

Theater und Universität im Gespräch

K&N

Ortrud Gutjahr (Hg.)

# Faust III

von

Johann Wolfgang von Goethe



Nicolas Stemmanns Doppelinszenierung am Thalia Theater Hamburg

## Inhalt

<b>Überblick zur Werk- und Aufführungsgeschichte</b>	25
<b>Joachim Lux</b>	45
Maßlosigkeit und Dekonstruktion in Goethes <i>Faust</i>	
<b>Ortrud Gutjahr</b>	53
Weltenwanderer Faust. Goethes <i>Faust</i> I/II und die Doppelinszenierung von Nicolas Stemann	
<b>Hans Christoph Binswanger</b>	85
»Magie des Geldes in Goethes <i>Faust</i> «	
<b>Ulrike Prokop</b>	95
Der Teufel und die Unschuld, oder: Wie Mephisto an Gretchen scheiterte	
<b>Diskussion</b>	117
»Das Begehren nach Unsterblichkeit«	
<b>Wolfram Weiße</b>	131
Teufelswerk? Mephisto und die Religion(en)	
<b>Alexander Honold</b>	143
Elementartheater. Walpurgisnacht und Klassische Walpurgisnacht	
<b>Christine Lubkoll</b>	167
»Den lieb' ich, der Unmögliches begehrt.« Utopismus und Skeptizismus in Goethes <i>Faust</i>	
<b>Michael Jaeger</b>	185
»Solch ein Gewimmel möcht' ich sehn.« Fausts Utopie der Weltkolonisation	
<b>Diskussion</b>	199
» <i>Faust</i> I von <i>Faust</i> II her gesehen«	
<b>Gespräch</b>	219
»Diese Unplanbarkeit ist das Wesen des Mediums Theater« Ein Gespräch mit dem Regisseur Nicolas Stemann	

sowie den Schauspielern  
Philipp Hochmair und Sebastian Rudolph

<b>Hans-Thies Lehmann</b>	241
Schrecken, Performance, Allegorie. Impromptu zu Nicolas Stemanns <i>Faust</i>	
<b>Studierende der Universität Hamburg</b>	255
»Sind wir nicht alle ein bisschen Faust?«	
<b>Autorinnen und Autoren</b>	265
<b>Photonachweis</b>	266
<b>Anhang</b>	
Bühnenfassung <i>Faust I</i> Thalia Theater Hamburg	269
Bühnenfassung <i>Faust II</i> Thalia Theater Hamburg	379

## ZITATE AUS DEN BEITRÄGEN

»Faust eignet sich nicht als Säulenheiliger. Das ist ein groteskes ideologisches Missverständnis. Goethes *Faust* ist kein Monument des Konservatismus, sondern er zeigt vor allem dessen rätselhafte Schizophrenie: Denn wie ist es den Konservativen eigentlich möglich, einerseits wertebewahrende Bildungs- und Moralkodici zu formulieren, um im gleichen Atemzug im von ihnen selbst betriebenen Modernisierungsprozess daran zu arbeiten, sämtliche Ideologeme des Konservativen aufzulösen, ja zu vernichten? Vielleicht ist dies das eigentliche Rätsel, an dem sich Goethe bis kurz vor seinem Tod abgearbeitet hat. Und Stemann löst dieses Dilemma am Schluss nicht in Tragik oder Mystik auf, sondern will's in seiner Lösung für den Chorus mysticus lebensfroher, meinethalben auch hedonistischer.«

Joachim Lux

»Der Gelehrte der Neuzeit sucht, wie Goethe dies in seiner Faust-Figur gestaltete, die Erfahrung kosmischer Ordnung zu gewinnen und sich als gottgleicher Schöpfer zu verstehen. So will Faust höchste Wahrheit erlangen, indem er nicht nur Wissen erwirbt und Möglichkeiten imaginiert, sondern sich in diese Erfahrungswelten utopischen Zuschnitts auch hineinbegibt und sie leiblich-seelisch erlebt. Doch gerade darin ist sein Streben paradoxal angelegt, denn es richtet sich auf immer größere Projekte und weitreichendere Ziele bei gleichzeitiger Unmöglichkeit, im erlebten Augenblick auch ein erfülltes Leben zu erfahren. Für eben diese gigantomanisch ausgerichtete Lebenshaltung, welche die genießende Freude an der Schönheit des Augenblicks notwendig meiden *muss*, steht der Teufelspakt. Mit dem »Faustischen« ist daher ein zutiefst ambivalentes Lebenskonzept verbunden, insofern es lustvolles Jungsein, weltgesättigte Erfahrung und – auf der Basis moderner Geldwirtschaft – technischen Fortschritt verspricht, jedoch durch Bindungsfurcht und die Unfähigkeit, sich dem unverhofft beglückenden Erleben hinzugeben, geprägt ist. Mithin ist Faust ein Weltenwanderer, der im Streben nach umfassendem Wissen, lustvollem Erleben und tätigem Sein, sich selbst versäumt. Für diese in ihrem unablässigen Streben paradoxe Weltenwanderung hat Stemann ein Inszenierungskonzept entwickelt, das Faust erstaunlich jung aussehen lässt.«

Ortrud Gutjahr

»Durch die schrankenlose Ausbeutung der Natur und den Einsatz der energiebetriebenen Maschinen erhält das Papiergeld, wenn es kapitalisiert und investiert wird, einen Goldgleichwert. Es ist gleich wie das echte Gold wertvoll und unvergänglich. Darüber hinaus aber ist es, *im Unterschied* zum echten Gold, ständig vermehrbar. Es ist also noch wertvoller als Gold. Damit scheint Faust, scheint der moderne Mensch, in die Fußstapfen Gottes zu treten. Dies kommt sogar in der ökonomischen Fachsprache zum Ausdruck. In dieser wird das Papiergeld als »Fiat-Money« bezeichnet. Damit wird auf den Schöpfungsprozess angespielt, wie er in der Bibel beschrieben wird. Im ersten Kapitel Mose heißt es – im Lateinischen –: Gott sprach: »Fiat lux, et lux facta est« – »Es werde Licht, und es ward Licht.« So spricht Faust »Fiat moneta, et moneta facta est« – »Es werde Geld, und es ward Geld.« Faust, der moderne Mensch, scheint den Schöpfungsprozess fortsetzen und das irdische Paradies aufbauen zu können.«

Hans Christoph Binswanger

»Wenn man auch die heroischen Züge Margaretes deutlich erkennen kann, so bleibt doch das Element der Verkleinerung und Herabsetzung bestehen. [...] Die Verkleinerung Margaretes, die auch im Namen »Gretchen« auftaucht, wiederholt sich im Schlussakt von *Faust II*. Adorno kritisiert die »karge und herablassende Belobigung Gretchens als der »guten Seele, die sich einmal nur vergessen«. Und er fährt fort: »Um die eigene Weitherzigkeit unter Beweis zu stellen meint ein Kommentator dazu, die Zahl der Liebesnächte werde im Himmel nicht nachgerechnet und markiert so erst das Philiströse des Passus, der klügelnd die entschuldigt, welche alle Schmach der männlichen Gesellschaft zu erdulden hatte, während mit ihrem Geliebten, dem Meuchelmörder ihres Bruders, weit großzügiger verfahren wird.« Adorno folgert: »Lieber als bürgerlich das Bürgerliche vertuschen, sollte man es begreifen in seinem Verhältnis zu dem, was anders wäre.«<sup>1</sup> Die Ambivalenz ist da – und doch überwiegt bei genauerem Hinsehen die Kraft der Margarete!

Die Stemmannsche Inszenierung folgt der kritischen Sicht – Margarete auf der Suche nach der Grenzerweiterung, nach der Überschreitung des engen Horizonts. Sie sehnt sich heraus aus einem Leben voller Pflichten, arm an Gefühlen, in jeder Hinsicht beschränkt.«

Ulrike Prokop

»*Mephisto und die Religion*: Diese Frage führt uns in den Bereich der Dämonen, des Dämonischen, des Verteufelten. Bei uns spielen gegenwärtig Vorstellungen von Teufel und Hölle kaum mehr eine Rolle. Aber die Beschäftigung mit Mephisto weist darauf, dass wir es auch heute mit genug Dämonen zu tun haben. Dass die rationale und theologische Abkehr von Vorstellungen des Dämonischen einhergeht mit einer in Kunst, Literatur und Film mit großer Intensität aufgenommenen Thematik von bösen Geistern, von dämonischen Mächten, von Unerklärlichem etc. Dabei sind die direkten religiösen Konnotationen oft eher verdeckt. Dies erscheint gerade als wichtig angesichts einer Situation, in der – wie oben angedeutet – das Thema Religion im öffentlichen wie im akademischen Bereich immer stärkere Beachtung erfährt.«

Wolfram Weiße

»Dass Goethes Behandlung des *Faust*-Stoffes überhaupt das Medium des theatralen Spiels explizit zum Gegenstand der Darstellung macht, signalisiert bereits der dreifache Anlauf des die Studierzimmerszene und damit die eigentliche Exposition präludierenden Auftaktes mit »Zueignung«, »Vorspiel auf dem Theater« und »Prolog im Himmel«. Reflektierte die »Zueignung« die doppelbödige Realitätsform vorgefundener und selbstgeschaffener Kunstfiguren, so rückt das »Vorspiel« ein zugleich ökonomisches wie gattungspoetisches Dilemma der zeitgenössischen Institution *Theater* in den Vordergrund, die Diskrepanz zwischen kunstautonomen Authentizitätsanspruch und modischer Konzession an den Publikumsgeschmack. Nicht nur zwischen diesen beiden muss der Dichter navigieren, sondern als Theaterautor zugleich zwischen widerstreitenden Genrekonventionen: im »Liebesabenteuer« (V. 160) winkt das Gattungsideal des Romans (V. 165), im »Quell gedrängter Lieder« die Klanglichkeit und das Ausdrucksideal des Lyrischen (V. 186). Zu höchster Ebene wird schließlich im himmlischen Prolog zwischen Gott selbst und Mephisto jener teuflische Kontrakt geschlossen, der die Wette um die Seele Faustens zum Inhalt hat – ein agonales Spiel par excellence, das der ganzen folgenden Tragödie den Rahmen und die Spannung vorgibt. Schon diese wenigen Stichworte deuten an, wie systematisch

---

<sup>1</sup> Theodor W. Adorno: »Zur Schlusszene des Faust«, in: Ders.: *Noten zur Literatur II*, Frankfurt a. M. 1961, S. 13.

Goethe im *Faust* das spielerische Potential des Theaters vermessen hat: als Institution und Gattung, nicht zuletzt aber auch als Medium zur Erzeugung künstlicher Welten.«

Alexander Honold

»Den lieb' ich, der Unmögliches begehrt« – dieser ins Grundsätzliche gewendete Satz liefert, wie ich meine, einen Schlüssel zum Verständnis der Faustfigur bzw. zur Gesamtanlage des Goetheschen *Faust*. Allerdings sollte er hier nicht vordergründig verstanden und auf das (konkrete) Begehren (etwa einer schönen Frau) bezogen werden. Es geht vielmehr – darauf verweist die sentenzhafte Aussage Mantos – um die Struktur des Begehrens selbst, die durch Faust verkörpert wird. Dabei lässt der Satz: »Den lieb' ich, der Unmögliches begehrt« zwei Akzentuierungen zu. Betont man das »Unmögliches«, also den *Gegenstand* des Begehrens, dann verweist der Satz auf das utopische Denken bzw. Wünschen Fausts – er will erreichen, was nach menschlichem Ermessen oder nach den Gesetzen der Logik nicht realisierbar erscheint. Im Falle der Helena-Sehnsucht bedeutet dies nicht nur das Überspringen oder auch die Nivellierung der Zeitdifferenz (hier zwischen Antike und moderner Welt) bzw. die Durchbrechung des natürlichen Zeitlaufs, sondern überhaupt die Auslöschung jeglicher Art von Differenz – wie wir später bei genauerer Betrachtung des Helena-Aktes sehen werden. Man kann den Satz Mantos aber auch als eine Art Verabsolutierung des Begehrens selbst lesen (»Den lieb' ich, der Unmögliches *begehrt*«): Mit dieser Akzentuierung wird in den Vordergrund gerückt, dass die Wunschform des Begehrens hier notwendig an die Bedingung seiner Unerfüllbarkeit oder jedenfalls an die buchstäbliche »Unhaltbarkeit« der Erfüllung gebunden ist.«

Christine Lubkoll

»Die *Faust*-Fabel zählt zu den wichtigsten Erzählungen im Mythos der Moderne, in der Gründungsgeschichte des modernen (Selbst-)Bewusstseins. Deren Schlüsselereignis ist der Protest des Menschen gegen die Bedingungen seiner Existenz. Jede Epoche lässt neue Helden im Namen des großen Protests auftreten. Einer der ersten und zugleich prominentesten Heroen unserer Mythologie ist Prometheus, der gegen den antiken Götterhimmel und mithin gegen die religiöse Eingrenzung seiner Existenz protestiert. Machen wir in der Geschichte dieses Mythos einen großen Sprung, so landen wir bei Johann Faust, der in den entsprechenden Legenden seit dem 16. Jahrhundert gegen das christliche Weltbild und den Gott der Bibel protestiert. Dass Faust und Prometheus Brüder im Geiste des Protests sind, führt uns besonders eindrucksvoll, nach einem weiteren großen Sprung ins Zeitalter der Aufklärung, Goethe vor Augen, der zur gleichen Zeit, da er sein Faustdrama beginnt (den sogenannten *Urfaust*), seine Prometheus-Ode schreibt.«

Michael Jaeger

»Das Spiel beginnt auf leerer Bühne. Und sogleich wird klar: In diesem Theater geht es nicht nur monologisch zu, sondern der Schauspieler wird so sehr wie irgend möglich zum *Performer*, der seine Präsenz, sein Sosein, seinen Körper, seinen Kontakt zum Publikum, seine »Aura« mehr ausspielt als dass er, mimetisch eine Rolle spielend, diese verkörpert. Faust, Gretchen, Mephisto – das sind hier weniger Rollen als Facetten eines monologischen Ich-Seins.

Eine Konsequenz dieses Zugangs ist es, dass die Inszenierung kaum das Thema Alter berührt. Es geht um die lebendigen Akteure von heute, ihre Lebenszeit, ihr Lebensalter, ihre Wahrnehmung, weniger um das Abbilden und Vorführen der fiktiven Gestalten. Die Priorität des Ausführens und Vorführens der Bühnenaktionen hier und jetzt rückt das Theater in die Nähe der Performance. Auch wenn auf diese Weise einerseits manches nicht zum Tragen kommt, erlaubt dieser Akzent auf die Theaterwirklichkeit der Spielenden und ihrer Verbindung zum Publikum andererseits einen intensiver nachvollzogenen und veränderten Blick auf den Schrecken, der in *Faust* sedimentiert ist. Die Inszenierung lässt nicht zu, dass man das Theater als kultiviert-gemessen zu besuchendes Museum auffasst und sich jener Glättung vollends überlässt, die den Abgründigkeiten des Stoffs schon in Goethes klassischer Sprache programmatisch widerfuhr.«

Hans-Thies Lehmann