle WA mit Angabe von Abteilung und Band.

endlich die Arbeit am zweiten Teil des Faust erneut anzugreifen, sie brachte ihm auch spezielle Anregungen für den weiteren Verlauf der Faust-Tragödie. Wie dieser zu gestalten sei, darüber hatte er sich seit Jahren vergeblich den Kopf zerbrochen, was viele unausgeführte Entwürfe bezeugen. Nun aber empfing er ausschlaggebende Impulse durch die erneute 1001 Nacht-Lektüre.

Daß Goethe sich schon in früheren Lebensepochen von den Scheherazade-Erzählungen nicht nur unterhalten, sondern auch dichterisch inspirieren ließ, ist seit langem bekannt. Doch an Bedeutung für Goethes Schaffen übertraf die Breslauer 1001 Nacht-Übersetzung aufgrund ihrer Einwirkung auf den Verlauf des zweiten Teils der Faust-Tragödie noch bei weitem die bis dahin oft frequentierte französische Übersetzung von Galland.⁴

Bei der Lektüre der um lyrische Einlagen und zahlreiche Erzählungen erweiterten Breslauer 1001 Nacht-Übersetzung stellte Goethe Überlegungen über deren „ästhetischen und sonstigen Werth“ an.⁵ Dankbar pries er den „unübersehbaren Reichtum“, das „Mannigfaltig-Bunte“, „Überraschend-Abwechselnde“ und die „imaginative Behandlung“, die er als „den Geist befreiend“ empfand.⁶ Er rühmte „die Einbildungskraft in ihrer ausgedehnten Beweglichkeit“, die „kein Gesetz zu haben, vielmehr wie ein wacher Traum hin und her zu schwanken“ scheint, „aber“, so fügte er hinzu, „genau besehen wird sie auf mannichfaltige Weise geregelt: durch Gefühl, durch sittliche Forderungen, durch Bedürfnis des Hörers, am glücklichsten aber durch den Geschmack, wobei die Vernunft ihre edeln Gerechtsame leitend ausübt.“ Wie mächtig die neue Übersetzung damals auf Goethe wirkte, beweist seine kühne Behauptung in einer „Tausend und Eine Nacht“ überschriebenen Aufzeichnung, es möchte in dem von ihm charakterisierten Sinne „wohl schwerlich ein bedeutenderes Werk aufzufinden sein“⁷

Die hier zitierte Aufzeichnung stammt aus der Zeit, als ihm das Beispiel der Scheherazade dazu verholfen hatte, nun seinerseits in Faust II zur Form eines scheinbar ganz fessellosen Traumspieles durchzustoßen und glückliche Lösungen für die schwierigsten Teile der geplanten Faust-Fortsetzung zu finden. Bei einer Reihe von Erzählungen der Scheherazade

⁴ Bekanntlich liebte Goethe von Jugend an die erste europäische Übersetzung, die u. d. T. *Les mille et une nuit. Contes arabes, traduits en François par Mr. Galland 1704–1717* in Paris in 12 Bdn. erschienen war. In jener Form wurden die Märchen der Scheherazade vielfach neu aufgelegt und in andere Sprachen übertragen. Seit Beginn des 18. Jhdts. traten sie einen wahren Siegeszug durch Europa an. Ihr Einfluß auf die gesamte westliche Welt war ungeheuer, denn nächst der Bibel gab es kein Buch, das damals verbreiteter gewesen wäre. Man verglich es mit Homer und zählte es zu den Standardwerken der Weltliteratur. – Doch zog Goethe später die Breslauer Übersetzung, „da sie aus dem Urtext“, der französischen vor. (*Goethe und 1001 Nacht* S. 157).

⁵ Tagebuch vom 12. Dez. 1824; vgl. *Goethe und 1001 Nacht* S. 157.

⁶ Vgl. *Goethe und 1001 Nacht* S. 158-163.

⁷ *Goethe und 1001 Nacht* S. 158 (WA I 53, 394; Paralip. 97).

fiel es ihm „wie Schuppen von den Augen“, plötzlich wußte: „nur so kann es sein und nicht anders!“⁸

Tatsächlich machte Goethe nirgends sonst innerhalb seines Schaffens vergleichbar ausgiebigen Gebrauch von frei spielender Phantasie wie unter dem Einfluß orientalischer Erzählungen im zweiten Teil des Faust. Zauberei, Magie, Illusion sind die Hebel des gesamten Geschehens, die in diesem Alterswerk weitaus größeren Raum einnehmen als selbst in der Tragödie erstem Teil. Wenn das Übernatürliche in Faust II weitgehend Handlung und Situation beherrscht, so hängt das damit zusammen, daß der Dichter sich gerade zur Zeit des Beginns der Arbeit am zweiten Teil des Faust die gesamten Märchen von 1001 Nacht in der Breslauer Ausgabe vor Augen geführt hatte. Er, der sonst beim dramatischen Schaffen ein Hauptaugenmerk auf theatralische Aufführbarkeit richtete, nahm bei Faust II keine Rücksicht mehr darauf, sondern wetteiferte nun mit der Scheherazade wie nie zuvor. Die nochmalige Begegnung mit dem Meisterwerk arabischer Erzählkunst, zu dem mündliche Überlieferungen aus indischem, persischem, türkischem, ägyptischem Bereich, ja aus dem gesamten Nahen Osten und dem Mittelmeerraum beigetragen hatten, ist darum als einer der großen Glücksfälle zu betrachten, denen das Zustandekommen der Vollendung des Faust zu verdanken ist.

Schon bei früheren Werken hatte Goethes Phantasie ungezählte Male Anregungen aus dieser schier unversiegbaren Quelle geschöpft, wobei er stets die Motive selbständig weiterspinn. Auch in formaler Hinsicht hatte er sich bei einer beträchtlichen Reihe von Werken an das lockere Gefüge und die fortsetzungsweise Erzähltechnik der Scheherazade angeschlossen. In Faust II aber folgte Goethe nicht nur im Inhaltlichen der durch 1001 Nacht freigesetzten Imaginationskraft, sondern auch im Formalen dem von der Scheherazade gegebenen Beispiel mit souveräner Großzügigkeit. Der erste Teil des Faust war bei aller Buntheit der Teile noch immer ein verhältnismäßig klar und einheitlich aufgebautes Stück. Im zweiten Teil dagegen treten selbständige in sich geschlossene Einzelpartien aneinander, die erst im höheren Sinne eine Einheit bilden. Das aber sind typische Kennzeichen für ein dichterisch lockeres Gefüge, wie Goethe es an 1001 Nacht liebte und woran er sich bei eigenen Hervorbringungen wiederholt orientiert hatte, wenn er, der Phantasie freien Lauf lassend, die Einbildungskraft „von ihren eigenen Flügeln“ tragen und führen ließ, die im hin und her schwingen „die wunderlichsten Bahnen“ bezeichnen.⁹ In solchen Fällen verzichtete er mit Absicht auf Einheit und Übersichtlichkeit.

⁸ *Goethe und 1001 Nacht* S. 295 f. mit Bezug auf ein Gespräch Goethes vom 1. Sept. 1828.

⁹ So charakterisierte Goethe selber die Produkte der „Einbildungskraft“ in den *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* (WA I 18, 224).

Dass Goethe sich auch bei Faust II zu dieser formlosen Form hingezogen fühlte, lag tief in der Natur seines Künstlertums begründet. Neben der „Systole“ der klassisch runden Form mit ihren strengen Anforderungen auf konzentrierte Arbeit am Tektonischen, war ihm die „Diastole“ unentbehrlich, die er im orientalisch lockeren, leichter zu behandelnden Gefüge fand. Damit lenkte sich sein Blick immer wieder auf das von der Erzählerin Scheherazade gegebene Muster, so beim dramatischen Gefüge des zweiten Teils von Faust.

Zu den Praktiken der Scheherazade, die Goethe mit Vorliebe aus 1001 Nacht übernahm, gehörte das überraschende Auf- und Abtreten von Personen, das Ineinanderschachteln von Begebenheiten, wobei die Neugierde erregt, ein Interesse durch das andere verdrängt wird und die Übersehbarkeit des Ganzen oft verloren geht. Die berühmteste Komponente der Scheherazade-Technik ist jedoch das plötzliche Abbrechen der Handlung in einem besonders spannenden Augenblick. Alle diese typischen 1001 Nacht- Kennzeichen treten auch bei Faust II in Erscheinung, sogar die fortsetzungsweise Darbietung, insofern Goethe einzelne Partien des Werks selbständig veröffentlichte: 1827 den 3. Akt und 1828 einen Teil des 1. Akts, wobei er sich scheherazadenhaft der Schlußbemerkung bediente: „Ist fortzusetzen.“ Ende 1827 spielte Goethe sogar mit dem Gedanken, den ganzen zweiten Teil des Faust im Rahmen der Ausgabe letzter Hand in Einzelfortsetzungen „nach und nach“ erscheinen zu lassen¹⁰ –wie ein ungebundener Märchenerzähler à la Scheherazade, der durch Unterbrechung die Neugier zu erregen und die Spannung zu steigern sucht. Davon handelt noch ein Gespräch mit Eckermann vom 13. Februar 1831, wo Goethe den zweiten Teil der Faust-Tragödie charakterisiert als „lauter für sich bestehenden kleine Weltenkreise“; die „Fabel eines berühmten Helden“ sei „bloß als eine Art von durchgehender Schnur benutzt“ etc. Zu diesem Zeitpunkt stand Goethe seinem Werk nicht viel anders gegenüber als die Scheherazade ihren Märchenerzählungen.

Daß die Einwirkungen von 1001 Nacht auf den zweiten Teil der Faust-Tragödie so lange unbemerkt blieben, dafür gibt es eine verschiedene Gründe. Sie hängen vor allem mit dem Umstand zusammen, daß die beiden in Faust II miteinander konfrontierten Schauplätze und Welten das ausgehende europäische Mittelalter und die griechische Antike sind. Hier war für Orientalisches an sich kein Platz. Ein direktes Hineinmengen dieser dritten Bildungswelt lag außerhalb von Goethes Plan, es hätte verwirrend gewirkt. Obgleich er es an gelegentlichen offenen Anspielungen auf den Orient nicht gänzlich fehlen ließ, so sorgte er bei den Dichtungspartien, die eine Anlehnung an 1001 Nacht darstellen, doch selber dafür,

¹⁰ Goethe und 1001 Nacht S. 186. Als Goethe in *Ueber Kunst und Alterthum* VI. 1, 1827, S. 200 ff. *Helena* als *Zwischenspiel zu Faust* ankündigte, sprach er von der Absicht, dem Publikum „alles ... fragmentarisch, nach und nach vorzulegen“, so „zuvörderst“ das *Helena*-Fragment als ein „in sich abgeschlossenes kleineres Drama.“

daß ihr orientalisierender Charakter unter Umgestaltungen erscheint, wie sie der Faust-Welt angemessen waren.

Beginnen wir mit dem 1. Akt, dessen *Lustgarten*-Szene einen direkten Hinweis auf 1001 Nacht enthält. Hier ließ Goethe den Kaiser, nachdem Mephistopheles ihn und den ganzen Hof in der vorausgehenden Mummenschanz-Szene *Weitläufiger Saal* mit magischen Fabulierkünsten ausgiebig zerstreut und ergötzt hat, voller Anerkennung und Dankbarkeit sagen (v. 6031-6036):

Welch gut Geschick hat dich hieher gebracht,
Unmittelbar aus Tausend Einer Nacht?
Gleichst Du an Fruchtbarkeit Scheherazaden
Versichre ich dich der höchsten aller Gnaden
Sei stets bereit wenn eure Tageswelt
Wie's oft geschieht, mir widerlichst mißfällt.

Dieser huldigungsartige Hinweis auf 1001 Nacht verbunden mit der Nennung des Namens Scheherazade im 1. Akt von Faust II war eine ebenso auffällige wie bedeutungsvolle Kühnheit. Schließlich ist es ein Kaiser des Spätmittelalters, der die Erzählerin aus 1001 Nacht bei Namen nennt, sie, die erst seit dem 18. Jahrhundert durch Gallands französische Übersetzung in Mitteleuropa bekannt und populär geworden war. Zweifellos fassen die Verse auch sentenzartig zusammen, was 1001 Nacht dem Dichter selber bedeutete: erlösende Zuflucht, wenn die „Tageswelt“, sei's mit ihren politischen Wirren, sei's mit der Trübsal eines nordischen Winters, ihm 'widerlichst mißfiel'.

An dieser Stelle der Faust-Handlung aber rühmt der Kaiser die willkommene Nachtwelt der Zauberei im Gegensatz zur mißfälligen „Tageswelt“ mit ihren bedrückenden finanziellen Problemen und machtpolitischen Turbulenzen, wie sie ausgiebig in der ersten *Kaiserliche Pfalz*-Szene, *Saal des Thrones*, in den Klagen sämtlicher Mitglieder des Staatsrats zur Sprache gekommen waren. Diese Mißstände sind der Grund, warum das „Flammengaukelspiel“ des als Hofnarr fungierenden Mephistopheles dem jungen Kaiser willkommen ist, so daß er sogar sagt (v. 5988): „Ich wünsche mir dergleichen Scherze viel.“

Die „Fruchtbarkeit“, für die der Kaiser dem Mephistopheles dankt, bezieht sich auf dessen Mummenschanz-Zaubereien in der Szene *Weitläufiger Saal*. Dabei ist festzustellen, daß die ganze Reihe der zaubereihaften Ereignisse beim Mummenschanz motivisch auf 1001 Nacht basiert, so geht z. B. der tolle Verwandlungsspek beim Auftritt des Zoilo-Thersites auf die Schilderung des Geisterverwandlungskampfs indischer Provenienz in der *Geschichte der drei Kalender* aus 1001 Nacht zurück.¹¹ Auch die Episoden von der Wunderquelle,¹² von den

¹¹ Vgl. *Goethe und 1001 Nacht* S. 199-208.

feuerspeienden Drachen-Schatzhütern,¹³ von den Illusionen des Großbrands,¹⁴ der Meeresherrschaft des Kaisers¹⁵, all dies, wie auch bereits die Behandlung des Schatzheber-Motivs in der Szene *Saal des Thrones*,¹⁶ wurde Goethe durch 1001 Nacht eingegeben. In den Illusionen von Großbrand und Meeresherrschaft kommt das traumgleiche Auswechseln der Raum- und Zeitsphären paradigmatisch zur Anschauung, das dann für den Helena-Akt so charakteristisch werden sollte.

Sämtliche in die Traum- und Zaubersphäre hinüberlenkenden Elemente beruhen auf orientalischer Fabulierkunst. Des Mephistopheles magisches Erzählen läßt den Kaiser als letztes die Hochzeit von Thetis und Peleus miterleben, die hier eigenwillig ihren Schauplatz in unterirdischen Meerespalästen aus 1001 Nacht hat,¹⁷ statt auf dem Olymp im Beisein aller Götter. Da auch dieser berühmte Mythos von der Verbindung einer göttlichen Frau mit einem Sterblichen handelt, ist eine Parallele zur Hochzeit von Helena und Faust gegeben. Darum ist es kein Zufall, daß das Zaubergeschehen im Mummenschanz der Szene *Weitläufiger Saal* gerade mit diesem Mythos endet. Für jenes magische Fabulieren dankt der Kaiser nun an dieser Stelle durch Hinweis auf 1001 Nacht und den Vergleich mit Scheherazade.

In der Szene *Weitläufiger Saal* verwandelte Mephistopheles den Mummenschanz-Karnevalsauzug durch immer stärkere Einwirkung seiner magischen Kräfte zur Zauberszene. Der wichtigste Kunstgriff, von dem Goethe dort ausführlichen Gebrauch macht, ist die Charakterisierung des magischen Geschehens durch ein Fabulieren nach Art des Traums. Dadurch verschmelzen Realität und Illusion zu unlösbarer Einheit. Es entsteht eine Art Nebelhülle von Zauber, beginnend mit der Spukszene von den seltsam extravaganten Verwandlungen des Zoilo-Thersites (v. 5471 ff.) in der der gespenstische Zwerg zum Klumpen wird, der Klumpen zum Ei, dem Otter und Fledermaus entschlüpfen, die sich so gefährlich gebärden, daß die Zuschauenden „in Furcht gesetzt“ sind. Die Blendwerke des Mephistopheles, ob erschreckend, ob angenehm, vermitteln in jedem Falle extreme Sensationen, die mitsamt vielen Einzelmotiven aus 1001 Nacht stammen. Dem fabulierenden Mephistopheles, der „unmittelbar aus Tausend Einer Nacht“ kommt, dankt der Kaiser für seine „Scherze“, als hätte er bereits wieder gezaubert und lobt sein Zaubern, als ob es ein Fabulieren gewesen sei.

¹² Vgl. ebd. S. 208-214.

¹³ Vgl. ebd. S. 214 f.

¹⁴ Vgl. ebd. S. 215-219.

¹⁵ Vgl. ebd. S. 222-227.

¹⁶ Vgl. ebd. S. 187-196.

¹⁷ Vgl. ebd. S. 223-227.

Vergegenwärtigt man sich die Rolle, die Mephistopheles im dramatischen Ablauf des zweiten Teils von Faust spielt, so zeigt sie sich durch das Scheherazaden-Gleichnis weitgehend programmatisch charakterisiert. Mephistopheles ist es, der als Zauberer die Handlung bestimmt. Das tat er zwar auch schon im ersten Teil, aber in der Tragödie zweitem Teil nimmt sein Zaubern doch ungleich größere Ausmaße an, die wahrhaft an 1001 Nacht erinnern. Hinzu tritt etwas Neues. In vielen wichtigen Partien, wo das Zauber-Geschehen so übernatürlich wird, daß es auf keine Weise mehr dramatisch zur Darstellung gebracht werden kann, nimmt es allein durch das Fabulieren des Mephistopheles seinen Fortgang. Er erzählt und berichtet, was sich als Vorgang nicht darstellen läßt. Da er stets auch der das Geschehen durch Zauberei Hervorrufende ist, gleicht sein Fabulieren seinem Zaubern, es verschmilzt mit ihm zu unlöslicher Einheit. So schildert er in der *Rittersaal*-Szene den nicht darstellbaren Gang zu den Müttern und bewirkt ihn zugleich. Das durch Illusionszauber hervorgebrachte Hervortreten von Helena und Paris wird anschaulich durch den Bericht des Astrologen, dem Mephistophles souffliert. Die Mehrzahl der Reden des Mephistopheles in der *Klassischen Walpurgisnacht* trägt referierenden Charakter. Die Handlung des Helena-Aktes ist in wesentlichen Partien auf die Erzählungen von Phorkyas-Mephistopheles gestellt, auf deren bzw. dessen Fabulieren in Arkadien, das zugleich ein Zaubern ist. Das gleiche berichtende Zaubern begegnet im 4. Akt, wie auch im 5. Akt in der Szene *Tiefe Nacht*. Grablegung.

Die Anhäufung des Wunderhaften in Faust II war überhaupt nur möglich durch Zuhilfenahme erzählerischer Elemente aus 1001 Nacht, von denen der Dichter ausgiebigen Gebrauch machte. Meistens ist Mephistopheles der Erzählende, und hierauf zielt der Vergleich mit der Scheherazade: sie stellt gleichsam die Expositionsformel für einen wichtigen Teil seiner Rolle dar, gerade weil bei ihm so oft Fabulieren und Zaubern auf eins hinauslaufen.

Aber die Nennung von 1001 Nacht und der Scheherazade im 1. Akt von Faust II hat noch einen anderen Sinn, eine Bedeutung, die im allerspeziellsten Zusammenhang steht mit der Faust-Partie, die Goethe, als er Anfang des Jahres 1828 diese Verse schrieb, zum Abschluß brachte. Es war die Mummenschanz-Szene *Weitläufiger Saal*, in der er ausgiebigsten Gebrauch gemacht hatte von Motiven, die er 1001 Nacht verdankte. Dort war das magische Fabulieren zum Gestaltungsmittel eines hinreißenden Traum-Finales geworden. Das 1001-Nacht-Motiv der vielfältigen Visionen, Blendwerke, Illusionen wurde hier von der größten Bedeutung. Mit ihm verfügte Goethe nicht nur über den erzählerischen Modus zur fabulierenden Gestaltung stärkster Zauberei, er besaß damit zugleich ein wichtiges Symbol.

Ein Symbol, das es ihm ermöglichte, alles was in der Mummenschanz-Szene, besonders an deren Ende, Zauber war, gleichnishaft auf das Wesen der Poesie umdeuten zu können.

Auf die besondere Figur eines 'Dichters', die in Entwürfen noch vorgesehen war, konnte er nun verzichten. Dennoch kam es auch jetzt zu einer besonderen Huldigung vor einer Dichter-Gestalt. Die Verkörperung jenes märchenhaft zaubernden Fabulierens, wie es die Mummenschanz-Szene beispielhaft zeigt, wird durch Nennung ihres Namens geehrt: Scheherazade. Aus vielen Gründen wird es begreiflich, warum Goethe das Bedürfnis fühlte, am Ende dieser Szenenfolge Scheherazade als „Meisterin“ eine ausdrückliche und namentliche Huldigung darzubringen, unbekümmert sogar darum, ob das einen Anachronismus darstellte. So war es kein Zufall, daß der sie ehrende Vers 6033 Goethe zunächst in der Form „Als Meisterin erkennst du Scherazaden“¹⁸ aus der Feder floß. In dieser Bezeichnung liegt indirekt das Bekenntnis einer großen Dankesschuld ihr gegenüber.

Werfen wir nun noch einen genaueren Blick auf die folgenden Akte. Im Frühjahr 1825 galt Goethes Bemühen zunächst dem 3. Akt, d.h. der Fortsetzung der Helena-Dichtung von 1800. Im April 1825 stockte jedoch Arbeit kurz vor dem Auftritt Fausts, – er fand die Lösung nicht, wie die Begegnung Fausts mit Helena darzustellen wäre, und das nachdem die Konzeption des Auftretens der Helena im Faust fünfzig Jahre alt war, ohne daß dem Dichter klar war, wie sie realisiert werden könnte.

Die Begegnung Fausts mit Helena zu beschreiben, zögerte Goethe vor allem auch deshalb, weil die wichtigste Voraussetzung noch nicht gegeben war: die Erfindung derjenigen Partien, die den Weg Fausts zu Helena darstellen sollten. Hier half ihm die fernere Lektüre von 1001 Nacht im Mai 1825. Durch mehrere Erzählungen der neuen Übersetzung wurde es Goethe ermöglicht, im Frühjahr 1826 zunächst den 3. Akt zu vollenden: die Begegnung Fausts mit Helena, Werbung, Hochzeit, sämtlich in einer Atmosphäre des „Wunderlichen, Wunderbaren, Märchenhaften“ spielend – all das wurde Goethe nun leicht zu schreiben durch vielfache Verwendung von Motiven aus den orientalischen Märchen.

Um die heikle Werbung Fausts theatralisch zu realisieren, d.h. die beiden über Raum- und Zeitenferne Fremdesten in aller gebotenen Handlungskürze in Kontakt zu bringen und eine Basis des Einvernehmens für einen Liebesdialog zu gewinnen, schloß Goethe sich an orientalische Konventionen an, wie sie ihm in 1001 Nacht wiederholt begegnet waren. 1827, als Goethe in Kunst und Altertum *Helena* als *Zwischenspiel zu Faust* ankündigte, bat er „die Art und Weise zu beobachten, wie Faust es unternehmen dürfe, sich um die Gunst der

¹⁸ Vgl. Lesarten zu v. 6033 (WA I 15.2, 31)

weltberühmten königlichen Schönheit zu bewerben.“¹⁹ Folgt man diesem Wink, so erkennt man, Helena wird wie eine morgenländische Fürstin umworben, um die sich ein orientalischer Herrscher bemüht.

Auf den ‘orientalischen’ Charakter der Werbungsszene deuten schon die ersten Worte Fausts hin: wie ein jähzorniger orientalischer Despot verurteilt er Lynkeus zum Tode, obwohl dessen geringfügiges Vergehen nur in dem Versäumnis besteht, Helenas Herankommen für den ihr geschuldeten ehrenvollen Empfang nicht rechtzeitig genug gemeldet zu haben (v. 9207 f.). Faust fordert sofortige Vollstreckung des Todesurteils. Solche Grausamkeit entsprach weder antik-griechischer noch christlich-mittelalterlicher Sitte, sondern orientalischer Herrschergepflogenheit, für die sich in 1001 Nacht zahlreiche Beispiele finden, – übrigens auch dafür, daß eine Stimme der Milde und Vernunft im letzten Augenblick die Hinrichtung verhindert. So hält Zobeide, Harun al Raschids Gemahlin, gelegentlich den jähzornigen Sultan von einer Urteilsvollstreckung ab, wie hier Helena den als despotischen Herrscher auftretenden Faust. Daß Faust ihr die oberste Entscheidung über Leben oder Tod des Lynkeus einräumt, ist natürlich eine optimale Schmeichelei im 1001-Nacht-Stil orientalischer Herrscherlaune.

Orientalischer Überschwang kennzeichnet dann vollends Lynkeus „als stellvertretend schwärmerischen Faust“, wie man ihn rechtens genannt hat.²⁰ Sein Lied (v. 9218–9245): „Laß mich knien, laß mich schauen, / Laß mich leben, / laß mich sterben / Denn schon bin ich hingegeben / Dieser gottgegebenen Frauen...“ ist ein überschwänglicher Preisgesang zu Ehren Helenas ganz im Stile persischer Liebeslyrik. Ihre Schönheit ist es, die Lynkeus so geblendet hat, daß er darüber seine Pflicht versäumte: ...

Harrend auf des Morgens Wonne,
Östlich spähend ihren Lauf,
Ging auf einmal mir die Sonne
Wunderbar im Süden auf ...

Aug’ und Brust ihr zugewendet
Sog’ ich an den milden Glanz,
Diese Schönheit wie sie blendet
Blendete mich Armen ganz...

Die Metapher, derer sich Lynkeus bedient – des Vergleichs der Angebeteten mit der Sonne –, findet sich überaus oft in orientalischer Preisdichtung.²¹

¹⁹ Vgl. *Goethe und 1001 Nacht* S. 265.

²⁰ So bezeichnet von Albert Daur in: *Faust und der Teufel*. Heidelberg 1950, S. 247.

²¹ Goethe verwendete die Metapher, angeregt durch Verse des türkischen Sultans Selim I., auch im *West-östlichen Divan*; vgl. *Goethe und 1001 Nacht* S. 267.

Helena begnadigt Lynkeus, den enkomiastischen Verherrlicher ihrer Schönheit. Faust kommentiert das mit einer Huldigung gegenüber Helena, die wiederum auf einer echt orientalischen Metapher basiert, der wie Pfeile verwundenden Blicke einer Schönen (v. 9258–9262):

Erstaunt, o Königin, seh' ich zugleich
Die sicher Treffende, hier den Getroffenen;
Ich seh' den Bogen, der den Pfeil entsandt,
Verwundet jenen. Pfeile folgen Pfeilen
Mich treffend ...

In orientalischer Liebespanegyrik begegnet man dem Vergleich von Augen und Wimpern, die wie Pfeile verwunden, außerordentlich häufig. Goethe war ihm noch kurz zuvor in einer 1001-Nacht-Erzählung des 15. Bandes der neuen 1001 Übersetzung begegnet, die er im Mai 1825 kennengelernt hatte. Sie enthält Verse, mit denen sich ein großer Held und Heerführer bei einer schwer zugänglichen Königstochter einschmeicheln und ihre Gunst erwerben möchte. So ähnlich wie die Situation ist auch der Inhalt. Tatsächlich enthält das dortige Lied alle poetischen Mittel, mit denen hier Helena gefeiert wird.²² Da wo es galt, Helena als schönster Frau zu huldigen und sie auf die ihr gebührende denkbar höchste Stufe zu heben, fand Goethe seine dichterischen Muster nicht bei den Westländern, selbst nicht bei den Griechen, sondern im Orient. Die orientalische Liebespanegyrik umgibt und schmückt die Geliebte mit unüberbietbarem Glanz und Prunk. Mit den Mitteln kühnster Metaphern erhebt der orientalische Dichter in begeistertem Aufschwung des Lobpreises die Vollkommenheiten der Gepriesenen bis in den Himmel. Es liegt nach Goethes Auffassung in der Natur des Orientalen, daß er „immer dem Überschwenglichen zustrebt.“²³

Geradezu märchenhaft orientalische Elemente enthält das nächste Lied des Lynceus (v. 9272–9332), der mit einer Schatzkiste und Männern, die ihm andere Schatzkisten nachtragen, zurückkehrt. Um „die Gunst der weltberühmten königlichen Schönheit“ zu erwerben, breitet er „viele Kisten“ mit „Haufen Goldes“, Perlen, „Edelstein“, „Smaragd“, „Rubinen“ usw. zu ihren Füßen aus. Hier wird Helena wie eine morgenländische Fürstin umworben, und wie im Märchen folgt diesen Schatzdarbietungen sogleich ein Liebesdialog, der von Helenas aufkeimender Liebe Kunde gibt in der sog. Reimfindungsszene, mit der Goethe an die persische Legende von der Erfindung des Reimes durch Dilaram, die Geliebte des Sassanidenherrschers Behramgur, anknüpft. Durch diese Einschmelzung des persischen Motivs in den Helena-Akt erlangen Faust und Helena an dieser Stelle Identität mit einem berühmten orientalischen Liebespaar. Allerdings tritt das 'Orientalische' nicht direkt in

²² Vgl. *Goethe und 1001 Nacht* S. 264-279, besonders 268 und 269 oben.

²³ Vgl. *Noten und Abhandlungen zum West-östlichen Divan* Kap. *Dschelaleddin Rumi* (WA I 7, 58).

Erscheinung, was verwirrend gewirkt hätte, sondern Goethe sorgt für eine neutrale Einkleidung, so daß nur der Wissende an Hintergrund und Herkunft im persischen Bereich denkt. Allerdings konnte jeder Kenner des West-östlichen Divans wissen, worauf der Faust-Dichter anspielt.

Von der Hochzeit Fausts und Helenas und der Geburt Euphorions vernimmt der Zuschauer nur durch die märchenhaften Erzählungen der Phorkyas. Hier schlüpft Mephistopheles ganz und gar in die Rolle der Scheherazade,²⁴ als an ihn, in der Maske der Phorkyas, die Aufforderung ergeht (v. 9582 ff.):

Chor. Rede nur, erzähl', erzähle, was sich Wunderlichs begeben!
Hören möchten wir am liebsten, was wir gar nicht glauben können;
Denn wir haben Langeweile, diese Felsen anzusehn.

Phorkyas. Kaum die Augen ausgerieben, Kinder, langeweilt ihr schon?
So vernehmt: in diesen Höhlen, diesen Grotten, diesen Lauben
Schutz und Schirmung war verliehen, wie idyllischem Liebespaare,
Unserm Herrn und unsrer Frauen.

Chor. Wie, da drinnen?

Phorkyas. Abgesondert
Von der Welt, nur mich die eine, riefen sie zu stillen Dienste.
Hochgeehrt stand ich zur Seite, doch, wie es Vertrauten ziemet,
Schaut' ich um nach etwas andrem. Wendete mich hier- und dorthin,
Suchte Wurzeln, Moos und Rinden, kundig aller Wirksamkeiten,
Und so blieben sie allein.

Chor. Tust du doch, als ob da drinnen ganze Weltenräume wären,
Wald und Wiese, Bäche, Seen; welche Märchen spinnst du ab.

Phorkyas.
Allerdings, ihr Unerfahrenen! Das sind unerforschte Tiefen:
Saal an Sälen, Hof an Höfen, diese spürt' ich sinnend aus.
Doch auf einmal ein Gelächter echot in den Höhlenräumen;
Schau' ich hin, da springt ein Knabe von der Frauen Schoß zum Manne,
Von dem Vater zu der Mutter; das Gekose, das Getändel,
Töriger Liebe Neckereien, Scherzgeschrei und Lustgejauchze
Wechselnd übertäuben mich.
Nackt, ein Genius ohne Flügel, faunenartig ohne Tierheit,
Springt er auf den festen Boden; doch der Boden gegenwirkend
Schnellt ihn zu der luft'gen Höhe, und im zweiten, dritten Sprunge
Rührt er an das Hochgewölb.
Ängstlich ruft die Mutter: Springe wiederholt und nach Belieben,
Aber hüte dich, zu fliegen, freier Flug ist dir versagt...

Fausts und Helenas Hochzeit im unterirdischen Palast und die alsbaldige Geburt Euphorions werden hier zum orientalischen Märchen, das Mephistopheles scheherazadenhaft 'abspinnt'. Unterirdische Paläste gehören zu den Lieblingsmotiven der Scheherazade.

²⁴ Vgl. *Goethe und 1001 Nacht* S. 283-290.

Nach dem 3. Akt gelang es Goethe — gleichfalls durch 1001-Nacht-Lektüre inspiriert — die Idee der Großszene des 2. Akts zu Papier zu bringen, die das Aufsuchen Helenas, den Weg zu ihr, darstellt: im Dezember 1826 verfaßte er den ausführlichen Entwurf zur *Klassischen Walpurgisnacht*, betitelt: *Helena. Zwischenspiel zu Faust. Ankündigung*.²⁵

Faust sollte auf der Suche nach Helena durch ein Geisterreich gehen. Mehrere 1001 Nacht-Erzählungen gaben damals Goethe die Idee ein, der *Walpurgisnacht* von Faust I im Zweiten Teil der Tragödie ein Gegenstück an die Seite zu stellen: eine „Klassische“ Walpurgisnacht! Anders als in Faust I sollte der Held jedoch durch diese Walpurgisnacht nicht von seiner Liebe abgelenkt, sondern gerade zu ihr hingeführt werden. Faust legt die entscheidende Strecke seines Weges zu Helena zurück, indem er eine unheimliche Zauber- und Geisterwelt durchschreitet. Schon Emil Staiger bemerkte, ohne den Zusammenhang mit 1001 Nacht zu gewahren, über „Fausts Weg zu Helena ... Wie einem Märchenhelden begegnen ihm, während er zu der Geliebten vordringt, die ungewöhnlichsten Hindernisse.“²⁶

Die 1001 Nacht-Erzählungen, die Goethe zum Muster nahm, verwenden ein und dasselbe Erzählschema vom langen Weg zu einem kostbaren, jedoch schwer zu erreichenden Ziel.²⁷ Dieses Ziel ist eine „Geisterprinzessin“, die über Raum und Zeit unendlich weit entfernt ist, —eine der Erzählungen nennt als Zeitdauer: 150 Jahre. Der Held, der die Prinzessin zunächst in einer Badeszene als „Nymphe“ unter „Nymphen“²⁸ erblickt hat, wird „liebeskrank“, ist „seiner Sinne nicht mehr mächtig“, nachdem die Geliebte plötzlich in unerreichbare Ferne entschwunden ist. Er will nicht weiter leben, wenn er nicht mit ihr wieder vereinigt werden kann. Sein Streben nach dieser Vereinigung wird für „unsinnig“ erklärt, weil sie für einen Sterblichen zu schwierig ist und etwas „Unausführbares“ darstellt.

All das sind Züge, die wir in Faust II wiederfinden. Schließlich wird der Held doch durch Hilfe freundlicher Geister in die Lage versetzt, das Unmögliche zu erreichen. Der lange Weg führt durch ein „Land der Geister“, der „Ungeheuer“ und „Gespenster“. Dem orientalischen Helden werden Zaubermittel gegeben, die ihm helfen, besonders ein Ballon, der ihm eine lange Luftreise und damit die Überwindung unendlicher Entfernung ermöglicht.²⁹

Der lange Weg durch die Gefahren des „Geisterlandes“ gelingt vor allem dadurch, daß der Held von einem ratenden und helfenden Geist zum andern, gleichsam von Station zu Station, weiter gewiesen wird. Dieser Zug war es, durch den Goethe der *Klassischen*

²⁵ Paralip. 123 in WA 15 II, S. 198-214.

²⁶ Emil Staiger, Goethe Bd. 3. Zürich 1959. S. 330.

²⁷ Vgl. vor allem die *Geschichte Asems und der Geisterkönigin* wie auch die *Geschichte des Prinzen Habib und der Prinzessin Dorrat-al-Gawas*, in Bd 10 u. Bd 12 der Breslauer 1001-Nacht-Übersetzung (s. *Goethe und 1001 Nacht* S. 231-264, Kap. *Fausts Weg zu Helena*)

²⁸ Vgl. *Faust* v. 6903 ff. und v. 7277 ff.

²⁹ *Goethe und 1001 Nacht* S. 239: Erichtho sieht (v. 7035) einen „Ball“, als sie die „Luftfahrer“ gewahrt.

Walpurgisnacht ihr formales Gepräge geben konnte. Und zwar ist es in den 1001 Nacht-Erzählungen besonders eine Reihe von ehrwürdigen alten Weisen, von „Geisterpädagogen“, oder auch „Geisteroheimen“, wie sie genannt werden, die den Helden auf solche Art ratend weiterweisen, der eine an den andern. Einer dieser geisterhaften Greise verhilft ihm auch durch seine Zauberkraft dazu, über ein sonst unüberquerbares Wasser zu kommen. Gelegentlich wird der Held von einem Geist auf den Schultern getragen, dann wieder sind es „Meerfrauen“, die ihm den Weg zeigen. Kurz vor dem Ziel wird der Held noch von einem besonders „ehrwürdigen“ Weisen zu einer alten Frau geschickt, die ihrerseits dazu hilft, eine juristische Auseinandersetzung mit der „Geisterkönigin“ zu bestehen, in deren Macht sich die geliebte „Geisterprinzessin“ befindet. Die alte Frau spielt hier die Rolle der „Verteidigerin“. Nach all den Zügen, die wir aus den Entwürfen des Faust-Dichters aus dieser Zeit kennen, gibt es also auch für den Abschluß von Fausts Weg zu Helena eine Entsprechung. Manto, die uralte Sibylle, bringt ja Faust zu der Königin des Schattenreichs Proserpina. Sie soll ihm dort – wie die Entwürfe von 1826 und später es vorsahen – in einer Gerichtsszene als „Verteidigerin“ beistehen.

Als Goethe im Jahr 1825 jene Erzählungen aus 1001 Nacht las, wurden ihm plötzlich die gestalterischen Mittel klar, wie das schwierigste Problem seiner Faust II-Dichtung zu lösen, wie der Weg Fausts zu Helena darzustellen sei. Auch Helena war ja eine Art Geisterfürstin, als solche unendlich fern – dies mochte Grund genug sein, aufzumerken, wie orientalische Erzählkunst bei gleichliegenden Fällen verfuhr. Die Reise durchs Geisterland als wesentlichster Abschnitt des langen, schwierigen Wegs gab dem Dichter den Gedanken ein, auch für den Zweiten Teil des Faust eine „Walpurgisnacht“ zu konzipieren und hierin Faust die entscheidende Strecke seines Weges zu Helena zurücklegen zu lassen.

Es entstand der große Prosaentwurf zur *Klassischen Walpurgisnacht* vom Dezember 1826, der in der Grundstruktur wie in zahllosen Einzelheiten seine Herkunft aus der Tradition der orientalischen Erzählungen verrät. Nur daß die einzelnen Geister- und Ungeheuer-Gestalten sogleich eine Umformung ins Antike erfuhren. Goethe setzte dafür entsprechende Figuren und Namen aus der griechischen Mythologie ein.

Die Nachwirkung der orientalischen Märchenquelle prägt in der *Klassischen Walpurgisnacht* auch das Atmosphärische sehr stark, jene sonst kaum erklärbare, eigentümlich magisch phantasievolle Bewegtheit; es ist Zauberverluft aus 1001 Nacht, die das Ganze belebt.

Beibehalten wurde neben vielem Detail das Erzählschema vom langen Weg, der von Station zu Station führt, verbunden mit dem Motiv des Raterteilens, des Weiterweisens von Station zu Station. In der Tat erfährt das aus 1001 Nacht stammende Erzählschema vom

langen Weg von Station zu Station in der *Klassischen Walpurgisnacht* eine dreifache Ausgestaltung. Nicht nur Faust geht ihn, sondern ebenfalls Homunculus und auch Mephistopheles. Wie Faust am Ende seines Stationenweges zu der Geisterfürstin Persephoneia gelangt, die ihm Helena freigegeben wird, so führt den Homunculus sein Weg — von Station zu Station — endlich zu der Geisterfürstin Galatea, bei der er das von ihm erstrebte Ziel finden wird: echtes körperliches Entstehen.

Merkwürdig ist dabei, daß jener Stationenweg, von einem ratenden Geist zum andern, im Bereich der Homunculus-Handlung noch enger zusammenstimmt mit den Folien aus 1001 Nacht als die auf Faust bezüglichen Partien. In den orientalischen Erzählungen sind es vor allem ehrwürdige alte Weise, die dem Helden ratend weiterhelfen. Im Falle Fausts erscheinen an dem weisen Chiron die Züge des Pädagogen wie in den 1001-Nacht-Vorlagen sehr deutlich, denn Chiron wird ausdrücklich als „großer Mann“ und als „edler Pädagog“ bezeichnet. Im Falle des Homunculus sind es gleich drei ehrwürdige Greise von höchstem Rang und Ansehn —Thales, Nereus und Proteus —, die ihn beraten. Einzig von solchen berühmten Weisen wird Homunculus der Weg gezeigt, der zu Galatea führt. Auffällig ist dabei die Ähnlichkeit der Gestalten von Nereus und Proteus; beide wurden schon in der Antike öfter miteinander verwechselt. Goethes Fabulieren scheint hier ganz bewußt eine Verdoppelung herbeiführen zu wollen. Offenkundig gab den Ausschlag sein Wunsch, der erzählerischen Tradition zu folgen, wo es mehrere weise Alte waren, die den Helden auf seinem Weg zur Geisterkönigin beraten. So steht Homunculus während seines schwierigen Weges zur echten Menschwerdung unter der Leitung besonders großer Ratgeber. Dabei fällt auf, dass Goethe außer den genannten Motiven auch das eigentümliche Ethos der orientalischen Erzähler übernimmt. Für dieses Ethos ist es vor allem charakteristisch, daß der Held sich in jedem — auch im moralischen — Sinne richtig verhält, daß er Fehlverhalten meidet; hierzu gehört besonders das Verzichten- und Entsagenkönnen, — alles Züge, durch die sich bei den orientalischen Helden Glück und Verdienst verketteten.

Faust geht seinen Weg in der *Klassischen Walpurgisnacht* nicht ohne ein solches Ethos, das der Haltung jener Helden in den orientalischen Vorlagen entspricht. Er läßt sich weder durch die Lockungen der Sirenen noch der Nymphen zum „Verweilen“ (v. 7203) einladen und dadurch vom Ziel abbringen. Vielmehr hört er auf die Mahnung der Sphinx: „Laß unsern guten Rat dich binden“ (v. 7211). Was Homunculus angeht, so tritt an ihm eine solche Haltung weisen Entsagens in noch stärkerem Maße zutage. Er verzichtet — dem Rate eines jener Weisen folgend, die dauernd seinen Weg begleiten — auf eine Königskrone. Dieser Verzicht bewahrt ihn vorm Untergang. Nur durch diesen Verzicht wird das Erreichen des

Ziels – seine Entstehung im Meer – ermöglicht. Ausgedrückt ist das in den Versen des Thales: „Daß du nicht König warst, ist gut. Nun fort zum heitern Meeresfeste“ (v. 7948 f.). Im Gespräch mit Nereus wird deutlich, daß Homunculus dadurch, daß er nicht egoistischen Trieben folgt, sondern zu entsagen weiß, sich in positivem Sinne von andern unterscheidet, – so von Paris und Odysseus, die sich keinesweg beraten ließen, sondern ihrem „Gelüst“ (v. 8111) folgten. Sie waren verführbar, Homunculus ist es nicht. Die Fähigkeit zum Entsagen, zur Selbstaufgabe, wird entscheidend bedeutungsvoll, als Homunculus am Ziel seines Weges anlangt und am Thron Galateas seine unzulängliche Existenz drangibt, aufopfert. Der Akt des freiwilligen Zerschellens am Thron Galateas ist ja ein extremer Akt des Entsagens, des Sich-Entselbstens.

Goethes Homunculus-Fabel steht einer 1001 Nacht-Erzählung – dem Märchen von den neidischen Schwestern – ganz besonders nahe. Dort gelangt die Heldin dadurch erfolgreich zum Ziel, daß sie den gefährlichen und lockenden Stimmen kein Gehör leiht und sich nicht erschrecken läßt. Dies ist die Voraussetzung, um in den Besitz des goldenen Wassers, des sprechenden Vogel und des singenden Baums zu gelangen.

Der „sprechende Vogel“ hat insofern eine merkwürdige Ähnlichkeit mit Homunculus, als auch er sich immer in einem Käfig befindet, den er nie verläßt. Man fragt sich, wie er überhaupt leben kann. Er ähnelt sehr stark der Philolenexistenz des Homunculus und sogar darin, daß diesem sprechenden Vogel als ein Hauptzug Allwissenheit eignet. Dadurch wird er zum Ratgeber bei den schwierigsten Problemen. All das erinnert an Homunculus, dem auch eine Art Allwissenheit aus Antizipation eignet. Nur er hat Einblick in Faust Träume. Er allein diagnostiziert Fausts lebensgefährlichen Zustand als Liebeswahnsinn, und einzig er vermag den richtigen Rat zu geben, wie Faust seine Träume verwirklichen und dadurch „genesen“ kann – nämlich durch Aufbruch nach Südosten, zur *Klassischen Walpurgisnacht*. Nur er weiß, daß die *Klassische Walpurgisnacht* unmittelbar bevorsteht, und auch ihm wiederum kommt zuerst der Gedanke an die thessalischen Hexen. Noch zu Beginn der *Klassischen Walpurgisnacht* selbst gibt Homunculus die ersten Direktiven. Es scheint, daß Goethes Phantasie durch das Märchen von dem allwissenden sprechenden Vogel an des Paraculus Homunculus erinnert wurde, wo ähnliches sich vereint.

Auch der „singende Baum“ im selben 1001 Nacht-Märchen hat als Gleichnis für das Musische, Dichterische in der *Klassischen Walpurgisnacht* viele Entsprechungen; man denke an die singenden Baumnympfen, die Dryaden, den Peneios, der aus Schilf, Rohr, Weiden und Pappeln spricht, aber auch an die Sirenen, die nach Goethes ausdrücklicher Anweisung von „oben“, nämlich von den „Ästen des Pappelstromes“ (7153f.) singen. Das Gelispel, Säuseln,

Geflüster aus Pappeln, Weiden, Schilf und Rohr klingend, veranlaßt Faust zu den Worten (v.7258 ff.): „Hör’ ich recht, so muß ich glauben:/ Hinter den verschränkten Lauben / Dieser Zweige, dieser Stauden / Tönt ein menschenähnlichs Lauten.“

Drittens findet sich im gleichen Märchen eine Entsprechung, die vielleicht die wichtigste ist. Das „goldene Wasser“ hat die Kraft, Totes , speziell auch Versteinertes, zu beleben. Auf Geheiß des allwissenden Vogels wird das versteinerte Menschevolk mit diesem Wasser besprengt und erwacht dadurch zum Leben. So liegt die Vermutung nahe, daß hier der Keim zu Goethes Idee lag, den – nach seinem Ausdruck – „kristallisierten“ (v.6864) Homunculus sein Leben , den Beginn seiner echten Existenz im Wasser finden zu lassen.

In der Forschung hat man gelegentlich die *Klassische Walpurgisnacht* als einen „Weg zum Wasser“ bezeichnet. Dabei muß allerdings beachtet werden, daß von den drei Hauptpersonen einzig Homunculus den Weg zum belebenden Wasser geht, nicht Faust und auch nicht Mephistopheles. Während Faust bereits nach Ablauf des ersten Drittels der *Klassischen Walpurgisnacht* vom Schauplatz verschwindet und Mephistopheles am Ende des zweiten Drittels abtritt, erstreckt sich die Homunculus-Handlung über den gesamten Akt und hält diesen als einigendes Band zusammen. Er geht einem echten Entstehen, einer wahren Neugeburt im Wasser entgegen.

Man hat sich oft darüber gewundert, warum Goethe fünfzig Jahre brauchte, um zu zeigen, wie Faust die schöne Helena ‘ins Leben zieht’. Als er 1825 endlich die Helena-Partie auszuarbeiten begann, knüpfte er ja an ein Fragment aus dem Jahr 1800 an, dessen früheste Konzeption wiederum, Goethes eigener Auskunft zufolge, noch weitere 25 Jahre zurücklag. Erst 1826 gelang ihm der Abschluß des Helena-Akts, dem er die Niederschrift der *Klassischen Walpurgisnacht* sogleich folgen ließ. Nun hatte er die größten Schwierigkeiten überwunden, nachdem er viele Jahre lang vergeblich nach der rechten Lösung für diese beiden Akte gesucht hatte. Davon geben zahlreiche Entwürfe Kunde, von denen Goethe dann bei der Ausführung der Szenen gar keinen Gebrauch mehr machte.

Warum er sie ganz anders gestaltete, als zunächst intendiert, das hing mit seiner Lektüre der Neuausgabe von 1001 Nacht zusammen, die ihm den rechten Weg zur Gestaltung des 1., 2. und 3. Aktes von Faust II finden ließ, die er in umgekehrter Reihenfolge schuf. Von der außerordentlichen Intensität seiner Lektüre des Meisterwerks orientalischer Erzählkunst zeugen die zahlreichen Erwähnungen in Goethes Tagebüchern und Briefen.

Kein Wunder, daß Goethe, als ihm der Abschluß des 3. Akts, des *Helena-Akts*, geglückt war und gleich darauf folgend die endgültige Konzeption und Niederschrift des 2. Aktes, der *Klassischen Walpurgisnacht*, und sodann die große Mummenschanz-Szene des 1.

Akts mit all ihren phantasievollen Zaubereien, nun beim Abschluß so großer und schwieriger Partien, die ihm durch Anlehnung an die magischen Fabulierkünste der Scheherazade gelungen waren, das Bedürfnis spürte, ihr seine Dankbarkeit auszudrücken, wie es in der *Lustgarten*-Szene durch den Mund des die „Fruchtbarkeit“ Scheherazadens rühmenden Kaisers geschah. Diese Verse zu Ehren der Scheherazade enthalten die geheime Formel für die illusionsschaffende Fabulierkunst des Mephistopheles, von dessen Kunst auch der Helena-Akt und darüber hinaus der gesamte Zweite Teil des Faust bestimmt ist. Hierin – der illusionsschaffenden Fabulierkunst des Mephistopheles – liegt einer der wesentlichsten Unterschiede zwischen dem Zweiten und dem Ersten Teil des Faust.

Als Goethe 1828 in der Ausgabe letzter Hand den Faust veröffentlichte, ließ er unmittelbar auf Faust I, unter dem Titel *Faust . Zweyter Theil* – ohne Aktangabe – dessen ersten Akt bis zu Vers 6036 folgen.³⁰ Praktisch bedeutet das: Goethes letztes öffentliches Wort zum Faust bestand in den Versen, die das Lob von 1001 Nacht verkünden:

Welch gut Geschick hat dich hieher gebracht,
Unmittelbar aus Tausend Einer Nacht?
Gleichst Du an Fruchtbarkeit Scheherazaden
Versichre ich dich der höchsten aller Gnaden
Sei stets bereit wenn eure Tageswelt
Wie's oft geschieht, mir widerlichst mißfällt.

(Ist fortzusetzen.)

Dieser außerordentlich starke, von ihm selbst gesetzte Akzent und eindeutige Hinweis auf die Bedeutung von 1001 Nacht innerhalb des Faust ist von den Kommentatoren bisher kaum beachtet worden. Offenbar sträubte man sich dagegen, dem ‘Orientalischen’ eine so wichtige Rolle einzuräumen, wie der Dichter selber sie ihm zugestanden hatte.

Deshalb lassen Sie mich zum Abschluß noch auf Verse hinweisen, die Goethe 1827 in seiner Zeitschrift *Ueber Kunst und Alterthum* dem Text der Ankündigung von *Helena* als „Zwischenspiel zu Faust“ unmittelbar vorausgehen ließ, denn auch sie weisen in die angedeutete Richtung:

Wie David königlich zur Harfe sang,
Der Winzerin Lied am Throne lieblich klang,
Des Persers Bulbul Rosenbusch umbangt,
Und Schlangenhaut als Wildengürtel prangt,
Von Pol zu Pol Gesänge sich erneun,
Ein Sphärentanz harmonisch im Getümmel;
Laßt alle Völker unter gleichem Himmel
Sich gleicher Gabe wohlgemuth erfreun.-

³⁰ Goethe's Werke, Vollständige Ausgabe letzter Hand. Zwölfter Band. Stuttgart und Tübingen 1828, S. 313.

Was für ein 'globales' Gedicht, das die Aufforderung an „alle Völker unter gleichem Himmel“ enthält, sich „gleicher Gabe“ im harmonischen Zusammenklang der Poesie verschiedenster Zeiten und Länder „wohlgemut“ zu „erfreun“! Goethe rühmt Psalmen, Hohes Lied, persische und südamerikanische Dichtung. Das 'Orientalische' dominiert und erinnert zugleich an das Thema der Liebeswerbung eines Herrschers. Die Stellung des Gedichts unmittelbar vor der *Helena*-Ankündigung, in der Goethe auch das Publikum bat, „die Art und Weise zu beobachten, wie Faust es unternehmen dürfe, sich um die Gunst der weltberühmten königlichen Schönheit zu bewerben“, ist keineswegs zufällig. Goethe war sich bewußt, in seiner *Helena*-Dichtung aus verschiedensten Welten – Antike, Orient und Mittelalter – dichterische Elemente herausgelesen und aufs Wirkungsvollste verbunden zu haben. Darauf wollte er seine deutschen Leser vorbereiten.

Inhaltlich gehören diese Verse zusammen mit einem Gedicht, das auf derselben Handschrift überliefert ist, die die letzten von Helena gesprochenen Verse enthält:³¹

So der Westen wie der Osten
Geben Reines dir zu kosten.
Laß die Grillen, laß die Schale,
Setze dich zum großen Mahle:
Mögst auch im Vorübergehn
Diese Schüssel nicht verschmähn.

Diese etwa im Juni 1826 entstandenen Verse spiegeln Goethes Stimmung wieder, nachdem er dem ursprünglich aus dem Geiste des Klassizismus geborenen Helena-Akt ein west-östliches Gepräge gegeben hatte. Darin ähnelt es dem zuvor zitierten Gedicht, das Goethe der Ankündigung der „Helena“ vorausstellte.

Die nämliche Gesinnung spricht noch aus einem weiteren, von Ende März 1826 stammenden Gedicht, das genau zu dem Zeitpunkt entstand, als Goethe auch das besonders intensiv orientalisierende Lynceus-Lied im Faust dichtete, mit dem Helena nach Weise von 1001 Nacht mit panegyrischem Lobpreis umworben wurde. Üblicherweise wird es auf den West-östlichen Divan bezogen, aber schon aufgrund seiner Entstehungszeit sollte man es auf die damals zum Abschluß gelangenden Faust-Partien beziehen. Es lautet:

Wer sich selbst und andere kennt
Wird auch hier erkennen
Orient und Okzident
Sind nicht mehr zu trennen.

³¹ Sie stehen auf der Rückseite des Oktavblatts (H⁷⁶), auf das Goethe mit Bleistift die letzten vier von Helena gesprochenen Verse schrieb und stammen gewiß aus derselben Zeit, als der zweite Teil des Helena-Akts mit seinen orientalisierenden Partien entstanden war und Goethe den 3. Akt beendigte.

Sinnig zwischen beiden Welten
 Sich zu wiegen laß ich gelten,
 Also zwischen Ost und Westen
 Sich bewegen, sey's zum besten!

Die Worte „auch hier“ im zweiten Vers beziehen sich m.E. auf Faust, der nun „auch“ west-östliche Züge angenommen hatte. Alle hier angeführten Verse lassen erkennen, wie sehr Goethe damals das Bedürfnis verspürte, dem ‘Orient’ in aller Öffentlichkeit für seine dichterischen Anregungen zu danken und eine west-östliche Weltpoesie zu propagieren. Goethe war sich bewußt, im Faust II Sujets von typisch ‘westlicher’ Prägung durch ‘östliche’ Elemente bereichert zu haben und daß diesem ‘Orientalisieren’ ein Bruch mit dem Herkommen zugrunde lag. Daran mußten seine Landsleute sich erst gewöhnen. Wie schwer ihnen das fiel, hatte sich ja schon beim West-östlichen Divan gezeigt. Der innere Widerstand gegen das Fremde, Andersartige blieb auch erstaunlich lange charakteristisch für die germanistische Faust-Forschung, deren Aufgabe es eigentlich gewesen wäre, hier zu vermitteln.

Möge bei dem nun immer mehr um sich greifenden Bewußtsein, daß „alle Völker unter gleichem Himmel, sich „gleicher Gabe wohlgenut erfreun“ können, die ‘globale’ Erfahrung, daß gerade das Andersartige uns zu bereichern vermag, auch dem besseren Verständnis von Goethes Faust zugute kommen! Als hilfreich könnte sich dabei noch ein wichtiger Ausspruch Goethes erweisen, den er am 17. Dezember 1824 tat, als der Kanzler Friedrich von Müller ihn „bei der Lecture der neuen Übersetzung von Tausend und einer Nacht“ traf, „die er sehr lobte.“ Im Verlaufe des Gesprächs verteidigte Goethe mit großem Nachdruck einen jeden Dichter, der sich durch die poetischen Werke anderer anregen läßt, wobei er argumentierte: „Gehört nicht alles, was die Vor- und MitWelt geleistet, Ihm de jure an? Warum soll er sich scheuen, Blumen zu nehmen, wo er sie findet?“ In diesem Kontext formulierte er sein erstaunliches – auch für den Faust gültiges – Aperçu: „Nur durch Aneignung fremder Schätze entsteht ein Großes.“³²

³² Kanzler von Müller, Unterhaltungen mit Goethe. Kritische Ausgabe besorgt von Ernst Grumach. Weimar 1956 S. 127 f. Bemerkenswerterweise fährt Goethe fort: „*Hab ich nicht auch im Mephistopheles den Hiob und ein Shakespearisches Lied mir angeeignet?*“ Dieser Hinweis auf Mephistopheles läßt vermuten, daß Goethe bereits damals in Gedanken dessen Rolle in Faust II mit 1001 Nacht verknüpfte.