Werk

Titel: Goethes "Faust" auf dem deutschen Theater des 20. Jahrhunderts

Autor: Mahal, Günther

Ort: Weimar

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?503540463_0116|LOG_0024

Kontakt/Contact

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

info@digizeitschriften.de

GÜNTHER MAHAL

Goethes „Faust" auf dem deutschen Theater des 20. Jahrhunderts

Das ursprüngliche Thema „Goethes Nachleben auf der Bühne" habe ich in Absprache mit Werner Keller verschlankt, aus zwei Gründen: Zum einen hätte ich, der genannten Formulierung auf der Spur, kaum anderes bieten können als eine Kurt Tucholskys *Ratschlägen für einen schlechten Redner*[1] entsprechende Datenfülle aus der Statistik des Deutschen Bühnenvereins. Wie viel, oder schlimmer: wie wenig Zeit bei einem solchen Verfahren etwa für *Götz* oder *Egmont* zur Verfügung gestanden hätte, brauche ich nicht eigens zu erläutern.

Zum anderen fühle ich mich ‚nur' beim *Faust* etwas eher zuhause. Freilich, die Verschlankung bedeutet keine Radikalkur, ist doch der *Faust* das bei weitem am häufigsten inszenierte Drama Goethes – schon deshalb, weil seine Theaterpräsenz gleich in vierfacher Form registriert werden muß: als *Urfaust*, als *Faust I*, als *Faust II* und als *Faust I und II*. Daß die letztere Gesamtdarbietung, abgesehen von Dornachs Exerzitien und Peter Steins Planung, stets mit erheblichen Kürzungen daherkommt und mit Verteilungen auf einen, zwei oder mehr Spieltage, macht aus den vier Grundformen eine nahezu beliebig lange Reihe weiterer Varianten.

Allein der *Urfaust* ist seit seiner Bühnenpremiere 1920 durch Max Reinhardt[2] hundertfach aufgeführt worden, auch er mit Varianten, weil man immer wieder dem Fragment Perspektive geben oder die große Lücke auffüllen zu müssen meinte. Ich habe diesen *Urfaust* miserabel auf der Profi-Bühne gesehen und atemführend auf einer Schülerbühne. Und das will ich zur Gelegenheit nehmen, auf das von den Bühnenhistorikern fast immer unerwähnte Laientheater hinzuweisen, das allenfalls eine lokale Presse hat und das doch abseits von Starrummel und Originalitätssüchtelei den Kampf mit einem Text aufnimmt, redlich und mit strebendem Bemühen, zuweilen gleichwohl inspiriert und aller Ehren wert – dies zumeist fernab allen Versuchungen, avantgardistisch zu inszenieren.

Ein zweites sei hinzugefügt: In aller Regel stehen hinter den Laien-Aufführungen des *Urfaust* oder des *Faust I* Lehrerinnen und Lehrer, denen die – wenn überhaupt – nur wenigen Deputats-Stunden mit Goethes *Faust* zu schmal erscheinen und die sich mit einem modischen Sonderbarkeiten unterworfenen Lehrplan[3] nicht begnügen wollen, die also die gym-

---

1 In: Kurt Tucholsky: *Gesammelte Werke* 8 (1930). Reinbek bei Hamburg 1976, S. 290–99.

2 Weiterführende Literaturhinweise bringt: *Faust und Mephisto. Goethes Dramenfiguren auf dem Theater.* [Ausstellungs-Katalog] Köln 1983, S. 94.

3 Die Sonderbarkeiten beginnen bereits bei den wenigen Stunden, die der Behandlung des *Faust* eingeräumt werden. Einmal gilt der *Faust* verbindlich als Lektüre, dann wieder nicht; das Saisonale hat ganz offenbar mit Unmutsäußerungen einmal der Schüler und ein anderes Mal der Eltern zu tun.

nasiale Vermittlung des *Faust* nicht als Pensum ableisten, sondern als einmalige Gelegenheit, ein anspruchsvolles und schwieriges Werk zu erschließen. Vergessen werden sollte dabei nicht, daß heute schon längst Lehrerinnen und Lehrer unterrichten, die nicht mehr in einem Bildungskontext aufgewachsen sind, welchem der *Faust* Goethes eine krönende Selbstverständlichkeit bedeutete.

Bin ich vom Thema abgekommen? Ich denke: nein. Denn die jungen Leute, die ohne genauere, heute per Anstrengung erworbene Kenntnis des *Faust* gelegentlich eine Aufführung in einem Landestheater oder auf einer großen Staatsbühne sehen, eine Aufführung von Gnaden regietheaterlicher Dominanz – sie werden rasch für *Faust* etwas halten, das einem Warendiebstahl aus dem gleichkommt, was Martin Walser das „Kaufhaus" Goethe genannt hat.[4]

Von solchen Inszenierungen wird und muß noch ausführlicher die Rede sein, wenn vom Bühnen-Faust des 20. Jahrhunderts gesprochen werden soll. Hier handelt es sich nicht mehr um gelegentliche Sonderlingshaftigkeiten, vielmehr um eine seit etwa 20 Jahren herrschende Mode, in Frankfurt, in Weimar und andernorts auch.[5]

Glücklicherweise kann ich den entlastenden Hinweis auf Bernd Mahls Buch *Goethes „Faust" auf der Bühne*[6] anfügen, das die meisten bedeutenden Inszenierungen zum Gegenstand hat. Was er in 30 Jahren zusammentrug, ist in einer Dreiviertelstunde auch nicht annähernd zu leisten.

Erwarten Sie bitte keine Kurzfassung von seiner den Jahresringen geduldig entlanggehenden Dokumentation, die dann pro Inszenierung im Schnitt allenfalls eine Minute dauern könnte und Sie unter ein ständiges Gewitter von Namen, Jahreszahlen und kleinen, wertenden Aufkleberchen setzen müßte, eins-zwei-drei im Sauseschritt und statt Information nur Verwirrung erzeugend. Erlauben Sie mir statt dessen, die Ergebnisse des genannten Buches stillschweigend vorauszusetzen oder es künftiger Lektüre zu empfehlen, um hier Platz für das allenfalls zu Leistende zu gewinnen: einige große Linien aufzuzeigen, oft grob genug, um späterer Differenzierung zu bedürfen; all dies zuweilen bewußt feuilletonistisch und auch polemisch formuliert anstelle in jener Aus- und Abgewogenheit, die sich wissenschaftlich nicht nur gibt, sondern im Modus des vorgezeigt Objektiven auch eine Debatte rasch verhindert.

Kein Werk Goethes steht, selbst heute noch, im Zentrum eines wie auch immer begründeten Interesses, vor allem der Bühnen, wie der *Faust*. Ihn aufzuführen ist dank vielfacher technischer Möglichkeiten kein Problem mehr, selbst für seinen Zweiten Teil. Daß im 20. Jahrhundert die Formen unbefangener oder forcierter Verehrung und die Darbietung des *Faust* als Weihespiel zurücktreten mußten, ist nicht weiter verwunderlich. Irritierend und zuweilen über Kritik hinaus empörend bleibt die Tatsache, daß in der Nach-Gründgens-Ära anstelle einer „doppelten Zeitgenossenschaft"[7] Modernismen und Privatismen domi-

---

[4] Martin Walser: *Goethes Anziehungskraft* (1982). In: M. W.: *Liebeserklärungen*. Frankfurt/M. 1983, S. 237–259, hier S. 242.

[5] Das Knittlinger Faust-Archiv, von einem Zeitungs-Ausschnittdienst zuverlässig versorgt, könnte hier leicht eine bizarre Blütenlese zusammenstellen.

[6] Bernd Mahl: *Goethes „Faust" auf der Bühne (1806–1998). Fragment – Ideologiestück – Spieltext*. Mit 12 Farb- und 239 Schwarzweißabbildungen. Stuttgart, Weimar 1999.

[7] Werner Keller: *„Faust". Das Drama und die Hauptfiguren*. In: *Faust und Mephisto* (Anm. 2), S. 11–24, hier S. 12.

nieren, die den Zugang zu diesem Werk und seinen Intentionen aktionistisch verstellen. Wenn der Theater-*Faust* mehr über den jeweiligen Regisseur verrät als über seinen Autor, dann ist entschiedener Widerspruch gefordert.

Eines gilt für unser gesamtes Jahrhundert, und diese Gültigkeit wird die Jahrtausendgrenze überdauern: sobald Goethes *Faust* auf dem Theater-Spielplan angekündigt wird, bedeutet dies volle Häuser. Dabei spielt es keine Rolle, ob namhafte Premieren-Kritiker eine Verirrung diagnostizieren oder der Aufführung Ruhmesblätter winden; schlechte oder niederschmetternde Kritiken zeitigen oft geradezu stimulierende Wirkung. Der *Faust* auf dem Spielplan gilt als Superlativ des Angebots, das um so bereitwilliger angenommen wird, als das anspruchsvollste Werk Goethes der Lektüre der Nicht-Germanisten (und oft genug auch den Vertretern dieses Faches) unüberwindlich erscheinende Schwierigkeiten bereitet. Von der Bühnen-Umsetzung erwartet man um so mehr eine verständniserleichternde Versinnlichung, als gültige Interpretationen seitens der Literaturwissenschaft nur unter großer Anstrengung zu erwerben sind und sich überdies wechselweise oft aufheben.

Unser Jahrhundert als Einheit zu begreifen wäre naiv: Zu groß und zu folgenreich sind die nicht nur martialischen Zäsuren der beiden Weltkriege; zu grundsätzlich und auch eigendynamisch wirkt die wachsende Entfernung zu Goethe und einer durch seinen Namen verbürgten, selbstverständlich wirksamen Humanität.[8] Der Bühnen-*Faust* unseres Säkulums ist zu dessen Anfang Erbe einer vorerst unirritierten Goethefrömmigkeit des 19. Jahrhunderts. Am Ende unseres Jahrhunderts erscheint er über seine Säkularisierung hinaus trivialisiert, banalisiert, oft nachgerade wider Goethes Anspruch gebürstet und nur noch als armes Substrat originell sich dünkender Köpfe, die ihre grobe Handschrift gegen den geduldigen Text stellen – in Einrichtungen, die oft Zurichtungen und allzu häufig Hinrichtungen dieses Textes sind.

Solches zu sagen, liefert den Kritiker unmittelbar dem Verdacht bräsiger Verhocktheit aus, dem Befund, er sei rückständig und verstehe den „Geist der Zeiten" nicht, jener Zeiten, in denen wir es – mit den Worten Wagners – doch „so herrlich weit gebracht" hätten. Ich denke, an solcher Frohgemutheit sind Zweifel am Platz.

Goethes *Faust* gilt als der klassische Text deutscher Dichtung schlechthin. Trotzdem oder gerade deswegen mußte dieser Text ins Zentrum von Skepsis und Ablehnung rücken, sobald das Klassische ganz allgemein als Bedrückung ausgemacht worden war, als autoritäres Syndrom antidemokratischer Enthobenheit, als letztlich inhuman elitäre Überforderung usf.

Es ist hier nicht der Ort, in eine Debatte über solche Wertungen einzutreten. Der *Faust* Goethes geriet im genannten Kontext allererst unter das Verdikt der Ikonoklasten, desto mehr, als er über das „verteufelt Humane"[9] hinaus immense Verstehensschwierigkeiten bot, im Mythologischen, Allegorischen und Symbolischen.

Um nur vier Namen zu nennen: Reinhardt – Gründgens – Schröder – Peymann – das 20. Jahrhundert ist nicht arm an in hohem Maß diskussionswürdigen *Faust*-Inszenierungen,

---

[8] Belege bringen Heinz Kindermann: *Das Goethebild des 20. Jahrhunderts.* Zweite, verbesserte und ergänzte Ausgabe mit Auswahl-Bibliographie der Goetheliteratur seit 1952. Darmstadt 1966. – Und: André Dabezies: *Visages de Faust au XX^e siècle. Littérature, Idéologie et Mythe.* Paris 1967.

[9] Goethes kopfschüttelnde Distanzierung von seiner *Iphigenie* ist unschwer auf die *Faust*-Rezeption übertragbar.

und zu den genannten hinzu kommen Dutzende von Aufführungen, die tüchtig oder redlich zu nennen ohne Ironie geschieht.

Wann, von wem, wie und vor welchem Publikum Goethes *Faust* aufgeführt wird, ist über die Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte seines „Hauptgeschäfts"[10] hinaus ein schlechterdings untrüglicher Indikator für ein je und je zeitgenössisches Goethe-Bild, das gerade für den *Faust* stets ein synthetisches ist, ein multifaktorell bedingtes. Wer meinen möchte, es handle sich dabei allein um Bedingnisse literarischer Art, der täuscht sich.

Was indessen in aller Welt, und dies seit dem mittleren und späteren 19. Jahrhundert, als Nonplusultra deutscher Literatur und, mit Goethes eigenem Terminus, der Weltliteratur gilt, ist im Lande Goethes allzu häufig ein numinos angstbesetztes Gebilde, ein zum Gebirge aufgetürmter Stolperstein, seinerseits mit noch höheren und breiteren Gebirgen von Forschungsliteratur oft weniger erschlossen als verdeckt und zusätzlich hermetisiert.

Dem Theater wird angesichts solcher Blockaden häufig die Hoffnung überantwortet, den Text unverfälscht und verständlich-eingängig zu präsentieren – als ob die Bühnen einen Generalschlüssel besäßen.

Goethe hat bekanntermaßen zumindest den Zweiten Teil seines *Faust* für unaufführbar gehalten: einen geradezu filmischen Bild- und Perspektivenwechsel konnte sich der Leiter des Weimarer Liebhabertheaters schlechterdings nicht vorstellen. Die ersten Aufführungen des Zweiten Teils oder beider Teile im 19. Jahrhundert waren denn auch noch sehr statuarische Unternehmungen; erst die technischen Möglichkeiten durch eine Drehbühne oder durch das Simultan-Arrangement von Clemens Holzmeisters Salzburger Fauststadt[11] erlaubten die vom Text geforderte Dynamik.

Auch den *Faust II* in optische Kontexte einzubetten, sofern man nicht die nackte Bühne bevorzugt, herrscht heute kein Mangel mehr. Wir haben längst Bühnenmöglichkeiten, von denen Goethe nicht einmal träumen konnte. Was auf diesen wandlungsfähigen Bühnen indes gezeigt wird – ist es noch Goethes *Faust*?

„Machen Sie mit meinem Faust, was Sie wollen."[12] – Was Goethe 1829 dem ebenso devot wie ratlos anfragenden August Klingemann in Braunschweig mitteilt, seinerseits ratlos und noch nicht einmal für die Aufführung des *Faust I* vor seiner Weimarer Haustür kooperativ – dieses pauschal-lustlose Abwinken haben allzu viele Regisseure unseres Säkulums für eine direkt an sie gerichtete Anweisung betrachtet. Mit dem *Faust* haben sie in der Tat gemacht, was sie wollten; Goethes Intentionen blieben dabei nur zu häufig auf der Strecke oder kamen gleich unter die Räder.

Aus dem 19. Jahrhundert stammen zwei Modi, den *Faust* Goethes auf der Bühne vorzustellen: zum einen der Stil der Meininger, zum anderen die Vorrangigkeit des Dichters vor seinem Werk. Den Meiningern ging es um eine Bühnenausstattung, deren Aufbau und Hintergrund eine eindeutige Ansiedlung zuwies, wobei keine imaginative Phantasie der Zuschauer gefragt war; Naturalistik und Opulenz zeigten, was der Autor sich gewünscht hatte.

---

[10] Vgl. Goethe, *Faust*. Hrsg. und kommentiert von Erich Trunz. Sonderausgabe München 1986, z. B. S. 454, S. 458.

[11] Vgl. *Faust und Mephisto* (Anm. 2), S. 103, und Mahl (Anm. 6), S. 118–122.

[12] Zit. nach Mahl (Anm. 6), S. 17.

Den Dichter vorrangig vor seinem Werk zu sehen: das hatte zur Folge, daß der – sehen Sie mir das Kunstwort nach – Olympismus ins Spiel kam, daß die Titelgestalt mit Goethe weithin oder ganz identisch wurde, daß nicht mehr ein fiktionales Schicksal auf dem Spiele stand, sondern daß die verehrte Autorität Goethes ein Aufschauen auch zu Faust bedingte, der dann am Ende in seiner Rettung zur Bestätigung von Goethes Ruhm diente.

Was sich aus dem 19. Jahrhundert fortsetzte, zuweilen sogar bis in Inszenierungen der zweiten Nachkriegszeit, war die Präsentierung der berühmtesten deutschen Dichtung als nationale Selbstvergewisserung, als Beschwörung des Klassischen und Vorbildlichen. Den *Faust* auf die Bühne zu bringen war etwas anderes – oft etwas kategorial anderes –, als ein sonstiges Stück Goethes oder eines von Schiller oder Kleist ins Programm zu nehmen. Da kam ein Plus ins Spiel, das man Aura nennen mochte oder Nimbus, etwas weniger benennbar als vielmehr erfahrbar Exzeptionelles oder, mit Goethes eigenem Wort, Inkommensurables.[13]

Von dieser Ausnahmestellung des *Faust* zehrt im übrigen noch jede heutige Aufführung wie von einem offenbar unabtragbaren Kapital, das die Zinsen regen Publikumsinteresses weiterhin abwirft.

Die in Goethes Weimar gegründete Republik, nicht mehr als vierzehn Jahre von Bestand, definierte sich in ihrem kulturellen Selbstverständnis weithin über die Ansprüche der deutschen Klassik – wobei über deren kompensatorischen Charakter angesichts eines verlorenen Krieges nachzudenken wäre (dies gilt übrigens auch nach dem Zweiten Weltkrieg, und hier zumindest für die Reklamierung des nationalen Kulturerbes in der DDR).[14]

Man hat das 19. Jahrhundert das Jahrhundert Goethes genannt, mit guten und hier nicht näher zu erläuternden Gründen. Für das 20. Jahrhundert wird man schwerlich einen Dichter-Namen finden, der unser Säkulum überzeugend kennzeichnen würde. Goethes Jahrhundert – man wird es auf die Phase bis 1932 ausdehnen dürfen, 100 Jahre nach dem Tod des Dichters, 100 Jahre auch nach Erscheinen des *Faust II*.

Unirritiert bleibt die Hochachtung vor einem Autor unvergleichlichen Ranges, der als präsent empfunden wird, dessen Aussagen nichts Antiquiertes haben, der über Expressionismus und Dadaismus oder Neue Sachlichkeit hin als Garant eines vorbildlichen Verstehens und Aneignens von Welt gilt. Und ebenso fraglos bleibt die Bedeutung seines Zentralwerks, dessen Herausgehobenheit aus dem sonstigen Werk Goethes gerade auch den Theaterleuten als verbindlich gilt.

Den *Faust* zu inszenieren bedeutet nicht weniger, als Goethe selbst die Reverenz zu erweisen. Der *Faust* erscheint als die am wenigstens personal abgelöste Dichtung, als Botschaft direkter Nähe. Gegen Wortlaut oder Intention des *Faust* anzuspielen, hätte eine Attacke gegen Goethe selbst bedeutet, einen Verrat sozusagen am unbezweifelten Zentrum seines poetischen Schaffens. Der *Faust*, trotz aller seiner Schwierigkeiten im Zweiten Teil, wird als Huldigung an Goethe verstanden, als Weihespiel, das vorerst der einen, großen, unerreichbaren Autorität zugewandt ist.

Das Stichwort „Weihespiel" hat mittlerweile so viel Patina angenommen, daß man es gerne dem 19. Jahrhundert zuweisen möchte. Vergessen wird dabei, daß die Bemühungen,

---

13 Zit. nach Trunz (Anm. 10), S. 460.

14 Kritisch dazu: Volker Braun: *Die Goethepächter*. In: V. B.: *Texte in zeitlicher Folge*, Bd. II. Halle, Leipzig 1990, bes. S. 248. – Vgl. auch: York-Gotthart Mix: *Mit Goethe und Diderot gegen die Pächter des klassischen Erbes*. In: Jb. der deutschen Schiller-Gesellschaft, Bd. XLII, 1998, S. 401–420.

Goethes *Faust* aus dem übrigen Korpus dramatischer Literatur zu exkludieren, weit in unser Jahrhundert hineinreichen. Das ganz und gar Besondere an dafür reservierten Plätzen und Zeitpunkten darzustellen, jeweils an Ostern etwa und etwa hier in Weimar:[15] das sind Absichten, die ein Über-Bayreuth zum Ziel haben und die nur jenen Nachgeborenen Kopfschütteln hervorrufen können, die aus der Sicht der letzten Jahrzehnte urteilen, einer Sicht, die Goethe und *Faust* und alles dazu, was Klassik und Autorität heißt, als längst verabschiedet ansehen zu können meint.

Für die Phase bis zum Ende der Weimarer Republik, die ihren Namen von dem Platz bezog, an dem Goethe 57 Jahre lang lebte, für den Zeitraum also bis zum Beginn der glücklicherweise dann doch nicht tausend Jahre, ist der *Faust* der Bühnen kein Experimentierfeld regietheaterlicher Subjektivismen oder modischer Spielarten, sondern ein von Goethe vorgegebenes Problem, dem gerecht zu werden alle Kräfte dienen.

Nicht, daß die Inszenierungen bis 1933 einander wie ein Ei dem anderen glichen; in einer Zeit der Stars personalisierte sich jede Aufführung neu, samt der Schwierigkeit, den Bühnen-Faust nicht unter die rasche Dominanz des Bühnen-Mephisto geraten zu lassen, jener Rolle, die Goethe 1829 in Weimar als einzige auf seine Bahnen zu bringen unternommen hatte.[16] Die Jahre bis zum Ende der Weimarer Republik waren eine Zeit, in der das Pathos noch nicht gescheut wurde, in der die aus dem Büchmann vertrauten Zitate noch zelebriert wurden, in der die Bühnenausstattung realistischer Art und mithin der perfektionierte Illusionismus vorherrschten, gleichsam *ad maiorem gloriam* eines Weltspiels, das alle Nüchternheit und alle formale Distanzierung verbot und sein Pondus verlangte. Wenn die anthropologische Grundthematik und wenn ein außer aller Konkurrenz verehrter Dichter zu ihrem Recht kommen sollten, dann ging es nicht um Vorstellungen, die ansonsten *à la suite* auf dem Programm stehen mochten; dann war es um höchstrangige Adäquanz zu tun, um eine Werkgerechtigkeit klassischer Überhöhung, die erst Erhebung bringen sollte: Theater als Vorgang der Initiation in Ansprüche hinein, die getrost gegen die eigene Zeit stehen mochten, die aber trotzdem oder gerade deswegen ein „Hinanziehen" erst verbürgten.

Das – wie auch anders in unserem raschen Überblick: weitmaschige – Bild dieser Jahrzehnte wäre indes unvollständig, vergäße man, daß es um ein isoliert Ästhetisches nicht zu tun ist; daß diese Zeit also falsch beschrieben wäre, sähe man ausschließlich dichterische Kategorien am Werk. Der Bühnen-*Faust* dieser Jahre hat seine Berührungen und Verquickungen mit dem Nationalen, auch dem säbelrasselnd Patriotischen nicht nur bei den Soldaten, die mit dem *Faust* im Tornister in den Ersten Weltkrieg ziehen (was sich im Zweiten Weltkrieg wiederholen soll);[17] er hat zugleich seine Affinität zum Deutschen und zum „Faustischen" als Erbe des 19. Jahrhunderts im geistigen Rucksack.[18] Dies gilt für die individuelle Lektüre, die öffentliche Proklamatorik und die Bühnen dieser Ära.

---

15 Vgl. Mahl (Anm. 6), S. 49–60.

16 Bekanntlich ‚schulte' Goethe für die Weimarer Inszenierung nicht etwa den Darsteller des Faust, sondern den des Mephistopheles, Karl von La Roche – in einem Maß, daß „jede Gebärde, jeder Schritt, jede Grimasse, jedes Wort von Goethe" stammte. Zit. nach Mahl (Anm. 6), S. 30.

17 Beispiele aus beiden Weltkriegen bringt der Knittlinger Sonderausstellungskatalog *„Faust" im Zeichen des Mars* (1992).

18 Vgl. Hans Schwerte: *„Faust" und das Faustische. Ein Kapitel deutscher Ideologie*. Stuttgart 1962.

Zu erinnern ist daran, daß *Der Kampf um die Faustdichtung* – so der Titel von Ernst Beutlers Essay von 1941 – für den Zweiten Teil der „Tragödie" erst 1870/71 gewonnen wird. Ein zuvor seiner sachlichen Rätselhaftigkeiten und vor allem seines dann doch entschieden katholisierenden Schlusses wegen weithin abgelehntes und geradezu höhnisch attackiertes Drama avanciert unter dem Kanonendonner von Sedan zu einem Stück Literatur, das nationale Identität zu enthalten und begründen zu können verspricht; ein bislang als sperrig und geradezu unlesbar verketzertes Werk erhält seine Signatur als deutsche Prophetie, als Plattform politischer Selbstvergewisserung, als Leittext eines Strebens, das nicht mehr allein im fiktionalen Raum geortet wird, sondern das einer ganzen Nation das Programm vorgibt.[19]

Der Bühnen-"Faust" dieser Jahrzehnte – auf die Differenzierungsnotwendigkeiten vor und nach dem „Dolchstoß" kann ich hier nur hinweisen – wird zum Bekenntnis für Goethe und für ein Deutschtum, das dem Dichter fremd genug gewesen war. Das „Faustische", diese nie zu überanstrengende Dehnvokabel des 19. Jahrhunderts, umfaßt eine dichterische Figur und einen immer längeren Rattenschwanz von Annotaten. Der „faustische" Bühnen-*Faust* wird nicht erst unter den Nazis zu einer das fröhliche Sündigen lizenzierenden Ermunterungsfigur;[20] er wächst, bemerkt oder unbemerkt, schon in der Weimarer Republik zu einer Gestalt, die vom Theater herab Lehrstunden dafür vermittelt, wie ein Ausnahmestatus zur Regel gedehnt werden kann. Daß man bei alledem immer noch Goethe für den Stichwortgeber hält, mag in kühler gewordenen Klimaten verwundern; für die beschriebene Ära erscheint das gefundene Amalgam nicht analysierensbedürftig.

Ideologische Beeinflussung, Befrachtung, Aufrüstung, Überfrachtung, Vereinnahmung – die Übergänge sind fließend. Für die Nazis jedenfalls bedurfte es nur noch geringfügiger Gleichschaltungen, das für Goethe und seinen *Faust* längst Angebahnte zur sukkurstüchtigen Doktrin zu erklären. Goethe, rasch als Kosmopolit enttarnt, paßte zwar insgesamt keineswegs ins simple Konzept eines braun-rassistischen Chauvinismus. Aber Hitler erklärte sich bereit, dem ungeliebten Dichter vieles um des einen Faust-Satzes wegen nachzusehen: „Im Anfang war die Tat".[21]

Man wird es begrüßen müssen, daß Goethe sich nicht zum Barden versimpeln ließ: denn Aufführungen seines *Faust* sind im Dritten Reich eher selten. Und die Inszenierungen von Gustaf Gründgens entsprechen keineswegs den erwartet plumpen Mustern. Wer hier nur von Klaus Manns Roman *Mephisto* her urteilte, vergröberte individuell herleitbare Verletztheit zum objektiven Befund.[22] – Wer sich über eine systemtreue *Faust*-Inszenierung der Nazizeit informieren möchte, lese in Bernd Mahls Buch den Abschnitt über Karl Wüstenhagens Hamburger Aufführung 1940 nach.[23] Für diese hatten biegsame Philologen längst vorgearbeitet, indem sie in Mephistopheles typisch jüdische Züge ermittelt oder Philemon und Baucis als Paradebeispiele lebensunwerten Lebens ausgemacht hatten,[24] Faust als einen

---

19 Ernst Beutler: *Der Kampf um die Faustdichtung.* In: E. B.: *Essays um Goethe.* 2., erw. Aufl. Leipzig 1941, S. 350–368.

20 Vgl. Günther Mahal: *Der tausendjährige „Faust". Rezeption als Anmaßung.* In: *Literatur und Leser. Theorien und Modelle zur Rezeption literarischer Werke.* Hrsg. von Gunter Grimm. Stuttgart 1975, S. 181–195.

21 Ebd., S. 183 f.

22 Vgl. Carlotta von Maltzan: *Masochismus und Macht in Klaus Manns „Mephisto. Roman einer Karriere".* In: *Kanonbildung – Psychoanalyse – Macht.* Red. John K. Noyes, C. v. M. Frankfurt/M. 1990, S. 145–163.

23 Vgl. Mahl (Anm. 6), S. 127.

24 Vgl. Mahal (Anm. 20), S. 192 ff.

unter Erlösungsgarantie Strebenden, welches Streben einschloß, über Leichen zu gehen. Ideologen suchen sich immer Leseweisen heraus, die dem Text und seiner Intention gegenüber noch so quer stehen mögen; was ins eigene Konzept paßt, ist rasch – trotzdem – gefunden; kein Volk besteht aus kritischen Literaturwissenschaftlern und aus unkäuflichen Theaterrezensenten; der Glaubensdruck von oben gibt eindeutig vor, was unten allgemein gelten soll.

Es kann niemanden wundern, daß in der Zeit zweier deutscher Staaten gerade Goethes *Faust* dazu auserkoren wurde, *recte*: dazu herhalten mußte, hier wie dort die ideologische Profilierung sozusagen mit kultureller Höchstamtlichkeit zu bestätigen. Mit Schwierigkeiten und mit breiten Zonen von Uneindeutigkeit gespickt, konnte Goethes Werk zum flatternden Panier und zum Parolen-Lautsprecher werden.

Die überaus informative Sammelmappe *Faust in Weimar*, 1982 herausgegeben, dokumentiert in Text und Bild DDR-offiziöse Inszenierungen, darunter vier Aufführungen von Fritz Bennewitz, samt einem interpretatorischen Geleitschutz, der die ideologische Instrumentalisierung von Goethes Werk gar nicht erst verbergen möchte. Der Bundesrepublik und ihren *Faust*-Aufführungen wird Formalismus vorgeworfen, eine schlank daherkommende Keulenvokabel.[25]

Die DDR hingegen meinte sich auf dem richtigen Deutungsweg. Ulbrichts Vorstellung, man arbeite hier politisch am Dritten Teil des *Faust*,[26] sei nur beiläufig erwähnt. Intensivere Erinnerung verdienen die parteiamtlich-rechthabenden Aktionen gegen die *Urfaust*-Inszenierung von Peter Monk und Bert Brecht sowie das ideologische Sperrfeuer gegen Hanns Eislers geplante Nationaloper *Johann Faust*, deren Textbuch 1952 erschienen war.[27] Die DDR begriff sich als Verwalterin und Mehrerin des nationalen Kulturerbes, das im Westen imperialistisch, militaristisch, kapitalistisch verraten werde. Goethe galt als sakrosankt und zuvörderst sein *Faust*; seine „positive", seine „optimistische" Lösung infrage zu stellen oder ihr gar zu widersprechen, sie zurückzunehmen[28] stieß auf den entschlossenen Widerstand der Parteileute.

Der Name von Gustaf Gründgens ist nicht allein deswegen eng mit unserem Thema verknüpft, weil er als Schauspieler und Regisseur über Jahrzehnte immer neu dieses Werk verkörpern half; weit mehr noch war es die unfilmische Verfilmung der Hamburger Musterinszenierung des *Faust I*, die wiederum über Jahrzehnte seine Auffassung verbreitet und verbindlich gemacht hat, eine Beschneidung des Spiels auf das Wort, eine Konzentration auf den dichterischen Text, vertrauend darauf, daß hiermit genug für die mitschaffende Imagination des Publikums getan sei.[29] Über die Kinos im ganzen Land wurde der Gründgens-*Faust* bekannt als ein nahezu aller Kritik enthobenes Paradigma, wie die „Tragödie" in ihrem

---

25 Deutsches Nationaltheater Weimar (Hrsg.): *„Faust" in Weimar. Dokumente.* (6 Hefte).

26 Vgl. Deborah Vietor-Engländer: *„Faust" in der DDR.* Frankfurt/M. u.a. 1987, S. 26 ff.

27 Bernd Mahl: *Brechts und Monks „Urfaust"-Inszenierung mit dem Berliner Ensemble 1952/53. Materialien, Spielfassung, Szenenfotos, Wirkungsgeschichte.* Stuttgart, Zürich 1986. – Vgl. Günther Mahal: *Kritisches und Historisches zu Hanns Eislers „Johann Faustus".* In: Faust-Blätter 27, 1974, S. 835–857.

28 Der Terminus einer „Zurücknahme" fiel bereits in Thomas Manns *Doktor Faustus* – hier gegenüber Beethovens Neunter Symphonie.

29 Vgl. Georg Seeßlen: *Faust.* [Gustaf Gründgens Meisterwerk] Materialien zu einem Film von Peter Gorski. Hrsg. von Atlas Film + av. Duisburg 1992.

ersten Teil auf die Bühne zu bringen sei, spartanisch geradezu, ein Appell ans Hirn, eine Mustergültigkeit gesuchter und gefundener Beschränkung. Wer nach 1960 den *Faust* aufführen wollte, kam um Gründgens nicht herum. Aber weil dies so war, gerieten die Sezessionsbemühungen desto forcierter, auch verkrampfter. Dem Schatten des Gründgens-Musters zu entgehen, blieb offenbar wenig außer dem Sprung aus diesem Schatten heraus, hinein ins nicht mehr Karge.

Die Nachfolger von Gründgens, kein Zweifel, hatten es schwer. Sobald sie sich zur Abweichung von der verfilmten Theater-Norm entschlossen und zudem die Originalität ihrer eigenen Handschrift vorweisen wollten, bedeutete das nicht nur einen mitunter großen Schritt weg von Gründgens, sondern auch ein Abrücken von Goethe, dessen Sprache und Personenführung man in der Hamburger Inszenierung optimal repräsentiert sah. Die bleibende Präsenz von Gründgens' *Faust I* über das Kino und seit einigen Jahren auch über Video-Kassetten[30] hat viele spätere Aufführungen – diese These möchte ich aufstellen – in die Goethe-Ferne rücken lassen, mit welcher Bewußtheit auch immer.

Der Bereich des Angemessenen, Authentischen, Kongenialen war und blieb durch Gründgens besetzt. Für Sezessionen indes und für Exzentrisches blieb Platz in Fülle, und abseits von Gründgens oder schließlich auch Goethe zu inszenieren, konnten sich die Regisseure desto eher ermuntert oder gar legitimiert fühlen, als Goethes Name und sein Werk immer weniger die vordem unbezweifelte Höchstrangigkeit einnahm. Man mag das Dichterdämmerung nennen oder ein besonders auffälliges Exempel allgemeinen Werteschwunds oder auch einen wachsenden Überdruß an gymnasialen und bildungsbürgerlichen Pensen. Unbestreitbar wird sein, daß der nicht allein für Thomas Mann 1949 noch als schirmend-unverdächtiges Dach für ein desolates Deutschland (oder gleich deren zwei) geeignet scheinende Name Goethes[31] den saturierteren deutschen Staaten immer mehr zum Zierat wurde, ein schöner Erker, konstruktiv verzichtbar und am Ende nur noch etwas für feiertägliche Rückzüge.

Als Gründgens seinen *Faust I* auf die Bretter brachte und auch im Film auf das enge Brettergeviert nicht verzichtete, befand er sich eben noch innerhalb eines Kontinuums, das bald nach 1960 Risse zeigte und Auflösungserscheinungen nicht mehr verbergen konnte, verursacht nicht zuletzt durch entschiedene Gegenbewegungen, welche Autoritäten jeglicher Provenienz als Instanzen hohler Macht diskreditierten.

Die Aufführungen der letzten Jahrzehnte sind ohne die Gründgens-Folie und eine wachsende Goethe-Ferne und -Schelte nicht denkbar. Entpersonalisierung, Enttheologisierung und Enttragisierung haben einen widerständigen Text allzu geschmeidig gemacht.

Vor allem die Inszenierungen von Schröder 1966[32] und von Peymann 1977[33] zeigen, daß das Theater bei seiner Umsetzung von Goethes Text die Rundungen und Glättungen der kanonischen Kommentare nicht mehr brauchen kann – dort vor allem, wo es für den mehr

---

30 Taurus-Video 1015. Ismaning/München 1991.

31 Vgl. Bettina Meier: *Goethe in Trümmern. Zur Rezeption eines Klassikers in der Nachkriegszeit.* Wiesbaden 1998.

32 Zu Schröder vgl. das Sonderheft der Zeitschrift *Theater heute*: *Theater 1966. Chronik und Bilanz des Bühnenjahres.* Velber bei Hannover 1967, S. 41–72.

33 Johann Wolfgang von Goethe: *Faust. Der Tragödie Erster und Zweiter Teil. Die Aufführung der Württembergischen Staatstheater Stuttgart. Eine Dokumentation von Hermann Beil, Achim Freyer, Bernd Mahl, Claus Peymann, Vera Sturm.* Stuttgart, Zürich 1979.

als zweifelhaften Helden der „Tragödie" die Anachoreten-Serpentinen emporgeht in einen Himmel, der katholisch möbliert ist und der einen keineswegs als strebend Ausgewiesenen gratifiziert. Die Aporie von Fausts Himmelfahrt, interpretatorisch oft zurechtgebogen: sie erscheint bei Schröder und Peymann als nicht-inszenierbar, als bloßer Lesetext, der sein Kopfschütteln gleich mitliefert.

Ob die auf dem Theater zu Papier gewordene Schluß-Szene des *Faust* in den Deutungen der Literaturwissenschaftler zu mehr Skepsis vor allzu frohgemuten Hagiographisierungen der Titelgestalt anregen wird – ich habe da meine Zweifel: die Interpretation des Goetheschen *Faust* vom sakrifizierenden Ende her bügelt vieles Störende und nicht zu Reimende fort, meint, stimmig machen zu müssen, steht unter dem Zwang einer vom Text her nicht gegebenen Harmonisierung. Aber das wäre ein anderes Thema.

Hatte Peymann 1977 die komödiantischen Aspekte sinnenfällig gemacht, so meinten in den Folgejahren einige seiner Kollegen, den *Faust* eher der *Comedy* zuschlagen zu können, jener neudeutschen Lach-Art, die abseits des Nachdenkenswerten siedelt und der manche Plattheit als Tiefsinn gelten mag – Hauptsache, die Hände klopfen auf die Schenkel und die Lachmuskeln bleiben in Aktivität.

Die Demontierung des Goetheschen *Faust* zum Heiterkeitsspender ist ebenso falsch und fatal wie seine einstige Überhöhung zum nationalen und ideologischen Stichwortgeber und Exkulpationsinstrument. Der *Faust* auf dem Theater sollte weder drücken noch entlasten; er sollte als Gegenüber präsentiert werden, das nicht fertige Lösungen oder lose Fertigkeiten vermittelt, sondern ein Stück – ich meine: große – Literatur, ein Stück Dichtung, das weder ein Rezeptbuch noch eine Bildungsdrohung darstellt, vielmehr einen Vorwurf, dem zu stellen sich lohnt.

Das Spiel oder, genauer, der Kampf um Gut und Böse wird seit Jahren seiner ethischen und vor allem seiner religiösen Dimensionen entkleidet; Streben wird als allgemeiner und insbesondere technischer Fortschritt ausgegeben.

Kein Wunder, daß dieses Wegrücken von alten Wertigkeiten den Himmelsschluß des *Faust* nicht unberührt lassen konnte, jenes dann doch unglaublich zu nennende Finale mit Mater Gloriosa und dem Ewig-Weiblichen des Chorus Mysticus. Aber das zumindest inszenatorisch Problematische hat auch den anderen Rahmenteil religiöser Einbindung des Faust-Geschehens erfaßt, den *Prolog im Himmel*. Das dem 19. Jahrhundert noch selbstverständliche Maestoso dieser Hiob-Situation ist längst, wenn überhaupt auf die Bühne gebracht, in den Bereich liebenswert-puppenhafter Ammenmärchen gerückt oder auch in die karikierende Fantasy eines mit nur schiefer Optik darstellbaren Dramenteils.

Vierzehn Gretchen oder vier Wagner oder mehrere Mephistopheles-Gestalten – sind auch gelegentlich Rechtfertigungsversuche für diese Multiplikationseffekte[34] unternommen worden, so steht diesen allen schlicht der Text Goethes entgegen, mit nur einem Gretchen, einem Faust, einem Mephistopheles – jeweils also mit Gestalten ganz individueller Prägung und singulärer Kontur, nicht beliebig zu klonende Figuren, die erst in der Masse die Masse zwingen könnten. Die Reihenbildung erbringt keinen Zuwachs an Bedeutsamkeit oder besserer Imaginierbarkeit, vielmehr das Gegenteil: Das Einmalige wird nivelliert zur Laufnummer; der Aufmarsch entbirgt seine Armseligkeit. Aus 1 mach 10: das sollte dem Spruch der Hexe vorbehalten bleiben.

---

[34] Hier hat Einar Schleef, kollektiv stampfend, 1990 den Anfang gemacht.

Aber nicht allein Multiplikationen führen zur Depersonalisierung, sondern auch die seit 1932 immer neu vorgeführte Dioskurenhaftigkeit von Faust und Mephisto.[35] Die im wissenschaftlichen Diskurs durchaus ergiebigen Überlegungen zur Komplementarität dieser Figuren[36] bringen, umgesetzt auf die Bühne, das hier unverzichtbare agonale Moment zum Schwinden. Mit der gleichgekleideten Auswechselbarkeit werden nicht nur Pakt und Wette zu virtuellen Formen eines Monologs. Daß für derlei Zwillingshaftigkeiten oft die zwei Seelen des Osterspaziergangs begründend nachgeliefert werden, verkennt deren Kontext mit Gründlichkeit.

Gekürzt werden muß immer. Wie, was, mit welchen Sprüngen und eventuell eingeschobenen Lücken-Helfern gekürzt wird – das ist ein Problem, das unterschiedlichste Lösungen erfährt, überzeugende und miserable.

Es gibt zwei Ausnahmen: die auch in diesem Jahr wieder stattfindenden Aufführungen am Goetheanum in Dornach und das im nächsten Jahr nach tausend Presse-Vorberichten startende Projekt von Peter Stein mit Bruno Ganz in der Titelrolle auf der Hannoverschen Expo 2000.

Was Dornach angeht, so könnte ich mich hinter dem Satz Hans Mayers verstecken, den er in seinem *Rückblick des Dramaturgen* zur preisgekrönten Berliner *Faust II*-Aufführung von Ernst Schröder notierte: „Daß die Anthroposophen entsetzt sein würden, verstand sich von selbst, denn von uns wurde Goethe nicht als Kronzeuge Rudolf Steiners mißbraucht."[37]

Daß es in Dornach um die allein angemessene Darstellung des Goetheschen *Faust* gehe, mit eurythmischen Mitteln und in einer sehr eigenen Textkultur, ist die erklärte Absicht. Wer hier widerspräche, geriete rasch unter den Verdacht der Intoleranz. Ich bekenne mich hier zu einiger Intoleranz – der Alleinseligmachungsmaximen wegen. Zwei Sätze Marie Steiners mögen dies illustrieren:

> In die tiefen Schächte der Gedankengänge Goethes, seiner Ahnungen und Intuitionen, in die Welt jener Imaginationen, aus der heraus die feingeschliffenen Worte ihren Bilderreichtum und Ewigkeitswert erhalten haben, konnte vor Rudolf Steiner niemand hineinführen. Er erst macht es uns möglich, tiefer hineinzusteigen in jene Schichten seelenbildenden Menschengeschehens, aus denen die Erkenntnisse von heute ihre Substanz herleiten.[38]

Gespannt darf man sein, was Peter Stein nach stupender Zähigkeit in Hannover bei der Expo 2000 und danach in Berlin und Wien auf ein sicherlich nicht enges Bretterhaus bringen wird.

Peter Stein hat in vielen Interviews Konzeption und Finanzlage (oder auch in umgekehrter Reihenfolge: Finanzlage und Konzeption) seines monströsen Unternehmens unter die Leute zu bringen versucht, resigniert und kämpferisch, anspruchsverstiegen und platt. Der Versuchung, zu zitieren, will ich widerstehen und nur paraphrasieren, daß er sich nach Ru-

---

35 Vgl. Mahl (Anm. 6), S. 113 (Volkstheater Wien, Inszenierung von Richard Beer-Hofmann).

36 Neuerdings hat Jochen Schmidt „Mephisto eine Valenz Fausts selbst" genannt. In: *Mephisto* [Vortrags-Ms. 1999], S. 14.

37 Hans Mayer in: „Theater 1966" (Anm. 32), S. 44.

38 Marie Steiner: *Vorwort* zu: Rudolf Steiner: *Geisteswissenschaftliche Erläuterungen zu Goethes „Faust"*. Bd. I: *Faust der strebende Mensch*. Freiburg i. Br. 1955, S. 9–15, hier S. 11 f.

dolf Steiner für den zweiten zu halten unternimmt, der Goethes *Faust* verstanden habe. Zweifel daran sind freilich schon deshalb angebracht, weil ihm die Figuren außer Faust und Mephisto nichts anderes bedeuten wollen als – dies nun wörtlich – „Kruscht"[39].

Wenn Peter Stein für seinen kompletten *Faust* in Wien eine Fauststadt plant, so darf man das projektierte Schlaf-, Erholungs- und Vergnügungsareal nicht mit Clemens Holzmeisters Simultanbühne in der Salzburger Felsenreitschule verwechseln. Holzmeister ermöglichte für Max Reinhardts Inszenierung ein horizontal wie vertikal permeables Arrangement der Spielorte, das kurze Gänge erlaubte und Umbauten vermied. Peter Steins Faust-Stadt sieht sogar ein Kino vor (man darf fragen: für vom *Faust* Erschöpfte?).

Es muß illiberal klingen, billigt man nicht jedem Regisseur seinen *Faust* zu. Aber der Mut zu dieser Illiberalität ist nichts anderes als die Forderung nach Minima des Authentischen oder, noch deutlicher, die Mahnung, vor lauter Originalität zweifelhaften Kalibers nicht in eine Verfälschung wegzutauchen, die auf den Theaterplakaten besser formulieren ließe, daß da – frei nach Goethe – der *Faust* von Herrn XY zur Aufführung gelange. Es kämen dann, da bin ich sicher, weniger Zuschauer. Aber die Zahl der insgeheim Vergrätzten nähme ab.

Denn unter den Fahnen der Aktualisierung haben sich in die Aufführungen spätestens seit den achtziger Jahren Dinge eingeschlichen, die in Vernachlässigung des Textes oder gleich in Abkehr von diesem Text nur noch Plattformen präsentieren, auf denen unter Goethes Namen die privaten Obsessionen der Regisseure und die billigsten Modernismen ihre Selbstfeier veranstalten.

Tote können sich bekanntermaßen nicht mehr wehren; auch tote Dichter nicht, selbst wenn sie schon zu Lebzeiten zu Weltgeltung gelangt waren und diese nach ihrem Tod beibehalten und mehren konnten. Zu wehren vermögen sich allein die Nachgeborenen. Aber sie sollten es nicht mit dem verkrampften Beleidigtsein tun, indem sie immer neu eine Beschädigung des oder ihres Dichters einklagen.

Sie sollten, so meine ich, ihre eigene Beschädigung artikulieren, den Tatbestand, statt Edelholz nur Plastik vorgesetzt bekommen zu haben, Horn statt Gold.[40] Sie sollten sich die Weinerlichkeit versagen, an Goethe, an ihrem Goethe, sei planvoll gesündigt worden. Nein: ihm, dem Publikum, wurde etwas vorenthalten, weil es unter dem Deckmantel individualistischer Interpretation hinübergespielt wurde ins Zufällige, fernab vom vorgegebenen Text und seinen personellen und handlungsbestimmenden Vorgaben.

Es geht nicht um schulmeisterliche Zensurengeberei, wenn Werktreue eingefordert wird; es geht vielmehr um ein Plädoyer gegen posierte Jugendlichkeit – der nachwachsenden Generationen wegen. Die Jahrgänge sind, wie schon betont, am Aussterben, die den *Faust* noch, und sei es allzu selbstverständlich, als Gipfelpunkt deutscher Dichtung kennen- und oft auswendig gelernt hatten, samt einer Deutung, die in aller Regel vom glücklichen Ende herkam und auf diese Weise ein Werk entproblematisierte, das bei eigenständigem Lesen weder seine Schwierigkeiten noch seine Aporien verbirgt, das bei ungelenkter Lektüre auch

---

[39] Peter Stein: „Faust und Mephisto sind besetzt – der Rest ist sowieso Kruscht." – Zit. nach: Matthias Kolb: *„Faust" häppchenweise. Peter Stein wirbt für sein Theaterprojekt zur Expo 2 000.* In: Stuttgarter Zeitung, 5. 3. 1999.

[40] Der Wechsel von Gold zu Horn findet sich bereits in einem Bericht des 16. Jahrhunderts, der den historischen Faust und Agrippa von Nettesheim zusammen auftreten läßt, in den *Disquisitiones Magicae* von Martinus Delrio (1599). In: Alexander Tille: *Die Faustsplitter in der Literatur des 16. bis 18. Jahrhunderts.* [Repr.] Hildesheim, New York 1980, S. 102.

das Schwadronieren vom „Faustischen" verbietet und das die allzu leichtgewichtige Identifizierung von Faust und Streben verweigert.

Statt vieler anderer Modernismen nenne ich nur die aktuellsten: Coca Cola und Pommes frites, Kino statt Dom, Motorhaube statt Wirtshaustisch, Pissoir statt Straße.[41] Der Witz solcher Verheutigungen, wäre es denn einer, verbraucht sich schnell. Verwunderlich bleibt nur, daß derlei Späßchen und Mätzchen tatsächlich auf die Bühne kommen – müßte man doch annehmen, daß in den oft sehr langen Probezeiten der Regisseur selbst oder seine Dramaturgen zur An- oder besser Einsicht gelangen sollten, Grüße aus Kalau und Pennäler-Lustigkeiten dem Papierkorb zu überantworten.

Goethes *Faust* wird über das 20. Jahrhundert hinaus in Lektüre, schulischer Behandlung, szenischer Darbietung und in seinem Renommee, in seinem Anspruch, in seinen Schwierigkeiten und Aporien nicht von der geistig-literarischen Bildfläche verschwinden, weiterhin Künstler und Komponisten zu aneignender Ergänzung anregen, Drucker und Verlage und Buchhändler nähren, manches Party-Gespräch mit ponderabel scheinenden Ungefährheiten bereichern und die Menschen ins Theater ziehen, in ein Theater – wie ich hoffe und annehme –, das sich von den deformierenden Macher-Karikaturen wieder entfernt und einen Text umzusetzen bereit ist in „doppelter Zeitgenossenschaft", über dem Neuen das Alte nicht vergessend oder exstirpierend, überkommen und aktuell zugleich also, was keine Quadratur des Zirkels bedeuten muß.

Ich wünsche Ihnen wie mir, daß noch häufig Gelegenheit besteht, den *Faust* Goethes in Versionen zu erleben, die nicht für verstaubt halten, was die eine Zeitgenossenschaft angeht, und die ebensowenig für eine *conditio sine qua non* ansehen, daß nur Pop und Anbiederung an den „Geist der Zeit" ins heutige Bewußtsein zu dringen vermöchten.

Nachbemerkung zur Debatte in Weimar

Nicht unbedacht hatte ich meinen Bemerkungen mit den Vokabeln „feuilletonistisch" und „polemisch" die Lizenz ‚didaktischer' Einseitigkeit zu verschaffen versucht; auf Widerspruch angelegt, mußten sie jene Kontrahenten mobilisieren, die dem Theater eine autonome Zone auch aktuellen und selbst modernistischen Inszenierens zubilligen, einen ästhetischen Sonderraum, in welchem die Regisseure zumindest so viel Gewicht beanspruchen wie die Textproduzenten. Gerade Goethe, so wurde vorgebracht, habe als Vertreter des Regiertheaters zu gelten – was, beiläufig und nicht allein im Blick auf Kleists nochmals *Zerbrochenen Krug*, mangelnde Adäquanz zur Tugend erklärt.

Überzeugt bin ich, daß ein Plädoyer für Statthaftigkeit und geradezu Notwendigkeit aktualistischen Umsetzens des goetheschen *Faust* die Kontrahenten der Kontrahenten mit ebensoviel Argumentationsfuror versorgt hätte und eine rege bis erregte Debatte nur dann ausgeblieben wäre, hätte man gemäß den Stichworten „Aus- und Abgewogenheit" beide Positionen der Werktreue und der jeweiligen Adaptionsberechtigung in Balance gebracht.

Niemanden hätte es also mehr gewundert als den Referenten, wenn seinem parteilichen Stenogramm nur akklamiert worden wäre. – Leider fehlte beim Vortrag und während der Diskussion die Zeit, den ersten Vertreter der Werktreue-Forderung zu zitieren, Ludwig Bechstein.

---

41 Die Beispiele sind zu präsent, als daß sie im einzelnen belegt werden müßten.

Seine Stellungnahme von 1831(!) sei zum Schluß auszugsweise wiedergegeben, als staunenswert früher Beitrag zu einer seither offenen Debatte:

> Vor allem hat der Regisseur oder wer es sonst sey, der Faust in die Scene setzt, sich zu hüten, daß er kein Spektakelstück aus der erhabenen Tragödie mache, dieß wäre der ärgste Mißgriff, und eine grobe Beleidigung des Dichters, wie des gebildeten Publikums. Willkühr ist ein unbändiges, wildes Roß, ihm muß zeitig Gebiß und Stangenzaum angelegt werden, vor Willkühr bewahre der Himmel jeden, dem es obliegt, bei einer Aufführung des Faust berathend oder anordnend zu walten. Glaube Niemand, diese Worte seyen als vorzeitige Befürchtung hingeworfen, nein, die Bahn ist schon gebrochen aus Faust eine Farce zu machen! [...] Warum muß just Göthes Faust der Sündenbock seyn, an welchem dramatischer Vandalismus sein Müthchen kühlen darf?[42]

[42] Ludwig Bechstein: *Die Darstellung der Tragödie „Faust" von Göthe auf der Bühne.* In: *Faust und Mephisto* (Anm. 2), S. 26–30, hier S. 27.