



Studien zur Geschichte und Theorie  
der dramatischen Künste

Herausgegeben von Hans-Peter Bayerdörfer, Dieter Borchmeyer  
und Andreas Höfele

Band 36



# Im Auftrieb

Grenzüberschreitungen mit Goethes »Faust«  
in Inszenierungen der neunziger Jahre

Herausgegeben von Hans-Peter Bayerdörfer

Max Niemeyer Verlag  
Tübingen 2002



Gedruckt mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

*Im Auftrieb* : Grenzüberschreitungen mit Goethes »Faust« in Inszenierungen der neunziger Jahre / hrsg. von Hans-Peter Bayerdörfer. – Tübingen: Niemeyer, 2002  
(Theatron; Bd. 36)

ISBN 3-484-66036-8      ISSN 0934-6252

© Max Niemeyer Verlag GmbH, Tübingen 2002

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany.

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

Druck: AZ Druck und Datentechnik GmbH, Kempten

Einband: Buchbinderei Siegfried Geiger, Ammerbuch

# Inhalt

Hans-Peter Bayerdörfer	
Vorwort:	
Aufbruch im Zwielficht . . . . .	1
Hans-Peter Bayerdörfer	
Einleitung:	
Streiflichter zur Bühnengeschichte von <i>Faust</i> seit den Spielzeiten der 'Wende' . . . . .	5
Ulrich Kühn	
Eine Brust voller Seelen	
Faust als DDR-Intellektueller auf Identitätssuche . . . . .	31
Birgit Wiens	
"Mein lieber Sohn, [...] Du mußt sterben!"	
Einar Schleefts Frankfurter <i>Faust</i> als De-Konstruktion eines deutschen Mythos . . . . .	63
Bettina Conrad / Kathrin Weber	
"Was ist das für ein Marterort?"	
Christoph Marthaler inszeniert <i>Goethes Faust</i> $\sqrt{1+2}$ . . . . .	89
Hans-Peter Bayerdörfer	
Giorgio Strehler: <i>Faust</i> und das 'Europa der Mütter' . . . . .	119
Katharina Keim	
" <i>Faustus in Africa!</i> " – Die postkolonialistische Lesart von William Kentridge und der Johannesburger "Handspring Puppet Theatre Company" . . . . .	143
Hajo Kurzenberger	
"Faust imaginär"	
Goethes <i>Faust II</i> am Zürcher Theater Neumarkt . . . . .	179
Hajo Kurzenberger	
"Gegen den Strom"	
Ein Nachtrag zu "Steins Faust" auf der EXPO 2000 . . . . .	201
Anhang	
Tabellarische Dokumentation der in den Artikeln genannten "Faust"-Inszenierungen und -Bearbeitungen . . . . .	221



Hans-Peter Bayerdörfer

## Vorwort: Aufbruch im Zwielficht

Ja wäre nur ein Zaubermantel mein  
Und trüg er mich in fremde Länder

Die Geschichte von Faust gehört bekanntlich zu jenen Themen, in denen sich der alte europäische Wunschtraum, die Grenzen zu überschreiten, kristallisiert. Der Flug zu den Sternen, zur Sonne, und der Blick auf die Menschheit aus der Vogelperspektive, auf ihre "kleine" und ihre "große Welt" – damit sind die komplementären Blickrichtungen bezeichnet, die die traumhafte Bewegung gestatten soll. Daß der Radikalität der Überschreitung ein Moment von Frevel innewohnt, macht den springenden Punkt des Problems in diesen Themen aus. Goethe hat den Aufbruch, der alle Grenzen hinter sich läßt, im ersten Teil seiner *Faust*-Tragödie mit einer präzisen Zeitansage verbunden. Der uralte Menschheitstraum wird mit den neuesten wissenschaftlichen Aussichten seiner Zeit verbunden. Für die eine Seite steht das Märchenmotiv vom 'fliegenden Teppich' – "Wir breiten nur den Mantel aus", schlägt Mephisto vor, "der soll uns durch die Lüfte tragen" (V.2065f.) – für die andere die neueste technische Erfindung: "Ein Bißchen Feuerluft, die ich bereiten werde, / Hebt uns behend von dieser Erde" (V.2069f.). Wie im *Faust*-Werk als Ganzem, so wird es an dieser Stelle formuliert: Jahrtausende der Erinnerungsgeschichte und der Wunschbild-Traditionen der Menschheit sind mit dem Anbruch der Moderne und ihren technischen Versprechungen visionär konfrontiert. Die Ambivalenz aber bleibt erhalten: zwar stellt die große Reise eine Antwort auf Fausts eigene diffuse Ausbruchsträume dar. Die konkrete Richtung aber, den "Cursum", den Faust "durchschmarutzen" soll (V.2054), gibt der teuflische Partner vor.

In Giorgio Strehlers Mailänder Inszenierung wird dieser Aufbruch szenisch und symbolisch weitreichend realisiert. Faust und Mephisto steigen in die Ballongondel, die sich scherenschnitthaft gegen die weiß-bläuliche Leere des Himmels abhebt. Im Erläuterungstext zur Aufführung lassen zwei Ergänzungen aufhorchen, die zu Goethes Szene gemacht werden. Zunächst handelt es sich um "*il mantello del diavolo germanico*", der sich in die Mongolfiere verwandelt, und diese erhebt sich sodann, schwarz und düster – "*al suono di una marcetta militare alla tedesca*" – in den nächtlichen Himmel. Die "kleine Welt" ist offensichtlich die deutsche, und Strehler läßt die beiden Wanderer diesen Weltenwinkel auch nur knapp überfliegen, unter Ausschluß von *Auerbachs Keller* und mit starker Komprimierung der Gretchen-Geschehnisse. Mit dem zweiten Teil ändern sich die Dimensionen. Als die beiden Wanderer am *Kaiserhof* neuen Boden, die "große Welt", betreten, bekommt Mephisto, mit Worten des Goetheschen Herolds, eine neue *Prolog*-Passage zugeteilt: "Denkt nicht, ihr seid in deutschen Grenzen / [...] Ein heitres Fest erwartet euch" (V.5065). Der Kaiserhof ist interkulturell entgrenzt, man feiert den Karneval "*con una festa all'italiana*". Es versteht sich, daß im Falle von Strehler, dem Vor-

kämpfer für ein europäisches Theater, dabei nicht nur die konkrete Bindung an Italien eine Rolle spielt, die sozusagen einer stoffgeschichtlichen Rückkehr von Goethes *Faust* zum Spiess'schen Volksbuch entspräche, der Gaukler-Szene Fausts am Hof von Parma. Strehlers Formulierung "*all'italiana*" ist auch metaphorisch zu verstehen. Sie öffnet die *Faust*-Bühne ins Europäische. Aus der Mummenschanz im italienischen Stile führt bei Strehler ein – gleichsam unterirdischer – Weg zu Europas Wurzeln und zum Quell der Schönheit, *verso la bellezza di Elena: al Sud, al Sud, in Grecia!*

Die im vorliegenden Buch versammelten Studien folgen diesem metaphorisch vorgezeichneten Weg. Grenzen stehen auf zwei Ebenen zur Debatte. Die Maßgaben oder die Maßlosigkeit der Grenzüberschreitung – als Griff nach den Sternen oder nach der Utopie – sind als historische und gegenwärtige Probleme Thema der Inszenierungen. Soweit diese ihrerseits aber konkrete Grenzen, wie sie zwischen politischen und kulturellen Bereichen bestehen, überschreiten, sind sie Gegenstand der folgenden Analysen. Sie versuchen, dem Auftrieb, den *Faust* im Zusammenhang mit den die Grenzen verschiebenden Turbulenzen des letzten Jahrzehnts auf den Bühnen genommen hat, nachzugehen. Daher richten sie ihr Augenmerk auf Inszenierungen von Goethes Werk, die seit 1989/90 ihr Profil gewinnen, sei es, daß sie sich mit der "kleinen Welt", d.h. den deutsch-deutschen Transgressionen zwischen Ost und West auseinandersetzen, sei es, daß sie mit dem Goetheschen Text die inereuropäischen Grenzen und dann die Grenzen Europas überschreiten. Der darin erkennbare neue Schub von 'Auftrieb' steht metaphorisch für die These, daß jenseits zahlreicher früherer Versuche, Goethes Doppelwerk der Theater- und Ideologiegeschichte der deutschsprachigen Länder zu entreißen und in anderen Bereichen anzusiedeln, nun in den neunziger Jahren programmatische Bühnenwerke entstehen, welche die neue Situation seit der europäischen 'Wende' aus der Sicht jenes Höhenfluges betrachten, den die von Faust und Mephisto bestiegene Montgolfiere gestattet.<sup>1</sup>

Die Studien gehen daher von dem im letzten Jahrzehnt aktuellen *Faust*-Theater aus, d.h. von den Voraussetzungen, Umständen und kulturellen Kontexten der jeweiligen Bühnen, vom Erscheinungsbild der Aufführungen und von der Resonanz, die sie regional und überregional finden. Das Verhältnis von Bühnenspiel und literarischem Text, das zum Inbegriff des europäischen Theaters seit der Aufklärung

<sup>1</sup> Zum Goethe-Jahr 1999 hat Willi Jasper seinen großangelegten ideologiekritischen Essay über die *Faust*-Rezeption in Deutschland vorgelegt (Faust und die Deutschen. Berlin 1998). Diese Studie hat nicht nur klar gemacht, wie wünschenswert eine Wiederaufnahme der Debatte um diesen Themenkreis unter den Auspizien der neuen Situation in Deutschland und Europa ist. Es wird, gerade angesichts der diskutierten Breitenrezeption, wie sie in Deutschland verlaufen ist, das Desiderat einer neuen Sichtung der Aufführungsgeschichte des Goetheschen Werkes erkennbar. Eine vorbereitende Materialsammlung, mit zum Teil weitreichenden Beschreibungsansätzen, bietet Bernd Mahl mit seinem Buch "Goethes 'Faust' auf der Bühne (1806–1998). Fragment – Ideologiestück – Spieltext." Stuttgart/Weimar 1999. Die hier vorgelegten Studien greifen die bühnengeschichtlichen Zusammenhänge der Jahrzehnte vor 1990 nur punktuell auf. Hingegen können sie im Sinne des Vorschlags von Andrzej Szczypiorski, den Jasper im letzten Absatz seiner Studie – übrigens mit Anlehnung an den 'Zaubermentel' Mephistos – aufgegriffen hat, gelesen werden: "Erfahrungen mit zwei verschiedenen Formen des Totalitarismus" (Jasper, S. 284) sind in der Tat in die im folgenden vorgestellten Inszenierungen eingegangen, und Überlegungen, inwieweit sie damit in einen europäischen Kontext eingebracht worden sind, bilden die Leitfrage des Buches.

geworden ist, und das im 20. Jahrhundert – vom Texttheater bis zum Regietheater und zur sog. Dekonstruktion – denkbar extreme Ausprägungen gefunden hat, dieses Verhältnis wird jeweils von der Bühne her in den Blick genommen. Die Fragerichtung ist deswegen aber weder einlinig noch undialektisch. Um dem Leser den Textvergleich zu ermöglichen, werden im Anhang auch die jeweiligen Textbestände der einzelnen Inszenierungen aufgeführt. Indessen lautet die Ausgangsfrage nicht – was unter anderer Fragestellung etwa sinnvoll wäre –: 'Wie kommt Goethes Text auf der Bühne zu seinem Recht?' Gefragt wird, wie die jeweiligen Bühnen in der aktuellen kulturellen Situation eines Weltumbruchs von bedrängend spürbarem, jedoch kaum überschaubarem Ausmaß mit diesem ihrem Problemhorizont auf den Goetheschen Text zugehen und mit ihm umgehen. Die Frage lautet, wie die Gegenwart, die im Theater immer ihr primäres Recht behauptet, an dem literarischen Text Gehalt findet und von daher die szenische Artikulation entwirft.

Es gehört zum Erbe des Regietheaters der siebziger Jahre, daß die Bühne sich immer wieder Rechenschaft darüber gibt, wie und unter welchen Umständen ein solcher Text dem Theater überliefert, in gewissem Sinne 'zugefallen' ist. Zum Thema werden damit auch die Epochen und Schichten der Rezeption und der Tradition, die sich in den Blick schieben, der sich von der Bühne auf ihre Texte richtet. Die Erinnerung an vorausgehende frühere Wege der Aneignung und der Überlieferung beginnt, in die Relation zwischen Spiel und Text einzudringen. Je mehr Grenzen, die auf diesen Wegen überschritten worden sind, dabei in den Blick kommen, desto beziehungsreicher wird das entstehende Gefüge im Spiel. Gerade in solchen Verschränkungen und Überlagerungen zeichnet sich der Text, der den Gehalt zum Spiel abgibt, zusammen mit seiner Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte ab. So führt die Fragerichtung vom Bühnenspiel zu dem Spieltext und der ihm zuzuschreibenden imaginativen und diskursiven Leistung. Gerhard Kaiser hat sie im Falle von Goethes *Faust* auf die Formel der "Vision und Kritik der Moderne" gebracht. Das Regietheater der siebziger und achtziger Jahre überprüft die Bedeutung einer solchen Zuschreibung angesichts der deutschen Geschichte, in die *Faust* als Werk und als Ideologem selbst eingegangen war. Damit wurde die schlagworthafte Erklärung von Günther Anders aus dem Jahre 1956, "Faust ist tot",<sup>2</sup> inhaltlich ebenso widerlegt, wie sie Bühnenästhetisch durch die spielerische Virtuosität, die sich an dem Text als Spielvorlage entzündete, *ad absurdum* geführt wurde. Das Regietheater, welches sich auf den klassischen Text in dieser Weise einließ – oft verändernd, manchmal *à rebours*, meist mit immer neuer Kontextuierung –, verhinderte, aufs Ganze gesehen, daß eine Zweiteilung in ein gegenwartsbezogenes Zeit- und ein historisches Repertoire-Theater an den Bühnen entstand.<sup>3</sup> Auch das sog. dekonstruktive Theater, das sich geschichtlich als Fortsetzung und Radikalisierung des Regietheaters verstehen läßt, hält diese Spannung bislang aufrecht, die Diskurs-erhaltend wirkt, solange – trotz starker Veränderungsgrade – identifizierbare Textbindung erhalten bleibt. Daher ist es bislang zu keiner Stagnation in der Bühnengeschichte von *Faust* gekommen. Sie bildet die Voraussetzung für den 'Auftrieb' der neunziger

<sup>2</sup> Günther Anders, *Die Antiquiertheit des Menschen. Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution*. München 1956.

<sup>3</sup> Daß sie theatral auf die Gegenwart verpflichtet wurden, kam den klassischen Texten auch in jenen Bereichen zugute, in denen sie didaktisch oder wissenschaftlich vermittelt werden, wie in Schule und Hochschule. Eine Rückbindung an die Bühne besagt, daß sie prinzipiell nicht der Historisierung überlassen werden können, sondern sich der Frage stellen müssen, wie sich geschichtliche Vorgabe und aktuelles Spiel zueinander verhalten.

Jahre, der – ganz im Sinne des Aufbruchs mit Mantel und Montgolfiere – Grenzen in einem Maße überschritt und hinter sich ließ, wie es im Jahrzehnt zuvor noch nicht vorstellbar war.

Diesem bühnengeschichtlichen Zusammenhang widmet sich das vorliegende Buch. In der Einleitung werden Streiflichter auf die Rezeptionsgeschichte geworfen, die den neunziger Jahren vorausgeht, sowie auf generelle Veränderungen, die sich dann in diesem Jahrzehnt abzeichnen. Diese Streiflichter fallen auf Grenzziehung oder Grenzüberschreitung, die auf dem Wege des szenischen Umgangs mit dem Goetheschen Text vorgenommen werden. Grenzen sind dabei konkret als politische, sprachliche oder kulturelle gemeint. Die Aufmerksamkeit richtete sich so gut wie ausschließlich auf die Bühnengeschichte des Werkes, die allgemeinen Bereiche der Rezeption von Goethes *Faust* oder des *Faust*-Themas generell müssen weitestgehend im Hintergrund bleiben. Es erübrigt sich zu erläutern, daß auch die Streiflichter nur einzelne Punkte beleuchten und in keinem Sinne längere Entwicklungen oder auch nur phasenweise breitere Phänomenbereiche erfassen können. Dies gilt auch für die neunziger Jahre selbst. Immerhin ist versucht, die wichtigsten dynamischen Bewegungen, die sich über Grenzen hinweg ergeben haben, aus der Perspektive der deutschsprachigen Theaterlandschaft nachzuzeichnen. Auf jeden Fall sollen dann die Einzelstudien an exemplarischer Dichte der Analyse und an Tiefenschärfe der entstehenden Bilder das aufwiegen, was im Sinne einer umfassenden Überblicksdarstellung nicht geleistet werden konnte.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Goethes *Faust*-Werke werden in allen Beiträgen dieses Bandes mit Versangabe und in der Textgestalt der Ausgabe von Albrecht Schöne zitiert (Bibliothek Deutscher Klassiker. J. W. Goethe. Sämtliche Werke. 1. Abt., Bd. 7/1 und 2, Frankfurt/M. 1994). Abweichende Versionen werden eigens in entsprechenden Anmerkungen nachgewiesen.

Hans-Peter Bayerdörfer

## Einleitung: Streiflichter zur Bühnengeschichte von *Faust* seit den Spielzeiten der 'Wende'

1.

Sagt, was ihr wohl in deutschen Landen  
Von unsrer Unternehmung hofft

In der Spielzeit 1989/90, während der die Berliner Mauer sich öffnete und die Grenzen frei wurden, stehen im Osten und Westen Deutschlands bedeutende *Faust*-Produktionen auf den Spielplänen. Im Osten ist in lebhafter Erinnerung die Inszenierung des *Urfaust*, mit der Horst Sagert am Theater am Schiffbauerdamm 1984 unter Beweis gestellt hatte, daß nun auch im DDR-Theater modernes Regietheater nach westlichem Muster zulässig war – und das auch im Falle von Goethe, nachdem die ideologische Inanspruchnahme des *Faust* für Sozialismus und das DDR-Regime seit rund 20 Jahren zu szenischem Widerspruch herausgefordert hatte. Im Westen war seit 1988 die opulente Inszenierung von *Faust I* an den Münchner Kammerspielen in der Regie von Dieter Dorn zu sehen, die ein Resümee der vorangehenden Bemühungen gezogen und dabei die Ästhetik der großen *Faust*-Panoramen der siebziger Jahre mit den ins Dunkle gezeichneten *Faust*-Bildern der achtziger Jahre vermittelt hatte. Vor allem aber in der Spielzeit 1989/90 selbst werden Ausblicke gegeben auf die folgende Spielzeit, die erste, die nun ausdrücklich die neuen geschichtlichen Gegebenheiten in Deutschland in ihrem Spielplan wie in ihren Spielmöglichkeiten berücksichtigen konnte. Unter diesen Gesichtspunkten wird unter dem Datum des 28. Juli 1990 ein Ausblick auf die kommende Spielzeit gegeben, in der es heißt: "die meist bemühte Exzellenz der Saison" ist Goethes *Faust*. Genannt wird die zunächst auf drei Abende geplante Dresdener Inszenierung von Wolfgang Engel und Dieter Görne, die an Goethes Geburtstag, also am 28.8.1990 zum ersten Mal in Szene gehen sollte. Genannt wird auch das *Faust-I*-Projekt von Alfred Kirchner am Berliner Schiller Theater, dem später der zweite Teil folgen soll, auch für das Wuppertaler Theater ist von Holk Freytag eine Inszenierung beider Teile, im Jahresabstand, angekündigt. Weitere *Faust*-Projekte werden in der Vorschau für Tübingen, Nürnberg, Bremerhaven, Bad Godesberg und Neuwied namhaft gemacht.

Die Zahl von *Faust*-Produktionen für die neue Spielzeit, die der Berichtstatter leicht süffisant kommentiert, erklärt sich aus vielerlei Voraussetzungen. Sieht man von dem literarischen und ästhetischen Rang des Werkes selbst und von der europäischen Bedeutung des *Faust*-Stoffes als eines der großen 'Mythen' der Neuzeit ab, so ist es natürlich die ideologiegeschichtliche Verschlingung des Goetheschen Werkes in die Wege und Abwege des deutschen Nationalbewußtseins, aus der sich Problem und Brisanz immer erneut ergibt. Zu diesem Komplex, der mit der Konfrontation der ideologischen Blöcke und mit dem Erbe nationalsozialistischer *Faust*-Rezeption belastet war, sollen im folgenden nur wenige theateregeschichtliche Zu-

sammenhänge aus dem geteilten Deutschland der Nachkriegsjahre in Erinnerung gerufen werden (Kap.2). Hinzu kommt aber die besondere Prominenz, die *Faust*-Aufführungen unter unterschiedlichsten Vorzeichen im Osten wie im Westen Deutschlands in den siebziger und achtziger Jahren gewonnen haben (Kap.3 u. 4) und deren Tragweite – jeweils über die Bühnenrealisierung im engeren Sinne hinaus – sich auch in der Auseinandersetzung, wie sie sich ab 1990 ergibt, ihre markanten Spuren hinterlassen hat (Kap.5). Der ideologiegeschichtliche Akzent dieser Bemühungen um Aufarbeitung wird in den 90er Jahren noch verstärkt durch eine rezeptionsgeschichtliche Rückmeldung aus den östlichen Nachbarländern. Die kulturgeschichtliche Bedeutung deutschsprachigen Theaters für diese Bereiche spiegelt sich auch in der Rezeption des deutschen *Faust*-Stückes und der damit verbundenen kulturellen Ansprüche. Die Brechung, die diese Ansprüche später durch das auch hier wirkende nationalsozialistische System gefunden haben, ist in exemplarischer Weise im *Kroatischen Faust* konzentriert. Auf dem Wege der doppelten Grenzüberschreitung kommt so das Faust-Thema auf die deutschsprachigen Bühnen zurück (Kap.6).

Komplementär zu diesen Entwicklungen sind aber Versuche des europäischen Theaters seit den 70er Jahren zu verstehen, Goethes *Faust* aus der ideologischen Verhaftung in Deutschland zu lösen und in anderen Zusammenhängen zu suchen. Sie sind teils bedingt durch eigene kulturelle *Faust*-Traditionen, teils durch die internationale Verflechtung des Theaters der 70er und 80er Jahre, welches zu einem Austausch von Themen und ästhetischen Verfahrensweisen führt. Die Wirkung deutscher Theatermacher im Ausland, aber auch umgekehrt ausländischer Theaterkünstler in Deutschland etablieren ein weites Bezugsfeld, in welchem die Grundfragen der Theaterästhetik, wie sie sich infolge der europäischen Avantgarde und Neoavantgarde entfaltet hat, die Koordinaten abgeben (Kap.7/8). Diese Bemühungen, die eine Relativierung innereuropäischer Grenzen mit sich bringen, münden schließlich in Versuchen, Goethes *Faust* als theatralen Ausdruck eines weitreichenden, gemeinsamen europäischen Erbes kultureller und politischer Art zu verstehen. Dabei variieren die Akzente, die damit verbunden werden, sehr stark, und zwar nach Maßgabe des zweiten Horizontes, in dem nun Europa als relative Einheit gesehen wird (Kap.9).

2.

Ihr wißt, auf unsern deutschen Bühnen ...

In das Jahr der Gründung der beiden deutschen Nachkriegsstaaten, 1949, fällt das Jubiläum von Goethes 200. Geburtstag. Gemäß der Tradition, die Otto Devrient mit der ersten Gesamtauführung von *Faust* I und II 1875/76 in Weimar begründet hat, werden Jubiläen dieser Art zum Anlaß, mit herausragenden *Faust*-Inszenierungen theaterpolitische und theaterästhetische Standortbestimmungen zu verbinden.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Die Devrientsche Aufführung bezog sich auf das hundertste Jubiläum der Ankunft Goethes in Weimar; seine kultur- und theatergeschichtliche Bedeutung müßte im Rahmen der Kultursituation im frühen Kaiserreich diskutiert werden, aber auch im Hinblick auf die im selben Jahr eröffneten Bayreuther Festspiele. – Erinnerung muß in diesem Zusammenhang auch an die Weimarer Gesamtinszenierung von Franz Ulbrich, die 1929 aus

Es ist nicht mehr als folgerichtig, daß auch in Nachkriegsdeutschland die Positionsbestimmung von Theater mit *Faust*-Inszenierungen vollzogen wird, wobei das implizite oder explizite Bekenntnis gegen nationalsozialistische *Faust*-Ideologie im Zeichen des Faustischen und des wahrhaft Deutschen das Pathos der jeweiligen Versuche ausmachen. Im Hinblick auf die Konstatierung eigener staatlicher und kulturpolitischer Leitlinien hat die DDR dabei gegenüber der Bundesrepublik einen Vorsprung, vor allem was kulturpolitische Grundsatzpositionen betrifft. Außer der Bekundung der antifaschistischen Grundposition verbindet sich mit dem Goethe-Jubiläum auch eine proklamative Beanspruchung des Werks in Gestalt der von Wolfgang Langhoff am Deutschen Theater verantworteten Inszenierung des ersten Teiles. Sie eröffnet die Serie der folgenden Bemühungen, Goethes Werk und die *Faust*-Gestalt im Sinne des Erbe-Konzepts der DDR-Kulturpolitik zu präsentieren und damit den sozialistischen Staat als legitimen Erben der progressiven Phasen der bürgerlichen Ideologie-Entwicklung auszuweisen. Angesichts dieser Insistenz auf der positiv gewerteten ideologiegeschichtlichen Rolle der Goetheschen *Faust*-Figur ist ersichtlich, weshalb die *Faust*-kritische Präsentation des *Urfaust* durch Bert Brecht und Egon Monk, vor allem aber das Opernkonzept von Hanns Eisler Provokationen darstellen, die im Kulturdiktat der frühen fünfziger Jahre nicht geduldet werden können.<sup>2</sup> Der im ideologischen Handstreich adaptierte Goethesche *Faust* ruft im weiteren Verlauf der Bühnengeschichte in der DDR dann schrittweise die Gegenbilder hervor, die, beginnend mit Adolf Dresens und Wolfgang Heinz' Inszenierung Ende der sechziger Jahre, die Lebhaftigkeit der Auseinandersetzung für das folgende Jahrzehnt einleiten.<sup>3</sup>

In der Bundesrepublik gibt es auf viele Jahre zunächst keine *Faust*-Inszenierung von vergleichbarem kulturpolitischem Signalwert. Erst Gustaf Gründgens erreicht bekanntlich mit seiner Hamburger Inszenierung von 1957/58 einen Status, der dem Stellenwert von Langhoffs Arbeit in etwa entspricht. Gründgens erzielt ihn nicht explizit ideologisch, sondern mit einer ästhetischen Gestalt, welche dank ihrer Konsequenz und Stimmigkeit auf lange Zeit dieser Inszenierung gleichsam normativen Rang verleiht. Die implizite Abgrenzung gegen chauvinistische und nationalsozialistische *Faust*-Vereinnahmung vollzieht sich unter dem literaturästhetischen Schirm des *New Criticism* und seines Werkverständnisses sowie unter Berufung auf klassische Humanitätstraditionen, die sich mit Goethes Werk verbinden. Szenisch entscheidend ist der Verzicht auf jede historische Bebilderung, zugunsten einer Abstraktion, die es erlaubt, den Spieltext in gegenwärtiges Spielgeschehen zu verwandeln, wobei kritische Gegenwartsakzente von grundsätzlicher Art gesetzt wer-

---

Anlaß des 100. Jubiläums der Klingemannschen Uraufführung von *Faust I* stattfand. Diese Inszenierung gewann einen gewissen Signalwert in der Endphase der Weimarer Republik und mit einem Verweis auf anti-demokratische Vereinnahmung des Werkes durch die nationale Rechte.

<sup>2</sup> Vgl. dazu Deborah Viëtor-Engländer, *Faust* in der DDR. Frankfurt a.M., Bern, New York 1987; und Paul Michael Lützel, Goethes 'Faust' und der Sozialismus. Zur Rezeption des klassischen Erbes in der DDR. In: *Basis* 5/1975, S 31–54; sowie speziell: Peter Schmitt, 'Faust' und die 'deutsche Misere'. Studien zu Brechts dialektischer Theaterkonzeption. Erlangen 1980; Bernd Mahl, Brechts und Monks 'Urfaust'-Inszenierung mit dem Berliner Ensemble 1952/53. Stuttgart, Zürich 1986.

<sup>3</sup> Ein ausführlicher Exkurs zur Rezeption von *Faust* auf den DDR-Bühnen findet sich im Beitrag von Ulrich Kühn im vorliegenden Band, S. 31ff.

den, vor allem im Hinblick auf den Status von Wissenschaft in der gesellschaftlichen und politischen Lage der fünfziger Jahre. Fortschritt der Erkenntnis und technische Machbarkeit, wie sie aus wissenschaftlichem Bemühen folgen, haben die globale atomare Selbstbedrohung der Menschheit herbeigeführt. Der 'faustische' Faust ist damit entmythisiert, und der Faust des sozialistischen Realismus wird abgewehrt. Dennoch ist auch hier ein historischer Handstreich erfolgt, denn die Auseinandersetzung mit der vorausgehenden *Faust*-Rezeption unterbleibt im inhaltlichen Sinne durchweg. Damit ist einer der Ansatzpunkte bezeichnet, von dem aus ab Mitte der sechziger Jahre in der Bühnengeschichte der Bundesrepublik die Auseinandersetzung mit der ideologischen Karriere der Faust-Gestalt im wilhelminischen wie im nationalsozialistischen Deutschland zum Thema wird und dezidiert geschichtliche Regie-Konzepte hervorbringt.

### 3.

#### Im Weiterschreiten find' er Qual und Glück

Die siebziger Jahre sind in Ost wie in West die Jahre der großen Umwertung, durch die ein wie auch immer positives oder idolisiertes Bild der Figur Faust untergraben wird.

Im Osten entzündet sich dieser Prozeß unmittelbar an der Identifikation, die die Staatsideologie mit dem Goetheschen Helden verordnet hat. Faust, der als Visionär der Heraufkunft jenes Sozialismus verstanden wird, als dessen Realisierung sich die Staatspolitik der DDR propagiert, wird mit gegenteiligen Zügen auf die Bühne gestellt. Das Personenbild, das schon in Brechts und Monks *Urfaust*-Inszenierung zugrunde lag, der unsichere, an sich selbst zweifelnde und sozial unzuverlässige Intellektuelle, wird gegenüber dem linientreuen Faust aufgeboten. Als in der Inszenierung von W. Heinz und A. Dresen dieses Rollenprofil auch noch mit satirischen Zügen im Walpurgisnacht-Traum kombiniert wird, schreitet das Ministerium ein und erzwingt in mehreren Umarbeitungsphasen eine eher konforme Bühnenumfassung, ohne daß die vom Theater ausgehenden Widerspruchsimpulse damit aus der Welt geschafft werden könnten.<sup>4</sup> Von nun an bleibt es bei einer Diskrepanz zwischen dem im Erziehungssystem von Schule und Hochschule grundlegend verankerten systemkonformen *Faust*-Bild und den *Faust*-Bühnen-Spielen, die sich mit zunehmender Respektlosigkeit dagegen auflehnen – wie die spätere Inszenierung von Christoph Schroth, mit weiblicher Besetzung der Mephisto-Rolle und vier Faust-Darstellern, nach Spiel- und Altersphasen einander folgend, zeigt.<sup>5</sup> Auch in der Bundesrepublik ergeben sich auf den *Faust*-Bühnen entscheidende Umschwünge. Sie sind nahezu komplementär zu den östlichen zu verstehen. Große panoramatische Inszenierungen des Gesamtwerkes entstehen, die zugleich auch im Westen eine ideologische Auseinandersetzung mit der *Faust*-Tradition herausfordern. Das

<sup>4</sup> Der Kultusminister der DDR, Klaus Gysi, hat sein Urteil über die Inszenierung damit begründet hat, daß diese sich dezidiert gegen das positive *Faust*-Bild, in dem sich der berechnete Anspruch und die Leistung der DDR ausdrückt, gewendet habe.

<sup>5</sup> Interessant ist, daß in der Schrothschen Inszenierung auch bereits das ideologische zum Programm erhobene Wort aus Fausts Schlußmonolog "Auf freiem Grund mit freiem Volk" durch eine Variante des Nachlasses ersetzt wird. Siehe dazu Ulrich Kühn im vorliegenden Band, S. 31 ff.

neue Regietheater der Bundesrepublik, wie es sich aus den politischen Impulsen der ausgehenden sechziger Jahre heraus entfaltet, versteht sich selbst als ideologisch gebundenes und in diesem Sinne ideologiekritisches-politisches Theater. Zu den großen *Faust*-Panoramen der siebziger Jahre gibt es daher ideologische Programm-erklärungen, etwa von Hermann Beil im Hinblick auf die Stuttgarter Inszenierung von Achim Freyer und Claus Peymann von 1976: "Mit der Figurenkonstruktion Faust/Mephisto gelang es Goethe, die Erkundung unseres bürgerlichen Zeitalters in einen großen Theatervorgang zu bringen. *Faust* kann unser Nationaldrama sein, weil es die Geschichte der bürgerlichen Klasse erzählt, weil es beginnend mit dem zarten tastenden Erinnerungsvorspiel 'Zueignung' bis hin zu Fausts humaner Sozialutopie am Schluß, auf theatralische Weise einen historischen Prozeß abbildet."<sup>6</sup> Diesem neomarxistischem Programm – das sich von dem *Faust*-Bild des sozialistischen Realismus durch einen von Grund auf fragwürdigen bis negativen Titelhelden unterscheidet – korrespondiert bühnenästhetisch die radikale Abkehr von Gründens' Inszenierung, der Ästhetizismus, idealistische Bindung und a-politische Bürgerlichkeit vorgeworfen wird.<sup>7</sup> Wichtig werden für das neue Regietheater Konzepte, die einer dialektischen Geschichtsauffassung Rechnung tragen. Der Goethesche Text wird in einen geschichtlichen Rahmen eingesetzt, der die Entstehungszeit des Werkes oder das Jahrhundert des Titelhelden mit der Gegenwart verbindet und als Bogen die gesellschaftliche Entwicklung vom Feudalismus zum Spätkapitalismus spannt. So entstehen *Faust*-Panoramen, die – bei übrigens starker, um nicht zu sagen gewissenhafter Textbindung – auf der Grundlage einer entfesselten Theater-ästhetik das Geschichtskonzept mit dem literarischen Werk vermitteln.

Die Stuttgarter Gesamtinszenierung von Achim Freyer und Claus Peymann orientiert sich an einer historischen Sicht, die der Stoffgeschichte des *Faust*-Themas verpflichtet ist und daher vom Ausgang des Mittelalters, d.h. von der *Historia* über die Goethe-Zeit bis in die Gegenwart zum Wirtschafts imperialismus des 100jährigen Faust, der als Nach- und Neokolonialismus verstanden wird, reicht. Dieses Panorama orientiert sich an den dialektisch-geschichtsphilosophischen Maximen von Georg Lukács, dem zufolge "der Weg der Gattung [...] untragisch" ist, aber "durch unzählige, objektiv notwendige Tragödien" führt.<sup>8</sup> Insgesamt ist das mit Goethes Text realisierte Geschichtspanorama daher auf Zukunft angelegt, mögen auch tragische Episoden in der Verlauf eingelagert sein. Es ergibt sich eine universale *Comédie humaine*, bei der die metaphysischen Szenen des *Prologs im Himmel* sowie des Epilogs von *Bergschluchten* an Gewicht verlieren und parodistisch oder reduktiv als Lesung gestaltet werden. Zur theatralen Umsetzung dieser *Comédie humaine* bietet das Theater den Fundus von Spielformen aus vier Jahrhunderten auf, die von der alten Wanderbühne bis zum höfischen Karnevalstreiben, vom

<sup>6</sup> Hermann Beil, Von Heinrich Faust bis Henry Ford. In: Johann Wolfgang von Goethe. Faust. Der Tragödie Erster und Zweiter Teil. Die Aufführung der Württembergischer Staatstheater Stuttgart. Eine Dokumentation von Hermann Beil, Achim Freyer, Bernd Mahl, Claus Peymann, Vera Sturm. Stuttgart, Zürich 1979, S. 5f.

<sup>7</sup> Bezeichnenderweise sind dabei von Anfang an auch dramaturgische Erwägungen im Spiele, die schon im Falle der Berliner Inszenierung von Ernst Schröder und Hans Mayer aus dem Jahre 1966 die ästhetische Einheit von *Faust I* und *II* in Frage stellen.

<sup>8</sup> Siehe hierzu Hans-Peter Bayerdörfer, Prospekte, 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. v. Sigrid Bauschinger und Susan L. Cocalis. Bern 1992, S. 67–88.

Guckkasten bis zum Stockpuppentheater reichen. Alles aber erscheint in der Brechung der Schmiere – das *Théâtre de la foire*, die Hofbühne wird zur Ubuade, das bürgerliche Bildungstheater zum Antikenspektakel. Konsequenzen werden auch für das Verhältnis von Publikum und Spiel gezogen. Ganze Akte finden im Foyer statt und die Zuschauer werden – etwa in den parodistischen Schlachtszenen des zweiten Teils – zu jahrmärkthafter Mitwirkung animiert. Dabei ist nicht zu übersehen, daß Farbigkeit und Vielseitigkeit der szenischen Gestaltung die ideologische Gesamtlinie eher zurücktreten läßt, dafür aber den schlagenden Erweis für die Bühnenwirksamkeit des Textes, vor allem des zweiten Teiles, erbringt.

Auch Hans-Günther Heymes Kölner *Faust*-Panorama, das sich auf den zweiten Teil beschränkt, hat die Textgestalt historisch-dialektisch unterlegt. Die Grundlage bildet die Zeit der Entstehung des Goetheschen *Faust* von 1770 bis 1830, d.h. jener Phase, in der sich der ideologische Aufbruch des deutschen Bürgertums vollzieht. Mit dem letzten Akt mündet das Geschehen in die 1830er Jahre, in denen die utopisch-progressiven Inhalte bürgerlichen Bewußtseins hinter ökonomischen und technischen Machtinteressen zurücktreten, so daß Fortschritt nur noch utopisch-visionär zu denken ist. Das Panorama, das die politischen Phasen vom *Ancien Régime* über das napoleonische Empire bis zur Restauration und zum Wirtschaftsbürgertum der Juli-Monarchie umfaßt, weist auch der Ideen- und Ideologiegeschichte bürgerlicher Errungenschaften ihren Platz an. Natur- und Geschichtsverständnis, menschheitliche Entwicklung und Utopie, die Emanzipation von Sinnlichkeit und Schönheit – von diesen Konzepten des 18. Jahrhunderts und der Klassik zieht sich der Bogen zum Ikarus-gleichen Aufschwung und Scheitern der intellektuellen und poetischen Freiheitsenergien von Euphorion bzw. Lord Byron und zum politischen Philhellenismus. Auch dieses Panorama, in dem die zwillingshaft angelegten Figuren Faust und Mephisto sich über weite Strecken verlieren, orientiert sich an Spiel- und Theatermodellen. Die Theatergeschichte des Zeitraums wird einbezogen, und der Bogen spannt sich von den Hof-Festen des *Ancien Régime* mit seinen Rokoko-Fassaden bis zum Körperideal der Klassik und den Maskenzügen der Weimarer Hofbühne, einschließlich des Gefalles zum Musiktheater. Die metaphysische Dimension des Goetheschen Textes wird dabei historisiert. Die rahmende Klammer zwischen *Anmutige Gegend* und *Bergschluchten* wird mit Hilfe der Allegorese von Kindheit und Alter geschlagen. Faust der Greis ist tot, es lebe Faust das Kind, so lautet die Botschaft von *Bergschluchten* und nimmt die Verjüngungs- und Heilungsmetaphern von *Anmutige Gegend* wieder auf. Der Kolonisateur, Kanalbauer und Wirtschafts imperialist weicht einem visionären Bild, das Jugend als Angeld auf Zukunft ausstellt. Der Ausblick auf eine neue, den imperialen Kapitalismus hinter sich lassende Phase menschlicher Geschichte wird postuliert, wenn das Kind die Verse des *Chorus mysticus* spricht.

Die *Faust*-Panoramen der siebziger Jahre weisen eine Reihe von Gemeinsamkeiten auf. Grundlegend ist der geschichtsphilosophische Optimismus, der das ideologische wie das theatrale Konzept legitimiert. Es gestattet die Kritik an Faust als Individuum innerhalb des Stückes, einschließlich der ideologischen Belastungen, der diese Gestalt in der Vergangenheit ausgesetzt war, ohne das gesamte Bild der Geschichte negativ zu zeichnen. Hinzu kommt aber die entfesselte theatrale Phantasie, die dem Panorama seine szenische Gestalt verleiht. Der dabei entstehende theatrale Überschuß läßt das ideologische Gerüst nahezu verschwinden, statt dessen aber den Goetheschen Text und seine imaginativen Impulse um so stärker hervortreten. Das Regietheater der siebziger Jahre führt daher zu einem Triumph

der Goetheschen Dramatik, weil diese die 'Fülle der Gesichte' bietet, die die Regie benötigt, um ihrerseits das Panorama-Prinzip, dem sie sich verbunden hat, zu visualisieren. Gegenüber dem asketisch-politischen Agitationstheater Ende der sechziger Jahre definiert sich mittels *Faust* dieses neue Theater als historisch-dialektische Bühne, die auf dem Wege der an *Faust* entzündeten Kreativität, der Vorstellungen und visuellen Einfälle die Bestimmung des eigenen historischen Standorts zum Vergnügen macht.

## 4.

Die Nacht scheint tiefer tief hereinzudringen

In seiner *Faust*-Studie aus dem Jahr 1994 hat Gerhard Kaiser Goethes Drama als einen "Prüfstand der Moderne" bezeichnet und die interpretatorische Gesamthese vertreten, daß das Stück sowohl die Vision als auch die Kritik der Moderne zum Inhalt habe. Diese Gesamtlinie entspricht durchaus der Vorstellung vom 'Aufbruch', die sich im Traummotiv der Grenzüberschreitung niederschlägt. Die "anthropologische Veränderungsenergie"<sup>9</sup> tritt in Goethes Lebens- und Schaffenszeit in die Phase der Moderne ein. In der Tat verbindet Goethes Werk die faszinierte Voraussicht auf das 'Projekt der Moderne' mit größten Befürchtungen hinsichtlich seiner Wirkung. In den fortschrittsgläubigen Großentwürfen der siebziger Jahre dominierte der optimistische Impuls. Er verlor danach die Aussagekraft in dem Maße, in dem sich das 'Projekt Moderne' selbst im Zeichen ökologischer Katastrophenaussichten als Fehlschlag zu enthüllen schien. Damit wich auch die optimistische Färbung der Faustschen Weltreise einer anderen Tönung – "nera e sinistra", um mit Strehler zu sprechen. Joachim Kaiser sprach von der "flackernden Totalität der Finsternis" auf der Bühne von Klaus Michael Grübers Jubiläumsinszenierung des Jahres 1982. Prospekte und Maschinen, die das farbige Bild der Welt in Verwandlungen und Effekten auf die Bühne gezaubert hatten, wichen bei dieser ins Dunkel sich verlierenden Szenerie einer doppelten sinistren Überblendung. Faust erschien als Double des Greises Goethe aus den Jahren der *Marienbader Elegie*, und dieses Double trug die Züge der Altersgestalt von Bernhard Minetti, in der zugleich das von ihm kurz zuvor realisierte Rollenbild der Titelfigur von Becketts *Krapp's Last Tape* mit zu erkennen war. Als Monodrama des Alters bricht diese szenische Version von *Faust* mit allen optimistischen geschichtsphilosophischen Entwürfen und widerruft die mit Metaphern der Verjüngung bebilderten Erneuerungsmymen.

Diesem Verfahren entspricht auf einer anderen Ebene von Diskurs und szenischer Metaphorik die geschichtspessimistische Spielfassung von *Faust I*, die Jürgen Flimm in Köln und dann in Hamburg auf die Bühne gebracht hat. Sie ist von der ökologischen Katastrophe, wie sie in den achtziger Jahren zu Bewußtsein kommt, überschattet. Das in *Faust* erkennbare Prinzip von Weltergreifung und Ichverwirklichung ist nur als Destruktivprinzip verstehbar. Damit entfällt von vornherein der zweite Teil von Goethes Spiel mit seinen weltausgreifenden Dimensionen. Der Schluß des ersten Teils ist endgültig zu verstehen, schon der Gott des *Prologs im Himmel* verliert seine Macht im Zeichen eines atompilzähnlichen Wolkengebildes.

<sup>9</sup> Gerhard Kaiser, Ist der Mensch zu retten? Vision und Kritik der Moderne in Goethes "Faust". Freiburg i.B. 1994, S. 18.

Auch am Ende der Gretchen-Handlung resigniert er, während Faust endgültig der Hölle anheim fällt. Bezeichnenderweise ist in diesem Spielkonzept die mephistophelisch-pessimistische Seite durch Hinzunahme der Fragmente der *Walpurgisnacht* verstärkt und szenisch aufgewertet. Satansmesse und Inthronisation Luzifers verstärken die Destruktion als metaphysisches Prinzip. Die Gretchen-Handlung nimmt am Ende Züge einer Hexenverfolgung an.<sup>10</sup> Die 'Totalität der Finsternis' hüllt nun in geschichtlichen Dimensionen das Ende des Spieles ein. Faust, ehemals das Idol des menschheitlichen Aufbruchs in die Moderne, gerät vollkommen in den Schatten Mephistos, der in der *Dom*-Szene die Position des Cruzifixus einnimmt, – die Hölle hält die Topoi der Erlösung besetzt. Eine deutliche Bündelung verschiedener Tendenzen der vorausgehenden Jahre kennzeichnet dann die groß angelegte *Faust I*-Inszenierung von Dieter Dorn an den Münchner Kammerspielen von 1988. Erneut ist die Anknüpfung an Gründgens, im Modus der Parodie, bemerkenswert. Abgrenzung und zugleich Orientierung an einer Niveaumarkte werden damit signalisiert. Die Szene *Prolog im Himmel* rekapituliert die schon von Gründgens gleichsam klassisch übernommene Dreiergruppierung der Erzengel. Mit den überdimensionierten Flügeln bewegen sich Männer mit nacktem Oberkörper und Hosenträgern; sie deklamieren schulmäßig ihre Texte, müssen sich dabei von dem vor ihnen liegenden Herrn Textpassagen einsagen bzw. korrigieren lassen, wie sie auch umgekehrt dessen Sentenzen im Gespräch mit Mephisto – "Es irrt der Mensch so lang' er strebt" (V. 317) – als Allgemeinplätze wohlbekannter Art vorwegnehmen und mit vielsagendem Lächeln einander zuflüstern. Die deutliche Destruktion der metaphysischen Sphäre wird an weiteren Stellen sichtbar. Der Osterchor, der Faust vom Selbstmord zurückhält, wird von Mephisto arrangiert. Die Szenerie von *Auerbachs Keller* läßt sich als Persiflage der Eucharistie verstehen, mit bildlicher Anlehnung an die Abendmahlsdarstellung Leonardos. Das Religionsgespräch mit Gretchen geht in Fausts hektischer Suada unter, so daß die Inhalte nicht greifbar werden. Auch im Hinblick auf die siebziger Jahre nimmt die Inszenierung eine deutliche Positionsbestimmung vor. Sie rekapituliert die Farbigkeit der Panoramen. Die biedermeierlichen Figuren der Szene *Vor dem Tor* und der Gretchen-Handlung werden in Gestalt von Wachsfiguren präsentiert, die nur für Sekunden zu heftiger, abstrus überzogener Bewegung erwachen, um dann wieder zu lebenden Bildern zu erstarren. Schon *Vor dem Tor* steigert sich die Begegnung zwischen Volk und Studenten bis zu sexueller Handgreiflichkeit und Prügelei. In *Auerbachs Keller* ist die ehemalige Stammtischmentalität mit der heutigen vergleichbar. Wie in Flimms düsterer Kölner Inszenierung ist Gretchen die einzige Figur, in der sich menschliche Substanz zeigt, die aber unter der Übermacht des *Faust*-Geschehens untergeht. Inkarnation der gesellschaftlichen Gewalt und religiösen Irreleitung ist die *Mater dolorosa* des *Zwingers*, die von Anfang an als überlebensgroße Horrorfigur nach Mustern, die an Fernando Botero oder Otto Dix denken lassen, in Gretchens Zimmer präsent ist. In der *Kerker*-Szene wird Gretchen unter der Umarmung dieser grotesken Madonna erwürgt, noch ehe der Henker sie holt. Die von weiblicher Stimme gesprochenen Worte "ist gerettet" bilden den zynischen Kommentar.

<sup>10</sup> Die entsprechenden Textkonjekturen sind Albrechts Schönes Rekonstruktionsversuch aus den Paralipomena des sog. Walpurgisacks entnommen.

Obwohl das Dornsche *Faust*-Panorama Fülle und Lebendigkeit der siebziger Jahre weiterführt, ist die Perspektive die der achtziger: jede Möglichkeit eines utopischen Ausblicks wird negiert. Mephisto, der sich dem Panorama historisch anpaßt und vom geflügelten Satan des Prologs in verschiedenen Stufen sich bis zum elegant-abstoßenden Gigolo der zwanziger Jahre wandelt, bestimmt die Perspektivlosigkeit des Geschehens. Die radikale Kritik der Faust-Figur vollzieht sich in deren völligen Entleerung. Ausgestellt wird die totale Brüchigkeit, Inhaltslosigkeit und Unzuverlässigkeit eines menschlich wie geschichtlich gleichermaßen despektierlichen Bewußtseins, das über den Kult des eigenen Ichs hinaus keine Bezugspunkte objektiver Erkenntnis oder sozialer Entwicklung aufzeigt. Faust geht bei seiner angeblichen Suche nach dem Absoluten, so formulierte der Regisseur, "nicht von seinen Beständen aus, sondern von seinen Parolen", und darin dokumentiere sich ein Stück deutschen Nationalcharakters. Faust, der Deutsche, oder der Faustische wird erneut vor Gericht gestellt, er wird zu einer Figur der Sprechblase, in welcher sich alle Inhalte der Seriosität entledigen und zum Geschwätz verkommen.

Resümiert man bis Ende der achtziger Jahre, so kann man feststellen, daß *Faust* nach wie vor einen Prüfstein der Regie darstellt und zur Selbstbestimmung der Theater in ihrem aktuellen Verständnis als Anlaß dient. Die vielfarbige provokative Theatralität der siebziger Jahre wirkt weiter, einschließlich ihrer wichtigsten Errungenschaften, nämlich einer interpretatorisch verantworteten Historisierung, die bei allem Eigenwert des Szenischen das Verhältnis zwischen historischem Text und gegenwärtiger Aufführung nicht a-historisch noch zur quantität negligible werden läßt, sondern jeweils eigens profiliert. Dies gilt auch für die Beziehung zur Theatergeschichte als Fundus und Inspirationsquelle. Häufig wird sie Bezugsebene für die Bühnengestaltung selbst, ohne daß dies museal oder restaurativ zu verstehen wäre. Diese selbstbewußte Historisierung im Verhältnis zum Text besagt auch, daß Konzepte des Regietheaters schon der zwanziger, und erst recht der siebziger Jahre fortgeführt werden, etwa indem der Textautor und sein historisches Umfeld, oder wichtige Momente der Rezeptionsgeschichte zum Angelpunkt der Perspektive werden. Es bestimmt den intellektuellen wie den reflexiven Standard der bedeutenden Produktionen, daß sie Verhältnisse ausdrücklich anzeigen, in Schlüsselpassagen, Schlüsselszenen oder mittels Leitsymbolen. So bleibt es bis Ende der achtziger Jahre in der Regel dabei, daß spezifische intertextuelle oder intertheatrale Korrespondenzen namhaft gemacht, nicht aber eine unabsehbare Beliebigkeit der Erweiterungen hergestellt wird. Die Polarität zwischen Bühne und Buchstabe bleibt überschaubar, es kommt nicht zur Auflösung der Pole selbst und konturlosen Verwischungen.

5.

Wie machen wir's, daß alles frisch und neu  
Und mit Bedeutung auch gefällig sei?

Die Spielzeiten, in die Vorbereitung und Abschluß der Wiedervereinigung fallen, könnten unter einem 'Anti-Motto' stehen: 'Faust, kein Festspiel zur deutschen Einheit'.<sup>11</sup> Zwar trägt das Berliner Schillertheater unter der Intendanz von Alfred

<sup>11</sup> Die eigentliche Feier zur Wiedervereinigung am 3. Oktober steht dann mit Beethovens

Kirchner der Lage mit einem mehrteiligen Programm Rechnung, welches mit dem Stichwort 'Lektüre der Gemeinsamkeit' annonciert ist, und der Vorschau auf die neue Spielzeit wird das *Vorspiel auf dem Theater* aus *Faust* ohne weiteren Kommentar vorangestellt. Aber es ist kein Festprogramm. Was im Zeichen Goethes wie der Klassik unternommen werden soll, ist die Suche nach Gemeinsamkeit bei nunmehr geöffneten Grenzen. Das Jahresprogramm sieht denn auch als erstes einen Schiller-Leseabend vor, unter dem der *Jungfrau von Orleans* entnommenen Titel *Der schwere Panzer wird zum Flügelkleide* – eine Textcollage, die den Gedanken der Verbrüderung der Menschheit ins Gedächtnis rufen soll. "Schillers unerschütterlicher Glaube, daß dabei der Kunst, insbesondere der Theaterkunst, eine große moralische Aufgabe zufällt", hat das Theater bewogen, so heißt es im Programmtext, die Beschäftigung mit Schillertexten an den Beginn der Saison zu rücken. Auf diese Rückversicherung bei den idealistischen Ansätzen des Bildungstheater-Gedankens folgt dann die Berufung auf die Romantik in Gestalt von *Märchen in Deutschland*, gelesen von Bernhard Minetti. Vom "Ursprung unserer Poesie" ist dabei – in Erinnerung an die Grimmschen Sammlungen – die Rede. Denn, allgemeiner formuliert, es kann im Märchen "die Quelle für Theater, für Literatur, die ersten Beschreibungen des Menschen, seiner Wünsche, Höhenflüge, Zauberkräfte und Abstürze" vermutet werden. Die danach angekündigte Aufführung von *Faust I* steht in diesem umfassenden Rahmen, sie ist weder als Fest noch als Feier, sondern als Suche nach Orientierung programmiert. Diese Inszenierung selbst vom Oktober 1990 zeichnet sich dann dadurch aus, daß universale Fragen zur Stellung der heutigen Menschheit im kosmischen-irdischen Raum und zur Rolle von Intellekt und Vernunft in ihrer Geschichte gestellt werden. Die Antworten werden verweigert, die Fragen, soweit immer möglich, szenisch vertieft. Offensichtlich versuchte die Inszenierung, Hilflosigkeit und Selbstzweifel des Intellekts in Kämpfen zwischen Faust und Mephisto abzubilden, die körperlich bis an den Rand der Erschöpfung durchgespielt werden.<sup>12</sup> Diesem radikalen Selbstzweifels angesichts der heutigen Weltverfassung entspricht die szenische Formulierung der kosmologischen und der historischen Fragen. Die Engel des *Prologs im Himmel* repräsentieren nicht die hohen Werke, die "herrlich wie am ersten Tag" sind (V.250), sondern den zerstörten irdischen Kosmos. Ihre Flügel sind aus Schrott montiert, und sie postieren sich auf einem Müllplatz. Demgemäß findet die ganze weitere Handlung des ersten Teils zwischen zwei von Unrat bedeckten Erdhügeln statt. Der Erdgeist selbst spricht *pianissimo* und *adagio* mit der Altersstimme von Bernhard Minetti aus dem *off*. Im Hintergrund der Eingangsszenen erscheint eine Projektion, die anmutet, wie das Spurenchaos von Elementarteilchen in der Blasenkammer. Anonyme Physis und Physik geben keinen Einblick in das Wesen der Welt. Am Ende des zweiten Jahrtausends ist sie wissenschaftlich erforscht, bleibt aber unbegriffen. Nicht weniger die menschliche Lebenswelt: eine schreibergartenhafte Kleinwelt sucht ihr kümmerliches Auskommen zwischen Müllhalden; schäbiger Luxus, und sei er noch so modisch auftrumpfend, symbolisiert die Hohlheit gesellschaftlicher Konvention, selbst im Falle des Todes und seiner Rituale. Trostlose Amüsierstätten, wie in

---

Neunter Symphonie im Zeichen Schillers, nachdem die 'Freuden'-Hymne schon in den Jahrzehnten zuvor eine Art Ersatz-Nationalhymne des geteilten Deutschland gebildet hatte.

<sup>12</sup> Die Rollen des Faust und Mephisto werden hier dargestellt von Christian Grashoff und Hilmar Thate.

Auerbachs Kneipe, und eine *Walpurgisnacht* voll leerer Betriebsamkeit und second hand sex, charakterisieren das durchgehende Derangement der menschlichen Lebenswelt. Dieser *Faust*, wie er im Programm der Besinnung auf Gemeinsamkeit disponiert wurde, stellt Fragen, bietet aber keine Orientierung, weder allgemein, noch speziell für die Deutschen im Jahre der möglichen Wiederannäherung. Damit ist 'kein Staat zu machen', weder auf der Ebene eines Nationaltheaters, noch im Sinne einer ideologischen Einheitsperspektive im weiteren Sinne.<sup>13</sup> Weder ein nationaler Held, noch ein nationales Sinnbild, noch ein utopischer Entwurf lassen sich dem Lamento eine tiefe Fragwürdigkeit entnehmen. Die Botschaft, die nach der realen Öffnung der Grenzen formuliert wird, ist "*nera e sinistra*": die Einsicht, "daß Ziel und Weg der Menschheit abhanden gekommen sind".<sup>14</sup>

So jedenfalls wird es im Hinblick auf eine weitere *Faust*-Inszenierung dieser Spielzeit ausgedrückt, die in Frankfurt a.M. unter der Intendanz von Günther Rühle von Einar Schleef verantwortet wird. In einer Rezension hat C. Bernd Sucher sie auf den interpretatorischen Nenner eines großen Totentanzes gebracht, in dessen Schlußteil die Szenen von Gretchens Tod mit Fausts Tod kontaminiert werden. Hinzu kommt, was seit der Nachkriegsinszenierung von Gustaf Gründgens bereits den Weg der weiteren Bühnengeschichte im Westen vorgezeichnet hat: die Dominanz Mephistos als Ausdruck der Befürchtung, daß die mephistophelische Seite des Faustschen Fortschreitens im 20. Jahrhundert endgültig epochenbestimmend geworden sei und bleiben könnte. Mephisto, der Geist, "der stets verneint", vereinigt alle zentralen Funktionen in sich, als Arrangeur des Geschehens, als Statthalter des Weltspiels ohne übergeordnete metaphysische Autorität, als ideologische Instanz und in der Rolle des Theaterdirektors. Schließlich wird er selbst zur historisch-ideologischen Rätselfigur. Sein Aussehen erinnert an Führerbildnisse, Ausstattung und Auftreten an neonazistische Gruppen der Gegenwart. Der Totentanz, der unter der Regie Mephistos stattfindet, wird daher durchsichtig für Stadien der Rezeptionsgeschichte von Goethes Werk, wobei außer der chauvinistischen Linie, gipfelnd im Nationalsozialismus, auch die sozialistisch-antifaschistische anspielungsreich repräsentiert wird. Den springenden Punkt bildet die Einfügung eines Fremdtexes, des Liedes der *Moorsoldaten* aus dem Konzentrationslager Börgermoor, dem in der DDR die ideologische Funktion zugewiesen war, den anti-faschistischen Charakter der DDR emphatisch zu konstatieren.<sup>15</sup> Obwohl noch vor dem Fall der Mauer konzipiert, ist der historische Ort dieser mit *Faust*-Tradition sehr prononciert umgehenden Inszenierung der Moment, in dem die Staat gewordene sozialistische Utopie aus der deutschen Geschichte verschwindet. Daß die Bedeutung der Inszenierung sich damit nicht nur auf den Zusammenbruch des ideologischen und politischen Systems im Osten beschränkt, liegt auf der Hand, hatten doch zahllose Intellektuelle in Ost wie in West, wie auch im westlichen Europa insgesamt, das sozialistische Experiment auf viele Jahre hin dem Prinzip nach als Hoffnungsträger deutscher Geschichte verstanden, ehe sich die diesem Staat zugrundeliegende Gewalt-

<sup>13</sup> Im übrigen beeinträchtigt – so die Meinung einiger Rezensenten – das wenig zufriedenstellende ästhetische Niveau der Inszenierung etwas die Intentionen einer elanvollen Provokation und Stimulanz.

<sup>14</sup> Felix Schneider, Reflexionen über Schleefs Theater. In: Deutsche Szenen. Schauspiel Frankfurt 1985–1990, S. 39.

<sup>15</sup> Zur Gesamtanalyse der Inszenierung, die auch auf Schleefs umfangreiche neuere Studie *Droge Faust Parsifal* (1998) eingeht, vgl. Birgit Wiens im vorliegenden Band, S. 63ff.

struktur in ihrer Utopiefeindlichkeit dem Bewußtsein unwiderleglich eingepägt hatte.

Auch die Dresdener Inszenierung des gesamten Werkes, die in der folgenden Spielzeit herauskommt, leistet eine groß angelegte rezeptionsgeschichtliche Bestandsaufnahme, die sich mit der Berufung auf den Zeitpunkt ihres eigenen Entstehens verbindet. Im Westen ist sie vielfach unterschätzt und in ihren grundsätzlichen Dimensionen mißverstanden worden, indem man sie auf ein gewagtes Rollenexperiment und einige Aperçus zur Situation des Jahres 1990, etwa die Währungsunion, reduzierte. Der Substanz nach realisiert die Aufführung das Dilemma der "anthropologischen Veränderungsenergie", deren Dynamisierung in der Moderne mit dem "schrankenlosen Weltverzehr" verbunden ist und daher nur einen "katastrophischen Fortschritt" herbeiführt.<sup>16</sup> Die Osmose der Rollentexte von Faust und Mephisto, welche die Dresdner Inszenierung vornimmt, bedeutet daher weit mehr als daß die zum Klischee gewordene Formel von den "zwei Seelen" in einer Brust beim Wort genommen würde. Daß die mephistophelische Seite dieses Fortschreitens angesichts der Weltkatastrophe des Nationalsozialismus und des sich abzeichnenden Scheiterns des real existierenden Sozialismus nun auch im Theater der DDR rollengeschichtlich akzentuiert wird, macht das Profil der Inszenierung aus. Ihre historische Pointe hat die Dresdner Inszenierung in dem Nachweis, daß die Trennung in einen konstruktiven und einen destruktiven Teil der Veränderungsenergie um so weniger möglich ist, je mehr sich eine geschichtlich-politische Macht mit dem positiven Anspruch gleichsetzt. Ihre theatergeschichtliche zeigt sich im Finale. Die Schlichtung der Verwirrung, d.h. die Trennung des Faust- und des Mephisto-Prinzips wird – so die ironische Volte – von dem Autor selbst erwartet, der als Rolle im eigenen Stück erscheinen, indessen in großer Hilflosigkeit und mit Blindenbrille auftreten muß. Auch 'Goethe' kann die ideologische Manipulation seiner Helden, die diese im Laufe der deutschen Rezeptionsgeschichte hinnehmen mußten, nicht mehr ungeschehen machen.<sup>17</sup> Die Aufführung endet mit der als Paralipomenon überlieferten *Abkündigung*, die den Zuschauer auf den geschichtlichen Augenblick, in dem er diese *Faust*-Revision vorgeführt bekommt, selbst anspricht: "Den besten Köpfen sey das Stück empfohlen! / Der Deutsche sitzt verständig zu Gericht ..." <sup>18</sup>

Das Jahr der Wiedervereinigung spiegelt sich in Aufführungen in Ost und West nicht in der Weise, daß ein deutsches Nationaldrama, *Faust*, zelebriert würde. Vielmehr handelt es sich um Aufführungen, die subtil und sachkundig die Nationalgeschichte und deren Widerschein in *Faust*-Sujet und *Faust*-Ideologie unter die Lupe nehmen. Der Fall der deutsch-deutschen Grenze ist darin präsent, daß die Bezüge zur Geschichte und der *Faust*-Tradition nicht nach West oder Ost einfach abgegrenzt würden. Das Thema der *Faust*-Interpretation der Nachkriegszeit wird als übergreifend verstanden, weil es in die gemeinsame Vorgeschichte zurückreicht und von der vorausgehenden NS-Phase seine traumatischen Aspekte bekommen hat. Wenn dabei inhaltlich mehr Einzelheiten aus der DDR-Rezeption zur Sprache und auf die Bühne kommen, so liegt es an der exponierteren ideologischen Inanspruchnahme von Goethes Werk durch den östlichen Staat und sein Selbstverständ-

<sup>16</sup> G. Kaiser, a.a.O., S. 18.

<sup>17</sup> Siehe dazu die Gesamtinterpretation von Ulrich Kühn im vorliegenden Band, S. 31ff.

<sup>18</sup> Zu den zwei Versionen, in denen die *Abkündigung* überliefert ist, s. Anne Bohnenkamp, "... das Hauptgeschäft nicht außer Augen lassend." Die Paralipomena zu Goethes 'Faust'. Frankfurt/ M. 1994, S. 209f. sowie S. 783.

nis, während im Westen eine solche ideelle Deckungsgleichheit nie erstrebt und die Kritik deutscher *Faust*-Rezeption bereits in den siebziger Jahren vom westlichen Regietheater sehr prägnant ausgearbeitet worden ist.

Die genannten Tendenzen setzen sich fort. Das Spielzeitprogramm des Berliner Schillertheaters von 1990, das mit *Faust*, Schiller und Romantik in breiter Formulierung das Thema der 'Gemeinsamkeit' angeschlagen hatte, fand in den neunziger Jahren Gegenstücke. So folgen mehrteilige Theaterprogramme, in denen *Faust* als Zentrum eines Vergegenwärtigungsprozesses fungiert. Ein aufschlußreiches Beispiel bildet das Weimarer Kunstfest des Jahres 1993, welches sich das Thema *Faust* stellt, und für das Manfred Karge verantwortlich zeichnet. Dabei ist erneut – wenn man dessen eigenen Äußerungen folgt – ein Jubiläum im Spiel. Vierzig Jahre liegt der *Urfaust*-Inszenierung von Bert Brecht und Egon Monk zurück. Der damalige Versuch, ein kritisches Bild von *Faust* und der Misere der deutschen Geschichte zu entwerfen, der im Zeichen der Erbe- und Formalismus-Diskussion von der kulturpolitischen Führung der DDR verurteilt worden war, steht offensichtlich Pate für das Festival. Am Ort der Weimarer Klassik und der Weimarer Republik ist *Faust* nur mit kritischen Akzenten sinngemäß aufführbar, und das heißt in einem mehrteiligen kulturgeschichtlichen Erinnerungsprozeß. Das Programm umfaßt daher das Spiess'sche Volksbuch des Jahres 1587, die *Historia von Johann Fausten* als literarische Quelle des *Faust*-Themas, das nun in dramatischer Weise vorgestellt wird.<sup>19</sup> Zum Thema des Teufelsbündnisses kommt die in Form einer Moritat präsentierte Geschichte der Susanna Margaretha Brandt, samt Todesurteil und Hinrichtung des Jahres 1774. Damit ist die sozial- und rechtsgeschichtlich gleichermaßen fulminante Erweiterung, die Goethe zur Stoffgeschichte von *Faust* beigetragen und dramatisch konzipiert hat, als Dokument für das Deutschland des 18. Jahrhunderts in das Festival eingebracht, nicht ohne daß kontrapunktisch die neue, individualisierende Liebesauffassung des Sturm und Drang, wie auch das entsprechende Naturverständnis, als Folge von "Sesenheim-Liedern" in Schubertscher und Beethovenscher Vertonung szenisch Gestalt gefunden hätte. Die in der Gretchen-Tragödie formulierte Forderung der Sturm- und Drang-Generation nach Freiheit für Liebe, Körperlichkeit und Lebensglück erhält mit Goethe, Friederike Brion und der Straßburger Zeit ein biographisches Gegenstück zur Geschichte der Konzeption des *Urfaust*. Dieser erscheint dann, von Karge mit Brechtschen Momenten durchsetzt, als Teil einer mehrhundertjährigen deutschen Auseinandersetzung mit dem europäischen *Faust*-Sujet.

Ein im buchstäblichen Sinne grenzüberschreitendes Seitenstück findet das Weimarer Programm im selben Jahr auf den Ellwanger Schloßfestspielen, die auch unter dem Thema *Faust* stehen. Zu einer *Urfaust*-Inszenierung und einer Marionetten-Aufführung nach dem alten Puppenspiel durch eine tschechische Truppe kommt als wichtigster Teil das *Faust*-Drama von Vaclav Havel mit dem Titel *Versuchung*. Dieses von Havel in der Zeit seiner Ächtung konzipierte Stück über das Verhältnis von Wissenschaft, Weltanschauung und sozialistischem Überwachungs- und Reglementierungsstaat setzt eine Linie östlicher *Faust*-Rezeption fort, welche bereits Michail Bulgakov mit *Der Meister und Margarita* Ende der zwanziger Jahre entwickelt hat und die freilich erst seit Mitte der siebziger Jahre in der Sowjetunion sowie Ende der achtziger Jahre in der DDR auf den Bühnen in Erscheinung treten

<sup>19</sup> Regie Manfred Karge, Premiere 27.7.1993.

konnte.<sup>20</sup> Havels Drama formuliert die Auseinandersetzung um die Wissenschaft, die einerseits dem Kontrollanspruch des sozialistischen Systems unterliegt, andererseits aber Impulse zur Abkehr, zur Herausforderung und zur Kritik aufbringt, den aktuellen Stand des Problems der achtziger Jahre. Ein Jahr nach seiner Abfassung wird es an der Wiener Burg 1986 aufgeführt. Ohne daß es handlungsmäßig der Goetheschen Vorlage schematisch folgen würde, erlaubt das Stück über den Wissenschaftler Dr. Heinrich Faustka, den ihm als 'Informanten' zugeordneten Besucher [Me-]Fistola und seiner Sekretärin Margareta einen genauen Durchblick auf Goethesche Konstellationen. Es entwirft so eine Problemperspektive, die im neuen Kontext das Grundthema von Wissenschaft und (Selbst-)Befreiung aufnimmt und weiterführt. Mit der Wiederaufnahme im Jahre 1993 in Ellwangen mündet damit die erneut aktualisierte Rezeptionslinie der sozialistischen 'Hemisphäre' in die Faust-Theater-Debatte der neunziger Jahre, wie sie in Deutschland geführt wird, ein.

## 6.

Herrschaft gewinn ich, Eigentum!

Eine weitere Dimension der Europäisierung des *Faust*-Themas, die ebenfalls schon in den achtziger Jahren bekannt wird und in den neunzigern erneute Aufmerksamkeit findet, ist dezidiert ideologie- und rezeptionsgeschichtlich ausgerichtet. Die apologetische Funktion, die Goethes Werk im 20. Jahrhundert im Dienste von Herrschaft und Macht immer wieder zugewiesen wurde, steht im Zentrum. Mit diesen Bürden versehen, kommt es nun auf das deutsche Theater von außen zurück. Als der *Kroatische Faust* von Slobodan Šnajder 1987 von Roberto Ciulli am Theater an der Ruhr erstaufgeführt wurde, war in *Theater heute* von "befremdlicher Nähe", vom "Vertrauten im beinah schon Exotischen" die Rede:

Goethes Faust, ideologisch unsäglich belastet als Inbegriff ewig-deutschen Wesens, balkanwärts transportiert. [...] Weimar und Buchenwald als Chiffren, hier buchstabiert mit Zagreb und Jasenovac; annonciert als geballte Repräsentanz aller abendländischen Kultur und angekommen als ein Meister aus Deutschland im Zweiten Weltkrieg.<sup>21</sup>

In Šnajders Drama steht die *Faust*-Aufführung am historischen Kroatischen Nationaltheater in Zagreb im Jahre 1942 im Mittelpunkt, die als Bekenntnis zum faschistischen kroatischen Staat und der nationalsozialistischen deutschen 'Schutzmacht' aufzufassen ist. Das Problem von Kunst und Macht ist dabei zeitgemäß symbolisiert im Bild der Mephisto-Figurine von Gustaf Gründgens. Zugleich wird der antifaschistische Widerstand und der kroatisch-serbische Gegensatz angesprochen. Die Pointe der Šnajderschen Handlungsführung liegt darin, daß nach der Niederschlagung Deutschlands und der Befreiung Kroatiens ein zweites Mal eine *Faust*-Inszenierung – jetzt von der sowjetischen 'Schutzmacht' – diktiert und gerechtfertigt

<sup>20</sup> UA Moskau 1977, DE Leipzig 1987.

<sup>21</sup> Heinz Klunker, Theater im Würgegriff der Todesengel. Wie Roberto Ciulli Slobodan Šnajders "Kroatischen Faust" fürs Mühlheimer Theater an der Ruhr inszeniert. In: Theater heute 8/1987, S. 27f.; Theater heute hatte die deutsche Übersetzung des 1982 in Split uraufgeführten Werkes schon vor der Mühlheimer Premiere veröffentlicht (6/1987) und bereits 1983 eine Aufführung in Novi Sad rezensiert (9/1983).

wird: "Marx war auch ein Deutscher." Die ideologiekritische Debatte über *Faust* wird auf Marxismus und Sozialismus ausgedehnt und in den weltpolitischen Zusammenhang der zweiten Jahrhunderthälfte eingebracht.

Mit Hans Hollmanns Inszenierung des *Kroatischen Faust* am Wiener Burgtheater 1993 kommt diese Problematik nun erneut auf die deutschsprachige Bühne. Diesseits der alten Blockgrenzen erreicht das Stück ein Land, in dem mit den Nachwehen der Waldheim-Affäre die eigene Geschichte in der nationalsozialistischen Ära zur Debatte steht. Und die Regie legt es darauf an, zusammen mit dem Kroatischen Nationaltheater des Jahres 1942 auch den 'Anschluß' der Wiener Burg des Jahres 1938 in Erinnerung zu rufen.<sup>22</sup> Zugleich wird in der akuten Lage der Jugoslawienkrise die Vorgeschichte dieses übernationalen Staates angesprochen, dessen innere Grenzen sich jetzt im Jahrzehnt nach der europäischen Wende als politische Linien von gewaltträchtiger Brisanz enthüllen. Die Rolle des kroatischen Faust, die wechselnd faschistisch und sowjetisch beansprucht worden ist, steht innerhalb des Stückes in Verbindung mit der Lebensgeschichte ihres Darstellers, der sich beiden zeitweilig zu entziehen suchte. Auf diese Weise führt die Aufführung vor Augen, wie wenig sich die scheinbar innerjugoslawische Problematik des Jahres 1993 von den Bedingungen der europäischen Vorgeschichte ablösen läßt. Die Rückkehr des *Faust*-Themas aus dem östlichen Nachbarland – als Spiel über das Goethesche Stück – bringt eine bedrückende Botschaft mit sich: die Entgegnung auf die frühere, kulturell expansive Grenzüberschreitung, die in anderer Richtung erfolgt ist. Die ehemals mit dem Nimbus Goethes verbundenen kulturellen Zusagen haben sich im Zuge der nachfolgenden politischen Grenzüberschreitungen aufgelöst, nicht ohne daß diese Auflösung eine bleibende Gewaltspur hinterlassen hätte, die bis in die Gegenwart führt.

## 7.

### Denkt nicht ihr seid in deutschen Grenzen

Außer solchen Rückmeldungen aus der Rezeptionsgeschichte des 'deutschen *Faust*' machen sich in den neunziger Jahren aber auch andere Impulse bemerkbar, die sich der Rezeption des Goetheschen Werkes im Rahmen einer weitergefaßten europäischen *Faust*-Tradition verdanken. Damit kommen grenzüberschreitende Unternehmungen, die sich seit den siebziger Jahren abzeichnen, unter den neuen Bedingungen des Jahrzehnts nach der Wende zum Tragen und führen zu neuem 'Auftrieb'. Es handelt sich dabei um entscheidende Initiativen von Künstlern, innerhalb und außerhalb der deutschsprachigen Länder, dem Goetheschen Werk neue internationale Aufmerksamkeit zu verschaffen, indem sie ihm die Konturen von *Faust* als einem europäischen Thema verleihen. Dabei findet in unterschiedlichem Maße die Überlagerung mit außerdeutschen *Faust*-Traditionen sowie mit der früheren Wirkungsgeschichte Goethes statt.<sup>23</sup>

<sup>22</sup> Siehe hierzu die Rezension von Sigrid Löffler. In: Theater heute 11/1993, S. 15f.

<sup>23</sup> Theatergeschichtlich gesehen setzt diese Wirkung etwa gleichzeitig mit der deutschen Bühnengeschichte, wie sie mit August Klingemanns Aufführung beginnt, ein. Die Linie führt über Gérard de Nerval und Hector Berlioz in die Literatur- und Theatergeschichte der französischen Romantik, deren Weltgeltung wie auch deren Einfluß auf die Formation

Seit Beginn der achtziger Jahre macht sich auch in den europäischen Nachbarländern die Wirkung der aufsehenerregenden *Faust*-Produktionen, die in beiden Teilen Deutschlands zu sehen sind, bemerkbar. Dabei werden durch Gastspiele und Festival-Aufführungen ebenso Brücken geschlagen wie durch das Engagement deutscher Theatermacher selbst. Paradigmatische Bedeutung dürfte etwa Klaus Michael Grübers *Faust Salpêtrière*-Aufführung in Paris (1975) zukommen, die der Berliner Schaubühne zu einer exterritorialen Wirkung verholfen hat. Das Goethesche Werk wird als eine Art Probestück für neo-avantgardistische Theaterkünstler interessant, als Herausforderung, der sich nach dem deutschen Theater auch die europäische Avantgarde zumindest in Ansätzen stellt. In Paris folgt wenige Jahre später, 1981, eine von starker öffentlicher Resonanz begleitete Inszenierung von Antoine Vitez,<sup>24</sup> an der sich in aufschlußreicher Weise vorankündigt, was 10 Jahre später im Falle der nicht weniger durch Presse und Berichterstattung abgedeckten Mailänder Inszenierung Strehlers zu beobachten ist: während das Interesse und die Anerkennung im europäischen Ausland stark und vielseitig ist, gibt es in Deutschland verhaltene bis enttäuschte Reaktionen.

In dieser Diskrepanz zeichnet sich ein Problem ab, das sich – mutatis mutandis – in der außerdeutschen und der deutschen Rezeptionsgeschichte bis heute verfolgen läßt. Antoine Vitez hat in seinem Programmheft – auch hierin nicht unähnlich den Strehlerschen Ausführungen einige Jahre später – eine europäische Situierung des Goetheschen Werkes vorgenommen: "Cette oeuvre mère de la pensée européenne [...], ce grand mythe des temps modernes, cousin de Don Juan, cette réponse audacieuse à Dante, garde une jeunesse étrange." Auf diese historische Plazierung folgt die ebenso weittragende These, daß Goethe zu Beginn des 19. Jahrhunderts all jene Fragen aufgeworfen habe, "qui nous occupent aujourd'hui". Im Sinne dieser doppelten, umfassenden Bedeutungsansage inszeniert Vitez das Stück nach dem Stichwort "enorme voyage" als Weltreise aus dem Kabinett des Doktors ins Universum.

Daß diesem Programm dann mit der Aufführung selbst nicht ein europäischer Durchbruch auf breiter Linie folgte, mag vielerlei Gründe haben.<sup>25</sup> Die Sicht von deutscher Seite, wie bereits gesagt, ist verhalten, wofür offensichtlich weniger die Inszenierungen selbst als andere Erwartungen ausschlaggebend waren. Daß sich hier keine Synchronie der Urteile einstellt, ist weniger verwunderlich, wenn man die Bühnengeschichte des Goetheschen Werkes betrachtet, als wenn man an die neo-avantgardistische Theaterszene seit den siebziger Jahren denkt, die sich ja von ihren eigenen Voraussetzungen her stets als übernational und interkulturell versteht, bis hin zur Idee eines Théâtre d'Europe. Der Ausgleich zwischen den übernationalen Bestrebungen und den unterschiedlichen historischen Belastungen, die mit der Vorstellung einer im nationalen Rahmen bis dahin erfolgten Literatur- oder Theatertradition gegeben sind, läßt sich nur bedingt herstellen.

Im Hinblick auf *Faust* sind Nachwirkungen dieser Problematik bis in das Goethe-Jubiläumsjahr 1999 in Frankreich zu erkennen. Die neue Aufführung von *Faust I* an der Comédie-Française kommt dem Versuch gleich, das Stück mit den

---

der europäischen Moderne dem Sujet und dem Text von Goethes *Faust* eine europäische Breitenwirkung verleiht, wie sie – zumindest für Westeuropa – von der innerdeutschen Entwicklung der Folgejahrzehnte kaum ausgeht.

<sup>24</sup> Die erste *Faust*-Inszenierung von A. Vitez ist aus dem Jahre 1972.

<sup>25</sup> Im Folgejahr erscheint eine zweiteilige, sechsstündige Gesamtaufführung von *Faust* in St. Etienne, in der Regie von Daniel Benoin.

Weihen der Kanonisierung zu versehen, ins "répertoire du Français" aufzunehmen. Dieser Anlaß ist dem Rezensenten Michel Cournot einen Rückblick auf die bisherige Bühnengeschichte in Frankreich wert<sup>26</sup> und die vergeblichen Versuche, *Faust* repertoirefähig zu machen.<sup>27</sup> Demgemäß steht für ihn das Engagement von Alexander Lang für die Regie in einem weiteren Zusammenhang, da dieser vorher schon weitere Werke des deutschen Nationaltheaters an der Comédie-Française inszeniert hat, Heinrich von Kleists *Prinz von Homburg* und Lessings *Nathan der Weise*. Diese Versuche sind freilich nach Meinung des Rezensenten nicht als vollwertig anzuerkennen. Auch mit der Inszenierung von *Faust I* ist er unzufrieden und wirft ihr vor, daß die Figuren ihres Problemgehalts beraubt, Faust auf einen "dandy de salon", Mephisto auf "une bonne grosse peluche mi-Disneyland mi-carnaval du Mardi-Gras" reduziert seien. Insgesamt wird das Stück – abgesehen von der unzureichenden Übersetzung von Gérard de Nerval – in der falschen Aufmachung geboten, nämlich "dans un décor de vaudeville". Sieht man von der eher konservativen Geschmacksausrichtung des Rezensenten ab, so ist die Wahl der Beurteilungskriterien dennoch bezeichnend. Stücke von dem Anspruch, zum kulturellen Kernbestand einer Nation zu gehören, können nicht in der Stillage des Unterhaltungstheaters, und sei diese noch so ironisiert, geboten werden. Auf dieser Ebene spricht er denn den Bemühungen Alexander Langs insgesamt die passende Einrichtung ab: Er hat sich zwar jenseits des Rheins ein zustimmendes Publikum geschaffen, "en présentant les grandes œuvres consacrées de la culture du pays", aber er hat diese zugleich entstellt, "en les chahutant, les déboullonnant". Die Beurteilung läßt erkennen, in welchem Maße den Transferprozessen im europäischen Raum Verstehens- und Werttraditionen in die Quere kommen, die unterschiedliche kulturelle Voraussetzungen, gerade im Hinblick auf die verschiedenen Formen und Ebenen von Theater, einschließen. Dies wird überdeutlich, wenn man eine deutsche Rezension der Langschen Inszenierung zum Vergleich heranzieht. In der Hoffnung "auf deutschen Urrund", so schreibt Bernd Sucher,<sup>28</sup> sei Alexander Lang für die Pariser Jubiläumsinszenierung gebeten worden, um dann fortzufahren: "Verspekuliert! Lang macht's französisch. Er inszeniert der Deutschen Hehrstes amüsan, bunt, leicht."<sup>29</sup> Nicht die Befunde sind zwischen den beiden Rezensenten strittig, wohl aber die Bewertung. Zugrunde liegen nicht nur entgegengesetzte Vorstellungen von dem, was 'une grande oeuvre consacrée' der Kultur eines Landes ausmacht, sondern auch die Vorstellung, wie beim grenzüberschreitenden Transfer eines solchen

<sup>26</sup> Michel Cournot, "Faust", pièce cyclopéenne, au répertoire du Français, *Le Monde*, 5.5.1999. Cournot nennt außer den beiden Inszenierungen von Vitez 1972 und 1981 als am besten geglückte französische *Faust I*-Aufführung eine Produktion von Jean Launay im Théâtre de Nice von 1973, mit einer neuen, modernen Übersetzung.

<sup>27</sup> Einen analogen Versuch, *Faust* ins eigene Repertoire zu integrieren, unternahm im Vorjahr, 1998, Jerzy Jarocki am Alten Theater Krakau, wobei eine neue Übersetzung aus renommierter Hand, von Jacek St. Buras, zugrunde gelegt wurde. (Vergleiche den Jahresbericht von J. Sieradzki. In: *Ansichten. Jahrbuch des Deutschen Poleninstituts Darmstadt* 9/1998, S. 183f.)

<sup>28</sup> *Süddeutsche Zeitung*, 11.5.1999.

<sup>29</sup> Bezeichnenderweise schließt das Urteil Suchers – im Gegensatz zu Cournot – auch eine positive Bewertung der Übersetzung von Gerard du Nerval ein. – Die erste französische Gesamtübersetzung von *Faust I* und *II*, von Jean Malaparte, aus den 1980er Jahren, wird in beiden Rezensionen nicht als Vergleichsgröße herangezogen. Einen ausführlichen Kommentar zur Goethe-Rezeption in Frankreich bietet aus Anlaß des Jubiläumsjahres Dominique Jamet in dem Goethe gewidmeten Aprilheft des Magazine Littéraire.

Werkes die gemutmaßte 'nationale kulturelle Eigenart' der anderen Seite gewahrt werden sollte oder der kulturellen Eigenart des Ziellandes angepaßt werden muß.

Eine vergleichbar aufschlußreiche Rezeptionslinie, die aus den achtziger Jahren in die neunziger führt, ist im Bereich des englischsprachigen Theaters zu verfolgen. Der Anstoß geht auch hier zunächst von einer deutschen Inszenierung aus, die grenzüberschreitende Wirkung verzeichnet. Auf dem Edinburgh-Festival von 1984 wird, mit großer Aufmerksamkeit in der Öffentlichkeit, die vierstündige *Urfaust*-Aufführung des Berliner Ensembles gezeigt, die ihrerseits in der DDR-Aufführungsgeschichte einen markanten Akzent setzte, indem sie sich an Brechts und Monks geächtete *Urfaust*-Version von 1952 wieder anschloß.<sup>30</sup> Im Folgejahr ermetet dann das Citizens' Theatre in Glasgow im ganzen Lande Aufmerksamkeit und Zustimmung als "the most enterprising theatre in this country. What other company", so fragt der Berichterstatter, "would have the courage to mount Goethe's *Faust* parts I and II?"<sup>31</sup> Die Presse nimmt Zusammenhänge mit der Festspielaufführung des Berliner Ensembles wahr, in der Bühnengestaltung selbst, "the Brechtian low-curtain divides time and space",<sup>32</sup> sowie bei der dramaturgischen Disposition des Regisseurs Robert David MacDonald, etwa wenn er die Gretchen-Handlung direkt an *Auerbachs Keller* anschließt oder die Rahmenszenen *Prolog im Himmel* und *Bergschluchten* in eine fingierte Probenszenarie verlegt.<sup>33</sup> Es kennzeichnet das Unternehmen von R. D. MacDonald, daß er für die komprimierte Textfassung eine eigene neue Übersetzung erarbeitet, die von Fachleuten als "a virtuose piece of abridgement and editing" bezeichnet wird. Diese Virtuosität wird auch der Inszenierung bescheinigt, etwa für die Leichtigkeit, mit der sie Szenen und Übergänge fügt, für die Abstraktion in Bühnenbild und Spielweise, nicht zuletzt aber auch für die inhaltliche Akzentuierung. Aus dem in England auf den Bühnen bis dahin unbekanntesten zweiten Teil fallen besonders "the striking images of imperialist and militarist folly"<sup>34</sup> ins Auge. In fast allen Rezensionen wird der Inszenierung Signalcharakter bescheinigt. Die mangelnde Präsenz des Goetheschen Werkes auf den englischen Bühnen wird demnach auf "the shabby parochialism of our culture" zurückgeführt.<sup>35</sup> Im Vorbericht, den der *Glasgow Herald* vom 5. November veröffentlicht, wird zudem ein weiterer theatergeschichtlicher Horizont angesprochen und an Henry Irving's "spectacular London production of 1895"<sup>36</sup> erinnert, die zumindest dem ersten Teil auf den Bühnen Englands so etwas wie Anrecht auf Berücksichtigung verschafft hat. Dem Citizens' Theatre, wie auch R. D. MacDonald, kommt ähnliche Bedeutung zu, da sie sich gerade an den großen Aufgaben des theatralen und kulturellen Transfers erproben und bewähren, zumal der Regisseur zuvor Karl Krauss' *Die letzten Tage der Menschheit* sowie eine Version von Prousts

<sup>30</sup> Regie: Horst Sagert, s.o. S. 5.

<sup>31</sup> The Sunday Times, 10.11.1985.

<sup>32</sup> Glasgow Herald, 9.11.1985.

<sup>33</sup> Financial Times, 11.11.1985.

<sup>34</sup> Plays and players 1/1986.

<sup>35</sup> Ebda. – Ganz ähnlich beklagt der Observer die Zurückhaltung oder Indifferenz "of our two national companies before the greatest dramatic poem in the German language" (17.11.1986).

<sup>36</sup> Ein historisch ebenso interessanter Verweis erfolgt u.a. in *Times Literary Supplement* (22.11.1986), wenn eine Hörspielfassung in Serien aus den Jahren 1949 in Erinnerung gerufen wird, die Louis MacNiece verantwortete und die offenkundig rund zwei Drittel des Gesamttextes beider Teile berücksichtigte.