Katharina Keim

"Doch werden sich Poeten finden, / Der Nachwelt deinen Glanz zu künden..." Anmerkungen zum Versuch einer Entideologisierung von Goethes "Faust" auf den deutschen Bühnen nach 1945 anläßlich der "Urfaust"-Inszenierung am DSTT

Die theatrale Umsetzung des "Faust" auf den deutschsprachigen Bühnen ist traditionell eng mit der öffentlich-wissenschaftlichen Interpretation des Dramas verflochten. Der Wirkungsgeschichte dieses äußerst offenen Werks, das wie kaum ein anderes für die Rechtfertigung verschiedenster ideologischer Denkmuster in Anspruch genommen wurde, soll hier anhand einiger markanter Stationen und exemplarischer Inszenierungen aus den letzten vier Jahrzehnten nachgegangen werden.

Mit seinem in der Druckfassung von 1808 erstmalig publizierten "Prolog im Himmel" spannt der Dichter das Dramengeschehen in eine welttheatermetaphorische Rahmenhandlung, wobei der Ausgang der Wette zwischen Mephisto und dem Herrn um Fausts Seele durch die folgenden Worte des Herrn bereits weitgehend vorweggenommen wird: "Und steh beschämt, wenn du bekennen mußt: / Ein guter Mensch in seinem dunklen Drange / Ist sich des rechten Weges wohl bewußt.-" (Vers 326-328)[1] Obgleich Goethe am Ende des II. Teils der Tragödie auf die direkte Wiederaufnahme dieser vom barocken Welttheatermodell inspirierten theatralen Metaebene in Form eines Epilogs verzichtet, wird die Rettung von Fausts Seele vom Chor der Engel doch mit dessen Eingebundenheit in das christlich-religiöse Weltbild begründet: "Gerettet ist das edle Glied / Der Geisterwelt vom Bösen: 'Wer immer strebend sich bemüht, / Den können wir erlösen.' / Und hat an ihm die Liebe gar / Von oben teilgenommen, / Begegnet ihm die selige Schar / Mit herzlichem Willkommen." (Vers 11934-11941) Fausts Gang durch die "kleine Welt" im I. Teil und durch die "große Welt" im II. Teil des Dramas wird so zu einem Symbol einer positiv konnotierten Suche des neuzeitlichen Menschen nach der Überwindung der Grenzen menschlicher Erkenntnis wie auch des aufklärerischen Strebens nach Naturbeherrschung, die freilich durch die Eingangsworte des Herrn entschieden relativiert werden: "Es irrt der Mensch solang er strebt" (Vers 317). Goethes Bearbeitung bildet damit die entscheidende Zäsur in der langen Reihe der Adaptationen der mittelalterlichen Volkssage. In den Volksbüchern, von Johann Spieß' "Historia des D. Johann Fausten" (1587) bis hin zur populären und trivialisierenden Bearbeitung des "Christlich Meynenden" (1725) ist die Faustgestalt jeweils moralisch negativ gewertet und muß wegen ihrer Abkehr von den christlichen Glaubens- und Wertenormen zwangsläufig ihre gerechte Strafe in der Hölle finden. Die mit Christopher Marlowes Drama "The tragicall history of Doctor Faustus" (zwischen 1588 und 1593) einsetzende Dramatisierung des Stoffes entwirft neben einer noch der mittelalterlichen Vorstellungswelt verhafteten Faust-Figur bereits einen anderen Charakterzug des Titelhelden, nämlich den Widerstreit von Wißbegier und Selbstverwirklichungsanspruch einerseits und tragischer Verstrickung andererseits. Erst Lessings "Faust"-Fragment (erschienen im Nachlaß 1786) verzichtet weitgehend auf die

religiöse Komponente. Fausts Suche nach Wahrheit erscheint jetzt im Zeitalter der Aufklärung in positivem Licht und endet erstmalig mit seiner Rettung. Diese Wendung zu einer grundsätzlich positiven Bewertung des bedingungslosen Erkenntnisdrangs des Protagonisten setzt sich in den literarischen Bearbeitungen der Sturm und Drang-Zeit von Weidmann und Müller bis hin zu Klinger fort. All diese literarischen Ansätze aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts versuchen allerdings nicht nur, den Faust-Stoff von der aufklärerischen Perspektive her zu fassen, sondern richten sich gleichzeitig auch gegen seine seit dem späten 17. Jahrhundert zu verzeichnende Trivialisierung in den verschiedenen populären Fassungen der Wanderbühnen und Puppentheater, in denen Faust stellenweise bis zum pöbelhaften Hanswurst degradiert wurde.

Wie Hans Schwerte in seiner Studie "Faust und das Faustische" nachgewiesen hat, unterliegt die Konnotation des "Faustischen" in diesem Zeitraum einem drastischen Bedeutungswandel. Bezeichnete das Adjektiv an der Schwelle vom 17. zum 18. Jahrhundert noch das Diabolische und Ketzerische, so wird es im Verlauf des 18. Jahrhunderts zunehmend im Sinne von pöbelhaft, volkstümlich und aberglaubenverhaftet verwandt.[2] Eine Umwertung des Begriffs des Faustischen ins Positive setzt dann definitiv auch erst im 19. Jahrhundert im Zuge der Rezeption von Goethes "Faust" ein. In der Hinwendung Fausts zur Tat im V. Akt mit seinem dem Allgemeinwohl dienenden Kolonisierungsprojekt ist es Goethe gelungen, eine dramaturgische Motivierung der Rettung des Helden zu finden, wobei das Menschheitsdrama vom Dichter gleichwohl als "Tragödie" aufgefaßt und betitelt wird. Während die Wette zwischen Faust und Mephisto in der Studierzimmerszene des I. Teils unter dem Vorzeichen des Drangs nach individueller Selbstverwirklichung und Welterkenntnis abgeschlossen wird, gelangt der Protagonist am Ende des II. Teils zu einer Überwindung der Ich-bezogenen Komponente und zu der Einsicht, daß sein Streben erst im Vorgefühl einer bleibenden nützlichen Hinterlassenschaft für die Allgemeinheit seine Erfüllung findet. Betrachtet man nun die "Faust"-Rezeption im Zeitraum zwischen Goethes Tod und der Reichsgründung 1871, so lassen sich laut Schwerte insgesamt zwei, zunächst noch gegenläufige Tendenzen ablesen. Zum einen versuchen die Exegeten, das "Faustische" von der konkreten Dichtungsvorlage abzulösen und zum Typus des Allgemein-Menschlichen zu stilisieren. Dabei wird bereits in Ansätzen das Terrain für eine nationale Ideologisierung des Faustischen abgesteckt, die dann im Kaiserreich zu ihrer vollen Blüte gelangt. Einen besonderen Stellenwert nimmt hier das Bemühen des Germanisten Emil Sommer (1819-1846), eines Schülers der Brüder Grimm, ein. Im Anschluß an Grimms "Deutsche Mythologie" von 1835 überträgt er fälschlicherweise den Grimmschen Sagenbegriff auf den Stoff des fiktiven und im Zuge protestantischer Glaubenspropaganda stehenden Volksbuchs und bereitet so den Boden für eine spätromantische Mythologisierung der Faust-Figur im Sinne einer Personifizierung des deutschen Volksgeists. Daraus resultierte entweder eine Auffassung des Faustischen als Ausdruck des spekulativen deutschen Volkscharakters, die dem Goetheschen Dichtungsschluß mit seiner Wendung ins Prometheisch-Titanenhafte eher ablehnend gegenüberstand, oder aber ein Faust-Verständnis, das die Hinwendung zur Tat im Hinblick auf einen real-politischen Auftrag des deutschen Volkes in unterschiedlichen Schattierungen uminterpretierte.

Im Gegensatz zu dieser facettenreichen ideologischen Überhöhung des Faustischen wurde die übersteigerte Subjektivität Fausts und seine Erhebung gegen jegliche menschliche Begrenzung aber auch bisweilen gegenläufig als eine grundsätzlich zum Scheitern

BDD-A13282 © 1997 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.51 (2025-12-10 01:52:56 UTC)

verurteilte Auflehnung des neuzeitlichen Menschen gegen den unumstößlichen Geltungsanspruch christlicher Wertvorstellungen interpretiert. In diese Traditionslinie reiht sich vor allem Lenaus dramatisches Gedicht "Faust" ein, das 1836 bzw. 1840 in 2., erweiterter Auflage erschien. Hier wird der Titelheld als eine höchst zerrissene Gestalt präsentiert. Die Abkehr von Religion und Moral wie auch von allen menschlichen Bindungen als vermeintliche Voraussetzung menschlicher Freiheit münden nach der Begegnung Fausts mit der nihilistischen Figur Görg und angesichts seiner existentiellen Einsamkeit am Ende in die Erkenntnis einer letztlich nicht aufkündbaren Abhängigkeit des Individuums von der übergeordneten göttlichen Macht:

"Ich habe Gottes mich entschlagen / Und der Natur, in stolzem Hassen, / Mich in mir selbst wollt' ich zusammenfassen; / O Wahn! ich kann es nicht ertragen. / Mein Ich, das hohle, finstre, karge, / Umschauert mich gleich einem Sarge." /Vers 3286-3291) "Ich habe nun gesprengt die dumpfe Haft, / Mit doppelt heißer Leidenschaft / Streck ich die Arme wieder aus / Nach Gott und Welt aus meinem Totenhaus. / Nach Gott? Doch nein! - der Kummer ist es nur: / *Könnt' ich vergessen, daß ich Kreatur*!" (Vers 3298-3303)[3] Die vermeintliche Autonomie des Ich wird am Ende als ein Trugbild entlarvt: "Doch ist das alles nicht ein trüber Schein? / Und daß ich abgeschnitten und allein? / So ist's: Ich bin mit Gott festinniglich / Verbunden und seit immerdar, / Mit ihm derselbe ganz und gar, / Und Faust ist nicht mein wahres Ich." (Vers 3380-3385)

Die Dichtung Lenaus deutet den Widerstreit zwischen dem Emanzipationsstreben des modernen Menschen und seinem theologischen Verhängnis als einen letztlich unauflösbaren Widerspruch. Mit dieser nihilistischen Grundaussage entsprach das Werk natürlich kaum dem herrschenden Zeitgeschmack wie auch den Bemühungen, die Faust-Gestalt zu einer vaterländischen Symbolfigur umfunktionieren zu wollen.

Vielmehr schreibt sich die oben erwähnte, im Verlauf der Rezeptionsgeschichte zunehmend an Dominanz gewinnende ideologische Aufhöhung des Faustischen schließlich in der Zeit des Wilhelminischen Kaiserreichs bis hin zum II. Weltkrieg zur weitgehend 'offiziellen Lesart' fort. Wegweisend hierfür ist eine Amalgamierung der spätromantischen Auffassung des Faustischen als exemplarischem Ausdruck des deutschen spekulativen Volksgeists mit der Idee der 'Tat', die jetzt als Einlösung eines nationalen Auftrags verstanden wird. Hierfür liefert der von Gustav von Leoper (1822-1897) im Vorwort zu seiner 1871 bei Hempel in Berlin erschienenen Goethe-Klassiker-Ausgabe gegebene Interpretationsansatz die Grundlage. Unter Berufung auf Emil Sommer rückt von Leoper abermals die "Faust"-Dichtung in den Rang eines nationalen Mythos, und spricht dem poetischen Werk Goethes eine kulturhistorische Mission zu, die freilich nur durch Unterschlagung der tragischen Aspekte der Faust-Gestalt (bzw. deren Umdeutung in Größe) argumentative Geltung erlangen kann. In der Folge wurde dann von Erich Schmidt (1853-1913), dem Herausgeber der "Weimarer Ausgabe", das Faustische als Typus der "modernen Zeit" ins gründerzeitliche Fahrwasser des historischen Fortschrittdenkens gebracht, um dann schließlich von Oswald Spengler als Porträt der ganzen abendländischen Kultur seit dem hohen Mittelalter angesehen zu werden. Schon zuvor hatte Arthur Moeller van den Bruck 1907 in seinem "Goethe"-Buch die deutsch-germanische Faust-Ideologie des 19. Jahrhunderts als Ausdruck des Nationalwesens zusammengefaßt und daraus versucht, einen spezifischen Missionsauftrag der deutschen Nation abzuleiten.

Die vorbildliche Idealität Fausts erweist sich hier insgesamt als die geistesgeschichtliche Grundlage auf der Suche nach einer nationalen Identifikationsfigur. Deren Vorbildlichkeit und Übertragung auf den gesellschaftspolitischen Bereich wurde nun aber nicht etwa nur von einem national-konservativen Standpunkt aus propagiert, sondern fast bruchlos auch vom bürgerlichen Lager der Weimarer Republik exemplarisch weitergeführt. Auch hier wurden Goethe und sein "Faust" wiederum zur geistigen Fundierung des neuen deutschen Staatsgebildes herangezogen. Die Sozialutopien in Goethes Alterswerk sollten jetzt als dichterische Präfigurationen die Einrichtung der neuen Gesellschaftsform der parlamentarischen Demokratie untermauern. In seiner Rede vor der Nationalversammlung in Weimar am 11.02.1919 verkündet der Volksbeauftragte der Sozialdemokraten und spätere Reichspräsident Friedrich Ebert die richtungsweisenden Worte:

"Sorgenvoll blickt uns die Zukunft an. Wir vertrauen aber trotz alledem auf die unverwüstliche Schaffenskraft der deutschen Nation. (...) Jetzt muß der Geist von Weimar, der Geist der großen Philosophen und Dichter wieder unser Leben erfüllen. Wir müssen die großen Gesellschaftsprobleme in dem Geist behandeln, in dem Goethe sie im II. Teil des 'Faust' und im 'Wilhelm Meister' (d.h. in der Sozialutopie der "Wanderjahre") erfaßt hat: Nicht ins Unendliche schweifen und nicht ins Theoretische sich verlieren, sondern mit klarem Blick und fester Hand ins praktische Leben hineingreifen."[4]

Die von Ebert zu Beginn der Weimarer Republik emphatisch beschworene geistige Führerschaft Goethes für die Deutschen stellte sich jedoch bald als eine Chimäre heraus und wurde durch den Herrschaftsanspruch eines realen politischen Führers ersetzt. So erwiesen sich denn bald darauf auch die Nationalsozialisten in der Legitimierung ihrer Blut- und Boden-Ideologie als wahre Meister einer trivialisierenden Vereinnahmung des Goetheschen Werks. Das Mephisto-Wort "Blut ist ein ganz besonderer Saft" (Vers 1740), wie auch andere geflügelte Worte aus der "Faust"-Dichtung geistern in vielfältigen Verdrehungen durch das nationalsozialistische Schrifttum. So verkündet Hans Servus Ziegler, einstiger Generalintendant des Deutschen Nationaltheaters in Weimar, 1935 anläßlich der Eröffnung des Erweiterungsbaus des Goethe-Nationalmuseums in Weimar:

"Der Verkünder der elementaren Wahrheit 'Blut ist ein ganz besonderer Saft', auf der sich heute neue Erkenntnisse auftürmen, ist auch der Künder des höchsten sittlichen Zieles eines schaffenden Menschen: 'Auf freiem Grund mit freiem Volke stehen.' Und dieser Goethe bewegt uns noch heute aufs tiefste."[5]

In der Anknüpfung an die Tendenzen der Überhöhung der Faust-Figur in der Kaiserzeit wurde diese in höchst simplifizierter Form zur Leitfigur des vorbildlichen nationalsozialistischen Menschentypus. Erst Thomas Mann räumte in seinem 1947 erschienenen Roman "Dr. Faustus" mit dieser Traditionslinie des "Faustischen Menschen" auf dem Gebiet der Poetik endgültig auf. Jene von einer mehr konfessionell geprägten oder aber auch zunehmend philologisch ausgerichteten Kritik vertretenen Interpretationsansätze (so etwa von Wilhelm Böhm, Wolfgang Emerich oder Ernst Beutler), die sich neben der offiziell-nationalen Lesart im 19. und 20. Jahrhundert kontinuierlich weiterentwickelt hatten, gewinnen jetzt die Oberhand und bilden die Folie für ein zunehmend pluralistisch angelegtes neueres "Faust"-Verständnis. Die Wendung gegen die vorbildliche Idealität Fausts als 'Tatmensch' entzündete sich dabei argumentativ vornehmlich an der "Philemon und Baucis"-Handlung zu Beginn des V. Akts, die die Realisierung von Fausts selbstgestecktem Lebensziel im Licht tragischer Ironie relativiert.

BDD-A13282 © 1997 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.51 (2025-12-10 01:52:56 UTC)

Zwar stellt der Zusammenbruch des III. Reichs und die Gründung zweier deutscher Staaten mit unterschiedlichen politischen Systemen den entscheidenden Wendepunkt in der Rezeptionsgeschichte des "Faust" dar, doch zeichnet sich nun im Osten Deutschlands eine erneute ideologische Indienstnahame der Faust-Figur unter anderen Vorzeichen ab. Im Zuge der kulturpolitischen Besinnung auf das humanistische Erbe wurde das Faustische Streben zum unumstößlichen Fixpunkt des Wiederaufbaus in der DDR deklariert. Im Sinne der marxistisch-leninistischen Staatsdoktrin wird Faust nun zum Vorbild im Kampf um die höhere Produktivkraft im technisch-ökonomischen wie auch im moralisch-bewußtseinsbildenden Bereich umgewertet. Dies dokumentiert sich etwa in der Äußerung Walter Ulbrichts anläßlich des III. Kongresses des Nationalrats der Nationalen Front im Jahre 1958:

"Wenn ihr wissen wollt, wie der Weg vorwärtsgeht, dann lest Goethes 'Faust' und Marx' 'Kommunistisches Manifest'! Dann wißt ihr, wie es weiter geht."[6]

Die Verbreitung und Konsolidierung eines solchen Faust-Bildes als Inkarnation des schöpferisch-(werk-)tätigen Menschen im Dienste des historischen Fortschritts war seit Gründung der DDR der kulturpolitische Auftrag der sozialistischen Bühnen. Wolfgang Langhoffs Inszenierung am Deutschen Theater im Goethe-Jubiläumsjahr 1949 stand im Zeichen dieser offiziellen Rezeptionsdoktrin, die sich bis in die siebziger Jahre fortsetzen sollte. Sie beruhte auf der von Georg Lukács in seinen "Faust-Studien" vertretenen These von Faust als exemplarischem "Drama der Menschengattung", und der Betonung der optimistischen Perspektive des sterbenden Faust "auf freiem Grund mit freiem Volke stehen" (Vers 11580), mit der die These von der Einheit der beiden Teile der Dichtung bekräftigt werden sollte.[7] Das inhumane Handeln Fausts zwecks Realisierung seines Kolonisierungsprojekts in der "Philemon und Baucis"-Episode wurde mit den Widersprüchen der bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaftsordnung begründet. Mit der Forderung nach "Werktreue" sollte überdies eine interpretatorische Freiheit der Regie von vornherein ausgeschlossen sein.

Gegen diese offiziell verordnete theatrale Rezeptionsperspektive regte sich jedoch rasch von prominenter Seite Widerspruch. Bertolt Brecht wandte sich mit dem Schlagwort der "Einschüchterung durch die Klassizität" vehement gegen diese offiziell verordnete Aufführungstradition.[8] Seine mit Studenten des Berliner Ensembles erarbeitete "Urfaust"-Inszenierung in der Regie seines Schülers Erich Monik, die im April 1952 am Brandenburgischen Landestheater in Potsdam Premiere hatte und im März des folgenden Jahres am deutschen Theater in Berlin in anderer Besetzung zu sehen war, wandte sich dezidiert gegen die kultupolitisch erwünschte Linie der 'werktreuen' und 'unverfälschten' Klassikerwiedergabe, da diese im Grunde ja nur eine Übertragung des bürgerlichen Bildungsbegriffs darstellte.[9] Dem setzt er das Konzept einer historisierenden Bearbeitung entgegen, die die geschichtliche Entstehungszeit des Werks selbst mitberücksichtigt. Dabei entsprach der fragmentarische Charakter des "Urfausts" in besonderem Maße seiner Konzeption des "epischen Theaters", das auf eine kritisch-distanzierte Rezeptionshaltung des Publikums gegenüber dem Dargestellten abzielt. Die Handlungslücken im Text (wie z.B. die fehlende Paktszene) wurde durch selbstverfaßte kurze Gedichte gefüllt, welche einerseits der Episierung des Bühnengeschehens dienten und andererseits die Fabel weiterführen sowie das nächste Bild erklären sollten. Im Anklang an den Faust der Volksbücher und des Puppenspiels entwirft seine Inszenierung eine überwiegend negative

Titelfigur ohne heldische Züge. Durch das Bühnenbild (von Caspar Neher) und die Kostüme ist die Handlung in der Übergangsperiode vom Mittelalter zur Renaissance angesiedelt, die schauspielerische Charakterisierung weist Faust aber gleichzeitig auch als einen typischen Rebellen des Sturm und Drang aus. Während der Protagonist als ein Scharlatan mit dämonischen Zügen dargestellt wird, der sich am Anfang mit den Mitteln der schwarzen Magie aus den Fesseln der scholastischen Dogmatik zu befreien sucht und sich dann zur Erfüllung seines privaten Verlangens rücksichtslos an Gretchen vergeht, erscheint Mephisto als ein kleiner, dicklicher und subalterner Unterteufel. Auch Gretchen wird keineswegs als sentimentales deutsches Mädchen präsentiert, sondern vielmehr als eine zwar naive doch keineswegs ganz unerfahrene Kleinbürgerin, die sich durch die Verbindung mit dem Gelehrten den sozialen Aufstieg erhofft. Brechts Abwendung von der traiditonellen Charakterisierung der Hauptfiguren beleuchtet das Drama aus einer neuen Perspektive. Faust erscheint hier in der Rolle des von Brecht zeitlebens kritisch beäugten Intellektuellen, der die moralische Verwerflichkeit und gesellschaftliche Bedeutung seines Tuns ignoriert. Gleichzeitig rückt er damit die "Faust"-Handlung in den Bezugsrahmen der "deutschen Misere", also jener von Friedrich Engels aufgestellten These, daß es im Laufe der deutschen Geschichte zwar immer revolutionär gesinnte, fortschrittliche Kräfte gegeben habe, die jedoch im entscheidenden Augenblick versagt hätten. Damit stand Brecht in diametralem Gegensatz zur offiziellen kulturpolitischen Linie, die einen revolutionären Traditionsstrang von Müntzer und Luther über die Vertreter der deutschen Klassik bis hin zu Marx und Engels zu konstruieren versuchten, innerhalb dessen natürlich auch Goethes "Faust" seinen Platz fand. Die Inszenierung Brechts, die in Potsdam noch die spontane Begeisterung der Kritiker hervorrief, durfte im folgenden Jahr nur sechsmal in Berlin gezeigt werden und mußte dann auf Anordnung der Parteileitung vom Spielplan genommen werden. Während Brechts neues Faust-Bild von der DDR-Literaturwissenschaft in den folgenden Jahrzehnten weitgehend totgeschwiegen wurde, zeitigte es auf den ostdeutschen Bühnen sehr wohl seine Wirkung.[10] So knüpft die erfolgreiche "Faust I"-Inszenierung von Wolfgang Heinz und Adolf Dresen, die am 30.9.1968 am Deutschen Theater in Potsdam Premiere hatte, trotz der ungebrochen weiter existierenden kulturpolitischen Widerstände an Brechts Deutung an. Faust wird hier als ein neurotischer, exaltierter und von Zweifeln geplagter Intellektueller präsentiert, Mephisto ist ein derb-komischer Unterteufel und Gretchen erscheint wiederum als schnippische Kleinbürgerin. Die Aufführungen war als ein realistisch-lustiges 'Volkstheater' mit einer salopp ungenierten Darstellungsweise konzipiert, die auch vor aktuellen Anspielungen nicht zurückschreckte. Die oft gestrichene "Walpurgisnachttraum"-Szene, von Goethe mit Seitenhieben auf seine zeitgenössischen Dichter-Kollegen versehen, wurde hier beispielsweise unter anderem zu einer Anklage der restriktiven Kulturpolitik, die die Veröffentlichungen junger Dramatiker behinderte, umfunktioniert. Natürlich mußte auch diese Inszenierung rasch vom Spielplan genommen werden; nur in einer zweimal korrgierten Fassung durfte sie wieder aufgeführt werden. Erst die Bearbeitung der beiden Teile des "Faust" in der Regie von Christoph Schroth am Mecklenburgischen Landestheater Schwerin im Herbst 1979 durfte sich offen zu der von Brecht geprägten neuen Faust-Lesart bekennen. Die ziemlich komödiantische Aufführung faßt Goethes Text in erster Linie als eine theatrale Spielanweisung auf und arbeitet stark mit brechtschen Verfremdungseffekten. Faust wird in seinen vier verschiedenen Altersphasen (in der Gelehrtentragödie, der Gretchentragödie, im I.-IV. Akt des zweiten Teils und als Kolonialisator am Schluß) von

BDD-A13282 © 1997 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.51 (2025-12-10 01:52:56 UTC)

vier verschiedenen Spielern verkörpert, und die Rolle des Mephisto ist jetzt mit einer Frau besetzt. Schroths betont anti-klassischer Versuch einer theatralen Revitalisierung des "Faust" führte zwar zu heftigen Kontroversen, wurde aber schließlich anläßlich der Hauptversammlung der Goethe-Gesellschaft im Goethe-Jubiläumsjahr 1982 in Weimar vor internationalem Publikum gezeigt. Mit der offiziellen Anerkennung dieser Inszenierung als repräsentativem Niederschlag einer neuartigen "Faust"-Rezeption auf den Bühnen der DDR wurde nun nach über drei Jahrzehnten die kulturpolitisch verordnete Erbe-Doktrin und Realismus-Kanonisierung endgültig außer Kraft gesetzt.

In der BRD wurde hingegen anch 1945 jeglicher politisch-ideologischen Instrumentalisierung der "Faust"-Dichtung der Boden entzogen. Mit dem Schlagwort "Faust ist tot" sollte die Stilisierung Fausts ins Übermenschliche ein für allemal hinweggefegt werden und stattdessen die geschichtliche Sterblichkeit "Fausts" sowohl als Kunstprodukt wie auch als Inbegriff eines bestimmten Menschenbilds kulturkritisch reinterpretiert werden. Im Zeitalter der Atombombe, in dem der Mensch selbst zum Verwalter seiner eigenen Apokalypse geworden war, hatte ein solches Faustbild seine Sinndimensionen längst verloren.[11] Der Meilenstein in der westdeutschen Bühnengeschichte der Nachkriegszeit ist zweifellos die Inszenierung des "Faust I" und "Faust II" von 1957/58 am Deutschen Schauspielhaus in Hamburg unter der Regie von Gustav Gründgens (1899-1962). Mit dieser Bühnenarbeit zieht Gründgens die Summe seiner lebenslangen Beschäftigung mit Goethes Werks. Bereits 1932/33 war er als Mephisto im Preußischen Staatstheater in Berlin aufgetreten und 1941/42 inszenierte er selbst beide Teile des "Faust" in Berlin, wobei er selbst abermals als Mephisto auftrat. Das Regiekonzept der Hamburger Inszenierung ging konsequent vom "Vorspiel auf dem Theater" aus, in dem Gründgens selbst die "Lustige Person" spielte: "Und dann kam mir beim Durchlesen des Vorspiels auf dem Theater - das ich bis dahin nie gespielt hatte - der Gedanke, von dort aus das Stück zu inszenieren. (...) Denn in diesem Vorspiel und mit diesem Vorspiel enthebt uns Goethe ein-für allemal der Verpflichtung, den Zuschauer glauben zu machen, sein Himmel sei *der* Himmel - seine Kaiserpfalz sei *die* Kaiaserpfalz - sein Griechenland sei *das* Griechenland. Nein, es ist alles, der Himmel, die Hölle, die kleine, die große Welt: die Welt des Theaters. Und nun mußte man nicht einmal von der ausdrücklich gegebenen Erlaubnis des Dichters alle technischen Möglichkeiten weidlich auszunutzen, Gebrauch machen. (d.h. "Drum schonet mir an diesem Tag / Prospekte nicht und nicht Maschinen.", Vers 233f) Nun konnte man wirklich im 'engen Bretterhaus' den ganzen Kreis der Schöpfung ausschreiten und sich auf die Möglichkeiten, die diese Bretter gaben, konzentrieren."[12]

Die Akzentuierung des Spiel-im-Spiel-Gedankens und die Absetzung vom Bühnenillusionismus vergangener Aufführungen erfolgt bei Gründgens durch die Verwendung eines Spielpodests, das dem der Wanderbühnen (die den "Faust"-Stoff ja bekanntlich populär machten) nachgebildet war und als Bühne auf der Bühne fungierte. Dabei wurden gerade jene Szenen, die innerhalb der dramatischen Binnenhandlung selbst Spielcharakter haben, wie etwa "Walpurgisnacht" I und II, gerade nicht auf diesem Podium gespielt, und auf diese Weise als eine "Phantasmagorie" der zeitgenössischen Wirklichkeit dargestellt. In der Rollenkonstellation Faust-Mephisto dominierte eindeutig der von Gründgens verkörperte Teufel als eine Art komplementäres Ich des Protagonisten. Faust hingegen wird in der Studierzimmerszene durch das Bühnenbild - es zeigt ein dem Brüsseler Atomium ähnelndes Glaskugelmodell sowie eine Art elektronisches Schaltbrett,

an das sich Wagner setzt - zum Typus des modernen Naturwissenschaftlers in Bezug gesetzt. Auf diese Weise wird die Faust-Gestalt entmythisiert und aus der bis dahin immer noch üblichen gotischen Spitzbogenromantik in einen anderen historischen Kontext versetzt. Mit diesen szenischen Innovationen schafft Gründgens einen völlig neuen Fiktionsrahmen für die "Faust"-Handlung. Gleichzeitig verweigert er damit aber auch die Auseinandersetzung mit der ideologischen Karriere der Faust-Gestalt im wilhelminischen und nationalsozialistischen Deutschland. Diese politische Abstinenz sollte ihm - wie auch dem Theater der fünfziger Jahre überhaupt - von der nachfolgenden Generation, die sich einem gesellschaftspolitisch ausgerichteten Theaterbegriff verschrieben hatte, angekreidet werden. Trotzdem ist und bleibt Gründgens in sich völlig konsistente Inszenierung, die überdies in der Filmfassung des I.Teils zu außerordentlicher Popularität gelangte, lange Zeit der zentrale Bezugspunkt der westdeutschen "Faust"-Aufführungen.

Mit ihrer Inszenierung des "Faust II" am Berliner Schiller-Theater im Mai 1966 versuchten sich der Regisseur Ernst Schröder und der als dramaturgischer Berater fungierende Literaturhistoriker Hans Mayer aus dem szenischen Bann der Gründgens-Interpretation zu lösen und einem zwischenzeitlich entmystifizierten Goethe-Bild Rechnung zu tragen.[13] In Übereinstimmung mit der philologischen Kritik behaupteten sie die Selbständigkeit des II Teils des "Faust". Die Aufführung intendiert eine eng am Goethe-Text orientierte Widerlegung der Auffassung einer schrittweisen Läuterung Fausts während seines Gangs mit Mephisto durch die "große Welt" und stellt dem die Idee des labyrinthisch ausweglosen menschlichen Irrens entgegen, das am Schluß in eine mörderische Anmaßung und Verblendung des Kolonialisators mündet. So erscheint denn auch der Teufel hier weniger als Gegenspieler, sondern vielmehr als sein Kumpane und Erfüllungsgehilfe. Die Erlösung Fausts in der "Bergschluchten"-Szene wurde zwar vorgetragen, ihre szenische Realisierung verweigerte die Inszenierung jedoch. Stattdessen versammelten sich bei Arbeitslicht alle Schauspieler auf der Bühne und der Schlußtext wurde lediglich aufgesagt. Damit stellte sich diese theatrale Interpretation in entschiedene Opposition zu dem von Goethe verfaßten Dichtungsschluß.[14]

Auch in den siebziger Jahren bleibt Gründgens "Faust" als negativer Bezugshorizont weiterhin präsent. Die Inszenierung beider Teile des "Faust" von Claus Peymann und dem Bühnenbildner Achim Freyer am Württembergischen Staatstheater Stuttgart im Februar 1977 zeigt Fausts Weltfahrt als Gang durch die Theatergeschichte, die ja gleichzeitig immer auch ein Kapitel der Geschichte des deutschen Bürgertums darstellt. Während Gründgens noch von der naiven nackten Bretterbühne ausging, werden jetzt alle Theaterformen, von der Jesuitenbühne, dem mittelalterlichen Mysterienspiel, dem Jahrmarktpuppentheater, der Commedia dell'Arte, den höfischen Festzügen des Barock und der großen Oper über die Pose des klassizistischen Bildungstheaters bis hin zur Guckkastenbühne anzitiert und in parodistisch verfremdender Manier in die Spieltechniken der Aufführung integriert. Der Spektakelcharakter dieser Inszenierung speist sich ganz offensichtlich aus den im "Faust" selbst thematisierten gesellschaftlichen und theatralen Inszenierungsformen und setzt die Dramenhandlung als eine in Szene gesetzte Menschheitskomödie um. Die Schlußszene wird allerdings auch hier nur in Form einer extrem gekürzten Lesung aus dem Textbuch präsentiert, um auf diese Weise abermals eine kritische Distanz zum Dramenende zu erzielen.

BDD-A13282 © 1997 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.51 (2025-12-10 01:52:56 UTC)

Ähnlich wie Peymann setzt auch der Regisseur Hansgünther Heyme 1978 in der - im Anschluß an seinen im vorausgegangenen Jahr erarbeiteten "Urfaust" - in der Kölner Inszenierung des "Faust II" auf die Rekonstruktion jener Theaterformen, die Goethe selbst in seinem Werk thematisiert, wobei er sich allerdings auf das bürgerliche Operntheater des 19. Jahrhunderts und auf das antike Theater beschränkt. Abermals ausgehend von der These der Selbständigkeit des II. Teils, der im Gegensatz zum I. Teil eben nicht mehr von der Geschichte des Individuums Faust handelt, geht es Heyme im Anschluß an den "Urfaust" darum, den Prozeß der Entwicklung bürgerlichen Bewußtseins und der bürgerlichen Gesellschaft vom Sturm und Drang bis ins 19. Jahrhundert hinein anhand eines Griffs in den Fundus der Theatergeschichte aufzuzeigen. Diese ideologiegeschichtliche Situierung des "Faust II" hat abermals eine Reduktion der Opponentenstruktur von Faust und Mephisto zur Folge; am Ende stirbt der Protagonist in einer Art Pietà-Haltung in den Armen des Teufels.
Kennzeichnend für die westdeutschen Inszenierungen nach Gründgens ist also insgesamt gesehen der Versuch einer weitestgehend aus der immanenten Theatralität des Goetheschen Dramentextes selbst entwickelten szenischen Stellungnahme zu seiner ideologiegeschichtlichen Vereinnahmung. Entgegen einer allgemeinen Tendenz des Theaters seit den sechziger Jahren bleibt das Dichterwort selbst dabei immer dominierender Bedeutungsträger und ist gleichzeitig der Garant, um sich gegen eindimensionale Interpretationsmuster zu behaupten.[15]
Auch die Aufführung des "Urfaust", die am Deutschen Staatstheater Temeswar am 17. 01.1997 in der Regie von Andreas Poppe aus Leipzig Premiere hatte, schreibt sich konzeptionell in die Traditionslinie einer rezeptionsgeschichtlichen Auseinandersetzung mit dem "Faust"-Stoff ein. Dem Stück sind - als literarisches Pendant zu der dem I. Teil des "Faust" vorangestellten "Zueignung" - die Eingangsstrophen des "Zauberlehrlings" vorangestellt. Diese werden von der auf der Vorderbühne Vortragenden szenisch zu einem Kampf mit dem sich öffnenden Bühnenvorhang uminterpretiert und illustrieren auf diese Weise die Wiederkehr des Goetheschen Dramas auf den Temeswarer Brettern, wo der "Urfaust" zuletzt 1973 in der Regie des Weimarers Otto Lang gegeben wurde. In der Studierzimmerszene erscheint Faust im Anklang an die Szene "Der Besuch" aus Lenaus "Faust"-Dichtung " im Theatrum anatomicum" als ein Arzt in langem weißen Kittel, der eine Leiche seziert. Bühnenbild und Kostüme etablieren hier eine Diskrepanz zu Fausts großem Eingangsmonolog. Die Suche nach Welterkenntnis wird damit als ein vergeblicher Kampf um die Gottesähnlichkeit sowie gegen die menschliche Sterblichkeit gedeutet. Spekulative mittelalterliche Wissenschaft und Magie wird von vornherein durch die Evokation der neuzeitlichen Naturwissenschaft ersetzt. Zudem wirft der Monolog auf diese Weise bereits seine Schatten auf die nachfolgende Handlung voraus. Indem nämlich die Worte Fausts durch seine Bühnenaktion auch auf die Ebene des Physischen beziehbar sind, werden jetzt bereits die Ereignisse der nachfolgenden Gretchentragödie angedeutet. Nach der Begenung mit dem nur durch eine Stimme und ein Tuch dargestellten Erdgeist tritt Faust der Teufel in weiblicher Gestalt entgegen. Ganz dem Duktus des Sturm und Drang-Dramas verpflichtet, intendiert der Teufelspakt in erster Linie die Erfüllung sinnlich-physischer Bedürfnisse. Durch die Figurenkonzeption Fausts als Arzt wird damit die durch die wissenschaftliche Diskursivierung des Körperlichen erzielte Ausgrenzung der Physis aus dem gesamtgesellschaftlichen Bereich seit Mitte des 18. Jahrhunderts - also der Entstehungszeit des "Urfaust" - sinnfällig gemacht. Nach der Verführung Gretchens und

dem Tod Valentins sitzen Faust und Mephisto wie Sommergäste mit Ausblick auf einen Strand in Korbsesseln auf der Vorderbühne. Vor Beginn der Szene "Trüber Tag. Feld" sind nun Passagen des Dialogs aus dem Anfang des IV. Akts von "Faust II" eingeschoben. Faust beschreibt hier - mit Blick auf den Zuschauerraum - die Gezeiten des Meeres und faßt erstmalig den Plan zu seinem Kolonialisierungsprojekt (Vers 10198-10233). Mephisto antwortet daraufhin pointiert: "Es werden sich Poeten finden/ der Nachwelt deinen Glanz zu künden." (Vers10189). Damit gelingt es der Inszenierung den Themenkomplex der Gretchentragödie, in der Faust individuelle Schuld auf sich geladen hat, direkt mit der rezeptionsgeschichtlichen Glorifizierung des 'Tatmenschen', die ja auf dem hier anvisierten Projekt Fausts im II. Teils basiert, zu konfrontieren. Am Ende steht Faust, dessen Gesicht im Verlauf der Aufführung zunehmend weißer geschminkt worden ist und der sich so schon rein äußerlich Mephisto angenähert hat, mit verzerrtem Gesicht vor dem sich schließenden Vorhang und versucht sich diese Schminke mit verzweifelten Gebärden abzuwischen. In ihrer originellen dramaturgischen Konzeption vermag diese Inszenierung, ein neues lebendiges "Faust"-Bild zu vermitteln, in dem sich sowohl die grundsätzliche Widersprüchlichkeit der tradierten Faust-Figur wie auch der soziale Hintergrund des Sturm und Drang-Fragments, in dem die bürgerliche Doppelmoral mit ihrer öffentlichen Verleugnung alles Physischen, in der die Gretchentragödie letztlich ihre Wurzeln hat, widerspiegeln. Ganz sicherlich entspricht die Temeswarer Aufführung damit der Intention des Dichters nicht nach "Verkörperung von etwas Abstraktem zu streben", sondern "Eindrücke sinnlicher, lebensvoller, lieblicher, bunter, hundertfältiger Art" zu vermitteln.[16]

---

[1] Zitiert wird hier nach der von Erich Trunz herausgegebenen "Faust"-Sonderausgabe, der der Text der Hamburger Ausgabe (Band III) zugrunde liegt: Johann Wolfgang von Goethe: "Faust". Der Tragödie erster und zweiter Teil - Urfaust, München, 1986.
[2] Hans Schwerte: "Faust und das Faustische. Ein Kapitel deutscher Ideologie", Stuttgart, 1962, hier S. 27-41. Als Erstbeleg für die Verwendung des Adjektivs "faustisch" führt Schwerte ein anonymes Epigramm auf den Tod des verhaßten Herzogs von Luxemburg aus einem Miszellankodex der Wiener Hofbibliothek an, das bereits 1893 erstmalig im Goethe-Jahrbuch veröffentlicht wurde. Es heißt dort, der verhaßte Herzog, der schon zu Lebzeiten als ein Teufelsbündler galt, habe ein "Doctor-Faustisches Ende genommen". Die Trivialisierung des Begriffs des Faustischen im 18. Jahrhundert dokumentiert sich bereits in Gottscheds "Critischer Dichtkunst" von 1730, wo die zeitgenössischen populären Faust-Bearbeitungen der Wandertruppen kritisiert werden. "Das Mährchen von D. Faust hat lange genug den Pöbel belustigt, und man hat ziemlicher maßen aufgehört solche Alfanzereien gerne anzusehen." (Kap. 5, § 19)
[3] Nikolaus Lenau: "Faust" Ein Gedicht, Stuttgart, 1971.
[4] Zitiert nach der Darstellung von Karl Robert Mandelkow: "Goethe in Deutschland: Rezeptionsgeschichte eines Klassikers", München, 2 Bde., 1980 und 1989, hier Bd. 2 S. 9.
[5] Zitiert nach Mandelkow, a.a.O., Bd. 2, S. 81f.
[6] Walter Ulbricht: "Zur Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung." Aus Reden und Aufsätzen, Bd. 7, Berlin, 1964, S. 523.
[7] Mit seiner These von der Einheit des Werks steht Lukács in Opposition zu der von Wolfgang Emerich in "Die Symbolik des Faust II" (1943) vertretenen Auffassung der Verschiedenheit der beiden Teile.
[8] Bertolt Brecht: "Einschüchterung durch Klassizität", in Gesammelte Werke Bd. 17, Frankfurt/M., 1982, S. 1275-1277.
[9] Vergleiche zu dieser Inszenierung die Dokumentation und die Rekonstruktion der Textfassung von Bernd Mahl: "Brechts und Monks 'Urfaust'-Inszenierung mit dem Berliner Ensemble 1952/53", o.O., o.J.
[10] Zu den ostdeutschen "Faust"-Inszenierungen siehe die Darstellung von Deborah Vietor-Engländer: "Faust in der DDR", Frankfurt/M., 1987.
[11] Vergleiche hierzu: Günter Anders. "Die Antiquiertheit des Menschen. Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution", München, 1956.

BDD-A13282 © 1997 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.51 (2025-12-10 01:52:56 UTC)

[12] Gustav Gründgens: "Meine Begegnung mit Faust", in: Siegried Melchinger: "Faust für uns", Frankfurt/M., 1959, S. 87f.
[13] Zur Revision des Goethe-Bilds in den sechziger Jahren trug nicht unmaßgeblich die Goethe-Biographie von Richard Friedenthal (München, 1963) bei.
[14] Zur westdeutschen Bühnenrezeption des "Faust" vergleiche auch die Studien von Bernd Mahl: "'Faust'-Experimente. Zur Bühnengeschichte von Goethes Drama seit den 50er Jahren", in: Deutschunterricht, Jg. 35, Heft 1, 1983, S. 36-60; sowie von Hans Schwerte: "'Faust'-Inszenierungen und 'Faust'-Rezeption", in: Jahrbuch für Internationale Germanistik, Jg. 15, Heft 2, 1983.
[15] Zu den neueren Tendenzen der Bühnenrezeption siehe die Untersuchung von Hans-Peter Bayerdörfer: "Prospekte und Maschinen: Goethes 'Faust' auf der deutschen Bühne der siebziger und achtziger Jahre", in: "Vom Wort zum Bild. Das neue Theater in Deutschland und den USA", hg. von Siegrid Bauschinger und Susan L. Cocalis, Bern, 1992, S. 67-88. Zu Beginn der neunziger Jahre sieht Bayerdörfer mit Einar Schleefs Frankfurter "Faust"-Inszenierung eine radikale Abkehr von dieser weitgehend am literarischen Text orientierten Inszenierungstradition realisiert. Das Drama wird hier in beiden Teilen in Form eines radikalen Textverschnitts präsentiert, in dem die Figuren - außer Mephistro - chorisch auftreten, d.h. von mehreren Spielern verkörpert werden. Die im allgemeinen bereits im Theater der achtziger Jahre zu konstatierenden dekonstruktivisitischen Tendenzen finden mit Beginn der neunziger Jahre also auch erstmalig beim "Faust" Anwendung.
[16] So Goethe im berühmten Gespräch mit Eckermann vom 6. Mai 1927, hier zitiert nach Goethe, 1986, S. 452.

Heinz Arnold

Theater in Temeswar - Zur Premiere von Schillers *Kaballe und Liebe*

Die Wissenschaftliche Tagung an der Westuniversität Timisoara klang in einer bewegenden künstlerischen Veranstaltung aus. Das Deutsche Staatstheater hatte zur Premiere seiner Neuinszenierung von Schillers *Kabale und Liebe* geladen und mit seiner Aufsehen erregenden Leistung einen Beweis für den multinationalen Reichtum des Kulturlebens im rumänischen Banat erbracht.
Die Traditionen der deutschsprachigen Bühnenkunst in Temesvar/Timisoara reichen bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts zurück. Die in der gegenwärtigen Form existierende Institution nahm Anfang 1953 ihre Arbeit auf. Sie konnte also vor vier Jahren schon den vierzigsten Jahrestag ihres Bestehens feiern. Bis Januar 1997 brachte sie annähernd 3OO Inszenierungen heraus. Die Vielfalt ist staunenswert. Natürlich viel Shakespeare, vereinzelt Molière und Calderon, deutsche, österreichische sowie rumänische Dramatik des 18., 19. und 2O. Jahrhunderts und immer wieder Exponenten des modernen Welttheaters, wie beispielsweise Anouilh, Williams und Mrozek. Stücke mit rumäniendeutscher Thematik, wie Hans Kehrers *Zwei Schwestern*, und vor allem die Banater Heimatabende erfreuen sich großer Beliebtheit.
Auch das in den letzten sechs Jahren entstandene Repertoire zeichnet sich durch Wagemut, Aktualität und den Ausbau langfristiger und weitsichtiger Spielplanlinien aus. Die deutsche Klassik ist mit dem selten aufgeführten *Robert Guiskard* von Kleist (mit Texten von Heiner Müller), mit *Kabale und Liebe* sowie mit dem *Urfaust* vertreten. Bernard-Marie Koltès international umstriitenes Stück *Roberto Zucco*, von der einheimischen Jugend mit großem Interesse aufgenommen, und *Das Mißverständnis* von Albert Camus repräsentieren die französische Dramatik. Die Frauenthematik im weitesten Sinne behandeln Texte der kürzlich verstorbenen Schriftstellerin Christine Brückner, die Österreicherin Hilde Langthaler (*Nur keine Tochter*), *Bernarda Albas Haus* von Federico Garcia Lorca und schließlich Ödön von Horvaths selten gespieltes Stück *Don Juan kommt aus dem Krieg*, eine Geschichte über einen Mann und fünfunddreißig Frauen. Auf gesellschaftskritische Stücke aus Rußland hat das Theater ebenfalls nicht verzichtet. Vor der Wende wurde die Komödie *Der ältere Sohn* des Sibiriers Alexander Wampilow inszeniert, nach der Wende das bereits 1928 gedruckte und dann verbotene satirische Stück *Der Selbstmörder* von Nikolai R. Erdman .Da an diesem Kunstinstitut auch singende Schauspieler tätig sind, konnten selbst die Musicals *Der kleine Horrorladen*, *Cabaret* und die Operette *Die schöne Helena* (in der Fassung von Peter Hacks) gespielt werden.
Überraschend ist es indessen, daß das Ensemble keine Nachwuchssorgen zu haben scheint. 1992 konnte an der Kunsthochschule die erste Klasse für deutsche Schauspielkunst aufgenommen und am Theater selbst Praktikumsmöglichkeiten geschaffen werden . Obwohl das Theater von jeher seinen Hausregisseur hat, tragen regelmäßig Spielleiter aus Deutschland zur künstlerischen Vielgestaltigkeit und zur Verbindung zum

BDD-A13282 © 1997 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.51 (2025-12-10 01:52:56 UTC)