



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Doktor und Nekromant

„Elemente des Narratives ‚Faust‘ vom *Volksbuch* bis Grabbes
„*Don Juan und Faust*““

Verfasserin

Sophie Müller-Vaclav

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.^a phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt: Theater-, Film- & Medienwissenschaft

Betreuerin / Betreuer: Univ.-Doz. Mag. Dr. Brigitte Dalinger

Vielen Dank an meine Mutter, die immer geduldig war und ein offenes Ohr für mich hatte und an meinen Mann, der mir in schwierigen Zeiten immer zur Seite stand und mir Mut machte. Und schließlich bedanke ich mich bei meinem Vater – ich weiß, er wäre stolz auf mich.

Inhaltsverzeichnis

Inhaltsverzeichnis	3
Vorwort	6
Einleitung	7
Forschungsfrage	9
1 Die Elemente des Narratives „Faust“	10
2 Es war einmal im 15. Jahrhundert: der historische Faust und sein Vermächtnis	11
3 Fausts literarische Auferstehung: das Volksbuch	16
3.1 Inhalt & Form	16
3.2 Wichtige Elemente der Faust-Geschichte	17
3.3 Geschichtliche Entwicklung und Hintergründe	19
3.4 Themen und Motive im <i>Volksbuch</i> von 1587	21
3.5 Leserschaft des <i>Volksbuches</i>	22
4 Die Geburt einer Legende – Marlowe und sein Faust-Bild	23
4.1 Inhalt und Form	23
4.2 Wichtige Elemente der Faust-Geschichte	24
4.3 Hintergründe	25
4.4 Themen und Motive	25
4.5 Marlowes Einfluss auf das europäische Festland	27
5 Faust auf den Puppenbühnen: Karl Simrocks „Doktor Johannes Faust. Puppenspiel in vier Aufzügen“ und Johann Geißelbrechts „Doctor Faust“	29
5.1 Die Texte im Detail	31
5.1.1 Johann Georg Geißelbrecht: „ <i>Doctor Faust. Eine alte Volks-Sage, aus den Zeiten des 12ten Jahrhunderts in 5 Aufzügen</i> “	31
5.1.2 Karl Simrock: „ <i>Doktor Johannes Faust. Puppenspiel in vier Aufzügen</i> “	32
5.1.3 Wichtige Elemente der Faust-Geschichte	33
5.2 Die Texte	35
5.2.1 Formale Strukturen	35
5.2.2 Ort	36
5.2.3 Schauplätze	37
5.2.4 Personen	39
5.2.4.1 Faust und Mephistopheles	39
5.2.4.2 Kasperle/Hanswurst/Casper	42
5.2.4.3 Der Pakt - die Beziehung zwischen Faust und Mephistopheles	44
5.2.4.4 Nebenfiguren	46

5.3	Quellen und Aufbau	46
5.4	Sprache	48
5.5	Regieanweisungen	51
5.6	Das Publikum	53
5.7	Historischer Kontext	56
5.7.1	Exkurs: die Stellung der Wissenschaft	58
5.7.2	Exkurs: Faust und Deutschland	59
5.8	Theatergeschichtliche Umstände	61
5.8.1	Die Entwicklung der lustigen Figur	61
5.8.2	Die Entwicklung der Puppenbühne im deutschsprachigen Raum	63
5.8.2.1	Geschichte des Puppenspiels in Österreich	64
5.8.2.2	Exkurs: Handpuppen-Bühnen	65
5.8.3	Die Situation des deutschsprachigen Theaters	65
5.8.4	Die gesellschaftliche Stellung der Wanderbühnen	67
5.8.5	Die Puppenspiele auf der Bühne – die Praxis	68
5.9	Kernaussage der Texte	71
5.10	Rezeptionsgeschichte	72
5.11	Das Ulmer Puppenspiel	73
5.11.1	Der Text im Detail: „ <i>Doktor Johannes Faust. Schauspiel in zwei Teilen</i> “	73
5.12	Die drei Puppenspiele im Vergleich – eine Chronologie	75
5.13	„ <i>Faust</i> “ auf den Puppenbühnen der Gegenwart	75
5.13.1	Marionettenbühne Bille	76
5.13.1.1	Das Theater	76
5.13.1.2	„ <i>Doktor Faust</i> “	76
5.13.2	Bamberger Marionettentheater	78
5.13.2.1	Das Theater	78
5.13.2.2	„ <i>Doctor Johann Faust</i> “	78
6	Fausts Wege im 18. und 19. Jahrhundert	80
6.1	Das 19. Jahrhundert	80
7	Christian Dietrich Grabbe: „<i>Don Juan und Faust</i>“	83
7.1	Christian Dietrich Grabbe als Theaterautor	83
7.2	Der Text „ <i>Don Juan und Faust</i> “	84
7.2.1	Die Idee	84
7.2.2	Der Inhalt	85
7.2.3	„ <i>Don Juan und Faust</i> “ als Faust-Geschichte	86
7.2.4	Der Text	88
7.2.5	Zeit und Ort	89
7.2.6	Personen	92
7.2.6.1	Faust	92

7.2.6.1.1	Beziehung Faust - Teufel	95
7.2.6.2	Don Juan	95
7.2.6.3	Donna Anna	97
7.2.6.4	Die Beziehung Don Juan - Faust	99
7.2.7	Sprache und Stil	100
7.2.8	Die Motive	100
7.2.9	Grabbe am Theater: das Problem der Theatralität	101
7.2.10	Grabbes Dramen als Theatertexte	103
7.2.11	Kernbotschaft	107
7.2.12	Das Problem der Liebe bei Grabbe	108
7.2.13	Quellen	108
7.2.14	Aufführungsgeschichte	109
7.2.15	Rezeptionsgeschichte	111
8	Faust im 20. Jahrhundert	112
8.1	Faust am Theater des 20. Jahrhunderts	112
8.1.1	Christoph Marthalers „Goethes Faust $\sqrt{1+2}$ “	113
8.1.2	Matthias Hartmanns „Faust, der Tragödie erster Teil“ und „Faust, der Tragödie zweiter Teil“	114
8.1.3	Friederike Hellers „Doktor Faustus – my love is as a fever“	117
9	Fazit	120
	Zusammenfassung	122
	Abstract	124
	Bibliografie	126
	Primärliteratur	126
	Sekundärliteratur	127
	Aufsätze und Beiträge	129
	Internetquellen	135
	Online-Nachschlagewerke	135
	Theater-Websites	135
	Online-Kritiken	135
	Curriculum Vitae	137

Vorwort

Seit ich in meiner Schulzeit mit Goethes „*Faust. Der Tragödie erster Teil*“ konfrontiert wurde fesselte mich dieses Thema. Als ich dann darüber hinaus erfuhr, dass diese Geschichte auf einer uralten Tradition und auf einem realen Menschen beruht, wollte ich mich eingehender mit der Thematik befassen und las viele der Werke anderer Schriftsteller – wie etwa Thomas Mann, Heinrich Heine, Christopher Marlowe oder Nikolaus Lenau.

Trotz der frühen Faszination für die Faust-Thematik, entdeckte ich diesen Stoff erst spät als Thema meiner Diplomarbeit. Doch als ich heraus fand, dass diese Geschichte eine sehr lange Tradition auf den Puppenbühnen hatte und dem großen Gelehrten Faust dabei eine lustige Figur zur Seite gestellt wurde, beschloss ich mich gänzlich in der Materie zu vertiefen.

Besonders spannend fand ich den Umstand, dass der Stoff zwar in Deutschland seinen Ursprung nahm, jedoch erst den Umweg über England gehen musste, um zu Ruhm zu gelangen. Hätte er im 16. Jahrhundert nicht Marlowe erreicht und hätte er ihm nicht ein Drama gewidmet, dann hätte vermutlich auch Goethe niemals seinen „*Faust*“ nieder geschrieben.

Darüber hinaus interessierten mich die verschiedenen Zugänge der einzelnen Schriftsteller und Dramatiker, die allesamt einen anderen Blick auf die Kerngeschichte haben und diese auf ihre Weise präsentieren. Als ein recht plastisches und außergewöhnliches Beispiel hierfür erwies sich Grabbes „*Don Juan und Faust*“.

Zum Schluss interessierte mich noch, wie die behandelten Werke und Zugänge auf den heutigen Bühnen zu finden sind – nicht zuletzt deshalb, weil zur selben Zeit Michael Hartmanns Inszenierung der beiden Teile von Goethes „*Faust*“ am Burgtheater zu sehen war. Es stellte sich im Allgemeinen heraus, dass die alten Quellen weit in den Hintergrund gerückt sind und die gegenwärtige Faust-Rezeption überwiegend Goethe gewidmet ist, was besonders interessant ist, da doch Goethe selbst nur ein Bearbeiter von vielen war.

Einleitung

Die Thematik „Faust“ fesselt seit ihrer Entstehung im ausklingenden 16. Jahrhundert die Menschen. So viele Schriftsteller, Dramatiker und Künstler im Allgemeinen sich immer wieder an ihr versuchten, so viele Wissenschaftler fanden immer wieder neue Theorien über die Herkunft der Sage, ihre Entwicklung und schließlich über die Bedeutung einzelner Faust-Bearbeitungen. Dabei ist jedoch zu bemerken, dass sich die meisten Faust-Forscher überwiegend Goethe und seinem Werk widmen.

Da die Faust-Rezeption sich überwiegend auf Goethe konzentriert, widmet sich diese Arbeit den unbekannteren Fassungen, über die es noch nicht so viele wissenschaftliche Betrachtungen gibt.

Versucht man sich mit den Quellen der Faust-Bearbeitungen, dem *Volksbuch* und Marlowes Text, sowie mit dem historischen Faust zu beschäftigen, stößt man immer wieder auf Publikationen des Germanisten Günther Mahal. Er war es auch, der die Puppenspiele von Simrock und der Ulmer Puppenbühne, sowie – in einer anderen Ausgabe – das Stück Geißelbrechts veröffentlichte und somit wieder einer breiteren Masse zugänglich machte. Dennoch muss hier beachtet werden, dass er eher einem archivarischen und germanistischen Interesse nachkommt. Die Stücke werden bei ihm nicht theaterwissenschaftlich untersucht. Um jedoch mehr über den Ursprung der Faust-Geschichte und vor allem über die historische Person zu erfahren, werden in dieser Arbeit vor allem Mahals Werke *„Faust: Untersuchungen zu einem zeitlosen Thema“* (1998) und *„... aus allen Zipfeln...“* (1999) herangezogen. Zusätzlich lieferte *„Faust in Literature“* (1975) des Literaturwissenschaftlers J. W. Smeed ergänzende Hinweise sowie andere Betrachtungsweisen zu Mahals Thesen. Da zum historischen Faust heute nicht mehr viel bekannt ist - es gibt nur noch neun Quellen zu seinem Leben und Wirken – hat dies zur Folge, dass sich die Wissenschaft nicht ganz einig ist, welcher Natur die Person Faust tatsächlich war.

Bei der Behandlung der dramatischen Gestaltung der Faust-Sage lieferte Gerd Eversbergs Dissertation *„Doctor Johann Faust. Die dramatische Gestaltung der Faustsage von Marlowes ‚Doktor Faustus‘ bis zum Puppenspiel“* (1988) wichtige Informationen und Fakten. Darüber hinaus war Henryk Jurkowskis *„A History of European Puppetry. From its Origins to the End of the 19th Century“* (1996) eine wichtige Quelle für die Darstellung der Praxis einer Puppenbühne und deren historische Entwicklung. Da nur noch wenige der historischen

Puppenspiel-Texte erhalten sind, musste bei dieser Arbeit auf jene zurückgegriffen werden, die heute noch der Öffentlichkeit zugänglich sind. Dennoch ist man sich hier einig über die wichtige Rolle des Faust-Stoffes beim Siegeszug der lustigen Figur.

Grabbe und sein Werk sind in der Wissenschaft nicht stark vertreten. Sein Drama „*Don Juan und Faust*“ wird dabei noch weniger beachtet. Bei der genaueren Betrachtung des Werks lieferte vor allem Christine Kovacs’ „*Interpretation von Grabbes Drama ‚Don Juan und Faust‘*“ erste Hinweise. In weiterer Folge brachten die Beitragssammlung „*Christian Dietrich Grabbe – Ein Dramatiker der Moderne*“ (1996) von Detlev Kopp und „*Christian Dietrich Grabbe. Zwei Studien*“ (1951) des Literaturwissenschaftlers Hans-Werner Nieschmidt einige Erkenntnisse. Auch bei Grabbe und seinem Werk ist auffällig, dass sich überwiegend die Literaturwissenschaft damit beschäftigt, die Theaterwissenschaft ihm jedoch weniger Beachtung schenkt. Dennoch gab in diesem Zusammenhang vor allem der Aufsatz „*Theatralität und Szenisches Lesen*“ (2001) von Florian Vaßen Aufschluss. Sowohl die Literatur- als auch die Theaterwissenschaftler sind sich generell darüber einig, dass das Problem von Grabbes Werk und seiner geringen Aufführbarkeit vor allem im Wesen Grabbes beruht.

Die Thematik „Faust“ wird im wissenschaftlichen Diskurs überwiegend aus der literaturwissenschaftlichen Perspektive betrachtet, während sie theaterwissenschaftlich weniger oft behandelt wird. Doch die beiden Wissenschaften sind gerade in diesem Stoff-Komplex untrennbar miteinander verbunden, da zwar der Ursprung im *Volksbuch* der Prosa zuzuordnen ist, die Legende aber vor allem auf den Theaterbühnen weiterlebt und auch hier ihren Ruhm erfuhr.

Forschungsfrage

Abseits von Goethe gibt es viele Faust-Bearbeitungen, die für eine genauere Betrachtung von Interesse sind. Kernpunkt dieser Arbeit ist jedoch, die Elemente einer typischen Faust-Geschichte auszumachen, die ebendiese charakterisieren, um schließlich deutlich zu machen, in welcher Form sich diese bestimmten Eckpfeiler in einzelnen Bearbeitungen wieder finden lassen. Dabei werden bewusst unbekanntere Werke herangezogen und nicht näher auf Goethes *Faust* eingegangen, da zu diesem Text bereits eine sehr breite wissenschaftliche Rezeption existiert.

Ausgangspunkt für diese Betrachtungsweise bilden die alten Quellen, nämlich das *Volksbuch* aus dem Jahr 1587 und Christopher Marlowes erste Dramatisierung „*The Tragical History of the Life and Death of Doktor Faustus*“ aus 1604. Diese beiden Werke liefern die Basis für die erste Ausarbeitung von Elementen einer typischen Faust-Geschichte.

In einem nächsten Schritt werden andere Bearbeitungen herangezogen, um zu verdeutlichen, in welcher Form die „Faust-Elemente“ dort auftreten. Im Fall der Puppenspiel-Texte ist dies noch klar auszumachen, da sie sich zu einem großen Teil an den Vorgaben der alten Quellen orientieren. Im Laufe des 19. Jahrhunderts entwickelte sich jedoch neben den Puppenspielen eine neue Faust-Tradition, die sich immer weiter von ihren Vorgängern wegbewegte, weshalb sich dort die typischen Charakteristika in anderer Weise manifestieren. Bei Grabbes „*Don Juan und Faust*“ (1829) wird dieser Umstand und diese Ausformung näher analysiert.

Am Ende erfolgt eine Übersicht über aktuelle bzw. moderne Zugänge zur Faust-Tradition, die sich zum einen zwar fast ausschließlich mit Goethe befasst, zum anderen aber dort durchaus neue Ideen einbringt und versucht der Geschichte eine aktuelle Perspektive zu verleihen.

1 Die Elemente des Narratives „Faust“

Die Figur des Faust tritt in den vielen verschiedenen dramatischen und literarischen Bearbeitungen in unterschiedlicher Gestalt und Form auf. Dennoch bleibt die Geschichte in den meisten Fällen als eine Faust-Bearbeitung erkennbar. Vergleicht man die literarischen Ursprünge – das *Volksbuch* sowie Marlowes Drama – mit späteren Werken wie den Puppenspielen, Goethes *Faust*, Grabbes „*Don Juan und Faust*“ oder auch Lenaus Gedicht „*Faust*“, so lassen sich Grundbausteine festmachen, die eine typische Faust-Geschichte charakterisieren:

- 1) Faust ist zu Beginn der Geschichte ein Gelehrter, der auf der Suche nach Antworten ist. Das Studium und seine Bücher können ihm bei diesem Unterfangen jedoch nicht mehr helfen – er sucht sich Hilfe in der Lehre der Magie.
- 2) Verzweifelt und wissbegierig schließt Faust einen Pakt mit dem Teufel – die Frist ist dabei in den meisten Fällen 24 Jahre. In dieser Zeit soll der Teufel, mit Namen Mephistopheles, ihm dienen und alle Antworten liefern. Danach gehört Fausts Seele der Hölle.
- 3) Die neu erlangte Macht Fausts wird mit Hilfe von Reisen, Verwandlungen und Tricks demonstriert.
- 4) Nachdem die vereinbarte Frist beinahe abgelaufen ist, verfällt Faust in Verzweiflung und Reue.
- 5) Um Faust neuerlich der Hölle und dem Teufel zu verschwören, wird dieser mit der schönsten Frau der Geschichte – Helena – gelockt. Mit ihr lebt Faust seine letzten Jahre in Sünde und zeugt (meistens) einen Sohn.
- 6) Trotz Wehklagen und Gebeten wird Faust am Ende vom Teufel geholt. Er muss zur Hölle fahren und erfährt keine Gnade.

Trotzdem einige dieser charakteristischen Elemente in den Bearbeitungen in variierten und abgeänderter Form auftreten, lassen sich dennoch in den meisten Fällen einige davon in den verschiedenen Werken ausmachen und erleichtern damit eine eindeutige Charakterisierung als Faust-Geschichte.

Um die historische Entwicklung dieser „Faust-Elemente“ und deren Verwendung in den unterschiedlichen Bearbeitungen nachvollziehen zu können, ist es notwendig den echten, historischen Faust, sein Leben und sein Wirken näher zu betrachten.

2 Es war einmal im 15. Jahrhundert: der historische Faust und sein Vermächtnis

Beschäftigt man sich eingehender mit der realen Person des Faust und seinem Wirken, stellt sich bald heraus, dass zum einen zwar eine enorme Fülle an literarischen, musikalischen und generell künstlerischen Bearbeitungen zu diesem Thema existieren, zum anderen die Frage, wer der historische Faust tatsächlich war, noch Rätsel aufgibt. Denn es sind nur neun Zeugnisse zu seinem Leben erhalten geblieben und diese geben keinerlei Aufschluss über einen festen Wohnort, einen Arbeitsplatz, Freunde, Familie oder gar sein Aussehen. Darüber hinaus liegen große zeitliche Lücken zwischen diesen Berichten, bei denen es sich meistens um knappe Notizen handelt, die überwiegend negativ gefärbt sind. Das wichtigste und längste Zeugnis zum historischen Faust ist zugleich auch das erste: ein Brief des Abtes Johannes Trithemius an den Mathematiker und Hofastrologen Johann Virdung vom 20. August 1507. In diesem Brief spricht der Abt von einem „*Magister Georg Sabellicus Faust*“¹, der sich nicht nur den akademischen Titel „Magister“ selbst verliehen habe, sondern sich zusätzlich auch „*Quellbrunn der Nekromanten, Astrologe, Zweiter der Magie, Chiromant*“², „*Aeromant*“³, „*Pyromant*“⁴ und „*Zweiter der Hydromantie*“^{5,6} nenne. Dennoch sei er nichts weiter als ein Landstreicher und ein Betrüger, der sich in Wahrheit vor den Mächten des Glaubens und der Kirche fürchte.⁷

Bereits im Jahr 1536 ging dieser Brief des Abtes Trithemius in Druck und diente von da an immer wieder als Beweis für die „schändliche“ Existenz Fausts und als Kontrastmittel zu Goethes Bearbeitung, der in seiner Tragödie einen Faust beschrieb, der erhaben und ewig strebend ist. Die übrigen Zeitzeugnisse bleiben in derselben Tonart wie der Brief des Abtes und bilden aus diesem Grund eher Fußnoten zu dessen Hetzbrief.

Um die Quelle und die Glaubwürdigkeit des Briefes zu überprüfen, nimmt der Germanist und bekannte Faust-Forscher Günther Mahal⁸ jenen Abt Trithemius genauer unter die Lupe: Mit

¹ Mahal: Vom historischen zum literarischen Faust, S. 39.

² Unter einem Chiromant versteht man einen Wahrsager, der die Zukunft aus den Handlinien deutet.

³ Die Aeromantie ist die Wahrsagerei mittels Lufterscheinungen.

⁴ Bei der Pyromantie handelt es sich um die Weissagung aus dem (Opfer-)Feuer.

⁵ Unter der Hydromantie versteht man die Wahrsagekunst aus Erscheinungen und auf glänzendem Wasser.

⁶ Mahal: Vom historischen zum literarischen Faust, S. 39.

⁷ Vgl. Mahal: Vom historischen zum literarischen Faust, S. 39.

⁸ Vgl. Mahal: Vom historischen zum literarischen Faust, S. 38-50.

21 Jahren wurde Trithemius Abt des unbedeutenden Klosters Sponheim bei Kreuznach. Er hatte weder ein Studium noch die Priesterweihe absolviert, war jedoch von einem ungeheuren Ehrgeiz getrieben und hatte das Bestreben immer mehr Bücher um sich zu reihen. Seine Bibliothek wurde bald zum Mekka der Humanisten und verhalf ihm zu Ruhm. Doch die Gastfreundschaft stieß bei den Mönchen des Klosters auf Missbilligung, da die Gäste den Speiseplan drastisch kappten. Als dann schließlich noch ein Brief auftauchte, der den Abt mit schwarzer Magie in Verbindung brachte, warfen die Mönche ihren Vorstand kurzerhand aus dem Kloster. Trithemius musste nun seine Weste wieder rein waschen und versuchte dies mit dem Faust-Brief an Virdung. Da Briefe zu jener Zeit dafür gedacht waren, weite Kreise zu ziehen und veröffentlicht zu werden, verbreitete sich die Botschaft sehr schnell und bescherte Faust somit jenen Ruf des Schwarzmagiers und Teufelbeschwörers, den er zum Teil bis heute nicht mehr ablegen konnte.⁹

Dass nicht mehr Zeugnisse zum Leben des historischen Faust bekannt sind, verdanken wir vor allem dem Dreißigjährigen Krieg, in dem in wilder Zerstörungswut durch die Truppen viele Stadt- und auch Kirchenarchive zerstört wurden und somit beinahe keine Quellen zu Faust und seinem Leben und Wirken erhalten geblieben sind. Auch ein Grab wird es für den vermeintlichen Teufelsbündler niemals gegeben haben. Wahrscheinlicher ist, dass er entweder verbrannt oder am Schindanger verscharrt wurde.¹⁰

Dennoch ist es möglich einige Eckdaten zu seinem Leben festzumachen: Der historische Faust wurde allen Annahmen nach unter dem Namen Johann Georg Faust um das Jahr 1480 in Knittlingen geboren. Als gesichert gilt weiters, dass er etwa um 1540 im Breisgau in Staufen ums Leben kam. Auch dass der grausam entstellte und zerfetzte Leichnam den Anstoß für die Etablierung der Legende bildete und somit den Grundstein für die weite Verbreitung der Geschichte legte, gilt mittlerweile als unumstritten (der genaue Ort des Geschehens war das Zimmer Nummer 5 im dritten Stock des „Löwen“, einem Gasthaus).¹¹

Faust war – entgegen aller literarischen und dramatischen Bearbeitungen – kein Akademiker. Zwar hatte er mit großer Wahrscheinlichkeit irgendeine Form von Erziehung genossen, doch den Titel „Doktor“ dürfte er sich selbst verliehen haben. Er führte ein rastloses Leben und zog

⁹ Vgl. Mahal: Vom historischen zum literarischen Faust, S. 40-41.

¹⁰ Vgl. Mahal: Zu Tode gekommen in Staufen, S. 80-85.

¹¹ Vgl. Mahal: Zu Tode gekommen in Staufen, S. 80-81.

durch die deutschen Lande, wobei er ständig versuchte seinen Ruhm zu vermehren und dabei prahlerisch und marktschreierisch vorging.¹²

Günther Mahal stellt in diesem Zusammenhang fest, dass alle Zeitzeugnisse von einem Neid geprägt sind, der in dem Brief des Abtes seinen Ursprung nimmt. Dieser Neid resultiert daraus, dass es sich bei Faust um einen Autodidakten handelte, der sein Wissen bereitwillig und laut verkaufte, wohingegen die Gelehrten zu dieser Zeit eher bestrebt waren, ihr Wissen im Geheimen zu halten und nur mit ihresgleichen zu teilen.¹³ Faust machte sich somit zum Feindbild für die gebildeten Schichten, denn wer die geordneten Bahnen der gesellschaftlichen und intellektuellen Ordnung zu jener Zeit verließ, der machte sich damit schnell unbeliebt bei den Gelehrten.¹⁴ J. W. Smeed betont jedoch auf der anderen Seite, dass Faust weder der ruchlose Vagabund war, für den er lange Zeit gehalten wurde, noch der missverstandene Gelehrte, den manche Forscher und Wissenschaftler (wie Mahal) in ihm sehen wollen. Smeed ist der Auffassung, dass der wahre Faust zwischen diesen beiden Typen anzusiedeln ist.¹⁵

Folgt man dem Abt Thritemius, so betätigte sich der historische Faust auf mehreren Gebieten. Diese fünf Professionen, die in dem Brief genannt werden, sind:¹⁶

- Astrologie: Damals wie heute war die Astrologie ein Mittel, um die Zukunft vorherzusagen. In einem Zeugnis von 1520 wurde festgehalten, dass der Bamberger Erzbischof Faust 10 Gulden (was zu jener Zeit viel Geld war) für ein Geburtshoroskop bezahlte. Dies legt nahe, dass Faust ein begehrter Astrologe war, der (noch) nicht mit dem Ruf eines Teufelsbündlers belegt war.
- Wahrsagerei: Faust konnte aus den vier Elementen, aus den Linien der Finger und Händen sowie aus den Linien im Gesicht die Zukunft vorhersagen.
- Heilkunde: Im Zeugnis des Wormser Stadtarztes Philipp Begardi aus dem Jahr 1539 wird geschildert, dass Faust sich auch als Heiler verdingte und sich somit – wie Paracelsus – das Wissen der Kräuterweiber, Feldschere und Bader zunutze machte. Auch diese „Kunst“ war, wie jene der Astrologie und Wahrsagerei, durchaus üblich im 16. Jahrhundert und hatte nichts Anrüchiges an sich.

¹² Vgl. Smeed: Faust in Literature, S. 1.

¹³ Vgl. Mahal: Vom historischen zum literarischen Faust, S. 41.

¹⁴ Vgl. Mahal: Zu Tode gekommen in Staufeu, S. 82f.

¹⁵ Vgl. Smeed: Faust in Literature, S. 2.

¹⁶ Vgl. Mahal: Vom historischen zum literarischen Faust, S. 42-44.

- Magie: Die Magie wurde zu Lebzeiten Fausts und auch noch danach durch die Kirche in zwei „Bereiche“ geteilt: Auf der einen Seite stand die gute, göttliche und weiße Magie, auf der anderen Seite die teuflische, böse, schwarze. In keinem der Zeugnisse wird Faust bezichtigt ein Schwarzmagier zu sein, dennoch war er ein Magier und nutzte diese geheimnisvolle Aura wahrscheinlich, um Kunden anzulocken. Doch die Grenze zwischen der weißen und der schwarzen Magie war zu jenen Zeiten dünn und wer sie übertrat, lebte meist gefährlich.
- Alchemie: Diese Kunst war es auch, die Faust seinen Ruf als Teufelsbündler und Schwarzmagier einhandelte. Die Alchemisten hatten es sich zur Aufgabe gemacht, aus den vier Elementen Gold entstehen zu lassen. Faust hatte den Ruf, näher an der Lösung des Problems zu sein als alle anderen und wurde 1540 von den Freiherren zu Staufen im Breisgau engagiert. Die Silberminen dort standen bereits seit 1535 still, dennoch wurde weiter gebaut, was zu einer unerhörten Verschuldung geführt hatte. Faust wurde deshalb mit der Herstellung von Gold beauftragt, um die leeren Kassen wieder zu füllen. Hier war es auch, dass seine Experimente scheiterten, und er in einer gewaltigen Explosion sein Leben verlor. Die Menschen fanden nur einen grausam entstellten und zerfetzten Leichnam vor. Die Schlussfolgerung, dass Faust mit dem Teufel im Bunde war und dieser ihn nun geholt hätte, war die naheliegendste. Mit einem Schlag entstand zu dieser Zeit ein neuer Faust. Jener Faust, der mit dem Teufel einen Pakt einging und zu Lebzeiten mit dessen Hilfe viele Zaubertricks und Wunder bewirkt.

In Zusammenhang mit seinem Wirken und seiner „Karriere“ als Magier, Heiler und Alchemist, fallen besonders die großen zeitlichen Abstände zwischen den Zeitzeugnissen auf. Wenn Faust immer bestrebt war, seinen Ruhm zu vermehren und sich dabei nicht unauffällig verhielt, und wenn er tatsächlich zu großem Ansehen gekommen war, ist fraglich, warum nicht mehr Zeugnisse von seinem Handeln und Wirken erhalten geblieben sind. Selbst wenn die Truppen während des Dreißigjährigen Krieges viele Archive zerstörten, so hätten dennoch mehr Belege überliefert werden müssen.

Mahal geht dieser Frage, was mit Faust zwischen den wenigen bekannten Zeugnissen geschah, auf den Grund, da oft mehrere Jahre zwischen ihnen lagen. Die Meinung, dass er zu dieser Zeit im Gefängnis saß, widerlegt er, indem er meint, dass weder Aufzeichnungen eines Kerkers noch der Inquisition Faust jemals nennen. Er stellt vielmehr die Theorie auf, dass Faust – ähnlich wie einige andere Alchemisten zu jener Zeit – immer zu demselben Ort

zurückkehrte. Er vermutet in diesem Zusammenhang, dass er ein „*Wahrer Alchemist*“¹⁷ war, der nicht nur Gold erzeugen wollte, sondern nach der eigenen Perfektion strebte – durch Meditation, Askese und Gebet. Wenn er nach einer Zeit der Meditation wieder Geld benötigte, ging er hinaus in die Welt und machte lauthals auf sich aufmerksam, um umso schneller an die nötigen finanziellen Mittel zu gelangen. Alles in allem führte er also eine schweigsame Existenz, außer in jenen Zeiten, in denen ihm das Geld ausgegangen war. Diese Hypothese von Faust als *Wahren Alchemist* würde – laut Mahal – die zeitlichen Löcher auffüllen können und darüber hinaus erklären, warum sich Gelehrte wie Trithemius überhaupt herab ließen sich mit jemandem wie Faust zu beschäftigen. Folgt man der Annahme, so verkündete er „Insiderwissen“. Weiters bedeutet es, dass sowohl der gute Faust, wie man ihn später in der literarischen Tradition nach Goethe findet, und der böse Faust, wie er überwiegend in den zeitgenössischen Quellen geschildert wird, in einer Person vereint sein könnten.¹⁸ Mahals Hypothese kann jedoch weder bewiesen noch widerlegt werden, da die Quellen sehr rar gesät sind. Zwar liefert sie eine gute Erklärung für die vielen Lücken, doch ist Mahal der einzige unter vielen Faust-Forschern, der dieser Theorie folgt.

Die Legendenbildung rund um Faust und sein Leben setzte bereits kurz nach seinem mysteriösen Tod ein. Die Menschen schmückten seine Lebensgeschichte mit vielen Anekdoten und Geschichten aus und schnell entstand eine neue Faust-Geschichte, die mit der historischen Person nur noch wenig gemein hatte. Dabei wurden für die Ergänzungen unter anderem Teile aus dem Leben Albertus Magnus, Agrippas von Nettesheim, Simon Magus und vieler anderer bekannter und unbekannter Zauberer dieser Zeiten verwendet.¹⁹

Das Negativ-Image des historischen (Johann) Georg Faust war lange Zeit durch die wenigen überlieferten Zeitzeugnisse geprägt, die ihn allesamt als Scharlatan, Blender und schlechten Menschen abstempelten. Die Autoren und die Bevölkerung fügten des Weiteren noch viele schaurige Anekdoten hinzu und legten damit den Anstoß für die Legendenbildung rund um den Teufelsbündler und Schwarzmagier, die ihre erste literarische Aufarbeitung im *Volksbuch* von 1587 fand.

¹⁷ Mahal: Vom historischen zum literarischen Faust, S. 45.

¹⁸ Vgl. Mahal: Vom historischen zum literarischen Faust, S. 46.

¹⁹ Vgl. Mahal: Vom historischen zum literarischen Faust, S. 47.

3 Fausts literarische Auferstehung: das Volksbuch

3.1 Inhalt & Form

Die „*Historia von D. Johann Fausten dem weitbeschreyten Zauberer und Schwarzkünstler*“ beinhaltet 96 Kapitel, wobei sich jedes einer eigenen Anekdote aus dem Leben Fausts widmet. Jedes Kapitel wird durch eine eigene Überschrift eingeleitet, die dem Leser kurz zusammenfasst, was ihn bei dieser Passage erwartet. Die einzelnen Kapitel werden wiederum in vier Teile unterteilt, die der anonyme Autor folgendermaßen betitelt:

- **1. Teil „*Historia von D. Johann Fausten / des weitbeschreiten Zauberers / Geburt und Studijs*“²⁰:** Hierbei wird Fausts Geburt in Rod bei Weimar kurz geschildert, bevor er von einem vermögenden Vetter in Wittenburg aufgenommen und erzogen wird. Von diesem erbt er schließlich sowohl Haus als auch Vermögen und kann Theologie studieren und mit einem Doktor abschließen. Als ihm aber auch die Medizin und die Astrologie keine Antworten auf seine Fragen liefern, beschwört er im Spesser Wald den Teufel und schließt den Pakt mit Mephistopheles, der ihm 24 Jahre zu Diensten sein will. Während er den Pakt mit seinem Blut niederschreibt, erscheint der Schriftzug „Homo fuge“ auf dem Papier, der Faust zwar für kurze Zeit inne halten lässt, ihn aber nicht von seinem Plan abbringen kann.
- **2. Teil „*Folget nun der ander Teil dieser Historien / von Fausti Abenteuern und anderen Fragen*“²¹:** In diesem Teil beginnen die Wunder- und auch Wanderjahre Fausts, in denen er die Welt bereist, magische Streiche vollführt, mittels Magie den Lauf der Welt erfährt und viele verschiedene Kreaturen, Geister und Wesen kennen lernt.
- **3. Teil „*Folgt der dritt und letzte Teil von D. Fausti Abenteuer / was er mit seiner Nigromantia an Potentaten-Höfen gethan und gewirket. Letztlich auch von seinem jämmerlichen erschrecklichen End und Abschied*“²²:** Hierbei reist er mehrmals zu Höfen und führt Adeligen seine Zaubertricks vor. Zwischendurch spielt er immer wieder einfacheren Menschen Streiche, nimmt ihnen Geld ab und zecht mit Studenten.

²⁰ Anonym: *Historia von D. Johann Fausten*, S. 6.

²¹ Anonym: *Historia von D. Johann Fausten*, S. 36.

²² Anonym: *Historia von D. Johann Fausten*, S. 69.

An einem dieser Abende z. B. bohrt Faust Löcher in einen Tisch, aus denen Wein fließt. Am Ende des Teils möchte ein alter, gläubiger Mann Faust bekehren, doch ohne Erfolg. Auch verbringt er sein letztes Jahr auf Erden in wilder Ehe mit Helena, mit der er schließlich einen Sohn zeugt.

- **4. Teil „Folget nun / was D. Faustus in seiner letzten Jahresfrist mit seinem Geist und andern gehandelt / welches das 24. und letzte Jahr seiner Versprechung war.“²³**: Faust vermacht all sein Hab und Gut seinem treuen Diener Christoph Wagner, der ebenfalls einen teuflischen Diener zur Seite hat. Gemeinsam mit diesem Teufel „Auerhahn“ soll Wagner die Geschichte Fausts aufschreiben und veröffentlichen. Ein Monat vor Ablauf der Frist von 24 Jahren setzt bei Faust die Reue ein. Er beklagt sein Schicksal und lädt schließlich am letzten Abend seines Lebens Studenten zu sich ein, die sein Ende mithören. Sie finden am Morgen danach seinen zerfetzten Leichnam – Faust wurde also vom Teufel geholt und erfuhr keine Gnade.

Zwar schließt Faust zu Beginn des *Volksbuches* seinen Pakt, um Antworten zu erhalten, doch nachdem in einigen wenigen Kapiteln diese ergründet wurden, beginnt bereits der Hauptteil des Buches: Die vielen Wundertaten, Tricks, Reisen und magischen Begebenheiten, die einen Großteil des Werkes ausmachen. Darüber hinaus bemüht sich der Autor immer wieder zu betonen, dass es sich um eine echte Geschichte handelt. Er weist vermehrt darauf hin, dass gewisse Passagen von Faust selbst nieder geschrieben und nach seinem Tod gefunden wurden. Auch nennt er immer wieder Personen namentlich, denen etwa Streiche gespielt wurden. Dies unternimmt er, um dem Leser zu verdeutlichen, dass es sich dabei um echte Begebenheiten handelt, die sich auch tatsächlich auf diese Art und Weise zugetragen haben.

3.2 Wichtige Elemente der Faust-Geschichte

Das *Volksbuch* weist einige Elemente auf, die sich auch in den späteren Bearbeitungen seit Marlowes „*The Tragicall History of the Life and Death of Doktor Faustus*“ immer wieder in Faust-Werken finden lassen. Es ist somit der Ursprung jener Elemente, die sogar noch Goethe beeinflussen. Dabei handelt es sich um folgende Bausteine:

- 1) Faust ist ein Gelehrter.

²³ Anonym: *Historia von D. Johann Fausten*, S. 139.

- 2) Seine Heimatstadt ist Wittenberg.
- 3) Christoph Wagner ist Fausts Diener.
- 4) Nach seinem Studium stellt Faust enttäuscht fest, dass ihm keine Wissenschaft die Antworten liefern wird, die er anstrebt.
- 5) Er findet keinen anderen Ausweg und begibt sich auf den Pfad der Magie. Dabei schließt er einen Pakt mit dem Teufel Mephistopheles.
- 6) Bevor er den Pakt beschließen darf, muss Mephistopheles die Erlaubnis beim obersten Teufel einholen.
- 7) Der Pakt wird mit dem Blut Fausts niedergeschrieben.
- 8) Als der Pakt geschrieben wird, erscheint der Schriftzug „Homo fuge“ auf dem Papier, das Faust aber auch nicht von seinem Vorhaben abbringen kann.
- 9) Auf einer Frist von 24 Jahren muss Mephisto Faust zu Diensten sein. Nach Ablauf dieser Jahre gehört Fausts Seele der Hölle.
- 10) Faust bereist die Welt, den Weltraum und die Hölle, begleitet von vielen verschiedenen Tricks, Verwandlungen und magischen Streichen.
- 11) Faust sucht sich für seine Zwecke den schnellsten Teufel aus. Dabei handelt es sich um Mephisto, der so schnell ist wie der menschliche Gedanke.
- 12) Faust verfällt in Verzweiflung und Reue. Er erkennt, dass er seine Seele leichtfertig verschenkt hat.
- 13) Helena wird beschwört, um ihn neuerlich in die Arme der Hölle zu treiben.
- 14) Nach Ablauf der Frist fährt Faust zur Hölle und erfährt keine Gnade.

Es zeigt sich, dass viele weitere Bearbeitungen einige dieser Eckpfeiler wieder aufgreifen und somit das *Volksbuch* von 1587 als die wichtigste Quelle in der Geschichte der Faust-Rezeption ausweisen.

3.3 Geschichtliche Entwicklung und Hintergründe

Die Entwicklung vom historischen zum literarischen Faust verlief linear: Sofort nach dem Tod des realen Faust um das Jahr 1540 entstanden die ersten Mythen und Geschichten zu seinem Leben, die schließlich im *Volksbuch*²⁴ „*Historia von D. Johann Fausten*“ von 1587 ihren Höhepunkt erfuhren.

Ein bis heute unbekannter Autor nahm alle Geschichten, die sich um die Person Faust rankten und brachte zum ersten Mal den gesamten Stoff zu Papier. Auf diese erste literarische Bearbeitung, die bei Spies in Frankfurt am Main erschien, gehen auch heute noch alle Faust-Bearbeitungen zurück. Der Autor musste sich dafür keine neuen Anekdoten mehr ausdenken, denn sie waren alle bereits im Umlauf. Er verpasste ihnen lediglich ein religiöses Korsett, das sein Werk zu einem Bestseller machte, denn es war für alle von Interesse: Für die Kirche als warnendes Beispiel und für die Bevölkerung zur Befriedigung ihrer intimsten Wünsche. Innerhalb von 12 Jahren wurde das *Volksbuch* 22 Mal neu aufgelegt und in vier Sprachen übersetzt. Eine davon war die englische. So kam es, dass sich auch Christopher Marlowe um das Jahr 1590 davon inspirieren ließ und die erste Tragödie zum Faust-Stoff verfasste.²⁵

Mahal führt den Erfolg des *Volksbuches* vor allem auf zwei Gründe zurück: Auf das neue Teufelsbild Luthers, das eine Vergebung durch Gott ausschloss, und auf die beginnende Etablierung des Buchdrucks und den damit verbundenen Anstieg der Leserschaft. Auch das Format des Buches stellte sich als besonders nützlich heraus, da es klein und handlich war und somit in jede Tasche passte: Priester und Lehrer konnten es problemlos einstecken und mitnehmen.²⁶ Der enorme Erfolg des *Volksbuchs* von 1587 rührte darüber hinaus daher, dass es zwei Zielen diente: Es sollte zum einen ein kommerzieller Erfolg werden und zum anderen belehren.²⁷

Oftmals wurde die Zeit der aufkeimenden Reformation und Renaissance, in der das *Volksbuch* entstand, als jene Zeit betrachtet, in der das Individuum über die Masse siegte und Kreativität

²⁴ Dass der Begriff „Volksbuch“ für die *Historia* eigentlich nicht passend ist, wird heute nirgends mehr angezweifelt. Am so genannten „*Volksbuch*“ arbeiteten nicht viele Autoren bzw. handelte es sich dabei nicht um eine Geschichte, die im Volk entstanden war und mündlich überliefert wurde, sondern vielmehr um das Werk eines einzelnen Autors, der durchaus Beweggründe für sein Werk hatte. (Vgl. Baron: Georg Lukács on the Origins of the Faust Legend, S. 13.)

²⁵ Vgl. Mahal: Ungeordnetes zu einem unordentlichen Buch, S. 126.

²⁶ Vgl. Mahal: Anmerkungen zu Faust im 16. Jahrhundert, S. 119.

²⁷ Vgl. Strauss: How to read a Volksbuch, S. 27.

und Individualität über Tradition und Althergebrachtem triumphierte. Doch Gerald Strauss²⁸ widerlegt genau diese Betrachtung, indem er betont, dass das Leben im 16. Jahrhundert mehr denn je reglementiert und von kirchlichen oder adligen Machtinhabern beeinflusst wurde. Schließlich galt es eine Auflehnung gegen die Autoritäten zu verhindern und im Keim zu ersticken. Die Massen sollten vor allem durch die eigene Elite erzogen werden, indem die Autorität des geschriebenen Wortes nicht bezweifelt werden durfte und an oberster Stelle stand. Die Bevölkerung passte nicht in das Schema, das sich diese Elite wünschte. Deren Sitten waren aus ihrer Sicht ungehobelt, ungeordnet und irrational. Der Schritt in Richtung Hölle erschien den kirchlichen Würdenträgern deshalb nicht weit. Sie waren der Auffassung, dass das Volk sich eher dem Teufel verschreiben würde als ein Gebet zu sprechen. Somit waren viele Intellektuelle jener Zeit der Meinung, dass der Teufel auf der Erde bereits sein Unwesen treibe und viele Menschen in seinen Bann gezogen hätte.²⁹

Auch der anonyme Verfasser des *Volksbuches* vertrat diese Meinung. In seinen Augen war jede Untat eine Tat des Teufels oder wurde in dessen Auftrag vollzogen. Ein Beweis für diese Auffassung der intellektuellen Schicht zu jener Zeit, sind die vielen Teufelsbücher, die sich großer Beliebtheit erfreuten: In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts kursierten ca. 250.000 Kopien davon. Doch auch durch Predigen wurde jene Meinung unter die Menschen gebracht: Es galt sich zu entscheiden – entweder wählte man Christus oder den Teufel. Diese Vorgehensweise der Obrigkeiten brachte eine starke Kontrolle des einfachen Volkes mit sich. Schließlich war jede „böse“ Tat Teufelswerk und brachte harte und sehr strenge Strafen mit sich. Jede neue Strömung, jedes Aufkeimen gegenteiliger Meinungen oder Kritik, konnte und wurde teilweise sofort als teuflisch abgestempelt.³⁰

Johann Spies zählte nicht zu den erfolgreichsten Verlegern. Er war Protestant und in der „Hochburg“ der Volksbücher, in Frankfurt, tätig. Er unterstützte die konservative protestantische Fraktion vor allem durch die Veröffentlichung von Dokumenten, Predigen, Rechtssprüchen und Werken von führenden Theologen und finanzierte sein Leben somit vor allem durch die vorherrschende Teufels-Hysterie. In seinem Repertoire befanden sich keine Bestseller, mit Ausnahme der *„Historia von D. Johann Fausten“*. In diesem Buch konnte Spies auch seine persönlichen Überzeugungen transportieren: Magie und Hexerei seien Teufelswerk und die größten Sünden gegen Gott. Das Buch war Spies' Beitrag zu der

²⁸ Vgl. Strauss: How to read a Volksbuch, S. 27-39.

²⁹ Vgl. Strauss: How to read a Volksbuch, S. 28-30.

³⁰ Vgl. Strauss: How to read a Volksbuch, S. 31-32.

Bewegung, die versuchte all die Wunderheiler und selbst ernannten Zauberer in die Schranken zu weisen.³¹

3.4 Themen und Motive im Volksbuch von 1587

Die 1570er- und 1580er-Jahre waren geprägt von heftigen Tumulten und Auseinandersetzungen: Viele religiöse Fraktionen kämpften um die richtige Auslegung der Schriften Luthers. An der Universität von Wittenberg waren vor allem jene Lutheraner vertreten, die an den freien Willen, gute Arbeiten und „*Adiaphora*“³² glaubten. Der anonyme Autor des *Volksbuches* war, wie Spies, vermutlich Angehöriger einer gegensätzlichen protestantischen Glaubensfraktion, denn erst mit der Schaffung des *Volksbuches* entstand die für die Faust-Sage charakteristische Verbindung zu Wittenberg, die in den Geschichten zuvor nie erwähnt worden war. An dieser „feindlichen“ Universität sollte der Schwarzmagier und Teufelsbündler sein Unwesen treiben, denn durch die Platzierung der Geschichte in Wittenberg, wird die falsche Auslegung der Schriften Luthers der dort ansässigen Protestanten verdeutlicht. Ob diese Sichtweise auch bei den Lesern ankam, lässt sich nur vermuten, da keinerlei Belege zum Rezeptionsverhalten erhalten geblieben sind.³³

Heute ist man sich darüber einig, dass das *Volksbuch* nur einem einzigen Zweck diene: Der Autor hatte keinerlei literarische Ansprüche an sein Werk, sondern wollte seine Leserschaft vor den Machenschaften und den Verführungskünsten der Hölle warnen. Er war zweifelsohne sehr bibelfest und von lutherischem Glauben. Der Zweck seiner Geschichte ist, durch die vielen Anekdoten und Schwänke rund um Faust, die drohende ewige Verdammnis aufzuzeigen. Dies geschieht vor allem sehr plastisch durch die Schilderung der vielen Späße und Schwänke. Jene können im *Volksbuch* unbedenklich aneinander gereiht oder sogar miteinander vertauscht werden – sie weisen keinerlei zeitliche Merkmale auf. Erst als es mit Faust zu Ende geht und er die Rede an die Studenten hält, spielt die Zeit wieder eine Rolle: Es ist die Endzeit, die abläuft und Fausts Ende näher rücken lässt.³⁴

Bemerkenswert erscheinen auch die vielen Zeit- und Epochenbezüge, die mit der Geschichte verknüpft werden: So steht Helena für die Verkörperung des Schönheitsideals der

³¹ Vgl. Strauss: How to read a Volksbuch, S. 32-33.

³² Unter einem *Adiaphoron* versteht man eine Sache oder eine Handlung, die sich weder Gut noch Böse zuordnen lässt.

³³ Vgl. Strauss: How to read a Volksbuch, S. 34-35.

³⁴ Vgl. Mahal: Ungeordnetes zu einem unordentlichen Buch, S. 127-128.

Renaissance, die vielen Schilderungen der Hölle symbolisieren die Reformation, die enge Beziehung zu den Studenten zeigt eine Verbindung zu den humanistischen Gelehrten und den Universitäten auf, die beginnende Astronomie wird durch die Sterne und Kometen verdeutlicht, die Bauernschelte und Ritter-Verhöhnung weisen auf eine instabile soziale Ordnung hin und die vielen Reisen stehen für eine neuartige Lust am Entdecken.³⁵ Bereits in dieser ersten Bearbeitung zeigen sich somit deutlich zeitgeschichtliche Einflüsse. Diese Bezüge erhalten in den vielen späteren Bearbeitungen aller Epochen immer größere Bedeutung und bilden damit einen weiteren Grund für den langen Siegeszug des Mythos.

3.5 Leserschaft des Volksbuches

Die Moral des *Volksbuches* für die ungebildeten Massen war einfach und könnte mit diesen Worten zusammengefasst werden: Hört niemals auf, euch gegen den Teufel aufzulehnen und zu behaupten. Niemand braucht den Teufel, um mit seinen Problemen fertig zu werden. Doch das Buch dürfte zu einem gewissen Teil auch gegen sich selbst gearbeitet haben. Indem der Autor mithilfe vieler lebhafter Schilderungen auf die magischen Künste und Tricks einging, um die moralische Geschichte für eine möglichst breite Masse attraktiv zu machen, waren ebendiese Schwänke, jene, die im Gedächtnis der Leserschaft hängen blieben und eine begrüßenswerte Abwechslung zu einem recht eintönigen Leben darstellten. Die Menschen zeigten sich infolge dessen besonders von den teuflischen Tricks angezogen und weniger von der eigentlichen Moral der Geschichte.³⁶

Das *Volksbuch* richtete sich überwiegend an ein städtisches Publikum, dessen Lesefähigkeit ab 1500 rasant stieg. Und auch in den Dörfern und Marktstädten auf dem Land nahm die Zahl der Leser drastisch zu. Die meisten Menschen hatten zu diesen Zeiten überwiegend praktische Gründe lesen zu lernen und dies wurde durch die kirchlichen und staatlichen Autoritäten begrüßt, indem sie Leseunterricht anboten. Dabei achteten jene Institutionen vor allem auf die Auswahl der Texte, um das Gedankengut der breiteren Masse an dieser Stelle nach ihrem Willen zu formen.³⁷ Das *Volksbuch* wurde deshalb gerne herangezogen und erfuhr auch nicht zuletzt durch diese Maßnahme eine sehr weite Verbreitung innerhalb kürzester Zeit.

³⁵ Vgl. Mahal: Ungeordnetes zu einem unordentlichen Buch, S. 129.

³⁶ Vgl. Strauss: How to read a Volksbuch, S. 36.

³⁷ Vgl. Strauss: How to read a Volksbuch, S. 37.

4 Die Geburt einer Legende – Marlowe und sein Faust-Bild

4.1 Inhalt und Form

Die Tragödie „*The Tragicall History of the Life and Death of Doktor Faustus*“ des englischen Dramatikers Christopher Marlowe gliedert sich in fünf Akte und 17 Szenen, denen ein Prolog voran- und ein Epilog nachgestellt werden. Marlowe bringt die Geschichte, die im *Volksbuch* etabliert wird, in eine dramatische Form, weshalb viele Elemente daraus in seinem Werk zu finden sind. Ein erheblicher Unterschied zwischen diesen beiden Bearbeitungen ist jedoch, dass Marlowe seine Faust-Figur nicht länger als warnendes Beispiel vorführen möchte und somit keine Moral ins Zentrum rückt.

Die Geschichte in Marlowes Werk wird folgendermaßen aufgebaut:

- **Prolog:** Der Chor schildert die Vorgeschichte Fausts: Er wurde in Roda geboren und wuchs in Wittenberg auf, wo er auch studierte und ein reiches Erbe antrat.
- **1. Akt:** In seinem Studierzimmer hält Faust seinen Monolog, in dem er beschließt, dass keine der Fakultäten ihm jene Antworten liefern kann, die er anstrebt. Ein guter und ein böser Engel streiten daraufhin um seine Seele, wobei der böse gewinnt und Faust sich auf den Pfad der Magie begibt. In einem Wald beschwört er daraufhin den Teufel Mephistopheles. In einer kurzen Zwischenszene wird der Clown³⁸ von Wagner als Haushaltshilfe angeheuert.
- **2. Akt:** Faust unterschreibt den Pakt auf 24 Jahre mit seinem Blut, woraufhin auch hier der Schriftzug „Homo fuge“ erscheint. Doch Faust hat sich entschieden und lässt sich davon nicht abhalten. Mephistopheles zeigt Faust die Welt, den Weltraum, den Himmel und einige Erscheinungen, wie etwa die sieben Todsünden. Dazwischen stiehlt der Hausknecht Robin ein magisches Buch von Faust und möchte selbst Teufel beschwören.
- **3. Akt:** Faust und Mephisto spielen dem Papst in Rom einen Streich. Während dessen wollen Robin und sein Trinkkumpane Rafe einem Wirten einen Silberbecher stehlen und ihn verzaubern, werden aber schließlich selbst von Mephistopheles reingelegt.

³⁸ Marlowe nennt seine Figur „Clown“, wobei hier eine clowneske, lustige Figur gemeint ist und kein Clown im herkömmlichen Sinn.

- **4. Akt:** Faust und Mephisto reisen gemeinsam zu mehreren Adelshöfen und führen dort ihre Kunst vor, indem sie historische Figuren erscheinen lassen. Robin und Rafe wollen sich gemeinsam mit einem Fuhrmann und einem Rosstäuscher an Faust rächen, werden aber erneut Opfer der Zaubertricks Fausts.
- **5. Akt:** Faust vermacht seinen Besitz seinem Diener Wagner und nimmt sich Helena als Liebesgefährtin. Diese wird von Mephistopheles eingesetzt, um ihn neuerlich an die Hölle zu binden, da er von einem alten religiösen Mann bekehrt wurde. Am Ende ist Faust verzweifelt und reuig. Die Uhr läutet seine letzte Stunde ein und um Mitternacht wird er vom Teufel geholt. Seine Freunde finden am nächsten Tag nur noch seinen entstellten Leichnam wieder.
- **Epilog:** Der Chor warnt vor dem Schicksal, das Faust ereilt hat. Man solle die Wunder lediglich aus der Ferne bestaunen, jedoch nicht die von Gott gesetzte Grenze überschreiten.

4.2 Wichtige Elemente der Faust-Geschichte

Wie die Geschichte erkennbar macht, finden sich viele Elemente aus dem *Volksbuch* auch bei Marlowe wieder. Darüber hinaus etabliert der englische Dramatiker auch weitere Sequenzen, die für nachfolgende Bearbeitungen von Wichtigkeit sind:

- 1) Faust hält zu Beginn einen Monolog in seinem Studierzimmer über die Aussichtslosigkeit jemals sein angestrebtes Wissen zu erlangen.
- 2) Ein guter und ein böser Engel streiten um die Seele Fausts und versuchen ihn auf den jeweiligen Pfad zu locken.
- 3) Der Clown wird als Hilfe für Wagner eingestellt.
- 4) Zwischenszenen mit Opfern von Faust dienen als erheiterndes Moment.
- 5) Die Uhr zählt Fausts letzte Stunde im Halb-Stunden-Takt mit.

In der deutschen Übersetzung wird der Clown als „Hanswurst“ bezeichnet. Um aber Verwechslungen mit der lustigen Figur „Hanswurst“ zu vermeiden, wird hier die Bezeichnung „Clown“ im ursprünglichen, englischen Sinn herangezogen. Dabei handelte es sich um einen einfachen Menschen, der vom Land kam und in den Augen des städtischen

Publikums als Einfaltspinsel galt.³⁹ Der Clown wurde von Marlowe selbst eingebaut, während die darauf folgenden lustigen Szenen mit Robin und Rafe vermutlich erst nach Marlowe hinzugefügt wurden. Robin könnte des Weiteren auch der Clown aus der früheren Szene sein, jedoch hat er in der Zwischenzeit Arbeit gefunden.⁴⁰

4.3 Hintergründe

Nach dem Siegeszug und der weiten Verbreitung des *Volksbuches* entstand um 1590 (hierfür werden die Jahre 1588/89 angenommen⁴¹) in England „*The Tragicall History of the Life and Death of Doktor Faustus*“ von Christopher Marlowe⁴². Der englische Autor war durch die Übersetzung des *Volksbuches* mit dem Stoff in Berührung gekommen. Er machte aus dem teuflischen Aufschneider und Blender Faust zum ersten Mal eine tragische Figur, einen Forscher und Wissenschaftler, der am Ende scheitert. Er setzte zu Beginn den bekannten Verzweiflungsmonolog, der heute nicht mehr aus einem Drama um Faust wegzudenken ist.⁴³ Marlowe gilt heute als jener Autor, der die Geschichte literarisch etablierte.⁴⁴

4.4 Themen und Motive

Das *Volksbuch* ist von einer starken Ambivalenz gekennzeichnet: Faust ist zum einen ein schlechtes Beispiel, zum anderen ein hoher Gelehrter. Und auch der Erzähler ist sowohl an religiösen Belehrungen, als auch den neuen Entdeckungen und dem neuen Wissen seiner Zeit sowie den lustigen Anekdoten interessiert. Dieselbe Ambivalenz stellt Jane K. Brown⁴⁵ auch bei Marlowe fest. Bei dem englischen Dramatiker lässt sie sich jedoch auch über die Sprache feststellen. So können etwa alle Reden von hoher Poetik Faust zugeordnet werden. Er ist in dieser Bearbeitung ein edler Gelehrter. Doch auch wenn seine Sprache nobel und edel ist, so findet man nichts Edles in seiner Magie. Die Mittel, die er verwendet, sind eher den Kategorien „Illusion“ und „billige Tricks“ zuzuordnen. Sie entsprechen dem Bild eines hohen und edlen Gelehrten in keinsten Weise. Während in den ersten beiden Akten eine klare

³⁹ Vgl. David Wootton: Christopher Marlowe. Doctor Faustus with the English Faust Book, S. 18.

⁴⁰ Vgl. David Wootton: Christopher Marlowe. Doctor Faustus with the English Faust Book, S. 29.

⁴¹ Vgl. Seebaß: Nachwort zu „The Tragicall Life and Death of Doktor Faustus“, S. 88.

⁴² Der englische Dramatiker wurde 1564 in Canterbury geboren und starb 1693 unter mysteriösen Umständen in einem Wirtshaus in Deptford. (Vgl. Beck: Chronik des europäischen Theaters, S. 40.)

⁴³ Vgl. Mahal: Anmerkungen zu Faust im 16. Jahrhundert, S. 122f.

⁴⁴ Vgl. Watt: Faust as a Myth of Modern Individualism, S. 41.

⁴⁵ Vgl. Brown: The Prosperous Wonder Worker, S. 53-63.

Trennung zwischen komischem und ernstem Handlungsstrang auffällt, vermischen sich diese im dritten Akt bei jener Szene, als Faust dem Papst einen Streich spielt. Hier wechselt Faust von der ernsten Haupthandlung zur lustigen Nebenhandlung.⁴⁶

Der Übersetzer des deutschen *Volksbuches* – er nannte sich selbst „P.F. Gent“ („Gentleman“) - hatte eine universitäre Ausbildung genossen. Er war es, der Faust zu einem Akademiker erhob, denn im deutschen *Volksbuch* hatte dieser noch keinen derartigen Hintergrund. Marlowe ging bei seiner Bearbeitung noch einen Schritt weiter: Er versetzte die gesamte Handlung in ein akademisches Umfeld und ergänzte die meisten Szenen, in denen Studenten vorkommen. Er verleiht der Figur des Faust darüber hinaus ein breiteres Wissen in akademischen Belangen. Doch diese Entwicklung brachte weitere Änderungen in der Grundthematik des Stoffes mit sich: die akademische Entfremdung, das damit verbundene Problem der Wahl des Berufes und schließlich die daraus resultierende ewige Verdammung:⁴⁷ Marlowe lässt seine Faust-Figur enttäuscht feststellen, dass sie bereits alles gelernt habe und ihr nur noch die Magie bleibe, um sich über diese engen Grenzen des Gelernten erheben zu können.

Dazu gesellt sich in seiner Bearbeitung ein weiteres Charakteristikum, das die Gesellschaft seiner Zeit und die Ideologie des Individualismus mit sich brachten: die freie Wahl der Karriere und des Berufes. Während die Bevölkerung im Mittelalter keine Perspektiven diesbezüglich hatte und in jenen Reihen bleiben musste, in die sie geboren wurde, so war die Ideologie des Individualismus jene, dass jeder dieselben Möglichkeiten und somit auch freie Wahl und Zugang zu Bildung habe. Dies hatte die Gründung vieler neuer Universitäten zur Folge, während zugleich die Anmeldungen bei den bereits bestehenden Universitäten stark anwuchsen. Marlowe selbst war ein Beispiel dieser neuen Bewegung, da er der Sohn eines Schuhmachers war und das Corpus Christi College in Cambridge absolvierte.⁴⁸ Doch die Gesellschaft war noch nicht bereit für die vielen neuen Akademiker und es mangelte an freien Stellen. Die erhoffte berufliche Laufbahn konnte also nicht in jedem Fall garantiert werden und führte zu großen Enttäuschungen bei den frisch gebackenen Akademikern. Diese Frustration findet sich auch in Marlowes Faust-Bearbeitung wieder. Der Dramatiker selbst war ein typischer Vertreter der „University Wits“⁴⁹, zu denen unter anderem auch Robert Greene, Thomas Lodge, Thomas Nashe und George Peele zählten. Diese Gruppe von

⁴⁶ Vgl. Brown: *The Prosperous Wonder Worker*, S. 54f.

⁴⁷ Vgl. Watt: *Faust as a Myth of Modern Individualism*, S. 41.

⁴⁸ Vgl. Watt: *Faust as a Myth of Modern Individualism*, S. 43-44.

⁴⁹ Watt: *Faust as a Myth of Modern Individualism*, S. 44.

Schriftstellern hatte eine akademische Ausbildung genossen, aber schließlich diese Laufbahn verlassen, um von der Schriftstellerei zu leben. Da sie sich ihr Brot durch ihre Bücher finanzierten, mussten sie sich dem Geschmack des großen Publikums beugen, um genug Profit machen zu können. Alle waren mit dieser Situation gänzlich unzufrieden und starben schließlich jung. Die Laufbahnen dieser englischen Schriftsteller machen ebenfalls jenes Problem der unerfüllten Erwartungen der neuen Akademiker deutlich, das nicht nur zu dieser Zeit vorherrschte, sondern auch heute wieder zu finden ist. Die Hoffnungen standen der Realisierbarkeit gegenüber, die zu Zeiten Marlowes stark eingeschränkt war. Die Arbeitslosenrate von Akademikern war in Folge dessen besonders hoch. Diese unzufriedenen Intellektuellen wurden schließlich aus dem System ausgeschlossen und galten sogar als „Troublemaker“⁵⁰, die sich abseits der Gesellschaft befanden.⁵¹

Marlowe ist darüber hinaus der erste, der den Untergang Fausts nicht von der Außensicht beschreibt, sondern seinen Blick auf dessen Inneres wendet, indem er in einem langen Monolog sein Leid klagt und seine Taten und seinen Pakt bereut. Faust ist des Weiteren ein Individualist, der keinem weiteren System angehört: keiner Familie, keiner Stadt etc. Die engste Bindung geht er mit einem männlichen Diener ein: Mephistopheles.⁵²

Diese erste Dramatisierung der Faust-Sage sollte schließlich einen bedeutenden Grundpfeiler für alle weiteren Bearbeitungen bilden. Marlowe prägte somit die Rezeption der alten Sage maßgeblich und bereicherte sie durch viele charakteristische Elemente, die aus den darauf folgenden Werken kaum mehr wegzudenken sind.

4.5 Marlowes Einfluss auf das europäische Festland

Die Theaterlandschaft im Elisabethanischen England erlebte eine enorme Blüte. Das Theater stand an seinem Beginn und brachte viele namhafte Schauspieler, Dramatiker und Prinzipale hervor. Verschiedene Theatergruppen zogen durch das Land und besaßen zum Teil feste Häuser außerhalb der Stadtmauern und Dramatiker wie Marlowe oder Shakespeare, deren Stücke sich großer Beliebtheit erfreuten, wurden gefeiert. Aber auch die Gruppen selbst brachten es zu Ruhm: so etwa die Admiral's Men oder die Lord Chamberlain's Men. Sie hatten erstmals nach langer Zeit der Wanderschaft unter anderem die Gelegenheit, in festen,

⁵⁰ Watt: Faust as a Myth of Modern Individualism, S. 45.

⁵¹ Vgl. Watt: Faust as a Myth of Modern Individualism, S. 44-45.

⁵² Vgl. Watt: Faust as a Myth of Modern Individualism, S. 50.

aus Holz gefertigten Theatern zu spielen. Auch heute noch ist besonders eines davon bekannt: das Globe Theatre (weitere bekannte Theater sind u. a. das Swan Theatre oder das Rose Theatre).⁵³

Die englischen Wandertruppen verließen zum Teil die britischen Inseln, da dort ein Überangebot an Schauspielgruppen und Vorführungen herrschte. So trat die Sackevillesche Truppe im Juli 1597 in Straßburg auf und brachte Marlowes dramatische Bearbeitung des Faust-Stoffes mit auf das europäische Festland. Sie konservierten auch seinen Monolog, den Goethe wohl auf diese Weise kennen lernte und für seinen Faust verwendete. Während des gesamten 17. Jahrhunderts wurde die Geschichte um Faust und seinem Pakt mit dem Teufel nahezu ausschließlich durch die vielen Wandertruppen verbreitet und weitergeführt. Durch die Abwandlung der ursprünglichen Geschichte und die Hervorhebung der lustigen Figur (Pickelhäring, Hanswurst, Kasperl), riss die Beliebtheit des Stoffes auch über die Jahrhunderte nicht ab. Marlowe legte somit den Grundstein für den Siegeszug des Faust-Themas, wobei auch er sich auf das alte *Volksbuch* stützte.⁵⁴ Erst im 18. Jahrhundert versuchten Schriftsteller und Autoren wieder einen neuen Zugang zu diesem alten Stoff zu finden und eine neue Faust-Manie kam zum Ausbruch. In der Zeit zwischen der Veröffentlichung von Marlowes und Goethes Drama existierte somit keine Bearbeitung, die der so genannten hohen Kunst angehörte. Die Geschichte von Faust blieb dennoch erhalten – in zahlreichen Farcen, Balletts und Puppenspielen.⁵⁵

Mit dem *Volksbuch* und mit Marlowes Tragödie wurde der Grundstein für eine lange und erfolgreiche Tradition gelegt. Was die Menschen an der Person Faust immer faszinierte, ist und war der Teufelspakt und die damit einher gehende hohe Ambivalenz zwischen Gut und Böse, zwischen Hybris und Fall. Dabei handelt es sich um ein Thema, das in der Literatur bereits lange und weit reichende Wurzeln hat (bis hin zur Bibel) und den Faust-Stoff somit in diese erfolgreiche Tradition mit einreihet.⁵⁶

⁵³ Vgl. Beck: Chronik des europäischen Theaters, S. 38-47.

⁵⁴ Vgl. Mahal: Anmerkungen zu Faust im 16. Jahrhundert, S. 123-124.

⁵⁵ Vgl. Brown: The Prosperous Wonder Worker, S. 53.

⁵⁶ Vgl. Mahal: Vom historischen zum literarischen Faust, S. 50.

5 Faust auf den Puppenbühnen: Karl Simrocks „Doktor Johannes Faust. Puppenspiel in vier Aufzügen“ und Johann Geißelbrechts „Doctor Faust“

Die Puppenspiele rund um die Faust-Thematik erfreuten sich ab dem 17. Jahrhundert großer Beliebtheit. Der Stoff und das Schicksal seines Protagonisten fesselten das Volk und lustige Figuren wie Kasperl, Pickelhäring oder Hanswurst sorgten für ein kurzweiliges Vergnügen. Karl Simrock⁵⁷ machte es sich als Philologe zur Aufgabe, altdeutsche Mythen, Sagen und Volksbücher für die Nachwelt zu erhalten, indem er viele davon übersetzte und veröffentlichte. Im Jahre 1846 erschien seine Verschriftlichung dieser langen Tradition der Faust-Puppenspiele erstmalig. Simrock hatte versucht, die Essenz aus den verschiedenen Versionen zu filtern und in eine gemeinsame Form zu gießen.

Sein Werk beinhaltet eine Adaption von zwei wichtigen Texten zum Faust-Puppenspiel: Zu Beginn widmet er sich der „Geißelbrechtschen“ Fassung. Johann Georg Geißelbrecht⁵⁸ war ein bekannter Puppenspieler im 18. und 19. Jahrhundert. Seine Bühne erfreute sich so großer Beliebtheit, dass er nicht nur in ganz Deutschland seine Spiele vorführte, sondern auch Einladungen nach Russland, Dänemark und Polen erhielt. Sein erfolgreichstes Stück – wie bei vielen Puppenbühnen zu jener Zeit – war seine Version des Faust-Stoffes. Dabei stützte er sich auf das alte *Volksbuch* und diverse Versionen anderer Wanderbühnen. Sind heute weitgehend die alten Textbücher verschollen, so existiert dennoch ein breites Archiv zu den Werken Geißelbrechts. Diesen Umstand verdanken wir vor allem Johannes Daniel Falk⁵⁹ – einem Bewunderer Geißelbrechts, der erreichte, dass der erfahrene Puppenspieler all seine Texte niederschrieb. Die 144 Manuskripte, die daraus entstanden, findet man heute in der Sammlung Volkstheater im Weimarer Goethe-Schiller-Archiv. Sie geben einen wichtigen und aufschlussreichen Einblick in den Spielplan der alten wandernden Bühnen.⁶⁰

⁵⁷ Karl (Joseph) Simrock lebte von 1802-1876. Er studierte Jura, musste aber sein Amt am Berliner Kammergericht aus politischen Gründen niederlegen. Darauf hin war er als Professor für die Geschichte der deutschen Literatur und für die deutsche Sprache tätig. Darüber hinaus war er ein Germanist, Volkskundler, Übersetzer, Bearbeiter und Herausgeber. Vgl. Reinhard Müller: Simrock, Karl. In: Herkommer, Lang (Hg.): Deutsches Literatur-Lexikon. 3. Auflage. 18. Band, S. 85-90.

⁵⁸ Die genauen Lebensdaten des deutschen Puppenspielers Johann Geißelbrecht sind leider nicht bekannt.

⁵⁹ Johannes Daniel Falk (Pseudonym Johannes von der Ostsee) war Theologe, Literaturwissenschaftler und Autor und lebte vom 26. 10. 1768 (Danzig) bis zum 14.2. 1826 (Weimar). Er stand in Kontakt mit Goethe und gründete in Folge der Schlacht bei Jena den „Lutherhof“. (Vgl. o. A.: Falk, Johannes Daniel. In: Rupp, Gaede, Steffen (Hg.): Deutsches Literatur-Lexikon. 3. Auflage. 4. Band, S. 743ff.)

⁶⁰ Vgl. Eversberg: „Faust“ für Holzköpfe, S. 14-15.

Simrock verwendete Geißelbrechts Fassung als wichtige Quelle für sein Werk, indem er sich dessen Vorstellung mehrmals ansah und so das Stück aus dem Gedächtnis aufzuschreiben versuchte. Seine Verschriftlichung ist dennoch als eigenständiges Werk zu betrachten, da Geißelbrecht zwar als Vorlage diente, Simrock diese jedoch mit einigen sprachlichen Umformulierungen, wie gereimte Verse, moderne Begrifflichkeiten und Abschwächungen der zotigen Reden der lustigen Figur versah. Er selbst erklärte in seinem Werk, dass er sich streckenweise vom Original distanzieren und im Übrigen nicht viel von seinem Vorbild und dessen sprachlichem und theatralen Talent halte. Warum er dennoch Geißelbrechts Faust wählte, bleibt ungeklärt. Vermutlich deshalb, weil er verfügbar und in unmittelbarer Nähe war⁶¹:

*Obgleich ich nur das Beste ausgehoben und viele ganz fade Witze übergangen habe, sieht man doch, daß dieser Geißelbrechtsche Faust nur ein verworrener, abgeschwächter Nachklang des alten Puppenspiels ist, dem der Mechanikus hier und da, z. B. in der Verschwörungsszene aus eigenen schwachen poetischen Mitteln hatte aushelfen wollen.*⁶²

Der zweite Text, der Einzug in Simrocks Werk erhielt, ist das Schauspiel des Ulmer Puppentheaters, wobei Simrocks Hauptaugenmerk auf der Geißelbrechtschen Fassung liegt. Aus diesem Grund, und unter der Berücksichtigung der Vollständigkeit von Geißelbrechts Text, widmet sich dieses Kapitel ebenfalls größtenteils Simrocks Bearbeitung der Geißelbrechtschen Version.

Da Simrock an manchen Stellen erheblich von der Vorlage abweicht, ist es darüber hinaus vonnöten auch die Original-Version, also Geißelbrechts Text, näher zu betrachten.

Schließlich soll noch kurz auf den Ulmer Text eingegangen werden, um einen anderen, älteren Zugang zum Faust-Stoff auf den Puppenbühnen zu demonstrieren.

⁶¹ Vgl. Mahal (Hg.): Doktor Johannes Faust, S. 124-128.

⁶² Simrock: Doktor Johannes Faust, S. 62.

5.1 Die Texte im Detail

5.1.1 Johann Georg Geißelbrecht: „*Doctor Faust. Eine alte Volks-Sage, aus den Zeiten des 12ten Jahrhunderts in 5 Aufzügen*“⁶³ (erste Veröffentlichung 1832)

- **1. Akt:** Das Stück beginnt mit jener typischen Faust-Szene, die Marlowe etablierte: Der Doktor sitzt in seinem Arbeitszimmer, umringt von Büchern, und ist verzweifelt, weil er erkennen muss, dass er nichts weiß. Er beschließt kurzer Hand sich der Nekromantie zuzuwenden. Faust muss nicht lange warten, denn nach seinem Beschluss erscheint schon sein Diener Wagner, der ihm mitteilt, dass zwei Studenten eingetroffen sind, die ein Buch der Schwarzkunst mit sich führen. Dieses nimmt Faust nur allzu dankbar an sich. In der Zwischenzeit trifft Hanswurst ein, der auf der Suche nach Arbeit und auf der Flucht vor dem Müller ist. Da Wagner einen Gehilfen im Haus benötigt, stellt dieser ihn ein.
- **2. Akt:** Faust befindet sich in den Katakomben und möchte seinen Beschluss in die Tat umsetzen. Er ruft die höllischen Geister an, die daraufhin erscheinen. Unter ihnen sucht er sich schließlich jenen aus, der am schnellsten ist: Mephistopheles. Denn dieser ist so schnell wie der Gedanke eines Menschen und aus diesem Grund der perfekte Begleiter für ihn. Doch Mephisto muss zuerst noch die Genehmigung von Pluto einholen, bevor er Faust dienen kann. Als Faust die Katakomben verlässt, betritt Hanswurst die Szene. Er findet das Buch, mit dessen Hilfe die Teufel beschwört wurden und spielt den Kreaturen einen Streich. Durch das schnelle Sprechen der Zauberformel lässt er die höllischen Kreaturen erscheinen und wieder verschwinden, bis sie – rasend vor Wut – sich an ihm rächen.
- **3. Akt:** Wieder trifft man auf Faust, der in seiner Stube sitzt und auf die Entscheidung Plutos wartet. Um 12 Uhr erscheint Mephisto endlich und die beiden schließen ihren Pakt auf 24 Jahre. Während dieser Zeit soll Mephisto Faust dienen. Im Gegenzug erhält Teufel nach Ablauf der Zeit Fausts Seele. Doch sofort nach der Unterzeichnung des Vertrages bereut der Doktor seinen Entschluss. Weil es aber bereits zu spät ist, beschließt er das Beste aus seiner Situation zu machen. Als Faust weggeht, erscheint wieder Hanswurst. Er unterhält sich mit Mephisto, der versucht ihm ebenfalls einen

⁶³ Vgl. Geißelbrecht: Doctor Faust, S. 163-206.

Pakt abzurufen. Die Einfältigkeit und Bauernschläue der lustigen Figur rettet sie in diesem Fall, denn es gelingt dem Teufel nicht sie zu überreden.

- **4. Aufzug:** In Parma beklagt die Herzogin, dass ihr Mann oft trübsinnig sei. In diesem Augenblick fällt Hanswurst vom Himmel, woraufhin die Herzogin ihn für einen Zauberer hält. Als sie eine Probe seiner Kunst einfordert, spielt er ihr einen derben Streich und beleidigt sie damit. Schließlich erscheint auch Faust und wird von der Herzogin zu einem Festbankett eingeladen. Sie will sich dort bei Faust für den Streich von Hanswurst rächen, indem sie ihn vergiftet. Mephisto warnt ihn jedoch und die beiden reisen wieder zurück nach Deutschland. Hanswurst, der nun plötzlich Casper genannt wird, wird zurück gelassen und später von Mephisto abgeholt.
- **5. Akt:** Am Schluss befinden sich Faust und Mephisto in einer leeren Straße in Deutschland. Der Doktor bereut seinen Pakt, da er ihm noch keine Freude gebracht hat. Er befragt seinen teuflischen Begleiter nach dem Himmel und ob es dort tatsächlich so schön sei. Als dieser antwortet, dass es dort sogar noch besser sei und er selbst alles dafür geben würde, wenn er auch dorthin gelangen könnte, bereut Faust seinen Pakt umso mehr. Mit Gebeten will er darauf hin seine Rettung erreichen, doch Mephisto ködert ihn mit dem Erscheinen der schönen Helena. Nun ist es zu spät für Fausts Reue, denn er hat sich ein weiteres Mal der Hölle geschworen - es kann nun keine Erlösung mehr für ihn geben. Kurz darauf ist auch schon seine Zeit abgelaufen. Es schlägt bereits 9 Uhr und um Mitternacht muss er in die Hölle fahren. Casper ist unterdessen Nachtwächter geworden und sagt die Uhrzeit an – jeweils begleitet von einem Reim über den Teufelsbeschwörer und sein Schicksal. Faust versucht noch in seiner Verzweiflung seine Kleider mit jenen Caspers zu tauschen, doch dieser lässt sich auf den Handel nicht ein. Schließlich wird Faust von einer höllischen Furie geholt und Casper bleibt alleine zurück.

5.1.2 Karl Simrock: „Doktor Johannes Faust. Puppenspiel in vier Aufzügen“⁶⁴ (erste Veröffentlichung 1846)

Da sich Simrocks Faust-Version stark an jener von Geißelbrecht orientiert, wird im Nachfolgenden nur auf die Unterschiede in der Handlung näher eingegangen:

⁶⁴ Vgl. Simrock: Doktor Johannes Faust, S. 5-62.

- **1. Aufzug:** Nach dem Monolog Fausts und seinem Entschluss sich in der Kunst der Magie zu üben, tritt die lustige Figur auf. Hier handelt es sich um Kasperle, der auf der Suche nach Essen auf Wagner trifft, der ihn als Hausknecht engagiert.
- **2. Aufzug:** Faust und Mephistopheles schließen ihren Pakt auf 24 Jahre und machen sich auf den Weg nach Parma, wo eine große Hochzeit gefeiert wird. Während dessen spielt Kasperle den Teufeln einen Streich, indem er sie in immer kürzeren Abständen erscheinen und wieder verschwinden lässt. Am Ende rächen sie sich und flechten ihm eine Rakete an den Haarzopf. Schließlich wird er von Auerhahn, einen höllischen Geist, zu Faust und Mephisto nach Parma gebracht.
- **3. Aufzug:** Kasperle trifft auf den Seneschall am herzoglichen Hof zu Parma. Dieser ist mit der Planung der Festivitäten rund um die Hochzeit betraut und hält ihn irrtümlich für einen großen Zauberer. Doch der Irrtum ist bald aus der Welt geschafft und Faust wird zur Unterhaltung des Herzogspaares engagiert. Er lässt verschiedene biblische und historische Gestalten erscheinen, wobei die Frauen immer der Herzogin ähneln und ihre Liebhaber wie Faust aussehen. Im Anschluss an diese Vorführung wird der Zauberer noch zu einem Festbankett eingeladen, zu dem er jedoch nicht erscheint, da der Herzog, die Inquisition und das Volk an ihm Rache üben wollen. Und auch Kasperle verlässt das Schloss, indem er Auerhahn überlistet.
- **4. Aufzug:** Es sind bereits zwölf Jahre vergangen und Faust befindet sich nachts auf einer dunklen Straße in Mainz. Nach der Reue Fausts wird er auch hier durch die Erscheinung Helenas geködert. Als sie daraufhin wieder verschwindet, klärt Mephisto den Doktor darüber auf, dass seine Zeit nach zwölf Jahren nun abgelaufen sei, da er ihm auch in der Nacht gedient hätte. Um Mitternacht würde er also zur Hölle fahren. Kasperle ruft als Nachtwächter stündlich die Uhrzeit aus. Er ist außerdem mit Gretl verheiratet und Vater. Schließlich fährt Faust in die Hölle.

5.1.3 Wichtige Elemente der Faust-Geschichte

Beide Puppenspiel-Texte orientieren sich stark an den Vorlagen des *Volksbuches* und der Bearbeitung von Marlowe, wobei die Szenenfolge von dem englischen Dramatiker übernommen wurde. Darüber hinaus weisen sie auch neue Elemente auf, die vor allem die Handlung mit der lustigen Figur bestimmen und diese charakterisieren. Im Anschluss erfolgt ein Überblick, um genauer feststellen zu können, welche Elemente aus welcher Quelle

entlehnt wurden und welche auf eine gänzliche Neuerung bei den Puppenspielen zurückzuführen sind:

Entnahmen aus dem *Volksbuch*:

- 1) Wagner ist der Diener Fausts.
- 2) Faust wählt nach der Schnelligkeit der Teufel. Mephistopheles ist so schnell wie der Gedanke des Menschen.
- 3) Der gewählte Teufel heißt Mephistopheles.
- 4) Mephisto muss zuvor die Erlaubnis beim obersten Teufel einholen, bevor er den Pakt schließen darf.
- 5) Der Pakt wird auf 24 Jahre geschlossen.
- 6) Die Unterschrift des Pakts erfolgt mit Blut.
- 7) Während der Unterzeichnung erscheint der Schriftzug „Homo fuge“.
- 8) Helena wird als Lockmittel eingesetzt.
- 9) Am Ende muss Faust zur Hölle fahren.

Entnahmen aus Marlowes *„The tragicall History of the Life and Death of Doktor Faustus“*:

- 1) Zu Beginn hält Faust seinen Monolog.
- 2) Ein böser und ein guter Geist streiten um Fausts Seele.
- 3) Eine lustige Figur tritt auf und wird als Hilfe für Wagner eingestellt.
- 4) Die letzten Stunden Fausts werden mit Glockenschlägen begleitet.

Neuerungen bei den Puppenspielen:

- 1) Die lustige Figur spielt den Teufeln einen Streich, indem sie sie immer wieder erscheinen und verschwinden lässt.
- 2) Die Teufel versuchen die lustige Figur zu einem Pakt zu überreden, was misslingt.
- 3) Besuch bei einem adeligen Paar in Parma bzw. Prag.

- 4) Am Ende befindet sich Faust alleine auf einer Straße in seiner Heimatstadt.
- 5) Die lustige Person ist am Schluss Nachtwächter.

Darüber hinaus unterscheidet sich Simrocks Text von jenem Geißelbrechts, indem der Pakt durch eine List des Teufels bereits nach 12 Jahren abläuft und sein Kasperl verheiratet und Vater ist.

5.2 Die Texte

5.2.1 Formale Strukturen

Formal fällt bei Simrocks Text auf, dass es keine logische Szenen-Ordnung gibt. Die Form seines Puppenspiels ist aus diesem Grund eher zwanglos. In den vier Aufzügen gibt es keine feste Anzahl an Auftritten: So hat der erste Aufzug zum Beispiel vier Auftritte, der zweite hingegen nur zwei. Der vierte Aufzug hat gar neun Auftritte. Eine klare Ordnung oder Systematik lässt sich dabei nicht erkennen. Ein charakteristisches Merkmal der jüngeren Puppenbühnen, das auch bei Simrock zu finden ist, ist, dass die lustige Figur die Handlung der dramatischen Figur spiegelt und parodiert. Zum Beispiel folgt nach Fausts Beschwörung der Teufel eine Szene mit Kasperl, wie er die Teufel ebenfalls heraufbeschwört, sie jedoch auch austrickst.

Bei Geißelbrecht ist die formale Einteilung ebenfalls eher lose. Des Weiteren verwendet er keine einheitliche Benennung – man findet Akte, Aufzüge, Auftritte und Szenen. Wiederum an anderer Stelle hat er gänzlich auf eine Bezeichnung verzichtet. Von den fünf Akten hat nur einer mehr als einen Auftritt: der erste, der insgesamt drei Szenen/Auftritte beinhaltet. Die unterschiedliche Betitelung der Auftritte ist möglicherweise darauf zurückzuführen, dass diese Fassung Geißelbrechts aus verschiedenen Schaffensperioden zusammengeführt wurde. Ein weiterer Hinweis darauf ist, dass die lustige Figur zu Beginn Hanswurst, am Ende jedoch bereits Casper heißt.

Beide Bearbeitungen orientieren sich in ihrer Szenenfolge klar an Marlowes Vorlage bzw. an jenen Texten, die die englischen Wandertruppen mit sich brachten.

5.2.2 Ort

Simrock siedelt seinen Faust zu Beginn in Mainz an. Nach dem Pakt mit dem Teufel möchte er jedoch die Welt entdecken und macht Station in Parma, wo er dem Herzogspaar einen Auszug seiner Künste präsentiert. Am Ende – getrieben von Heimweh – kehrt Faust jedoch wieder zurück nach Deutschland, wo er in Mainz erneut auf Kasperl trifft. Diese Orte sind typisch für ein Faust-Stück, denn diese beginnen überwiegend in Deutschland, um danach in einem anderen Land Halt zu machen und am Schluss wieder in Deutschland zu enden. Im Ausland wird oft und gerne mithilfe der teuflischen Zauberkünste ein adeliges Paar betört und/oder verzaubert. Bei Simrock sind das die Herzogin und der Herzog von Parma.

Geißelbrecht bleibt – anders als Simrock – der Tradition des *Volksbuches* und von Marlowe treu, indem er Wittenberg zur Heimat des Doktors auswählt. Hier ist es auch, wo wir den Gelehrten zu Beginn finden und wohin er am Ende – nach seiner Flucht aus Parma – zurückkehrt.

Bei der Wahl der Orte lassen sich eine ältere und jüngere Version der Puppenspiele voneinander unterscheiden. Erstere spielt noch in Wittenberg und lässt den Doktor samt Gefolge zum Kaiserhof nach Prag bringen. In der jüngeren Fassung ist die Handlung in Mainz angesiedelt und durch ein Zwischenspiel in Parma unterbrochen. Wie weiter oben erwähnt, handelte es sich bei Parma als Wahl des fernen Ortes als eine sicherere Variante, da es im Ausland lag und somit diese Szenen nicht der Zensur zum Opfer fallen würden, schließlich kompromittierte man bei den lustigen Streichen in Prag den Kaiser und seinen Hof, was von der Zensur nicht toleriert wurde. Das Ulmer Puppenspiel hingegen verwendet als Vertreter der älteren Tradition noch Prag als fernen Ort.⁶⁵

Während Simrocks Werk also der jüngeren Faust-Tradition entspricht, weil hier Mainz und Parma als Handlungsorte gewählt wurden, handelt es sich bei Geißelbrechts Text um eine Mischform dieser beiden Versionen, da der Puppenspieler zum einen Wittenberg als Heimatstadt Fausts verwendet und damit der älteren Tradition folgt, zum anderen aber Parma als fernen Ort aussucht und sich dabei zur jüngeren Form bekennt.⁶⁶ Nicht zuletzt liegt dieser Unterschied auch darin begründet, dass die Texte zu unterschiedlichen Zeitpunkten niedergeschrieben wurden. Geißelbrechts Bearbeitung stammt aus dem Jahr 1832, während Simrock seine erst 1846 zu Papier brachte.

⁶⁵ Vgl. Mahal: Anmerkungen zu „Doktor Johannes Faust. Puppenspiel“, S. 101.

⁶⁶ Vgl. Mahal: Anmerkungen zu „Doktor Johannes Faust. Puppenspiel“, S. 93.

5.2.3 Schauplätze

Auf die verschiedenen Schauplätze wird bei beiden Autoren nur sehr spärlich eingegangen. Meist ergibt sich ihre Beschaffenheit durch indirekte Regieanweisungen. Bei Simrock trifft man Faust im ersten Auftritt des ersten Aufzugs in seinem Studierzimmer. Auch bei Geißelbrecht ist das der Fall. Dieser präzisiert seine Beschreibung des Zimmers, indem er es als mit „*Möbeln, die sich zu diesem Stück passen*“⁶⁷ ausgestattet schildert. Weiter gehen beide Beschreibungen des Schauplatzes nicht auf die äußeren Begebenheiten des Raumes ein. Der darauf folgende Auftritt Wagners spielt wahrscheinlich ebenfalls in Fausts Arbeitszimmer, während in den nächsten beiden Auftritten Kasperl bzw. Hanswurst und Wagner sich vor Fausts Haus befinden, wobei bei beiden Autoren nicht genauer auf diesen Umstand eingegangen wird.

Im zweiten Aufzug unterscheiden sich die beiden Fassungen am deutlichsten. Bei Simrock spielen beide Auftritte des zweiten Aufzuges wiederum in Fausts Studierzimmer. Auch hier wird die Örtlichkeit nicht näher beschrieben, sondern durch indirekte Regieanweisungen angedeutet. Geißelbrecht hingegen bricht mit der alten Tradition und lässt den Doktor die Teufel in einem „*Todtengewölbe*“⁶⁸ heraufbeschwören. Leider erfolgt in diesem Zusammenhang keine genauere Angabe zu diesem Gewölbe. Man erfährt also weder Details über dessen Beschaffenheit, noch über dessen Ursprung oder Standort. Danach befindet sich Faust wieder in seinem Studierzimmer, um dort den Pakt endgültig zu besiegeln.

Der dritte Aufzug bei Simrock und der vierte Aufzug bei Geißelbrecht sind in Parma angesiedelt, wobei hier der Garten des Herzogspalastes als Schauplatz dient. Nach und nach versammeln sich alle Figuren, um schließlich die Zauberkünste Fausts zu beobachten. Als man in das Innere des Palastes gehen will, um ein Festbankett zu genießen, müssen Faust und Mephisto fluchtartig aufbrechen. Bei Simrock wird Kasperl nach Mainz gebracht, während Geißelbrecht seinen Faust und seinen Hanswurst wieder zurück nach Wittenberg bringen lässt.

In Mainz bzw. in Wittenberg sind auch Simrocks vierter und Geißelbrechts fünfter Aufzug platziert. Sowohl Kasperl als auch Hanswurst arbeiten dort als Nachtwächter. Während bei Simrock Kasperl verheiratet und Vater ist, findet man bei Geißelbrecht keine Spur eines Familien- oder Ehelebens der lustigen Figur. Faust kehrt nach seinen Reisen zu den

⁶⁷ Geißelbrecht: Doctor Faust, S. 163.

⁶⁸ Geißelbrecht: Doctor Faust, S. 172.

exotischen Orten dieser Welt zurück nach Deutschland und kreuzt in Mainz bzw. Wittenberg die Wege seines alten Dieners Kasperl/Hanswurst. Hier findet der Gelehrte und Nekromant auch sein Ende. Während Mainz selbst in keinem direkten Zusammenhang mit der ursprünglichen Faust-Sage steht, so bezieht sich Wittenberg eindeutig auf die ursprüngliche Herkunft der Faust-Sage und verweist damit auf das *Volksbuch* und in weiterer Folge auf Marlowes Bearbeitung.

Simrock könnte deshalb auf Mainz zurückgegriffen haben, weil er Faust mit Johann Fust, dem Geldgeber Gutenbergs und einer der ersten, der sich in der schwarzen Magie übte, verwechselte. Da Fust in Mainz tätig war, könnte er diese Stadt als Heimatstadt Fausts identifiziert haben. Die Verwechslung der beiden Namen findet sich in mehreren Bearbeitungen und erfuhr vor allem durch Klingers Werk *„Fausts Leben, Taten und Höllenfahrt“* aus dem Jahr 1791 weitere Verbreitung.⁶⁹

Die spärlichen Beschreibungen der Orte lassen darauf schließen, dass Geißelbrecht mit gängigen Tableaux arbeitete, die er mit sich führte und deren präzisere Schilderung ihm nicht vonnöten erschien. Außerdem zeigen sie, dass die Handlung keines pompösen Bühnenbildes bedurfte, denn die Puppenspieler mussten zur damaligen Zeit flexibel bei der Wahl der Bühne sein. Nachdem sie von einem Ort zum nächsten zogen, hatte die Bühne nie dieselben Maße. Manchmal musste man in kleinen Buden spielen, manchmal hatte man mehr Platz zur Verfügung. Dennoch konnte man mit den wenigen Requisiten, die Geißelbrecht in seinen Regieanweisungen erwähnt und die er damit auch in sein Geschehen einbaut, die richtige Illusion für den Faust-Stoff erreichen, da das Publikum des 18. bzw. 19. Jahrhunderts noch über mehr Vorstellungskraft verfügte als das heutige, dessen Rezeptionsverhalten deutlich durch neue Medien wie das Fernsehen geprägt ist.⁷⁰

Simrock auf der anderen Seite dürfte als Philologe keinen besonderen Wert auf theatertechnische Mittel und Fachtermini gelegt haben. Für ihn stand immer die Sprache im Zentrum, weshalb er auf die detaillierte Schilderung des Schauplatzes verzichtete. Er konzentrierte sich auf die Eigenheiten des Stückes, auf die Protagonisten und auf den Stoff. Dies ist wahrscheinlich auch der Grund, weshalb bei seiner Fassung die Regieanweisungen zur Beschreibung der Örtlichkeit noch geringer ausfallen als bei Geißelbrecht.

⁶⁹ Vgl. Mahal: Anmerkungen zu „Doktor Johannes Faust. Puppenspiel“, S. 93.

⁷⁰ Vgl. 5.8.5: Die Puppenspiele auf der Bühne – die Praxis, S. 68.

5.2.4 Personen

5.2.4.1 Faust und Mephistopheles

Die beiden Hauptfiguren Faust und Kasperl/Hanswurst in den Puppenspielen von Karl Simrock und Johann Geißelbrecht treten selten gemeinsam auf. Es findet beinahe keine Interaktion zwischen ihnen statt. Schnell wird deutlich, dass das Hauptaugenmerk auf der lustigen Figur liegt und Faust und seine Geschichte lediglich als Rahmenhandlung dienen. Immer wieder überlistet die Dienerebene die Herrenebene und lässt am Ende den Gelehrten als den Dümmeren erscheinen.

Dass die Puppenspiele überwiegend ihre jeweilige lustige Figur ins Zentrum rückten, lässt sich bei Simrock und Geißelbrecht auch anhand der Textquantität von Faust und Kasperle/Hanswurst/Casper feststellen. In beiden Bearbeitungen fällt auf, dass die lustige Person bedeutend längere Monologe führt als Faust. Bei Geißelbrecht ist dieser Umstand besonders ausgeprägt. Fausts Anfangsmonolog umfasst hier lediglich elf Zeilen, wohingegen Hanswurst seinen Monolog auf 92 Zeilen hält. Bei Simrock kommen Faust zu Beginn 14 Zeilen für seine ersten Worte zu, während Kasperle 29 Zeilen zugesprochen werden.

Abgesehen von der unterschiedlichen Länge der Monologe, sind die Dialogszenen von Faust und Kasperle bei Simrock relativ ausgeglichen in ihrer Länge. Hier kann kein eindeutiger Unterschied festgestellt werden. Bei Geißelbrecht hingegen fällt auf, dass er auch hier den Fokus auf seine lustige Figur richtet, da ihre Dialogszenen meist länger sind als jene Fausts.

Bei Simrock trifft man Faust bereits zu Beginn des Stückes traditionsgemäß in seinem Studierzimmer, wo er Bücher wälzt und seine eigene Unwissenheit beklagt. Er habe sich in allen Studien versucht, alle Bücher gelesen und sei nun hoch verschuldet. Es bleibe ihm nichts anderes übrig als sich der Magie zuzuwenden, um sich mit dem Teufel verbünden zu können. Es folgt eine Auseinandersetzung zwischen der guten und der bösen Stimme, um diese Entscheidung abzuwägen. Da Faust sein irdisches Glück über alles andere stellt, beschließt er schnell der bösen Stimme zu folgen und sich der Magie zuzuwenden. Der Rest der Geschichte folgt größtenteils der Tradition. Eine Besonderheit stellt jedoch eine Zusatzklausel im Pakt dar, die Faust verbietet sich zu waschen oder zu kämmen. In keiner anderen Bearbeitung wird ihm die Körperhygiene verboten. Es ist anzunehmen, dass dieses Verbot ein komisches Element darstellen sollte, denn während er in den Augen der anderen Figuren immer als der schönste Mann erscheinen würde, würde das Publikum ihn als ungepflegten Mann sehen.

Die Beweggründe für die Schließung des Paktes sind bei beiden Fassungen charakteristisch für die Motive der Puppenbühnen. In den vorangegangenen und nachfolgenden Bearbeitungen der großen Dichter und Dramatiker wie etwa Goethe oder Marlowe, spielt Geld als Anlass für das Bündnis mit der Hölle keine Rolle. Bei Geißelbrecht – und somit auch Simrock – beklagt Faust jedoch seine Armut und dass er keine vernünftigen Kleider und nur noch Schulden habe. Der Teufel soll ihm dabei helfen glücklich zu werden. Der Wissbegierde, dem Erforschen der Welt und ihrer Elemente wird in den Puppenspielen von Simrock und Geißelbrecht keine Bedeutung beigemessen. Zu Beginn sieht es noch so aus, als würde Faust sein irdisches Glück finden, jedoch dauert es nicht lange, bis er seinen Entschluss bereut. Bald erkennt er, dass alles nur Schein war. Das Geld, das ihm geboten wurde, war falsch, das Bier, das er trinken wollte, war bereits verdorben. Voller Reue kehrt er an den einzigen Ort zurück, an dem er jemals glücklich war: seine Heimatstadt Mainz/Wittenberg. Doch auch hier nagen die Selbstvorwürfe und die Reue an ihm. Alles scheint ihn daran zu mahnen, dass er den rechten Pfad verlassen hat und er nicht mehr zurückkehren kann. Schließlich wird er ein weiteres Mal von Mephisto hintergangen und ausgetrickst: Mithilfe der Geistergestalt Helenas wird er dazu verführt Gott erneut abzuschwören. Nun ist es bereits zu spät, denn Faust ist des Teufels. Am Ende wird er erneut Opfer einer List: Der Teufel holt ihn nicht nach 24 Jahren – wie im Vertrag vereinbart – sondern in der Version Simrocks bereits nach 12 Jahren, da er ihm doch auch während der Nacht zur Verfügung gestanden sei.

Im Großen und Ganzen orientiert sich Simrock bei der Schilderung von Fausts Schicksal und Leben an der Vorlage Geißelbrechts. Auffällig bei Geißelbrecht ist jedoch, dass das Hauptaugenmerk noch eindeutiger auf Hanswurst bzw. Casper liegt. Der Eingangsmonolog Fausts ist im Vergleich zu jenem von Hanswurst um ein Wesentliches kürzer. Diese ersten Zeilen scheinen nur dazu zu dienen, schnell die Geschichte abzutun, um zum Kern des Geschehens vordringen zu können. Des Weiteren sind die Motive bei Geißelbrecht noch uneinsichtiger. Faust verlangt bei der Pakt-Schließung nach 24 Dingen, wobei nur auf vier Hauptpunkte genauer eingegangen wird. Er fordert etwa in diesen vier Punkten Geld, Fliegen als Fortbewegungsart, „*categorische Antwort*“⁷¹ auf alle Fragen und dass ihm der Teufel für 24 Jahre zu Diensten stehe. In diesem Zusammenhang kann vermutet werden, dass zum einen das weniger gebildete Publikum die hohen Motive Fausts nicht verstand und zum anderen, dass diese auch dem weniger gebildeten Puppenspieler Geißelbrecht nicht zugänglich waren. Für ihn wie auch für das Publikum waren die Primär-Bedürfnisse wichtiger und

⁷¹ Geißelbrecht: Doctor Faust, S. 178.

nachvollziehbarer als ein Beweggrund dafür sich dem Teufel anzuschließen. Simrock hat diese Ziele zum größten Teil übernommen, auch wenn die „*categorischen Antworten*“ bei ihm ein wenig besser motiviert erscheinen.⁷²

Geißelbrechts Mephistopheles verlangt bei Schließung des Paktes im Gegenzug nicht den Verzicht auf die Körperhygiene – diesen Teil muss Simrock also aus einer anderen Quelle entnommen haben. Bei dem Puppenspieler fordert er vielmehr, dass Faust nie wieder in die Kirche gehen und nicht heiraten dürfe sowie sich nach Ablauf der Frist mit Leib und Seele dem Teufel ergeben müsse. Auf jede der Forderungen erfolgt ein Aufschrei Fausts, der nicht einsieht wie er nicht mehr in die Kirche gehen soll, da er doch Doktor der Theologie sei. Der Teufel hat jedoch an alles gedacht und wird eine Täuschung finden. Auf Fausts Bedenken, dass die Ehe doch etwas Gutes, Bestärkendes sei, antwortet Mephistopheles lediglich „*Ehestand ist Wehestand*“⁷³, was für Gelächter und Belustigung im Publikum gesorgt haben könnte. Alles in allem sind diese Gegenforderungen des Teufels nur allzu nachvollziehbar. Dennoch wehrt sie Faust zu Beginn ab als hätte er gedacht, er müsse selbst keine Gegenleistung erbringen. Dass der Teufel verhindern möchte, dass Faust einem religiösen Leben nachkommt, scheint dabei aber logisch. Hier stellt sich jedoch auch die Frage, ob der Teufel es tatsächlich nötig hat, dass Faust auf den Kirchengang verzichtet. Denn wenn er diese Dinge so vehement einfordern muss, dann scheint er nicht im Geringsten so mächtig zu sein wie Gott. An dieser Stelle sollte eigentlich ein Gelehrter von Fausts Rang bereits stutzig werden und den Pakt nicht eingehen. Dennoch verschreibt sich Geißelbrechts Faust der Hölle. Am Ende sieht auch er ein, dass er sich betrügen ließ, als er bettelarm durch die Straßen Wittenbergs stolpert und nicht einmal die Schulden bei Casper bezahlen kann, da ihn der Teufel überlistet hat. Selbst als er noch erlöst werden könnte, lässt er sich erneut durch seine primitiven Gelüste leiten und verfällt der dämonischen Helena.

Eine wesentliche Neuerung bei Geißelbrecht, die er vermutlich Friedrich Maximilian Klingers Fassung „*Faust's Leben, Thaten und Höllenfahrt*“ (1791) entliehen hat, ist, dass Faust in direkten Zusammenhang mit der Erfindung des Buchdrucks gebracht wird. Er selbst gibt an, dass er mit der Verschriftlichung der Bibel, die er in Seriendruck gab, viel Geld gemacht habe und so auch zu seinem Ruhm gekommen sei. Das Zusammenführen Fausts mit der Erfindung des Buchdrucks war ein Irrglaube, dem einige Schriftsteller und Puppenspieler zur damaligen Zeit aufsaßen. Wie bereits weiter oben erörtert, wurde Faust nicht selten mit Johann Fust

⁷² Vgl. Eversberg: „Faust“ für Holzköpfe, S. 18.

⁷³ Geißelbrecht: Doctor Faust, S. 180.

verwechselt, der Gutenbergs Freund und Geldgeber war und sich zugleich als einer der ersten mit den so genannten „schwarzen Künsten“ beschäftigte.⁷⁴ Da die Faust-Sage an sich bereits aus einem Zusammenschluss mehrerer Geschichten um Zauberer, Alchemisten und Schwarzkünstler bestand, verwundert es hierbei nicht weiter, wenn ihm eine Verbindung mit der Erfindung des Buchdrucks nachgesagt wurde.

5.2.4.2 Kasperle/Hanswurst/Casper

Bei Simrock trifft der Zuschauer im dritten Auftritt des ersten Aufzuges zum ersten Mal auf Kasperle. In einem Monolog erklärt er, dass er mittel- und arbeitslos und auf der Suche nach Arbeit und vor allem einer Mahlzeit sei. Bereits hier wird deutlich, dass Kasperle eher einfältig und von niederen Bedürfnissen getrieben ist. Sein Lebenstraum ist viel Geld für minimalen Aufwand. Sein Leben widmet er keinem höheren Sinn. Bereits im nächsten Auftritt trifft er auf Wagner und schon ist der Handel beschlossen: Kasperle ist der neue Diener im Hause Fausts und soll Wagner zur Hand gehen. Während der Gehaltsverhandlungen zeigt sich erneut, wie einfältig Kasperle ist, da er zu seinen Ungunsten verhandelt.

Etwas später kommt ihm genau diese Einfältigkeit zu Gute, denn als er die Teufel beschwört, verfällt er ihnen nicht wie Faust, da ihm keiner der Teufel das bieten kann, was er will. Dennoch erklären sich die Höllengeister dazu bereit, ihn nach Parma zu bringen. Dies ist nicht die einzige Situation, bei der Kasperle Glück hat und nur aufgrund seiner Einfältigkeit vor Ärgerem bewahrt wird. Bei der Rückreise von Parma nach Deutschland gelingt es ihm sogar einen Teufel zu überlisten. Schließlich trifft man ihn im fünften Auftritt des vierten Aufzuges wieder, wo er als Nachtwächter in Mainz arbeitet, mit Gretl verheiratet und Vater ist. Zu jeder vollen Stunde sagt er die Zeit in Reimform an, die gleichzeitig mit seinen Weisheiten rund um das Eheleben und das Leben im Allgemeinen angereichert sind. Diese Passagen stehen in direktem Kontrast zu den verzweiferten Szenen, in denen sich Faust auf sein Ende vorbereitet. Am Ende hat Kasperle das letzte Wort und warnt das Publikum:

*„Hört, ihr Herrn, ich laß euch wissen,
Mit dem Teufel seid ihr stets besch--:*

⁷⁴ Vgl. Mahal: Anmerkungen zu „Doktor Johannes Faust. Puppenspiel“, S. 93.

*Er hält nicht, was er auch verspricht,
Bis er euch gar den Hals zerbricht.“⁷⁵*

Obwohl beide Hauptfiguren vom Teufel in Versuchung geführt werden und Kasperle ein gutes Opfer abgeben würde, geht am Ende dennoch dieser als der Klügere hervor. Er war nie bestrebt mehr zu wissen oder die Welt zu bereisen. Er wollte immer nur sein augenblickliches Vergnügen und ein angenehmes Leben. Faust hingegen war in der Wahl der Magie beinahe vom Trotz getrieben. So lange Zeit hatte er sich dem Studium gewidmet, um am Ende mittellos sein Dasein zu fristen. Auch er wollte das Leben endlich in vollen Zügen genießen können, jedoch erkannte er nicht, dass er bei seiner Pakt-Schließung nur geblendet wurde. Hätte er es aus eigenen Mitteln versucht, ohne den Teufel um Hilfe zu bitten, hätte er vielleicht nicht die ganze Welt bereisen können, hätte jedoch echte Freuden erleben können.

Bei Geißelbrecht heißt die lustige Figur zu Beginn noch Hanswurst, wird jedoch im vierten Auftritt plötzlich zu Casper. Dies lässt darauf schließen, dass der Puppenspieler mehrere Versionen vereinte. Hieß die lustige Figur zu Beginn seiner Puppenspieler-Karriere noch Hanswurst, so musste er ihn ab 1804 Casper nennen, da „*Dreher und Schüz ihn so taufen*“⁷⁶. Während Kasperle bei Simrock eher einfältig wirkt, so trifft man bei Geißelbrecht auf einen frechen Burschen, der von Bauernschläue, Fäkalhumor und primitiven Bedürfnissen gekennzeichnet wird. Simrock verwendete somit eine sehr reduzierte und abgemilderte Form der lustigen Figur für sein Werk. Geißelbrecht orientierte sich in diesem Zusammenhang stark an seinen Originalen. Nicht selten spielt Hanswurst den übrigen Figuren einen Streich, indem er sein Hinterteil in jeglicher Form zu Hilfe nimmt. Ein deutlicher Unterschied ist weiters, dass Hanswurst mit der Illusion des Publikums und mit der Spielillusion im Allgemeinen überlistet, indem er vermehrt darauf hinweist, dass er nur eine Holzfigur sei. Dadurch bewirkt er in ihr einen eindeutigen Bruch. Wenn der Teufel zum Beispiel seine Seele verlangt, argumentiert er, dass er eine Holzfigur sei und aus diesem Grund keine Seele habe. Folglich könne er sich auch nicht auf derlei Vereinbarungen einlassen. Am Ende ist auch diese lustige Figur als Nachtwächter in der deutschen Heimatstadt beschäftigt. Hier ist er jedoch weder verheiratet noch Vater. Er erscheint lediglich zwischen den Hilferufen Fausts und dessen Klagen, um die Zeit anzusagen. Die Höllenfahrt Fausts wird schnell über die Bühne gebracht und Casper geht nicht weiter darauf ein. Das Schlusswort gehört ihm und er wendet es direkt an das Publikum und bricht damit erneut mit der Spielillusion:

⁷⁵ Simrock: Doktor Johannes Faust, S. 52.

⁷⁶ Geißelbrecht: Doctor Faust, S. 205.

*Ich gratuliere, ich gratuliere, wer von Weimar ist den holt der Teufel nicht,
aber ich muß mich weg packen denn er möchte es gewahr werden, daß ich
nicht von Weimar bin, und könnte mich abholen.
Gute Nacht.⁷⁷*

5.2.4.3 Der Pakt - die Beziehung zwischen Faust und Mephistopheles

Bei beiden Puppenspielen handelt es sich größtenteils um charakteristische Faust-Stücke. Wichtige Elemente des klassischen Stoffes, wie bereits zu Beginn des Kapitels näher betrachtet, sind auch bei diesen beiden Bearbeitungen wichtige Teile der Handlung. Jedoch werden diese teilweise durchbrochen und die Geschichte abgewandelt – wahrscheinlich um sie einem breiteren Publikum zugänglich zu machen. So ist die Einbringung von Kasperle/Hanswurst an und für sich bereits ein Garant für größere Zuschauerzahlen. Außerdem ist der Teufel bei den Puppenspielen listiger. Er hintergeht Faust nicht nur ein Mal und verkürzt bei Simrock die vertraglich fixierte Zeit sogar von 24 auf zwölf Jahre. Auch die Motive Fausts für den teuflischen Pakt entsprechen bei beiden Autoren nicht vollkommen der Tradition. Ist er etwa bei der Vorlage Marlowes von Wissbegier und Neugierde getrieben, folgt er bei Simrock lediglich „irdischen“ Gelüsten, wie Geld, Glück und Spaß. Bei Geißelbrecht ist der Unterschied noch auffälliger: Bei ihm verlangt Faust nach Geld, dem Fliegen als Fortbewegungsart und „*categorische Antwort*“⁷⁸ auf seine Fragen. In beiden Fällen wurden die Beweggründe Fausts für den Pakt auch deshalb angepasst, damit sie dem einfachen Volk zugänglich gemacht wurden. Wie bereits weiter oben angedeutet spielte bei Geißelbrecht darüber hinaus auch sein eigener Bildungsstand eine entscheidende Rolle bei der Anpassung der Motive, da ihm so hohe Ziele wie die Erforschung der Welt und ein allumfassendes Wissen als Grund für einen derartigen Pakt nicht verständlich waren.

Mephisto ist in beiden Werken ein Teufel wie er im Buche steht. Hat man bei anderen literarischen und dramatischen Bearbeitungen des Faust-Stoffes, wie etwa bei Goethe oder Heine, manchmal das Gefühl, als würde sich eine Art Zweckfreundschaft auf Zeit zwischen Faust und Mephisto bilden, so scheinen die Puppenspiele vom ersten Auftritt Mephistos an zu warnen und zu sagen: Trau bloß dem Teufel nicht! Dies entsprach eindeutig dem Verständnis des Publikums der damaligen Zeit, da davon auszugehen ist, dass überwiegend Vertreter der unteren Bevölkerungsschichten anwesend waren, deren Bild vom Teufel von der Kirche

⁷⁷ Geißelbrecht: Doctor Faust, S. 203.

⁷⁸ Geißelbrecht: Doctor Faust, S. 178.

geprägt war. Auch konnte man durch die Darstellung eines bösen Teufels einem vermeintlichen Verbot der Aufführung entgegenwirken, indem man öffentlich zeigte, dass man das Volk lediglich vor der List Satans warnen wolle.

Sowohl bei Geißelbrecht als auch bei Simrock kommt es nur sehr selten zu einem Dialog zwischen Faust und seinem teuflischen Diener auf Zeit. Wenn sie miteinander sprechen, so hat dies meist eine List Mephistos zur Folge. So bindet er Faust mit Hilfe von Helena erneut an die Hölle, um schließlich bei Simrock seinem Opfer bekannt zu geben, dass der Pakt bereits nach zwölf Jahren abgelaufen sei, da er schließlich Faust auch in den Nächten gedient habe. Faust muss sich hierauf geschlagen geben – wer sich auf einen Pakt mit der Hölle einlässt, muss die Konsequenzen tragen. Mephisto hingegen erfreut sich bei Simrock am Leid Fausts:

*„Armer Schlucker! So wenig kanntest du die List der Hölle?
Und ließest dich in einen Pakt mit ihr ein?“⁷⁹*

Bei Geißelbrecht hingegen kommt Mephisto erheblich weniger zu Wort. Selbst die Verführung durch Helena kommentiert er nicht weiter. Nachdem Faust festgestellt hat, dass er erneut betrogen wurde, heißt es nur: „*Fauste!*“ und „*Preparate!*“⁸⁰ Dies waren zugleich seine letzten offiziellen Worte, danach hört man ihn nur noch als Stimme, die stündlich verkündet, dass Faust angeklagt, gerichtet und schließlich in Ewigkeit verdammt sei. Ob es sich dabei tatsächlich um die Stimme Mephistos handelt oder um eine andere teuflische Kreatur, geht nicht aus dem Text hervor. Wahrscheinlich ist jedoch, dass sich Geißelbrecht während seiner Aufführungen nicht die Mühe machte eine weitere Stimme zu erfinden.

Nach der Helena-Sequenz ist es nun sowohl den Figuren des Stücks als auch dem Publikum klar: Wer sich auf einen Pakt mit dem Teufel einlässt, kann damit rechnen, dass er leer dabei ausgeht – dies ist die Kernaussage bei beiden Fassungen. Alle versprochenen Reichtümer, Entdeckungen und Reisen hinterlassen am Ende lediglich ein Gefühl der Leere und Inhaltslosigkeit. Das Publikum ist gewarnt und wird sich nun davor hüten, sich mit dem Teufel zu verbünden oder aufgrund irdischer bzw. materieller Bedürfnisse vom rechten Weg abzukommen. Wenn selbst ein gelehrter Doktor sich von den Tricks der Hölle überlisten lässt, dann muss man als einfacher Bürger noch vorsichtiger sein.

⁷⁹ Mahal: Doktor Johannes Faust, S. 44.

⁸⁰ Geißelbrecht: Doctor Faust, S. 200.

Mephistopheles ist von Anbeginn an – also seit dem *Volksbuch* von 1587 – untrennbar mit der Faust-Geschichte verbunden. Viele Wissenschaftler versuchten sich in Herleitungen aus dem Lateinischen, Griechischen oder Hebräischen, um diesem Namen eine Bedeutung und einen Ursprung zu geben, jedoch blieben sie allesamt erfolglos. So kursieren Varianten, die griechische Wurzeln darin erkennen wollen und Mephistopheles als „*dem Licht nicht freundlich*“⁸¹ oder „*Faust feindlich*“⁸² übersetzen. Außerhalb der Faust-Tradition scheint dieser Name des Teufels nirgends auf. Umso interessanter wäre es herauszufinden, woher er entstammt.⁸³

5.2.4.4 Nebenfiguren

Die übrigen Figuren neben Faust, Mephistopheles und der lustigen Figur, erscheinen bei Simrock und Geißelbrecht nur am Rande. Sie haben meistens einen bestimmten Zweck und setzen keine eigenständigen Handlungen. So hat Fausts Diener Wagner nur die Funktion Kasperl einzustellen. Das Herzogspaar in Parma wird dazu verwendet, um die Zauberkünste und Tricks Fausts/Mephistos aufzuzeigen. Bei Simrock lernt der Zuschauer im letzten Aufzug schließlich noch Gretl kennen, die in dieser Bearbeitung Kasperles herrische Frau ist. Ob es sich dabei um ein Zitat auf Goethes Gretchen handelt ist nicht gewiss. Bis auf den Namen haben die beiden Figuren auch nichts gemeinsam. Ist Gretchen bei Goethe ein kindliches, zierliches und sittsames Mädchen, so tritt sie bei Geißelbrecht als kontrollsüchtige und strenge Hausfrau auf. Vielleicht wurde hier aber auch bewusst Goethes Figur konterkariert, um einen weiteren komischen Effekt zu erzielen. Da sich Simrock sein gesamtes Leben mit der deutschen Sprache und auch mit der deutschen Literatur beschäftigte und Goethes *Faust I* bereits seit 38 Jahren in aller Munde war, würde es nicht weiter verwundern, wenn er ein kleines Zitat bzw. eine kleine Anspielung eingebaut hätte.

5.3 Quellen und Aufbau

Die beiden Puppenspiele orientieren sich sehr stark am Aufbau des *Volksbuches* bzw. an Marlowes Dramatisierung. Dennoch wird die „originale“ Handlung mehrmals von komischen Einschüben, in deren Mittelpunkt immer die lustige Figur steht, unterbrochen. Oftmals

⁸¹ Mahal: Anmerkungen zu „Doctor Faust“, S. 204.

⁸² Mahal: Anmerkungen zu „Doctor Faust“, S. 204.

⁸³ Vgl. Mahal: Anmerkungen zu „Doctor Faust“, S. 204.

werden dabei auch die dramatischen Passagen mit einer Kasperle/Casper/Hanswurst-Szene nachgeahmt und konterkariert. Nicht selten kommt es dabei vor, dass der Auftritt der lustigen Figur umfangreicher ausfällt als die zuvor gezeigte Faust-Passage. Dies fällt vor allem bei Geißelbrechts Version auf, die hier eindeutig Hanswurst/Casper ins Zentrum stellt und Faust und seine Geschichte lediglich als Rahmenhandlung betrachtet. Auch dies wurde dadurch begründet, dass die lustigen Figuren die eigentlichen Kassenschlager waren. Sie lockten die Bevölkerung zu den Aufführungen, da sie Kurzweil und Unterhaltung versprachen. Des Weiteren wird in den karikierenden Casper- bzw. Hanswurst-Szenen gezeigt, wie ein einfältiger, einfacher Mann einen Gelehrten und sozial höher Gestellten übertrumpft. Am Ende geht der Einfältige als Sieger hervor, während Faust alles verliert. So zum Beispiel bei Simrock nach der Pakt-Schließung Fausts: Kasperl tritt auf und ruft die Geister. Er unterzeichnet hingegen keinen Pakt, sondern hält sie zum Narren. Schließlich erreicht er dasselbe wie Faust, ohne sich jedoch der Hölle verschreiben zu müssen. Er reist bequem fliegend nach Parma. Und auch Geißelbrecht verwendet in dieser Szene ein besonderes Mittel, um die Teufel zu überlisten. Hanswurst meint, dass er seine Seele nicht verschreiben könne, da er doch aus Holz sei. Hier bricht der Puppenspieler die Illusion bewusst, um ein komisches Moment zu schaffen.

Auch am Ende werden bei Simrock die dramatischen Auftritte Fausts, in denen die Stunde seiner Höllenfahrt immer näher rückt und dieser in Verzweiflung und Reue versinkt, durch Auftritte Kasperles unterbrochen, der als Nachtwächter immer wieder die Stunden ausruft und dabei nicht selten Reime von sich gibt, die sich auf das Schicksal Fausts oder sein eigenes „hartes“ Los als Ehemann und Vater beziehen. So ruft er etwa im fünften Auftritt:

*„Hört meine Herren und laßt euch sagen,
Die Glocke wird bald 12 Uhr schlagen,
Bewahrt das Feuer und auch die Kohlen,
Bald wird der Teufel den Doktor Faust holen“⁸⁴*

Kasperle lockert die schwere und düstere Handlung also immer wieder auf und macht damit dieses Drama zum kurzweiligen und unterhaltsamen Stück, das sich schließlich sehr lange Zeit großer Beliebtheit erfreute.

Bei Geißelbrecht fällt das Ende weniger ausgefeilt aus. Sein Casper bittet zwischen den kurzen verzweifelten Passagen Fausts diesen lediglich seine Großmutter in der Hölle zu

⁸⁴ Simrock: Doktor Johannes Faust. S. 61

grüßen. Faust wird kurz darauf schnell und unspektakulär von den Teufeln geholt. Zurück bleibt Casper, der sich mit einer Furie unterhält. Der Schlusssatz bleibt ihm – Leute aus Weimar (wahrscheinlich wurde dieser Ort immer dem Aufführungsort angepasst) würden vom Teufel verschont bleiben, weshalb er sich nun auf den Weg machen müsse, bevor die Teufel herausfinden, dass er nicht aus Weimar stamme.⁸⁵

Wie alle Puppenspiele zu jener Zeit verweisen auch Simrock und Geißelbrecht auf Marlowe, von dem sie die Rahmenhandlung und deren Kernelemente übernommen haben, der diese zum Teil wiederum dem *Volksbuch* entnommen hat. Die Verbindung zur Erfindung des Buchdrucks bei Geißelbrecht entstammt hingegen – wie bereits weiter oben angeführt – aus Klingers Werk *„Faust's Leben, Thaten und Höllenfahrt“*. Weiters lässt sich bei beiden Versionen feststellen, dass es sich bei der Faust-Geschichte um eine Tradition handelt, die langsam gewachsen ist und bei der sich die vielen wandernden Bühnen mit ihren jeweiligen Bearbeitungen gegenseitig beeinflussten.

5.4 Sprache

Die Sprache und der verwendete Sprachstil weisen eindeutige Unterschiede zwischen Simrock und Geißelbrecht auf. Obgleich sich Simrock auf die Fassung des Puppenspielers bezieht, trägt seine Version sprachlich prägnante Spuren.

Er verwendet in seinem Puppenspiel eine einheitliche Sprache, die im Allgemeinen eher einfach gehalten ist. Kasperle und Faust unterscheiden sich sprachlich nur geringfügig voneinander. Während Kasperle derb und roh klingt, so verwendet Faust teilweise lateinische Begriffe, womit er als Gelehrter gekennzeichnet wird. Dennoch bleibt er dabei leicht verständlich. Kasperle kennzeichnet sich vor allem durch Wortwitz und Sprachspiele. Wenn etwa Wagner meint, dass er Fausts rechte Hand und sein alter ego sei, versteht Kasperle, dass dieser sein „*alter Esel*“⁸⁶ sei⁸⁷. Derlei Wortspiele und Missverständnisse treten als charakteristisches Kennzeichen der lustigen Figur vermehrt in den Szenen mit Kasperl auf. Selten verwendet Simrock auch Reime – so zum Beispiel am Ende, bei den letzten Stunden Fausts, oder bei der Rede mancher Geister, wie etwa dem Schutzgeist. Überwiegend wird dabei ein Paarreim angewendet, der den Anschein eines Sittengedichtes oder belehrenden

⁸⁵ Vgl. Geißelbrecht: Doctor Faust, S. 203.

⁸⁶ Simrock: Doktor Johannes Faust, S. 14.

⁸⁷ Vgl. Simrock: Doktor Johannes Faust, S. 14.

Spruches erweckt. Da der übrige Teil ungereimt geschrieben wurde, stechen diese Verse besonders hervor, als würden sie auf wichtige Hinweise aufmerksam machen wollen. Volksweisheiten und Regeln wurden in der damaligen Zeit oft und gerne in Reimform unter die Menschen gebracht, da sie in dieser Form einprägsamer waren. Wirkungsvoll für das Publikum ist, dass Himmel und Hölle auf Latein zu Faust sprechen. Während Faust in den letzten Stunden um sein Schicksal hadert, ruft ihm im vierten Aufzug eine Donnerstimme von oben zu und klagt ihn an: Im zweiten Auftritt soll er sich auf den Tod vorbereiten:

„Fauste! Fauste! Praepara te ad mortem!“⁸⁸

Im vierten Auftritt gebietet ihm die Stimme, dass er angeklagt sei:

„Fauste, Fauste, accusatus es!“⁸⁹

Gerichtet ist er im sechsten Auftritt:

„Fauste! Fauste! judicatus es.“⁹⁰

Der Doktor übersetzt diese lateinischen Sätze nicht eindeutig, auch wenn er ihren Sinn in seinen Monologen immer wiedergibt, um sie auch jenen verständlich zu machen, die kein Latein sprechen. Es stellt sich hier die Frage, warum Himmel und Hölle Latein sprechen. Zwar wurde Latein als Wissenschaftssprache im Laufe des 17. Jahrhunderts durch die Nationalsprachen abgelöst, doch die lange Tradition der Rechtssprechung und der Lesung der Messe auf Latein wirkte lange Zeit in der Bevölkerung nach. Nicht zuletzt durch Latinismen und „Küchenlatein“, das immer wieder gerne eingebaut wurde.⁹¹

Geißelbrechts Sprache ist hingegen nicht so ausgefeilt wie jene Simrocks. Dies ist nur allzu verständlich, wenn man sich vor Augen führt, dass der Puppenspieler keineswegs ein Gelehrter war wie Simrock und sich auch nie eingehend mit der deutschen Sprache und ihrer Geschichte auseinandersetzte. Man kann jedoch davon ausgehen, dass Geißelbrechts Faust-Version sprachlich die typischere und ursprünglichere der beiden ist. Während Simrock vor allem die Reden der lustigen Figur geglättet und auf Wortspielchen reduziert hat, so lässt sich

⁸⁸ Simrock: Doktor Johannes Faust, S. 44.

⁸⁹ Simrock: Doktor Johannes Faust, S. 47.

⁹⁰ Simrock: Doktor Johannes Faust, S. 50.

⁹¹ Vgl. o. A.: Lateinische Sprache. In: Brockhaus Enzyklopädie in vierundzwanzig Bänden. 19. Auflage. 13. Band, S. 124-125.

bei Geißelbrecht auf Grund ihrer Derbheit erahnen, welcher Natur die Reden der lustigen Figuren damals wirklich waren. Die Sprache seines Hanswursts/Caspers ist geprägt von Fäkalhumor, derben Scherzen und Bauernschläue. Doch auch hierbei dürfte es sich um eine mildere Version handeln, denn zumeist wurden die Streiche der lustigen Figur aus dem Stegreif gespielt bzw. extemporiert und niemals zu Papier gebracht. Als Geißelbrecht also seine Fassung für Falk niederschrieb, dürfte er auch hier eine schwächere, nicht ganz so anstößige Form gewählt haben.

Auch Geißelbrecht verwendet lateinische Sätze, die jedoch allesamt entweder grammatikalisch oder aufgrund falscher Vokabeln kein korrektes Latein vorweisen. Auch dies verdeutlicht einmal mehr die mangelnde Bildung des fahrenden Puppenspielers. Dieser schrieb bzw. verwendete hier eindeutig die lateinischen Begriffe so, wie er sie verstand und vermutlich aus anderen Quellen kannte. Dennoch geht er nicht sparsam damit um und beschränkt sie nicht nur auf die Schlusszene, in der Faust zur Hölle fährt. So heißt es etwa im dritten Akt: „*In Qua Forma Fis, Odivi Mefistopheles Apparint??*“⁹² In Wirklichkeit muss es jedoch heißen: „*In qua forma vis ut tibi Mephistopheles appareat?*“⁹³ Diese falschen lateinischen Reden waren im Spiel wahrscheinlich nicht von großer Bedeutung und vermutlich wird auch selten jemand Anstoß daran genommen haben. Da das Bildungsniveau des Publikums hauptsächlich vergleichbar mit jenem des Puppenspielers war, fiel es in den meisten Fällen niemandem auf, dass diese Sätze nicht ganz korrekt waren. Und für alle, die der lateinischen Sprache nicht mächtig waren, wurde die freie Übersetzung immer beigelegt. So heißt es etwa nach obiger lateinischer Rede: „... *Kaum gedenke ich nur an den Geist Mefistopheles, so fragt er auch schon, in was für einer Form, oder Gestalt er mir erscheinen soll?*“⁹⁴ Für die gebildeteren Besucher der Aufführungen hingegen lieferten diese freien lateinischen Sätze wiederum ein – zwar unfreiwilliges – komisches Element. Des Weiteren ist in diesem Zusammenhang denkbar, dass die übermäßige Verwendung lateinischer Begriffe und Sätze im Sinne eines damals weit verbreiteten Küchenlateins eingebaut wurden. Diese lateinische Sprache, die weder den Vokabeln noch grammatikalischen Regeln des Hochlateins folgte, erfreute sich bei der Bevölkerung großer Beliebtheit.

⁹² Geißelbrecht: Doctor Faust, S. 177.

⁹³ Vgl. Geißelbrecht: Doctor Faust, S. 205.

⁹⁴ Geißelbrecht: Doctor Faust, S. 178.

5.5 Regieanweisungen

Generell unterscheiden sich die beiden Puppenspiel-Fassungen bei der Genauigkeit der Regieanweisungen wesentlich. Dies vor allem wenn es um die turbulenten Szenen der jeweiligen lustigen Figur geht. Simrock schildert zwar die Aktionen und Streiche seines Kasperles, dennoch ist Geißelbrecht wesentlich detaillierter in seinen Beschreibungen.

Wie bereits erwähnt, findet man in beiden Fassungen keine genauen Beschreibungen der Schauplätze. Man wird lediglich kurz darauf hingewiesen, dass sich die Handlung in einem Garten, einem Zimmer, einer Straße etc. abspielt. Wie der Schauplatz genau aussieht, wird der Fantasie des Regisseurs, Lesers oder Spielers überlassen. Vermutlich verwendeten die Puppenspieler in jenen Tagen Standard-Dekorationen, die sie in mehreren ihrer Stücke einsetzen konnten bzw. Tableaux, die gewisse Stimmungen wiedergeben sollten und die sie immer mit sich führten. Oft wurden die Stücke auch derart gekürzt, dass keine Dekorationswechsel mehr erforderlich waren.⁹⁵

Die Figuren werden ebenfalls nicht weiter beschrieben. So bleibt etwa Fausts Erscheinungsbild auch den Vorstellungen der Spieler, des Regisseurs bzw. der Leser und Zuseher überlassen. Bei der lustigen Figur hingegen musste man nicht näher auf das Äußere eingehen, denn diese war fest etabliert. Hanswurst und Kasperle gehörten beide zu den stehenden Typen, die immer durch dieselbe Kleidung gekennzeichnet wurden. Im Jahr 1715 verpasste Josef Anton Stranitzky in Wien dem Hanswurst seine später traditionelle Tracht, denn ab diesem Zeitpunkt trug dieser die Kleidung eines Salzburger Bauern:

„Seit 1705 trat Stranitzky im neuen Kostüm auf, das zum äußeren Markenzeichen wurde: weite rote Jacke mit grün eingefassten Kanten, grobe gelbe Hose mit roten Zackenbiesen (dem Kostüm Arlecchinos nachempfunden), rote Lederhosenträger mit >Brustfleck<, auf dem die Initialen ‚HW‘ prangen, grüner Spitzhut, weißer Kragen (Narrenkröze, nach dem Mühlradkragen der spanischen Hoftracht), schwarzer Kinnbart, Haarknoten und rote Nase. In der Hand trägt der Hanswurst eine Pritsche.“⁹⁶

Kasperls traditionelle Kleidung war hingegen eine Zipfelmütze und ein Kleid mit großen, bunten Mustern. Auch er trug eine Pritsche mit sich.

⁹⁵ Vgl. Eversberg: Doctor Johann Faust, S. 93-94.

⁹⁶ Eversberg: Doctor Johann Faust, S. 207-208.

Mephistopheles wird bei Simrock näher beschrieben. Im zweiten Aufzug wird er kurz vor der Pakt-Szene als „[...]in menschlicher Gestalt, in rotem Unterkleid, mit langem schwarzen Mantel und einem Horn an der Stirn[...]“⁹⁷ geschildert. Bei Geißelbrecht heißt es dort nur, dass er als schöner Jüngling erscheine, da Faust von ihm fordert in einer angenehmen Gestalt aufzutreten. Vermutlich erübrigte sich für Geißelbrecht die Frage nach der Kleidung seiner Figuren, da er zeit seines Lebens seine Faust-Version mit denselben Puppen auf die Bühne brachte. Simrock auf der anderen Seite maß ihrem Erscheinungsbild keine Bedeutung bei. Wie weiter oben bereits geschildert, stand für ihn vor allem der Text im Mittelpunkt. Die Rahmenbedingungen waren ihm dabei wohl weniger wichtig.

So wenig über die Kleidung oder das gesamte Erscheinungsbild der Figuren gesagt wird, so wenig äußern sich Simrock und Geißelbrecht auch zu Intonation und Gestik der Figuren. Zwar heißt es hin und wieder „lacht“ oder „ballt die Faust“, jedoch erfolgen solche Anweisungen vergleichsweise selten. Es stellt sich hier auch die Frage, ob die Figuren zu ausgefeilten gestischen und mimischen Darstellungsmöglichkeiten fähig waren. Zwar konnten sie ihre Gliedmaßen bewegen, doch zu großen mimischen Spielen waren sie nicht geschaffen. Ihre Gesichtszüge waren geschnitzt und erlaubten aus diesem Grund keine Variationen. Auch die Gestik war vermutlich stark eingeschränkt. Einige Extremitäten, wie die Arme, konnten zwar bewegt werden, doch auch hier konnten keine feinen Gesten gemacht werden. Puppen, die dazu fähig gewesen wären, wären für einen Puppenspieler wie Geißelbrecht vermutlich zu kostspielig gewesen, da sie eine sehr feine Mechanik besaßen.

Weit umfangreicher sind bei beiden Texten die Anweisungen zu den diversen Effekten, Aktionen und Streichen. Vor allem bei der lustigen Figur gehen die Schreiber besonders genau auf die Handlung ein und schildern exakt das stumme Geschehen auf der Bühne. Geißelbrecht verwendet diese Anweisungen auch, um mögliche Variationen im Spiel aufzuzeigen. So beschwört im zweiten Akt Faust die Teufel und sucht sich den schnellsten unter ihnen aus. Als er bereits einige Furien auf ihre Schnelligkeit befragt hat, heißt es:

<Faust> kann noch einige befragen, die dann nach Willkür ihre Geschwindigkeit angeben, zum Ex<empel>: Der eine ist so fix wie ein Fisch im Wasser, der andere so schnell wie ein Spiegel, womit man in der Sonne blinkert<.> Keiner kann ihn befriedigen<:> nun fragt er die letzte Furie wie sie sich nennt.⁹⁸

⁹⁷ Simrock: Doktor Johannes Faust, S. 19.

⁹⁸ Geißelbrecht: Doctor Faust, S. 174.

Bei dieser letzten Furie handelt es sich schließlich um Mephisto, der so schnell wie die Gedanken der Menschen ist.

Eine weitere Besonderheit bei den Anweisungen Geißelbrechts ist, dass er sich manchmal auf die Eigenheiten des Puppenspiels bezieht. So heißt es zum Beispiel, dass Faust und Mephisto sich so schnell in die Lüfte schwingen, „...daß die hölzernen Beine klappern“.⁹⁹ Auf derartige Schilderungen verzichtet Simrock vollkommen, da er kein Theater-Praktiker war und sich auch sonst wenig mit dem Theater auseinandersetzte. Er nutzt die Regieanweisungen hauptsächlich um diverse Streiche und Aktionen zu beschreiben. So zum Beispiel den Flug mit dem Sofa, der so beschrieben wird:

„Das Sofa verschwindet. Ein drittes erscheint. Auerhahn will sich darauf setzen, aber Kasperle kommt ihm zuvor, und streckt sich darauf so lang er ist. Das Sofa verschwindet mit ihm in den Wolken.“¹⁰⁰

An einer anderen Stelle wird zum Beispiel die Rache der Teufel an Kasperle beschrieben, indem sie ihm eine Rakete in den Haarzopf flechten und diese anzünden:

„Er wechselt mit den Worten so geschwind, bis er endlich außer Atem kommt und mit dem Worte Perlippe schließt. Die Teufel, die er hin und her gehetzt hat, rächen sich an ihm, indem sie eine Rakete in den Haarzopf flechten.“¹⁰¹

Indirekte Regieanweisungen werden weder bei Geißelbrecht noch bei Simrock verwendet. Die Beschreibung der Handlung und der Charaktere überlassen beide dem Text.

5.6 Das Publikum

Die Puppentheater richteten sich vor allem an die einfacheren Bevölkerungsschichten, die sich den Eintritt in eines der großen Theaterhäuser nicht leisten konnten oder dort aufgrund ihres Standes keinen Einlass fanden. Um diese Bevölkerungsgruppen zu erreichen, bedienten sich die Prinzipale einer einfacheren Sprache und reicherten die dramatische Handlung mit komischen Szenen und Figuren an. Dies war im frühen 19. Jahrhundert durchaus noch üblich.

⁹⁹ Geißelbrecht: Doctor Faust, S. 195.

¹⁰⁰ Simrock: Doktor Johannes Faust, S. 40.

¹⁰¹ Simrock: Doktor Johannes Faust, S. 24.

So war es keine Seltenheit, eher sogar Tradition, bekannte Dramen mit Figuren wie Kasperle, Pickelhäring oder Hanswurst zu ergänzen. Neben den großen dramatischen Figuren und Helden sollten diese einfachen Charaktere eine Identifikationsfigur bieten, über deren Einfältigkeit, Bauernschläue und Witz selbst der einfachste Zuschauer noch lachen konnte. Doch auch Mitglieder des Bürgertums oder der wohlhabenderen Schichten befanden sich oftmals unter den Zuschauern der Wanderbühnen. So inspirierten diese Aufführungen etwa Goethe zu seinem „*Faust*“ und Theodor Storm stellte in seinem Werk „*Pole Poppenspüler*“ sogar einen Puppenspieler in den Mittelpunkt, der unter anderem „*Faust*“ nach einer Bearbeitung von Johann Geißelbrecht aufführt.

Als die Wandertruppen im 16. Jahrhundert von England auf das europäische Festland kamen, existierten noch keine festen Theater. Zu dieser Zeit waren die einzigen Aufführungen, die abgehalten wurden noch didaktische Inszenierungen, die aufgrund von Stiftungsfesten in Schulen stattfanden und nicht auf Unterhaltung zielten. Als schließlich die englischen Wandertruppen über die Niederlande nach Deutschland kamen, lernte die Bevölkerung eine völlig neue Darbietungsweise kennen. Da das Publikum noch nicht aus geübten Theatergängern bestand, war sein wichtigster Beweggrund eine Aufführung zu besuchen, sich zu unterhalten und von den Alltagssorgen abgelenkt zu werden. Zwar waren die Stücke noch in englischer Sprache, dennoch erfreuten sie sich großer Beliebtheit. Die englischen Truppen waren es auch, die vor jedem neuen Akt Spaßmacher in deutscher Sprache auftreten ließen, die improvisierend das Publikum erheiterten und ihm die Handlung des englischsprachigen Stücks erklärten. Dies führte nach und nach zur Übersetzung der Stücke in die deutsche Sprache.¹⁰²

Das Publikum genoss beim Besuch der Puppenspiele mit Vorliebe die Kritik an der Politik und dem Adel und machte sich über diese lustig. Die derbe und volkstümliche Komik der Wanderbühnen zog auf der anderen Seite die adeligen Schichten kaum in ihren Bann. Diese bevorzugten Theater in der Hochsprache und nicht im Dialekt, des Weiteren ein Theater, das sich an die Regeln hielt und nicht aus Stilmischformen bestand.¹⁰³

Die Wanderbühnen und deren Darsteller hatten einen geringen gesellschaftlichen Stand und keine gute Reputation. Die Puppenspiele wurden von der intellektuelleren Bevölkerung nicht ernst genommen. Um 1800 geschah jedoch eine Aufwertung dieser Bühnen, an der nicht

¹⁰² Vgl. Jurkowski: A History of European Puppetry, S. 149ff.

¹⁰³ Vgl. Eversberg: Doctor Johann Faust, S. 164ff.

zuletzt Goethe maßgeblich beteiligt war. Dieser bekannte in „*Dichtung und Wahrheit*“, dass ihn das alte Puppenspiel maßgeblich bei der Schaffung seines *Fausts* beeinflusst hätte, denn das Stück „*klang und sumnte gar vieltönig in mir wieder*“¹⁰⁴. Nun, da sich sogar der Dichturfürst als Besucher der Puppenspiele zu erkennen gab, folgten viele andere seinem Beispiel. Plötzlich war es nichts Schändliches mehr, wenn man eine Aufführung einer Wanderbühne besuchte.¹⁰⁵

Einige Theaterwissenschaftler und -historiker (wie etwa Margret Dietrich) sehen wiederum in dem Puppenspiel einen Protest der einfachen Bevölkerung gegen die Aufklärung und deren Überheblichkeit:

*„All diese Faustspiele der Truppen sind nicht als Hans-Wurstiaden und reines Maschinenspektakel zu verstehen, sondern als Protest gegen die Aufklärung, gegen die galant-rationale Epoche; ein Protest, dem auch der junge Goethe sich nach seiner Leipziger Rokokozeit anschließt.“*¹⁰⁶

Gerd Eversberg unterstützt diese Sichtweise und sieht in den Stücken „*planvolle Ohrfeigen für den Wissenshochmut der Aufklärer*“.¹⁰⁷ Vielleicht waren die zotigen Puppenspiele eine indirekte Antwort auf die vielen Herabwürdigungen, denen das einfache Volk damals begegnete: Da Faust als Gelehrter am Ende der Dummerei ist, protestierten viele Gelehrte gegen das Stück. Sie sahen darin einen Publikumsrenner für die primitiven Massen und wollten sogar deren Verbot durchsetzen. Wie etwa Gottsched, der sich massiv und erfolglos für die Vertreibung der lustigen Figur von der Bühne einsetzte. Somit könnten die Zoten und vor allem die Persiflagen der Faust-Szenen durch die lustige Figur als Antwort auf diese Angriffe durch die gelehrte Schichten gesehen werden.

Interessant ist, dass Goethe sich zwar als Besucher und Liebhaber der Puppenspiele bekannte, jedoch maßgeblich für die Ausweisung Geißelbrechts aus Weimar verantwortlich zeichnete, da dieser in einem satirischen Prolog seiner lustigen Figur gegen einige Weimarer Hofschauspieler vorging. Goethe, zu dieser Zeit Leiter des Weimarer Hoftheaters, reagierte schnell und unbarmherzig auf diesen Angriff und zeigte, wer der Stärkere und Mächtigere ist und zog die bereits erteilte Genehmigung bei einem Markt spielen zu dürfen wieder zurück.¹⁰⁸

¹⁰⁴ Mahal: Nachwort zu „Doktor Johannes Faust. Puppenspiel“, S. 123.

¹⁰⁵ Vgl. Mahal: Nachwort zu „Doktor Johannes Faust. Puppenspiel“, S. 123.

¹⁰⁶ Dietrich: Vorwort, S. 32.

¹⁰⁷ Mahal: Faust, S. 297.

¹⁰⁸ Vgl. Eversberg: Doctor Johann Faust, S. 167-168.

5.7 Historischer Kontext

Die Handlung in Geißelbrechts Faust wird kaum von zeitgeschichtlichen Ereignissen beeinflusst. Es ist anzunehmen, dass er die Geschehnisse in der typischen Zeit des Faust-Stoffes belassen hat – dem 16. Jahrhundert. Auch die Gegebenheiten während der Niederschrift nehmen keinen weiteren Einfluss auf die Handlung. Vermutlich wurde vor allem in den improvisierten Reden der lustigen Figur das Zeitgeschehen kommentiert. Diese Zwischenreden von Kasperl/Hanswurst/Pickelhäring wurden jedoch nie verschriftlicht, weshalb man nur Vermutungen anstellen kann. Dennoch werden ein paar wenige zeitgeschichtliche und gesellschaftliche Einblicke in Geißelbrechts Text erkennbar. So zum Beispiel die immer stärker werdende Verbreitung des Buchdrucks, die hier mit Faust verbunden wird, der Gutenberg seinen Freund nennt und mithilfe des Buchdrucks reich geworden sei.¹⁰⁹ Oder das Rollenbild der damaligen Gesellschaft, wenn Faust meint, er könne es sich nicht leisten nicht in der Kirche gesehen zu werden. Er befürchtet für einen „Deisten“¹¹⁰ gehalten zu werden. Bei den Deisten handelte es sich um eine Glaubensform der Aufklärung, die davon ausging, dass Gott zwar die Welt erschaffen habe, jedoch danach keinen Einfluss mehr auf sie ausübe. In Deutschland fand diese Bewegung nur wenig Verbreitung, dennoch dürfte es von allgemeinem Interesse gewesen sein, wenn Geißelbrecht es in seinen Text einfließen lässt. Da diese Glaubensströmung jedoch in England begründet wurde¹¹¹, könnte es auch sein, dass sich an dieser Stelle noch die englischen Wurzeln des Faust-Spiels bemerkbar machen.

Viele Redensarten und Begriffe der damaligen Zeit werden bei Geißelbrecht vor allem durch die Reden Hanswursts/Caspers vermittelt. So zum Beispiel die Tradition des „blauen Montag“. Dieser Brauch geht darauf zurück, dass viele Handwerker und Gaststätten am Montag nur mit dem halben Personalstamm arbeiteten bzw. ganz geschlossen waren (bei einigen Gastronomiebetrieben ist dies heute noch so). Auch wenn bis heute nicht geklärt ist, woher dieser Brauch des „blau Machens“ stammt und obwohl versucht wurde diesen im Jahr 1731 abzuschaffen, so hielt er sich dennoch bis Ende des 19. Jahrhunderts.¹¹² Hanswurst erklärt Mephistopheles, warum seiner Meinung nach heute noch die Schuster den Montag den „blauen Montag“ nennen würden und führt diesen Umstand auf blaue Augen, die durch einen

¹⁰⁹ Vgl. Geißelbrecht: Doctor Faust, S. 175.

¹¹⁰ Geißelbrecht: Doctor Faust, S. 179.

¹¹¹ Vgl. o. A. : Deismus. In: Duden. Das große Fremdwörterbuch. 2. Auflage, S. 300.

¹¹² Vgl. o. A.: Blauer Montag. In: Brockhaus Enzyklopädie in vierundzwanzig Bänden. 19. Auflage. 3. Band, S. 394.

Kampf verursacht werden, zurück. Da es sich beim „blauen Montag“ tatsächlich noch um alltägliches Phänomen handelte, war dies dem Publikum des 19. Jahrhunderts geläufig. Die dürftige Erklärung Hanswursts zum Ursprung dieses Brauches dürfte somit für Erheiterung gesorgt haben.

Bei Simrock können mehr zeitgenössische Strömungen und Beeinflussungen erkannt werden, da er das alte Faust-Spiel modernisiert und seiner Zeit angepasst hat. So verwendet er zum Beispiel Modewörter wie „*Modejournale*“¹¹³, die vor allem im Laufe des 19. Jahrhunderts eine weite Verbreitung in Deutschland erfuhren.¹¹⁴ Ebenso ist das Sofa mit Springfedern¹¹⁵, auf dem Hanswurst wieder zurück nach Deutschland reist, ein deutlicher Modernismus Simrocks, da solcherlei Betten erst im 19. Jahrhundert ihren Siegeszug antraten.¹¹⁶ Mahal sieht auch im Namen „*Allamodi*“¹¹⁷ eine Verbindung zu einer damaligen Ausformung. Er betont die Verbindung zu den modisch gekleideten „Stutzern“¹¹⁸, die im 17. und 18. Jahrhundert vermehrt das Opfer einer satirischen Literatur waren¹¹⁹ und vor allem durch ihr affektiertes Verhalten und ihre moderne Kleidung auffielen.

Politische oder historische Entwicklungen finden auch bei Simrock kaum Einzug in die Handlung, dennoch lassen sich zwei Anspielungen entdecken: Zum einen der Verweis Auerhahns, dass Konstantinopel ein Anachronismus für „*Stambul*“¹²⁰ sei und zum anderen, seine Anspielung auf die „*preußischen Ängste*“¹²¹. Zu Zeiten Simrocks hieß das ehemalige Konstantinopel bereits Istanbul, jedoch weist Mahal darauf hin, dass in jenen Jahren der Bedrohung durch die Türken sich dieser Name in den westeuropäischen Ländern nie richtig durchsetzte¹²². Bei den „*preußischen Ängsten*“ handelt es sich um eine Anspielung auf die Rheinlande, die seit 1815 von den Preußen besetzt wurden.¹²³

¹¹³ Vgl. Simrock: Doktor Johannes Faust, S. 23.

¹¹⁴ Vgl. Mahal: Anmerkungen zu „Doktor Johannes Faust. Puppenspiel“, S. 93.

¹¹⁵ Vgl. Simrock: Doktor Johannes Faust, S. 39.

¹¹⁶ Vgl. Mahal: Anmerkungen zu „Doktor Johannes Faust. Puppenspiel“, S.97-98.

¹¹⁷ Vgl. Simrock: Doktor Johannes Faust, S. 23.

¹¹⁸ Unter Stutzer versteht man einen Menschen, der modische Einzelheiten bis ins Extreme übertreibt. Dies wurde u. a. durch den Alamodekavalier des frühen 17. Jahrhunderts oder durch den Dandy des 19. Jahrhunderts repräsentiert. Vgl. o. A.: Stutzer. In: Brockhaus Enzyklopädie in vierundzwanzig Bänden. 19. Auflage. 21. Band, S. 386.

¹¹⁹ Vgl. Mahal: Anmerkungen zu „Doktor Johannes Faust. Puppenspiel“, S. 94.

¹²⁰ Vgl. Simrock: Doktor Johannes Faust, S. 39.

¹²¹ Vgl. Simrock: Doktor Johannes Faust, S. 40.

¹²² Vgl. Mahal: Anmerkungen zu „Doktor Johannes Faust. Puppenspiel“, S. 97.

¹²³ Vgl. Mahal: Anmerkungen zu „Doktor Johannes Faust. Puppenspiel“, S. 98.

Das frühe 19. Jahrhundert mit all seinen Problemen und seinem aufkeimenden Nationalstolz als Resultat der Napoleonischen Kriege, finden kaum Einzug in die Handlung. Doch liegt bei Simrock gerade in der Wahl des Stoffes bereits ein Bekenntnis zu Deutschland und seinem traditionellen Gut vor. Faust als ur-deutsche Tragödie und Volkssage ist ein Symbol für Deutschland selbst. Und auch ihr Protagonist ist Ur-Deutscher: Egal in welcher der vielen Bearbeitung - er bereist die Welt und findet dennoch keine Befriedigung in der Ferne. Am Ende zieht es ihn immer wieder in die Heimat. Darüber hinaus strebt er unerbittlich nach Wissen und verfolgt dieses Ziel mit Hartnäckigkeit ohne dabei Rücksicht auf andere oder sein eigenes Wohl zu nehmen.

Generell ist ersichtlich, dass weder bei Simrock noch bei Geißelbrecht die aktuellen Entwicklungen der jeweiligen Zeit stark in den Text einfließen. Dies scheint erstaunlich, da es sich dabei um eine sehr bewegte Zeit handelte, geprägt etwa von der Aufklärung, der Französischen Revolution, Napoleon und der aufkeimenden Industrialisierung.

5.7.1 Exkurs: die Stellung der Wissenschaft

Ein wichtiges und durchgängiges Charakteristikum Fausts bei den meisten Bearbeitungen ab Marlowe ist jenes, dass er ein Gelehrter und Wissenschaftler ist. Er hat sich in allen vier Fakultäten versucht, um Antworten auf seine Fragen zu finden – doch leider ohne Erfolg. Auch wenn der historische Faust kein Gelehrter war und man nicht viel von seinem Wirken und Leben weiß, so ist dennoch bewiesen, dass er sich eingehend mit den Naturwissenschaften befasste. Darüber hinaus war eben diese Zeit, in der er lebte der Beginn eines neuen Zeitalters: Das Mittelalter wich langsam der Renaissance und Erfindungen wie der Buchdruck oder das Schießpulver beeinflussten das Leben der Menschen nachhaltig. Diese Zeit des Aufbruchs, der Umwälzungen und des Umdenkens begleitet die Geschichte Fausts durch alle Jahrhunderte hindurch. Sie ist somit von Beginn an untrennbar mit den Wissenschaften verknüpft.¹²⁴

Galt der historische Faust noch als Scharlatan und Wunderheiler, so verschiebt sich die Sicht auf den Magier bereits in der ersten Verschriftlichung seines Lebens: Im *Volksbuch* ist er bereits ein angesehener Gelehrter. Marlowe schließlich bringt, wie bereits weiter oben verdeutlicht, die Unzufriedenheit, das Streben nach Mehr ins Spiel, das schließlich von allen übrigen Dramatisierungen übernommen wurde. Die Rolle der Wissenschaft wuchs wie auch

die Rolle Fausts als Gelehrter wuchs. Im *Volksbuch* waren die Wissenschaften noch nicht so verbreitet und man hatte noch wenig Einblick in diese neue Materie. Heute geht man davon aus, dass Faust vermutlich bei einem seiner Experimente ums Leben kam. Die Menschen fanden einen grässlich entstellten Leichnam und Schwefel-Geruch vor. Die einzige und naheliegendste Erklärung zur damaligen Zeit war, dass er mit dem Teufel im Bunde gewesen sein muss.

Eine besondere Stellung in der Tradition der Faust-Bearbeitung hatten immer die vielen Reisen, die der Doktor mit seinem teuflischen Begleiter unternimmt. In diesem Zusammenhang besonders wichtig waren die Reisen in den „Himmel“, wie es im *Volksbuch* noch heißt. Dabei war aber weniger der Himmel in einem religiösen Sinn gemeint, als vielmehr die Erkundung des Weltraums, die Beschaffenheit der Planeten und die Erklärung für Jahreszeiten, Tag und Nacht und ähnliche Erscheinungen. Im *Volksbuch* gilt die Sonne bereits als fixer Mittelpunkt, den die Planeten umkreisen,¹²⁵ während bei Marlowe die Erde als der Mittelpunkt des Himmels betrachtet wird.¹²⁶ Bei den Puppenspielen wird die Beschaffenheit der Planeten nicht weiter erklärt, diese Thematik dürfte eher dazu gedient haben, eine spektakuläre Reise zu zeigen.

Zwar erfolgte im 19. Jahrhundert eine Aufwertung der Wissenschaften – nicht zuletzt durch die zahlreichen Entdeckungen und Erfindungen, die die Gesellschaft maßgeblich beeinflussten – dennoch erhielt diese keinen Einzug in die Puppenspiele. Bei genauerer Betrachtung verwundert dieser Umstand nicht weiter. Geißelbrecht war – wie alle anderen Wandertruppen-Prinzipale zu jener Zeit – kein Angehöriger der gebildeten Schichten. Die Wissenschaft und ihre Probleme waren fern seiner Realität. Für ihn zählten andere Dinge, wie Geld, sein tägliches Brot – kurz: sein Überleben und seine Familie. Sich mit komplexen Fragen zur Welt und ihren Gesetzen zu befassen bedeutete für ihn schlichtweg Luxus.

5.7.2 Exkurs: Faust und Deutschland¹²⁷

Von jeher ist Faust als Figur der Literatur und des Theaters unweigerlich mit Deutschland verbunden. Dies verwundert nicht weiter, wenn man sich die Entstehungsgeschichte und die Herkunft des historischen Faust näher vor Augen führt. Dennoch stammen einige wichtige

¹²⁵ Vgl. Anonym: Historia von D. Johann Fausten, S. 39.

¹²⁶ Vgl. Marlowe: The Tragical History of the Life and Death of Doktor Faustus, S. 30.

¹²⁷ Vgl. Michelsen: Faust und die Deutschen.

Bearbeitungen, wie etwa jene von Marlowe, nicht aus Deutschland, stellten sich aber im Laufe der Entwicklung dieser Thematik als besonders wichtig heraus.

Es scheint nahezu als Selbstverständlichkeit, dass die Figur Faust der deutschen Nation angehört, obgleich seine Herkunft in der Handlung an und für sich keine weitere Rolle spielt. Dennoch geht man immer von einem „nordischen Charakter“ aus, wenn man an eine typische Faust-Gestalt denkt.

Viele Autoren und Dramatiker verwendeten die Figur Faust, um ihre politische bzw. gesellschaftliche Kritik an Deutschland zu transportieren. So wurde Faust bei diesen Personen zu einem Sinnbild für das deutsche Volk, das etwa bei Klinger wie kein anderes Frevel und Größe verbinde. Oder aber wie bei Heine, der Faust deshalb als eine Verkörperung der Deutschen sieht, weil er den Fortschrittsgeist symbolisiere. Einen wieder anderen Ansatz diesbezüglich vertritt Grabbe, dessen Faust ein Urdeutscher ist, der von Weltschmerz und einer titanenhaften Zerrissenheit geplagt wird.

Schließlich wurde im 19. Jahrhundert der Begriff des „Faustischen“ geprägt, der losgelöst von der eigentlichen Gestalt Faust, einen deutschen bzw. neuzeitlichen, nach Wissen strebenden Geist bezeichnete. Auch heute wird der Begriff des „Faustischen“ noch verwendet und steht für einen nach Wissen suchenden, neugierigen Menschen, dessen Streben jedoch nie erfüllt wird.

Die Figur Faust kann zwar nicht als Repräsentant der Deutschen gesehen werden, dennoch weist sie einige Merkmale eines bestimmten Typs im 19. und 20. Jahrhundert auf: Dabei handelt es sich um den dritten Stand, der zu dieser Zeit immer wichtiger wurde. Hätte Faust zu dieser Zeit gelebt, hätte er als Gelehrter dem Bürgertum angehört, dem immer wieder ein Leben im Mittelmaß und in Bescheidenheit anhaftete und das diese engen Grenzen aufzubrechen wünschte. Faust könnte mit seinem Streben nach Mehr in diesem Zusammenhang als Repräsentant bzw. Projektionsfigur des deutschen Bürgertums gesehen werden.

Einen Höhepunkt in der Zusammenführung der Geschichte um Faust mit Deutschland, kann in Thomas Manns *„Doktor Faust“* beobachtet werden, in dem er den Untergang seiner faustischen Gestalt Adrian Leverkühn mit dem Untergang Deutschlands verbindet, das einen Pakt mit dem Teufel Hitler unterzeichnet hat.

Fasst man diese Aspekte zusammen, kann man eine Tendenz feststellen, die Faust zu einem Symbol für Deutschland machen. Zum einen wird dies durch das permanente Streben nach mehr Wissen und den Wunsch nach dem Ausbruch aus der Mittelmäßigkeit charakterisiert. Dies ist zugleich mit dem Bestreben verbunden, den Dingen auf den Grund zu gehen. Zum anderen handelt es sich bei Faust um einen grüblerischen Charakter, der aus diesem Grund „nordisch“ zu bezeichnen und auf keinen Fall pathetisch oder überschwänglich ist. Darüber hinaus befindet sich dieser suchende, grüblerische Charakter in einem christlichen Umfeld, das das Bild von Himmel und Hölle, Gott und Teufel und die allgemeine Moral nachhaltig prägt.

5.8 Theatergeschichtliche Umstände

5.8.1 Die Entwicklung der lustigen Figur

Die Entwicklung des Puppenspiels ist untrennbar mit der Faust-Geschichte verbunden, denn die Geschichte des Gelehrten, der einen Pakt mit dem Teufel eingeht, war von jeher das Zugstück der Wanderbühnen. Bei Geißelbrecht kann klar die Entwicklung der lustigen Figur nachvollzogen werden, denn obwohl seine lustige Figur zu Beginn noch Hanswurst heißt, wird sie im letzten Aufzug plötzlich zu Casper. Geißelbrecht begründet dies 1804 in einem Brief an Falk so:

*[...] Der Hanswurst hat seinen Namen verlohren, und heißt Casperl, weil ihn Dreher und Schüz so taufte, so muss ich ihn auch so nennen [...]*¹²⁸

Geißelbrecht war somit genau in jener bewegenden Zeit tätig, als eine wichtige Neuerung auf den Puppenbühnen geschah. Die letzte Entwicklungsstufe der lustigen Figur wurde eingeläutet: Fortan existierte Hanswurst nicht länger und wurde von Casperl/Casper/Kasperl ersetzt.

Die Geschichte der lustigen Figur begann bereits mit den ersten englischen Wandertruppen, die um 1600 das europäische Festland eroberten. Da die Faust-Geschichte in englischer Sprache für das deutsche Publikum zu langweilig war, wurden lustige Szenen eingefügt, in denen mehrere Clowns auftraten und Akrobatik und Späße in deutscher Sprache aufführten. Um 1600 bis 1620 ist zum ersten Mal der Name „Pickelhäring“ belegt. Robert Browns

¹²⁸ Mahal: Anmerkungen zu „Doctor Faust“, S. 205.

Admiral's Men traten 1618 unter dem Namen „*des bicklingsherings compagnie*“¹²⁹ auf, deren wichtigster Clowndarsteller unter dem Namen „Robert Pickelhäring“ bekannt wurde. Dies war die Geburtsstunde des feststehenden komischen Typus. Jener etablierte und verbreitete sich immer mehr, bis er schließlich auch von den deutschen Wandertruppen übernommen wurde. Pickelhäring trat in Intermezzi oder Lazzi auf, die kaum bis gar nicht mit der Haupthandlung verknüpft waren. Diese Zwischensequenzen erfolgten immer in deutscher Sprache und waren improvisiert, weshalb sie nicht überliefert sind. Meistens bezogen sie sich auf Alltagsgeschichten bzw. aktuelle Ereignisse. Als sie immer mehr zum Publikumsmagneten wurden, trat die Haupthandlung vermehrt in den Hintergrund. Die Spielanteile der lustigen Figur entwickelten sich zum Hauptteil, der in eine meist dramatische Rahmenhandlung eingebettet war. Oft parodierte die lustige Figur auch die Haupthandlung und wurde so schnell zum Liebling des Publikums.¹³⁰

In der nächsten Entwicklungsstufe erhielt die lustige Person ihr typisches Aussehen: 1715 entwickelte Joseph Anton Stranitzky in Wien den Hanswurst, verpasste ihm sein charakteristisches Kostüm und definierte seine Motive, seinen Auftritt und seine Sprache. Hanswurst trat nunmehr in der Kleidung eines Salzburger Bauern auf¹³¹. Seine obersten Ziele waren materieller Natur – er widmete sich der Befriedigung der Primärbedürfnisse. Seine Sprache war auffällig derb und einfach, seine Späße oftmals fäkalischer oder sexueller Natur. Ein wichtiges Merkmal war des Weiteren, dass er aus seiner Rolle fiel und die Fiktion der Bühnenhandlung durchbrach, indem er das Publikum direkt ansprach. Nach und nach wurde Hanswurst von den übrigen Bühnen übernommen und verdrängte damit Pickelhäring als lustige Person.¹³²

Ab dem 19. Jahrhundert wurde Hanswurst schließlich durch Kasperl verdrängt. Auch Kasperl ist auf eine Wiener Entwicklung zurückzuführen, Johann Laroche stellte ihn seit 1769 auf der Menschenbühne dar. Diese lustige Figur wurde schließlich nach und nach auch von den Wander- und Marionettenbühnen übernommen. Die Schütz-Dreher'sche Gesellschaft etwa nannte ihre lustige Figur nur noch Kasperl, weshalb sich Geißelbrecht gezwungen sah diesen Namen zu übernehmen. Im Laufe des 19. Jahrhunderts verschmolz dieser Kasperl Larifari mit dem Kasperl der Handpuppen-Spieler, der von der Commedia dell'arte und deren lustiger

¹²⁹ Eversberg: Doctor Johann Faust, S. 85.

¹³⁰ Vgl. Eversberg: Doctor Johann Faust, S. 85.

¹³¹ Vgl. Kapitel 5.5: Regieanweisungen, S. 51-53.

¹³² Vgl. Eversberg: Doctor Johann Faust, S. 115 ff.

Figur Pulcinella¹³³ beeinflusst war. Jene Kasper-Figur, die aus dieser Synthese entstand, findet man auch heute noch auf den Puppenbühnen.¹³⁴

5.8.2 Die Entwicklung der Puppenbühne im deutschsprachigen Raum

Im Jahr 1597 wurde zum ersten Mal die Aufführung einer englischen Wandertruppe in Straßburg belegt. Die Engländer wanderten aus, da in der Heimat der Markt erschöpft war. Zu viele Truppen konkurrierten miteinander und nahmen sich gegenseitig das Geschäft weg. Auch die englische Kirche bildete ein Problem, da sie großen Druck auf die Truppen ausübte. Über die Niederlande gelangten sie schließlich nach Deutschland. Dies war die Geburtsstunde der langen und erfolgreichen Siegesgeschichte der Wanderbühnen, die sich sehr schnell auch im deutschsprachigen Raum großer Beliebtheit erfreuten. Bereits zu Beginn des 17. Jahrhunderts spielten sie in allen Handelsorten und fürstlichen Residenzen. Bald folgten den englischen Truppen auch deutsche Wandertruppen, die sich zu Beginn noch als Handwerker sahen und aus diesem Grund in Zünften organisiert waren. Langsam entwickelten sich aus den dürftigen und einfachen Vorstellungen aufwendige und gut ausgestattete Haupt- und Staatsaktionen. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts traten zum ersten Mal Puppen statt Menschen auf. Die Verwendung von Marionetten brachte einige Vorteile mit sich: So war es zum einen billiger, da der Prinzipal weniger Schauspieler bezahlen musste. Zum anderen war man mobiler und konnte schneller vor der Obrigkeit fliehen. Und schließlich war man flexibler in der Wahl des Spielortes. Man konnte die Bühne sehr schnell und einfach den Gegebenheiten anpassen. Die meisten Bühnen beschränkten sich jedoch nicht rein auf die Darstellung mittels Marionetten. Geißelbrecht etwa bot auch Schattenspiele. Andere Truppen spielten zudem sowohl mit Marionetten als auch mit Schauspielern. So kommt es, dass die Entwicklung des Puppenspiels untrennbar mit jener der Wanderbühnen verbunden ist. Fanden etwa Neuerungen bei den Wanderbühnen statt, so hatten diese zumeist Auswirkungen auf die Puppenbühnen (wie die Entwicklung der lustigen Figur).¹³⁵

¹³³ Pulcinella zeichnete sich durch ein weites weißes Hemd aus, das lose über der Hose zusammen gebunden war. Sein Gesicht war zum Teil mit einer schwarzen Maske verdeckt. Darüber hinaus hatte er eine lange Hakennase, einen dicken Bauch und hin und wieder einen Buckel. Vgl. Jurkowski: A History of European Puppetry, S. 106-107.

¹³⁴ Vgl. Eversberg: Doctor Johann Faust, S. 150 ff.

¹³⁵ Vgl. Jurkowski: A History of European Puppetry, S. 147-163.

Das Repertoire der Truppen umfasste englische Stücke (die von den englischen Vorgängern übernommen wurden), mythologische Stoffe, historische und spanische Dramatik.¹³⁶

Im 19. Jahrhundert etablierten sich nach und nach die festen Theater und bewirkten, dass die Wandertruppen langsam verarmten. Das Publikum zog es in die neuen Häuser, für die zeitgenössische Autoren Stücke verfassten, und die Schauspieler wechselten von den Wandertruppen ebenfalls zu den festen Theatern, um dort eine neue Karriere zu beginnen. Die wandernden Truppen verlagerten daraufhin ihr Angebot gänzlich auf das Puppenspiel und konnten so noch weitere 100 Jahre bestimmte Bevölkerungsschichten unterhalten, sich allerdings nur mühevoll über Wasser halten.

Mit dem 20. Jahrhundert verschwand schließlich auch das Puppentheater größtenteils. Gesellschaftliche Umwälzungen und neue Unterhaltungsmedien verdrängten die Wanderbühnen. Auch die unteren Bevölkerungsschichten konnten nun lesen und billige Kolportageromane erfreuten sich immer größerer Beliebtheit. Neue Massenmedien, wie etwa das Kino und später das Fernsehen, zogen schließlich die letzten Zuschauer ab.¹³⁷

5.8.2.1 Geschichte des Puppenspiels in Österreich

Wien war im 18. Jahrhundert eine blühende Metropole und Zentrum von Kunst und Kultur. Es war eine der wenigen deutschsprachigen Städte, die über ein eigenes festes Theater verfügte, das vor allem Barockdramen brachte. Daneben existierten auch in Wien viele Wandertruppen und kleinere Bühnenbetriebe, die sich den Publikumsschlagern wie „*Doktor Faust*“ u. v. a. widmeten.¹³⁸

Gerd Eversberg unterteilt die Umarbeitungen, die in Wien am Faust-Stoff vorgenommen wurden, in zwei Phasen. Die erste Phase war geprägt von Josef Anton Stranitzky und dessen Weiterentwicklung der lustigen Figur. Wie bereits erwähnt, war der Herr des Kärntnertortheaters maßgeblich dafür verantwortlich, dass Hanswurst die ältere lustige Figur, den Pickelhäring, ablöste und er eine feste Erscheinungsform erhielt.¹³⁹

In der zweiten Phase wurde der lustigen Figur eine Hauptrolle in ihren Stücken zugewiesen. Die alten Faust-Szenen blieben unverändert, dennoch wurden mehrere Szenen für Hanswurst

¹³⁶ Vgl. Jurkowski: A History of European Puppetry, S. 152-153.

¹³⁷ Vgl. Eversberg: Doctor Johann Faust, S. 150 ff.

¹³⁸ Vgl. Eversberg: Doctor Johann Faust, S. 115.

¹³⁹ Vgl. Eversberg: Doctor Johann Faust, S. 115-116.

ergänzt, sodass sie nun ein Kontrastprogramm zu der eigentlichen dramatischen Handlung bildeten. Diese zweite Umarbeitung erfolgte vor allem durch die Nachfolger Stranitzkys Gottfried Prehauser und Johann Joseph Felix von Kurtz (genannt „Bernardon“).¹⁴⁰

Da viele der wandernden Prinzipale aus Wien kamen, verbreiteten sich die beiden Wiener Umarbeitungen sehr schnell und wurden auch in den übrigen deutschsprachigen Ländern mit in das Spiel eingebaut.

5.8.2.2 Exkurs: Handpuppen-Bühnen

Neben den Marionetten-Bühnen existierten auch andere Formen der Unterhaltung, wie etwa Schattenspiele oder das Handpuppen-Spiel, das sich ebenfalls großer Beliebtheit erfreute. Als die ersten englischen Wanderbühnen das europäische Festland eroberten, existierte bereits das „dockenspiel“. Dabei handelte es sich um ein Figurenspiel, das bereits seit Beginn des 16. Jahrhunderts praktiziert wurde. Im Zentrum stand auch bei dieser Unterhaltungsform eine lustige Figur, die sich Meister Hämmerlein nannte. Nach dem 30-jährigen Krieg, der für alle Theatergewerbe einen großen Einschnitt bedeutete, orientierte sich das Handpuppenspiel neu und nahm sich die italienische Commedia dell'arte als Vorbild. Ihr entlehnte sie auch Pulcinella als lustige Figur, weshalb die Handpuppentheater bis in das 19. Jahrhundert Policinelltheater genannt wurden. Danach entwickelte es sich allmählich zum heutigen Kasperletheater.¹⁴¹

5.8.3 Die Situation des deutschsprachigen Theaters

Während des 16. Jahrhunderts vermischte sich in Deutschland die spätmittelalterliche Spieltradition, wie die Fastnachtspiele und das protestantische und katholische Schuldrama, mit den neuen Strömungen des Humanistentheaters und dem bürgerlichen Volkstheater. Daneben erfreute sich die Tradition der Meistersinger großer Beliebtheit. Das Theater war besonders von den vielen sozialen und kirchenpolitischen Veränderungen geprägt. Unter anderem bedingt durch die politische Situation in Deutschland, existierte im 16. Jahrhundert kein zentraler Punkt des Theaterlebens. Dieser entwickelte sich erst ab dem 17. Jahrhundert in Wien.

¹⁴⁰ Vgl. Eversberg: Doctor Johann Faust, S. 117-118.

¹⁴¹ Vgl. Eversberg: Doctor Johann Faust, S. 150 ff.

Das neue Humanistentheater bildete eine Neuerung in der Theaterlandschaft, weil es sich dabei erstmals um ein weltliches Theater handelte. Zu Beginn wurde es noch ausschließlich zu Hofe oder in akademischen Kreisen gespielt. Für die Dramen wurden neue Themen verwendet, die erstmals in einer szenischen Form zur Aufführung kamen. Dies nicht zuletzt deshalb, weil sie in Verbindung mit einer dramatischen Literatur standen. Entscheidende Impulse dafür kamen vor allem aus Italien.

Neben diesen neuen und alten Theaterformen waren auch Wandertruppen aus dem In- und Ausland in Deutschland sehr beliebt.¹⁴²

Das Aufkeimen einer neuen Theaterkultur wurde im 17. Jahrhundert in Deutschland durch Krisen wie den 30jährigen Krieg und eine starke Zersplitterung des Reiches gekennzeichnet. Dies bewirkte vor allem, dass sich keine eigenständigen Ansätze in der Theaterkultur entwickeln konnten, vielmehr war das deutsche Theater geprägt von einer starken Rezeption des englischen, französischen, niederländischen und italienischen Theaters. Der erste Aufschwung entwickelte sich erst im Laufe der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts: In der Dramatik brachte dies Namen wie Gryphius oder Lohenstein hervor und es gab wieder große Bauvorhaben. Es war des Weiteren die Zeit, in der langsam Wien zu einer Kulturmetropole wurde.

Beliebte Theaterformen des 17. Jahrhunderts waren u. a. die Oper, die Wanderbühnen oder das katholische Ordentheater (Schulbühne und höfische Prunkinszenierungen). Zu Hofe und in den Residenzen erfreute man sich vor allem an Hecken- und Gartentheatern, Feuerwerkstheatern und barocken Opern. Daneben wurde auch das neue städtische Bürgertum als Publikum entdeckt.¹⁴³

Das 18. Jahrhundert war einmal mehr geprägt von der starken Zersplitterung Deutschlands. Dies hatte zur Folge, dass sich zu dieser Zeit nicht nur ein kulturelles Zentrum in einer größeren Residenz bildete, sondern auch in den kleineren (wie etwa in Mannheim oder Bayreuth). Dadurch entstand eine enorme Dichte an Theaterkultur, wie sie zum Teil auch heute noch in Deutschland zu finden ist. Zu Hofe dominierte vor allem das französische Theater. Darüber hinaus sollte es als moralische Anstalt und Bildungseinrichtung fungieren.

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts hatte die enorme Vielzahl der Wandertruppen, die mittlerweile beinahe alle Theater bespielten, zur Auswirkung, dass die ersten stehenden

¹⁴² Vgl. Brauneck: Die Welt als Bühne. 1. Band, S. 513-520.

¹⁴³ Vgl. Brauneck: Die Welt als Bühne. 2. Band, S. 329-334.

Theater gebaut wurden, um dieses fahrende Volk sesshaft zu machen. Dadurch sollte die nötige Kontinuität gewährleistet werden, die zur Weiterentwicklung der Theaterkultur notwendig war. Doch nicht alle Prinzipale unterstützen diese neue Entwicklung, da es für sie erheblich einfacher und bequemer war immer dieselben Stücke zu geben (siehe etwa Geißelbrecht).

Neben den Saalbauten, die keine eigenständigen Theaterbauten waren, schuf man auch autonome Neubauten, die zwar nur zweckdienlich und anspruchslos in ihrer Bauart waren, dennoch die ersten festen Theatergebäude bildeten. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts wurden auch nach und nach die höfischen Theater gegen Eintrittsgeld für die Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Diese Theater wurden vom Hof finanziert und verwaltet. Somit existierten zwei Theaterformen nebeneinander: das rein höfische Schlosstheater und das öffentliche Hoftheater. Zusätzlich gab es auch ehemalige Prinzipale, die nun zu privaten Bauherren wurden, theaterfremde Geschäftsleute, die ihre Gebäude an Prinzipale verpachteten und bürgerliche Bauherrenkollektive als Träger der neuen Bauten. In seltenen Fällen beteiligte sich auch die Stadt selbst.¹⁴⁴

5.8.4 Die gesellschaftliche Stellung der Wanderbühnen¹⁴⁵

Zwar erfreuten sich die Wanderbühnen und ihr Repertoire großer Beliebtheit bei der Bevölkerung, dennoch hatten sie eine geringe gesellschaftliche Stellung inne. Sie galten als fahrendes Volk, da sie keinen festen Wohnsitz hatten und zählten somit zum niedersten sozialen Rang, der vom Recht ausgeschlossen war. Als solche wurden sie diskriminiert und vor allem kriminalisiert.

Oftmals waren die Spielleute nicht nur auf das Schauspiel oder Puppenspiel beschränkt, sondern verkauften daneben noch allerlei Wundermittel oder traten als Zauberer in Erscheinung. Joris Hilverding etwa zeigte neben seinen Aufführungen gegen Bezahlung ein Pferd mit acht Beinen.¹⁴⁶ Eine wichtige Funktion, die ihnen zukam, war die Übermittlung von Nachrichten. Das sesshafte Publikum war – trotzdem es das fahrende Volk missachtete – davon abhängig.¹⁴⁷

¹⁴⁴ Vgl. Brauneck: Die Welt als Bühne. 2. Band, S. 701-707.

¹⁴⁵ Vgl. Eversberg: „Faust“ für Holzköpfe, S. 10-14.

¹⁴⁶ Vgl. Jurkowski: A History of European Puppetry, S. 155.

¹⁴⁷ Vgl. Wolfgang Beck: Fahrendes Volk. In: Brauneck/Schneilin (Hg.): Theaterlexikon, S. 330-333.

Neben den vielen Vorurteilen, mit denen das fahrende Volk und damit auch die Wandertruppen konfrontiert waren, mussten die Schauspieler oftmals mit der Zensur und der Obrigkeit kämpfen, die sie vielerorts auszuschließen versuchte. Um von Beginn an eine Zensur auszuschließen, deuteten viele Prinzipale in ihren Theaterzetteln bereits an, dass niemand etwas Unziemliches in der Inszenierung finden würde und diese selbst für Frauen und Kinder geeignet wäre.

Besonders die Extempores der lustigen Figur gaben dem Zensor oftmals die Gelegenheit eine Truppe eines Ortes bzw. einer Stadt zu verweisen. Selbst Geißelbrecht hatte als erfahrener Puppenspieler Angst vor den Zoten seines Hanswursts und distanzierte sich von ihnen. Dem Manuskript zu seinem Faust, das er Falk zukommen lies, merkte er an: *„Alles, was unterstrichen ist, bewegt mich, dass ich Fausten nie wieder aufführen werde.“*¹⁴⁸ Er hatte die Zensur bereits vermehrt gespürt und nun, da er sein Werk erstmals zu Papier gebracht hatte, hatte er Angst davor. Vielleicht war ihm noch zu sehr in Erinnerung, als er sich von Falk dazu überreden ließ einen Angriff gegen Weimarer Hofschauspieler in das Intermezzo seines Hanswurst einzubauen und er daraufhin von Goethe aus Weimar hinauskomplimentiert worden war. Ein solcher Verweis konnte erhebliche finanzielle Einbußen bedeuten. Schließlich mussten sich die Prinzipale daraufhin einen neuen Spielort suchen. Eine Reise aber war zur damaligen Zeit noch äußerst beschwerlich und kostspielig, da die Wandertruppen meist nur mit Verpflegung und Kleidungsstücken bezahlt wurden.¹⁴⁹

5.8.5 Die Puppenspiele auf der Bühne – die Praxis

Der Faust-Stoff selbst verlangt aufgrund seiner vielen Teufelerscheinungen, Zaubertricks und anderen Wunder und sonderbaren Kreaturen eine Fülle an Spezialeffekten, die zur damaligen Zeit – wenn überhaupt realisierbar – äußerst kostspielig waren. Die Puppenspiele eigneten sich aus diesem Grund besonders, um etwa einen Drachen fliegen oder viele Teufel scheinbar wie aus dem Nichts erscheinen zu lassen. Es waren dabei meistens keine aufwändigen Mechanismen oder Maschinen notwendig. Dies war auch der Grund, warum sich die Wandertruppen vor allem in Krisenzeiten auf die Puppenbühne beschränkten und sich von ihren Schauspielern trennten. Je nachdem wie vermögend eine Wanderbühne war, bestand das Stammpersonal nur aus den eigenen Familienmitgliedern, die im Betrieb

¹⁴⁸ Eversberg: „Faust“ für Holzköpfe, S. 16.

¹⁴⁹ Vgl. Wolfgang Beck: Fahrendes Volk. In: Brauneck/Schneilin (Hg.): Theaterlexikon, S. 332.

mitarbeiteten oder aus zwölf bis 16 verschiedenen Spielern, die in etwa dieselbe Anzahl an Stücken im Repertoire führten.¹⁵⁰

Die Bühnen selbst waren meistens eher notdürftig zusammen genagelte Bretter, die für die Dauer der wenigen Vorstellungen an einem Ort halten mussten. Sie waren Bretterbuden, die mittels Teppichen oder Vorhängen gegliedert wurden. Oft mussten die Truppen die Bühne den Verhältnissen des ihnen angebotenen Raumes anpassen, denn nicht immer stand ihnen ein Wirtshaus zur Verfügung oder hatten sie weite Flächen wie einen Dorfplatz zur Auswahl. In diesen Fällen mussten die Prinzipale flexibel sein, was mit einem Puppentheater eher gewährleistet war als mit echten Schauspielern. Nicht selten wurden die Stücke auch so stark gekürzt, dass keine Dekorationswechsel mehr erfolgen mussten, um sich der räumlichen Enge anzupassen. Erst ab dem 18. Jahrhundert wurde es üblich, dass auch Wandertruppen Dekorationen wie Bühnenbilder oder Kulissen mitführten, davor waren die Dekorationen vor allem Stadteigentum und wurden immer wieder für die verschiedensten Anlässe (so etwa auch Konzerte, Feste etc.) verwendet.¹⁵¹

Auf der anderen Seite konnten sich wohlhabendere Truppen große maschinelle Bühnen leisten, mit deren Hilfe sie Effekte, mehrere Dekorationswechsel und verschiedene Prospekte gewährleisten konnten. Hatte eine Truppe die Möglichkeit auf derartige Dinge zurückzugreifen, so nutzte sie diesen Umstand auch, um die eigenen Aufführungen in den Vordergrund zu rücken und bewarb dies lauthals, wie etwa der Prinzipal Michael Daniel Treu, der in den Jahren 1666 bis 1684 in verschiedenen deutschen Städten zwar nicht nur Marionettenspiele zeigte, sie jedoch auch ergänzend aufführte.¹⁵²

Die Marionettenspiele entstanden – anders als das Spiel mit den Handpuppen – direkt aus der Wanderbühnen-Tradition. Von jeher versuchten die Puppenspieler das menschliche Verhalten und die Bewegungen der Schauspieler mit den Marionetten nachzuahmen. Aus diesem Grund waren auch die Gliederpuppen weitaus besser geeignet als die Handpuppen, deren Bewegungsfreiheit deutlich eingeschränkter war. Als Marionetten dienten bis zu einem Meter hohe Kunstfiguren, die zu Beginn noch mit Drähten, später schließlich mit Fäden bewegt wurden. Diese Figuren wurden zum ersten Mal in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts verwendet und waren danach bis in das 19. Jahrhundert auf den Bühnen zu sehen. Die Prinzipale legten sich diesbezüglich nicht vollkommen fest: Oftmals wurden sowohl

¹⁵⁰ Vgl. Jurkowski: A History of European Puppetry, S. 151.

¹⁵¹ Vgl. Eversberg: Doctor Johann Faust, S. 93-94.

¹⁵² Vgl. Jurkowski: A History of European Puppetry, S. 152-153.

Marionettenstücke als auch Spiele mit echten Schauspielern gegeben. Die Konkurrenz dabei war sehr hart und die verschiedenen Truppen nahmen sich gegenseitig das Publikum weg. Die Texte unterschieden sich hingegen kaum voneinander: Derselbe Text wurde für die Schauspieler und für die Marionetten-Spieler verwendet. Dieser war einzig und allein dem Prinzipal bekannt, der ihn mit niemandem teilte. Die Darsteller lernten etwa nur ihre eigenen Zeilen und ein paar wenige Stichworte kennen, erhielten jedoch niemals eine komplette Textausgabe.¹⁵³

Während die englischen Wandertruppen bei Hofe noch gerne gesehen waren und oftmals auch gefördert wurden, so veränderte sich der Geschmack des höfischen Publikums nach dem 30-jährigen Krieg maßgeblich. Die englischen Stoffe waren nicht länger von Interesse und die Wandertruppen sahen nun die städtische Bevölkerung als ihr neues Zielpublikum. Doch eine Spielgenehmigung zu erhalten war im 17. und 18. Jahrhundert nicht einfach. Befand man sich schließlich doch unter den Glücklichen, die an einem bestimmten Ort spielen durften, so war diese Genehmigung oftmals an harte Bedingungen und Einschränkungen gebunden. Ab Mitte des 18. Jahrhunderts veränderte sich die Theaterlandschaft und somit auch der Anspruch des Publikums zusehends. In den Städten wurden immer mehr feste Theater gebaut und das Schauspiel entwickelte sich rapide weiter. Wandertruppen wurden immer seltener, denn auch der Anspruch des Publikums an die Prinzipale war deutlich höher. Man forderte Inszenierungen mit viel Pomp – ähnlich den großen Inszenierungen zu Hofe. Doch die meisten Wanderbühnen waren diesem Anspruch nicht gewachsen.¹⁵⁴

Über die Aufführungen der Puppenspieler ist nur sehr wenig bekannt. So weiß man etwa beinahe nichts über die Rollenverteilung innerhalb der Truppen und wer die Marionetten oder die Kulissen anfertigte. Durch Berichte, wie jenem von Wilhelm Hamm, der in den 40er Jahren des 19. Jahrhunderts eine Aufführung des Marionettenspielers Bonneschky besuchte, wissen wir heute zumindest, wie viele Personen in etwa an einer Aufführung beteiligt waren:

In Bonneschky's Puppenspiel wirken hinter den Coulissen vier sprechende Spieler, während ursprünglich im Puppenspiel stets nur eine einzige Person sämtliche Rollen sprach. Faust und Ferdinand übernimmt der Eine, ein Mann mit etwas schnarrender Nasalstimme, welche tief und gezogen tönt. [...] Bianca, Wagner, Auerhahn, Mexico, Alexo, Vitzliputzli, der gute und der böse Genius, werden von einer und der selben Person gesprochen, und zwar von einer weiblichen. Die höllischen Geister machen daher durch ihre Sanftmuth ungemeinen

¹⁵³ Vgl. Eversberg: Doctor Johann Faust, S. 150-156.

¹⁵⁴ Vgl. Eversberg: Doctor Johann Faust, S. 95.

Eindruck. [...]

Mephistopheles und Orestes sind einem Manne zugetheilt, dessen Organ den Tönen einer Nachtwächterschnarre vollkommen ähnlich ist. [...]

*Kasper endlich steht allein für sich da. Natürlich, er hat die Hauptrolle, am meisten und mit größter Anstrengung zu sprechen oder vielmehr zu schreien. Denn er schreit stets, auch wenn es im mindesten nothwendig ist.*¹⁵⁵

Dieser Bericht lässt einige wichtige Dinge in Bezug auf die Praxis der Puppenspiele erkennen: Zum einen wurden – glaubt man Hamm – ursprünglich alle Rollen von nur einer Person gesprochen, zum anderen zeigt es, dass auch Frauen im Wandertheater-Betrieb einen Platz hatten. Zwar hatten sie keine Hauptrollen – vielmehr alle anderen Nebenrollen – dennoch durften auch sie sich an den Aufführungen beteiligen.

5.9 Kernaussage der Texte

Es ist anzunehmen, dass Geißelbrecht keine höheren Ziele mit seiner Version des Faust-Stoffes bezweckte. Im Mittelpunkt seiner Aufführungen stand immer das Vergnügen, denn das einfache Volk suchte nach Ablenkung. Es kam nicht allzu oft vor, dass eine Wanderbühne in ein Dorf oder eine Stadt kam und stehende Theater, in denen man auch Einlass fand, gab es nicht viele. Das Publikum suchte also nach Kurzweil und nicht nach intellektuellen Herausforderungen. Für Geißelbrecht bedeutete ein gut gelauntes Publikum ein gutes Einkommen. Dies war, was für ihn im Zentrum des Interesses stand. Die mahnende Note am Ende der Geschichte rund um Faust und seinen Pakt mit dem Teufel ist kein Novum. Die meisten Texte warnten abschließend vor der Hölle und ihren Tücken. Es war zugleich eine Absicherung vor der Zensur. Hätte Geißelbrecht auf den mahnenden Zeigefinger verzichtet, so hätte man ihn vielleicht der Stadt verwiesen.

Simrock bezweckte mit seiner Faust-Version die Konservierung der alten Sage. Für ihn war sie allgegenwärtig, denn zum einen war Goethes „Faust“ in aller Munde und zum anderen konnte man noch die Aufführungen der Wanderbühnen besuchen. Er wollte, dass diese alte Geschichte der Nachwelt erhalten bleibt. Dennoch konservierte er nicht einfach eine alte Bearbeitung, sondern reicherte sie mit seinen eigenen Gedanken, Stilmitteln und Wörtern an. Sein Werk kann aus diesem Grund als ein eigenständiges betrachtet werden, das sich an den alten Texten lediglich orientiert. Simrock passte die Geschichte seinen eigenen Vorstellungen an, indem er sie glättete und ihr Modernismen verpasste.

¹⁵⁵ Eversberg: Doctor Johann Faust, S. 155f.

Doch auch Geißelbrecht brachte nicht nur seine ursprüngliche Version, wie er sie auf der Bühne zeigte, zu Papier, sondern wandelte sie ab, indem er die Reden seiner lustigen Figur entschärfte.

5.10 Rezeptionsgeschichte

Die englischen Wanderbühnen brachten Faust auf das europäische Festland und etablierten ihn somit auch im deutschsprachigen Raum. Die erste Erwähnung eines solchen Stückes ist auf das Jahr 1608 datiert, wobei sich die Popularität der Puppenspiele bis in Goethes Zeit fortsetzte.¹⁵⁶ Unter Berücksichtigung dieser weitreichenden und langen Tradition, können auch bei Geißelbrechts Fassung Marlowe und das *Volksbuch* als Quellen ausgemacht werden.¹⁵⁷ Ob der Puppenspieler diese beiden Werke auch tatsächlich gelesen hatte, bleibt fragwürdig, denn die Beeinflussung durch die vielen anderen Wanderbühnen und die lange Tradition waren vermutlich noch stärker. Nachdem die vielen fahrenden Bühnen Faust bereits zwei Jahrhunderte gespielt hatten, musste man sich im 18. Jahrhundert nicht mehr in die alten Quellen einlesen, denn der Stoff war hinlänglich bekannt. Bekannt genug jedenfalls, um ein Stück zu schaffen, das keinen intellektuellen Anspruch erhob und dessen oberstes Ziel schlichtweg die Unterhaltung war. Schließlich kamen auch die Besucher um die bekannten Streiche und Tricks des Magiers Faust zu bestaunen und über die Streiche und die Derbheit Kasperls, Hanswursts oder Pickelhärings zu lachen. Eine kritische Bearbeitung des Stoffes wäre wahrscheinlich bei dem eher einfachen Publikum auf wenig Gegenliebe gestoßen. Geißelbrecht dürfte dies mit seinem Theater und seiner Version geglückt sein, schließlich wurde z. B. seine Spielgenehmigung in Weimar verlängert.¹⁵⁸

Sein Stück erfreute sich zumindest bei bestimmten Bevölkerungsschichten großer Beliebtheit. Selbst bei Autoren und künstlerischen Kreisen war Geißelbrecht bekannt. So bezieht sich auch Theodor Storm in seiner Novelle „*Pole Poppenspärer*“ auf den Puppenspieler und dessen Faust-Stück (die Frau des Puppenspielers Tendler wird hier als die Tochter Geißelbrechts bezeichnet). Und schließlich zollt auch Simrock Geißelbrecht Tribut, indem er dessen Version als Quelle heranzieht und überarbeitet. Für Faust-Forscher ist dies eine überaus wichtige Quelle, um die Entwicklungen des Stoffes nachvollziehen zu können.

¹⁵⁶ Vgl. Mahal: Nachwort zu: Doktor Faust. Der Magier, der in Staufeu starb, S. 86.

¹⁵⁷ Vgl. Kapitel 5.1.3: Wichtige Elemente, S. 33-35.

¹⁵⁸ Vgl. Mahal: Nachwort zu „Doktor Faust. Der Magier, der in Staufeu starb“, S. 86-87.

Heute ist es ruhiger geworden um die alten Faust-Puppenspiele. Einige Bühnen verwenden zwar noch alte Quellen zur Darstellung der Thematik, dennoch scheinen sie ihren alten Ruhm im Vergleich zur großen Konkurrenz der Goethe-Bearbeitungen verloren zu haben. Kaum jemand ist sich dessen bewusst, dass dieses hohe Werk eines der wichtigsten Vertreter der deutschsprachigen Literatur auf ein Puppenspiel bzw. ein Schauspiel von Wandertruppen zurückgeht.

5.11 Das Ulmer Puppenspiel

5.11.1 Der Text im Detail: „Doktor Johannes Faust. Schauspiel in zwei Teilen (vom Ulmer Puppentheater)“¹⁵⁹

Beim Ulmer Puppenspiel, das Simrock in seinem Werk eingefügt hat, handelt es sich lediglich um ein Fragment des ursprünglichen Textes. Einige Teile dürften nicht mehr erhalten sein, was auch die Kürze des Textes erklärt. Dieser ist in der vorliegenden Form keineswegs abendfüllend, da er auf nur 19 Seiten Platz findet (im Vergleich dazu, hat Simrocks Puppenspiel im selben Buch einen Umfang von 54 Seiten¹⁶⁰). Dennoch sei hier kurz auf die Besonderheiten dieser Version eingegangen, um die Unterschiede zwischen den vielen Faust-Versionen, die in Deutschland kursierten, zu verdeutlichen.

Formal unterscheidet sich die Ulmer Version kaum von jener Geißelbrechts oder Simrocks. Auch hier werden wenige Regieanweisungen oder Beschreibungen gegeben, die auf die Kostüme der Figuren, die Schauplätze oder Ähnliches eingehen. Auch in der Szenenfolge orientiert sich diese Fassung größtenteils an den Vorlagen Marlowes und des *Volksbuches*.

Ein wesentliches Charakteristikum der Ulmer Fassung, das auch die meisten Unterschiede zu Geißelbrecht und Simrock aufweist, ist das Alter des Textes. Es dürfte sich hierbei um eine Version handeln, wie sie bereits gegen Ende des 17. Jahrhunderts auf den Wanderbühnen zu finden war. Die wichtigsten Hinweise für diese Vermutung sind zum einen Wittenberg als Heimatort Fausts und der Kaiserhof zu Prag als „Zauberort“, an dem Faust dem Adel seine Künste vorführt. Zum anderen deutet Pickelhäring als lustige Figur und dessen lose Verknüpfung mit der Handlung auf die Entstehungszeit des Textes. Wie beschrieben, wurde in den Anfängen der Faust-Stücke auf den Puppenbühnen die lustige Figur noch nicht in die

¹⁵⁹ Vgl. Anonym: Doktor Johann Faust, S. 63-84.

¹⁶⁰ Vgl. Mahal (Hrsg.): Doktor Johannes Faust.

Haupthandlung aufgenommen, sondern bildete lediglich lustige Zwischenpassagen zur sonst eher ernsten Geschichte, wie es auch in diesem Text der Fall ist.

Die älteren Faust-Spiele pflegten noch die Anordnung Wittenberg / Kaiserhof als Schauplätze zu verwenden, bevor sie diese in Mainz / Parma umwandelten. Günther Mahal weist in den Anmerkungen zu Simrocks „*Doktor Johannes Faust. Puppenspiel*“ darauf hin, dass dieser Wechsel der Orte vermutlich spätestens 1683 stattfand. In diesem Jahr ging der Theologe Johann Georg Neumann in seiner Dissertation massiv gegen die Verbindung der Heimatstadt Luthers (Wittenberg) mit dem Anti-Lutherischen Faust vor.¹⁶¹ Die Abwandlung vom Kaiserhof zu einem Hof in Parma dürfte auch mit der Angst der Prinzipale zusammenhängen, die Reden und Streiche der lustigen Figur am Kaiserhofe könnten Verbote und Zensur nach sich ziehen. Da in der Ulmer Version noch die Orte Wittenberg / Prag präsentiert werden, muss der Text also auf eine Zeit vor diesen Änderungen zurückgehen.

An zwei anderen Stellen des Textes werden auch die Quellen der Faust-Bearbeitung besonders deutlich: Zum einen bei dem Streit zwischen einem guten Engel und Mephistopheles als Faust sich der Schule der Magie hingeben möchte und zum anderen bei dem Vorspiel in der Hölle, das dem Monolog Fausts vorangestellt wurde. Ersteres deutet auf Marlowes Werk als Quelle hin, da dieser den Streit zwischen Gut und Böse etabliert hat. Der Prolog im Himmel geht ebenfalls auf eine englische Quelle zurück, jedoch nicht auf Marlowe sondern vielmehr auf Thomas Dekkers¹⁶² „*If this not be a good play, the Devil is in it*“ aus dem Jahre 1612. Die englischen Wandertruppen und Schauspieler, die auch das Faust-Spiel (wieder) nach Deutschland brachten, hatten die Angewohnheit, ihr Publikum bei dramatischen und düsteren Stoffen auf diese Stimmung einzustellen, indem sie Vorspiele mit Geistern oder ähnlichen Erscheinungen voranstellten. Ein wichtiges Stück in Hinblick auf diese Tradition ist Shakespeares „*Hamlet*“, das mit dem Erscheinen eines Geistes beginnt. War ein solches Vorspiel nicht im Stück integriert, so entlehnten die englischen Theaterleute schlichtweg Geister- oder Schauergeschichten aus anderen Werken und siedelten es vor dem jeweiligen Stück an. So wurde beim Ulmer Puppenspiel Dekkers Vorspiel in der Hölle entlehnt, um das Publikum des Faust-Stücks in die richtige Stimmung zu versetzen.¹⁶³

¹⁶¹ Vgl. Mahal: Anmerkungen zu „*Doktor Johannes Faust. Puppenspiel*“, S. 104.

¹⁶² Thomas Dekker lebte um 1572 bis ca. 1632 und war ein englischer Dramatiker. Vgl. Eckart Stein, Walter Kluge: Thomas Dekker. In: Kindlers Neues Literatur Lexikon. 4. Band, S. 496-500.

¹⁶³ Vgl. Eversberg: Doctor Johann Faust, S. 96.

Auch wenn die Handlung nicht erheblich von Geißelbrechts oder Simrocks Version abweicht, so lässt sich dennoch bei der Ulmer Fassung gut erkennen, dass der Faust-Stoff im 17. Jahrhundert noch nicht vollkommen ausgereift und noch offen für neue Einflüsse war. Erst im 18. Jahrhundert war die Geschichte fertig etabliert und entwickelte sich nicht mehr maßgeblich weiter. Vergleicht man die vorliegenden Texte, so erkennt man, dass es sich dabei um einen langen, aber steten Prozess handelte. Noch schimmern die englischen Wurzeln deutlich durch, doch mit der Zeit werden diese verblassen, bis sie gänzlich in Vergessenheit geraten und nur noch die szenischen Gerüste daran erinnern.

5.12 Die drei Puppenspiele im Vergleich – eine Chronologie

Der Ulmer Text und die Bearbeitungen von Geißelbrecht und Simrock lassen sich aufgrund zweier Faktoren chronologisch anordnen. Bei diesen beiden Charakteristika handelt es sich um die Ortsangaben (Wittenberg/Mainz – Prag/Parma) und den Namen der lustigen Figur (Pickelhäring - Hanswurst – Kasper). Das Ulmer Spiel ist somit das älteste Werk, da es Wittenberg und Prag anführt und zugleich Pickelhäring auftritt. Geißelbrechts Text ist im Vergleich zu den anderen beiden Fassungen als mittlere Version einzustufen, da er Wittenberg und Parma als Orte nennt und darüber hinaus sowohl Hanswurst als auch Kasper als lustige Person verwendet. Hier zeigt sich, dass diese Bearbeitung als eine Mischform zwischen der älteren und der jüngeren Tradition zu sehen ist. Simrock hingegen verwendet in seiner Version Mainz und Parma, und darüber hinaus Kasperl, was ihn als jüngstes unter den drei Puppenspielen ausweist.

Darüber hinaus zeigt sich dieser zeitliche Unterschied auch im Spielanteil der lustigen Person. Hat in der Ulmer Fassung Pickelhäring noch weniger Text, so fallen Hanswurst und Kasperl bei Geißelbrecht und Simrock deutlich mehr Zeilen und Auftritte zu. Während also der Stellenwert der lustigen Figur innerhalb der Geschichte über die Zeit immer mehr Bedeutung bekam, rückte Faust-Handlung in den Hintergrund.

5.13 „Faust“ auf den Puppenbühnen der Gegenwart

Auch heute findet man „Faust“ noch im Repertoire einiger deutscher Puppenbühnen. Manche dieser zeitgenössischen Bühnen berufen sich auf die alten Quellen und versuchen dieser Tradition gerecht zu werden. Sie lassen dabei auch lustige Figuren neben Faust erscheinen.

Wieder andere Bühnen versuchen einen bewusst künstlerischen Zugang, indem sie zum Beispiel neue Blickweisen auf den Stoff bieten. Dabei verzichten sie auch auf eine lustige Figur. Auffällig ist darüber hinaus, dass überwiegend deutsche Bühnen noch alte Faust-Stücke in ihrem Repertoire führen, während bei österreichischen keine Hinweise auf derartige Werke zu finden sind. Diese widmen sich größtenteils dem Kindertheater.

Um zu veranschaulichen, wie auf den zeitgenössischen Puppenbühnen mit dem alten Faust-Stoff umgegangen wird, wird im Anschluss näher auf aktuelle Inszenierungen eingegangen.

5.13.1 Marionettenbühne Bille (Deutschland, Leipzig)

5.13.1.1 Das Theater¹⁶⁴

Die Marionettenbühne Bille ist eine fahrende Bühne ohne festes Theater und kann auf eine lange Tradition zurückblicken. Bereits 1638 wurde sie gegründet – damals als Nebenerwerb in der Winterzeit, da es sich bei den Spielern um Landwirte handelte. Insgesamt hatte die Familie Bille zwölf eigenständige Bühnen inne und zählt damit zu einer der größten Marionettenspieler-Dynastien.

Auch heute besinnt sich die Marionettenbühne Bille klar auf ihre Wurzeln und grenzt sich von Kasperltheatern für Kinder ab. Ihr Repertoire beinhaltet fünf Stücke, darunter auch „*Doktor Faust*“.

5.13.1.2 „Doktor Faust“¹⁶⁵

Der Besitzer des Theaters, Andreas Bille, gibt an, dass es sich bei „*Doktor Faust*“ um eine Vorlage aus 1836 handle, die von einem seiner Vorfahren niedergeschrieben wurde. Auf der aktuellen Website heißt es weiters, dass es sich auch auf Marlowe und „*Vorlagen der Volkssage*“¹⁶⁶ stütze. Betrachtet man die Szenenfolge genauer, so fällt auf, dass viele Elemente jenen in Simrocks Version sehr ähnlich sind:

Szene 1: Vorspiel in der Hölle

¹⁶⁴ Vgl.: <http://www.marionettentheater-bille.de/gesch.htm> (Zugriff vom 22. Februar 2011).

¹⁶⁵ Vgl.: <http://www.marionettentheater-bille.de/faust.htm> (Zugriff vom 22. Februar 2011).

¹⁶⁶ <http://www.marionettentheater-bille.de/faust.htm> (Zugriff vom 22. Februar 2011).

Ähnlich wie in der Ulmer Fassung beschwert sich Charon, dass er nur noch so wenige Seelen transportieren darf, woraufhin die Teufel in die Oberwelt eilen, um neue Seelen zu beschaffen. Bei dem Vorspiel in der Hölle handelt es sich um eine der ältesten Traditionen, die auf Dekker und die englischen Wandertruppen zurückgehen.

Szene 2: Studierzimmer in Wittenberg

Nach Fausts traditionellem Monolog, fordert Wagner eine Haushaltshilfe, die er in Hanswurst findet. Beide Elemente gehen auf Marlowe zurück. Faust beschwört die Teufel und schließt den Pakt mit Mephistopheles auf 24 Jahre, was wiederum eindeutig auf das *Volksbuch* zurückzuführen ist.

Szene 3: Am Hof von Parma

Faust verliebt sich in die Herzogin, woraufhin der Herzog eifersüchtig wird. Faust und Mephisto fliehen, um der Rache des Gatten zu entgehen. Die Verwendung von Parma als fernen Ort, während Wittenberg noch die Heimat Fausts bildet, gleicht wiederum Geißelbrechts Text, der noch eine Mischform zu Papier brachte.

Szene 4: Zwölf Jahre später in Wittenberg

Wie bei Simrocks Text, wird auch hier Faust bereits nach zwölf Jahren von Mephisto geholt, da dieser auch die Nächte mitrechnet.

Elemente, wie der Paktschluss auf 12 Jahre, die Verwendung von Hanswurst als lustige Person und Wittenberg und Parma als Schauplätze weisen starke Ähnlichkeit zu Geißelbrechts und Simrocks Versionen auf. Das Vorspiel in der Hölle wiederum ist jenem in der Ulmer Version sehr ähnlich und somit auf Dekker zurückzuführen. Der Monolog und die Szenenfolge entstammen der Tradition Marlowes.

Insgesamt kommen bei dieser Inszenierung zwölf Marionetten zum Einsatz, die allesamt von nur einer Person bedient und gesprochen werden. Die Puppen selbst sind 60 Jahre alt, wiegen jeweils bis zu 6 kg und sind ca. 50 cm groß.

5.13.2 Bamberger Marionettentheater (Deutschland, Bamberg)

5.13.2.1 Das Theater

Der Theatergründer Klaus Loose richtete in einem kleinen Stadtpalais eine Marionettenbühne ein, die aus dem Jahr 1821 stammt. Auf ebendieser finden auch heute noch die Aufführungen statt, wobei sich das Theater auf seinen Ursprung bezieht und deshalb überwiegend romantische Schauspiele und Opern präsentiert. Insgesamt umfasst das Repertoire zehn Stücke unterschiedlichster Herkunft und ist größtenteils auf ein erwachsenes Publikum ausgerichtet. Neben dem Marionettentheater werden auch Stücke mit Papiertheater gegeben.¹⁶⁷

5.13.2.2 „Doctor Johann Faust“

Das Stück „*Doctor Johann Faust*“ stammt, nach Angaben des Theaters, aus der Sammlung „*Deutsche Puppenkomödien*“ von Carl Engel, die 1875 herausgegeben wurde. Engel selbst meint, dass seine Version Spuren des *Volksbuches* und der Renaissance aufweise, da es sich um einen transkribierten Text einer Aufführung handle, deren Zeuge er werden durfte.¹⁶⁸

Auch wenn das Theater die Einzigartigkeit seines Textes hervorhebt, so lassen sich auch hier viele Ähnlichkeiten mit Geißelbrecht, Simrock und deren Ursprünge feststellen:

Vorspiel: Höllenpforte

Auch hier wird Dekkers Vorspiel entlehnt und dem Text vorangestellt.

Akt 1 und 2: Fausts Studierzimmer

Nach Marlowes Vorbild hält Faust seinen Monolog. Die Handlung findet in Wittenberg statt.

Akt 3: Garten des Herzogs von Parma

Es werden ebenfalls Wittenberg und Parma als Orte gewählt und weisen das Stück somit als Mischform zwischen dem älteren und dem jüngeren Puppenspiel aus, wobei dies auch bei Geißelbrecht zu finden ist.

¹⁶⁷ Vgl.: <http://www.bamberger-marionettentheater.de/index.htm> (Zugriff vom 22. Februar 2011).

¹⁶⁸ Vgl. Loose: Das Bamberger Marionettentheater, S. 32-37.

Akt 4: Prächtiger Saal zu Wittenberg mit Verwandlung: Straße zu Wittenberg

Nach dem Festessen mit den Studenten, wie es bereits im *Volksbuch* beschrieben ist, läuft Fausts Pakt bereits nach 12 Jahren ab, wobei hier die Ähnlichkeit mit Simrock auffällt.

Die Szenenfolge macht deutlich, dass sich diese Version nicht erheblich von jener der Marionettenbühne Bille unterscheidet. Auch hier handelt es sich um eine Mischform aus anderen Stücken. Deutlich kann man Ähnlichkeiten mit dem Ulmer Spiel feststellen, besonders bei dem Vorspiel in der Hölle. Des Weiteren findet man Ansätze von Geißelbrechts Bearbeitung, etwa bei der Wahl der Handlungsorte – Wittenberg und Parma. Simrocks Einfluss ist erkennbar bei der Verkürzung der Paktzeit auf zwölf Jahre.

6 Fausts Wege im 18. und 19. Jahrhundert

Zahlreiche Adaptionen des Faust-Stoffes kursierten bis in das 19. Jahrhundert hinein auf zahlreichen Wander- und Puppenbühnen und verhalfen der lustigen Figur zu Ruhm und großer Beliebtheit. Anhand der Faust-Sage lässt sich auch heute noch die Entwicklung der lustigen Figur im Laufe der Zeit rekonstruieren: von Pickelhäring, über Hanswurst, bis schließlich zu Kasperl.¹⁶⁹

Doch neben jenen Aufführungen der Wanderbühnen, bei denen Faust lediglich für die Rahmenhandlung diente, widmeten sich viele namhafte – und auch weniger bekannte – Schriftsteller des 18. und 19. Jahrhunderts dieser Thematik.

Eine kleine Übersicht soll die enorme Bandbreite an Bearbeitungen nur exemplarisch anzeigen:

- Um 1759: Gotthold Ephraim Lessing „*D. Faust*“ (verschollen)
- 1775: Paul Weidmann „*Johann Faust*“ (erstmalig in der Literatur erfährt Faust seine Rettung)
- 1778: Friedrich „Maler“ Müller „*Fausts Leben dramatisirt*“
- 1791: Friedrich Maximilian Klinger „*Fausts Leben, Taten und Höllenfahrt*“
- 1808: Johann Wolfgang von Goethe „*Faust. Der Tragödie erster Teil*“
- 1829: Christian Dietrich Grabbe „*Don Juan und Faust*“
- 1832: Johann Wolfgang von Goethe (postum): „*Faust. Der Tragödie zweiter Teil*“
- 1836: Nikolaus Lenau „*Faust*“ (Versepos)
- 1847: Heinrich Heine „*Der Doktor Faust*“ (Tanzpoem)
- 1862: Friedrich Theodor Vischer „*Faust. Der Tragödie dritter Teil*“

6.1 Das 19. Jahrhundert¹⁷⁰

Der Markt im 19. Jahrhundert wurde von Faust-Bearbeitungen beinahe überschwemmt, denn eine wahre Manie kam zu dieser Zeit zum Ausbruch. Dieser Strom setzte bereits vor dem Erscheinen von Goethes ersten Faust-Teil ein. Der Ruhm seines *Faust* und seine Stellung in

¹⁶⁹ Vgl. Mahal: Hier und Drüben, S. 202-209.

¹⁷⁰ Vgl. Borchmeyer: Gerettet und wieder gerichtet, S. 169-183.

der Literaturszene hatten nach Erscheinen seiner Bearbeitung zum Anlass, dass viele bedeutende Werke seinen Ansatz zum Teil spiegelten. Wenn man es als Autor damals „wagte“ ein eigenes Faust-Buch herauszugeben, musste man sich sehr schnell öffentlich rechtfertigen. Ein schlagendes und weit verbreitetes Argument dabei war, dass Goethe sich zu weit von den Wurzeln des Faust-Stoffes entfernt habe und man zu diesen Wurzeln zurückkehren müsse.¹⁷¹ Dabei waren vor allem die Puppenspiele und das *Volksbuch* gemeint. Um einen Vergleich mit Goethe bereits von Anfang an im Keim zu ersticken, gaben andere Autoren wiederum an, eine kritische Alternative zu Goethes Faust bieten zu wollen.

Die Kernelemente der Faust-Geschichte blieben dennoch auch in dieser Zeit erhalten. So war Faust noch immer ein Suchender, der mit dem Teufel Mephistopheles einen Pakt schließt. Nach mehreren Reisen, soll Helena Faust auch nach wie vor von seiner Reue abkehren.

Lediglich mit der Tradition der Höllenfahrt wurde gebrochen. In Goethes *Faust II* wird der Doktor erlöst und darf in den Himmel fahren. Darüber hinaus wurde im ersten Teil die Geschichte um die Liebe Fausts zu einem einfachen bürgerlichen Mädchen etabliert, die beinahe alle darauf folgenden Bearbeitungen beibehielten.

Eine weitere wichtige Strömung, die sich im 19. Jahrhundert großer Beliebtheit erfreute und in einigen Bearbeitungen Niederschlag erfuhr, ist das Motiv des Selbstgerichts. So bringt sich etwa Lenaus Faust am Ende selbst um – eine klare Kontrast-Haltung zu der Erlösung in Goethes Werk.

Einen wieder anderen Standpunkt zu dem Stoffkomplex nahm Friedrich Theodor Vischer ein, der in seinem „*Faust. Der Tragödie dritter Teil*“ eine parodistische Sicht auf die Thematik lieferte. Vischer lässt hier seinen Protagonisten im Geiste des Vormärz politisch aktiv werden. Dabei wird dieser in die zeitgeschichtlichen Geschehnisse des 16. Jahrhunderts verwickelt. Am Ende stirbt er einen Heldentod. Schließlich wird dem geretteten Faust noch eine Zeit lang der Himmel zur Hölle gemacht.

Die musikalische Faust-Rezeption des 19. Jahrhunderts beschränkte sich beinahe ausschließlich auf jene von Goethes Faust - wie etwa bei Berlioz, Gounod, Liszt und Schumann. Auch Richard Wagner befasste sich sehr intensiv mit der Faust-Thematik, die ihn sein Leben lang beschäftigte.

¹⁷¹ Vgl. Borchmeyer: Gerettet und wieder gerichtet, S. 171-174.

In den Werken des 19. Jahrhunderts wurden einander die Faust- und die Don Juan-Sage auch immer wieder angenähert. Derartige Bearbeitungen sind u. a. Niklas Vogts Libretto „*Der Färberhof oder die Buchdruckerei in Mainz*“ (1809) oder schließlich 1829 Christian Dietrich Grabbes Tragödie „*Don Juan und Faust*“. Letzterer hatte den Versuch gewagt, die beiden Kontrast-Typen – der eine zu sinnlich, der andere zu übersinnlich – in einem Stück zu vereinen. Doch er war dieser Leistung künstlerisch nicht gewachsen und die kontrastierende Wirkung gelang nicht, denn die beiden Handlungsstränge wurden nur lose miteinander durch die Figur der Donna Anna verbunden. Dennoch stellt Grabbes Werk in seiner Andersartigkeit in der Faust-Rezeption abseits von Goethe eine Besonderheit dar und soll aus diesem Grund nachfolgend näher erläutert werden.

7 Christian Dietrich Grabbe: „*Don Juan und Faust*“

Zwar reiht sich auch Christian Dietrich Grabbe mit seinem Werk „*Don Juan und Faust*“ in die lange Tradition der Faust-Bearbeitungen ein, jedoch hält er sich dabei nicht an die Vorgaben seiner Vorgänger und Zeitgenossen, sondern wandelt den Stoff grundlegend um. Er stellt neben Faust noch eine weitere bedeutende Figur ins Zentrum seiner Bearbeitung: Don Juan. Sein Werk handelt somit von zwei Figuren des Theaters, deren Namen bekannt bzw. berühmt sind, deren Schicksal und Leben weit verbreitet und in unzähligen Inszenierungen immer wieder neu interpretiert worden sind.

7.1 Christian Dietrich Grabbe als Theaterautor¹⁷²

Christian Dietrich Grabbes (1801-1836) Leben war gekennzeichnet von dem ewigen Bestreben nach Anerkennung und Ruhm als Schriftsteller und Mann des Theaters. An seinem Talent scheiterten seine Bemühungen selten – meist stand er sich selbst im Weg, indem sein mangelndes Taktgefühl, seine ungehobelten Manieren und sein Alkoholismus die Menschen in seinem Umfeld vor den Kopf stießen. Durch seinen Wunsch am Theater Fuß zu fassen, knüpfte er immer wieder Kontakte zu einflussreichen Künstlern, wie etwa Ludwig Tieck (1773-1853) oder Immermann¹⁷³, doch die Freundschaft zu ihnen konnte er nie lange halten, da er zu viel einforderte und dabei oft ungehobelt voring.

Einem seiner wenigen Freunde – dem Verleger Georg Friedrich Kettembeil¹⁷⁴ - verdankte er, dass seine Werke in Druck erschienen, doch auch diesen vertrieb er, ohne Dankbarkeit zu zeigen. Darüber hinaus stand er zeit seines Lebens zwischen zwei Frauen. Wankelmütig konnte er sich nie richtig zwischen diesen beiden entscheiden. Als er schließlich verheiratet war, konnte er dennoch nicht sein Glück finden.

Grabbes rastloses Leben war gekennzeichnet von einer Unzufriedenheit, die nie gesättigt werden konnte. Sein depressiver Charakter findet sich auch in vielen seiner Werke wieder.

¹⁷² Vgl. Löb (Hg.): Grabbe über seine Werke, S. 311-318.

¹⁷³ Karl Leberecht Immermann lebte von 1796-1840 und war u. a. Dramatiker, Erzähler, Lyriker und Kritiker. Vgl. Horst Daemmrich: Immermann, Karl Leberecht. In: Deutsches Literatur-Lexikon. 3. Auflage. 8. Band, S. 367-370.

¹⁷⁴ Verleger im 18. Jahrhundert. Biografische Einzelheiten sind unbekannt. Vgl. Reinhard Müller: Kettembeil, G. A. H. In: Deutsches Literatur-Lexikon. 3. Auflage. 8. Band, S. 1117.

7.2 Der Text „Don Juan und Faust“

7.2.1 Die Idee

Als Christian Dietrich Grabbe im Frühjahr 1827 mit der Arbeit an seinem „*Don Juan und Faust*“ begann, war die Verschmelzung dieser beiden Motive und Geschichten bereits keine neue Idee mehr. Dass bereits zwei Versionen eines solchen Versuches existierten, war Grabbe vermutlich nicht bekannt. Eines dieser Werke stammte von dem Berliner Literaturhistoriker Franz Horn¹⁷⁵, der 1805 in seinem zweiten Band des Taschenbuches „*Luna*“ die Zusammenhänge der Don Juan-, Faust- und Hamlet-Figur deutlich machte. Das zweite stammte von Niklas Vogt, einem Geschichtsprofessor und Lehrer Metternichs, der 1809 Don Juan und Faust in seinem Stück „*Der Färberhof oder die Buchdruckerei in Maynz*“ zu einer Person verschmolz.¹⁷⁶

„*Don Juan und Faust*“ sollte das einzige Werk sein, dessen Inszenierung Grabbe miterleben durfte, da es sich hierbei um eines seiner Stücke handelte, das auch mit den damaligen Mitteln umgesetzt werden konnte. Die pessimistische Weltanschauung und das negative Bild herrschten aber auch in diesem Drama vor. Grabbe machte jedoch einige Zugeständnisse an die damalige Bühne, um sein Stück spielbarer zu machen. So verzichtete er zum Beispiel auf Massenszenen und gab der Handlung eine klare szenische Ordnung, um Umbauten etc. zu ermöglichen.¹⁷⁷

Grabbe war ein Nationalist und reiht sich damit in eine Faust-Tradition ein, die geprägt ist vom deutschen Nationalstolz, die im 19. Jahrhundert durchaus gebräuchlich war.¹⁷⁸ Dies macht sich in „*Don Juan und Faust*“ insofern bemerkbar, als sich darin zwei Nationalisten gegenüber stehen: Don Juan als stolzer Spanier, der selbst in Italien nur auf spanischem Boden wandelt, und Faust als mysteriöser Deutscher, der nach Jahren der Wanderschaft sich nur noch zurück in die Heimat sehnt. Beide Länder werden durch ihre jeweiligen Vertreter charakteristischer und prägnanter hervorgehoben als Italien, in dem die Handlung eigentlich spielt. Spanien wird als das Land des Stolzes und der Ehre geschildert. Feurig und glühend wird das Ziel, Donna Anna, verfolgt. Das Vaterland steht dabei jedoch immer an erster Stelle.

¹⁷⁵ Franz Horn (1781-1837) war Gymnasiallehrer, Literaturhistoriker und Erzähler. Darüber hinaus hielt er private Vorlesungen über Literatur in Berlin. Vgl. Ingrid Bigler: Horn, Franz. In: Deutsches Literatur-Lexikon. 3. Auflage. 8. Band, S. 120-122.

¹⁷⁶ Vgl. Kovacs: Interpretation von Grabbes Drama „Don Juan und Faust“, S. 13.

¹⁷⁷ Vgl. Kovacs: Interpretation zu Grabbes Drama „Don Juan und Faust“, S. 15.

¹⁷⁸ Vgl. Kapitel 5.7.1.2: Exkurs: Faust und Deutschland, S. 59-61.

Deutschland hingegen umgibt ein geheimnisvoller Nebel. Faust, der ewig Suchende, findet auf seiner Reise durch die Welt nichts als die Sehnsucht nach der Heimat. Als Deutscher par excellence umgibt ihn eine Kälte und Gleichgültigkeit, die ihn von allen übrigen Menschen abkapselt. Beiden Figuren immanent sind dabei der starke Bezug zur Heimat und der damit verbundene Nationalstolz, der bewirkt, dass sich die Protagonisten über alle anderen Figuren stellen.

7.2.2 Der Inhalt

Der Text beginnt mit dem Auftritt Don Juans, der in der Begleitung seines Dieners Leporello durch die nächtlichen Straßen Roms zieht. Er ist ganz der Verführer, dessen größte Leidenschaft die Eroberung immer neuer Frauen ist. Das nächste Ziel seiner Begierde ist die schöne Donna Anna, Tochter des spanischen Gouverneurs Don Gusman. Don Juan greift seinen Diener Leporello an, um später vorzugeben, dass er den berüchtigten Schwarzmagier und Teufelsbündler Faust vor ihrem Fenster verjagt hätte. Don Juan gilt daraufhin auch bei Don Gusman als Mann von Ehre. Doch der Plan scheint gescheitert, denn Donna Anna ist bereits verlobt und soll, obwohl auch sie Don Juan liebt, am nächsten Tag die Frau des spanischen Edelmannes Don Octavio werden. Ihre Ehre verbietet ihr jedoch, ihrer wahren Liebe nachzugeben.

In der Zwischenzeit begreift Faust, dass er trotz seiner vielen Wanderungen und seines großen Wissens, noch lange nicht alles weiß. Um aber seine Fragen endlich beantworten zu können, schließt er einen Pakt mit einem dunklen Ritter – dem Teufel. Schnell stellt sich jedoch dieser Pakt als eine Falle heraus, da auch dieser höllische Abgesandte ihm nicht die Antworten liefern kann, nach denen er sich sehnt. Als Faust daraufhin den Vertrag für nichtig erklären will, greift der Ritter zu einem Zauber, der den Gelehrten blind vor Liebe zu Donna Anna macht.

Bei den Hochzeitsfeierlichkeiten von Donna Anna und Don Octavio versammeln sich alle Personen: Don Juan hat einen Plan ausgeheckt, um doch noch an die schöne Gouverneurstochter zu gelangen und Faust möchte diese ebenfalls für sich beanspruchen. Don Juan fingiert einen Grund, warum Don Octavio seine Ehre verletzt habe und tötet den frisch gebackenen Bräutigam daraufhin. Dies wiederum will Don Gusman rächen, der in einem darauf folgenden Duell mit Don Juan ebenfalls getötet wird. Den entstandenen Tumult nutzt Faust wiederum für sich und entführt Donna Anna, die keine Zeugin der Verbrechen Don Juans wurde und somit glaubt, Faust habe diese verübt.

Der deutsche Magier lässt auf dem Gipfel des Montblanc vom Teufel ein Schloss errichten, wo er die Entführte einsperrt. Aus der Ferne tötet Faust seine Ehefrau, die sich in Deutschland befindet und lediglich in dieser Szene erwähnt wird ohne tatsächlich aufzutreten. Don Juan versucht unterdessen auf den Gipfel zu gelangen, um das Objekt seiner Begierde zu retten. Doch er wird während seines Aufstieges von Faust gestellt und durch einen Zauber zurück nach Rom transportiert, wo er auf einem Kirchhof mit der Statue des getöteten Gouverneurs landet, die zum Leben erwacht und schließlich von Don Juan zu einem Essen eingeladen wird.

Währenddessen steigt Faust in einen tiefen Schacht im Montblanc, um sich dort von den Gnomen einen Trank brauen zu lassen, der mit allen Schmerzen der Welt angereichert ist. Er möchte damit den einen Schmerz der unerfüllten und zurückgewiesenen Liebe vergessen und auslöschen. Doch auch dieses Mittel hilft nicht und so tötet Faust Donna Anna in blinder Wut und Verzweiflung, weil sie sich weigert ihn zu lieben und ihrer Liebe zu Don Juan abzuschwören.

Schließlich treffen Don Juan und Faust noch einmal aufeinander: Im Haus von Don Juan versammeln sich alle – inklusive des teuflischen Ritters und der Bildsäule des toten Gouverneurs. Faust bereut seine Taten aufrichtig und begibt sich freiwillig in die Arme des Teufels, während Don Juan sich weigert seine Schuld einzugestehen und damit ebenfalls in die Hölle fahren muss. Zur Strafe werden die beiden für die Ewigkeit aneinander gekettet.

7.2.3 „Don Juan und Faust“ als Faust-Geschichte

Ohne Zweifel handelt es sich bei der Fassung Grabbes um eine Faust-Bearbeitung, die aus der übrigen Tradition hervorsticht. Hatte bereits Goethe neue Elemente, wie die Gretchen-Geschichte und das Motiv der Kindsmörderin, eingebaut, so findet man bei Grabbe ebenfalls völlig neue Handlungsstränge. Im Kern bleibt Grabbe der Tradition treu: Er schildert Faust als einen wissensdurstigen, gelehrten und suchenden Deutschen. Auch wenn der Handlungsort vom ursprünglichen Deutschland nach Rom verlegt worden ist, so bleibt Deutschland dennoch immer durch die Sehnsucht Fausts omnipräsent. Mephisto bzw. der Pakt mit dem Teufel fehlen in dieser Version des Faust-Themas ebenfalls nicht. Obgleich Mephisto bei Grabbe in neuer Form und ohne Namen als schwarzer Ritter aus dem 16. Jahrhundert auftritt, so ist man sich seiner Rolle und seiner tatsächlichen Funktion stets bewusst.

Eine Figur, die in keiner typischen Faust-Bearbeitung fehlen darf, ist Helena. Sie ist der letzte Trumpf im Ärmel des Teufels, um den reuigen Faust wieder zurück in die Arme der Hölle zu holen. Normalerweise ist Faust an fleischlichen Gelüsten nicht interessiert. Er strebt nach Höherem, nach Überirdischem. Mithilfe eines Zaubers gelingt es dem Teufel jedoch seine Begierde in Richtung Helena zu lenken, woraufhin er seine primären Ziele vergisst und sich wieder dem Teufel anschließt. Grabbe tauscht die Figur der Helena in seiner Bearbeitung gegen Donna Anna aus.

Der Pakt auf 24 Jahre als ein weiteres Charakteristikum der klassischen Faust-Geschichten ist auch bei Grabbe zu finden. Der Schluss des Textes und somit auch des Paktes ist jedoch untypisch, denn Faust wird nicht, wie etwa im *Volksbuch* oder bei Marlowe, am Ende der Frist vom Teufel geholt oder wie bei manchen Puppenspielen bereits nach der Hälfte der Zeit in die Hölle geschickt, vielmehr begibt sich Faust hier reuig und freiwillig vor der Zeit in die Arme des Teufels. Er erkennt am Ende, was er getan hat und will und kann mit seiner Schuld nicht mehr weiterleben. Er wurde zum Mörder und schloss sich einem Blender an. Schließlich geht es Faust nur noch um die Rache an Don Juan, der Donna Anna benutzen wollte. Er muss sich selbst beseitigen, da er zum Unmenschen geworden ist und diese Schuld ihm die Hölle auf Erden bereitet. Auch wenn sich Faust hier nicht aktiv selbst umbringt, so ist seine selbstständige Überantwortung an den Teufel noch vor Ablauf der fixierten Zeit, einem Selbstmord gleich. Dieses Motiv ist zwar nicht so geläufig, wie etwa Fausts Erlösung oder seine Höllenfahrt, dennoch findet man seinen Selbstmord auch in anderen Bearbeitungen. So etwa in Lenaus Versepos „*Faust*“, in dem er am Ende bewusst auf die göttliche Gnade verzichtet und sich selbst ersticht.¹⁷⁹

Betrachtet man Grabbes Werk als Faust-Bearbeitung, so kann man dennoch einige Abweichungen von der ursprünglichen Sage feststellen. So wurden etwa einige Figuren angepasst oder gekürzt. Der Teufel wird nicht Mephistopheles genannt, auf Wagner wird ganz verzichtet und Helena ist in der Figur der Donna Anna wieder zu finden. Eine weitere Eigenheit ist, dass man hier auf einen Faust trifft, der bereits viele Reisen gemacht hat und sich nun nicht mehr in seiner Heimat befindet, sondern in Italien. Gemeinsam mit den Reisen fehlen in dieser Bearbeitung auch die Streiche und Tricks, die sich bereits seit dem *Volksbuch* großer Beliebtheit erfreuen.

Um schließlich die Faust-Geschichte mit jener Don Juans in einem Werk verbinden zu

¹⁷⁹ Vgl. Lenaus: Faust, S. 128.

können, musste Grabbe auf ein verbindendes Element zurückgreifen, das er in der Person der Donna Anna fand. Sie bleibt während des Textes blass und farblos und wird damit zur reinen Funktionsfigur. Da die Charaktere und Geschichten von Faust und Don Juan so unterschiedlich sind, musste Grabbe dieses Mittel zur Verbindung der beiden finden.

7.2.4 Der Text

Formal ist das Drama in vier Akte mit insgesamt elf Szenen gegliedert, wobei ein Akt niemals mehr als 4 Szenen aufweist. So umfassen der erste und der zweite Akt jeweils zwei, der dritte Akt drei und der vierte Akt vier Szenen.

Meistens geht Grabbe bei der Gestaltung der Szenen nach demselben Prinzip vor: Nach der Don Juan-Szene folgt eine Szene mit Faust. Diese Ordnung wird allerdings zwei Mal durchbrochen. Zum ersten Mal geschieht dies in der ersten Szene des zweiten Aktes, im Garten des Gouverneurs. Sie wird in zwei Teile gebrochen, indem zuerst Don Juan Donna Anna bedrängt und danach Faust erkennt, dass ihm der Teufel keine neuen Erkenntnisse bereitet hat und sich nun auf die Liebe zu Donna Anna fixiert. Das zweite Mal bricht Grabbe mit seiner Szenenfolge im vierten Akt. Hier liegen bei der zweiten und dritten Szene zwei Faust-Passagen nacheinander, die aufgrund der Handlung gemeinsam in eine Szene gehören sollten. Sie wurden von Grabbe jedoch getrennt, da ein Umbau der Bühne notwendig ist und er Zugeständnisse an das Theater machen wollte, um die Aufführbarkeit zu gewährleisten.¹⁸⁰

Christine Kovacs macht darauf aufmerksam, dass in Grabbes *„Don Juan und Faust“* eine Auseinandersetzung mit der Thematik des Übermenschen geschieht. Dies wird vor allem durch den Gebrauch einer speziellen Sprache in den Vordergrund gekehrt, indem überwiegend Nomen verwendet und die Verben damit in den Hintergrund gedrängt werden. Grabbe legt dabei Faust oft Wörter der Zerstörung und des Unterganges in den Mund, die seine Weltanschauung und seinen eigenen Zustand schildern. Dem steht die starke Ich-Bezogenheit von Don Juan gegenüber, der in den meisten Fällen nur über sich selbst spricht.¹⁸¹

Die Regieanweisungen der einzelnen Szenen sind meistens spärlich und weisen lediglich knapp darauf hin, wo die Handlung situiert ist. Auch das Personal wird nicht weiter beschrieben. Es gibt weder Hinweise auf Alter, Erscheinung noch Kleidung. Grabbe

¹⁸⁰ Vgl. Kovacs: Interpretation von Grabbes Drama „Don Juan und Faust“, S. 14.

¹⁸¹ Vgl. Kovacs: Interpretation von Grabbes Drama „Don Juan und Faust“, S. 28-31.

verzichtet darüber hinaus weitestgehend auf indirekte Regieanweisungen. Hinter diesem Verzicht auf die genaue Schilderung der Szenen, des Bühnenbildes oder des Personals steht die Idee, die Philosophie des Stückes in den Mittelpunkt zu stellen. Der Regisseur bzw. der Leser sollen sich ein eigenes Bild über die genaue Beschaffenheit der Figuren und der Schauplätze machen.

7.2.5 Zeit und Ort

Obwohl keine genaue Zeitangabe gemacht wird, dürfte es sich um das 16. Jahrhundert handeln, denn der teuflische Ritter wird als Renaissance-Ritter beschrieben. Im Übrigen werden keine Äußerungen getroffen, die eine andere Zeit der Handlung nahe legen würden.

Als Ort wählt Grabbe vor allem Italien bzw. Rom. Dieses Land dürfte besonders wegen dem Nebeneinander von Altem und Modernem von Interesse gewesen sein, denn in der Hauptstadt existieren Fortschritt und Geschichte Seite an Seite. Zwischen Ruinen aus glorreichen Tagen der Vergangenheit, findet das moderne Leben statt. Diese Ruinen stehen für Grabbe wiederum für das Vergängliche und machen seine Geschichtsauffassung deutlich: Alles vom Menschen geschaffene, kann nicht lange bestehen und verfällt.¹⁸²

Italien war nicht zuletzt durch Goethes Reisen im 19. Jahrhundert in Deutschland besonders beliebt. In der Klassik wurden die antiken Vorbilder gefeiert und das Land im Süden wurde zu einem Sehnsuchtsort für viele deutsche Schriftsteller, Dramatiker und Künstler.

Die Schauplätze in „*Don Juan und Faust*“ gruppieren sich um Rom und den Montblanc. Die Gegensätzlichkeit der beiden Orte wird bald aufgehoben, denn obgleich Rom als eine lebendige, moderne Stadt gilt, in der das Leben sprießt, so ist sie dennoch nichts weiter als ein Gefängnis für die Protagonisten. Faust befindet sich hier im Exil und Don Juan bewegt sich nicht frei in dieser Stadt. Er scheint an den spanischen Boden gebunden zu sein. Der Montblanc als karge, düstere Landschaft, die alles Leben verneint, dient schließlich als goldener Käfig für Donna Anna, die dort von Faust festgehalten wird. Der Montblanc als das höchste Gebirge in Europa ist für sich beinahe eine Festung. In dieser unwirtlichen und menschenfeindlichen Umgebung lässt Faust sein Zauberschloss erbauen. Unerreichbar, kalt, karg ragt es in der Höhe. Jeder Besuch ist nicht willkommen, nicht erwünscht und vermag nur Böses. Aus der Sicht Fausts ist dieses Zauberschloss mitten auf dem Montblanc eine Festung,

¹⁸² Vgl. Kovacs: Interpretation von Grabbes Drama „Don Juan und Faust“, S. 17.

die ihm Schutz gewährt, für Donna Anna ist es ein Gefängnis, aus dem es kein Entkommen gibt, außer durch den Tod. Für Don Juan auf der anderen Seite ist es das unerreichbare Ziel, das es mithilfe von Hartnäckigkeit, Stolz und Trotz zu bewältigen gilt. Immer weniger geht es ihm darum, Donna Anna zu besitzen, sondern vielmehr hat ihn Faust in seinem männlichen, spanischen Stolz gekränkt und muss aus diesem Grund vernichtet werden.

Die Räume, in denen sich die Handlung entspinnt, werden nur angedeutet. Zu Beginn befindet sich Don Juan in Rom auf einem spanischen Platz. Weitere Ausführungen werden nicht gemacht. Es dürfte sich dabei um die Piazza di Spagna handeln, die unweit der Spanischen Treppe, mit einem Brunnen bestückt ist. In der Nähe dieses Platzes befindet sich die Kirche Santa Trinità die Monti und die spanische Botschaft, was die Vermutung nahe legt, dass es sich hierbei um den richtigen Ort handeln könnte. Des Weiteren zählte dieser Platz Jahrhunderte lang zum exterritorialen Besitz Spaniens, was bedeutet, dass hier die Gesetze Spaniens galten und nicht jene von Rom oder Italien. Dieser Umstand verdeutlicht gleich zu Beginn, dass Don Juan, wenngleich er eigentlich auf fremdem Boden wandelt, sich immer in seiner Heimat befindet. Er umgibt sich nur mit Spaniern und verlässt auch den Boden seines Landes niemals. Hier kann er auch auf seinen Rechten als stolzer Spanier beharren.

Andere römische Orte, die eigentlich spanischer Boden sind und auf denen sich Don Juan bewegt sind etwa der Garten des Gouverneurs in der ersten Szene des zweiten Aktes oder aber das Innere des Gebäudes von Don Gusman, wo die beiden Kontrahenten Don Juan und Faust zum ersten Mal aufeinander treffen und das Grabbe folgendermaßen beschreibt:

„Rom. Saal Im Hause des Gouverneurs, mit der Perspektive auf mehrere andere festlich erleuchtete Säle, in denen große Gesellschaft und Tanz ist.“¹⁸³

Indirekt – durch die Unterhaltung zweier Figuren - erfährt man in dieser Szene, dass es sich bei der Festlichkeit um die Hochzeit Donna Annas handelt. Erneut wird die Handlung also bewusst an einem spanischen Ort in Rom platziert.

Fausts Gemächer lernt man in der zweiten Szene des ersten Aktes kennen. In diesem Fall dringt man sofort in das Herzstück der Faust'schen Behausung vor: in sein Zimmer. Traditionsgemäß beginnt seit Marlowe beinahe jedes Fauststück mit dessen Monolog in seinem Studierzimmer – umgeben von mächtigen Folianten und einem Schreibtisch, der nahe

¹⁸³ Grabbe: Don Juan und Faust, S. 47.

legt, dass hier oft hart gearbeitet wird. Nicht so bei Grabbe: Auf die Beschaffenheit des Zimmers wird nicht weiter eingegangen. Man kann sich die Bücher, Globen, Karten und wissenschaftlichen Geräte nur vorstellen, obwohl diese nicht einmal indirekt angedeutet werden. Die Gemächer Fausts befinden sich auf einem der sieben Hügel Roms – dem Aventin. In der antiken römischen Gesellschaft war der Aventin die Heimat der Plebejer. Remus wurde dort begraben und brandmarkte somit den Berg als den Ort der Verlierer.¹⁸⁴ Während also Don Juan in den wohlhabenden Kreisen verkehrt und Ruhm und Ansehen genießt, muss sich Faust mit einer unterprivilegierten Umgebung abfinden. Hier wird bereits indirekt deutlich, dass Grabbe mehr Sympathien für Don Juan hegte. Faust ist für ihn bereits zu Beginn ein Verlierer.

Der Montblanc und die Schauplätze dort werden im Allgemeinen als eher unwirtlich geschildert. Eine Ausnahme bildet das Innere von Fausts Schloss, das er sich vom Teufel bauen ließ. So schildert Grabbe in der zweiten Szene des dritten Aktes ein „*prächtiges Gemach im Zauberschlosse des Faust – Aussicht auf Alpen und Land*“¹⁸⁵. Wie prächtig das Interieur tatsächlich ist, bleibt ungeklärt, denn auch nicht in indirekten Anweisungen wird darauf eingegangen. Was Grabbe allerdings wichtiger zu sein schien, ist die Aussicht, die verdeutlichen soll, in welchen Höhen sich die Behausung befindet. Die Pracht spielt auch in der weiteren Handlung keine Rolle und scheint für die Personen nicht von Interesse zu sein, denn für Donna Anna ist dies lediglich ein Gefängnis und Faust kann diesen Reichtum mit niemanden teilen, da ihn Donna Anna verschmäht. Die Höhe verkörpert für Faust seine Macht. Sie verleiht ihm einen wunderschönen Blick über die umliegende Gegend, sodass er gottgleich und titanenhaft auf alle anderen hinabblicken kann.

Andere Gegenden am und um den Montblanc werden eher als lebensfeindlich präsentiert. So spielt die dritte Szene des dritten Aktes in einer „*wilden Gegend am Montblanc*“¹⁸⁶ oder aber in der zweiten Szene des vierten Aktes in den Schächten unter dem Berg. Dieser letzte Ort erscheint nahezu höllenhaft – unfreundlich, menschenfeindlich und düster. Gnome leben und arbeiten dort. Nur Faust kann sich ohne Gefahren hinab begeben. Er lässt sich dort von den Gnomen einen Trank brauen, der den gesamten Schmerz der Welt beinhaltet. Davon verspricht er sich, dass er ihn seinen eigenen Schmerz der unerfüllten Liebe vergessen lässt.

¹⁸⁴ Vgl. o. A.: Aventin. In: Brockhaus Enzyklopädie in vierundzwanzig Bänden. 19. Auflage. 2. Band, S. 424.

¹⁸⁵ Grabbe: Don Juan und Faust, S. 63.

¹⁸⁶ Grabbe: Don Juan und Faust, S. 71.

Schließlich werden auch noch Orte in Rom herangezogen, die sich nicht auf spanischem Boden befinden. So etwa in der ersten Szene des vierten Aktes, wo Don Juan auf einem Kirchhof eine Begegnung mit der Bildsäule des Gouverneurs hat, die dort zum Leben erwacht. Doch weitere Bedeutung haben diese Orte nicht.

In der letzten Szene – der vierten Szene des vierten Aktes – wird die Handlung zum ersten und einzigen Mal in die Gemächer Don Juans versetzt. Die Schlusszene findet in einem prächtigen Saal in seinem Haus statt, also erneut auf spanischem Terrain. Mondschein und Sternenlicht strahlen durch das Fenster. Diese eingangs romantische Szenerie wird jedoch bald durch die dramatischen Szenen getrübt, die sich darin abspielen. Draußen konnte ihm niemand etwas anhaben – weder große Magier, noch Teufel oder die Justiz. In seinem eigenen Refugium wird Don Juan schließlich und endlich gestellt und zur Verantwortung gezogen. Faust hingegen begibt sich hier freiwillig noch vor Ablauf der vertraglich fixierten Zeit in die Arme des Teufels. Alle wichtigen Figuren werden also in Don Juans Räumlichkeiten noch einmal versammelt und werden dort für ihre Sünden und Verbrechen bestraft.

Auch wenn Faust und Don Juan sich physisch in Italien oder auf dem Montblanc befinden, so ist ihre Heimat immer omnipräsent. Der nordische, düstere Faust, der nach dem Jenseits strebt und der südliche, spontane Don Juan, der nur im Diesseits lebt, werden beide als klassische Vertreter ihres jeweiligen Heimatlandes beschrieben. Bei Don Juan geht dies schließlich soweit, dass er sich selbst in Rom nur auf spanischem Boden bewegt. Faust im Gegenzug, ist von seiner Heimat Deutschland besessen. Er denkt unentwegt sehnsüchtig daran und ist auch aus diesem Grund niemals wirklich ganz in Rom.

7.2.6 Personen

7.2.6.1 Faust

Bevor man Faust bei Grabbe tatsächlich kennen lernt, wird bereits ein starkes, düsteres und geheimnisvolles Bild von ihm gezeichnet. Weithin in allen Ländern bekannt und gefürchtet, gibt Don Juan den allgemeinen Ruf des Deutschen wieder, indem er ihn als Sündenbock missbraucht. Um sich selbst als Helden zu präsentieren, beteuert er, Faust hätte ein Auge auf Donna Anna geworfen und er hätte ihn erfolgreich vertrieben, was besonders bewundernswert ist, gilt Faust doch als *„ein großer Magus, gekommen aus Norddeutschlands Eiseswüsten, in*

Roma hauset und die Luft verpestet.“¹⁸⁷. Weiter heißt es, dass dieser Magier am Aventin wohne und von den Häschern nicht gefasst werden könne.¹⁸⁸ Bis zu diesem Punkt ist Fausts Name noch nicht gefallen, aber der Gouverneur (und das Publikum) wissen sofort Bescheid: „*Ihr meint den Doktor Faust?*“¹⁸⁹

Auch wenn man ihn noch nicht kennen gelernt hat, so prägt diese erste Szene das Bild eines Deutschen, der nach Rom gewandert ist, um sein Glück zu finden und hier nur auf Vorurteile und Ablehnung stößt. Die Bevölkerung in Rom jedoch sieht in Faust einen Teufelsbündler, Schwarzmagier und einen bösen Menschen, von dem nichts Gutes zu erwarten ist. Da er mit dem Teufel im Bunde steht, kann er die Menschen mithilfe seiner Magie „verhexen“ – kurz: Man sollte den Kontakt mit diesem herzlosen Menschen meiden.

Etwas weiter meint Don Juan zu seinem Plan um die Eroberung der Donna Anna:

*„Mich freut es nur, dass ich dem Faust,
Dem Renommisten der Melancholie,
Der nach der Hölle seufzt, weil er die Himmel
Nicht kennt, die sich in Donna Annas Augen,
Anmut und Feuer strahlend endlos auftun,
Die beiden Toren auf den Leib gehetzt –
Ob er kann zaubern, mag er jetzt bewähren!
- Ich aber lobe mir die Wirklichkeit!“*¹⁹⁰

Don Juan belächelt die Angst der Menschen vor Übersinnlichem und nutzt sie hier aus, um sein eigenes Ziel zu erreichen. Des Weiteren macht er sich darüber lustig, dass Faust sich verkauft hat, denn die Freiheit ist in seinen Augen das einzige wahre Gut.¹⁹¹

In der zweiten Szene des ersten Aktes lernt man Faust tatsächlich kennen. Grabbe schließt sich der Tradition, die Marlowe etablierte, an und stellt ihn in seinem Studierzimmer vor, wo er über seinen Schreibtisch gebeugt, seinen Monolog hält. Auch hier berichtet er von seiner langen Suche nach der Wahrheit und nach Wissen, die endlos war und ohne Erfolg blieb. Selbst die Bibel, Zufluchtsstätte so vieler religiöser Menschen, gewährt ihm keinen Schutz, denn er kann nicht blindlings glauben. Sie steckt voller unverständiger Formeln, deren Sinn nicht eindeutig festzustellen ist. Er kann erst glauben, wenn er weiß und kann erst wissen,

¹⁸⁷ Grabbe: Don Juan und Faust, S. 11.

¹⁸⁸ Vgl. Grabbe: Don Juan und Faust, S. 11.

¹⁸⁹ Grabbe: Don Juan und Faust, S. 11.

¹⁹⁰ Grabbe: Don Juan und Faust, S. 12.

¹⁹¹ Vgl. Grabbe: Don Juan und Faust, S. 12.

wenn er glaubt. Als menschliches Wesen wird er dieses Rätsel nicht lösen können und beneidet darum die anderen Menschen, die dem Glauben folgen, ohne den Drang zu haben zu hinterfragen.

Faust schildert weiter seine Sehnsucht nach der Heimat, denn „*Nicht Faust wär ich, wenn ich kein Deutscher wär!*“¹⁹² Groß beschreibt er die Landschaft und die Gesinnung Deutschlands, denn kein Land ist diesem erhaben. Selbst den Papst entthronte ein Deutscher, wobei er Luther meint. Dennoch gaben auch Luther und seine Lehre für Faust keine neue Wahrheit preis. Rom als Spiegel der Vergangenheit, als Dreh- und Angelpunkt der alten Welt, soll ihm mehr Wahrheit bringen und ihn verstehen lernen.

Faust ist hier bereits der Zauberkünste mächtig, doch auch diese Lehre hat ihm keine Erkenntnis gebracht. Verzweifelt wendet er sich nun der Hölle zu. Doch während des Beschwörungsaktes ist er sich seiner Taten nicht mehr ganz sicher. Er hadert immer wieder mit seinem Vorhaben und handelt wie ferngesteuert, sich selbst dabei beobachtend. Grabbe zeichnet hier einen sehr menschlichen Faust, der auf seiner Suche nach der Wahrheit und dem Wissen keine andere Wahl hat als einen Bund mit dem Teufel einzugehen und dabei beinahe vor seinem eigenen Mut erschrickt. Während er die Hölle zu sich ruft, verabschiedet er sich von der Welt und dem Leben wie er es kannte. Er ist verzweifelt, wissbegierig und keinesfalls skrupellos. Sein Wissensdurst kommt einer Sucht gleich und auch Faust verhält sich wie ein Süchtiger, der zwar um die Gefahr weiß, diese aber in Kauf nehmen muss. Er kann gar nicht anders als sich seiner Sucht hinzugeben, auch wenn dies seinen Untergang bedeutet.

Faust ist darüber hinaus ein stolzer Deutscher, dennoch musste er die geliebte Heimat verlassen, um sein Ziel erreichen zu können. Noch hat er kein Interesse an solch irdischen Dingen, wie der Liebe, dennoch wird er in der weiteren Entwicklung der Geschichte dazu getrieben, Donna Anna nachzujagen und sie zu entführen. Diese wird mit Hilfe teuflischer Zaubertricks zu einer Helena für ihn. Erst durch die Verschwörung Don Juans lernt er sie als neues Objekt seiner Begierde kennen, das ihn soweit bringt zum Mörder zu werden und sich schließlich – vor der Zeit – selbst der Hölle zu opfern. Die Reue über seine Taten macht ihn menschlicher als Don Juan, der bis zum Schluss an seinen Grundsätzen festhält und niemals bereut, dass er Mitschuld am Tod Donna Annas trägt.

¹⁹² Grabbe: Don Juan und Faust, S. 20.

7.2.6.1.1 Beziehung Faust - Teufel

Grabbe schildert ab der ersten gemeinsamen Szene von Faust und dem Teufel einen erbitterten Machtkampf zwischen den beiden. Faust möchte für seinen Einsatz etwas geboten bekommen und behandelt den Teufel wie einen Sklaven. Dabei ignoriert er die Tatsache, dass sich dieser für die Ewigkeit an ihm rächen wird. Der Teufel wiederum wartet auf die Sekunde, da er es Faust heimzahlen kann und freut sich bereits jetzt auf seine Rache.

Jede Faust-Fassung ist von einem bestimmten Verhältnis zwischen Faust und dem Teufel geprägt. Die beiden Figuren sind in allen Fällen dazu gezwungen viel bzw. unendliche Zeit miteinander zu verbringen. Bei Grabbe ist dieses Verhältnis von Anfang an angespannt und von diesen permanenten Machtkämpfen geprägt. Mephisto tritt bei Grabbe als ein dunkler Ritter der Renaissance auf und fungiert immer als Intrigant, indem er Faust mehrmals verrät. So flüstert er etwa Don Juan zu, dass sich der Doktor auf dem Montblanc befindet und erzählt Donna Anna, dass ihr deutscher Entführer bereits verheiratet ist.¹⁹³

Generell zeigt sich, dass die beiden Figuren sich nicht miteinander arrangiert haben, obwohl sie einen Pakt auf längere Zeit geschlossen haben. Während in vielen anderen Bearbeitungen der Teufel menschliche Züge und Motive aufweist, wird er hier „entmenschlicht“. Er ist nicht bestrebt eine angenehme Zeit unter den Menschen zu verbringen und auch nicht daran, diese Zeit für Faust angenehm zu gestalten.

7.2.6.2 Don Juan

Don Juan ist ein stolzer Spanier, der stets an seinen Glaubensgrundsatz, seinem obersten Credo „*König und Ruhm, und Vaterland und Liebe*“¹⁹⁴ festhält. Auf dem Papier wohnhaft in Rom, hält er sich dennoch stets in spanischer Gesellschaft oder an spanischen Orten auf. Und auch im Herzen ist er durch und durch Spanier – stolz, feurig und stur. Er widmet sein Leben der Liebe, ist jedoch unfähig wahrhaft zu lieben. Er verwechselt Liebe mit der bloßen Begierde, die ihn rücksichtslos macht und für die er über Leichen geht. Er erkennt nichts Schuldhaftes an seinem Verhalten und gesteht am Ende nicht einmal Mitschuld am Tode Donna Annas getragen zu haben. Selbst der Mord an ihrem Vater Don Gusman hat für Don Juan nichts Falsches. Denn alles ist im Namen der Ehre geschehen, mit der er beinahe alle seine Untaten rechtfertigt. Faust ist für ihn der perfekte Sündenbock, schließlich steht er im

¹⁹³ Vgl. Kovacs: Interpretation von Grabbes Drama „Don Juan und Faust“, S. 39.

¹⁹⁴ Grabbe: Don Juan und Faust, S. 10.

Bunde mit dem Teufel. Don Juan selbst gefällt sich zu Beginn in der Rolle des Retters, der Donna Anna vor dem Übergriff des Schwarzmagiers beschützen kann. An seiner Seite befindet sich sein einfältiger Diener Leporello, den er ebenfalls für seine Zwecke missbraucht. Don Juan erkennt sein Potential als Manipulator und spinnt seine Intrigen, indem er jeden auf den er trifft benutzt. Des Weiteren ist er maßlos von sich selbst überzeugt und glaubt am Ende tatsächlich nichts Unrechtes getan zu haben. Er hätte die Möglichkeit umzukehren, dennoch gibt er nicht nach und gesteht sich keine Schuld ein. Am Schluss wird auch er vom Teufel geholt und für seine Taten betrafft.

Grabbes Don Juan reiht sich in Bezug auf seine Begierde in eine lange Don Juan-Tradition ein: Er begehrt eine Frau und nachdem er diese hatte, verlagert sich seine Begierde auf die Eroberung der nächsten Frau. Bei dieser Lebensart der Metonymie benötigt man jedoch auch das Vergessen. Grabbe geht genau auf diesen Umstand ein, indem es keine Frau gibt, die Don Juan nicht mehr begehrt. Es wird auf die lange Liste der Frauen und Eroberungen verzichtet.¹⁹⁵

Grabbes Don Juan unterscheidet sich aber auch sprachlich von anderen Werken. Bei seinen Reden scheint es sich um Assoziationsketten zu handeln, deren einzelne Elemente lediglich auf Befriedigung hindeuten:

„König und Ruhm, und Vaterland und Liebe!“¹⁹⁶
„Erst Wein, dann Tanz, dann Mord!“¹⁹⁷

Wird Don Juan mit seiner Metonymie und seinem anschließenden Vergessen konfrontiert, so verzichtet er bewusst auf die Realität zugunsten der Fantasie. Wie kein anderer Don Juan, ist jener Grabbes wandelbar und zu jeglicher Zeit in seinem Diskurs einsetzbar: sei es ein Diskurs der Liebe, der Lüge, der Ehre oder ähnliches. Dabei beweist sich, dass die Rede nicht unmittelbar Wahrheit transportiert, was sich vor allem in Gesprächen mit Frauen herausstellt. Er ist immer sehr spontan und direkt. Sowohl sein Handeln als auch seine Sprache sind kein Produkt von taktischem Kalkül. Bei ihm werden die Grundbegriffe der spanischen Edelleute zu Phrasen, die nur insofern Gültigkeit haben, als sie einem Lustprinzip unterstellt sind. Don Juan hält selbst im Angesicht des Todes an seinem metonymischen Prinzip fest und stirbt mit seinem Wahlspruch auf den Lippen.¹⁹⁸

¹⁹⁵ Vgl. Nickel/Schreiter: Zwei Lektüren von Christian Dietrich Grabbes „Don Juan und Faust“. S. 107

¹⁹⁶ Grabbe: Don Juan und Faust. S. 10

¹⁹⁷ Grabbe: Don Juan und Faust. S. 48

¹⁹⁸ Vgl. Nickel/Schreiter: Zwei Lektüren von Christian Dietrich Grabbes „Don Juan und Faust“. S. 111

Don Juans Ziel ist es ein Leben im Genuss zu führen, seine Triebe und Begierden auszukosten und keinen Gedanken an morgen zu verschwenden, denn er hat sich dem Leben im Hier und Jetzt verschrieben. Ohne Rücksicht auf Verluste stellt er seine eigenen Wünsche an die oberste Stelle und geht für sie sogar über Leichen.

In einem Brief an seinen Verleger Kettembeil gesteht Grabbe, dass sein eigentliches Interesse bei seinem Werk Don Juan gilt. Auch sein Lebensinhalt ist ein Streben, jedoch handelt es sich hierbei um das Streben nach dem absoluten sinnlichen Genuss. Er sucht das Vergnügen, um darüber das Elend und die Unerträglichkeit des Lebens zu vergessen. In seiner Sprache findet man eine starke Ich-Bezogenheit wieder. Er hört sich selbst gerne zu und weiß um die Wirkung seiner Worte. Er verspottet die Bürgerlichkeit, die er in der Figur des Don Octavio findet. Dieser Spott ist in der Ablehnung der bürgerlichen Gesellschaft Grabbes begründet. Der Dichter verwendet Don Juan hier als Sprachrohr.¹⁹⁹

7.2.6.3 Donna Anna

Donna Anna nimmt in „*Don Juan und Faust*“ zwei verschiedene Rollen ein. Für Don Juan ist sie wie Goethes Gretchen, deren Reinheit und Keuschheit jene aller anderen Frauen übertrifft und die am Ende durch Don Juans (Mit-)Schuld zu Tode kommt. Für Faust ist sie wie Helena, deren Schönheit ihn in seinen Bann zieht und die er um jeden Preis besitzen muss. Beide Männer tragen die Schuld an ihrem Tod. Faust, der zu ihrem tatsächlichen Mörder wird und Don Juan, der sie erst in die Arme des Schwarzmagiers treibt.

Donna Anna selbst steht in der Blüte ihres jungen Lebens. Als Tochter des spanischen Gouverneurs in Rom genießt sie Ansehen und Komfort. Sie ist gläubig, ihrem Vater treu ergeben und fügt sich einer vernünftigen Ehe mit Don Octavio. Dennoch kann sie sich dem Charme Don Juans nicht erwehren und verliebt sich in ihn, was an ihrer Treue zu ihrem Verlobten nichts ändert. Schließlich wird sie – als Spielball zwischen den beiden Rivalen – ermordet. Faust erkennt daraufhin, was er getan hat und begibt sich reuig in die Arme des Teufels, der ihn in die Hölle mitnimmt.

Für Donna Anna steht die Ehre an oberster Stelle, wenngleich sich ihre Definition davon deutlich von jener Don Juans unterscheidet. Sie würde trotz ihrer Liebe zu dem spanischen

¹⁹⁹ Vgl. Kovacs: Interpretation von Grabbes Drama „Don Juan und Faust“, S. 30-34.

Verführer ihren Verlobten niemals verlassen oder betrügen. Sie ist die Personifizierung von Tugendhaftigkeit und Reinheit. Ihr Ziel ist es, ein geruhames, sittsames und tugendhaftes Leben zu führen und am Ende in den Himmel zu kommen. Don Juans Begriff von Ehre hingegen ist wandelbar und passt sich seinem jeweiligen Ziel an.

Im Mittelpunkt von Grabbes „*Don Juan und Faust*“ steht das Streben nach der Liebe Donna Annas. Diese wird der Anlass zu dem Wettstreit zwischen den beiden Protagonisten und allen Männern des Stücks. Die Sorgen Don Gusmans kreisen immer um die Reinheit seiner tugendhaften Tochter, Don Octavio strebt seinem vollendeten Glück – der Ehe mit ihr – entgegen und muss aus diesem Grund ebenfalls sterben. Don Juan findet in ihr eine weitere Herausforderung an seinen Charme und seine Verführungskünste und Faust wird durch ebendiese Begierde Don Juans auf sie aufmerksam. Er wiederum will sie an sich binden, will sie für immer an seiner Seite wissen. Der Teufel nutzt die Schönheit Donna Annas ebenfalls für seine Zwecke, indem er mithilfe eines Zaubers Faust an sie bindet. Sein Ablenkungsmanöver gelingt, denn Faust stellt keine weiteren Fragen mehr, die er nicht beantworten kann.

Zwar steht das Streben nach Donna Anna im Mittelpunkt der Handlung und verknüpft die beiden unterschiedlichen Figuren und ihre Geschichten miteinander, dennoch kommt Donna Anna selbst eine eher passive Rolle zu. Sie ist sittsam und ehrenhaft, muss diese Ehre als Frau jedoch niemals verteidigen, da in allen Situationen, in denen diese bedroht wird, ein männlicher Retter kommt und sie befreit. Sie selbst bleibt dabei farblos – eine Projektionsfläche für die Wünsche der Männerwelt, die sie umgibt.²⁰⁰

Ihre Tugendhaftigkeit und Reinheit sind schließlich auch das Todesurteil aller Männer in Grabbes „*Don Juan und Faust*“. Don Gusman stirbt als er die Ehre seiner Tochter verteidigen möchte, Faust begibt sich mehr oder weniger in den Freitod, weil er Donna Anna nicht besitzen konnte und Don Juan muss in die Hölle fahren, weil er in seinem Bestreben nach der Liebe der Spanierin keine Fehler sieht.

²⁰⁰ Vgl. Kovacs: Interpretation von Grabbes Drama „Don Juan und Faust“. S. 37

7.2.6.4 Die Beziehung Don Juan - Faust

Die beiden Handlungsstränge des Dramas sind jeweils einem der beiden Protagonisten gewidmet und bestehen überwiegend nebeneinander. Das verbindende Element stellt hierbei Donna Anna dar. In nur drei Szenen treffen Don Juan und Faust aufeinander.

In der Szene während der Hochzeitsfeierlichkeiten erfolgt keine direkte Konfrontation zwischen den beiden Hauptfiguren. Anders hingegen bei der dritten Szene des dritten Aktes, wo sie in einer „*Wilden Gegend am Montblanc*“²⁰¹ aufeinander stoßen. Don Juan erkennt hier in seiner Selbstüberschätzung nicht, dass er keine Chance gegen einen Magier wie Faust haben kann und provoziert ihn. Er offenbart ihm, dass Donna Anna sich in ihn verliebt habe und unterzeichnet damit ihr Todesurteil. Im Gegenzug werden Don Juan und sein Diener Leporello durch einen magischen Sturm, den Faust verursacht, wieder nach Rom getragen. Es scheint hier geradezu barmherzig, dass er in dieser Situation keine drastischeren Maßnahmen ergreift und Don Juan am Leben lässt, ihn sogar unbeschadet wieder nach Hause transportiert. Faust möchte damit Don Juan doch noch zur Reue bewegen und lässt ihn direkt zur Statue des Gouverneurs befördern, hoffend, dass er vor dem Geist des Ermordeten seine Schuld eingestehen wird.

In der Schlusszene in Don Juans Haus kommt es schließlich zum Höhepunkt. Beide Protagonisten werden vom Teufel in die Hölle geleitet, wo sie für die Ewigkeit aneinander gekettet werden. Diese Szene ist zugleich der Endpunkt der Rivalitäten zwischen den beiden, bei denen es keinen Gewinner gibt.

Don Juan und Faust weisen in ihrem Streben nach Mehr Gemeinsamkeiten auf – bei Faust ist es das Streben nach Wissen, bei Don Juan jenes nach den sinnlichen Freuden. Beide Charaktere verschwenden keinen Gedanken an das Diesseits. Sie leben im Hier und Jetzt und denken nicht an morgen bzw. was ihrer Seele widerfahren könnte. Als Faust seinen Paktschluss zum ersten Mal bereut, ist es bereits zu spät, denn es gibt kein Zurück mehr. Am Ende werden beide in der Hölle aneinander gekettet, denn „*Ich weiß, ihr strebet nach demselben Ziel und karrt doch auf zwei Wagen!*“²⁰², wie der Teufel feststellt.

²⁰¹ Grabbe: Don Juan und Faust, S. 71.

²⁰² Grabbe: Don Juan und Faust, S. 104.

7.2.7 Sprache und Stil

Auffällig ist vor allem, dass Faust überwiegend eine Sprache der Nomen gebraucht und zusehends auf Verben verzichtet. Er bringt damit nicht nur seine eigene Weltanschauung, sondern auch sein Innerstes zum Ausdruck: Die Welt ist aus den Fugen, alles ist dem Untergang geweiht.²⁰³

Don Juans Sprache auf der anderen Seite ist von einer starken Ich-Bezogenheit gekennzeichnet. Er weiß mit ihr umzugehen und kann mit ihrer Hilfe Menschen beeinflussen und manipulieren. Don Juan ist sich seines Talentes bewusst und nutzt es gekonnt aus.²⁰⁴

Des Weiteren spielt die Metapher des Essens eine bedeutende Rolle, indem etwa Faust alles in sich aufnehmen möchte, Don Juan nach permanenter Abwechslung verlangt und Don Gusman auf das sinnliche Vergnügen des Essens gänzlich verzichtet. Das Essen kann hier mit Sinnlichkeit gleichgesetzt werden.²⁰⁵

7.2.8 Die Motive

„*Don Juan und Faust*“ ist ein Drama, das vorwiegend die pessimistische Weltanschauung Grabbes transportiert. Die beiden Anti-Helden widmen, ohne Rücksicht auf Verluste, ihr Leben ihren eigenen, egoistischen Zielen. Don Juan kann nur in der sinnlichen Erfahrung Befriedigung erlangen, Faust hingegen lehnt all diese fleischlichen und materiellen Gelüste mit Vehemenz ab. Nur durch einen Zaubertrick des Teufels kann er dazu gebracht werden, sich auf dasselbe Niveau wie Don Juan zu begeben. Am Ende müssen beide scheitern, da ihr gesamtes Handeln egoistisch motiviert ist.

Die Nord-Südpolarität²⁰⁶, die durch die Herkunft und den Charakter der beiden Hauptfiguren entsteht, und die damit verbundene Konfrontation der beiden Protagonisten und ihrer widersprüchlichen Philosophien geschieht überwiegend im Schlussakt. Davor treffen sie, wie bereits verdeutlicht, nur selten persönlich aufeinander, weshalb die beiden Weltanschauungen auch nicht einander gegenüber gestellt werden und der Diskurs somit nur spärlich geschieht. Auch kann man keinen Konsens aus diesem Diskurs erschließen. Am Ende sieht Faust seine Fehler ein und bereut, Don Juan hingegen bleibt bis zum Schluss seinen Prinzipien treu. Beide

²⁰³ Vgl. Kovacs: Interpretation von Grabbes Drama „Don Juan und Faust“, S. 29.

²⁰⁴ Vgl. Kovacs: Interpretation von Grabbes Drama „Don Juan und Faust“, S. 31.

²⁰⁵ Vgl. Nickel/ Schreiter: Zwei Lektüren von Christian Dietrich Grabbes „Don Juan und Faust“, S. 95-117.

²⁰⁶ Vgl. Kovacs: Interpretation von Grabbes Drama „Don Juan und Faust“, S. 19.

sterben schließlich und werden vom Teufel mitgenommen. Es erfährt also nur jener Erlösung, der, wie Donna Anna oder Don Gusman, sein Leben in Tugendhaftigkeit gelebt hat und dessen Streben nicht von Egoismus getrieben wurde.

Das Drama liefert darüber hinaus durch die Figur der Donna Anna einige Erkenntnisse zur Stellung der Frau bei Grabbe, der Zeit seines Lebens immer zwischen zwei Frauen stand und niemals wahres Glück in einer Beziehung fand. In „*Don Juan und Faust*“ trifft man auf eine passive und farblose Donna Anna, die ihre Ehre als Frau nie verteidigen muss. Dies steht im klaren Gegensatz zu allen übrigen Don Juan-Bearbeitungen. Bei Grabbe wird sie immer durch einen Mann gerettet und muss aus diesem Grund nie eine aktive Rolle einnehmen.²⁰⁷

Seit der Veröffentlichung des *Volksbuches* wurde die Faust-Sage oft dazu verwendet, um mit erhobenem Zeigefinger moralisierend die Menschen zu warnen.²⁰⁸ Grabbe schließt sich dieser Tradition nicht an. Vielmehr erscheint im Kontrast zu Don Juan Faust als das geringere Übel, ist doch Don Juan von Skrupellosigkeit und purem Egoismus gekennzeichnet. Obgleich Faust zum Mörder wird, so erkennt man eindeutig, dass dieser Mord von teuflischem Ursprung ist, hingegen handelt Don Juan aus freiem Willen und zeigt selbst am Ende keine Reue.

7.2.9 Grabbe am Theater: das Problem der Theatralität

Um Grabbes Stellung in der Theaterlandschaft seiner Zeit und seine Beziehung und Einstellung gegenüber dem Theater eingehender zu beleuchten, stützt sich dieser Abschnitt auf den Text „*Theatralität und Szenisches Lesen. Grabbes Theatertexte im Theatralitätsgefüge seiner Zeit*“ von Florian Vaßen²⁰⁹:

Vaßen geht genauer auf die Problematik Grabbes ein, sich als Theaterautor zu etablieren bzw. in der Theaterlandschaft Fuß zu fassen. Folgt man seiner Theorie, dann nahm er in seinen Texten bereits einige Entwicklungen und Errungenschaften des modernen deutschsprachigen Theaters vorweg. Dies war unter anderem ein Grund dafür, dass er eine durchwegs ambivalente Stellung im Theatralitätsgefüge seiner Zeit innehatte.

Bevor Vaßen Grabbe näher betrachtet, definiert er das Theatralitätsgefüge und zieht dabei jenes des DDR-Theaterwissenschaftlers Rudolf Münz²¹⁰ heran. Dieser macht vier

²⁰⁷ Vgl. Kovacs: Interpretation von Grabbes Drama „Don Juan und Faust“, S. 37-38.

²⁰⁸ Vgl. Kapitel 3: Fausts literarische Auferstehung: das *Volksbuch*, S. 16-22.

²⁰⁹ Vgl. Vaßen: Theatralität und Szenisches Lesen, S. 263-281.

²¹⁰ Vgl. Amm (Hg.): Rudolf Münz: Theatralität und Theater.

kulturgeschichtliche Theatralitätsfelder fest: Theater als offizielle Kunstinstitution, die Theatralisierung der Alltagswelt, das Anti-Theater als kritischer Gegensatz zur offiziellen Kunstinstitution und zur Theatralisierung der Alltagswelt (wie etwa die Commedia dell'arte oder der Harlekin etc.) und das Nicht-Theater bzw. die Theaterablehnung.

Das entwickelte Theatralitätsgefüge versteht sich als Verhältnis zwischen diesen verschiedenen Formen der Theatralität, womit sie zu einem „gesellschaftskonstituierenden Faktor von kulturhistorischer Bedeutung“²¹¹ gemacht werden.

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts – und hier besonders im Vormärz – wurde eine „gesellschaftliche Theatralität“²¹² gepflegt: Feste, Prozessionen, Proteste, Einweihungen – Ereignisse mit symbolisch-theatralem Charakter standen an der Tagesordnung. Neben diesen theatralischen Veranstaltungen existierte noch das Theater als kulturelle, unterhaltende und bildende Einrichtung. Diese Allmacht der Theatralität veranlasste Friedrich Sengle zu der Aussage, dass es „nachher und vorher wohl keine Zeit“ gab, „in der eine so breite Theaterkultur bestand.“²¹³ Doch Vaßen betont genau an dieser Stelle, dass dieses Theater zu Lebzeiten Grabbes ein erstarrtes und längst nicht mehr innovatives war. Lediglich in Wien bzw. Österreich fand man zu jener Zeit mit dem Volkstheater eine Form des Anti-Theaters. Dies war jedoch in den übrigen deutschsprachigen Ländern lediglich auf Schaubühnen und Jahrmärkten zu finden, hatte sich also dort nicht durchgesetzt. Die Revolution tat ihr übriges: Die Theaterhäuser blieben überwiegend leer oder wurden zum Teil sogar geschlossen.

Grabbe beschäftigte sich sein gesamtes Leben lang mit dem Kunst-Theater und verfasste seine Werke auch für diese Institution. Doch so sehr er sich auch anstrebte, bis auf „Don Juan und Faust“ fand keines seiner Stücke Einlass auf die deutschen Bühnen. Darüber hinaus versuchte er Kontakte zu knüpfen und zu nutzen, Schriften, Rezensionen, Pamphlete zu verfassen und veröffentlichen, dennoch wurde er kein Mitglied des etablierten Theaterapparats. Diese Ablehnungen des zeitgenössischen Theaters kann als Kern des Hasses Grabbes gesehen werden, der zum einen zwar Mitglied dieses Apparates sein wollte, zum anderen aber die gesamte Institution Theater verdammt. Er scheiterte auf allen erdenklichen Ebenen: als Schauspieler, als Dramaturg, als Kritiker und sogar als Theaterautor.

Grabbe wurde nicht in den allgemeinen Theaterbetrieb aufgenommen und war dennoch kein

²¹¹ Vaßen: Theatralität und Szenisches Lesen, S. 266.

²¹² Vaßen: Theatralität und Szenisches Lesen, S. 268.

²¹³ Vaßen: Theatralität und Szenisches Lesen, S. 268.

Vertreter des Anti-Theaters, das ihn schlichtweg nicht interessierte. Dennoch lassen sich in seinen Werken leichte Tendenzen eines Anti-Theaters ausmachen: die Dekonstruktion idealistischer Philosophie und Lebenshaltung, eine Geschichtskonzeption im Spannungsfeld von geschichtsträchtigen Menschen und Masse, groteske, surreale Szenen, komisch-clowneske Figuren, die Ansätze einer Montagestruktur in einigen Werken und Effekte und grotesken Überzeichnungen (Parodie und Satire, Stilmischungen und Brüche, Regellosigkeit und Zerstörung der Form).²¹⁴

Dennoch treten diese Tendenzen eines Anti-Theaters hinter seinem permanenten Bestreben nach Anerkennung in den Hintergrund. Es wird deutlich, dass sich Grabbe zwischen den Fronten befand – zwischen Kunst- und Anti-Theater - und deshalb bis heute keine breite Rezeption erfuhr, da den Rezipienten der Zugang zu seinen Stücken verwehrt bleibt. Dies wird einmal mehr deutlich, wenn man seine Werke jenen seiner Zeitgenossen gegenüberstellt: Dem Dichterfürsten Goethe, dem Theaterpapst Tieck, den Volksstücken von Raimund und Nestroy, oder aber Grillparzer und Hebbel – allesamt Autoren, die auch heute noch gefeiert werden.

In diesem „Dazwischen“ liegt das Problem der fehlenden Anerkennung und Rezeption Grabbes. Denn er selbst war sich nicht einig über das, was er sein und erreichen wollte und konnte aus diesem Grund auch nicht begreifbar für das Publikum werden.

7.2.10 Grabbes Dramen als Theatertexte²¹⁵

Um Grabbes Dramen und somit auch „*Don Juan und Faust*“ besser analysieren zu können, wird auch hier der Begriff des Theatertextes von Florian Vaßen herangezogen. Dieser vertritt die Auffassung, dass der Regisseur als eine Art Co-Autor die Aufgabe habe, die Theatertexte Bühnenfertig zu machen, um damit die Kommunikation mit dem Publikum zu ermöglichen. Dabei stehen ihm der Bühnenraum, das Potential an Schauspielern, die finanziellen Mittel, der Spielplan, die Publikumserwartungen und vor allem der Theatertext zur Verfügung.

Der Text wird dabei auf besondere Merkmale und Hinweise untersucht – so genannte „implizite Inszenierungsentwürfe“²¹⁶:

²¹⁴ Vgl. Vaßen: *Theatralität und Szenisches Lesen*, S. 270.

²¹⁵ Vgl. Vaßen: *Theatralität und Szenisches Lesen*, S. 275-281.

- Regieanweisungen (alle impliziten, aber auch indirekte)
- Titel und Untertitel
- Motto, Widmung, Vorwort
- Personenverzeichnis (Aufbau, Genauigkeit, Benennung und Charakterisierung der Figuren, Eigennamen der Figuren)
- Akt- und Szenengliederung
- Projektionen, Schrifttafeln, Wendungen an das Publikum
- Epische Kommentare und lyrische Unterbrechungen
- Auftritte, Abgänge und Szenenschlüsse
- Handlungsrythmus (Kontinuität, Zeitbrüche)
- Dialogführung (Stichomythie, Rhythmus der Sprache, Dramatik der Syntax, das Gestische der Sprache...)

Vaßen zieht zwar für seine Veranschaulichung Grabbes *„Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung“* heran, dennoch können die Grundpfeiler seiner Beobachtungen auch auf *„Don Juan und Faust“* angewendet werden.

So können zum Beispiel bei Grabbe starke theatrale Tendenzen und Potential erkannt werden. Das Zusammenfallen von Szenenschluss und Abgängen, der häufige Szenen- und Ortswechsel sprechen für eine offene Dramen-Form. Oftmals weist er in seinen skurrilen und grotesken Formulierungen auf theatrale Prozesse und Akzentuierungen hin. In kurzen Regieanweisungen beschreibt Grabbe die Handlung – jene Szenen zeigen deutlich, dass die poetisch-sprachliche Ebene hinter die theatrale zurücktritt, denn an diesen Stellen im Text wird das Drama sprachlos und dient wohl primär als Spielvorlage für den Regisseur bzw. die Schauspieler.

Auch das Spiel mit den verschiedenen Realitätsebenen ist in erster Linie von theatralem Interesse und erst später literarhistorisch bzw. textanalytisch interessant. So lässt Grabbe etwa bei *„Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung“* eine Figur auftreten, die ihn selbst darstellen soll. Die anderen Darsteller lehnen sich jedoch gegen den Dichter Grabbe auf, was eine Reihe von Fragen theatraler Natur aufwirft. Bei *„Don Juan und Faust“* tritt ein solches Spiel mit den Realitätsebenen nicht so stark in den Vordergrund. Grabbe wollte theatrale Problemstellungen zu Gunsten der Aufführbarkeit seines Werkes vermeiden. Dennoch findet

²¹⁶ Vgl. Vaßen: *Theatralität und Szenisches Lesen*, S. 276.

man auch hier derartige Elemente. So etwa beim „Für-sich-Sprechen“ von Don Juan, als er die Unterhaltung von Donna Anna und Don Octavio im Garten belauscht²¹⁷:

DON OCTAVIO: (tritt auf. Zu Donna Anna)
„Er ist da, der Tag
Der Feier, der den Jugendtraum erfüllt.“

DONNA ANNA: „Den Jugendtraum!“

DON OCTAVIO: „Geschmückt zum Hochzeitsreihen,
stehst du geschmückt für mich!“

DONNA ANNA: „Für dich geschmückt!“

DON JUAN: (für sich)
„Das Echo klingt verdächtig: es verändert
Die Worte!“

DON OCTAVIO: „Grün, wie Hoffnungsschimmer, glänzt
Der Kranz durch deiner Locken Dunkel – Selig,
Wer solchen Schimmer sieht in solchem Dunkel!“

DON JUAN: „Wie lange will es dauern bis der Sennor
Von Mantel und Barett, von Geld und Gütern,
Von Kinderzeugung und Erziehung redet? –
Der wird die Püppchen, die Octaviöchen,
Die schrei’nden Zeugen seiner keuschen Glut,
Empfindsam auf den Armen wiegen. – Welch
Erbärmliches Geschmeiß!“

DON OCTAVIO: „Schon als Knabe
Verehrt ich dich als Götterbild – wie stahl
Ich mich in deine Nähe – doch so nah
Ich kam, selbst wenn du freundlich mich begrüßtest,
Du bliebst für mich (so schien es mir) ein schöner,
Doch ferner, ferner Stern! Nicht denken konnt ich,
Daß überirdisches Glück, wie deine Stimme,
Dein Anblick es mir boten, hätte nah
Sein können!“

DON JUAN: (für sich)
„Macht der Hochzeit! Macht des Weins!“

²¹⁷ Grabbe: Don Juan und Faust, S. 37-38.

*Ich schwör's, weil Hochzeit ist, hat sich der trockne
Herr Bräutigam etwas herausgenommen, drei
Glas Wein getrunken, und sieh da, er wird
Poetisch vor der Ehe!“*

Auch wenn Don Juan in dieser Szene zu sich spricht, so entsteht durch dieses Kommentieren der belauschten Unterhaltung ein komisches Element. Es scheint so, als würde sich Don Juan weniger an sich als vielmehr an das Publikum wenden, das er damit auf seine Seite zieht.

Grabbe war sehr bemüht darum, aufgeführt zu werden und als Theaterautor anerkannt zu werden – aus diesem Grund stellt sich die Frage nicht, ob er für das Theater schrieb. Das Problem und der Grund seines Scheiterns waren, dass er keine Kompromisse einging, denn er schrieb nicht für ein Theater seiner Zeit. Er erkannte dieses Problem nicht und war vielmehr der Auffassung, dass er seinen Zeitgenossen bereits sehr entgegengekommen sei. Doch selbst heute, wo ungeahnte Mittel – auch technischer Natur – zur Verfügung stehen, findet man Grabbe selten bis gar nicht auf den Bühnen. Vaßen stellt anhand dieser Beobachtungen die Frage, ob die Dramen Grabbes im Endeffekt vielleicht doch nicht für das Theater verfasst wurden, sondern vielmehr für das „*Theater im Kopf*“²¹⁸.

Die Schwierigkeiten in den Texten Grabbes sind an mehreren Stellen auffindbar. Zum Beispiel bei der Verwendung von Mitteln wie den rhetorischen Überschwang, Makro-Monologe, ausschweifendes Beiseite-Sprechen, der entfesselten Teichoskopie²¹⁹, der wiederholenden Peripetie, Stil-Wechselbäder und einer Dramaturgie, die unaufhaltsam immer weiter schreitet ohne inne zu halten.²²⁰

Doch in diesen Elementen Grabbescher Dichtung ist nicht nur eine Kritik an dem Theater als festgefahrene Institution erkennbar, sondern das Problem kann vielmehr in der ständigen Wiederholung, der Häufung und Übertreibung ebendieser Stilmittel geortet werden. Dies führt unweigerlich zu Langeweile und Überdruß – beides keine Kassenmagneten.

Eine Besonderheit Grabbes sind die Regieanweisungen, die nur sehr spärlich zum Einsatz kommen. Er verwendet sie, um die ungefähre Stimmung eines Schauplatzes oder einer Szene zu schildern, weniger um ein genaues Bühnenbild oder eine genaue Gestik bzw. Mimik zu beschreiben. Diese offenen Beschreibungen werden allerdings hin und wieder durch kleine

²¹⁸ Vaßen: *Theatralität und Szenisches Lesen*, S. 280.

²¹⁹ Unter Teichoskopie versteht man in einem Drama die Schilderung des schwer darstellbaren Geschehens durch eine oder mehrere Figuren, als würde sich die Handlung außerhalb der Bühne abspielen.

²²⁰ Vgl. Vaßen: *Theatralität und Szenisches Lesen*, S. 280-281.

Details ergänzt, die dem Autor jedoch wichtig gewesen sein müssen. In „*Don Juan und Faust*“ heißt es etwa zu Beginn der vierten Szene im vierten Akt: „*Rom. Prächtiger Saal im Hause des Don Juan. Mondschein und Sternlicht strahlt durch die Fenster.*“²²¹ Der Mondschein und das Sternlicht können hier als bloße Anweisung zur Tageszeit verstanden werden oder – was wahrscheinlicher ist – zur Widerspiegelung einer gewissen Atmosphäre, die Grabbe in diesem Augenblick wichtig war.

Auch bei Aktionen und sehr bewegten Handlungen verzichtet er auf Regieanweisungen. Er legt die Schilderung des Geschehens den beobachtenden Figuren in den Mund. Im Sinne dieser Teichoskopie wird zum Beispiel in der zweiten Szene des zweiten Aktes auf der Hochzeitsfeier der Mord an dem Bräutigam Don Octavio kommentiert. Das Geschehen wird hier meistens durch die anwesenden Gäste – Faust eingeschlossen – geschildert. Nur selten weist eine Regieanweisung explizit auf die Handlung hin, vielmehr geschieht dies durch die Zuhilfenahme von indirekten Regieanweisungen.²²²

Bei der Beschreibung der Figuren geht Grabbe genauso vor und lässt sie indirekt schildern. Durch den Teufel erfährt man zum Beispiel lediglich, dass Faust in junger, attraktiver Gestalt auftritt, um nicht erkannt zu werden und Donna Anna verführen zu können.²²³

7.2.11 Kernbotschaft

Grabbe befand sich zu jener Zeit, als er „*Don Juan und Faust*“ verfasste, bereits in einer Daseinskrise, die ihn an der Existenz Gottes und der Sinnhaftigkeit des Lebens zweifeln ließ. Hatte er einst an einen Gott geglaubt, so war dieser Glaube bis ins Mark erschüttert worden. Er suchte nach Beweisen für die Existenz einer höheren Macht, wurde jedoch nicht fündig.²²⁴ Dies hatte einen Pessimismus zur Folge, der auch in seiner Faust-Bearbeitung Niederschlag findet, denn auch Faust findet seine Antworten nicht und wendet sich enttäuscht wieder den irdischen Dingen des Lebens zu. Dennoch schwingt eine optimistische Note mit, die die Liebe als ein sinnvolles Lebensziel darstellt. In ihr findet man den Himmel, wie man auch in der enttäuschten Liebe die Hölle auf Erden erfahren kann. Am Ende erhält Faust die Gewissheit, dass es noch Werte in der Welt gibt, für die es sich zu leben und sterben lohnt. Auch wenn

²²¹ Grabbe: *Don Juan und Faust*, S. 90.

²²² Vgl. Grabbe: *Don Juan und Faust*, S. 48-58.

²²³ Vgl. Grabbe: *Don Juan und Faust*, S. 50.

²²⁴ Vgl. Kovacs: Interpretation von Grabbes Drama „*Don Juan und Faust*“, S. 18.

Gott in eine ungreifbare Ferne gerückt ist, so gibt die Liebe jedem Leben einen Sinn. Gott selbst ist außerhalb jener Grenzen, die für einen Menschen (be-)greifbar sind.

Don Juan hingegen hat sich in seiner Suche nach der Sinnhaftigkeit des Lebens den irdischen Dingen zugewandt. Als würde er die Frage nach dem Danach verdrängen, versucht er seinen Begierden nachzugehen und fordert Abenteuer, Spaß und Unterhaltung vom Leben. In der Langeweile und der Monotonie sieht er die Hölle.

7.2.12 Das Problem der Liebe bei Grabbe

Grabbe entwirft in seinem Werk zwei Möglichkeiten eines Lebens ohne Gott. Selbst wenn diese pessimistisch erscheinen, so findet man Erlösung in der wahrhaften Liebe, die zwar gut versteckt ist, es sich aber dennoch lohnt danach zu suchen.

Beide Figuren verwirklichen sich durch ihre Liebe selbst: Don Juan stellt vor allem den Akt der Verführung in den Mittelpunkt. Diese Kunst der Eroberung ist der ureigenster Ausdruck seiner selbst, der ihm Bestätigung bringt. Sobald er sein Objekt der Begierde verliert, schwindet auch sein Interesse und er wendet sich neuen Zielen zu. Für Don Juan ist Liebe die bloße Befriedigung seiner Triebe.²²⁵

Faust - auf der anderen Seite – erkennt, dass die Liebe die schöpferische Allmacht ist, durch die er glücklich sein könnte. Doch er darf sie nur im Ansatz erkennen, denn sie wird ihm persönlich nicht zu Teil, da sie nicht erwidert wird. Diese Zurückweisung durch Donna Anna lässt Fausts Liebe schließlich in Hass umschlagen. Und auch der teuflische Ritter meint zu dem engen Zusammenspiel zwischen Liebe und Hass:²²⁶

*„Wie könnt er so unsäglich hassen, hätt
Er früher nicht so ungeheuer geliebt?“²²⁷*

7.2.13 Quellen

Während seines Schaffens ist es wahrscheinlich, dass Grabbe von anderen Werken beeinflusst wurde, die sich der Faust-Sage widmeten, da es sich um eine Zeit handelte, in der eine

²²⁵ Vgl. Kovacs: Interpretation von Grabbes Drama „Don Juan und Faust“, S. 43-45.

²²⁶ Vgl. Kovacs: Interpretation von Grabbes Drama „Don Juan und Faust“, S. 45-47.

²²⁷ Grabbe: Don Juan und Faust, S. 53.

regelrechte Faust-Manie herrschte. In sehr kurzen Abständen wurden immer mehr neue Versionen dieses Stoffes veröffentlicht. Goethe publizierte seinen ersten Teil 1808, Opern wurden verfasst (so etwa von Spohr oder Gounod) und viele andere Schriftsteller und Dichter widmeten sich dieser Thematik. Selbst wenn Grabbe keines dieser Werke oder auch das *Volksbuch* bewusst gelesen hatte, so wurde er mit Bestimmtheit dennoch von diesen Werken und ihrer Rezeption beeinflusst, denn die wichtigsten Eckpfeiler der Faust-Sage behielt er bei. Selbst die Höllenfahrt am Ende des Paktes, die ursprünglich vom *Volksbuch* stammte, wurde von ihm übernommen. Auch der seit Marlowe klassische Monolog Fausts am Anfang fließt in sein Werk ein. Trotzdem stechen die neuen Elemente hervor. Deutschland wird zu einer geistigen Heimat transformiert, der Deutsche selbst lebt in Rom. Wagner, der treue Famulus, wird ganz eingespart. Der Pakt bleibt derselbe, wenngleich der Teufel sich nicht Mephistopheles nennt. Auch werden Passagen, wie die Vorführung von Zaubertricks vor einem adligen Paar, ausgespart. Faust ist hier als er selbst eindeutig erkennbar und die wichtigsten Elemente, um ihn erkennbar zu machen bleiben erhalten, dennoch ist die Handlung eine gänzlich neue, die es möglich macht, diese Geschichte jener des Don Juan gegenüber zu stellen. Es bleibt eine Vermutung, dass Grabbe das *Volksbuch* oder zumindest eine der übrigen Versionen kannte. Dennoch sprechen ebendiese Details dafür.

7.2.14 Aufführungsgeschichte

Da Grabbe alles daran setzte sein Stück „*Don Juan und Faust*“ für die Bühne seiner Zeit aufführbar zu machen, wich er von einigen Elementen ab, die sich in seinen anderen Werken immer wieder zeigten. So verzichtete er zum Beispiel auf Massenszenen und auf rasante Szenenwechsel. Er gab seinem Drama eine klare Struktur, ohne zeitliche oder räumliche Komplikationen. Das aktionsgeladene Bühnengeschehen wird meist durch indirekte Regieanweisungen bzw. Kommentare beobachtender Figuren geschildert, weshalb die Darstellung, sofern sie nicht umsetzbar war, zum Teil ausgespart werden konnte. In der Darstellung des Teufels und seiner Zaubertricks wurden ebenfalls keine Spezialeffekte notwendig.

Zwar durfte Grabbe die Aufführung seines Werkes beobachten, dennoch wurde es nie zu einem Kassenschlager. Neben den Bearbeitungen von Goethe und Marlowe, verblasste Grabbes Werk. Woran dies genau liegt, wird von Forschern wie etwa Florian Vaßen, Ekkehart Nickel und Gunther Schreier noch eruiert. Ein Grund könnte sein, dass die Verknüpfung der beiden Geschichten zum Teil zu oberflächlich geschieht. Sie kann bei

Grabbe nur deshalb funktionieren, weil er ihr Donna Anna als Dreh- und Angelpunkt zuschreibt. Ohne diese Figur dürfte es schwer sein, die Geschichten sinnvoll zu verbinden. Denn was zu dem Verhalten von Don Juan passt, ist in Bezug auf Faust nicht mehr stimmig. Um auch Faust nach Donna Anna trachten zu lassen, bedarf es einer gewaltsamen Teufels-Tat. Andernfalls wäre Faust von seinem ursprünglichen Vorhaben und seinem Wissensdrang nicht abgewichen. Trotz dieses Hilfsmittels bleibt die Geschichte am Ende unbefriedigend und die Moral, dass lediglich die Liebe im Stande ist die Menschen zu retten, bleibt zu vage. Faust opfert sich schließlich, um Gerechtigkeit für Donna Anna einzufordern. Dennoch wird er nicht erlöst und muss die Ewigkeit an der Seite seines schlimmsten Feindes überdauern.

„*Don Juan und Faust*“ gilt auch heute noch als eines seiner spielbarsten Werke, denn Grabbe machte während des Schreibprozesses Zugeständnisse an die allgemeinen Traditionen und Vorlieben, um eben die Aufführung zu ermöglichen. Bereits vor der Vollendung seiner Faust-Bearbeitung bekannte er einem Freund, dass er ein Werk anstrebe, das nicht nur all sein Schaffen übertreffe, sondern vielmehr auch aufführbar und theatralisch völlig korrekt sei.²²⁸ Der Gedanke und die Idee hinter seinem Werk waren ihm also in diesem Fall nicht genug. Er wollte für die Bühne schreiben und endlich die Aufführung eines seiner Werke beobachten können.

Die erste Idee zu dieser Verschmelzung der beiden großen Gestalten der Literatur ist bereits 1823 in einem Brief Grabbes an Tieck belegt. Danach taucht die Idee erst wieder 1827 in einem Brief an Kettembeil auf. Dort meint er, dass er zwei Szenen zum „*Don Juan und Faust*“ gedichtet habe und er zufrieden mit seiner Leistung sei. Bereits im August 1828 schickt er das fertige Manuskript an seinen Verleger Kettembeil, der es 1829 gedruckt erscheinen lässt. Am 29. März 1829 war es schließlich soweit: Unter der Leitung von August Pichler fand die Uraufführung von Grabbes „*Don Juan und Faust*“ am eben gegründeten Detmolder Hoftheater statt. Musikalisch untermalt wurde diese von Albert Lortzing,²²⁹ der auch den Leporello gab. Es sollte jedoch nicht nur die erste Aufführung bleiben, sondern die einzige. Das Stück wurde nicht mehr wiederholt.²³⁰

Grabbes Werk findet man auch heute nur selten auf den Spielplänen der zeitgenössischen Bühnen. In der Inszenierungsdatenbank „theadok“ sind seit 1945 nur zwei Inszenierungen des

²²⁸ Vgl. Bergmann: Nachwort zu „*Don Juan und Faust*“, S. 107.

²²⁹ Gustav Albert Lortzing lebte von 1801 bis 1851 und war u.a. Schauspieler, Sänger, Komponist und Librettist. Vgl. Ingrid Bigler: Lortzing, Max. In: Deutsches Literatur-Lexikon. 3. Auflage. 9. Band, S. 1682.

²³⁰ Vgl. Kovacs: Interpretation von Grabbes Drama „*Don Juan und Faust*“, S. 5-6.

Stücks verzeichnet. Im Vergleich dazu gibt es zu Goethes *Faust* seit dem Jahr 1945 100 Einträge von Inszenierungen. Bei der ersten Inszenierung von „*Don Juan und Faust*“ handelt es sich um ein Gastspiel der Schauspieltruppe Zürich im Stadttheater Leoben 1975, die zweite fand 1981 im Zuge der Wiener Festwochen durch das Theaterkollektiv „Die Hebebühne“ statt. Durch die Auflösung der einen Gruppe und die fehlende Möglichkeit zur Kontaktaufnahme bei der anderen Gruppe, lassen sich jedoch keine weiteren Informationen zu diesen Inszenierungen finden.²³¹ Da es sich darüber hinaus in beiden Fällen um kurze Gastspiele handelte, konnten auch keine Kritiken oder andere Hinweise gefunden werden.

7.2.15 Rezeptionsgeschichte²³²

Die zeitgenössische Kritik stand dem Werk Grabbes sehr gespalten gegenüber. Zum einen wurde die Idee, die beiden klassischen Stoffe der Literatur zu vereinen, gepriesen, doch zum anderen wurde die Umsetzung dieses Vorhabens massiv kritisiert. Die heutige Literatur- und Theaterwissenschaft beschäftigt sich nur am Rande mit „*Don Juan und Faust*“. Die Publikationen dazu sind rar gesät. Die Ambivalenz in der Kritik scheint vom Wesen Grabbes her zu rühren, denn dieser vermischt in seinen Dramen oftmals Banalitäten mit Aussagen von hohem dichterischem Wert, womit er diese verstellt. Eine Interpretation wird dadurch erschwert.

Zwischen 1840 und 1870 verachtete man vor allem die Regellosigkeit in Grabbes Werk und war – wenn überhaupt – mehr vom depressiven Charakter des Dichters fasziniert als von seinem Stück. Erst im Naturalismus, im späten 19. Jahrhundert, begann man sich nach und nach für historische Stoffe und theatralisch Großes zu interessieren. Grabbes Ruhm wuchs demnach erst ab dieser Zeit.

²³¹ Vgl. dazu: <http://www.theadok.at/opac/index.php> (Zugriff vom 3. Februar 2011).

²³² Vgl. Kovacs: Interpretation von Grabbes Drama „*Don Juan und Faust*“, S. 3-6.

8 Faust im 20. Jahrhundert

Bereits während des ausklingenden 19. Jahrhunderts zeichneten sich einige grundlegende Veränderungen im Umgang mit dem Faust-Stoff ab, die sich zum Teil bis in das 20. Jahrhundert fortführten. So lässt sich eine vermehrt chauvinistische Note in diesen Bearbeitungen feststellen. Immer häufiger wurde Faust auch zum Sinnbild dafür, was das Beste an einem Deutschen sei. Da die Gelehrten mit der Zeit immer häufiger ihren Glauben an Gott und somit auch an die Hölle verloren, nahm schließlich auch die Höllenfahrt ein neues Bild an. Die meisten Schriftsteller, Dichter und Dramatiker sahen in der Hölle nunmehr ein Bild für eine Verurteilung Fausts.²³³

Die Beliebtheit des Faust-Themas riss auch im 20. Jahrhundert nicht ab. Viele setzten sich mit dieser Thematik auseinander. Manche orientierten sich dabei an der Version Goethes, andere wiederum versuchten Faust als Sprachrohr ihrer Zeitkritik zu benutzen und wieder andere überlieferten mit ihrer Bearbeitung die Erkenntnis, dass der wahre Sinn des Lebens die Nächstenliebe sei. Doch die Mehrheit aller Faust-Versionen widmete sich ab dem 20. Jahrhundert Faust als Typus und rückte die Legende rund um ihn immer weiter in den Hintergrund.²³⁴ Wichtige Werke in diesem Zusammenhang sind unter anderem Paul Valéry's „*Mon Faust*“ (1945), Thomas Manns „*Doktor Faust. Oder das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freunde*“ (1947) oder etwa Hanns Eislers „*Johann Faustus*“ (1952).

8.1 Faust am Theater des 20. Jahrhunderts

Der Siegeszug Fausts auf dem Theater machte auch im 20. Jahrhundert nicht Halt. In regelmäßigen Abständen widmeten sich die großen und die kleinen Bühnen dieser Thematik, wobei hier vor allem Goethes Fassung zur Aufführung kam.

Sein *Faust* wurde immer wieder zum Prüfstein der Regisseure, die sich durch immer neuere und modernere Zugänge zu profilieren versuchten. Einige wichtige Inszenierungen waren unter anderem jene von Peter Stein, Christoph Marthaler, Matthias Hartmann, Gustav Manker oder etwa von Claus Peymann. Im Nachfolgenden wird auf zwei dieser Inszenierungen näher

²³³ Vgl. Smeed: Faust in Literature, S. 10.

²³⁴ Vgl. Smeed: Faust in Literature, S. 12.

eingegangen, um die verschiedenen zeitgenössischen Zugänge zu Goethes Werk und zur Faust-Sage zu verdeutlichen. Darüber hinaus wird im Anschluss die Inszenierung von Thomas Manns Roman „*Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*“ geschildert, um einen Ansatz der theatralischen Faust-Rezeption abseits von Goethe zu gewährleisten.

8.1.1 Christoph Marthalers „*Goethes Faust $\sqrt{1+2}$* “²³⁵

Uraufführung: Deutsches Schauspielhaus, Hamburg 1993

Regie: Christoph Marthaler

Darsteller: u.a. Josef Bierbichler (Faust), Siggie Schwientek (Mephisto), Ulrich Tukur, Graham F. Valentine

Bühnenbild: Anna Viebrock²³⁶

Christoph Marthaler, der Schweizer Regisseur, der immer wieder durch seine Inszenierungen für Aufsehen sorgte, scheute trotz zahlreicher Proteste und Drohungen nicht davor zurück, sich Goethes Faust zu widmen. So entstand eine Essenz aus Goethes Werk – „*Goethes Faust $\sqrt{1+2}$* “. Marthaler setzte bei seiner Inszenierung den Fokus vor allem auf die verschiedenen Motive, die Goethes Faust im Laufe des Werkes repräsentierte. Er kürzte beide Teile auf insgesamt 200 Verse, um diese Essenz wirksam darzustellen. Die tatsächliche Handlung war ihm dabei nebensächlich. Wichtiger hingegen war Marthaler die Musik - er schuf eine musikalisch-theatrale Collage, die mit allen Mitteln arbeitete. Neben Klängen von Eric Satie ließ er die Schauspieler auf der Bühne schlurfen, schmatzen, klatschen und auch deutsche Lieder singen. Das Singen sollte den Figuren dabei ihre Würde wieder zurückgeben. Aber auch die Sprache selbst wurde rhythmisiert und zu einem weiteren Ausdrucks- und Stilmittel. So wurden einzelne Verse ständig wiederholt, bis sie ins Absurde abglitten.

Die Figuren selbst wurden durch mehrere Schauspieler gleichzeitig dargestellt, wobei jeder Schauspieler eine andere Ausformung und Charakterisierung symbolisierte. So fand man auf der Bühne etwa einen Kulturmephisto sowie einen Faust inklusive Partnermephisto, vier Gretchen und drei Wissenschaftler. Alle waren immer gleichzeitig auf der Bühne, viele Handlungen fanden aus diesem Grund parallel statt. Gefangen in einem Innenraum, versuchten diese Figuren immer wieder der Monotonie und Einsamkeit zu entkommen. Die

²³⁵ Vgl. Dermutz: Christoph Marthaler; Müller: Fluchtlinien auf dem Theater.

²³⁶ Vgl. Dermutz: Christoph Marthaler; Müller: Fluchtlinien auf dem Theater.

einzigste Verbindung zur Außenwelt war dabei ein Aufzug, dessen Geräusch an die Vergasung der Juden im Zweiten Weltkrieg erinnern sollte.

Ein weiteres wichtiges Stilmittel bei Marthaler war die Wiederholung – nicht nur der Sprache, sondern auch von Bewegungen bzw. Bewegungsabläufen. So versucht ein Mephisto immer wieder in einen Abgrund zu fliehen und ein Wissenschaftler wird permanent verprügelt, wenn er ein verbotenes Wort sagt. Darüber hinaus setzt der Regisseur die Langsamkeit als Mittel ein. Mit ihr provoziert er bewusst und setzt einen Kontrapunkt zu der immer schneller werdenden modernen Zivilisation. Mit Hilfe der Langsamkeit möchte er den Zuschauern ermöglichen, in die theatrale Imagination einzutauchen und die Gegenwart aktiv wahrzunehmen. Darüber hinaus orientierte sich Marthaler an Buster Keaton und Samuel Beckett und fügte einige Slapstick-Elemente in seine Inszenierung ein. Oftmals gipfeln die endlosen Wiederholungen in einem Lachen, das für die Erlösung und die Hoffnung auf ein anderes Leben steht.

Es wird deutlich, dass Marthaler einen äußerst modernen und neuen Zugang zu Goethes Faust wählte. Bei ihm rückte der alte Text völlig in den Hintergrund, wichtiger waren ihm die Figuren, ihre Motive und aktuelle Bezüge und Erinnerungen.

8.1.2 Matthias Hartmanns „Faust, der Tragödie erster Teil“ und „Faust, der Tragödie zweiter Teil“

Premiere: Burgtheater, Wien 4. September 2009

Regie: Matthias Hartmann

Darsteller: u.a. Tobias Moretti und Tilo Nest (Faust); Gert Voss und Joachim Meyerhoff (Mephisto); Katharina Lorenz (Gretchen); Caroline Peters (Helena)

Bühnenbild: Volker Hintermeier²³⁷

Matthias Hartmanns Inszenierung beider Teile von Goethes Faust wurde ebenfalls bereits im Vorfeld viel diskutiert, da wenige Jahre zuvor Peter Stein mit einer Faust-Inszenierung für viel Aufsehen gesorgt hatte und diese noch in den Köpfen der Kritiker und Zuschauer verankert war. Auffällig ist, dass Hartmann sich jedem der beiden Teile in einer anderen Art und Weise annäherte, um ihre Unterschiedlichkeit hervor zu heben:

²³⁷ Vgl. Faust – der Tragödie erster und zweiter Teil. Programmheft Burgtheater.

Der erste Teil orientiert sich größtenteils noch am Goetheschen Text und belässt die Handlung in einer mittelalterlichen Atmosphäre. Nur zeitweise wird diese altertümliche Stimmung durch Modernes wie einem Laptop oder einer futuristischen Maschine gebrochen. Hartmann stellt in seinem ersten Teil das ewige Suchen Fausts und die Liebesgeschichte mit dem bürgerlichen Gretchen in den Mittelpunkt. Die Figuren leben in ihrem eigenen engen, stark begrenzten Mikrokosmos. Dieser wird im Bühnenbild durch Würfel dargestellt, in denen sich die Personen bewegen.²³⁸

Mit dem zweiten Teil verfährt Hartmann radikaler. Er kürzte den Text drastisch, sodass am Ende zwei Stunden Spielzeit davon übrig blieben. Faust wird hier zum krankhaft Suchenden, die Inszenierung gleicht einer rasanten, bunten Multimedia-Show quer durch die Epochen. Die Grenzen zwischen Raum und Zeit sind in diesem Teil offen. Darüber hinaus nehmen die Schauspieler mehrere Rollen zugleich ein. So stellt Yohanna Schwertfeger – eine von mehreren Mephisti – z. B. insgesamt elf verschiedene Rollen dar. Aktuelle Bezüge nehmen eine zentralere Rolle ein: Faust erfindet – gleich einem modernen Alchemisten – das Papiergeld und wird Zeuge der künstlichen Erschaffung eines Menschen – dem Homunculus.²³⁹

Matthias Hartmann setzt einen Fokus auf einige wichtige Motive, die im Programmheft durch Texte von zum Teil bekannten Persönlichkeiten aus der Kunst und der Psychoanalyse etc. näher erläutert werden:

Das Schöne ist für Hartmann der höchste Grad des Reinen und des uneigennütigen Vergnügens. Das Verlieren darin heißt sich selbst vergessen. Schön ist, was Vergnügen bereitet ohne nützlich zu sein. Der Gegenstand muss dafür etwas in sich Vollendetes sein, denn es spiegelt das große Ganze wider und erscheint den Menschen geordnet.²⁴⁰

Hartmann orientiert sich an dieser Theorie, um die Triebkraft hinter Fausts ewiger Suche zu ergründen.

²³⁸ Vgl.

http://www.burgtheater.at/Content.Node2/home/spielplan/event_detailansicht.at.php?eventid=1004028
(Zugriff vom 28. Jänner 2011).

²³⁹ Vgl.

http://www.burgtheater.at/Content.Node2/home/spielplan/event_detailansicht.at.php?eventid=1004028
(Zugriff vom 28. Jänner 2011).

²⁴⁰ Vgl. Moritz: Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des in sich selbst Vollendeten.

Der Futurismus steht für Energie, Gefahr, Geschwindigkeit, Mut, Kühnheit und Auflehnung. Er ist darüber hinaus Bewegung und symbolisiert die leidenschaftliche Inbrunst der Elemente. Er ist zugleich eine Absage an die Bewunderung und Verehrung der Vergangenheit.²⁴¹

Vor allem im zweiten Teil ist Faust getrieben und kommt diesen Prinzipien nahe. Im ersten Teil findet man kleinere Reminiszenzen an den Futurismus. So etwa die Szenerie beim Besuch der Hexe.

Das menschliche Streben nach und der Trieb zur Höherentwicklung sind dem Menschen immanent. Kein anderes Lebewesen wird davon im selben Maße angetrieben. Höherentwicklung geht jedoch auch immer mit Rückbildung einher: Während das eine Merkmal höher entwickelt wird, bildet sich ein anderes zurück. Der Trieb sucht immer nach vollständiger Befriedigung - alle Ersatzhandlungen zur Triebbefriedigung erweisen sich als ungenügend.²⁴²

Faust erfährt nie wirkliche Befriedigung während seiner langen Suche. Alle Ersatzhandlungen können seinen eigentlichen Trieb nach Wissen nicht befriedigen.

Die Kritik zu Hartmanns Inszenierung war vielerorts sehr ähnlich: Man lobte generell das Vorhaben und den Mut beide Teile an einem so traditionsreichen Haus wie dem Burgtheater aufzuführen. Auf der anderen Seite war man besonders mit dem ersten Teil unzufrieden. Faust schien den Kritikern als Langweiler, die Schauspieler wären kein in sich stimmiges Ensemble, die Regie, die alles zusammenhält, hätte gefehlt.²⁴³ Andernorts wurde die Figur des Faust sogar als hölzern, bieder, farb- und leblos beschrieben.²⁴⁴

Der zweite Teil stimmte die Kritiker generell milder. Er schien ihnen gewagter und moderner – nicht mehr allzu konventionell, wie der erste Teil.²⁴⁵ Auch als bunt und respektlos wurde der zweite Teil geschildert.²⁴⁶

²⁴¹ Vgl. Marinetti: Gründung und Manifest des Futurismus.

²⁴² Vgl. Freud: Jenseits des Lustprinzips.

²⁴³ Vgl. <http://www.profil.at/kulturkritik/> (Zugriff vom 28. Jänner 2011).

²⁴⁴ Vgl. http://diepresse.com/home/kultur/news/506413/Faust_Ein-jeder-suche-sich-was-aus?from=suche.intern.portal (Zugriff vom 28. Jänner 2011).

²⁴⁵ Vgl. <http://www.profil.at/kulturkritik/> (Zugriff vom 28. Jänner 2011).

²⁴⁶ Vgl. http://diepresse.com/home/kultur/news/506413/Faust_Ein-jeder-suche-sich-was-aus?from=suche.intern.portal (Zugriff vom 28. Jänner 2011).

8.1.3 Friederike Hellers „Doktor Faustus – my love is as a fever; nach Thomas Mann“

Premiere: Akademietheater, Wien 8. November 2008

Regie: Friederike Heller

Darsteller: u.a. Petra Morzé, Bibiana Zeller, Felix Goeser, Philipp Hochmair

Bühnenbild: Sabine Kohlstedt²⁴⁷

Friederike Heller wagte sich in ihrer Inszenierung an den Künstlerroman „*Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*“ von Thomas Mann. Das gewaltige Werk wurde in ihrer Fassung sehr stark gekürzt und die Geschichte des Komponisten Adrian Leverkühn wie im Zeitraffer abgespielt.

Charakteristisch für diese Inszenierung war, dass die zehn Schauspieler mehrere Rollen verkörperten und auch bestimmte Figuren, wie etwa der Erzähler Serenus Zeitblom, von verschiedenen Schauspielern dargestellt wurde. Dass hier vor allem der Erzähler mehrfach gezeigt wurde, ist darauf zurück zu führen, dass Heller verschiedene Typen in dieser Figur vorfand. So existierten:

*„Der Zeitblom wie er im Buche steht (bescheiden, alt, liebend).
Der junge Zeitblom (naiv, mutig, gernegroß, sehr jungdeutsch).
Der gebildete Zeitblom (Typ zerstreuter Professor).
Der weibliche Zeitblom (vernünftig und zerrissen).“²⁴⁸*

Die dreifache Zeitordnung²⁴⁹ von Manns Roman wurde bei Heller aufgebrochen. Die Handlung spielte im „*Hier und Jetzt*“²⁵⁰. Dennoch fand eine Auseinandersetzung mit der kulturellen Krise des Zweiten Weltkrieges – wesentliches Thema bei Thomas Mann – statt.²⁵¹

Der Künstler Adrian Leverkühn möchte Großes schaffen und schließt aus diesem Grund einen Pakt mit dem Teufel. Der Paktschluss selbst wurde in der Inszenierung am Akademietheater durch einen inneren Dialog mit dem eigenen bösen Doppelgänger dargestellt und durch die Infektion mit Syphilis vollzogen. Die Krankheitsschübe sind schließlich jene Momente, in

²⁴⁷ Doktor Faustus – my love is as a fever. Nach Thomas Mann. Programmheft Burgtheater.

²⁴⁸ Anonym: Doktor Faustus – My love is as a fever, S.2.

²⁴⁹ Die dreifache Zeitordnung bei Mann besteht aus jener des Lesers, des Chronisten und aus der historischen. (Vgl. SH: Thomas Mann Lektüren, S. 5.)

²⁵⁰ Anonym: Doktor Faustus – My love is as a fever, S.2.

²⁵¹ Vgl. SH: Thomas Mann Lektüren, S. 5.

denen Adrian wie in fieberhafter Trance künstlerisch Großartiges schafft.²⁵² Doch es gibt keinen dramatischen Höhepunkt für den Paktschluss, da es auch keine Entscheidung zwischen Gut und Böse gibt. Das Böse hat sich in Adrians kaltem Charakter bereits längst manifestiert.²⁵³

Die Bühne selbst war ein Sammelsurium an Dingen, die Töne hervorbringen konnten, und glich einem multimedialen Konzertsaal. So heißt es im Textbuch:

„Die Bühne ist ausgerüstet mit Instrumenten (Streich-, Blas-, Zupf-, Tasten-Instrumente und Schlagzeug) Rechnern, Lautsprechern, Mikrofonen, Kamera, Leinwand/Monitor, Stühlen, Noten-Pulten wie für einen Diskurs/Exkurs. Evtl ein Orchesteraufbau inkl. Dirigentenpult oder ein Rednerpult. Evtl. ein Tonstudio.“²⁵⁴

Der Bühnenraum war dabei vor allem in einen hinteren und einen vorderen Bereich gegliedert. Dazwischen befand sich ein Tonstudio. Im hinteren Bereich saß die Figur Thomas Mann, die mittels Tagebuch-Einträgen und Zitate das Geschehen auf der Bühne immer wieder kommentierte. Vorne fand das restliche Ensemble Platz, das das Geschehen des Romans und die einzelnen Textpassagen zum Besten brachte.²⁵⁵

Die Kritiken waren sich größtenteils einig über das schwierige Unterfangen, Thomas Mann zu inszenieren. Zur gleichen Zeit kritisierten sie jedoch auch, dass man das Geschehen auf der Bühne ohne Kenntnis des Romans nicht nachvollziehen könne. Doch auf der anderen Seite meinten sie, dass sich die Inszenierung genau dieser Aussichtslosigkeit bewusst sei: Thomas Mann in nur 100 Minuten auf die Bühne zu bringen sei ein Ding der Unmöglichkeit und die Bearbeitung versuche genau das zu beweisen.²⁵⁶

Da Heller lediglich wenige Zeilen aus den einzelnen Kapiteln entnommen hatte und die Handlung und die Personage dadurch drastisch kürzte, glich die Inszenierung weniger einer

²⁵² Vgl. SH: Thomas Mann Lektüren, S. 6.

²⁵³ Vgl. Draxler: Pakt oder Deal? S. 9.

²⁵⁴ Doktor Faustus - My love is as a fever. (Premierenfassung), S. 2.

²⁵⁵ Vgl. <http://www.kultiversum.de/Schauspiel-Theaterheute/Thomas-Mann-Faustus-Gaston-Salvatore-Feuerland-Wien.html?p=2> (Zugriff vom 27. Februar 2011).

²⁵⁶ Vgl. <http://www.kultiversum.de/Schauspiel-Theaterheute/Thomas-Mann-Faustus-Gaston-Salvatore-Feuerland-Wien.html?p=2> (Zugriff vom 27. Februar 2011).

Dramatisierung eines Romans als vielmehr einer szenischen Lesung.²⁵⁷ Und auch Heller selbst meinte zu ihrer Bearbeitung:

*"Der Zuschauer kriegt nicht die ganze Romanhandlung geliefert", [...], "aber ein kohärentes Gedankengebäude."*²⁵⁸

Die Tageszeitung „Die Presse“ lobte in der Inszenierung auf der einen Seite die kluge Montage der einzelnen Textpassagen, kritisierte jedoch auf der anderen Seite das teilweise revueartige Anmuten der Aufführung, das vor allem durch Slapstick-Elemente und Kabarettismus auf sich aufmerksam machte.²⁵⁹

Bereits Thomas Mann hatte in seinem Roman das ursprüngliche Faust-Thema stark abgewandelt. Bei Heller schließlich findet man davon noch weniger vor. Charakteristische Elemente wie der Paktschluss und die Höllenfahrt sind nicht mehr auszumachen. Dennoch handelte es sich bei dieser Inszenierung um einen wichtigen Beitrag in der zeitgenössischen Faust-Rezeption. Nicht zuletzt deshalb, weil mit Hilfe dieses Ansatzes ein moderner Zugang zu der alten Thematik aufgezeigt wurde und ein Verweis auf einen Faust der Zukunft präsentiert wurde.

²⁵⁷ Vgl. <http://www.kultiversum.de/Schauspiel-Theaterheute/Thomas-Mann-Faustus-Gaston-Salvatore-Feuerland-Wien.html?p=2> und http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&task=view&id=2006&Itemid=40 (Zugriff vom 27. Februar 2011).

²⁵⁸ <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/0,1518,589062,00.html> (Zugriff vom 27. Februar 2011).

²⁵⁹ Vgl. http://diepresse.com/home/kultur/news/428903/Akademietheater_Doktor-Faustus-und-dasTeuferl (Zugriff vom 27. Februar 2011).

9 Fazit

Faust ist heute, über vier Jahrhunderte nach seiner literarischen Auferstehung, nicht mehr von den großen und kleinen Bühnen wegzudenken. Auch wenn sich die meisten Theater überwiegend Goethe widmen, so kann man dennoch eine permanente Beschäftigung mit dieser Thematik feststellen. Auch die Wissenschaft hat längst nicht alle Bereiche dieses gewaltigen Stoffkomplexes erforscht. Die meisten Rätsel diesbezüglich geben nach wie vor der historische Faust und der Ursprung der Sage auf.

Jede kulturelle Epoche hatte ihren eigenen Faust und ihre eigene Art mit dem Thema des Ewig-Suchenden und des Teufelpaktes umzugehen. Zeitgeschichtliche Bezüge spielten dabei immer eine große Rolle, so etwa bei der Stellung der Wissenschaft, bei gesellschaftspolitischen Belangen oder historischen Bezügen.

Betrachtet man zeitgenössische Inszenierungen, so wird deutlich, dass die Gegenwart ihren Faust noch suchen muss. Die neuen Zugänge zu den alten Stoffen und Bearbeitungen reichen bei der Darstellung einer an sich bereits faustischen Gesellschaft nicht mehr aus. Zwar ist eine neuerliche Rückbesinnung auf ebendiese alten Quellen wichtig, um sich vom großen Erbe Goethes zu distanzieren und loszusagen, doch was fehlt ist eine gänzlich neue, moderne Auseinandersetzung mit der Thematik. Auch Film und Fernsehen haben bereits erkannt, dass dieser Stoff von Interesse und Brisanz ist, denn die moderne Gesellschaft, in der wir heute leben, zeichnet sich bereits durch ein permanentes Streben aus. Dabei ist die Unzufriedenheit ständiger Begleiter, denn man kann – gerade in unserer Zeit – nie alles wissen oder erreichen. Aus diesem Grund finden sich immer wieder Zitate der oder Anspielungen auf die alte Geschichte – hier jedoch meist komödiantischer und weniger dramatischer Natur. Zwei Beispiele für Filme, die sich mit der Thematik befassen sind „*Teuflich*“ (2000), wo der Hauptdarsteller (Brendan Fraser) einen Pakt mit einer Teufelin (Elizabeth Hurley) eingeht, um das Herz seiner Angebeteten zu erobern, oder „*Ghost Rider*“ (2007), in dem ein junger Motorradfahrer (Nicolas Cage) den Pakt mit Mephistopheles (Peter Fonda) beschließt, um ein erfolgreicher Fahrer zu werden.

Darüber hinaus kann man immer wieder Anspielungen in Erfolgsserien finden, wie etwa bei „*Die Simpsons*“ (1989-2011), wo Homer in einer Episode seine Seele für einen Donut und in einer anderen Folge Bart seine für fünf Dollar verkauft. Aber es existieren auch Serien, die sich vollkommen mit dieser Thematik auseinandersetzen. So etwa „*Reaper*“ (2007-2009), in

der die Seele eines jungen Mannes (Bret Harrison) von seinen Eltern verkauft wird und er nun für den Teufel (Ray Wise) arbeiten muss.

Der Verkauf der Seele ist ein Element, das man öfter losgelöst von der Faust-Geschichte in anderen Bearbeitungen findet. Interessant dabei ist, dass derjenige, der den Pakt schließt, am Ende meistens erlöst wird. Er erkennt, dass ihm der Pakt keine Befriedung bringen kann und findet Wege und Mittel wie er sich dem entziehen kann. Da Gott und der Glaube in der modernen Gesellschaft keinen großen Stellenwert mehr innehaben, ist es nicht länger die göttliche Macht, die diese Menschen erlöst. Meistens finden sie einen Weg, um den Teufel auszutricksen und mit seinen eigenen Mitteln zu schlagen. Vielleicht handelt es sich dabei um den modernen Zugang zur Faust-Geschichte: Der Mensch steht über allem und selbst der Teufel ist gegen ihn machtlos.

Auch wenn zumindest in Film und Fernsehen eine neue Auseinandersetzung mit der Faust-Thematik erfolgt, so ist diese in den meisten Fällen weder neuartig noch gewagt, sondern vielmehr konventionell. Vergleicht man sie mit den großen Dramatikern der vergangenen Jahrhunderte, die sich an Fausts Geschichte versuchten, so muss man enttäuscht feststellen, dass es sich nur um seichte Abgesänge dieser Bearbeitungen handelt.

Um einen modernen Zugang zu dem Stoffkomplex zu gewährleisten, muss vorerst eine neuerliche Definition von Fausts Suche geschehen. Es reicht hier nicht mehr lediglich Wissen zu suchen, in der heutigen Zeit muss dies näher spezifiziert werden. Die Wissenschaften (und hier brisante Gebiete wie die Genetik oder ähnliches) würden sich hierfür besonders eignen. Auch der Teufel und mit ihm der Pakt würden nach einer neuen Definition verlangen, da Teufelsgestalten in diesen Tagen nicht mehr jenen Stellenwert in der Gesellschaft einnehmen, wie in der Vergangenheit. Für die Modernisierung der Geschichte müsste man sich somit auf die Kernelemente einer Faust-Handlung zurück besinnen und diese dann mit zeitgenössischen Metaphern belegen. Thomas Mann machte dies in seinem Roman *„Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde“* bereits vor.

Zusammenfassung

Der Siegeszug der Faust-Legende, wie wir sie auch heute noch kennen, nahm seinen Ursprung im 15./16. Jahrhundert mit dem historischen Faust, der vermutlich 1480-1540 in Deutschland lebte. Zwar sind heute nur noch neun Zeitzeugnisse über ihn und sein Wirken erhalten, dennoch findet sich in ihnen bereits Fausts Ruf als Alchemist, Magier und Wahrsager wider. Doch erst mit seinem Tod wurde der Grundstein für die Legendenbildung gelegt. Bei einem seiner Experimente wurde Faust durch eine Explosion getötet. Die Menschen fanden den grausam zerfetzten Leichnam vor und beschlossen, dass er vom Teufel geholt worden sei. Kurz darauf entstanden bereits die ersten Geschichten rund um ihn und seinen Pakt, die schließlich im *Volksbuch* von 1587 mündeten, das von einem anonymen Autor veröffentlicht wurde. Dort wurden auch zum ersten Mal jene Elemente schriftlich fixiert, die auch in späteren Bearbeitungen noch zu finden sind: ein ewig suchender Faust, ein Pakt mit dem Teufel namens Mephistopheles, die Erscheinung von Helena und am Ende die Höllenfahrt, um nur die wichtigsten zu nennen.

Das *Volksbuch* erfreute sich großer Beliebtheit und entwickelte sich schnell zu einem Bestseller. Schließlich wurde es auch in das Englische übersetzt und erreichte damit Christopher Marlowe, der für die erste dramatische Bearbeitung zu diesem Thema verantwortlich zeichnete. Als einige englische Schauspieltruppen zu Beginn des 17. Jahrhunderts die britische Insel verließen, um ihr Glück auf dem europäischen Festland zu versuchen, hatten diese auch Marlowes „*The Tragical History of the Life and Death of Doktor Faustus*“ im Gepäck und präsentierten es dem deutschen Publikum. War die Faust-Geschichte anfangs noch Haupthandlung in englischer Sprache mit lustigen Zwischenspielen auf Deutsch, nahm diese lustige Person im Laufe der Zeit eine immer wichtigere Rolle ein. Sie verdrängte Faust immer mehr, bis er nur noch die Rahmenhandlung bildete. Die Prinzipale der Wandertruppen des 17., 18. und 19. Jahrhunderts verließen sich bei der Darstellung der Stücke nicht immer nur auf Schauspieler. Immer wieder griffen sie auch auf Marionetten zurück, die zum einen billiger und zum anderen flexibler waren.

Nur wenige der alten Puppenspiel-Texte sind erhalten geblieben. Wichtig bei der Auseinandersetzung mit dieser Thematik ist vor allem der Prinzipal Johann Geißelbrecht, dessen Fassung aus dem Jahr 1832 entstammt und vermutlich in ähnlicher Weise zur Aufführung kam. Darüber hinaus ist sein Text ein wichtiges Zeugnis für die Weiterentwicklung der Faust-Sage, indem er zwei Namen für seine lustige Figur verwendet.

Ein anderer wichtiger Puppenspiel-Text ist jener des Literaturwissenschaftlers Karl Simrock aus 1846, der sich zwar auf Geißelbrechts Fassung bezieht, dennoch viele eigenständige Elemente einbaut.

Beide Versionen sind wichtige Zeugen für die Konservierung der Faust-Sage, indem sie auf alte Quellen wie das *Volksbuch* oder Marlowe zurückgreifen, doch auch neue Elemente einbauen und weiterentwickeln. So etwa das Vorspiel in der Hölle oder die Rolle der lustigen Person, die bei Geißelbrecht sowohl Hanswurst als auch Casper genannt wird.

In dieser Form konnte Faust über die Jahrhunderte die Massen erheitern und auch Dramatiker wie etwa Johann Wolfgang Goethe zu eigenen Bearbeitungen inspirieren. Als die Puppenbühnen schließlich während des 19. Jahrhunderts immer weiter durch die neu aufkeimende Theaterkultur verdrängt wurden, entstand eine neue Herangehensweise an den alten Faust-Stoff. Neben Goethe wagten sich immer mehr Dichter, Schriftsteller und Dramatiker an die Thematik. So auch Christian Dietrich Grabbe, der Anfang des 19. Jahrhunderts versuchte Don Juan und Faust in einem Werk zu verbinden. Er wandelte die Faust-Geschichte dabei vollkommen ab, indem er sie etwa in Rom ansiedelte und der Teufel namenlos blieb. Als verbindendes Glied zwischen den beiden Kontrahenten legte Grabbe die Figur der Donna Anna fest. Nach deren Liebe strebten beide Protagonisten auf unterschiedlichen Wegen und mit verschiedensten Mitteln. Ein Element der Faust-Geschichte blieb allerdings auch hier erhalten: Fausts Höllenfahrt am Ende. Grabbe durfte nur eine Inszenierung seiner Werke zu Lebzeiten mitverfolgen: jene seines „*Don Juan und Faust*“. Denn allgemein sind seine Werke, bis in die heutige Zeit, nicht oft auf den Bühnen zu finden.

Auch im 20. Jahrhundert überschattete Goethes Faust beinahe alle anderen Bearbeitungen. Doch abseits dieses Werks lassen sich viele neue Ansätze anderer Künstler entdecken. So etwa jener von Thomas Mann, der in seinem Künstlerroman „*Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*“ die alte Geschichte radikal umgestaltet und modernisiert.

Zwar sind auf den zeitgenössischen Bühnen überwiegend Goethes Faust-Werke zu finden, doch auch jene von Thomas Mann oder die alten Puppenspiele finden Einlass in die Theaterhäuser. Schließlich zeigt sich deutlich, dass auch heute der Siegeszug der Faust-Legende ungebrochen ist, jedoch nach einem neuen Zugang verlangt.

Abstract

The historical Johann Faust, who lived from about 1480 to 1540 in Germany, marks the beginning of a legend that inspired many writers and other artists through all centuries. Nowadays we have only access to nine testimonies of different sources for his life and work, but they all show Faust as an alchemist, magician and fortune teller. Due to his death the legend was born, because after an explosion people found a deformed body and believed that the devil has come to take Faust's soul. Many histories of his tragically life and his alliance with the devil circulated and found their peak in the publishing of the *Chapbook* of 1587. An anonymous author brought all the stories of Faust together and made the first literary examination out of it. He also established some of the famous elements, which one can find in many other adaptations too: such as a striving Faust, the pact with the devil called Mephistopheles, Helena, Faust's damnation and his descent into hell in the end.

In a few years The *Chapbook* became very popular and famous. After a translation into English, Christopher Marlowe wrote the first drama to Faust and his pact with the devil. In the 17th century troops of actors came from the British islands to the continent. They brought with them Marlowes drama "*The Tragical History of the Life and Death of Doktor Faustus*", which they presented in English to the German audience. Because the Germans didn't speak their language, the English players used a funny person, who explained the story between the scenes in German. In fact this funny person gained more and more celebrity, that through the years, it turned into the main plot. Faust had now only the function as a background story to form the framework. The principals of the touring companies did not only let their plays perform by players, but used puppets too. Their advantage was flexibility and lower costs. In this form the story of Faust could survive until the 19th century.

Nowadays only few of these old puppet plays are known. The text of the principal Johann Georg Geißelbrecht is one of these, which has survived. His version was written in 1832 and is an important testimony of the development of the Faust legend. His funny person is called "Hanswurst" in the beginning and "Casper" in the end. This shows, that Geißelbrecht's play was written in a time, when the funny person changed from one type to the other. A second important text is from the academic of literary studies, Karl Simrock, who wrote his version in 1846. He referred in his text to Geißelbrecht, but embedded many own elements.

Both texts are important sources for the conservation of the Faust legend because they refer to their origins, the *Chapbook* and Marlowe. But at the same time they use some new elements from other plays, which they develop. Two examples are the foreplay in hell and the role of the funny person, who is called Hanswurst and Casper in the same play.

The legend survived in this form until the 19th century and inspired many writers to make their own versions, such as Johann Wolfgang Goethe. In this century the new theatrical culture replaced the wandering troops of actors and a new examination of the theme had its beginning. This is when Christian Dietrich Grabbe tried to connect the legends of Faust and Don Juan in just one play. To make this possible he transformed the original Faust story in many ways, as by using Rome as main location and letting the devil nameless. The connective element in his version is the love to Donna Anna. The two protagonists try in different ways to gain her love. Whereas Grabbe has transformed many aspects of the Faust legend, one important element has survived in his text: the descent into hell. Grabbe has experienced just one staging of his plays. This was "*Don Juan und Faust*". Even nowadays one can barely find Grabbes work in the repertoire of the theatres.

In the 20th century the reception of the Faust theme concentrated mainly on Goethes *Faust*. But aside some other writers showed their new view of the old story in their works. One example of this new trend was „*Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*“. Thomas Mann completely transformed and modified the old theme in this novel.

In present repertoires of theatres one may find mainly Goethes *Faust*, but also the old puppet plays and other texts such as Thomas Mann's novel. The triumph of the Faust legend seems still unbroken, but what it needs to survive through many centuries again is a new influence and access.

Bibliografie

Primärliteratur

Anonym: Doktor Johann Faust. Schauspiel in zwei Teilen. In: Günther Mahal (Hrsg.): Doktor Johannes Faust. Stuttgart: Reclam, 1991.

Anonym: Historia von D. Johann Fausten dem weitbeschreyten Zauberer und Schwarzkünstler. Stuttgart: Reclam, 1964.

Anonym: Doktor Faustus – My love is as a fever. (Premierenfassung).

Geißelbrecht, Johann: Doctor Faust. Eine alte Volks-Sage, aus den Zeiten des 12ten Jahrhunderts in 5 Aufzügen. In: Günther Mahal (Hg.): „... aus allen Zipfeln...“. Knittlingen: 1999.

Goethe, Johann Wolfgang: Urfaust. Stuttgart: Reclam, 1987.

Goethe, Johann Wolfgang: Faust. Der Tragödie erster Teil. Stuttgart: Reclam, 2000.

Goethe, Johann Wolfgang: Faust. Der Tragödie zweiter Teil. Stuttgart: Reclam, 1986.

Grabbe, Christian Dietrich: Don Juan und Faust. Eine Tragödie in vier Akten. Stuttgart: Reclam, 1963.

Heine, Heinrich: Der Doktor Faust. Ein Tanzpoem, nebst kuriosen Berichten über Teufel, Hexen und Dichtkunst. Frankfurt/Main: Insel Verlag, 1999.

Lenau, Nikolaus: Faust. Stuttgart: Reclam, 1971.

Mann, Thomas: Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde. Frankfurt/Main: Fischer, 1999.

Marlowe, Christopher: The Tragicall History of the Life and Death of Doktor Faustus. Übersetzung von Adolf Seebaß: Die tragische Historie vom Doktor Faustus. Stuttgart: Reclam, 2008.

Simrock, Karl: Doktor Johannes Faust. Puppenspiel in vier Aufzügen. In: Günther Mahal (Hg.): Doktor Johannes Faust. Puppenspiel. Stuttgart: Reclam, 1991.

Storm, Theodor: Pole Poppenspüler. Stuttgart: Reclam, 2002.

Wootton, David (Hg.): Marlowe, Christopher: Doctor Faustus with the English Faust Book. Indianapolis/Cambridge: Hackett Publishing Company, 2005.

Sekundärliteratur

Assmann, Dietrich: Thomas Manns Roman "Doktor Faustus" und seine Beziehungen zur Faust-Tradition. Helsinki: Suomalainen Tiedekatemia, 1975.

Bamberger Marionettentheater (Hg.): Bamberger Marionettentheater Loose. Bamberg: Bayer Verlagsanstalt, 2000.

Beck, Wolfgang: Chronik des europäischen Theaters. Von der Antike bis zur Gegenwart. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, 2008.

Bergmann, Alfred: Grabbes Werke in der zeitgenössischen Kritik. Detmold: Grabbe-Ges., o.J.

Bergmann, Alfred: Nachwort. In: Christian Dietrich Grabbe: Don Juan und Faust. Stuttgart: Reclam, 1963.

Brauneck, Manfred: Die Welt als Bühne: Geschichte des europäischen Theaters. 1. Band Stuttgart (u.a.): Metzler, 1993.

Brauneck, Manfred: Die Welt als Bühne: Geschichte des europäischen Theaters. 2. Band Stuttgart (u.a.): Metzler, 1996.

Brauneck, Manfred: Die Welt als Bühne: Geschichte des europäischen Theaters. 3. Band Stuttgart (u.a.): Metzler, 1999.

Brauneck, Manfred: Die Welt als Bühne: Geschichte des europäischen Theaters. 4. Band Stuttgart (u.a.): Metzler, 2003.

Dermutz, Klaus: Christoph Marthaler. Die einsamen Menschen sind die besonderen Menschen. Salzburg/Wien: Residenz Verlag, 2000.

Dietrich, Margret: Vorwort. In: Faust. Vollständige Dramentexte. Hrsg. von M.D.. Bd.1. München/Wien: o.V., 1970.

Eversberg, Gerd: Doctor Johann Faust. Die dramatische Gestaltung der Faustsage von Marlowes „Doktor Faustus“ bis zum Puppenspiel. Köln: 1988. (Diss.).

Gaier, Ulrich: Fausts Modernität. Essays. Stuttgart: Reclam, 2000.

Honis, Astrid: Der Wiener Volksnarr im Rampenlicht. „Joseph Anton Stranitzkys Figur des Wiener Hanswurst“. Wien: 2008. (Diplomarbeit).

Jurkowski, Henryk: A History of European Puppetry. Form its Origins to the End of the 19th Century. Lewiston/Queenston/Lampeter: Edwin Mellen Press, 1996.

Kopp, Detlev (Hg.): Grabbe und die Dramatiker seiner Zeit. Beiträge zum II. Internationalen Grabbe-Symposium 1989. Tübingen: Niemeyer, 1989.

Kovacs, Christine: Interpretation von Grabbes Drama „Don Juan und Faust“. Wien: 1977. (nicht approb. Hausarb.).

Löb, Ladislaus (Hg.): Grabbe über seine Werke. Christian Dietrich Grabbes Selbstzeugnisse zu seinen Dramen, Aufsätzen und Plänen. Frankfurt/Bern/New York/Paris: Lang, 1991.

Loose, Klaus: Das Bamberger Marionettentheater. ...“es war wie der Fund einer blauen Mauritius“. Bamberg: Heinrichs-Verlag, 2005.

Mayer, Hans: Doktor Faust und Don Juan. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1979.

Müller, Regine: Fluchtlinien auf dem Theater: Christoph Marthalers Inszenierung von Goethes Faust Wurzel aus I + II. Diplomarbeit, Wien 1998.

Münz, Rudolf: Theatralität und Theater. Zur Historiografie von Theatralitätsgefügen. Mit einem einführenden Beitrag von Gerda Baumbach. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf, 1998.

Nieschmidt, Hans-Werner: Christian Dietrich Grabbe. Zwei Studien. Detmold: Tölle & Co, 1951.

Ramm-Bonwitt, Ingrid: Die komische Tragödie. Band 2. Possenreißer im Puppentheater. In: Die Tradition der komischen Theaterfiguren. Band 2. Frankfurt: Wilfried Nold, 1999.

Schieb, Roswitha (Hg.): Peter Stein inszeniert Faust von Johann Wolfgang Goethe: das Programmbuch. Faust I und II. Köln: DuMont, 2000.

Smeed, J. W.: Faust in Literature. London: Oxford University Press, 1975.

Aufsätze und Beiträge

Adel, Kurt: Faust – Teufelsbündner oder Verlorener Sohn. In: Günther Mahal (Hg.): „... aus allen Zipfeln...“. Faust um 1775. Referate und Zusammenfassungen der Diskussionen des wissenschaftlichen Symposiums am 25./26. September 1999 in Knittlingen. Knittlingen: 1999. S. 31-41.

Baron, Frank: Georg Lukács on the Origins of the Faust Legend. In: Peter Boerner, Sidney Johnson (Hg.): Faust through four centuries. Tübingen: Max Niemeyer, 1989. S. 13-25.

Beck, Wolfgang: Fahrendes Volk. In: Brauneck/Schneilin (Hg.): Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. 2. Auflage. Hamburg: Rowohlt, 1986. S. 330-333

Bigler, Ingrid: Lortzing, Max. In: Deutsches Literatur-Lexikon. Dritte, völlig neu bearbeitete Auflage. 9. Band. München: Francke, 1984. S. 1682.

Bigler, Ingrid: Horn, Franz. In: Deutsches Literatur-Lexikon. Dritte, völlig neu bearbeitete Auflage. 8. Band. München/Bern: Francke, 1981. S. 120-122.

Blackall, Eric A.: „What the devil?!“ – Twentieth-Century Fausts. In: Peter Boerner, Sidney Johnson (Hg.): Faust through four centuries. Tübingen: Max Niemeyer, 1989. S. 197-211.

Borchmeyer, Dieter: Gerettet und wieder gerichtet: Fausts Wege im 19. Jahrhundert. In: Peter Boerner, Sidney Johnson (Hg.): Faust through four centuries. Tübingen: Max Niemeyer, 1989. S. 169-183.

Brown, Jane K.: The Prosperous Wonder Worker: Faust in the Renaissance. In: Peter Boerner, Sidney Johnson (Hg.): Faust through four centuries. Tübingen: Max Niemeyer, 1989. S. 53-63.

Cole, Douglas: The Impact of Goethe's *Faust* on Nineteenth- and Twentieth-Century Criticism of Marlowe's *Doctor Faustus*. In: Peter Boerner, Sidney Johnson (Hg.): Faust through four centuries. Tübingen: Max Niemeyer, 1989. S. 185-195.

Daemmrich, Horst: Immermann, Karl Leberecht. In: Deutsches Literatur-Lexikon. Dritte, völlig neu bearbeitete Auflage. 8. Band. München/Bern: Francke, 1981. S. 367-370.

Draxler, Helmut: Pakt oder Deal? Das Unheimliche der Kulturkritik. In: Doktor Faustus – my love is as a fever. Nach Thomas Mann. Programmheft Burgtheater. Saison 2008/2009. S. 9-14.

Eversberg, Gerd: „Faust“ für Holzköpfe. Wandlungen des Faust-Stoffes von der Wanderbühne zum Marionettentheater. In: Günther Mahal (Hg.): „... aus allen Zipfeln...“. Faust um 1775. Referate und Zusammenfassungen der Diskussionen des wissenschaftlichen Symposiums am 25./26. September 1999 in Knittlingen. Knittlingen: 1999. S. 7-29.

Freud, Sigmund: Jenseits des Lustprinzips. In: Faust – der Tragödie erster und zweiter Teil. Programmheft Burgtheater. Saison 2009/2010. o. S.

Gaier, Ulrich: Warum schrieb Goethe den ‚Urfaust‘? In: Günther Mahal (Hg.): „... aus allen Zipfeln...“. Faust um 1775. Referate und Zusammenfassungen der Diskussionen des wissenschaftlichen Symposiums am 25./26. September 1999 in Knittlingen. Knittlingen: 1999. S. 43-64.

SH: Thomas Mann Lektüren. In: Doktor Faustus – my love is as a fever. Nach Thomas Mann. Programmheft Burgtheater. Saison 2008/2009. S. 5-6.

Henkel, Arthur: The „Salvation“ of Faust by Goethe. In: Peter Boerner, Sidney Johnson (Hg.): Faust through four centuries. Tübingen: Max Niemeyer, 1989. S. 91-98.

Henning, Hans: Lessings Faust-Pläne und –Fragmente. In: Peter Boerner, Sidney Johnson (Hg.): *Faust through four centuries*. Tübingen: Max Niemeyer, 1989. S. 79-90.

Koopmann, Helmut: “Mit Goethes *Faust* hat mein Roman nichts gemein”: Thomas Mann und sein *Doktor Faustus*. In: Peter Boerner, Sidney Johnson (Hg.): *Faust through four centuries*. Tübingen: Max Niemeyer, 1989. S. 213-228.

Levin, Harry: A Faustian Typology. In: Peter Boerner, Sidney Johnson (Hg.): *Faust through four centuries*. Tübingen: Max Niemeyer, 1989. S. 1-12.

Mahal, Günther: Anmerkungen. In: Günther Mahal (Hg.): „... aus allen Zipfeln...“. Faust um 1775. Referate und Zusammenfassungen der Diskussionen des wissenschaftlichen Symposiums am 25./26. September 1999 in Knittlingen. Knittlingen: 1999. S. 204-206.

Mahal, Günther: Anmerkungen. In: Günther Mahal (Hg.): *Doktor Johannes Faust*. Puppenspiel. Stuttgart: Reclam, 1991. S. 89-104.

Mahal, Günther: Anmerkungen zu Faust im 16. Jahrhundert. In: Günther Mahal: Günther Mahal (Hg.): *Faust.: Untersuchungen zu einem zeitlosen Thema*. Neuried: ars una, 1998. S. 118-125.

Mahal, Günther: Die Investitur eines negativen Heiligen. Der Teufelsbündler als „gewachsener“ Typus. In: Günther Mahal: Günther Mahal (Hg.): *Faust.: Untersuchungen zu einem zeitlosen Thema*. Neuried: ars una, 1998. S. 172-178.

Mahal, Günther: Faust – Warnung vor Faszination. In: Günther Mahal: Günther Mahal (Hg.): *Faust.: Untersuchungen zu einem zeitlosen Thema*. Neuried: ars una, 1998. S. 365-377.

Mahal, Günther: Fünf Faust-Splitter aus drei Jahrhunderten. In: Günther Mahal: Günther Mahal (Hg.): *Faust.: Untersuchungen zu einem zeitlosen Thema*. Neuried: ars una, 1998. S. 210-227.

Mahal, Günther: Hier und Drüben – eine erste Annäherung an das Faust-Thema. In: Günther Mahal: Günther Mahal (Hg.): Faust.: Untersuchungen zu einem zeitlosen Thema. Neuried: ars una, 1998. S. 202-209.

Mahal, Günther: Mephisto-Splitter. In: Günther Mahal: Günther Mahal (Hg.): Faust.: Untersuchungen zu einem zeitlosen Thema. Neuried: ars una, 1998. S. 391-408.

Mahal, Günther: Nachwort zu: Doktor Faust. Der Magier, der in Staufen starb. In: Günther Mahal: Günther Mahal (Hg.): Faust.: Untersuchungen zu einem zeitlosen Thema. Neuried: ars una, 1998. S. 86-88.

Mahal, Günther: Nachwort zu: Doktor Johannes Faust. Puppenspiel. In: Günther Mahal: Günther Mahal (Hg.): Faust.: Untersuchungen zu einem zeitlosen Thema. Neuried: ars una, 1998. S. 292-303.

Mahal, Günther: Notizen zu Lenaus „Faust“. Ein Versuch, einige Impressionen kontrolliert darzubieten. In: Günther Mahal: Günther Mahal (Hg.): Faust.: Untersuchungen zu einem zeitlosen Thema. Neuried: ars una, 1998. S. 448-463.

Mahal, Günther: Ungeordnetes zu einem unordentlichen Buch. In: Günther Mahal: Günther Mahal (Hg.): Faust.: Untersuchungen zu einem zeitlosen Thema. Neuried: ars una, 1998. S. 126-133.

Mahal, Günther: Vom historischen zum literarischen Faust. In: Günther Mahal: Günther Mahal (Hg.): Faust.: Untersuchungen zu einem zeitlosen Thema. Neuried: ars una, 1998. S. 38-50.

Mahal, Günther: Zerstreute Gedanken über die Wanderspiele. In: Günther Mahal: Günther Mahal (Hg.): Faust.: Untersuchungen zu einem zeitlosen Thema. Neuried: ars una, 1998. S. 261-267.

Mahal, Günther: Zu Tode gekommen in Staufen: Faust, der Mann aus Knittlingen. In: Günther Mahal: Günther Mahal (Hg.): Faust.: Untersuchungen zu einem zeitlosen Thema. Neuried: ars una, 1998. S. 80-85.

Marinetti, Filippo Tommaso: Gründung und Manifest des Futurismus. In: Faust – der Tragödie erster und zweiter Teil. Programmheft Burgtheater. Saison 2009/2010. o. S.

Michelsen, Peter: Faust und die Deutschen (mit besonderem Hinblick auf Thomas Manns *Doktor Faustus*). In: Peter Boerner, Sidney Johnson (Hg.): Faust through four centuries. Tübingen: Max Niemeyer, 1989. 229-247.

Moritz, Karl Philipp: Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des in sich selbst Vollendeten. In: Faust – der Tragödie erster und zweiter Teil. Programmheft Burgtheater. Saison 2009/2010. o. S.

Müller, Reinhard: Simrock, Karl. In: Hubert Herkommer, Carl Ludwig Lang (Hg.): Deutsches Literatur-Lexikon. Dritte, völlig neu bearbeitete Auflage. 18. Band. Bern/München: K. G. Saur, 1998. S. 85-90.

Müller, Reinhard: Kettembeil, G. A. H. In: Deutsches Literatur-Lexikon. Dritte, völlig neu bearbeitete Auflage. 8. Band. Bern/München: Francke, 1981. S. 1117.

Nickel, Gunther / Schreiter, Ekkehard: Zwei Lektüren von Christian Dietrich Grabbes „Don Juan und Faust“. In: Detlev Kopp (Hrsg.): Christian Dietrich Grabbe – Ein Dramatiker der Moderne. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 1996. S. 95-117.

o. A.: Aventin. In: Brockhaus Enzyklopädie in vierundzwanzig Bänden. Neunzehnte, völlig neu bearbeitete Auflage. 2. Band. Mannheim: Brockhaus, 1987. S. 424.

o. A.: Blauer Montag. In: Brockhaus Enzyklopädie in vierundzwanzig Bänden. Neunzehnte, völlig neu bearbeitete Auflage. 3. Band. Mannheim: Brockhaus, 1987. S. 394.

o. A. : Deismus. In: Duden. Das große Fremdwörterbuch. 2., neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich: Dudenverlag, 2000. S. 300.

o. A.: Falk, Johannes Daniel. In: Heinz Rupp, Friedrich Gaede, Detlev Steffen (Hg.): Deutsches Literatur-Lexikon. Dritte, völlig neu bearbeitete Auflage. 4. Band. S. 743ff.

o. A.: Lateinische Sprache. In: Brockhaus Enzyklopädie in vierundzwanzig Bänden. Neunzehnte, völlig neu bearbeitete Auflage. 13. Band. Mannheim: Brockhaus, 1990. S. 124-125.

o. A.: Stutzer. In: Brockhaus Enzyklopädie in vierundzwanzig Bänden. Neunzehnte, völlig neu bearbeitete Auflage. 21. Band. Mannheim: Brockhaus, 1993. S. 386.

Stein, Eckart; Kluge, Walter: Thomas Dekker. In: Kindlers Neues Literatur Lexikon. 4. Band. München: Kindler, 1989. S. 496-500

Powell, Hugh: A Neglected Faustian Drama and Its Cultural Roots in Seventeenth-Century Germany. In: Peter Boerner, Sidney Johnson (Hg.): Faust through four centuries. Tübingen: Max Niemeyer, 1989. S. 65-77.

Starr, Elizabeth: Illusion and Reality in Goethe's *Faust*: A Reader's Reflections. In: Peter Boerner, Sidney Johnson (Hg.): Faust through four centuries. Tübingen: Max Niemeyer, 1989. S. 133-142.

Strauss, Gerald: How to read a Volksbuch: The Faust Book of 1587. In: Peter Boerner, Sidney Johnson (Hg.): Faust through four centuries. Tübingen: Max Niemeyer, 1989. S. 27-39.

Vaßen, Florian: Theatralität und Szenisches Lesen. Grabbes Theatertexte im Theatralitätsgefüge seiner Zeit. In: Detlev Kopp (Hg.): Grabbes Welttheater. Christian Dietrich Grabbe zum 200. Geburtstag. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2001. S. 263-281.

Watt, Ian: Faust as a Myth of Modern Individualism: Three of Marlowes Contributions. In: Peter Boerner, Sidney Johnson (Hg.): Faust through four centuries. Tübingen: Max Niemeyer, 1989. S. 41-51.

Internetquellen

Online-Nachschlagewerke

Theadok – Inszenierungsdatenbank: <http://www.theadok.at/opac/index.php> (Zugriff vom 3. Mai 2011).

Theater-Websites

Marionettentheater Bille: Geschichte. <http://www.marionettentheater-bille.de/geschi.htm> (Zugriff vom 22. Februar 2011).

Marionettentheater Bille: „Doktor Faust“ <http://www.marionettentheater-bille.de/faust.htm> (Zugriff vom 22. Februar 2011).

Bamberger Marionettentheater: Startseite.

<http://www.bambergermarionettentheater.de/index.htm> (Zugriff vom 22. Februar 2011).

Burgtheater: Spielplan Detailansicht.

http://www.burgtheater.at/Content.Node2/home/spielplan/event_detailansicht.at.php?eventid=1004028 (Zugriff vom 28. Jänner 2011).

Online-Kritiken

kultiversum. Die Kulturplattform: Wolfgang Kralicek: Chronik. Textkonzert und Kinderzimmer. <http://www.kultiversum.de/Schauspiel-Theaterheute/Thomas-Mann-Faustus-Gaston-Salvatore-Feuerland-Wien.html?p=2> (Zugriff vom 27. Februar 2011).

Nachtkritik.de: Laages, Michael: Faustus' Theme.

http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&task=view&id=2006&Itemid=40 (Zugriff vom 27. Februar 2011).

Die Presse.com: Mayer, Norbert: "Faust": Ein jeder suche sich was aus.

http://diepresse.com/home/kultur/news/506413/Faust_Ein-jeder-suche-sich-was-aus?from=suche.intern.portal (Zugriff vom 28. Jänner 2011).

Die Presse.com: Kramar, Thomas: Akademietheater: Doktor Faustus und das Teuflerl.
http://diepresse.com/home/kultur/news/428903/Akademietheater_Doktor-Faustus-und-dasTeuflerl (Zugriff vom 27. Februar 2011).

Profil Online: Cerny, Karin: Faust. <http://www.profil.at/kulturkritik/> (Zugriff vom 28. Jänner 2011).

Spiegel Online: Expo-Faust. "Welch ein Wahnsinn!".
<http://www.spiegel.de/kultur/literatur/0,1518,86649,00.html> (Zugriff vom 27. Februar 2011).

Spiegel Online: Jenny, Urs: Expo-Theater. Der das Unmögliche begehrt.
<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-17015742.html> (Zugriff vom 27. Februar 2011).

Spiegel Online: Dürr, Anke: Thomas-Mann-Premiere. Pakt mit dem Teufel.
<http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/0,1518,589062,00.html> (Zugriff vom 27. Februar 2011).

Curriculum Vitae

Persönliche Daten

Name	Sophie Müller-Vaclav
Geburtsdatum	28. September 1982 (Zwettl/NÖ)
Staatsbürgerschaft	Österreich
Familienstand	verheiratet

Ausbildung

ab WS 2010/2011	Universität Wien , Bachelor-Studium Kunstgeschichte
WS 2005/2006	Auslandssemester an der Université François Rabelais in Tours/Frankreich; Studium „Art du Spectacle“
WS 2001- SS 2011	Universität Wien , Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft
1992 – 2001	Gymnasium Rechte Kramszeile in Krams (sprachlicher Zweig); Abschluss: Matura
1988 – 1992	Volksschule Stein in Krams-Stein

Weiterbildung

Mai - August 2010	Basis-Lehrgang Social Media (Social Media Akademie)
März 2009	Seminar Online Media Marketing (bfi Wien)
April - Juni 2005	Intensivsprachkurs Französisch (Institut Français de Vienne)

Berufliche Laufbahn

seit Mai 2011	Organisationsassistentin der DLE Kommunikation, Marketing & PR an der Donau-Universität Krems
seit Mai 2004	Vizepräsidentin bei Theaterverein Vision
August 2010-Mai 2011	Inhaberin, Gründerin von werbetopf – social media & sales
Jänner 2009-Dezember 2010	Web-Redakteurin in der Unternehmenskommunikation der FHWien-Studiengänge der WKW
März 2007 – Dezember 2008	Assistant Management bei Your Office – Managed Business Services GmbH (ehem. Hugo Portisch GesmbH)
Juni 2002 – März 2007	Kassatätigkeit bei Media Markt Krems
Oktober 2006 – März 2007	Outbound-Telefonistin bei sServiceCenter der Erste Bank
Mai 2003 – Oktober 2003	Inbound- und Outbound-Telefonistin bei P&W Phone Agency