



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Wenn das Unsichtbare sichtbar wird

Engel und Teufel im Theater und Film

Unter besonderer Berücksichtigung des ständigen Kampfes
zwischen Gut und Böse um die Seele Fausts“

Verfasserin

Simone Andrea Fröhlich

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 317

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

Betreuerin: Univ.-Prof. Dr. Hilde Haider

Danksagung

Besonderen Dank möchte ich allen voran meinem Lebensgefährten Wolfgang Rauh aussprechen, der mir stets den Rücken stärkte und mir dadurch eine große Hilfe war. Meinen Eltern, Andrea und Friedrich Fröhlich, danke ich besonders für ihr Verständnis und dafür, dass sie mich nicht gedrängt haben das Studium abzuschließen. Außerdem danke ich all meinen Freunden, die mir stets Mut zusprachen, immer ein offenes Ohr und den ein oder anderen Tipp für mich hatten.

INHALTSVERZEICHNIS

VORWORT	4
1. WENN DAS UNSICHTBARE SICHTBAR WIRD	6
1.1 DER TEUFEL	6
1.2 DIE ENGEL	9
1.3 TEUFEL UND ENGEL HEUTE.....	11
1.4 WIE DER TEUFEL AUF DIE BÜHNE KAM	17
1.5 WIE DIE ENGEL AUF DIE BÜHNE KAMEN	20
1.6 TEUFEL IM FILM	22
1.7 ENGEL IM FILM.....	25
1.8 FAUSTVERFILMUNGEN	29
1.8.1 <i>Friedrich Wilhelm Murnaus Faust – Eine deutsche Volkssage</i>	31
1.8.1.1 <i>Die Teufels- und Engelsdarstellung</i>	31
1.8.2 <i>Alexander Sokurows Faust</i>	36
1.8.2.1 <i>Die Teufels- und Engelsdarstellung</i>	37
2. GUT UND BÖSE KÄMPFEN UM FAUSTS SEELE	41
2.1 DER FAUST VOR GOETHE	41
2.1.1 <i>Der historische Faust</i>	41
2.1.2 <i>Die Historia</i>	44
2.1.3 <i>Marlowes Bearbeitung</i>	49
2.1.4 <i>Die Wandertruppen und das Marionettenspiel</i>	51
2.2 GOETHES FAUSTDICHTUNGEN	54
2.2.1 <i>Goethes Urfaust</i>	55
2.2.2 <i>Goethes Faust I</i>	56
2.2.3 <i>Goethes Faust II</i>	59
2.2.4 <i>Analysen über Goethes Mephistopheles</i>	63
2.3 GOETHES MEPHISTOPHELES EROBERT DIE BÜHNE.....	65
2.4 GOETHES MEPHISTOPHELES AUF DER BÜHNE DES WIENER BURGTHEATERS.....	66
2.4.01 <i>1832 – 1837: Die erste Aufführung am Wiener Burgtheater</i>	67
2.4.02 <i>1839 – 1841: Faust I</i>	67
2.4.03 <i>1850 – 1874: Faust I</i>	67
2.4.04 <i>1877 – 1882: Faust I</i>	68
2.4.05 <i>1883 – 1885: Faust I und Faust II</i>	68
2.4.06 <i>1892 – 1904: Faust I und Faust II</i>	69
2.4.07 <i>1906 – 1916: Faust I und Faust II</i>	69
2.4.08 <i>1917 – 1928</i>	70
2.4.09 <i>1924: Volksschauspiel vom Doktor Faust</i>	70
2.4.10 <i>1928 – 1930: Faust I</i>	71

2.4.11	1932 – 1938: <i>Faust I und Faust II</i>	71
2.4.12	1939: <i>Faust I (Gastspiel)</i>	72
2.4.13	1948 – 1955: <i>Faust I und Faust II</i>	72
2.4.14	14. Oktober 1955: <i>Das Vorspiel auf dem Theater</i>	73
2.4.15	1958 – 1959: <i>Faust I</i>	74
2.4.16	1965: <i>Urfaust</i>	74
2.4.17	1967: <i>Faust I und Faust II</i>	74
2.4.18	1976: <i>Faust I</i>	75
2.4.19	2009: <i>Faust I (Gastspiele)</i>	76

3. MATTHIAS HARTMANNS *FAUST I* UND *FAUST II* INSZENIERUNGEN AM WIENER BURGTHEATER.....78

3.1.	INSZENIERUNGSANALYSEN VON HARTMANNS <i>FAUST I</i> UND <i>FAUST II</i>	79
3.1.1.	<i>Allgemeines</i>	80
3.1.2	<i>Faust I</i>	82
3.1.2.1	Allgemein.....	83
3.1.2.2	Inhalt.....	84
3.1.2.3	Bühne.....	91
3.1.2.4	Kostüm.....	103
3.1.2.4.1	Mephistopheles.....	104
3.1.2.4.2	Faust.....	106
3.1.2.4.3	Gretchen.....	107
3.1.2.4.4	Nebenfiguren.....	109
3.1.3	<i>Faust II</i>	112
3.1.3.1	Allgemein.....	113
3.1.3.2	Inhalt.....	115
3.1.3.3	Bühne.....	121
3.1.3.4	Kostüm.....	126
3.1.3.5	Die Figur des Mephistopheles.....	129
3.1.4	<i>Zusammenfassung</i>	131

RESÜMEE134

QUELLENVERZEICHNIS138

1.	LITERATURVERZEICHNIS.....	138
2.	ONLINEQUELLEN.....	142
3.	FILMVERZEICHNIS.....	143
4.	WEITERE QUELLEN.....	145
5.	ABBILDUNGSVERZEICHNIS.....	145

ANHANG149

1.	ABSTRACT.....	149
2.	LEBENS LAUF.....	150

VORWORT

In der vorliegenden Arbeit soll aufgezeigt werden, dass Engel, Teufel und allen voran die Figur des Mephisto, auch heute noch unverzichtbare Wesen in Film und Theater sind.

Die Arbeit unterteilt sich in drei Abschnitte. Der erste gibt einen kurzen Einblick in die allgemeine Entwicklung der Teufels- und Engelsfigur und ihre heutige Stellung im westlichen Kulturkreis. Weiters wird hier die Entstehung und Entfaltung der Teufels- und Engelsfigur auf der Bühne und der Leinwand thematisiert. Gegen Ende des ersten Teils setze ich mich mit der filmischen Verarbeitung des Fauststoffes auseinander und hebe im Besonderen den Stummfilmklassiker *Faust* von Murnau und Alexander Sokurows Faustverfilmung aus dem Jahr 2011 hervor, wobei hier das Hauptaugenmerk auf der Darstellung des Mephistos liegen wird.

Im zweiten Abschnitt werden sowohl die historische Entwicklung des Fauststoffes, als auch sein Eroberungszug auf der Bühne beschrieben. Aus der Fülle der unterschiedlichsten Faustdichtungen werden besonders Goethes Werke hervorgehoben. „In mehr als 50 Sprachen übersetzt, gilt *sein* »Faust« in aller Welt als das bedeutendste Werk des größten deutschen Dichters [...]“.¹ Der Kampf um Fausts Seele zwischen Gut und Böse geht hier erstmals anders aus – denn im Vergleich zu seinen Vorgängern wird sein Faust am Ende errettet und landet nicht in der Hölle.²

In einer detaillierten Aufzählung werden dann alle Aufführungen von Goethes *Faust* am Wiener Burgtheater aufgelistet. Diese soll als ein einführender Überblick betrachtet werden, da in der Folge die zwei aktuellsten *Faust I* und *Faust II* Inszenierungen am Burgtheater genauer beleuchtet werden.

Einzelne Szenen aus Goethes *Faust I* waren zum ersten Mal, im Sterbejahr Goethes, am 24. Mai 1832 auf der Bühne des Burgtheaters zu sehen. Von da an wurde es zu einem fixen Bestandteil des Repertoires. Während zwischen den meisten Inszenierungen nur einige Jahre, manchmal sogar nur Monate lagen, kam es nach

¹ Mahal, Günther, *Faust. Die Spuren eines geheimnisvollen Lebens*, Bern / München: Scherz 1980, S. 9.

² Vgl. Ebenda, S.9.

1976 zu einer langen „*Faust-Abstinenz*“ auf der Burg. Erst 2009 kamen unter der Leitung von Matthias Hartmann neue Faustinszenierungen auf die Bühne. Deshalb, und durch ihre Aktualität, sind diese für meine Arbeit von besonderem Interesse.

Die produktorientierten Inszenierungsanalysen des ersten und zweiten Teils der Tragödie, die diese als jeweils ästhetisches Produkt³ zeigen sollen, bilden den Kern des dritten Abschnitts. Die Auseinandersetzung mit diesen Inszenierungen soll veranschaulichen, dass Goethes *Faust* kein verstaubter Klassiker ist, sondern die Menschen auch heute noch zu fesseln vermag und die Figur des Mephistopheles noch immer als eine der interessantesten Bühnenfiguren angesehen werden kann. Da es über diese Inszenierungen, auf Grund ihrer Aktualität, bis auf Zeitungsartikel keine zitierbaren Quellen gibt, werde ich mich für die Inszenierungsanalysen fast ausschließlich auf die, von der Dramaturgin Mag. Rita Czapka zur Verfügung gestellten, internen DVD-Aufzeichnungen der Stücke stützen und sie mit meinem Gedächtnisprotokoll der zuvor stattgefundenen Aufführungsbesuche ergänzen.

So lässt sich zusammenfassend feststellen, dass es das Ziel dieser Arbeit ist, Herkunft und Anfänge der heutigen Teufels- und Engelsdarstellungen auf Bühne und Leinwand aufzuzeigen, mit besonderem Augenmerk auf die Entwicklung des Fauststoffes und seine Inszenierungen am Wiener Burgtheater. Wobei die klassischen Inszenierungsanalysen von Matthias Hartmanns *Faust I* und *Faust II* aus dem Jahre 2009 den Hauptteil der Arbeit einnehmen.

³ Vgl. Balme, Christopher, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, Berlin: Erich Schmidt Verlag 2003, S. 90.

1. WENN DAS UNSICHTBARE SICHTBAR WIRD

1.1 Der Teufel

Die Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte der christlichen Teufels- und Höllenvorstellung ist naturgemäß eine lange und komplexe. Viele verschiedene Kulturen, Religionen und Mythen, die sich über die Jahrhunderte entwickelten, nahmen von einander Anleihen, vermischten sich gar und formten schließlich den Teufel wie wir ihn heute in der westlichen Welt kennen.

Dämonische Wesen und teuflische Kreaturen kann man in allen Kulturkreisen, Religionen und Mythologien finden. Schon in der ägyptischen Mythologie findet man neben den guten, fruchtbaren Göttern, auch solche mit boshaften und zerstörerischen Zügen. Einer von ihnen war *Seth*, der in der frühen ägyptischen Kultur als eine der obersten Gottheiten verehrt wurde. Er stand u.a. für Krieg, Zerstörung, schädliche Auswirkungen der Natur und Tod.⁴

„Ihm sind die Jagdtiere geweiht; seine Symbole sind der Greif (akhekh), das Nilpferd, das Krokodil, das Schwein, die Schildkröte und – vor allem – die Schlange âpapi (grch. ‚apophis‘), von der es hieß, dass sie im Reich des Gottes Atmu (auch Tmu oder Tum genannt), der die Sonne unterhalb des Westhorizonts repräsentierte, auf die Ankunft der Toten wartete. Auf Bildern erkennt man Seth leicht an seinen langen, aufrecht stehenden und spitzen Ohren sowie seiner rüsselartigen Schnauze, mit denen angeblich der Kopf eines Fabeltiers namens Oryx dargestellt werden soll.“⁵

Das Symbol der Schlange, als Darstellung des Bösen, lässt sich weltweit ebenfalls in den unterschiedlichsten Kulturen, Mythologien und Religionen finden. Auch schon in der assyrischen Kultur gab es ein Wesen, das u.a. als solche bezeichnet wurde und als Symbol des Chaos galt. „Auf assyrisch heißt er *Tiamtu*, d. h. der Tiefe, und wird als Schlange dargestellt, die das Meer aufwühlt, die Schlange der Nacht, die Schlange der Dunkelheit, die böse Schlange, die mächtige und starke Schlange.“⁶

Laut dem Philosophen Paul Carus weist die assyrische Schöpfungsgeschichte sehr große Ähnlichkeit und Parallelen zu jener im Alten Testament auf.

⁴ Vgl. Carus, Paul, *Die Geschichte des Teufels. Von den Anfängen der Zivilisation bis zur Neuzeit*, Leipzig: Bohmeier Verlag 2004, S. 17.

⁵ Ebenda, S. 16.

⁶ Ebenda, S. 27.

„In beiden Fällen heißt es, dass vor der Welt in ihrer jetzigen Form ein wässriges Chaos existiert habe. Tatsächlich wird dieses Chaos sowohl im biblischen als auch im assyrischen Bericht mit demselben Wort bezeichnet, nämlich *tehôm*, *Tiamat*. Der einzige Unterschied besteht darin, dass im assyrischen Text ‚die Tiefe‘ zu einer mythologischen Persönlichkeit wird, zur Mutter einer chaotischen Brut.“⁷

In dieser Schöpfungsgeschichte taucht auch ein Kampf zwischen *Tiamtu* und dem Sonnengott *Bel* (auch *Belus* oder *Bel-Merodach*) auf, der starke Assoziationen zum Kampf zwischen dem Erzengel Michael und dem Teufel aus der *Offenbarung des Johannes* hervorruft. *Tiamat* wurde auf Bildern sehr animalisch mit Flügeln, Hörnern, Klauen, Schwanz und einem schuppenbedeckten Körper dargestellt und *Bel* wurde, einem Engel gleich, menschlich und mit großen Flügeln abgebildet.⁸

Auch in der germanischen, etruskischen, griechischen und römischen Mythologie gibt es viele Götter und andere Wesen deren Attribute und Eigenschaften an die des späteren christlichen Teufels erinnern. Darunter allen voran der griechische Hirtengott *Pan*, der zumeist als Mischwesen aus Mensch und Ziege dargestellt wurde. Sein römisches Pendant ist der Gott *Faun*, dessen von ihm abstammende Gestalten, genannt *Faune*, wiederum mit den griechischen *Satyrn* vergleichbar sind. Sowohl die *Faune*, als auch die *Satyrn*, wurden zumeist mit Hufen, Pferde- oder Ziegenschwanz, spitzen Ohren und großen Phallen dargestellt und verkörperten u.a. den Sexualtrieb der Menschen und Tiere. Aber auch der etruskische Halbgott *Charun* oder *Mantus*, der die Verstorbenen in die Unterwelt begleitet, hat teuflische Züge:

„Er ist der Gott des gewaltsamen Todes, der alle Bande der Liebe zerreißt, weder Jugend noch Schönheit verschont, unter grauenhafter Gestalt mit seinem wuchtigen Hammer oder Schwerte alles gewaltsam niederschlägt.“⁹

Sein Äußeres definiert sich durch eine große Hakennase, lange, spitze Ohren, dunkelblaue Hautfarbe und gelegentlich auch durch Flügel. Er wird mit Schlangen, Fackeln, Keulen oder Haken dargestellt. Ein weiterer etruskischer Dämon ist

⁷ Ebenda, S. 31.

⁸ Vgl. Ebenda, S. 33.

⁹ Roskoff, Gustav, *Die Geschichte des Teufels. Eine kulturhistorische Satanologie von den Anfängen bis ins 18. Jahrhundert*, Paderborn: Voltmedia 2005, S. 133.

Tuchulcha, der mit Schnabel, Krallen und Flügeln an einen Raubvogel erinnert und mit Schlangen in der Faust oder der Mähne abgebildet wird.¹⁰

Der christliche Teufel, der auch die Bezeichnungen *Satan* und *Luzifer* erhielt, entwickelte sich im Laufe der Jahrhunderte. In früheren kanonischen Schriften des Alten Testaments, wurde er noch als Untergebener Gottes beschrieben, der nur den Menschen gegenüber feindselig war.¹¹

Dieses Bild änderte sich und Satan wurde immer mehr zu einem bösen Dämon, der Gott nicht länger unterstand und sogar sein Feind wurde.

Laut Sylvia Mallinkrodt-Neidhardt sind es Apokryphe Schriften wie das 1. Henochbuch, das Jubiläenbuch, die Qumranschriften, sowie die Testamente der zwölf Patriarchen die *Satan* (bzw. *Belial* oder den Dämonenfürsten *Asasel*) zu Gottes Gegenpol und zum Repräsentanten des Bösen machen.¹²

„Auf dem Hintergrund der Dämonen-Vorstellungen ihrer Umwelt entwickelt die außerbiblische Literatur des Judentums eine bildreiche Kosmologie von Engeln, Dämonen und dem Satan, die auch in neutestamentliches Gedankengut einfließt. Mit dem Teufel übernehmen die neutestamentlichen Autoren eine außerbiblische Figur, die mit der Hypothek des Dualismus belastet ist und auf der Kirchenväter und Scholastiker später ihre traditionelle Teufelslehre aufbauen sollen. Von nun an hat die Theologie damit zu kämpfen, den Widerspruch aufzulösen zwischen dem christlich-jüdischen Monotheismus, der das Bild eines allmächtigen und guten Gottes zeichnet, und der Zwei-Prinzipien-Lehre von Gut und Böse nach Art des späteren gnostischen Dualismus. Denn erst jetzt, im Neuen Testament (NT), wird der Satan als Inbegriff des Bösen und Versucher zum Bösen so richtig böse.“¹³

Laut dem Theologen und Professor für alttestamentliche Exegese Gustav Roskoff wird der häufig zitierte Fall des Satans in der Bibel nicht genau erörtert und daher mit der Darstellung über die gefallenen Engel gleichgesetzt.¹⁴

Der Philosoph und Theologe Heinrich Krauss führt die möglichen Gründe für Satans Sturz auf:

¹⁰ Vgl. Di Nola, Alfonso, *Der Teufel. Wesen Wirkung Geschichte*, München: Hugendubel Verlag 2004, S. 115f.

¹¹ Vgl. Carus, Paul, *Die Geschichte des Teufels. Von den Anfängen der Zivilisation bis zur Neuzeit*, Leipzig: Bohmeier Verlag 2004, S. 52.

¹² Vgl. Mallinkrodt-Neidhardt, Sylvia, *Satanische Spiele. Die Renaissance von Teufel und Co. Eine kritische Analyse*, Neukirchen-Vluyn: Neukirchener Verlagshaus 2002, S. 21 – 22.

¹³ Ebenda, S. 21 – 22.

¹⁴ Vgl. Roskoff, Gustav, *Die Geschichte des Teufels. Eine kulturhistorische Satanologie von den Anfängen bis ins 18. Jahrhundert*, Paderborn: Voltmedia 2005, S. 190.

„Auch die alte Frage, wie es zur Entstehung der bösen Engel kam, findet in der klassischen Engellehre ihre endgültige, wenn auch nicht einstimmige Antwort. An Stelle der Lusternheit, mit der das Buch Henoch ihren Abfall von Gott erklärt hatte, wird jetzt allgemein der Stolz als Erklärung vorgezogen. Es gibt dabei zwei Varianten: Nach der einen, welche die Erschaffung der Engel mit der Erschaffung des Lichts am ersten Schöpfungstag (Gen 1,3) verbindet, konnte es Satan, welcher der größte der Seraphim und der Herrscher des Himmels war, nicht ertragen, unter Gott zu stehen. Nach der anderen Version nahm Satan nach Vollendung der Schöpfung Ärgernis am präexistenten Christus, der die Züge des gerade aus Erde geformten Menschen trug und den er deshalb nicht als göttlich verehren wollte.“¹⁵

So sollen die guten Engel, angeführt vom *Erzengel Michael*, die gefallenen Engel, allen voran Satan, aus dem Himmelsreich vertrieben haben. Diese gefallenen Engel bekamen dann die Bezeichnung Dämonen und nutzten ihre Einflüsse um Plagen über die Menschheit zu bringen, diese zum Bösen, zur Wollust oder zur Völlerei zu verführen. Auch brachte man mit ihnen die Astrologie, sowie magische Künste in Verbindung.

1.2 Die Engel

Laut Krauss „hat das Wort ‚Engel‘ nur in den drei großen monotheistischen Religionen Judentum, Christentum und Islam Heimatrecht“.¹⁶

Jedoch verweist er darauf dass man engelsgleiche Wesen, bzw. Kreaturen mit engelhaften Charakteristiken oder einem engelsähnlichen Äußeren, in allen Kulturkreisen, Religionen und Mythologien finden kann. So kennen u.a. die Indianer Nordamerikas Schutzgeister¹⁷ und bereits in der assyrischen, babylonischen und ägyptischen Mythologie gibt es geflügelte Gottheiten und Wesen.

„Die griechisch-römische Antike kennt unterhalb des Bereichs der Götter eine Menge verschiedenster Geistwesen, Nymphen, Faune oder, in Rom, die Laren, die Wegkreuzungen, das Familienanwesen und die Felder bewachen, auch die Penaten, welche die Vorratskammer und den häuslichen Herd beschützen und die Vielfalt der göttlichen Kräfte zum Ausdruck bringen.“¹⁸

¹⁵ Krauss, Heinrich, *Engel. Überlieferung, Gestalt, Deutung*, München: Beck 2000, S. 69 – 70.

¹⁶ Ebenda, S. 8.

¹⁷ Vgl. Ebenda, S. 8.

¹⁸ Ebenda, S. 8 – 9.

Auch die griechischen Götterboten *Hermes* und *Iris*, sowie der römische *Merkur*, erinnern, nicht nur durch ihre Aufgabe den Willen der Götter zu übermitteln, sondern auch in etlichen Darstellungen, an das Bild der Engel, das wir auch heute noch im westlichen Kulturkreis haben. Ebenfalls mit Flügeln dargestellt wurde die griechische Siegesgöttin *Nike* und ihr römisches Pendant, *Victoria*. In der germanischen Mythologie findet man die ambivalente Gottheit *Loki*. Dieser trägt sowohl engelhafte, als auch dämonische Züge. Ähnlich wie der griechische *Hermes* ist er sowohl ein Bote im Auftrag der Götter, aber durch seine Schlaueit und Schalkhaftigkeit auch ein listiger Streitbringer und unheilvoller Betrüger. „In der jüngeren Edda ist Loki an der Erschaffung des Menschen beteiligt, den er mit seinen Sinnen, Leidenschaften und üblen Begierden ausstattet.“¹⁹

In den verschiedenen Kulturen, Mythologien und Religionen gibt es nicht nur mannigfaltige Arten dieser überirdischen Wesen, sondern sie haben auch unterschiedliche Aufgabenbereiche. Häufig ist es ihre Aufgabe Seelen von Verstorbenen ins Jenseits zu geleiten. Sie werden aber u.a. auch als Wächter, Beschützer und sogar als Kämpfer dargestellt. Eine ihrer Hauptaufgaben ist es, zwischen Gottheiten, bzw. Gott und den Menschen, zu vermitteln.

Vor allem auch im christlichen Glauben haben Engel viele dieser Aufgaben über. Zwar kommen sie in allen Büchern der Bibel vor, durch deren unterschiedliche Entstehungszeiten und Urheberschaften sind ihre darin beschriebenen Darstellungen und Aufträge allerdings verschieden. Es gibt auch Unterkategorien in die die unterschiedlichen Engelsarten eingeteilt werden, und der Himmel wird hie und da auch mit einem königlichen Hofstaat gleichgesetzt, in dem sie Gott sogar beim Regieren behilflich sind.²⁰

Eine besondere Stellung nehmen die Seraphim und Cherubim ein:

„Zum himmlischen Hofstaat gehörten des weiteren einige geheimnisvolle Wesen, von denen die einen dem Allherrscher als Thron dienten, während andere, dem Ritual der antiken Königsakklamation folgend, ohne Unterlaß sein Lob verkündeten. Sie allein sind in der Bibel unter allen Geistwesen mit Flügeln ausgestattet, jenem Attribut, das die christliche Kunst später allen Kategorien von Engelwesen beigeben wird.“²¹

¹⁹ Carus, Paul, *Die Geschichte des Teufels. Von den Anfängen der Zivilisation bis zur Neuzeit*, Leipzig: Bohmeier Verlag 2004, S. 163.

²⁰ Vgl. Krauss, Heinrich, *Engel. Überlieferung, Gestalt, Deutung*, München: Beck 2000, S. 24.

²¹ Ebenda, S. 26.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Engel im christlichen Glauben vor allem aber auch als Vermittler und Verkünder zwischen Gott und den Menschen fungierten.²²

„Wenn der biblische Gott zu den Menschen in Kontakt trat, geschah es häufig durch einen geheimnisvollen Vermittler, der als ‚Bote‘ bezeichnet wird, hebräisch *mal’ak*, griechisch *angelos*, woraus das deutsche Lehnwort ‚Engel‘ entstand.“²³

1.3 Teufel und Engel heute

Ob man an sie glaubt oder nicht, Engel und Teufel begegnen uns überall. Denn sie werden nicht nur für Redewendungen und Kosenamen benutzt, sondern auch in vielen verschiedenen Variationen vermarktet. Man findet sie u.a. als Plüschtiguren, Dekorationsartikel und Schlüsselanhänger. Gerade in der Vorweihnachtszeit umgeben uns besonders viele Engel und Teufelsgestalten. Da findet man Engel als Baum- oder Tischschmuck und sogar in Form von Seife. Auch essbare Engel erscheinen hier und da aus Schokolade oder Marzipan. Vielerorts kann man auch den teuflischen Gesellen als Lebkuchen-, Germteig- oder Zwetschkenkrampus verspeisen. Die leckeren Krampusse gehen zurück auf eine lange Tradition und auf die in vielen Orten immer noch praktizierten Bräuche rund um Krampus und Perchten. Diese erfreuen und verschrecken in der Winterzeit, u.a. in vielen Gebieten Österreichs, nicht nur Kinder.

Während der Krampus als Begleiter des Hl. Nikolaus angesehen wird, werden den Perchten, für die es viele verschiedene Bezeichnungen gibt, mehrere Eigenschaften zugesprochen. Diese variieren, ebenso wie ihre Benennungen, je nach Ortschaft. Die zwei Eigenschaften, die sich bis heute erhalten haben und die die bekanntesten sind, zeigen die Perchten zum einen als Symbol der Dämonenvertreibung und zum anderen als Fruchtbarkeitssymbol. Die Perchten sind ein Überbleibsel der germanischen und keltischen Mythologie und erscheinen in den Raunächten, also den Tagen zwischen dem Heiligen Abend und dem Dreikönigstag. Die mythologische Figur der *Percht* (oder *Berchta*), mit ihrer *Wilden Jagd*, ihrem Motiv der *Spinnstubenfrau*, aber auch als *Glücks- und Fruchtbarkeitsbringerin*, hat ihre Entwicklung geprägt, aber auch das

²² Vgl. Ebenda, S. 11.

²³ Ebenda, S. 11.

Christentum hat sich in die Bräuche verwoben.²⁴ So wurden während der Raunächte Häuser und Höfe mit Weihwasser und Weihrauch von bösen Geistern befreit, und es wurde während der Zeit auch gefastet und gebetet.²⁵

Durch die unzähligen, verschiedensten Perchtengruppen, gibt es auch etliche unterschiedliche Darstellungsweisen. Zumeist zeigen sie sich mit Fellbekleidung, Glocken, Hörnern und geschnitzten Masken. Diese zeigen teuflische und dämonische Fratzen. „Es ist anzunehmen, dass sich die mit Fellstücken und Hörnern (wobei die Felle und Hörner ein Rudiment der Tiermaske sein dürften) ausgestatteten Figuren von den Teufelsmasken aus den geistlichen Schauspielen herleiteten.“²⁶ In den letzten Jahren vollzog sich in vielen Gruppierungen eine kaum zu übersehende Entwicklung im Aussehen ihrer Perchtenmasken: sie wurden zunehmend abstoßender und erschreckender. Wohl nicht zuletzt durch den Einfluss unterschiedlicher Horror- und Fantasyfilme.

„Die Figur und Herkunft des Krampus ist bis heute noch nicht restlos geklärt. Die Bezeichnung Krampus könnte vom altdeutschen ‚Krampen‘ kommen, was Kralle bedeutet oder sich aber vom griechischen ‚Krampos‘ ableiten lassen, was mit vertrocknet oder ausgedörrt übersetzt werden kann.“²⁷ Der Verhaltensforscher Otto König verweist im Hinblick darauf, dass während der Zeit der Monarchie griechische Dienst- und Kindermädchen in Österreich beschäftigt waren, die die aus Trockenpflaumen hergestellte Teufelsfigur Zwetschkenkrampus nannten. Die Bezeichnung „Krampus“ wurde dann laut König auf andere Teufelsdarstellungen übertragen.²⁸ Auch wenn keine genauen Angaben über die Entstehung des Krampus vorliegen, so kann man doch annehmen, dass er, wie auch die Perchten, seinen Ursprung im heidnischen Glauben hat und im Laufe der Zeit mit klerikalen Einflüssen verwoben wurde. „Alleine durch die noch heute gebräuchliche Darstellung des Krampus mit Fell, zwei Hörnern, Schwanz, langer Zunge und dem typischen Pferdefuß kann dieser mit hoher Wahrscheinlichkeit eher den ‚Teufelsvorstellungen‘ des damaligen Klerus zugeschrieben werden als heidnischen

²⁴ Vgl. Patschok, René Michael, *Der Wandel von traditionellen Brauchtumsgruppen zu modernen Entertainern. Am Beispiel der österreichischen Perchtenszene*, Dipl.-Arb. Universität Wien, Fakultät für Sozialwissenschaften 2005, S. 51f.

²⁵ Vgl. Ebenda, S. 42ff.

²⁶ Ebenda, S. 91.

²⁷ Vgl. Ebenda, S. 63.

²⁸ Vgl. Koenig, Otto, *Klaubauf-Krampus-Nikolaus. Maskenbrauch in Tirol und Salzburg*, Wien: Ed. Tusch 1983, S. 7.

Brauchtumsüberlieferungen.“²⁹ So ermahnt er noch heute gemeinsam mit dem Hl. Nikolaus die Kinder stets „brav“ zu sein. Ansonsten verteilt er nicht nur „Schläge“, sondern man wird vielleicht sogar in sein finsternes Reich mitgenommen. Aber an der Seite des Hl. Nikolaus findet man hie und da auch Engel, die ihm helfen die braven Kinder zu belohnen.

Die unterschiedlichen Bräuche rund um Krampus und Perchten verwoben sich mit der Zeit immer stärker ineinander, und eine klare Trennung wird heutzutage oft nicht mehr eingehalten. „Das breite Volk macht schon lange keinen Unterschied zwischen Perchten und Krampussen, man sieht in ihnen durchwegs teuflische Gesellen, die dem Volk das Fürchten lehren sollen.“³⁰

Aber man findet Engelswesen und teuflische Gestalten nicht nur im Brauchtum, sondern u.a. auch in unzähligen Filmen, in der Musik und in der darstellenden und bildenden Kunst. Auch in der Werbung trifft man auf Teufel und Engel. Sie werden sowohl für sinnliche und ästhetische Vermarktungskampagnen eingesetzt, als auch für plumpe und lustige. So übernehmen Engel häufig die Aufgabe besonders leckere, sozusagen „himmlisch schmeckende“ Gaumenfreuden, wie z.B. den Brotaufstrich *Philadelphia*, zu präsentieren oder einen „himmlischen“ Duft zu vermarkten. Der Teufel hingegen hat des Öfteren damit zu kämpfen, dass man versucht ihn mit tollen Produkten, wie dem passenden Laufschuh, zu besiegen oder zu vertreiben. Allerdings kommt es auch vor, dass schöne Teufel die Konsumenten dazu verführen sollen etwas Neues auszuprobieren. Die Werbung für das Männerdeo *AXE Excite* zeigte 2011 eine neue Form des „Engelsturzes“ – denn angelockt durch den umwerfenden Duft fielen weibliche Engel vom Himmel und wurden zur „Sünde“ verführt. Und selbst wenn Teufel oder Engel in den Werbungen nicht „persönlich“ auftauchen, werden viele Produkte dennoch mit Slogans wie, „teuflisch günstig“, „teuflisch gut“, „teuflisch stark“, „engelsgleich“, „himmlisch schön“, „himmlisch leicht“ usw. beworben.

Für viele Menschen im westlichen Kulturkreis sind der Fürst der Finsternis und die Himmelsboten nur mehr für derartige Redewendungen, als Werbemaskottchen oder

²⁹ Patschok, René Michael, *Der Wandel von traditionellen Brauchtumsgruppen zu modernen Entertainern. Am Beispiel der österreichischen Perchtenszene*, Dipl.-Arb. Universität Wien, Fakultät für Sozialwissenschaften 2005, S. 64.

³⁰ Grafschafter, Kurt, *Wilde Jagd. Nikolaus, Krampusse, Perchten & andere winterliche Gesellschaft*, St. Veit/Glan: Context 2005, S. 12.

als Merchandiseartikel von Interesse, und gehören für sie in das Reich der Fantasie und Mythen. Andere sehen in den Engeln und dem Teufel eine Möglichkeit ihre Probleme zu bewältigen. So mancher glaubt an persönliche Schutzengel und vor allem in der Esoterik haben Engel einen besonderen Stellenwert eingenommen.

Aber für viele Gläubige bilden sowohl der Teufel, als auch Engel immer noch einen zentralen Bereich ihrer Religion. Eine Verfechterin der Ansicht, dass der Teufel existiert ist zum Beispiel Irmgard Hofgärtner. So schreibt sie: „Denn leider Gottes, und nicht nur Gottes, sondern vor allem zum Leid des Menschen: dieser verdammte Satan existiert doch. Es stimmt nicht, daß er nur eine mythologische Figur ist.“³¹ Und der französische Schriftsteller Charles Baudelaire war der Meinung, dass es „die raffinierteste List des Teufels sei, uns einzureden, dass es ihn gar nicht gibt.“³²

Sowohl für Anhänger der Engel als auch des Teufels gibt es unterschiedliche Gruppierungen. Die bekanntesten sind das *Engelwerk* und die *Church of Satan*.

Das *Engelwerk* oder *Opus Angelorum* ist eine geistliche Bewegung, die die Verehrung der Engel verbreiten will und 1949 in Innsbruck gegründet wurde.³³

„Sinn und Ziel des Werkes der heiligen Engel ist eine Vertiefung und Ausweitung des Glaubenswissens über die heiligen Engel, die Gott am Anfang der Zeit zusammen mit der sichtbaren Welt erschaffen hat (vgl. KKK 325-327). Das Werk möchte darüber hinaus eine starke Bindung des gläubigen Menschen an die hl. Engel und ihre übernatürliche Hilfe fördern, denn sie sind ‚dienende Geister, ausgesandt, um denen zu helfen, die das Heil erben sollen‘ (Hebr 1, 14). Dies soll die Gläubigen zu einer Festigung der Gotteserkenntnis und Liebe zu Gott, zu einer Stärkung des Glaubens und der Treue führen.“³⁴

Die Engellehre des *Engelwerks* basiert auf den Niederschriften der 1978 verstorbenen Österreicherin Gabriele Bitterlich, die von den Anhängern des *Engelwerks* als Mutter bezeichnet wird und die in ihren Aufzeichnungen hunderte Engel und Dämonen nannte und deren Aussehen und Eigenschaften beschrieb. Das Wissen um diese erhielt die in Tirol lebende Frau angeblich aus Privatoffenbarungen.

³¹ Hofgärtner, Irmgard, *Teufel und Dämonen. Zugänge zu einer verdrängten Wirklichkeit*, München: Verlag J. Pfeiffer 1985, S. 11.

³² Vgl. Läßle, Alfred, *Engel und Teufel. Wiederkehr der Totgesagten. Eine Orientierung*, Augsburg: Pattloch 1993, S. 53.

³³ Vgl. O.N., „Engelwerk“, *Wikipedia. Die freie Enzyklopädie*, o.J., <http://de.wikipedia.org/wiki/Engelwerk> (18.04.2011)

³⁴ O.N., „Spiritualität“, *Engelwerk*, 2010, <http://www.engelwerk.at/ueberuns/spiritualitaet/spiritualitaet.html> (20.04.2012)

Kritiker nehmen allerdings an, dass sich die Schriften hauptsächlich an der Kabbala, sowie an apokryphen Schriften orientieren und vor allem die Phantasie von Gabriele Bitterlich wiedergeben:

„Der Verdacht, daß die »Offenbarungen« auf Wissen aus Büchern, angereichert mit eigener Phantasie, beruhen, liegt nahe.“³⁵

„Für die einen ist das Engelwerk (Opus Angelorum) eine besonders fromme, wirklich katholische Organisation, die an den besten Traditionen der Kirche festhält. Aus Sicht der anderen handelt es sich dabei um eine gefährliche, weltfremde Sekte, deren Leitung die Anhänger religiös und wirtschaftlich ausbeutet, mit der Angst regiert und die ganze Kirche unterwandern und in ihre Macht bringen will. Beide Gruppen meinen, die Kirche retten zu müssen, die einen durch das Engelwerk, die anderen vor dem Engelwerk.“³⁶

Aber auch der Teufel hat seine Anhänger. Im April 1966 wurde in Kalifornien die *Church of Satan* von Magus Anton Szandor LaVey gegründet.³⁷ Auch wenn es weltweit verschiedene Arten des Satanismus gibt, zeigt sich in ihren Grundzügen immer eine „Rebellion gegen jedes traditionelle religiöse Establishment und gegen die Strukturen der Modernität in einer verschärften bis perversen Form“.³⁸ Während einige Mitglieder dieser Gruppierungen nur das Gefühl von Gemeinschaft genießen, nehmen andere ihre Art des Glaubens sehr ernst.

Als eines der Symbole der Satanisten wird die Zahl 666 gesehen. Diese sagenumwobene Zahl, deren Ursprung weit in die Geschichte zurückreicht, wird durch eine Stelle in der Offenbarung des Johannes markiert. Hier heißt es: „Wer Verstand hat, berechne den Zahlenwert des Tieres. Denn es ist die Zahl eines Menschennamens; seine Zahl ist sechshundertsechszig.“³⁹ Auch wenn das hier beschriebene Tier von vielen mit Satan gleichgesetzt wird, sehen viele Forscher in dieser Zahl lediglich eine Andeutung auf den römischen Kaiser Nero.

Man muss allerdings kein Satanist sein um an den Teufel zu glauben. Das folgende Beispiel illustriert, dass nach wie vor viele Menschen Angst vor dem Teufel haben:

³⁵ Läßle, Alfred, *Engel und Teufel. Wiederkehr der Totgesagten. Eine Orientierung*, Augsburg: Pattloch 1993, S. 44.

³⁶ Ebenda, S. 44.

³⁷ Vgl. Ebenda, S. 57.

³⁸ Claret, Bernd J., *Geheimnis des Bösen: zur Diskussion um den Teufel*, Innsbruck/ Wien: Tyrolia-Verlag 1997, S. 53.

³⁹ „Offenbarung des Johannes 13,18“, *Die Bibel – In der Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift*, Hg. Interdiözesaner Katechetischer Fond, Klosterneuburg: Österr. Kath. Bibelwerk 1986, S. 1386 – 1387.

Carolyn Risher, die Bürgermeisterin der kleinen Gemeinde Inglis in Florida, verbannte nach den Anschlägen vom 11. September 2001, den Teufel höchstpersönlich aus ihrer Gemeinde:

„Satan, ruler of darkness, giver of evil, destroyer of what is good and just, is not now, nor ever again will be, a part of this town of Inglis, [...]“⁴⁰

Auch der Exorzismus im christlichen Sinne ist kein Relikt aus der Vergangenheit oder ein bloßes Hirngespinnst von Filmemachern. Er wird tatsächlich noch von Kirchenvätern angewendet bzw. angeboten. Der Theologe Klaus Berger beschreibt in seinem Buch *Wozu ist der Teufel da?* die Schwierigkeiten beim Austreiben von Dämonen. Er ist der Meinung, dass jedem Betroffenen geholfen werden muss, da das Verhalten eines Besessenen ihm selbst, sowie auch anderen, schaden kann. Liest man Bergers Beschreibung von dem Verhalten eines Besessenen, hat man sofort die Bilder von Filmen wie *Der Exorzist* (1973), *Der Exorzismus von Emily Rose* (2005), *Der letzte Exorzismus* (2010) oder *The Rite – Das Ritual* (2011) im Kopf, denn so schreibt er unter anderem, dass sich Dämonismus durch Fieber, Stummheit, sowie in psychosomatischen Zwängen usw. äußern kann. Er unterscheidet diese Besessenen von Menschen die vom Teufel inspiriert wurden:

„Wenn Menschen vom Teufel inspiriert oder dessen Repräsentanten sind (Petrus, Judas, der römische Kaiser), liegt der Fall grundsätzlich anders. Hier liegt jedes Krankheitsbild fern, und das Handeln schadet nicht direkt dem Träger, sondern vor allem anderen.“⁴¹

Der österreichische Bischof Dr. Kurt Krenn gab vor einigen Jahren, nachdem Papst Johannes Paul II. am 27. März 1982 an Francesca Fabrizi persönlich einen Exorzismus durchführte, in einem Interview an, dass der Teufel und das Böse zum Glaubensgut der Kirche gehören:

„Es gibt das Böse. Es gibt böse Geister unter den Menschen. Es gibt Wesen, die für das Böse arbeiten. Es gibt die schlimmsten Phänomene der Besessenheit. Doch soll der Exorzismus den Fällen vorbehalten sein, in denen wir keinen anderen Ausweg haben. Besessenheit ist keine Frage der Schuld

⁴⁰ Tuchman, Gary, „Florida town casts out Satan“, *CNN*, 29.01.2002, http://articles.cnn.com/2002-01-29/us/town.satan_1_mayor-carolyn-risher-town-meeting-satan?_s=PM:US, (28.03.2011)

⁴¹ Berger, Klaus, *Wozu ist der Teufel da?*, Stuttgart: Quell Verlag 1998, S. 97.

des Besessenen. Das ist jemand, dem man helfen muss, so wie man einem Kranken hilft.“⁴²

Dennoch sind Besessenheit und der Glaube an Dämonen heute für die meisten westlichen Menschen nicht real vorstellbar. Spätestens seit der Aufklärung haben der Teufel und seine Untergebenen viel von ihrem einstigen Schrecken verloren. Die Menschen sahen sich immer mehr als starke, für ihre Fehler selbst verantwortliche Individuen. Auch der italienische Wissenschaftler Fabio Giovannini sieht das ähnlich:

„Für den konkreten Menschen ist der Dämon nichts außerhalb liegendes mehr – er selbst ist der Dämon. Der Dämon ist eine Wesenheit vom eigenen Ich des Menschen. Speziell das 20. Jahrhundert hat, nach den Teufelspakten des 18. und des frühen 19. Jahrhunderts, den Leibhaftigen lieber entmaterialisiert und ins Subjekt hineinverlagert; zumindest aber hat es ihn so weit humanisiert, daß er zur Projektion dessen wurde, der ihn sich einbildete. Der Teufel verlor seine Hörner und Bocksfüße, wurde zur normalen Person, zumindest was sein Erscheinungsbild anbetrifft.“⁴³

1.4 Wie der Teufel auf die Bühne kam

„Der Ursprung des Bühnenteufels ist in nichtdramatischen, hauptsächlich theologischen, Texten zu finden. In ihnen stecken viele Details der Teufelsfigur, die die Schriftsteller in ihrer Darstellung des Dämons beeinflusst haben.“⁴⁴

Der Teufel und seine Dämonen, bzw. Unterteufel, wurden im Mittelalter zu häufig dargestellten und beliebten Figuren. Der Fürst der Hölle verkörperte das Böse schlechthin und diente, als Gegenspieler des Guten, hauptsächlich zur Belehrung des Publikums.

„Anfangs diktiert noch die Absicht, Glaubenswahrheiten zu veranschaulichen und den Teufel als Kontrastfigur zu Christus und den Engeln auf die Bühne zu bringen die äußere Erscheinung, Sprache und Gebärden der Teufelsfigur des mittelalterlichen geistlichen Dramas.“⁴⁵

⁴² Huber, Georges, *Weiche Satan! Der Teufel heute*, Stein am Rhein: Christiana-Verlag 1997, S. 134.

⁴³ Giovannini, Fabio, „Literarische Teufeleien“, *Das Buch vom Teufel. Geschichte, Kult, Erscheinungsformen*, Hg. Anna Crispino / Fabio Giovannini / Marco Zatterin, Frankfurt am Main: Eichborn 1987, S. 95.

⁴⁴ Dworak, Barbara, *Das Verschwinden des Theaterteufels im England des 16. und 17. Jahrhunderts*, Dipl.-Arb. Universität Wien, Fakultät für Human- und Sozialwissenschaft 2002, S. 43.

⁴⁵ Hagenbichler, Elfriede, *Die Teufelsdarstellung im mittelalterlichen Drama. Mit einem Ausblick auf das Drama des 16. Jahrhunderts*, Dipl.-Arb. Universität Wien, Geisteswissenschaftliche Fakultät 1993, S. 194.

Bei den anfänglichen Bühnenteufeln gab es etliche allgemeine Merkmale, aber dennoch kein allgemein gültiges Erscheinungsbild, sondern eine große Bandbreite von individuellen Kostümen. Vermutlich aufgrund der Selbstverständlichkeit von solchen Kostümen gibt es darüber nur wenige Aufzeichnungen.⁴⁶

Zu Beginn dürfte es sich bei den Teufelskostümen meistens um welche in Schlangen- oder in wilder, abschreckender Tierform gehandelt haben, mit typischen Attributen wie Bocksfüßen, Ziegenbart oder Hörnern.⁴⁷ Auf optischer Ebene hielt man sich anfänglich sehr an die bildlichen Darstellungen der Kirchenregimente, doch kamen auch Einflüsse von älteren Mythen und Glaubensrichtungen hinzu:

„Manche Vorstellungen sind direkt von den germanischen Göttern Wotan und Donar ableitbar: der Pferde- oder Bocksfuß, der Schwefelgestank, das Bild des Teufels als Jäger in grünem Mantel und mit eingedrücktem Hut.“⁴⁸

Außerdem lässt sich sagen, dass die Hauptfarben der Teufelskostüme schwarz und rot waren, um sie von dem Weiß der Götter oder Engel abzuheben.⁴⁹ Weitere eindeutige Kontraste zwischen Gut und Böse wurden auf der Spielebene gesetzt. Die Teufel erschienen wild und chaotisch, während sich die Engel möglichst angemessen und würdevoll bewegten, um ihre innere Harmonie widerzuspiegeln.⁵⁰ Manche Bühnenteufel hinkten auch, was als Andeutung auf den Engelssturz verstanden werden kann.⁵¹ Auch kam es vor, dass sie Teufelsgesänge und Teufelstänze aufführten. Beides natürlich wiederum in starkem Kontrast zu den Gesängen und Tänzen der Engel.⁵²

Laut Elfriede Hagenbichler verfügten die Kostüme der Teufel im Mittelalter zumeist über eindeutig teuflische Attribute wie Hörner, Eselsohren, Rüssel, Vogelschnäbel und -füße, Klauen, Schwänze – die hinten am Kostüm festgenäht wurden – und Flügel, die zumeist entweder auf den Armen, oder am Rücken befestigt wurden. Manche Teufelsmasken dürften auch so konstruiert gewesen sein, dass man mit

⁴⁶ Vgl. Dworak, Barbara, *Das Verschwinden des Theaterteufels im England des 16. und 17. Jahrhunderts*, Dipl.-Arb. Universität Wien, Fakultät für Human- und Sozialwissenschaft 2002, S. 46.

⁴⁷ Vgl. Ebenda, S. 46ff.

⁴⁸ Pinter, Brigitte, *Mephistopheles als Teufel*, Dipl.-Arb. Universität Wien, Geisteswissenschaftliche Fakultät 1992, S. 30.

⁴⁹ Vgl. Hagenbichler, Elfriede, *Die Teufelsdarstellung im mittelalterlichen Drama. Mit einem Ausblick auf das Drama des 16. Jahrhunderts*, Dipl.-Arb. Universität Wien, Geisteswissenschaftliche Fakultät 1993, S. 13ff.

⁵⁰ Vgl. Ebenda, S. 84.

⁵¹ Vgl. Ebenda, S. 88.

⁵² Vgl. Ebenda, S. 89ff.

ihnen Feuer speien konnte.⁵³ So manche Teufel hatten auch krumme Nasen, die als Ausdruck eines besonders schlechten Charakters gesehen wurden, oder sogar weibliche, zumeist verdorrte und leere Brüste, die als Gegenmotiv zu „Maria lactans“ – „die nährend Maria“ – verstanden wurden.⁵⁴ Zuweilen verkleideten sich Teufel auch als Engel, Mönche, Schlangen, Bauern, alte Weiber oder schöne junge Frauen, um Menschen zu täuschen. In diesem Fall schaute meist dennoch irgendein klar erkennbares Teufelsattribut aus der jeweiligen Verkleidung hervor.⁵⁵ Häufig verwendete Requisiten waren Ketten, die in frühen Spielen von Christus verwendet wurden um den Teufel zu fesseln.⁵⁶

Im Laufe der Zeit änderten sich die äußeren Erscheinungsformen des Teufels ebenso wie sein Ansehen und seine Bedeutung. „Der Teufel löste sich [...] schrittweise von seinen charakteristischen Eigenschaften im geistlichen Drama des Mittelalters und entwickelte im Gegenzug dazu Dynamik und Eigenleben.“⁵⁷ Er wurde im Laufe der Jahrhunderte sogar zu einer Witzfigur degradiert, oder diente oftmals nur noch dazu das Publikum mit speziellen Effekten zu beeindrucken.

Da die Teufel und Dämonen durch die Aufklärung immer mehr vermenschlicht wurden, geschah selbiges auch auf der Bühne. Bis sie letzten Endes ihren Platz für die rein menschlichen Bösewichte räumen mussten, die in ihren Charakteristiken aber sehr wohl noch an die früheren Teufel erinnerten.

„Dadurch, daß der Teufel aber als ‚Mensch‘ zwischen Menschen wandelt, wird das Böse subtiler und tückischer [...]. Der Teufel wird gleichsam in den Menschen hinein genommen und die Ursache allen Bösen ist der Mensch selbst geworden.“⁵⁸

Auch wenn der Teufel seine Vormachtstellung auf den Bühnen seit dem Mittelalter immer mehr und mehr verloren hat, ist er nie gänzlich von den Bühnen verschwunden.

Der wohl bekannteste Teufel der je die Bühnen heimsuchte ist Mephistopheles. Mit dieser Figur schuf Goethe einen Teufel, den Giovannini als den „einzigen wirklich

⁵³ Vgl. Ebenda, S. 25.

⁵⁴ Vgl. Ebenda, S. 39.

⁵⁵ Vgl. Ebenda, S. 46ff.

⁵⁶ Vgl. Ebenda, S. 196.

⁵⁷ Dworak, Barbara, *Das Verschwinden des Theaterteufels im England des 16. und 17. Jahrhunderts*, Dipl.-Arb. Universität Wien, Fakultät für Human- und Sozialwissenschaft 2002, S. 44.

⁵⁸ Ebenda, S. 65.

teuflischen Star, den das Theater konkret auf die Bühne zu bringen und als Schauspielfigur auftreten zu lassen wagt“⁵⁹ sieht. „Als rebellische und alles verleugnende Figur und titanischer Förderer reiner Vernunft wird er zum idealen Theater-Teufel – in menschlicher, nicht monströser Gestalt.“⁶⁰ Giovannini ist der Meinung, dass Mephistopheles allerdings erst bei seinem Eintritt in die Oper seinen eigentlichen Höhepunkt erreicht hat, da er hier mehr und mehr zur Hauptperson wurde, bis es ihm in der Romantik und der Bohème sogar gelang Faust vom Theater zu vertreiben.⁶¹

1.5 Wie die Engel auf die Bühne kamen

Engel spielten in der Entstehungsgeschichte des europäischen Theaters eine wesentliche Rolle. Denn der Ursprung des geistlichen Spiels liegt in der Urform der Osterfeier, in einem aus der Liturgie entwickelten Dialog zwischen dem Engel und den Marien am Grabe über die Auferstehung Jesus. Den Ausgangspunkt bildet ein im 10. Jahrhundert belegter Tropus. Aus der ersten Beschreibung dieses Tropus geht hervor, dass derjenige der den Engel verkörperte eine Alba, also das knöchellange, weiße, liturgische Grundgewand und einen Palmzweig in seiner Hand trug. In anderen Beschreibungen dieser Szene hebt sich der Engel von den Frauen vor dem Grab durch schöneres oder lauterer Singen ab und hatte ihnen gegenüber eine besondere Stellung.⁶²

Der deutsche Wissenschaftler Reinhold Hammerstein sieht die Figur des Engels bei der Entstehung des europäischen Theaters folgendermaßen:

„Der singende Engel steht an der Schwelle des geistlichen Spieles und damit auch des europäischen Theaters, genau an der Übergangsstelle vom Liturgisch-Chorischen zum Dialogisch-Dramatischen, vom Liturgisch-Sinnbildlichen zum Dramatisch-Realistischen. Auch im geistlichen Spiel ist er – neben seiner Rolle als Bote der Übernatur, als Träger der Gewißheit von der

⁵⁹ Giovannini, Fabio, „Literarische Teufeleien“, *Das Buch vom Teufel. Geschichte, Kult, Erscheinungsformen*, Hg. Anna Crispino / Fabio Giovannini / Marco Zatterin, Frankfurt am Main: Eichborn 1987, S. 150.

⁶⁰ Ebenda, S. 150.

⁶¹ Vgl. Ebenda, S. 150.

⁶² Vgl. Hammerstein, Reinhold, *Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters*, Bern u.a.: Francke Verlag 1962, S. 71ff.

Auferstehung, als Mittler der Werke Gottes – vor allem Repräsentant des Lobes Gottes.“⁶³

Die ursprüngliche Aufführungssprache war Latein und die Passagen wurden anfänglich stets gesungen. Dies änderte sich im Laufe der Zeit. Immer häufiger wurde in volkstümlicher Sprache gesungen und letztlich auch in dieser gesprochen. Es kam immer stärker zur Vermischung der Sprachen und der Aufführungsstile.

Allerdings wurden die Textstellen der Engel länger in Latein gehalten und gesungen, was ihre Stellung im Vergleich zu den Marien hervorhob.⁶⁴

Auch der Raum der Aufführung änderte sich mit der Zeit. Ursprünglich fanden sie rund um den Altar in den Kirchen statt, später verlagerte sich das Szenarium nach draußen, vor die Kirche.⁶⁵

„Während man früher annahm, daß die Bühne in drei Stockwerken übereinander geschichtet war, wissen wir heute, daß alle Szenerien, die sogenannten *mansiones*, in einer Ebene nebeneinander aufgebaut waren, bis zu einer Breite von 100 Metern. Himmel und Hölle wurden an den entgegengesetzten Enden des Platzes aufgebaut. Darin liegt eine deutliche Beziehungs- und Symbolkraft. Die Bühne ist ein Abbild der Welt im Kleinen und zeigt den handelnden Menschen buchstäblich zwischen Himmel und Hölle. Meist war der Himmel als Sitz Gottes und der Engel über die anderen *mansiones* etwas erhöht und wurde über Leitern oder Stufen erreicht. Man bezog diese Stufen auch symbolisch auf die neun Engelschöre. [...] Die Hölle wurde als Riesenofen oder überdimensionaler Rachen entsprechend ausgestaltet. Rauch und ein wüster Lärm von Kesseln, Becken und Geschrei, der *strepitus diaboli* und der Verdammten, ertönte aus ihrem Inneren. [...] Die Engel haben im geistlichen Spiel im Laufe der Zeit noch eine weitere charakteristische Funktion erhalten. Sie sind Ordner des Spielverlaufs, Einleiter und Erklärer, Wegebahner, die bei der Aufzugsprozession der Spieler eine Gasse durch die Zuschauer öffnen.“⁶⁶

Im deutschsprachigen Raum entwickelten sich aus den ursprünglich liturgischen Feiern die Oster-, Passions- und Legendenspiele. Im französischen Raum hingegen werden alle mittelalterlichen religiösen Spiele außerhalb des Kirchenraums als Mysterienspiele, im englischen als Mirakelspiele bezeichnet.⁶⁷

⁶³ Ebenda, S. 72.

⁶⁴ Vgl. Ebenda, S. 76f.

⁶⁵ Vgl. Ebenda, S. 78f.

⁶⁶ Ebenda, S. 79.

⁶⁷ Vgl. Vey, Rudolf, *Christliches Theater in Mittelalter und Neuzeit*, Aschaffenburg: Paul Pattloch Verlag 1960, S. 68.

Genau wie der Teufel sind auch die Engel nie gänzlich von der Bühne verschwunden. Man kann sagen sie sind, ob in akkurat religiöser Vorstellung, in veränderter und abgeleiteter Form, oder „nur“ als Allegorie und Metapher, unverzichtbare Figuren des Theaters.

1.6 Teufel im Film

Seit es das Medium Film gibt, sind Menschen davon fasziniert das an sich Unsichtbare und Übernatürliche auf der Leinwand sehen zu können. Daher ist es nicht verwunderlich dass es unzählige filmische Werke über Teufel und Engel gibt.

So findet man den Teufel vom sympathischen Narren bis hin zum „allmächtig Bösen“, dessen einziges Ziel es ist der Menschheit Schmerz, Angst und Leid zu bringen. Nicht minder unterschiedlich sind seine optischen Erscheinungen. Vermenschlicht und gepflegt im schicken Anzug, als animalisch abscheuliches Monster, oder als stereotype Figur mit Hörnern, Schweif und Ziegenfuß, als die er u.a. in dem 2006 erschienenen Film *Kings of Rock – Tenacious D* zusehen war. In einigen Filmen ist der Teufel als Präsenz zwar spürbar, aber dennoch unsichtbar für den Zuschauer und die Filmfiguren. In manchen unterwirft er den menschlichen Geist und bemächtigt sich so den Körpern seiner Opfer.

Laut Marco Zatterin, war Georges Méliès 1896 mit seinem Film *Das Schloß des Teufels* einer der ersten der den Teufel in bewegten Bildern zeigte.⁶⁸ Der Teufel, den Méliès in seinen Werken zeigte, war kein böser, furchteinflößender Höllenbewohner, denn „er leitete sich von den Karikaturen ab, die im Jahrhundert zuvor die Komödien von ihm entworfen hatten“.⁶⁹ Die Teufel die er schuf waren „ganz im persönlichen Stil von Méliès, überaus künstlerisch, burlesk, betont unglaublich.“⁷⁰

⁶⁸ Vgl. Zatterin, Marco, „Das Teufels-Kino“, *Das Buch vom Teufel. Geschichte, Kult, Erscheinungsformen*, Hg. Anna Crispino / Fabio Giovannini / Marco Zatterin, Frankfurt am Main: Eichborn 1987, S. 170.

⁶⁹ Ebenda, S. 170.

⁷⁰ Ebenda, S. 170.

Während in Amerika zu Beginn des 20. Jahrhunderts wenig Interesse für den Teufel im Film bemerkbar war, war Nord- und Mitteleuropa, allen voran Deutschland, dem Teufel-Motiv sehr zugetan.

„Bei der Frage nach den Gründen für so viel Interesse des sogenannten *expressionistischen* Kinos am Sujet des Teufels oder zumindest des Bösen muß man sich die Situation Mitteleuropas nach dem 1. Weltkrieg vergegenwärtigen. Es waren traurige, verwirrende Zeiten, ein Brot kostete eine Million Reichsmark, man mußte auf den Wiederaufbau hoffen, lebte in der Wirtschaftskrise, sah gleichzeitig die Nazidiktatur greifbar naherücken – ein neuer Zyklus der Zerstörung also. Robert Wiene, Fritz Lang, Friedrich Murnau, Georg Papst und viele andere zeigten ein tiefes Verständnis für diese neuen Gefühle.“⁷¹

Bis zur Machtübernahme Hitlers traten der Teufel und das Böse in den expressionistischen Filmen in den unterschiedlichsten Varianten und Facetten auf. Die nun wachsende Bedrohung in der Realität verdrängte, vor allem in Europa, das Böse dann aber mehr oder weniger von der Leinwand, bis es Ende der 50er Jahre dort wieder seine vollkommene Berechtigung zurückerlangte, nachdem der Schrecken des Krieges allmählich abflaute. Auch wenn es bereits in den 50er Jahren, sowohl in Europa als auch in Amerika, wieder vereinzelt Filme gab, die den Teufel thematisierten, war die eigentliche Wiedergeburt des schrecklich Bösen in Kooperation mit dem Teufel auf der Kinoleinwand Roman Polanskis *Rosemary's Baby* aus dem Jahre 1968.⁷²

Der Film wurde weltweit ein großer Erfolg, der in den darauf folgenden Jahren viele andere Filmemacher inspirierte. Nur fünf Jahre später folgte dann mit *Der Exorzist* von William Friedkin, ein Film der sich mit einem weiteren Motiv des Teufels auseinandersetzte, nämlich des vom Teufel besessenen Menschen. Er zeigte das Thema des Exorzismus brisanter und detailreicher, als man es je zuvor auf der Leinwand gesehen hatte und wurde zu einem weiteren Meilenstein der Filmgeschichte.

Die Idee zu seinem Bestseller lieferte dem Autor William Peter Blatty angeblich ein 1949 erschienener Zeitungsbericht der "Washington Post", in dem über eine erfolgreiche Teufelsaustreibung an einem Jungen berichtet wurde. Der Autor war

⁷¹ Ebenda, S. 171.

⁷² Vgl. Mallinkrodt-Neidhardt, Sylvia, *Satanische Spiele. Die Renaissance von Teufel und Co. Eine kritische Analyse*, Neukirchen-Vluyn: Neukirchener Verlagshaus 2002, S. 149.

überzeugt, dass sich die damaligen jungen Leute mitten in einer Wende vom extremen wissenschaftlichen Materialismus zum Mystizismus befanden.⁷³

Tatsächlich wurden Filme mit teuflischen Themen gerade wegen ihrer beunruhigenden Bilder zu unheimlich gut besuchten Kinofilmen und somit zu Kassenschlagern. Aber zugleich tauchten auch viele Kritiker auf, die befürchteten dass diese Filme einen negativen Einfluss auf die Rezipienten haben könnten:

„Einer der bis heute umstrittensten Filme des Genres ist Sam Raimis ‚Tanz der Teufel‘ (‚The Evil Dead‘, USA 1982): [...] Der surrealistische Slapstick-Splatterfilm, der es immer wieder mit der Zensur zu tun bekam, wird regelmäßig für jugendliche Gewalttaten verantwortlich gemacht, die unbegreifbar erscheinen. Auch im Fall der ‚Satansmörder‘ von Sondershausen wurde er als Erklärung für das Unerklärliche bemüht.“⁷⁴

Dass Filme, die dieses Thema behandeln, auch heute noch unheimlich gefragt sind, zeigt sich allein darin, dass 2013 eine Neuverfilmung von *Tanz der Teufel* unter dem Titel *Evil Dead* erschien. In diesen Filmen, wie in etlichen anderen, wurden der Teufel und seine Dämonen zwar stark thematisiert, aber nicht personifiziert dargestellt.

Dennoch gewann auch der Teufel leibhaftig seinen Platz auf der Kinoleinwand zurück. Wie z.B. in *Angel Heart* (1986) mit Robert De Niro, *Die Hexen von Eastwick* (1987) mit Jack Nicholson oder *Im Auftrag des Teufels* (1997) mit Al Pacino als Satan. Auffällig ist dass alle zuletzt erwähnten Darsteller den Höllenfürsten als charismatischen, mächtigen, gepflegten und im Leben erfolgreichen Mann verkörperten, der in schicken Anzügen Gegner leicht einschüchtern und Frauen ebenso leicht umgarnen kann. Peter Stormare in *Constantine* (2005) sticht aufgrund seiner optischen Darstellung aus der Fülle der Teufelsfiguren heraus, denn sein Anzug ist weiß – die Farbe der Reinheit, die früher stets den Engeln zugesprochen wurde.

Vergleichsweise selten wird der Teufel als Frau gezeigt. Wenn dies doch der Fall ist, wird er zumeist als wunderschöne, sinnliche Verführerin dargestellt, wie ihn z.B. Elizabeth Hurley in *Teuflisch* (2000) gibt.

⁷³ Vgl. O.N., „Ich treibe dich aus, unreiner Geist!“, *Der Spiegel*, 23.09.1974, <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-41674117.html> (02.02.2012)

⁷⁴ Mallinkrodt-Neidhardt, Sylvia, *Satanische Spiele. Die Renaissance von Teufel und Co. Eine kritische Analyse*, Neukirchen-Vluyn: Neukirchener Verlagshaus 2002, S. 151.

1.7 Engel im Film

Nicht nur in den verschiedenen Faustverfilmungen erscheinen Engel. Es gibt eine Fülle von unterschiedlichen Darstellungsweisen dieses beliebten Filmmotivs.

In diesem Kapitel nehme ich die meisten Anleihen aus Anne Kramers Buch *Das Kino: Ort der Engel. Die Funktion von Engelsgestalten im Film. Symbol-Mythos-Medien*, das sich sehr ausführlich und genau mit diesem Thema auseinandersetzt.

Für Kramer ist der Engel „cineastische Gestalt par excellence“⁷⁵:

„Der Engel im Film sieht alles, bezeugt alles und nimmt alles auf. Er spiegelt dem Menschen sein eigenes Bild wider und lässt ihn dadurch sich selbst erkennen. Der Engel im Film ist eine personifizierte Sehhilfe des Menschen. Der Engel im Film öffnet Augen.“⁷⁶

Auch wenn es schon in den sehr frühen Filmen Engelsdarstellungen gab, war das Hauptaugenmerk dieser Filme nicht auf die Engel selbst gelegt. Sie waren zu Beginn nur belanglose Nebenfiguren. Daher wird vom Engelfilm als Genre erst ab den 20er Jahren gesprochen. Auch waren sie anfänglich fast ausschließlich Wesen, die nichts mit den irdischen Wirrungen der Menschen zu tun hatten und nur als Symbole für den Himmel und das Leben nach dem Tod eingesetzt wurden.

Von vielen Filmwissenschaftlern wird *The Kid* von Charlie Chaplin aus dem Jahre 1921 als erster Engelfilm aufgeführt. Mehr Individualität erhielten die Filmengel allerdings erst ab den 40er Jahren. Ihr Wirken bezog sich immer mehr auf die irdische Welt und so wurden sie immer mehr mit den irdischen Schicksalen der Menschen konfrontiert und darin verstrickt. Während sich der Teufel in den Jahren zwischen 1940 und 1949 nur selten auf der Leinwand blicken ließ, war das Sujet des Engelfilms in dieser Zeit gefragter als je zuvor. Als Grund hierfür darf angenommen werden, dass der Zweite Weltkrieg ein besonderes Bedürfnis nach tröstenden und hoffnungsvollen Filmen provozierte.

In dieser Zeit entstanden auch die ersten komödiantischen Engelfilme, die dann in den 50er Jahren überhand nahmen. Auch entstand während dieser Jahre der Typus

⁷⁵ Kramer, Anne, *Das Kino: Ort der Engel. Die Funktion von Engelsgestalten im Film*, Münster: LIT 2006, S. 14.

⁷⁶ Ebenda, S. 14.

des sich in einen Menschen verliebenden Engels. Nach dem Ende des Krieges nahm die Beliebtheit des Engelfilms wieder ab. Allerdings waren die Engel ab den 60er Jahren wieder stärker und facettenreicher auf der Leinwand vertreten und erhielten immer mehr verschiedenartige Gesichter, bevor sie in den 70er Jahren wieder etwas an Interesse einbüßen mussten.

In den 80er Jahren entstanden dann viele nennenswerte Engelfilme, sowohl in Amerika, als auch in Europa. Dazu zählen *Je vous salue Marie* (1984) von Godard, *The Last Temptation of Christ* (1988) von Martin Scorsese und *Always* (1989) von Steven Spielberg.

Dass der Engelfilm in den 90er Jahren dann wieder einen derart gewaltigen Aufschwung hatte, erklärt sich Kramer mit dem Naherücken des ungewissen neuen Millenniums. Ein oft behandeltes Thema dieser Zeit war der Kampf zwischen Gut und Böse, der in diesen Filmen durch die Auseinandersetzung zwischen Engel und Teufel dargestellt wurde. In ihnen wurde häufig das Thema des Engelsturzes aufgegriffen und die Teufel somit als gefallene Engel offenbart. Dieses Thema ist auch heute noch überaus beliebt. Die bekanntesten Filme dieses Genres sind *God's Army - Die letzte Schlacht* (1995) – dem fünf weitere Teile folgten, *Dogma* (1999), *Constantine* (2005), *Gefallene Engel* (2006) – mit drei Fortsetzungen, und *Legion* (2010).

Aber die Filmengel der letzten Jahre waren nicht ausschließlich kämpferische Wesen. Im Gegenteil, sie zeigten sich vielseitiger, wandelbarer und eigenständiger als je zuvor. So tauchten sie u.a. auch immer wieder als Verliebte auf, wie in *Stadt der Engel* (1998), der als Hommage an Wim Wenders *Der Himmel über Berlin* (1987) verstanden werden kann.

Wie beim Teufel gibt es auch bei den Engeln im Film verschiedene optische Darstellungsweisen.

Das unschuldig und rein anmutende Weiß, das in der Kunstgeschichte am häufigsten Verwendung fand für die Darstellung ihrer Gewänder, findet sich auch bei Filmengeln sehr häufig, allerdings nur selten in Form von langen, antik anmutenden Kleidern.

„Der Film verzichtet, ohne den bereits erwähnten Anspruch auf Einheitlichkeit, weder auf den Blick in die Kunstgeschichte noch in die religionsgeschichtliche Entwicklung des Engelsmotivs, bleibt aber unverbindlich bei der Inanspruchnahme einzelner Aspekte. Der Film kann sich eines reichen Fundus

bedienen, ohne sich dessen künstlerischen oder religiösen Vorstellungen und Erwartungen unterzuordnen.“⁷⁷

Im Film orientiert sich das äußere Erscheinungsbild der Engel zumeist an ihrer Aufgabe, bzw. Funktion. Da die meisten das Vertrauen der Menschen erhalten wollen, ist es für sie natürlich hilfreich möglichst unauffällig zu bleiben. Daher werden sie oft ohne ihr wohl berühmtestes Erkennungsmerkmal dargestellt:

„Die in der Kunst seit dem 4. Jahrhundert so selbstverständlich gewordenen Flügel als Erkennungszeichen der Engel wirken im Film antiquiert und kommen als Attribut in nur wenigen Produktionen zum Einsatz. In der jeweiligen Filmrealität stellen sie eher ein Problem als einen Beweis der Authentizität dar und erhöhen die Gefahr, den Engel zur Karikatur zu degradieren. Was in der bildenden Kunst über Jahrhunderte tradiert wurde und sich als ikonographisches Merkmal bewährt hat, kann nicht in gleichem Maße für den Film gelten, der mit anderen Realitätsansprüchen konfrontiert ist. Malerei und Bildhauerei beschreiben in ihren Werken Einzelsituationen, die unbeweglich, unveränderlich und geduldig dem Blick des Zuschauers standhalten. Die Dynamik entsteht allein durch Komposition und Konzeption des Künstlers, unabhängig davon, ob die Kunst einer Zensur unterliegt oder ausschließlich vom Schaffenden verantwortet werden muss. Im Film, dem gegenwärtig (noch) visuellen Medium schlechthin, tritt die bildliche Gestaltung des Engels hinter inhaltlichen und funktionalen Belangen zurück.“⁷⁸

Wenn Filmengel dennoch Flügel haben, haben diese zumeist eine besondere Funktion. In den Filmen *Dogma* (1999) und *Constantine* (2005) manifestieren sich die Engel als solche durch große Flügel. In beiden Filmen werden diese brutal entfernt, wodurch sie zu einfachen, sterblichen Menschen werden und Schmerz und Emotionen empfinden.

Auffällig ist dass die meisten Filmengel, die als Seelenbegleiter bzw. Schutzengel fungieren, in einen Anzug gekleidet sind, wie in *Heaven can wait* von 1978. Der Anzug ist nicht nur für teuflische Gesellen ein häufiges und beliebtes Kostüm, sondern auch für Filmengel, da er den Eindruck von Seriosität und Zeitlosigkeit vermittelt.

Weiters tragen viele Filmengel Mäntel, die, ähnlich wie der Anzug, über eine gewisse Zeitlosigkeit verfügen, auch wenn sie in modischer Hinsicht immer wieder unterschiedlichen Designs, Schnitten und Farben unterworfen sind. Filmengel tragen

⁷⁷ Ebenda, S. 201.

⁷⁸ Ebenda, S. 210.

überwiegend weiße, graue oder schwarze Mäntel und demnach keine besonders farbenfrohen. Mithilfe eines Mantels ist es den Filmengeln einerseits möglich seine Flügel zu verdecken, andererseits vermitteln Mäntel aber auch eine gewisse Affinität mit eben diesen:

„Der Mantel darf grundsätzlich als Ersatz ikonographisch tradierter Flügel betrachtet werden, obwohl er im Kontrast zu weißen Flügeln [...] auf den ersten Blick banal und irdisch erscheint.“⁷⁹

Als weibliches Pendant zum Anzug kann man das Kostüm sehen, das zum Beispiel der weibliche Schutzengel, verkörpert von Romy Schneider, in *Ein Engel auf Erden* (1959) trägt. Ihr Kostüm ist vergleichsweise farbenfroh und erstrahlt in einem satten Blau.

Nicht nur die Filmengel sind optisch eher unauffällig und irdisch, auch die Welt, die uns in diesen Filmen vermittelt wird, ist unserer häufig gleichgesetzt oder dieser zumindest sehr ähnlich:

„Filmengel treten meist in eine vom Zuschauer als real empfundene Alltagswelt ein, die nicht als grundsätzlich phantastisch gilt. Nicht nur die Bildoberfläche, sondern auch der situative Kontext wirkt real, die Filmrealität ist nicht allzu weit von der eigenen Lebenswelt der Zuschauer entfernt. Das Unglaubliche geschieht vielmehr subtil, in einer minimalen Veränderung des Bekannten und Vertrauten, unter der Oberfläche des Bildes, denn die meisten Filmengel sehen aus wie gewöhnliche Menschen.“⁸⁰

Zusätzlich spielen die meisten Engelfilme in der Zeit ihrer Entstehung und somit stets in der Gegenwart und nicht in der Zukunft oder Vergangenheit:

„Engelfilme sind immer in der Gegenwart ihrer jeweiligen Entstehungszeit angesiedelt, sieht man von Filmen mit biblischen Inhalten ab, die meistens zwar in einer vergangenen Zeit spielen, thematisch aber selten das Wirken von Engeln in den Mittelpunkt stellen und insofern auch nicht dem Genre der Engelfilme als vielmehr dem Sandalen- oder Kostümfilm angehören. Bis heute gibt es keine eigentlichen Engelfilme, die im Mittelalter, im Viktorianischen Zeitalter oder zu irgendeiner beliebigen Zeit der Vergangenheit spielen. Ebenso wenig ist der Engel im Kino ein Wesen der Zukunft. [...] Die Engel im Film sind die Helden der Gegenwart.“⁸¹

Ein weiteres Merkmal, das den meisten Engelfilmen zugrunde liegt, ist das Verschwinden des Engels am Ende des Films. Entweder kehren sie zurück an ihren

⁷⁹ Ebenda, S. 220.

⁸⁰ Ebenda, S. 209.

⁸¹ Ebenda, S. 221 - 222.

Ursprungsort oder zu einer neuen Aufgabe, nachdem sie ihren Auftrag bzw. ihre Funktion erledigt haben. Oder aber sie werden menschlich, was dennoch als Verschwinden der Engel aufgefasst werden kann:

„Ohne das Verschwinden des Engels kann der Mensch die Bedeutung der vom Engel gebrachten Botschaft, Hilfe bzw. des gesamten Geschehens nicht erkennen und erfassen. [...] Die Filmengel müssen am Filmende entbehrlich geworden sein, um den Protagonisten die Rückkehr in eine reale, alltägliche, normale Lebenswelt zu ermöglichen und seine Wiederidentifizierung mit sich selbst oder eine neue Identitätsfindung zu gewährleisten. [...] Alle filmischen Engelsgestalten sind zeitlich begrenzte Wesen, sie entschwinden oder wechseln in eine andere Daseinsform. Auch Engel, die am Ende des Films die menschliche Existenz wählen, verschwinden als Engel und deshalb gilt auch für diese: Sie verschwinden. [...] Der Zuschauer wird Zeuge der endgültigen Trennung, die letztlich die einzig befriedigende Lösung darstellt. Nur durch diesen Prozess finden die filmimmanenten Charaktere und die Zuschauer wieder in die so genannte Realität zurück und müssen nicht an Engelwesen glauben, denn mit ihrem Verschwinden setzt oftmals plötzliches Vergessen ein, wodurch auch das Publikum dazu berechtigt wird, das Filmgeschehen als phantastisch und unwirklich zu bewerten und abzuschließen.“⁸²

Dies unterscheidet die Filmengel von den Filmteufeln, die, auch wenn sie für den Moment besiegt erscheinen, stets weiterexistieren und den Zuschauer in dem unangenehmen Wissen und Gefühl entlassen, dass die Geschichte hier noch nicht gänzlich beendet ist und das Böse, zumindest im Film, stets weiter besteht.

1.8 Faustverfilmungen

Ein für diese Arbeit interessanter Aspekt ist, dass es schon sehr früh Filme gab, die die Geschichte von Faust thematisierten. Dabei wurde sowohl auf Goethes *Faust* zurückgegriffen, wie auch auf die *Historia* oder Marlowes Bearbeitung. Häufig wurden auch nur Elemente oder Eckpunkte des Motivs verwendet und neue fantasievolle Geschichten rund um den Teufelspakt erfunden.

Laut dem Filmwissenschaftler Ernest Prodolliet findet in einem Katalog der Brüder Lumière bereits 1897 ein *Faust*-Kurzfilm Erwähnung.

⁸² Ebenda, S. 175 – 177.

„Regisseur dieses Filmchens von etwas mehr als einer Minute Dauer war der Pariser Statistenchef Georges Hatot, den die Firma Lumière mit der Inszenierung von Spielfilmen betraut hatte.“⁸³

Weitere Regisseure, die sich schon früh dem Thema widmeten, waren Léon Gaumont, Henri Andreani und George Fagot, wobei sich der 1910 entstandene Film der zwei letzteren laut Prodolliet von den davor produzierten dadurch unterschied, dass er sich mehr an Goethes Vorbild hielt, und nicht wie bei vielen anderen französischen Versionen, Charles Gounods fünftaktige Oper *Faust* zum Vorbild nahm. Aber auch in England und Deutschland entstanden schon früh Faustverfilmungen.

„Die erste Phase der Faustbearbeitungen, der «Urfaust» des Kinos, läßt vor allem zwei Hauptrichtungen erkennen. Einerseits wird versucht, die beliebte Oper Charles Gounods kinematographisch darzustellen, andererseits schickt man sich an, den Stoff mit seinen mannigfaltigen Aspekten filmgerecht in den Griff zu bekommen, wobei die Formen des neuen Mediums nach Möglichkeit ausgeschöpft werden. Aus technischen Gründen mußte man sich anfänglich auf kurze Fassungen beschränken. Dabei konnte es sich bei der Wiedergabe zum Teil nur um vereinzelte markante Szenen aus dem gewaltigen Stoff handeln. Mit dem technischen Fortschritt wurde auch die Handlung ausgeweitet, so daß man in der kinematographischen Frühzeit bereits Filmen von beachtlicher Länge begegnet. In der Zeit von 1896 bis 1913 sind mehr als zwanzig Faustfilme gedreht worden.“⁸⁴

Fest steht dass das Thema rund um Faust und seinen Kontrahenten bis in die Gegenwart nicht an Wert und Interesse verloren hat. Aus der Fülle der Faustverfilmungen werde ich in den kommenden Kapiteln einen Klassiker der Stummfilmzeit, *Faust* von Murnau, und die neueste Verfilmung des Stoffes von Alexander Sokurov aus dem Jahr 2011 etwas genauer betrachten, vor allem im Hinblick auf die jeweilige Darstellung der Mephistofigur.

⁸³ Prodolliet, Ernest, *Faust im Kino. Die Geschichte des Faustfilms von den Anfängen bis in die Gegenwart*, Freiburg [Schweiz]: Univ.-Verlag 1978, S. 11.

⁸⁴ Ebenda, S. 22.

1.8.1 Friedrich Wilhelm Murnaus *Faust* – Eine deutsche Volkssage

Friedrich Wilhelm Murnaus *Faust* aus dem Jahre 1926 ist eine Adaption sowohl der Volkssage der *Historia* aus dem 16. Jahrhundert, wie auch der späteren Bearbeitungen der Sage durch Marlowe und Goethe.⁸⁵

„Vor Kyser hatte bereits Ludwig Berger bei der Ufa ein Drehbuch für einen Faustfilm eingereicht; er hätte möglicherweise auch die Regie übernehmen sollen, mit Conrad Veidt in der Rolle des Mephisto. Als Emil Jannings von diesem Plan hörte, setzte er es bei der Ufa durch, daß er die Mephistorolle bekam. Gleichzeitig erwirkte er auch die Regieführung von Murnau.“⁸⁶

Der Stummfilm gehört heute zu den Klassikern des deutschen Expressionismus, auch wenn er zu seiner Entstehungszeit herbe Kritik einstecken musste. Am heftigsten wurde kritisiert, dass der Film eine zu starke Vermischung durch einen zu freien Umgang mit den verschiedenen Fauststoffen sei.⁸⁷

1.8.1.1 Die Teufels- und Engelsdarstellung

Die Kostüme in Murnaus *Faust* sind eher schlicht gehalten. Es gibt z.B. keine Muster auf den Kleidungsstücken, da diese laut Rohmer „Elemente ins Spiel bringen würden, die dem allgemeinen Spiel der Beleuchtung, dem zu Recht alles untergeordnet ist, entgegenstünden“.⁸⁸ Auch unterscheiden sie sich farblich kaum von den Hintergründen. „Wie diese ist er jeweils grau, schwarz oder hell.“⁸⁹

Der Erzengel, der kommt um die Menschheit vor den bestialischen Dämonen und allen voran dem Teufel zu retten, wurde dargestellt von Werner Fuetterer. Er erscheint zuerst als helles Licht, das an eine aufgehende Sonne inmitten finsterster Nacht erinnert. Er trägt eine strahlend weiße Rüstung und große weiße Federflügel.

⁸⁵ Vgl. Rohmer, Eric, *Murnaus Faustfilm. Analyse und szenisches Protokoll*, München/Wien: Carl Hanser Verlag 1980, S. 9; sowie Vgl. Prodoliet, Ernest, *Faust im Kino. Die Geschichte des Faustfilms von den Anfängen bis in die Gegenwart*, Freiburg [Schweiz]: Univ.-Verlag 1978, S. 40.

⁸⁶ Prodoliet, Ernest, *Faust im Kino. Die Geschichte des Faustfilms von den Anfängen bis in die Gegenwart*, Freiburg [Schweiz]: Univ.-Verlag 1978, S. 39.

⁸⁷ Vgl. Ebenda, S. 51.

⁸⁸ Vgl. Rohmer, Eric, *Murnaus Faustfilm. Analyse und szenisches Protokoll*, München/Wien: Carl Hanser Verlag 1980, S. 61.

⁸⁹ Ebenda, S. 61.

In seiner rechten Hand hält er ein hell leuchtendes Schwert, das an Flammen- oder Sonnenstrahlen erinnert. Sein Gesicht ist umrahmt von kurzen Locken.



Abbildung 1

Im Gegensatz dazu ist Mephisto bei seinem ersten Auftritt, als dämonischer Teufel, ganz in Schwarz dargestellt. Nur seine Zähne und seine Augen glühen weiß, als könnten sie jeden verbrennen den er erblickt. Gleich wie der Engel hat auch er riesige Federflügel, allerdings mit dem markanten Unterschied, dass diese dunkel und noch größer sind als die des Engels. Was man trotz der Finsternis, die ihn umgibt, von seinem Körper erkennen kann, ist bedeckt von einem dunklen Fell. Seine Hände sind Klauen mit langen Krallen und auf seinem kahlen, schwarzen Kopf befinden sich zwei kleine Hörner.



Abbildung 2

Eric Rohmer analysiert die Flügel des Mephisto, in der Szene, in der dieser die Pest in das Dorf bringt, wie folgt:

„Diese nehmen die Form eines Dreiecks mit nach oben gekehrter Spitze an, das sich dem Motiv des Daches und des Gebirges nähert, böse und dämonisch. Gegenüber der horizontal verlaufenden Kurve, die den Frieden, die Harmonie, den Zusammenhalt ausdrückt, bedeutet das vertikal aufgerichtete Spitze Bruch, Dissonanz, Störung. Es ruft Unstabilität, Schwindel hervor. Die Rundungen Mephistos sind nur äußerlich. Jannings fügt hier einer traditionell mageren und eckigen Figur nur noch eine weitere Eigenschaft hinzu, die Verstellung. Schaut man nämlich genauer hin, so lassen sich das Gesicht, die Kleidung, die Formen Mephistos im Lauf seiner Verwandlungen in zahlreiche Dreiecke zerlegen, die die Momente des Spiels der Reihe nach erkennen lassen: die Art, wie er seine Flügel oder sein Cape ausbreitet, drückt Triumph aus, Unwillen, Hohn, Bosheit.“⁹⁰

⁹⁰ Ebenda, S. 35.



Abbildung 3

Als Faust den Namen des höllischen Geistes – Mephisto – laut ausspricht, beginnt ein fürchterliches Gewitter und ein feuriger Kugelblitz fährt vom Himmel herab, aus dessen Feuer letztendlich Mephisto, nun in der Gestalt eines armseligen Mannes, erscheint. Er trägt eine dunkle Hose und ein graues, formloses Leinenhemd, sowie einen Mantel aus demselben Stoff. Die Kappe, die sein zotteliges, weißes Haar bedeckt, ist ebenfalls grau.



Abbildung 4

Während er Faust mit Hilfe von Höllenfeuer Jugendlichkeit verleiht, wird seine Gestalt übermenschlich groß und erfüllt beinahe den ganzen Raum. Er spielt

absonderlich mit seiner Zunge, was an das Züngeln von Schlangen erinnert, lacht schelmisch und sein Blick ist durchdringend und verrückt.

Auch er selbst verjüngt sich und ändert abermals sein Aussehen. Sieht er zuvor eher wie ein intriganter alter Bettler aus, wirkt er jetzt wie ein vornehmer Fürst der Finsternis. Er trägt nun eine schwarze Hose, ein schwarzes Oberteil und darüber einen schwarzen, glänzenden Umhang mit aufgestelltem Kragen. Sein Haar ist nun kurz und schwarz. Sein exakt gleichförmiger Haaransatz weist eine in die Stirn ragende Spitze auf. Auch die Kappe, die er nun trägt, ist schwarz und mit einer langen Feder geschmückt. Zusätzlich hat er einen Degen mit kunstvollem Griff. Sein rundliches Gesicht sieht jünger und vor allem sauberer aus, und die sehr bleich geschminkte Haut steht im starken Kontrast zu dem Schwarz seiner Haare und seiner Kleidung. Die stark akzentuierten, dunklen Augenbrauen sind steil nach oben gezogen, was dem Ausdruck des Gesichts etwas Skurriles und zugleich Böses verleiht. Er hat stark ausgeprägte Augenringe und seine schmalen Augen sind schattenhaft schwarz umrandet. Ist sein Mund nicht in hämischer Freude weit aufgerissen, hängen die Winkel seiner schmalen, dunklen Lippen gramerfüllt und angewidert nach unten.



Abbildung 5

1.8.2 Alexander Sokurows *Faust*

Die derzeit neueste Faustverfilmung ist Alexander Sokurows *Faust* aus dem Jahre 2011. In einem Interview gibt der Regisseur an, dass Goethes *Faust* für ihn zu den größten Werken zählt. „Ein Werk, das von überall her zu sehen ist, in dem sich alles spiegelt.“⁹¹

Interessant ist dass die Figuren größtenteils mit deutschsprachigen Schauspielern besetzt wurden und der Film in deutscher Sprache gedreht wurde, obwohl Sokurow selbst kein Deutsch spricht. Der Titelheld wird von dem österreichischen Schauspieler Johannes Zeiler verkörpert. Seinen Gegenspieler mimt der in Sibirien geborene Anton Adasinsky.

Auch Alexander Sokurows *Faust* ist keine detailgetreue Wiedergabe des Goetheschen Stoffes. Sämtliche Dialoge sind von ihm, Marina Koreneva und Yuri Arabov neu geschrieben und nur hin und wieder sind wohlbekannte Sätze aus Goethes *Faust* zitiert. Zwar beinhaltet der Film auch Situationen die in ähnlicher Weise von Goethe beschrieben werden – wie den Streit mit Gretchens Bruder – dennoch inszenierte Sokurow die Geschichte sehr frei und ermöglicht dadurch viele neue Interpretationsmöglichkeiten und Sichtweisen auf die Geschichte Fausts. Während der zwei Jahre langen Dreharbeiten verwarf der Regisseur nach eigenen Angaben Ideen und Vorbehalte gegenüber der ursprünglichen Geschichte und wurde immer radikaler im Umgang mit der Goetheschen Vorlage.⁹²

Während die einen von dem Film begeistert sind und ihn mit positiver Kritik versehen, gibt es auch viele Gegenstimmen. So schreibt zum Beispiel Renée-Maria Richter:

„Die zwei Stunden lange Zote laugt den Zuschauer so aus wie ihre überbelichtet entsättigten Bilder. Alles, was entsteht, ist wert, dass es zugrunde geht. [...] Der Film düstet einen so schwefelsauren Nihilismus aus, dass ihn sofort der Teufel holen möge. Was in die Biennale-Jury von Venedig gefahren

⁹¹ Westphal, Anke, „Faust-Regisseur: ‚Putin ist ein bescheidener Mensch‘“, *Berliner Zeitung*, 18.01.2012, <http://www.berliner-zeitung.de/film/-faust--von-alexander-sokurow-faust-regisseur---putin-ist-ein-bescheidener-mensch-,10809184,11465162.html> (15.03.2012)

⁹² Vgl. Greuling, Matthias/ Zawia, Alexandra, „Typisch Mann, typisch Faust. Der russische Regisseur im Gespräch über Goethe, Macht und Männlichkeit“, *Wiener Zeitung*, 09.01.2012, http://www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/film/425730_Typisch-Mann-typisch-Faust.html (12.03.2012)

ist, als sie ihm 2011 den Goldenen Löwen zuerkannte, wissen nur die höllischen Heerscharen.“⁹³

1.8.2.1 Die Teufels- und Engelsdarstellung

Im Unterschied zu Murnaus *Faust* kommen in Sokurows Film keine Engel im herkömmlichen Sinne vor. Allerdings gibt es eine Szene in der Gretchen engelsgleich dargestellt wird. Nämlich die, in der sie Faust aufsucht um herauszufinden ob er tatsächlich der Mörder ihres Bruders ist. Hier wird sie in einer Großaufnahme gezeigt und in helles, goldenes Licht gehüllt, so dass sich eine Assoziation mit einem Engel oder einer lebendig gewordenen Heiligenfigur nahezu aufdrängt. Das einzige, was hier nicht vergoldet wurde, sind ihre strahlend blauen, traurigen Augen. Während dieser Einstellung hört man nur ihren Atem.



Abbildung 6

Faust ist bei Sokurow nicht, wie bei Goethe, der ständig suchende Gelehrte, der an seiner unermüdlichen Sinnsuche zu zerbrechen droht und zwischen Wissenschaft und Glaube zerrissen ist. Zwar hat er durchaus Züge dieser Figur, aber Sokurow

⁹³ Richter, Renée-Maria, „Alexander Sokurow. Faust“, *Kunst und Film*, 17.01.2012, <http://kunstundfilm.de/2012/01/faust-sokurow/2/> (15.03.2012)

zeigt ihn vor allem auch gelangweilt.⁹⁴ „Mein Faust ist ein typischer Mann von heute. Als Goethe diesen Faust auftreten ließ, war damit eine Hoffnung verbunden. Diese Hoffnung habe ich nicht mehr, wie man im Film sieht.“⁹⁵

Faust wird von Sokurov als mittellos dargestellt, weshalb dieser dann auch erst die Bekanntschaft des Wucherers Mauricius Müller und somit mit dem in dieser Figur versteckten Mephisto macht. Sokurov zeigt einen sehr menschlichen und skurrilen Mephisto. In einem Interview mit der *Wiener Zeitung* lässt sich herauslesen, dass der Regisseur das Publikum dazu auffordern möchte stets zu hinterfragen wer oder was sich hinter einem Menschen oder einer Figur verbergen kann:

„Ich wollte die Romantisierung der Figur vermeiden, deshalb umgibt sie nichts Mythisches. Menschen wollen einfache Dinge. Also gebe ich sie ihnen, sage aber nicht dazu, dass sich noch etwas dahinter verbirgt. Dem Pfandleiher, hinter dem sich Mephisto hier versteckt, vertraut sich wohl jeder an, der in Schwierigkeiten steckt. Niemand aber fragt, wer hinter dem Pfandleiher steckt.“⁹⁶

Auch wenn Sokurov angibt seinem Mephisto nichts Mythisches geben zu wollen, so wird bereits bei dessen erstem Erscheinen, durch verzerrte Bildeinstellungen und eigenwillige Lichtverhältnisse, verdeutlicht, dass es sich bei dem Wucherer um eine besondere Figur handelt.

Der Wucherer betont Faust gegenüber dass er ein ehrlicher Mensch sei. Seine optische Erscheinung, mit den extrem dunklen Augen, den eingefallenen Wangen und den markant hervortretenden Wangenknochen, lässt diesbezüglich allerdings anderes vermuten. Er hat den Ansatz einer Glatze und sein schütteres rötlich-blondes Haar steht manchmal skurril vom Kopf ab. Er trägt einen Stock mit silbernem Hundskopf bei sich. Ansonsten unterscheidet er sich kostümtechnisch nicht von den anderen Dorfbewohnern. Er trägt einen hellgrauen Mantel, darunter eine braune Weste und ein weißes Hemd. Dazu eine olivfarbene Hose, ein Tuch und einen schwarzen Hut. Aber auch wenn er mit seinem Kleidungsstil unauffällig bleibt, hebt er

⁹⁴ Vgl. Nord, Christina, „Faust ist einfach nur ein Demagoge“, *TAZ*, 19.01.2012, <http://www.taz.de/!85891/> (12.03.2012)

⁹⁵ Greuling, Matthias/ Zawia, Alexandra, „Typisch Mann, typisch Faust. Der russische Regisseur im Gespräch über Goethe, Macht und Männlichkeit“, *Wiener Zeitung*, 09.01.2012, http://www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/film/425730_Typisch-Mann-typisch-Faust.html (12.03.2012)

⁹⁶ Ebenda, (12.03.2012)

sich durch sein markantes, ausdrucksvolles Gesicht und seine unübersehbar tollpatschige Figur von den anderen Dorfbewohnern ab.



Abbildung 7

Im Bade- und Waschhaus entkleidet sich der Wucherer völlig schamlos. Hier zeigt sich nun in vollem Ausmaß der extreme Unterschied zwischen seinem mageren, geradezu knöchigen Oberkörper, bei dem die Wirbelsäule erschreckend hervortritt, und seinem unproportional dicken Unterkörper, der missgebildet und von Geschwülsten und Geschwüren überwuchert ist.

Auffällig ist, dass seine primären Geschlechtsorgane fehlen, denn sein Schoß sieht aus wie der einer männlichen Barbiepuppe und erinnert in diesem Punkt an die Figur des Engels *Metatron*, den Alan Rickman in dem Film *Dogma* aus dem Jahre 1999 verkörperte. Dafür hat der Wucherer allerdings an seinem Gesäß einen kleinen Auswuchs, der an falsch angebrachte Genitalien oder an ein Ringelschwänzchen erinnert und seine gesamte Figur noch erbärmlicher wirken lässt.



Abbildung 8

Auch wenn Sokurows Teufel zuweilen sehr unbeholfen und krank erscheint, lässt er doch etwas Schelmisches, Spitzbubenhaftes und durchaus auch Gefährliches durchblicken, das sich vor allem in seinen durchdringenden Augen widerspiegelt. Es haftet ihm etwas Korruptes und Flinkes an. Auch hat er trotz seiner Hässlich- und Schwerfälligkeit eine gewisse Ausstrahlung von Wissen und Macht, der sich Faust nicht entziehen kann.

2. GUT UND BÖSE KÄMPFEN UM FAUSTS SEELE

2.1 Der Faust vor Goethe

2.1.1 Der historische Faust

Die meisten Menschen bringen mit Faust sofort Goethe in Verbindung, „dessen 1808 und 1832 publizierte ‚Faust‘-Tragödie‘ innerhalb einer fast schon überreichen Stoff-Tradition exzeptionelle Bedeutung genießt und das weltweit am meisten verbreitete, auch aufgeführte, instrumentierte, illustrierte und interpretierte Werk deutscher Sprache darstellt. Aber Goethe hat den Faust nicht erfunden, sondern vorgefunden – als ein längst in die Jahre und in Verruf gekommenes Thema, das erstmals 1587 in Frankfurt zukunftsprägende Kontur gewann.“⁹⁷

Denn in diesem Jahr erschien die *Historia von Doktor Johann Fausten* von einem bislang immer noch unbekannten Autor, auch wenn es unzählige Spekulationen darüber gibt, wer die Geschichte des Fausts und seines Mephistos als erster verschriftlichte. Zahlreiche Forscher versuchten seither festzustellen ob diese Geschichte tatsächlich auf einen „historischen Faust“ zurückgeführt werden kann, bzw. wer denn dieser Faust gewesen sein könnte. Zur Auswahl stehen mehrere Männer über die allesamt nicht besonders viel bekannt ist. So sieht zum Beispiel der amerikanische Faust-Forscher Frank Baron *Georg Faustus aus Helmstadt* als den historischen Faust.⁹⁸ Anders sieht das der wissenschaftliche Leiter des Knittlinger Faust-Museums Günther Mahal, der ein bedeutender Faust-Forscher ist. Er nimmt *Georg* oder *Johann* oder auch *Johann Georg Faust*, der ungefähr um 1480 in Knittlingen geboren wurde und um 1540 in Staufen im Breisgau starb, als den ursprünglichen Inspirator des Fauststoffes an.⁹⁹

⁹⁷ Mahal, Günther, *Faust und Frankfurt: Anstöße, Reaktionen, Verknüpfungen, Reibungen*, Frankfurt am Main: Kramer 1994, S. 9 – 10.

⁹⁸ Vgl. Eversberg, Gerd, *Doctor Johann Faust. Die dramatische Gestaltung der Faustsage von Marlowes >Doktor Faustus< bis zum Puppenspiel*, Diss. Universität Köln, Philosophische Fakultät 1988, S. 65.

⁹⁹ Vgl. Mahal, Günther, *Faust. Die Spuren eines geheimnisvollen Lebens*, Bern / München: Scherz 1980, S. 9ff.

Von diesem Faust gibt es zwar nur wenige vorhandene historische Quellen, auf die sich die Forschung stützen kann (Mahal spricht von neun Belegen)¹⁰⁰, jedoch zeigen sie Faust als eine durchaus interessante Persönlichkeit, die schon zu Lebzeiten einen gewissen Berühmtheitsgrad hatte. Allerdings nicht im besonders positiven Sinn. Er galt unter anderem als ein anmaßender Aufschneider, wurde als primitiver Rattenfänger und als präpotenter Strolch empfunden. Beruflich gab er sich teilweise als Astrologe, Wahrsager und/oder Heilkundiger aus und wurde auch als Alchemist und Magier angesehen.¹⁰¹ Er lebte als Zeitgenosse von Martin Luther und Philipp Melanchthon, in der Ära von Hexenhammer und Bauernkrieg, aber zugleich auch von Humanismus und Renaissance, in der Hochphase der Entdeckungen und Endzeitängste.¹⁰²

Da er nur spärlich in Akten, Briefen oder Berichten auftauchte, hinterließ er eine sehr unvollständige Biographie und dadurch die Möglichkeit die interessantesten Geschichten in die Lücken seines Lebens hineinzuiinterpretieren. Was auch bereits zu seinen Lebzeiten der Fall war:

„Faust [...] könnte in Frankfurt gewesen sein, bevor er oder nachdem er 1507 in Gelnhausen auf seinen ersten und ausführlichsten und bösesten ‘Zeugen’ traf, auf den Abt Trithemius, der ihn eigenem Bekunden nach zwar nicht zu sehen bekommen hatte, ihn dieser Tatsache unbeschadet jedoch mit nachgerade klinischer Präzision als Monstrum porträtierte. Der Steckbrief des Trithemius, noch zu Fausts Lebzeiten 1536 gedruckt, hat das Bild des schwäbischen Selbstdarstellers auf Jahrhunderte hin fixiert.“¹⁰³

Er wurde aber auch noch von vielen anderen, wie etwa von Luther, Famulus Melanchthon und Johann Manlius als Zauberkünstler, Anhänger der schwarzen Magie und als Teufelsbündler dargestellt.

Laut Mahal wurde Faust von Melanchthon sogar als »Scheißhaus vieler Teufel« skizziert.¹⁰⁴

Vor allem aber auch die Tatsache, dass dieser Faust 1540 durch eine Explosion ums Leben kam (wie man seit 1869 lokalisieren kann)¹⁰⁵, war natürlich ein guter

¹⁰⁰ Vgl. Ebenda, S. 14.

¹⁰¹ Vgl. Mahal, Günther, *Faust und Frankfurt: Anstöße, Reaktionen, Verknüpfungen, Reibungen*, Frankfurt am Main: Kramer 1994, S. 10.

¹⁰² Vgl. Ebenda, S. 10.

¹⁰³ Ebenda, S. 15.

¹⁰⁴ Vgl. Mahal, Günther, *Faust. Die Spuren eines geheimnisvollen Lebens*, Bern / München: Scherz 1980, S. 22.

Nährboden für die unglaublichsten Geschichten. Ob diese Explosion mutwillig herbeigeführt wurde, oder ob sie durch einen Unfall beim alchemistischen Experimentieren zustande kam, ist ungewiss, aber sie wurde damals „als eine Exekution durch teuflische Gewalt“ angesehen.¹⁰⁶ „Und sofort, angesichts von Fausts desolaten Resten, begann sein zweites [...] Leben. Denn der so schlagartig Verblichene, vom Teufel Geholte, mußte logischerweise seit Jahren mit diesem im Bunde gestanden haben.“¹⁰⁷ Und so wurde aus Faust ein Typus: Er galt ab sofort als *der* Teufelsbündler.¹⁰⁸

Interessant ist, dass der historische Faust einer Legende zu Folge stets vom Teufel, verborgen in einem Hund, begleitet wurde.¹⁰⁹

Im Mittelalter konnten Teufelsbündler mit Hilfe der Fürsprache des Heiligenhimmels begnadigt werden, aber zur Zeit des Fausts hatte ein solch irdischer Sünder ewig zu zahlen.¹¹⁰ „Luther maß dem Teufel ungeheure Bedeutung zu, er warnte vor teuflischen Einflüssen in Wäldern und Flüssen, in der freien, nicht in Dienst genommenen Natur.“¹¹¹

„Zwischen 1533 und 1535 äußerte sich Luther [...] mehrmals über Faust und brachte ihn in einen Zusammenhang mit dem Teufel, den der Reformator sich als Widersacher des Menschen ganz realistisch vorstellte. Über die Verbindung der Gestalt des Zauberers mit dem personifizierten Bösen stellte er Zaubergeschichten in einen Zusammenhang mit Faust, die auch in die spätere >Historia< aufgenommen wurden.“¹¹²

Durch die Verbindung Fausts mit dem Gedanken des Teufelspakts wurde seine Geschichte zunehmend zu einem Produkt einer literarischen Fiktion.¹¹³

¹⁰⁵ Vgl. Mahal, Günther, *Faust und Frankfurt: Anstöße, Reaktionen, Verknüpfungen, Reibungen*, Frankfurt am Main: Kramer 1994, S. 13.

¹⁰⁶ Vgl. Ebenda, S. 11.

¹⁰⁷ Ebenda, S. 11.

¹⁰⁸ Vgl. Ebenda, S. 12.

¹⁰⁹ Vgl. Minerva, Naia, „Dämonologie und Aufklärung“, *Das Buch vom Teufel. Geschichte, Kult, Erscheinungsformen*, Hg. Anna Crispino / Fabio Giovannini / Marco Zatterin, Frankfurt am Main: Eichborn 1987, S. 59.

¹¹⁰ Vgl. Mahal, Günther, *Faust und Frankfurt: Anstöße, Reaktionen, Verknüpfungen, Reibungen*, Frankfurt am Main: Kramer 1994, S. 16.

¹¹¹ Adel, Kurt, „Wer war Faust? und: Wer ist »Faust«?“, *Dr. Johann Fausts Luftfahrt in den Bischofskeller zu Salzburg*, Hg. Eva Maria Brockhoff/ Ulrich Müller, Salzburg: Verlag Alfred Winter 1983, S. 12.

¹¹² Eversberg, Gerd, *Doctor Johann Faust. Die dramatische Gestaltung der Faustsage von Marlowes >Doktor Faustus< bis zum Puppenspiel*, Diss. Universität Köln, Philosophische Fakultät 1988, S. 67.

¹¹³ Vgl. Ebenda, S. 68.

2.1.2 Die Historia

Bis heute ist unklar wer der Verfasser der *Historia* von 1587 war. Vermutet wird von einigen Forschern, dass es sich direkt um den Verleger Spies, bei dem das Werk erstmals im Druck erschien, oder um einen der evangelischen Pastoren, die als Autoren im Verlag von Spies arbeiteten, handelte. Indessen ist der Forschung seit langem bewusst, dass der unbekannte Verfasser „theologische Stand- und Streitpunkte, Anekdoten oder Spruchweisheiten aus der Literatur des mittleren und späteren 16. Jahrhunderts ‘verarbeitete’ [...]“.¹¹⁴

„Das Faust-Buch ist nicht das Produkt eines schöpferischen Volksgeistes, sondern eines literarisch gebildeten und theologisch gelehrten Autors, der auf literarische Quellen von Sebastian Brant, Martin Luther, Melanchthon und auf anderes gelehrte Schrifttum theologischer, astronomischer oder kosmologischer Art zurückgreift.“¹¹⁵

Auch Hermann Witekindes *Christlich Bedencken und Erinnerung von Zauberey* von 1585, dürfte eine sehr wichtige Quelle für den unbekannten Autor gewesen sein. In Witekindes Text, der sich vor allem gegen den damaligen Hexenwahn richtete, wurden u.a. Trithemius und Agrippa als Schwarzkünstler dargestellt. Die Argumente, die er gegen diese vorbrachte, sollten somit vor allem der Entlastung der Frauen, die damals als Hexen dargestellt wurden, dienen. Laut James Landes wurden diese Argumente über die vermeintlichen Schwarzkünstler zusammen mit allem was man über den historischen Faust vermutete, unter dem Namen Faustus vereinigt und so sein Mythos weiter ausgestaltet.¹¹⁶ Denn Witekind erzählt in seinem Werk auch über „Fausts Pakt und dessen unvermeidlichen Folgen und liefert darüber hinaus die präzise Zahl von 24 Jahren, die von diesem Zeitpunkt an in der Faustliteratur selten fehlt“.¹¹⁷ Witekindes Bemühungen und Argumente gegen den Hexenwahn wurden

¹¹⁴ Mahal, Günther, *Faust und Frankfurt: Anstöße, Reaktionen, Verknüpfungen, Reibungen*, Frankfurt am Main: Kramer 1994, S. 16.

¹¹⁵ Wunderlich, Werner, „Das Volksbuch über den D. Faust“. Zur Tauglichkeit eines literarhistorischen Urteils.“, *Die „Historia von D. Johann Fausten“ 1578. Ein wissenschaftliches Symposium anlässlich des 400jährigen Buchjubiläums*, Hg. Günther Mahal, Vaihingen an der Enz: Wilfried Melchior Verlag 1988, S. 24.

¹¹⁶ Vgl. Landes, James, „Witekindes Schwarzkünstler (Trithemius und Agrippa) im Faustbuch“, *Hermann Witekindes Christlich Bedencken und die Entstehung des Faustbuchs von 1587*, Hg. Frank Baron, Berlin: Weidler 2009, S. 174.

¹¹⁷ Sun, Sonja, „Der Teufelspakt im *Christlich Bedencken* und im Faustbuch“, *Hermann Witekindes Christlich Bedencken und die Entstehung des Faustbuchs von 1587*, Hg. Frank Baron, Berlin: Weidler 2009, S. 175.

vergleichsweise vergessen.¹¹⁸ Sonja Sun sieht in der kurzen Passage über Fausts Vertragsschluss mit dem Teufel die eigentliche Geburtsstunde der Faust-Legende, da im Vergleich zu Manlius' Exempelsammlungen, und anderen zuvor verbreiteten Geschichten über Faustus, hier erstmals Genaueres über einen Vertrag mit dem Teufel aufscheint.¹¹⁹ Auch wenn bereits Philipp Melanchthon erzählte, dass ein Student, dem es an Geld mangelte, den Teufel in einem Wald beschworen und einen Vertrag mit Blut unterschrieben habe. Somit sind zwar sowohl der Wald als Aufenthaltsort des Teufels, als auch das Blut mit dem der Vertrag besiegelt wurde, keine Erfindungen von Witekind, dennoch ist Sonja Sun der Ansicht, dass alle Grundzüge, auf denen die *Historia* von 1587 beruht, schon in Witekind's Werk festgelegt wurden.¹²⁰

Bereits auf dem Titelblatt der *Historia* wurde Faust als Zauberer und Schwarzkünstler bezeichnet. Da solche im 16. Jahrhundert als „eingeteufelt“ galten, war die Vorstellung des Teufels und eines Bundes mit diesem stets in den Köpfen der damaligen Leser verankert.¹²¹

Die *Historia von D. Johann Fausten* erzählt die Geschichte des Theologen Doctor Faustus der sich der Nigromantie und anderen verwünschten und verbotenen Dingen zuwendet und in seinem unstillbaren Wissensdurst den Teufel im Wald beschwört und mit diesem einen Vertrag über vierundzwanzig Jahre schließt. Während dieser Zeit dient der Teufel ihm, dafür fährt die Seele des Faustus nach Ablauf der Vertragsdauer in die Hölle. Während dieser vierundzwanzig Jahre lebt Faustus in Saus und Braus, forscht und lernt und erlebt viele ungewöhnliche und bizarre Abenteuer mit Hilfe seines ihm zur Seite gestellten Teufels. So zeigt ihm dieser nach acht gemeinsamen Jahren bereits die Hölle, fliegt mit ihm hinauf zu den Gestirnen und zeigt ihm die unterschiedlichsten Länder. Weiters vollbringen die Zwei unzählige Streiche, durch die Menschen zu Schaden kommen und manchmal sogar sterben. In seinem letzten Jahr befiehlt Faust seinem Teufel ihm Helena aus Griechenland zu

¹¹⁸ Vgl. Landes, James, „Witekind's Schwarzkünstler (Trithemius und Agrippa) im Faustbuch“, *Hermann Witekind's Christlich Bedencken und die Entstehung des Faustbuchs von 1587*, Hg. Frank Baron, Berlin: Weidler 2009, S. 174.

¹¹⁹ Vgl. Sun, Sonja, „Der Teufelspakt im *Christlich Bedencken* und im Faustbuch“, *Hermann Witekind's Christlich Bedencken und die Entstehung des Faustbuchs von 1587*, Hg. Frank Baron, Berlin: Weidler 2009, S. 176.

¹²⁰ Vgl. Ebenda, S. 177.

¹²¹ Vgl. Adel, Kurt, „Wer war Faust? und: Wer ist »Faust«?“, *Dr. Johann Fausts Luftfahrt in den Bischofskeller zu Salzburg*, Hg. Eva Maria Brockhoff/ Ulrich Müller, Salzburg: Verlag Alfred Winter 1983, S. 37.

erschaffen, die ihm nach ihrem Auftauchen auch einen Sohn gebiert. Vor allem in den letzten Kapiteln klagt und leidet Faust aber auch sehr unter seinem Vertrag mit dem Teufel und er fürchtet sich vor seinem baldigen Ende, bis er zuletzt auf grauenvolle Weise stirbt:

„Das Hirn klebte an der Wandt / weil jn der Teuffel von einer Wandt zur andern geschlagen hatte. [...] / ein greulich vnd erschrecklich Spectackel. Da huben die Studenten an jn zubeklagen vnd zubeweynen / vnd suchten jn allenthalben / Letzlich aber funden sie seinen Leib herausen bey dem Mist ligen / welcher greuwlich anzusehen war / dann jhme der Kopff vnnd alle Glieder schlotterten.“¹²²

Die *Historia* dürfte mitunter als „eine Warnung an die reformierten Leser gedacht gewesen sein, nicht wieder in den alten Unglauben der katholischen Kirchenlehre zu verfallen“¹²³ oder, bzw. und als Warnung an den christlichen Menschen generell sich nicht mit Zauberei und anderen verpönten und verbotenen Sachen einzulassen, damit man am Ende nicht so endet wie der traurige Protagonist. Dies dürfte auch erklären warum der Tod des Fausts und seine zuvor empfundenen Qualen so erbarmungslos, und damit vermutlich auch abschreckend, geschildert werden. Dies zeigt auch folgendes Zitat:

„Also endet sich die gantze warhafftige Historia vnd [...] Doctor Fausti / darauß jeder Christ zu lernen / sonderlich aber die eines hoffertigen / stoltzen / [...] vnd trotziges Sinnes vnnd Kopffs sind [...] Zauberey / Beschwerung vnnd andere Teuffelswercks zu fliehen / so Gott ernstlich verboten hat / vnd den Teuffel nit zu Gast zu laden / noch jm raum zu geben / wie Faustus gethan hat.“¹²⁴

Interessant ist, dass der Teufel, der Faust in der *Historia* zur Seite gestellt wird, „erstmal als Mephostophiles, als ein Unterteufel bzw. Diener des Teufels Luzifer, erscheint“¹²⁵ und sich dieser in vielen verschiedenen Gestalten zeigt. So erscheint er Faustus einerseits als „ein feuriger Mann“¹²⁶, der als solcher unzählige wilde Tiere,

¹²² Füssell, Stephan, *Historia von D. Johann Fausten. Text des Druckes von 1587 mit den Zusatztexten der Wolfenbütteler Handschrift und der zeitgenössischen Drucke*, Hg. Stephan Füssell/ Hans J. Kreutzer. Stuttgart: Reclam 2006, S. 122 – 123.

¹²³ Eversberg, Gerd, *Doctor Johann Faust. Die dramatische Gestaltung der Faustsage von Marlowes >Doktor Faustus< bis zum Puppenspiel*, Diss. Universität Köln, Philosophische Fakultät 1988, S. 78.

¹²⁴ Füssell, Stephan, *Historia von D. Johann Fausten. Text des Druckes von 1587 mit den Zusatztexten der Wolfenbütteler Handschrift und der zeitgenössischen Drucke*, Hg. Stephan Füssell/ Hans J. Kreutzer. Stuttgart: Reclam 2006, S. 123.

¹²⁵ Vgl. Sun, Sonja, „Der Teufelspakt im *Christlich Bedencken* und im Faustbuch“, *Hermann Witekindes Christlich Bedencken und die Entstehung des Faustbuchs von 1587*, Hg. Frank Baron, Berlin: Weidler 2009, S. 178.

¹²⁶ Füssell, Stephan, *Historia von D. Johann Fausten. Text des Druckes von 1587 mit den Zusatztexten der Wolfenbütteler Handschrift und der zeitgenössischen Drucke*, Hg. Stephan Füssell/ Hans J. Kreutzer. Stuttgart: Reclam 2006, S. 24.

wie zum Beispiel einen Löwen und einen Drachen in Faustus Zimmer auftauchen lässt, und andererseits in der Gestalt eines Mönchs. „Vermutlich hat der Faustbuch-Autor, der streng orthodoxer Lutheraner war, hier eine Gelegenheit gesehen, den Teufel als einen teuflischen Katholiken darzustellen“. ¹²⁷

Wie bereits erwähnt, trägt der böse Geist hier den Namen Mephostophiles¹²⁸, was laut dem Theaterwissenschaftler Gerd Eversberg so viel bedeuten könnte, wie „der das Licht nicht liebt“ oder auch „der Faust nicht liebt“. Allerdings ist die Etymologie dieses Namens umstritten.¹²⁹

„Das Alte Testament kennt ein einheitliches Prinzip des Bösen noch überhaupt nicht. Erst nachdem das numinose Böse im Neuen Testament (Johannes) Kontur gewinnt, kann es in der Figur des Teufels personifiziert werden. Eine Vielheit der Teufel kristallisierte sich aber erst in der protestantischen Teuffelliteratur der Renaissance heraus, wo jedes Laster mit einem Teufel personifiziert wurde. Neue Namen, wie eben Mephostophiles, tauchten auf, aber auch neue Arten.“¹³⁰

Mephostophiles ist demnach nicht der höchste der Teufel und erklärt Faustus auch, der in seiner Wissbegierde alles über Himmel und Hölle erfahren möchte, die Hierarchie der Teufel in der Hölle, die der der Engel ähnlich sei. Auch hier gibt es Legionen und Regimente die von verschiedenen Regenten geführt werden. Mephostophiles selbst ist nur ein Bote und Diener Lucifers, des eigentlichen Teufels, der einst einer der höchsten Engel war.

Während Peter Huber in Mephostophiles „eine ganz untergeordnete Figur“ sieht, die „keine Gewalt und keine Kompetenz außer der, die ihm durch seinen Herrn Luzifer verliehen wird“¹³¹ hat, empfindet Eversberg diesen als einen von Lucifer gesandten

¹²⁷ Landes, James, „Witekinds Schwarzkünstler (Trithemius und Agrippa) im Faustbuch“, *Hermann Witekinds Christlich Bedencken und die Entstehung des Faustbuchs von 1587*, Hg. Frank Baron, Berlin: Weidler 2009, S. 169.

¹²⁸ Die Schreibweise des Namens ändert sich bei den *Faust*-Bearbeitungen anderer Autoren, die in späteren Abschnitten behandelt werden.

¹²⁹ Vgl. Eversberg, Gerd, *Doctor Johann Faust. Die dramatische Gestaltung der Faustsage von Marlowes >Doktor Faustus< bis zum Puppenspiel*, Diss. Universität Köln, Philosophische Fakultät 1988, S. 217.

¹³⁰ Huber, Peter, „Die Originalität der Goetheschen Teufelsfigur“, *Faust-Jahrbuch. Themenschwerpunkt: Teufel und Teufelsbündner in der Literatur Goethes und das Faustische*, Hg. Tim Lörke / Bernd Mahl / Judith Wisser, Tübingen: Francke 2009, S. 122.

¹³¹ Ebenda, S. 122.

Geist, der unter Einsatz aller Mittel, die ihm nach den Vorstellungen des 16. Jahrhunderts zur Verfügung stehen seine Funktion erfüllt.¹³²

Sonja Sun sieht in Mephostophiles bereits einen von Widersprüchen geprägten, während sie den Teufel im *Bedencken* als einen absoluten Bösewicht empfindet.¹³³ In der *Historia* erscheint er manchmal als ein absoluter Atheist, und manchmal als derjenige der auf Gottes Schöpfung verweist. Durch seine widersprüchlichen und listigen Lehren ist er als „eine paradoxe und einzigartige Figur in die Literaturgeschichte eingegangen“.¹³⁴

Aber nicht nur Mephostophiles erscheint Faustus, sondern auch der Teufel leibhaftig, „doch so grawsam vnd erschrecklich / daß er jn nicht ansehen kundt [...]“¹³⁵ und Faustus will unter anderem auch von seinem Diener Mephostophiles wissen wie *Lucifer* zu Fall kam, der ihm erzählt, dass dieser einst als Erzengel *Raphael*, gemeinsam mit *Gabriel* und *Michael* als einer der schönsten Engel, Gott diene. Als er aber zu übermütig wurde und sich über den Orient erheben wollte, da wurde er aus dem Himmel in einen Feuerstein gestoßen.¹³⁶ Nachdem Mephostophiles dies erzählt wird Faustus klar dass ihm ein ähnliches Schicksal blühen dürfte: „also wirt es mir auch gehen / denn ich bin gleich so wol ein Geschoepff Gottes / vnnd mein vbermuethig Fleisch vnd Blut hat mich / an Leib vnd Seel / in Verdammligkeit gebracht [...]“.¹³⁷

Aber auch andere Höllenbewohner besuchen Faustus. Acht davon werden namentlich genannt. Zuerst erscheint *Belial*, in Gestalt eines zotteligen, kohlschwarzen Bären, mit einer brennend roten Schnauze und ebensolchen Ohren, einem langen Schwanz und drei Flügeln am Hals. Dann kommt *Lucifer* in der Gestalt eines Mannes mit zottigen, roten Harren am Körper und einem Schwanz. Der nächste ist *Beelzebub*, der ebenfalls zottig und haarig ist, einen Ochsenkopf mit

¹³² Vgl. Eversberg, Gerd, *Doctor Johann Faust. Die dramatische Gestaltung der Faustsage von Marlowes >Doktor Faustus< bis zum Puppenspiel*, Diss. Universität Köln, Philosophische Fakultät 1988, S. 217.

¹³³ Vgl. Sun, Sonja, „Der Teufelspakt im *Christlich Bedencken* und im Faustbuch“, *Hermann Witekind's Christlich Bedencken und die Entstehung des Faustbuchs von 1587*, Hg. Frank Baron, Berlin: Weidler 2009, S. 182.

¹³⁴ Ebenda, S. 183.

¹³⁵ Füssel, Stephan, *Historia von D. Johann Fausten. Text des Druckes von 1587 mit den Zusatztexten der Wolfenbütteler Handschrift und der zeitgenössischen Drucke*, Hg. Stephan Füssel/ Hans J. Kreutzer. Stuttgart: Reclam 2006, S. 28.

¹³⁶ Vgl. Ebenda, S. 29ff.

¹³⁷ Ebenda, S. 33.

schrecklichen Ohren, einen Kuhschwanz und zwei große gelblich/grüne Flügel hat, die so scharf sind wie Disteln und aus denen Feuerströme hervorkommen. *Asteroth*, der nächste der teuflischen Gesellen, kommt in der Gestalt eines gelblich/braunen Wurms. Er hat einen dicken Bauch und geht auf seinem Schwanz aufrecht, auch wenn er keine Füße hat. Sein Rücken ist mit spitzen, fingerlangen Stacheln und Borsten überzogen. Dann erscheint *Satan* ganz in weißen und grauen Zotteln, mit einem Eselskopf, Klauen und einem Katzenschwanz. Der nächste ist *Anubis* der einen schwarz-weißen Hundskopf mit hängenden Hundeohren hat und riesig ist. Nach diesem kommt *Dythicanus*, der die Gestalt eines Vogels oder Rebhuhns hat, mit einem grün schattierten Hals. Als letztes kam *Drachus*, der vier gelblich/grüne, kurze Füße, einen braunen Leib und rötlichen Schwanz hat.¹³⁸

Die *Historia* von 1587 behandelte grundsätzlich kein außergewöhnliches Thema, denn „Höllenmächte, Aberglauben, Astrologie galten als Faszinosum und waren damit so etwas wie Bestseller-Themen, bei deren literarischer Umsetzung ästhetische Gestaltungsprinzipien eine untergeordnete Rolle spielten“.¹³⁹

„Es soll Bücher geben, die die Welt verändert haben. Die ‚Historia von D. Johann Fausten‘ gehört nicht zu ihnen. Aber das kleinformative 236-Seiten-Buch von 1587 – theologisches und insbesondere dämonologisches Lehrbuch, Unterhaltungsroman, pastoraler Traktat, Anti-Legende, Handlungslehre ex negativo, Baedeker und Pitaval in einem – hat eine Stofftradition begründet, die in Literatur, Kunst und Musik, ganz abgesehen von der längst überbordenden wissenschaftlichen Darstellung und Auseinandersetzung, mengen- wie qualitätsmäßig ihresgleichen sucht.“¹⁴⁰

2.1.3 Marlowes Bearbeitung

Die Faustsage stieß in der Bevölkerung auf großes Interesse. Dies zeigt sich vor allem auch in den schnell aufeinander folgenden Auflagen der Faustbücher. Allein in Deutschland wurden bis zum Ende des 16. Jahrhunderts über zwanzig Auflagen

¹³⁸ Vgl. Ebenda, S. 49ff.

¹³⁹ Wunderlich, Werner, „'Das Volksbuch über den D. Faust'. Zur Tauglichkeit eines literarhistorischen Urteils.“, *Die „Historia von D. Johann Fausten“ 1578. Ein wissenschaftliches Symposium anlässlich des 400jährigen Buchjubiläums*, Hg. Günther Mahal, Vaihingen an der Enz: Wilfried Melchior Verlag 1988, S. 25.

¹⁴⁰ Mahal, Günther, „Nachwort. Ungeordnetes zu einem unordentlichen Buch“, *Die „Historia von D. Johann Fausten“ 1578. Ein wissenschaftliches Symposium anlässlich des 400jährigen Buchjubiläums*, Hg. Günther Mahal. Vaihingen an der Enz: Wilfried Melchior Verlag 1988, S. 102.

produziert. Aber nicht nur im deutschsprachigen Raum war die Geschichte des Faustus gefragt und so entstanden bereits wenige Jahre nach der ersten Veröffentlichung in Deutschland Übersetzungen ins Englische (1592), Niederländische (1592) und ins Französische (1598).¹⁴¹

Der englische Dramatiker, Dichter und Übersetzer Christopher Marlowe war der erste, der den Fauststoff in dramatische Form brachte. Wann genau sein Werk veröffentlicht wurde ist nicht genau nachweisbar. Der Faust-Forscher Günther Mahal nimmt an dass es bereits ein Jahr nach der *Historia* erschien.¹⁴² Da es aber auf jeden Fall erschien, bevor 1592 die englische Übersetzung des deutschen Faust-Buches auf den Markt kam, ist bis heute unklar mit Hilfe welcher Vorlagen Marlowe seine Faust-Version schrieb und wie er dazu kam.¹⁴³ Unbestritten ist allerdings, dass seine Version *The Tragical History of the Life and the Death of Doctor Faustus* einen qualitativen Quantensprung bedeutet¹⁴⁴ und das Szenengerüst seines Dramas den wesentlichen Kern sämtlicher weiterer Bearbeitungen des Faustdramas und auch der Marionettenspiele bildet.

In Christopher Marlowes Werk erfährt der Name des bösen Geists eine kleine Umänderung – er wird im englischen zu Mephistophilis.¹⁴⁵ In der deutschen Übersetzung des Werkes wird er dann aber bereits zu Mephistopheles,¹⁴⁶ wie er später auch bei Goethe heißen wird. Wie in der *Historia* ist aber auch dieser nur ein Diener und Bote, gesandt von den eigentlichen Höllenfürsten Luzifer und Beelzebub.

Einige Teile seines Stückes hat Marlowe allerdings fast wörtlich aus dem Faustbuch übernommen. Wie zum Beispiel die Beschwörungsszene, das Auftreten des Mephistophilis in der Gestalt eines Mönchs, sowie das Streitgespräch über Hölle und

¹⁴¹ Vgl. Eversberg, Gerd, *Doctor Johann Faust. Die dramatische Gestaltung der Faustsage von Marlowes >Doktor Faustus< bis zum Puppenspiel*, Diss. Universität Köln, Philosophische Fakultät 1988, S. 73.

¹⁴² Vgl. Mahal, Günther, *Faust. Die Spuren eines geheimnisvollen Lebens*, Bern / München: Scherz 1980, S. 21.

¹⁴³ Vgl. Huber, Peter, „Die Originalität der Goetheschen Teufelsfigur“, *Faust-Jahrbuch. Themenschwerpunkt: Teufel und Teufelsbündner in der Literatur Goethes und das Faustische*, Hg. Tim Lörke / Bernd Mahl / Judith Wisser, Tübingen: Francke 2009, S. 123.

¹⁴⁴ Vgl. Mahal, Günther, *Faust und Frankfurt: Anstöße, Reaktionen, Verknüpfungen, Reibungen*, Frankfurt am Main: Kramer 1994, S. 23 – 25.

¹⁴⁵ Vgl. Marlowe, Christopher, *The tragical history of Doctor Faustus*, London: Methuen 1932, S. 54ff.

¹⁴⁶ Vgl. Marlowe, Christopher, *Die tragische Historie vom Doktor Faustus*, Wiesbaden: Insel-Verlag 1949, S. 5ff.

Himmel.¹⁴⁷ Im Gegensatz zur *Historia* lässt Marlowe in seinem Werk allerdings auch einen guten Engel erscheinen, der versucht Faust auf die Seite Gottes zu bringen. Aber dieser Streit um Fausts Seele zwischen dem guten und dem bösen Engel ist von Anfang an unfair, da der gute Engel allein gegen eine ganze Armee von Teufeln ankämpfen muss. Allerdings bräuchte Mephistophilis, dank Fausts Stolz, seiner Überheblichkeit und seinem Abwenden von Gott, die anderen Teufel gar nicht um den Wettstreit zu gewinnen.¹⁴⁸

Bei Marlowe gibt es nicht mehr die große Vielzahl an Teufeln wie in der *Historia*. Das dürfte vor allem auf Grund dramaturgischer Zwecke der Fall sein.¹⁴⁹

Bereits in Marlowes Stück zeigt sich eine Entwicklung des Teufels, durch die Figur des Mephistophilis, hinsichtlich früherer Teufelsvorstellungen. Er wird hier bereits als ein komplexerer Charakter dargestellt, der fähig ist sich zu fürchten, Schwäche zeigt und sogar das Gute vor dem Bösen schützen möchte.¹⁵⁰ In den anderen Teufelsfiguren spiegeln sich noch die traditionellen Teufelsvorstellungen.¹⁵¹

2.1.4 Die Wandertruppen und das Marionettenspiel

In England wurde Marlowes Stück mit Begeisterung aufgenommen. Bereits Ende des 16. Jahrhunderts kamen die ersten Wandertruppen aus England mit seinem Stück im Repertoire aufs europäische Festland.

„Das Auftauchen der Englischen Komödianten [...] stellt keine insulare Kulturoffensive dar, keine überlegenem Missionsbewußtsein entstammende Ausfahrt, den literarisch minderbemittelten Bewohnern Mitteleuropas die Segnungen elisabethanischer Dichtungsblüte zu bringen. Die oft viele Jahre langen Exkursionen der unter einem Prinzipal straff und arbeitsteilig organisierten Wandertruppen kommen statt aus Trieb aus Not: auf der britischen Insel hat der kulturelle Aufschwung der vergangenen Jahre

¹⁴⁷ Vgl. Eversberg, Gerd, *Doctor Johann Faust. Die dramatische Gestaltung der Faustsage von Marlowes >Doktor Faustus< bis zum Puppenspiel*, Diss. Universität Köln, Philosophische Fakultät 1988, S. 80.

¹⁴⁸ Vgl. Dworak, Barbara, *Das Verschwinden des Theaterteufels im England des 16. und 17. Jahrhunderts*, Dipl.-Arb. Universität Wien, Fakultät für Human- und Sozialwissenschaft 2002, S. 76.

¹⁴⁹ Vgl. Huber, Peter, „Die Originalität der Goetheschen Teufelsfigur“, *Faust-Jahrbuch. Themenschwerpunkt: Teufel und Teufelsbündner in der Literatur Goethes und das Faustische*, Hg. Tim Lörke / Bernd Mahl / Judith Wisser, Tübingen: Francke 2009, S. 123.

¹⁵⁰ Vgl. Dworak, Barbara, *Das Verschwinden des Theaterteufels im England des 16. und 17. Jahrhunderts*, Dipl.-Arb. Universität Wien, Fakultät für Human- und Sozialwissenschaft 2002, S. 78.

¹⁵¹ Vgl. Ebenda, S. 79.

sozusagen eine Überproduktion von Talenten samt ihren Wasserträgern zustande gebracht, eine Hausse gerade auch auf dem Theater-Sektor; mit der Folge, daß bald mehr Anbieter auf dem mimischen Feld rivalisierten, als der Bühnen-Markt ertragen und zuallererst ernähren konnte.“¹⁵²

Doch hier wurde Marlowes dramatische Überarbeitung der Faustsage zu Beginn nicht sonderlich begeistert aufgenommen. Die Wanderschauspieler hatten aber schon bald eine Lösung für den anfänglichen Misserfolg. Sie haben „dem schwerköpfigen Doktor einen Leichtfuß an die Seite gegeben, eine sozusagen im Fundus abrufbare Figur mit einem Eigenschaftenfächer, der sich allein zum Lustigen, Derben und Publikumsverschworenen hin öffnete. Pickelhäring hieß Fausts Retter [...]“.¹⁵³ Diese Lustige Figur erhielt im Laufe des 17. und 18. Jahrhunderts immer mehr Spielraum.¹⁵⁴

Vor allem durch diese und auch einige andere Entwicklungen und Veränderungen des Stückes, wie auch der Übersetzung ins Deutsche, veränderte sich das Faustdrama Marlowes. Die lustigen Szenen wurden zu Beginn stets improvisiert und nur allmählich schriftlich fixiert und um 1670 war der Wandlungsprozess des Stückes von Marlowe im deutschsprachigen Raum bereits so weit vorangeschritten, dass nunmehr von einem eigenständigen deutschen Faustdrama gesprochen werden muss.¹⁵⁵

„Ob mit menschlichen Darstellern oder – wohl schon seit dem 17. Jahrhundert – mit Marionetten: das Spiel vom Doktor Faust, auch und gerade im Dreißigjährigen Krieg als Ventil für die allgemeine Bedrückung beliebt, war kein ernsthafte Geister erhebendes Drama, sondern eine den 'gesunden' Menschenverstand affirmierende Show, die keine handfeste Banalität scheute und die sich die unbekümmertste Trivialität zum Ehrentitel anrechnete.“¹⁵⁶

Die Rolle der lustigen Figur wurde stets ausgebaut und bekam sogar beinahe eine selbstständige Parallelhandlung. Ob als Pickelhäring, Hanswurst oder Kasperl war diese Figur meist die, die überlebte und so im Vergleich zum Doktor Faust nicht mehr unbedingt als „der Dumme“ dastand. „[...] nur wer dumm bleibt, kann überleben.

¹⁵² Mahal, Günther, *Faust und Frankfurt: Anstöße, Reaktionen, Verknüpfungen, Reibungen*, Frankfurt am Main: Kramer 1994, S. 23.

¹⁵³ Ebenda, S. 25.

¹⁵⁴ Vgl. Ebenda, S. 25.

¹⁵⁵ Vgl. Eversberg, Gerd, *Doctor Johann Faust. Die dramatische Gestaltung der Faustsage von Marlowes >Doktor Faustus< bis zum Puppenspiel*, Diss. Universität Köln, Philosophische Fakultät 1988, S. 87.

¹⁵⁶ Mahal, Günther, *Faust und Frankfurt: Anstöße, Reaktionen, Verknüpfungen, Reibungen*, Frankfurt am Main: Kramer 1994, S. 26.

Hanswurst lieferte hierfür den Beweis; seine Gefolgschaft jubelte über seinen und ihren Status quo.“¹⁵⁷

Die Wanderschauspieler und Puppenspieler kamen auch in die abgelegensten Dörfer und verbreiteten so den Fauststoff immer weiter. Laut Eversberg wurde das Stück allerdings auch kritisiert¹⁵⁸ und viele Aufklärer hegten Abscheu gegen „diesen massenködernden Dauerlutscher“.¹⁵⁹ Dennoch blieb das Stück ein fester Bestandteil der Wandertruppen. Es dürfte auch auf Grund seiner pyrotechnischen Effekte, insbesondere bei Fausts Höllenfahrt, die sowohl Augen als auch Ohren des Publikums ansprachen, beliebt gewesen sein. Als die Wanderschauspieler Ende des 18. Jahrhunderts durch die Gründungen von festen Theatern, der schwindenden Anerkennung von den Bürgern, schlechter finanzieller Lage, schlechten Ausbildungen und dem ständigen Wettbewerbsstreit untereinander immer mehr verschwanden, war es letztlich laut Eversberg nur noch das Marionettenspiel, welches das Faustspiel noch bis ins 19. Jahrhundert weiterführte. Doch dann verloren auch das Stück und die Puppenspieler immer mehr an Publikum. Das Interesse an dem Teufelspakt, der Höllenfahrt, sowie an den Späßen des Hanswursts wurde immer geringer. Vor dem gänzlichen Vergessen bewahrten im 19. Jahrhundert Literaturwissenschaftler das Faustspiel, indem sie die Manuskripte einiger Puppenspiele im Druck erschienen ließen.¹⁶⁰

Obwohl, wie bereits erwähnt, viele Aufklärer dem Fauststoff bloß mit Abscheu begegneten, versuchte unter anderem auch Gotthold Ephraim Lessing eine eigene Faust-Version zu schreiben, hatte damit aber, wie aus Briefen usw. hervorgeht, seine Schwierigkeiten mit der Ummodelung des Stoffes in ein bürgerliches Trauerspiel, und auch wenn es hieß, dass er nach 20-jährigen Mühen sein Stück vollendet hatte, so nimmt Günther Mahal an, dass es sich wohl um kaum mehr als nur eine Ausrede

¹⁵⁷ Ebenda, S. 26.

¹⁵⁸ Vgl. Eversberg, Gerd, *Doctor Johann Faust. Die dramatische Gestaltung der Faustsage von Marlowes >Doktor Faustus< bis zum Puppenspiel*, Diss. Universität Köln, Philosophische Fakultät 1988, S. 130 – 131.

¹⁵⁹ Mahal, Günther, *Faust und Frankfurt: Anstöße, Reaktionen, Verknüpfungen, Reibungen*, Frankfurt am Main: Kramer 1994, S. 26.

¹⁶⁰ Vgl. Eversberg, Gerd, *Doctor Johann Faust. Die dramatische Gestaltung der Faustsage von Marlowes >Doktor Faustus< bis zum Puppenspiel*, Diss. Universität Köln, Philosophische Fakultät 1988, S. 135.

handeln konnte, als es damals hieß, dass Lessings Faust-Stück auf dem Transport nach Leipzig verloren gegangen war.¹⁶¹

2.2 Goethes Faustdichtungen

Der Faust der Faust-Dichtungen um 1775, dazu gehören Goethes, Maler Müllers, Jakob Michael Reinhold Lenzs und Klingers Faust, hat mit dem Faust der Wandertruppen nicht mehr viel gemein.¹⁶²

„Was der junge Goethe, dank des großmütterlichen Geschenks schon als Vierjähriger Akteur einer eigenen Puppenbühne, von den Wandertruppen oder den Marionettenspielern als stoffliche Anregung für den eigenen ‚Faust‘ übernehmen konnte, war zwar keineswegs ‚nichts‘; aber über das anthropologische Grundmodell eines zwischen Gut und Böse eingespannten Menschen hinaus, bei den Wandertruppen zudem desavouiert als Sonderfall eines spinnerten Gelehrten, blieben die alten Spiele, lustig überwuchert und spektakulär verbraucht, als Vorbilder ungeeignet [...].“¹⁶³

So schließt der Faust in Goethes *Faust I* zum Beispiel im Unterschied zur Volkssage keinen Dienstvertrag mit dem Teufel ab, sondern einen Wettvertrag. So spricht Faust, der sich auf keinen einfachen Dienstvertrag einlassen will:

„Werd ich beruhigt je mich auf ein Faulbett legen; / So sei es gleich um mich getan! / Kannst du mich schmeichelnd je belügen / Dass ich mir selbst gefallen mag, / Kannst du mich mit Genuss betriegen; / Das sei für mich der letzte Tag! / Die Wette biet ich! [...] Werd ich zum Augenblicke sagen: / Verweile doch! du bist so schön! / Dann magst du mich in Fesseln schlagen, / Dann will ich gern zugrunde gehen!“¹⁶⁴

Während der Dienstvertrag in der Faust-Sage auf 24 Jahre befristet ist, nach deren Ablauf die Seele Faustus dem Teufel schon fix gehört, wird die Wette von Goethes Faust und Mephistopheles auf unbestimmte Zeit abgeschlossen, und es bleibt offen wer gewinnt.¹⁶⁵

¹⁶¹ Vgl. Mahal, Günther, *Faust und Frankfurt: Anstöße, Reaktionen, Verknüpfungen, Reibungen*, Frankfurt am Main: Kramer 1994, S. 30.

¹⁶² Vgl. Ebenda, S. 39.

¹⁶³ Ebenda, S. 33.

¹⁶⁴ Goethe, Johann Wolfgang, *Faust. Der Tragödie Erster Teil*, Ditzingen: Reclam 2002, S. 48.

¹⁶⁵ Vgl. Binswanger, Hans Christoph, „Geld und Magie – eine ökonomische Deutung von Goethes Faust“, *Faust-Jahrbuch. Themenschwerpunkt: Teufel und Teufelsbündner in der Literatur Goethes und das Faustische*, Hg. Tim Lörke / Bernd Mahl / Judith Wisser, Tübingen: Francke 2009, S. 87.

Auch haben sich die zwei Protagonisten des Stückes, im Vergleich zur *Historia* stark weiter entwickelt.

„Während [...] in Lessings *Faust*-Szene, bei Maler Müller (*Fausts Leben*) und bei Friedrich Maximilian Klinger (*Fausts Leben, Taten und Höllenfahrt*) die Vielzahl der Teufel erhalten bleibt, ist bei Goethe eine Reduktion auf eine Figur unübersehbar.“¹⁶⁶

Auch der Name des teuflischen Gesellen erhält eine kleine Umänderung. Aus dem Mephistophiles der *Historia* wird, wie bereits erwähnt, Mephistopheles.

„Zunächst aber war der junge Goethe vornehmlich an der Figur des Faust interessiert und sah Mephisto nur als notwendiges Accessoire des Stoffes an. Im Zuge der lebenslangen Beschäftigung mit dem *Faust*-Stoff erhielt Goethes Mephisto jedoch ein Profil, das ihn weit über die literarischen Vorlagen hinaushebt und ihn auch im Vergleich zur Titelfigur als den weitaus interessanteren Charakter erscheinen lässt. Theaterregisseure stehen bei *Faust*-Inszenierungen regelmäßig vor dem Problem, wie sie die im Text angelegte Dominanz Mephistos [...] verhindern können. Und doch ist die Aufwertung Mephistos vom subalternen Höllengeist zur heimlichen Hauptfigur kein Kunstfehler, sondern das Resultat einer gründlichen Reflexion während eines lebenslangen Schaffensprozesses.“¹⁶⁷

Zu Beginn von Goethes *Faust*-Dichtung war die Figur des Mephistopheles allerdings noch nicht annähernd so ausgereift und stark charakterisiert. In Goethes *Urfaust*, den er bereits in sehr jungen Jahren zu schreiben begann, fehlen so unter anderem die Szenen *Vorspiel auf dem Theater*, der *Prolog im Himmel*, die *Hexenküche*, die *Walpurgisnacht* und vor allem auch der Teufelspakt, also genau jene Szenen die Mephistopheles Charakter am deutlichsten hervortreten lassen.

2.2.1 Goethes *Urfaust*

„Im Jahre 1887 fand Erich Schmidt im Nachlaß des Weimarer Hoffräuleins Luise von Göchhausen (1747-1807) ein titellostes Quartheft von 94 Seiten mit der Abschrift von einer *Faust*-Dichtung, die er als früheste Fassung von Goethes *Faust*-Fragment erkannte. Die seitdem als »*Urfaust*« bezeichneten Szenen hatte Goethe Anfang November 1775, als er nach Weimar übersiedelte, aus Frankfurt mitgebracht. Bereits im Dezember las er am Weimarer Hof im Kreise der Herzogin Anna Amalia aus den *Faust*-Szenen vor.

¹⁶⁶ Huber, Peter, „Die Originalität der Goetheschen Teufelsfigur“, *Faust-Jahrbuch. Themenschwerpunkt: Teufel und Teufelsbündner in der Literatur Goethes und das Faustische*, Hg. Tim Lörke / Bernd Mahl / Judith Wisser, Tübingen: Francke 2009, S. 123.

¹⁶⁷ Ebenda, S. 121.

Luise von Göchhausen, Hofdame Anna Amalias, fertigte die Abschrift wohl wenig später an;¹⁶⁸

Erich Schmidt veröffentlichte daraufhin noch im selben Jahr diese Abschrift von Göchhausen unter dem Titel *Goethes Faust in ursprünglicher Gestalt*, welche erst in den folgenden Jahren den Titel *Urfaust* bekam.¹⁶⁹

Der *Urfaust* enthält bereits alle primären Szenen der Gretchen-Tragödie, die auch im späteren *Faust I* in ähnlicher Weise zu finden sind.

Die meisten Forscher sehen Goethes *Faust I* als die Weiterentwicklung eines Werkes das den Autor über Jahrzehnte hinweg verfolgte. Der Unterschied zwischen dem *Urfaust* und *Faust I* besteht zum einen im Fehlen einiger Szenen, die erst Jahre später hinzukamen und zum andern in der Sprache an sich, deren Prosa eindeutig noch der Sturm und Drang Zeit zugeordnet werden kann.¹⁷⁰

Laut Günther Mahal hat Goethe bereits in seinem *Urfaust* mehrere wörtliche Aussagen des Verfahrens über die Kindsmörderin Susanna Margaretha Brandt, deren Fall ihm durch eine große Anzahl von Beteiligten und Zeugen aus dem eigenen Umfeld bis ins Detail bekannt war, in die Gretchentragödie übernommen.¹⁷¹ Allerdings halten andere Forscher eine solche Beeinflussung für eher unwahrscheinlich.

2.2.2 Goethes Faust I

Der Fauststoff ließ Goethe bis zu seinem Tode keine Ruhe. Immer wieder überarbeitete er seine Schriften, die sich dementsprechend mit dem Dichter weiterentwickelten. So wurde, wie bereits erwähnt, Mephistopheles im Laufe der Jahre zur heimlichen Hauptfigur.

Goethes *Faust I* erschien 1808 und schon im *Prolog im Himmel* zeigt Mephistopheles, dass er eine nicht zu unterschätzende Figur ist. Alfred Läßle sieht in diesem *Prolog*

¹⁶⁸ Goethe, Johann Wolfgang von, *Urfaust. Goethes ‚Faust‘ in ursprünglicher Gestalt*, Stuttgart: Reclam 1999, S. 63.

¹⁶⁹ Vgl. Hippe, Robert, *Erläuterungen zu Faust. Das Volksbuch, Christopher Marlowe, Lessing, Goethes „Urfaust“, Paul Valéry*, Hollfeld (Obfr.): Bange 1968, S. 37.

¹⁷⁰ Vgl. Ebenda, S. 37 – 38.

¹⁷¹ Vgl. Mahal, Günther, *Faust und Frankfurt: Anstöße, Reaktionen, Verknüpfungen, Reibungen*, Frankfurt am Main: Kramer 1994, S. 35.

im *Himmel* eine eindeutige Anlehnung an den alttestamentlichen Text Ijob 1,6–12.¹⁷² In dieser Bibelpassage wird beschrieben wie die Gottessöhne und Satan vor Gott treten und dieser mit Satan ein Gespräch führt, in dem er Satan einige Fragen bezüglich seines Knechtes Ijob stellt. So wird auch Faust von Gott in Goethes *Prolog im Himmel* als sein Knecht bezeichnet. Während diese Bibelpassage allerdings relativ kurz ist und keinen besonders interessanten Teufel zeichnet, entstand unter Goethes Feder bereits im *Prolog im Himmel* ein redegewandter, eleganter Mephistopheles, der sich, im Vergleich zu den Erzengeln Raphael, Gabriel und Michael, die „nur“ eine Lobesrede auf Gott und die Welt darbringen, wirklich mit Gott unterhält. Und dies sogar in einer sehr freundlichen, nahezu freundschaftlichen Art und Weise, gespickt mit Scherzen und Späßen. So sagt er auch, als er am Ende des Prologs alleine dasteht:

„Von Zeit zu Zeit seh ich den Alten gern, / Und hüte mich mit ihm zu brechen. / Es ist gar hübsch von einem großen Herrn, / So menschlich mit dem Teufel selbst zu sprechen.“¹⁷³

In diesem Prolog zeigt Mephistopheles nichts von dem Schrecklichen oder Gefährlichen, wie es noch die Teufel in früheren Faust-Büchern taten. Ebenfalls auffallend ist, dass der Lobgesang der drei Erzengel nur ein Drittel (Verse 243-270) des gesamten Prologs ausmacht, während das Gespräch zwischen Gott und Mephistopheles zwei Drittel (Verse 271-353) umfasst.¹⁷⁴

Dem Faust erscheint Mephistopheles zuallererst in der Gestalt eines schwarzen Pudels, den dieser kurz darauf in sein Studierzimmer mitnimmt. Faust sieht im Vergleich zu Wagner sofort, dass dieser Pudel kein gewöhnlicher Hund ist. Er glaubt einen Feuerstrudel zu erkennen den der Hund mit sich zieht. Für Wagner ist Fausts Interpretation nichts anderes als eine Augentäuschung – er sieht nur einen einfachen schwarzen Pudel. Im Studierzimmer verändert sich der Pudel auf dramatische Weise. Er wird zuerst lang und breit und Faust sieht in ihm ein Nilpferd mit feurigen Augen und schrecklichem Gebiss, dann schwillt das Wesen mit borstigen Haaren auf und wird so groß wie ein Elefant, bis es im Nebel zerfließt und Mephistopheles, gekleidet wie ein fahrender „Scholasticus“, aus diesem Nebel hervor tritt. Faust

¹⁷² Vgl. Läßle, Alfred, *Engel und Teufel. Wiederkehr der Totgesagten. Eine Orientierung*, Augsburg: Pattloch 1993, S. 117 – 118.

¹⁷³ Goethe, Johann Wolfgang, *Faust. Der Tragödie Erster Teil*, Ditzingen: Reclam 2002, S. 12.

¹⁷⁴ Vgl. Läßle, Alfred, *Engel und Teufel. Wiederkehr der Totgesagten. Eine Orientierung*, Augsburg: Pattloch 1993, S. 116.

erkennt sogleich, dass dieser scheinbar harmlose Student ein Verderber, Lügner oder Fliegengott ist und will seinen Namen wissen. Woraufhin sich Mephistopheles mit den bekannten Worten vorstellt als:

„Ein Teil von jener Kraft, die stets das Böse will und stets das Gute schafft. / [...] Ich bin der Geist der stets verneint! / Und das mit Recht; denn alles was entsteht / Ist wert dass es zugrunde geht; / Drum besser wär's dass nichts entstünde. / So ist denn alles was ihr Sünde, / Zerstörung, kurz das Böse nennt, / Mein eigentliches Element. [...] Ich bin ein Teil des Teils, der anfangs alles war, / Ein Teil der Finsternis, die sich das Licht gebär [...]“.¹⁷⁵

Mephistopheles bezeichnet sich selbst auch als „Herr der Ratten und der Mäuse, der Fliegen, Frösche, Wanzen und Läuse“¹⁷⁶, doch er benennt sich selbst als „keinen von den Großen“¹⁷⁷ und gibt zu dass er „nicht allwissend ist, dass ihm jedoch viel bewusst ist“.¹⁷⁸ Später gibt er auch zu, dass er keine Macht über Gretchen hat, da diese zu unschuldig sei. Faust ist sich bewusst, dass ein Teufel ein Egoist ist, und so klärt ihn Mephistopheles darüber auf, dass Faust im Falle, dass er verliert dem Teufel nach seinem Tode als Knecht dienen muss.

Eine Andeutung auf Mephistopheles' äußeres Erscheinen gibt Goethe, indem er ihn sich selbst beschreiben lässt, als einen „edlen Junker, in einem rotem goldverbrämten Kleide, mit einem Mäntelchen aus starrer Seide, dessen Hut mit einer Hahnenfeder geschmückt ist und der mit einem langen, spitzen Degen“¹⁷⁹ ausgestattet ist.

Goethes Mephistopheles liebt das Verkleiden und Täuschen, was sich nicht nur durch sein erstes Erscheinen als Pudel zeigt, sondern auch bald darauf. Nach dem geschlossenen Pakt zwischen ihm und Faust verkleidet er sich als dieser um einen seiner Schüler zu täuschen.

Eine weitere Anspielung auf Mephistopheles' Äußeres erhält man in dem Kapitel *Auerbachs Keller in Leipzig*. Hier wird von einem der Anwesenden festgestellt, dass Mephistopheles auf einem Fuß hinkt. Die Charakteristik des Hinkens für die Darstellung des Teufels wurde – wie bereits im Kapitel „Wie der Teufel auf die Bühne kam“ erwähnt – häufig gewählt, da man dieses Hinken von dem, im christlichen

¹⁷⁵ Goethe, Johann Wolfgang, *Faust. Der Tragödie Erster Teil*, Ditzingen: Reclam 2002, S. 39.

¹⁷⁶ Vgl. Ebenda, S. 43.

¹⁷⁷ Vgl. Ebenda, S. 47.

¹⁷⁸ Vgl. Ebenda, S. 45.

¹⁷⁹ Vgl. Ebenda, S. 44.

Glauben verankerten Sturz des gefallenen Engels ableitete. Der Mann, der Mephistopheles' Hinken in Goethes *Auerbachs Keller* bemerkt, erkennt auch dass es sich bei den Weinen, die Mephistopheles ihnen anbietet, um verzaubertes Feuer handelt.

In der Hexenküche bezeichnet sich Mephistopheles selbst als Herr und Meister der Hexen und verlangt Respekt von ihnen, auch wenn es ihm scheinbar nicht möglich ist, Faust ohne die Hilfe der Hexen zu verjüngen, auch wenn er damit prahlt, dass er es war der es ihnen beigebracht hat. Die Hexe in der Hexenküche erkennt ihn aber, trotz Hahnenfeder und roten Wams nicht sofort. Sie vermisst den Pferdefuß und seine beiden Raben, woraufhin Mephistopheles erklärt:

„Das nordische Phantom ist nun nicht mehr zu schauen; / Wo siehst du Hörner, Schweif und Klauen? / Und was den Fuß betrifft, den ich nicht missen kann, / Der würde mir bei Leuten schaden; / Darum bedien ich mich, wie mancher junge Mann, / Seit vielen Jahren falscher Waden.“¹⁸⁰

Diesen berühmt berüchtigten Pferdefuß zeigt er erst in der Walpurgisnacht:

„Zwar bin ich sehr gewohnt incognito zu gehen; / Doch lässt am Galatag man seinen Orden sehn. / Ein Knieband zeichnet mich nicht aus, / doch ist der Pferdefuß hier ehrenvoll zu Haus.“¹⁸¹ Und eine Alte begrüßt hier den „Ritter mit dem Pferdefuß“.¹⁸²

In *Wald und Höhle* wird Mephistopheles von Faust als Schlange beschimpft.

Als Faust von Margaretes unglücklicher Lage gegen Ende des Stückes erfährt wird er das erste Mal richtig ungehalten gegenüber dem ihn zur Seite stehenden Teufel. Er beschimpft ihn hier als Untier, Wurm und Ungeheuer, vor dessen gefräßigen Zähnen es ihm ektelt.¹⁸³

2.2.3 Goethes Faust II

In dem zweiten Teil von Goethes Faustsaga, die 1832, also 24 Jahre nach dem ersten Teil und kurz nach Goethes Tod erschien, wird Mephistopheles in *Kaiserliche*

¹⁸⁰ Ebenda, S. 71.

¹⁸¹ Ebenda, S. 118.

¹⁸² Ebenda, S. 120.

¹⁸³ Vgl. Ebenda, S. 128f.

Pfalz. Saal des Thrones von einem Junker als neuer Narr, mit fratzenhaften Zügen, in die Gesellschaft eingeführt.

Auch hier weisen ihn seine ersten Worte sofort als einen Schelm aus, denn sie lesen sich wie ein Rätsel:

„Was ist verwünscht und stets willkommen? / Was ist ersehnt und stets verjagt?
/ Was immerfort in Schutz genommen? / Was hart gescholten und verklagt? /
Wen darfst du nicht herbeiberufen? / Wen höret jeder gern genannt? / Was naht
sich deines Thrones Stufen? / Was hat sich selbst hinweggebannt?“¹⁸⁴

Als bald wird er als Schalk und Lügner bezeichnet, weil er dem Kaiser keine Not klagen kann, wie alle anderen es zu tun pflegen. Er weiß auch jemanden, der dem Kaiser aus dessen finanziellem Debakel helfen kann:

„Und fragt ihr mich, wer es zu Tage schafft: / Begabten Manns Natur- und
Geisteskraft.“¹⁸⁵

Woraufhin der Kanzler erwidert:

„Natur und Geist – so spricht man nicht zu Christen. / Deshalb verbrennt man
Atheisten / Weil solche Reden höchst gefährlich sind. / Natur ist Sünde, Geist
ist Teufel, / Sie hegen zwischen sich den Zweifel, / Ihr missgestaltet
Zwitterkind.“¹⁸⁶

Im Generellen scheint der Kanzler Mephistopheles als bald als Teufel zu erkennen:

„Der Satan legt euch goldgewirkte Schlingen:/ Es geht nicht zu mit frommen
rechten Dingen.“¹⁸⁷

Jedoch bleiben seine Kritiken an Mephistopheles, sowie die der anderen Ratsmitglieder, beim Kaiser ohne große Wirkung, denn dieser bleibt weiterhin den Aussagen des Mephistopheles recht angetan und erhofft sich durch ihn die Lösung seiner finanziellen Probleme. Sollte er ihm aber doch nicht helfen können, droht er ihm ironischer Weise damit, ihn eigenhändig in die Hölle zu senden. Auf die hier nur angedeutete Auseinandersetzung zwischen den guten und den gefallenen Engeln geht Mephistopheles in der Szene *Hochgebirg* genauer ein, denn hier erzählt er von dem Sturz der gefallenen Engel, die, laut Goethe, dann für die Entstehung der Berge verantwortlich waren:

¹⁸⁴ Goethe, Johann Wolfgang, *Faust. Der Tragödie Zweiter Teil*, Ditzingen: Reclam 2005, S. 7.

¹⁸⁵ Ebenda, S. 10.

¹⁸⁶ Ebenda, S. 10f.

¹⁸⁷ Ebenda, S. 12.

„Als Gott der Herr – Ich weiß auch wohl warum – / Uns, aus der Luft, in tiefste Tiefen bannte, / Da, wo zentralisch glühend, um und um, / Ein ewig Feuer flammend sich durchbrannte, / Wir fanden uns bei allzu großer Helling, / In sehr gedrängter unbequemer Stellung. / Die Teufel fingen sämtlich an zu husten, / Von oben und von unten auszupusten; / Die Hölle schwoll von Schwefelstank und Säure, / Das gab ein Gas! Das ging ins Ungeheure, / Sodass gar bald der Länder flache Kruste, / So dick sie war, zerkrachend bersten musste. / Nun haben wir's an einem andern Zipfel, / Was ehemals Grund war ist nun Gipfel. / Sie gründen auch hierauf die rechten Lehren / Das Unterste ins Oberste zu kehren. / Denn wir entrannen knechtisch-heißer Gruft, / Ins Übermaß der Herrschaft freier Luft. / Ein offenbar Geheimnis wohl verwahrt / Und wird nur spät den Völkern offenbart. (Ephes. 6,12.)“¹⁸⁸

Mephistopheles wird im zweiten Teil auch von Insekten als deren Vater bezeichnet und Nikodemus, ein Famulus des Fausts, beschreibt ihn als Riese. Nikodemus ist es auch der Mephistopheles über das Verbleiben von Faust berichtet, welcher sich nach Helenas Verschwinden in die Einsamkeit zurückzog und sich dort äußerlich immer mehr zu einem Teufel entwickelt:

„Der zarteste gelehrter Männer / Er sieht aus wie ein Kohlenbrenner, / Geschwärzt vom Ohre bis zur Nasen, / Die Augen rot vom Feuerblasen, / So lechzt er jedem Augenblick; / Geklirr der Zange gibt Musik.“¹⁸⁹

In der Szene *Hell erleuchtete Säle* wird Mephistopheles von einigen Menschen um seinen Rat bzw. um Hilfe gefragt. Dieser hilft auch ganz unerwartet und ohne Ansprüche zu stellen, auch wenn seine Hilfe nicht wirklich konfessionell erscheint. Als eine Braunhaarige sich ein Mittel gegen ihren erfrorenen Fuß wünscht, hilft er ihr indem er sie mit seinem Fuß tritt. Diesen Tritt empfindet sie als brennend und hart:

„Weh! Weh! das brennt! das war ein harter Tritt, / Wie Pferdehuf!“¹⁹⁰

Eine andere Dame klagt darüber, dass der Mann den sie liebt eine andere begehrt. Auch hier hilft Mephistopheles auf seine ganz eigene Weise:

„Nimm diese Kohle, streich ihm einen Strich / Auf Ärmel, Mantel, Schulter wie sich's macht; / Er fühlt im Herzen holden Reuestich. / Die Kohle doch musst du sogleich verschlingen, / Nicht Wein, nicht Wasser an die Lippen bringen; / Er seufzt vor deiner Tür noch heute Nacht. [...] Weit müsstet Ihr nach solcher Kohle laufen; / Sie kommt von einem Scheiterhaufen.“¹⁹¹

Gegen Ende des Zweiten Teils wird der Kaiser vom Erzbischof gescholten:

¹⁸⁸ Ebenda, S. 160.

¹⁸⁹ Ebenda, S. 61.

¹⁹⁰ Ebenda, S. 51.

¹⁹¹ Ebenda, S. 51.

„Mit welchem bitterm Schmerz find ich, in dieser Stunde, / Dein hochgeheiligt Haupt mit Satanas im Bunde. / Zwar, wie es scheinen will, gesichert auf dem Thron, / Doch leider! Gott dem Herrn, dem Vater Papst zum Hohn./ Wenn dieser es erfährt, schnell wird er sträflich richten, / Mit heiligem Strahl dein Reich das sündige zu vernichten.“¹⁹²

Die Schlussszenen des zweiten Teils sind natürlich dahingehend für uns von Interesse, da sie zeigen wie der Teufel um die Seele Fausts gebracht wird. Damit er nicht allein um die Seele Fausts kämpfen muss ruft sich Mephistopheles Hilfe in Form von Dickteufeln und Dürreteufeln herbei:

„Nur frisch heran verdoppelt euren Schritt, / Ihr Herrn vom graden, Herrn vom krummen Horne, / Von altem Teufelsschrot und -korne / Bringt ihr zugleich den Höllenrachen mit. [...] Nun wanstige Schuften mit den Feuerbacken! / Ihr glüht so recht vom Höllenschwefel feist; / Klotzartige, kurze, nie bewegte Nacken [...] Ihr Firlefanze, flügelmännische Riesen, / Greift in die Luft, versucht euch ohne Rast; / Die Arme strack, die Klauen scharf gewiesen, / Dass ihr die flatternde, die Flüchtige fasst.“¹⁹³

Doch dann erscheint die Himmlische Heerschar um dem Sünder zu vergeben und seine Seele zu erretten, worüber Mephistopheles alles andere als erfreut ist. Er bezeichnet sie als heuchlerische „bübisch-mädchenhafte Gestümper“¹⁹⁴, deren Erscheinen für ihn von grausamen Tönen begleitet wird und an die er schon zu oft eine Seele verlor. So beginnt der Kampf um Fausts Seele. Während die Engel Fausts Körper mit Rosen bestreuen, versuchen die Teufel dessen Mund und Nase zu verschließen und seine Seele in ihrem Feuer zu bändigen. Doch ihr Feuer wird zum Himmelsfeuer, das Liebe und Wonne verbreitet. Die Werke der Engel bereiten Mephistopheles Qualen:

„Mir brennt der Kopf, das Herz, die Leber brennt, / Ein überteuflisch Element! / Weit spitziger als Höllenfeuer.“¹⁹⁵

Ihre Macht bringt selbst Mephistopheles dazu in ihnen das Gute und Liebevollen zu entdecken und er verliebt sich nahezu in sie, weshalb er zuerst hofft in ihnen vielleicht doch auch Luzifers Anhänger zu sehen:

„Die Wetterbuben die ich hasse / Sie kommen mir doch gar zu lieblich vor. – / Ihr schönen Kinder lasst mich wissen: / Seid ihr nicht auch von Luzifers Geschlecht? / Ihr seid so hübsch, fürwahr ich möcht euch küssen; / Mir ist's, als kommt ihr eben recht. / Es ist mir so behaglich, so natürlich / Als hätt ich euch

¹⁹² Ebenda, S. 186.

¹⁹³ Ebenda, S. 205f.

¹⁹⁴ Ebenda, S. 207.

¹⁹⁵ Ebenda, S. 209.

schon tausendmal gesehn, / So heimlich-kätzchenhaft begierlich; / Mit jedem
Blick aufs Neue schöner schön. / O nähert euch, o gönnt mir Einen Blick!“¹⁹⁶

Doch dann beschimpft er sie als die eigentlichen „Hexenmeister“¹⁹⁷, da er sich darüber im Klaren ist, dass sie selbst ihn mit ihrer alles umgebenden Liebe verführen.

Auf der optischen Ebene beschreibt er sie als ernste Wesen, ohne Lächeln, so dass ihr Ausdruck einer „Pfaffenmiene“¹⁹⁸ gleicht. Sie wandeln als seien sie der weltlichen Schwere entrückt und sind in ein langes Faltenhemd gekleidet. Die Engel, die von Mephistopheles auch als unmündiges Volk beschimpft wurden, schaffen es letztendlich Fausts Seele für sich zu beanspruchen und fliegen mit ihr himmelwärts:

„Heilige Gluten! / Wen sie umschweben / Fühlt sich im Leben / Selig mit Guten.
/ Alle vereinigt / Hebt euch und preist, / Luft ist gereinigt / Atme der Geist.“¹⁹⁹

In den Bergschluchten freuen sich die Engel darüber, dass sie es geschafft haben die Seele zu retten. »Wer immer strebend sich bemüht / Den können wir erlösen.«²⁰⁰ Hier unterscheidet Goethe zwischen jüngeren und vollendeteren Engeln.

Dann taucht die Heilige Maria auf und Goethe schreibt eine umfassende Huldigung über das Ewig-Weibliche, welches er in ihr erkennt. Sie scheint die eigentliche Retterin Fausts zu sein. Zu guter Letzt erscheint Gretchen als eine Büßerin und nimmt sich der noch unsicheren Seele Fausts an.

2.2.4 Analysen über Goethes Mephistopheles

Seit der Entstehung der Goetheschen Faust-Trilogie, haben Forscher unermüdlich die Bücher studiert und literaturwissenschaftlich untersucht. Naturgemäß stand und steht auch die Figur des Mephistopheles in diesen Untersuchungen häufig im Vordergrund.

So sieht zum Beispiel Dieter Breuer in dem Mephistopheles der *Historia* hauptsächlich einen Theologen, dessen eingegrenzte Spezialgebiete „Dämonologie,

¹⁹⁶ Ebenda, S. 209.

¹⁹⁷ Ebenda, S. 209.

¹⁹⁸ Ebenda, S. 210.

¹⁹⁹ Ebenda, S. 210.

²⁰⁰ Ebenda, S. 214.

Angelologie und Kosmogonie“ sind. Im Vergleich dazu sei der Mephisto Goethes „nicht nur Theologe, sondern auch skeptischer Philosoph, Kuppler, lustige Person und Gelegenheitenmacher, Mörder und Landverderber, - aber er ist bei Goethe auch Theologe, der über das Böse nachdenkt“.²⁰¹

Peter Huber sieht in dem Goetheschen Teufel mehr als nur den christlich angehauchten Bösewicht, und verweist darauf dass Goethe, wie auch Schiller, der in dessen philosophischem Gedicht *Die Götter Griechenlands* den Niedergang des antiken Polytheismus beklagt, eine ähnliche Ansicht dazu vertreten haben dürfte. Was auch erklären würde warum Goethe an so manchen Stellen des *Fausts* auf die Tatsache verweist, dass nur die christliche Interpretation aus den früheren Göttern Teufel macht. So ist Mephistopheles für Peter Huber ein „verteufelter Gott, der aus der Sphäre des Polytheismus bzw. einer religionsgeschichtlich noch früher anzusiedelnden Naturreligion“ kommt.²⁰² Einen solchen Hinweis sieht er insbesondere auch in dem Kapitel über den *Walpurgisnachtstraum oder Oberons und Titanias goldne Hochzeit*. Hier fragt der *Neugierige Reisende*, da er den nordischen Elfenkönig Oberon zu sehen glaubt:

„Ist das nicht Maskaraden-Spott? / Soll ich den Augen trauen? / Oberon den schönen Gott / Auch heute hier zu schauen!“²⁰³

Und der *Orthodox* entgegnet darauf:

„Keine Klauen, keinen Schwanz! / Doch bleibt es außer Zweifel, / So wie die Götter Griechenlands, / So ist auch er ein Teufel.“²⁰⁴

Auch in der Bezeichnung der Engel als „echte Göttersöhne“, anstatt echte „Gottessöhne“, sieht Huber einen humanistisch-polytheistischen Ansatz.²⁰⁵

Einen weiteren interessanten Ansatzpunkt um die Figur des Mephistopheles näher zu analysieren, liefert Brigitte Pinter. Um die Figur und generell Goethes literarische Werke besser begreifen zu können, sollte man ihrer Meinung nach vor allem das Naturverständnis Goethes genauer betrachten. „Bereits in jungen Jahren, vor allem

²⁰¹ Breuer, Dieter, *Mephisto als Theologe. Faust-Studien*, Aachen: Rimbaud 1999, S. 81.

²⁰² Vgl. Huber, Peter, „Die Originalität der Goetheschen Teufelsfigur“, *Faust-Jahrbuch. Themenschwerpunkt: Teufel und Teufelsbündner in der Literatur Goethes und das Faustische*, Hg. Tim Lörke / Bernd Mahl / Judith Wisser, Tübingen: Francke 2009, S. 127 – 128.

²⁰³ Goethe, Johann Wolfgang, *Faust. Der Tragödie Erster Teil*, Ditzingen: Reclam 2002, S. 124

²⁰⁴ Ebenda, S. 124.

²⁰⁵ Vgl. Huber, Peter, „Die Originalität der Goetheschen Teufelsfigur“, *Faust-Jahrbuch. Themenschwerpunkt: Teufel und Teufelsbündner in der Literatur Goethes und das Faustische*, Hg. Tim Lörke / Bernd Mahl / Judith Wisser, Tübingen: Francke 2009, S. 129.

während seiner Straßburger Zeit, wurde Goethe zu einem Anhänger Spinozas, der die dualistische Teilung von Gott und Natur verneinte“.²⁰⁶ Sie sieht Goethes Mephistopheles, in all seinen Erscheinungsformen, als Vertreter „des Chaos“ und „des Nichts“, und nicht wie in der Tradition der Teufelsdarstellung als „das Böse“ und „Widergöttliche“ im traditionell-christlichen Sinn.²⁰⁷

Jochen Schmidt hat die bis jetzt modernste Analyse über den Goetheschen Mephisto geschrieben. Er empfindet ihn nicht als einen Teufel oder Dämon in der herkömmlichen Auffassung, sondern sieht in ihm die dunkle Kehrseite Fausts:

„Er ist eine Wesensdimension Fausts selbst. Fausts ‚Disputation‘ mit Mephisto ist die Figuration eines inneren Prozesses, in dem er sich dieser seiner anderen, ‚mephistophelischen‘ Wesensdimension *bewußt* wird. Jede der drei mephistophelischen Tendenzen: Partikularisierung, Destruktion und materialistische Reduktion, negiert präzise eine bestimmte Grundeigenschaft Fausts. [...] Immer [...] handelt es sich um eine genau bestimmbare Kehrseite: Mephistos Verbindung mit Faust signalisiert nicht bloß dessen Ambivalenz, sondern auch die Disposition zur Selbstdestruktion. Er befindet sich in einer ‚liaison dangereuse‘ mit sich selbst.“²⁰⁸

2.3 Goethes Mephistopheles erobert die Bühne

Es gab mehrere Anläufe von unterschiedlichen Seiten Goethes *Faust* auf die Bühne zu bringen. Goethe selbst hatte beim Schreiben seines Werkes nicht daran gedacht, dass es einmal aufgeführt werden würde, fand aber schon bald nach der Veröffentlichung Gefallen an der Idee.²⁰⁹

Auch gab es bereits vor den eigentlichen Aufführungen des *Fausts* auf der Bühne, durch den regen Wunsch etlicher „Faust-Verehrer“, öffentliche Faustvorlesungen, die mit der Lesung von Ludwig Devrient im April 1810 ihren Anfang fanden.²¹⁰

²⁰⁶ Pinter, Brigitte, *Mephistopheles als Teufel*, Dipl.-Arb. Universität Wien, Geisteswissenschaftliche Fakultät 1992, S. 16.

²⁰⁷ Vgl. Ebenda, S. 101.

²⁰⁸ Schmidt, Jochen, *Goethes Faust. Erster und Zweiter Teil. Grundlagen – Werk – Wirkung*, München: Beck 1999, S. 122.

²⁰⁹ Vgl. Parenth, Ulrich, *Wie Goethes „Faust“ auf die Bühne kam*, Herausgegeben unter Mitwirkung des Staatstheaters Braunschweig. Braunschweig: Gerd J. Holtzmeier Verlag 1986, S. 43ff.

²¹⁰ Vgl. Creizenach, Wilhelm, *Die Bühnengeschichte des Goethe'schen Faust*, Frankfurt am Main: Rütten und Loening 1881, S. 19.

Die eigentliche Uraufführung des ersten Teils von Goethes Fausttragödie auf einer Bühne fand dann letztlich am 19. Januar 1829 im Braunschweiger Hoftheater statt.²¹¹ August Klingemann inszenierte dort das Stück, um einige Szenen gekürzt, in sechs Abteilungen und mit einigen textlichen Änderungen.²¹² Den Mephistopheles gab Heinrich Marr.²¹³

Nach der erfolgreichen Aufführung dieser Inszenierung von Klingemann kam es schon sehr bald zu weiteren Aufführungen des Stückes in zahlreichen deutschen Städten, wobei zumeist auf die Fassung der Uraufführung zurückgegriffen wurde.²¹⁴

Die Rolle des Mephistopheles wurde zu einer der spannendsten Theaterfiguren. Interessant ist hierbei zu erwähnen dass es im Laufe der Theatergeschichte sehr unterschiedliche Herangehensweisen an diese Rolle gab. Es gab auch etliche Schauspieler die ihre Schwierigkeit mit der Figur hatten. Das liegt vor allem an dem vielschichtigen Charakter des Goetheschen Mephistopheles, der eine Symbiose unterschiedlichster Wesenszüge in sich trägt.

2.4 Goethes Mephistopheles auf der Bühne des Wiener Burgtheaters

Das Wiener Burgtheater verfiel recht schnell nach der ersten Aufführung des Goetheschen *Faust* diesem Werk.

In der folgenden Aufzählung aller Aufführungen von Goethes *Faust* auf der Bühne des Wiener Burgtheaters stütze ich mich vorrangig auf die genaue Dokumentation von Minna von Alth in ihren zwei Bänden *Burgtheater 1776-1976*. Bei den Besetzungen verweise ich nur auf die Rolle des Mephistopheles.

²¹¹ Vgl. Parenth, Ulrich, *Wie Goethes „Faust“ auf die Bühne kam*, Herausgegeben unter Mitwirkung des Staatstheaters Braunschweig. Braunschweig: Gerd J. Holtzmeyer Verlag 1986, S. 65.

²¹² Vgl. Ebenda, S. 52ff.

²¹³ Vgl. Ebenda, S. 66.

²¹⁴ Vgl. Ebenda, S. 72f.

2.4.01 1832 – 1837: Die erste Aufführung am Wiener Burgtheater

Die erste Aufführung von Goethes *Faust* am Wiener Burgtheater fand am 24. Mai 1832 im Rahmen einer Trauerfeier für Goethe statt, der zuvor am 22. März 1832 in Weimar starb. Es wurden nur folgende Szenen aus *Faust I* gespielt: *Faustmonolog, Erdgeist und Wagner, Auftritt des Mephisto, Marthens Garten, Wald und Höhle, Valentinszene, Trüber Tag. Feld, Kerkerszene*. Die Regie der Trauerfeier übernahm Johann Ludwig Deinhardstein, der seit dem 13. Mai 1832 der Vize-Direktor des Hofburgtheaters war und ab dem 1. Juni 1832 die Direktion von Joseph Schreyvogel übernahm. Den Mephistopheles verkörperte Karl Ludwig Costenoble. Die Szenen wurden in dieser Form insgesamt zehn Mal im Burgtheater aufgeführt. Die letzte Aufführung in dieser Form fand am 29.12.1837 statt.²¹⁵

2.4.02 1839 – 1841: Faust I

Am 29. Mai 1839 wurde Goethes *Faust I* in fünf Abteilungen in der Bearbeitung von Johann Ludwig Deinhardstein aufgeführt. Den Mephistopheles gaben Carl von La Roche und alternierend Heinrich Marr. In dieser Inszenierung wurde das Stück elf Mal aufgeführt. Die letzte Inszenierung in dieser Form fand am 18. April 1841 statt.²¹⁶

2.4.03 1850 – 1874: Faust I

Unter der Direktion von Heinrich Laube (26. Dezember 1849 – 30. September 1867) wurde Goethes *Faust I*, in sechs Abteilungen, neu inszeniert. Die erste Aufführung dieser Neuinszenierung fand am 28. Jänner 1850 statt. Insgesamt wurde das Stück in dieser Form 84 Mal aufgeführt, bis es am 20. September 1874 so zum letzten Mal auf der Bühne gezeigt wurde. Während der langen Spielzeit dieser Inszenierung wurde die Rolle des Mephistopheles von verschiedenen Schauspielern verkörpert. Vorerst spielte Carl von La Roche Fausts Gegenspieler. Ab 1853 schlüpfte Bogumil

²¹⁵ Vgl. Alth, Minna von, *Burgtheater 1776-1976. Aufführungen und Besetzungen von zweihundert Jahren*, (Bd. 1), Hg. Österreichischer Bundestheaterverband. Sammlung und Bearb. des Mat.: Minna von Alth, Red.: Gertrude Obzyna, Wien: Salzer-Ueberreuter 1977, S. 171 – 172.

²¹⁶ Vgl. Ebenda, S. 194.

Dawison in diese Rolle. Ab 1854 übernahm sie auch Ludwig Dessoir (als Gast). Ab 1855 Ludwig Gabillon und zuletzt, ab 1859 Josef Lewinsky.²¹⁷

2.4.04 1877 – 1882: Faust I

Seit dem 19. Dezember 1870 führte Franz von Dingelstedt die Direktion des Hauses.²¹⁸ Goethes *Faust I* in sechs Akten wurde während seiner Direktionszeit neu einstudiert. Die erste Aufführung dieser Neueinstudierung war am 19. April 1877. In den kommenden fünf Jahren wurde das Stück weitere zehn Mal aufgeführt, bis es in dieser Weise am 9. März 1882 zum letzten Mal gespielt wurde. Für die Rolle des Mephistopheles wurde wieder Josef Lewinsky eingesetzt. Ab 1880 war sein alternierender Schauspielkollege für diese Rolle Adolf Klein.²¹⁹

2.4.05 1883 – 1885: Faust I und Faust II

Unter der Direktion von Adolf Wilbrand, dessen Direktionszeit am 30. November 1881 begann²²⁰, wurde erstmals auch der zweite Teil von Goethes *Faust* am Wiener Burgtheater aufgeführt. An drei aufeinander folgenden Tagen wurden Goethes *Faust I* und Goethes *Faust II* gezeigt. Am ersten Abend zeigte man auch das *Vorspiel auf dem Theater*, den Prolog im *Himmel* und die erste Hälfte des ersten Teiles, einschließlich der *Hexenküche*. Am zweiten Abend zeigte man die zweite Hälfte des ersten Teiles und am dritten Abend *Faust II*. Die erste Reihe dieser Inszenierung wurde vom 2. Jänner 1883 bis zum 4. Jänner 1883 gespielt. Für die Musik war Julius Sulzer verantwortlich, für das Bühnenbild Josef Fux und Gilbert Lehner und für die Kostüme ebenfalls Josef Fux. Die Rolle des Mephistopheles verkörperte an allen drei Abenden Josef Lewinsky. Die Inszenierung des ersten und des dritten Abends wurde je dreizehn Mal gespielt. Die Inszenierung des zweiten Abends wurde zwölf Mal gezeigt. Zuletzt wurde diese Form der Inszenierung an drei Abenden vom 27. November 1885 bis zum 29. November 1885 gespielt.²²¹

²¹⁷ Vgl. Ebenda, S. 231.

²¹⁸ Vgl. Ebenda, S. 302.

²¹⁹ Vgl. Ebenda, S. 319.

²²⁰ Vgl. Ebenda, S. 331.

²²¹ Vgl. Ebenda, S. 334 – 335.

2.4.06 1892 – 1904: Faust I und Faust II

Am 20. Dezember 1892 brachte man Goethes *Faust I* wieder auf die Bühne des Burgtheaters.²²² Es war die erste Aufführung von Goethes *Faust* im neuen Burgtheater am Ring, das am 14. Oktober 1888 dort eröffnet wurde.²²³

Seit Mai 1890 hatte Max Burckhard die Direktion des Theaters übernommen²²⁴ und die Faust-Bearbeitung für zwei Abende eingerichtet. Es wurden fünf Teile der Tragödie gezeigt. Auf das *Vorspiel auf dem Theater* wurde verzichtet. Auch hier übernahm die Rolle des Mephistopheles vorerst wieder Josef Lewinsky. 1893 wurde er dann aber von Ferdinand Bonn abgelöst. Dieser wiederum ein Jahr später, also 1894, von Friedrich Mitterwurzer. Ab 1901 übernahm der spätere Direktor Albert Heine die Rolle des Mephistopheles. Insgesamt wurde diese Form der Inszenierung 36 Mal aufgeführt – zuletzt am 8. April 1904.²²⁵

Am 27. Mai 1893 kam es dann auch zu einer Neueinstudierung des zweiten Teils von Goethes *Faust*. Auch hier verkörperte Lewinsky den Mephistopheles. Das Stück wurde insgesamt 11 Mal aufgeführt – zuletzt am 7. Mai 1900.²²⁶

2.4.07 1906 – 1916: Faust I und Faust II

1898 wurde Dr. Paul Schlenther zum Direktor des Burgtheaters ernannt.²²⁷ Auch er zeigte *Faust I* in fünf Teilen in eigener Einrichtung. Die erste Aufführung in dieser Form am Burgtheater war am 5. November 1906 und wurde in dieser Version 33 Mal in zehn Jahren gezeigt. Die letzte Aufführung dieser Bearbeitung wurde am 23. Juni 1916 gespielt. Den Mephistopheles in seiner Bearbeitung verkörperte Josef Kainz, ab 1909 auch Max Devrient und ab 1912 auch Albert Heine.²²⁸

Ab dem 15. Mai 1907 brachte Schlenther auch den zweiten Teil von Goethes *Faust* in einer Neuinszenierung, in fünf Akten, auf die Bühne des Burgtheaters. Den

²²² Vgl. Ebenda, S. 372.

²²³ Vgl. Ebenda, S. 351.

²²⁴ Vgl. Ebenda, S. 360.

²²⁵ Vgl. Ebenda, S. 372.

²²⁶ Vgl. Ebenda, S. 374.

²²⁷ Vgl. Ebenda, S. 386.

²²⁸ Vgl. Ebenda, S. 415.

Mephistopheles verkörperte hier ebenfalls Josef Kainz. Diese Inszenierung wurde dreizehn Mal gezeigt und zuletzt am 15. April 1909 gespielt.²²⁹

Nach der Direktionszeit von Alfred von Berger (1. März 1910 – 24. August 1912)²³⁰ folgte der Schauspieler Hugo Thimig als Leiter des Hauses. Ab dem 1. September 1912 übernahm er vorerst provisorisch die Leitung des Theaters und wurde erst mit dem 12. April 1914 zum Burgtheaterdirektor. Unter seiner Direktion wurde die Inszenierung des ersten Teils von Schlenker weitergeführt.²³¹

2.4.08 1917 – 1928

Während der Direktionszeit von Max von Millenkovich (10. April 1917 – 7. Juli 1918)²³², der kurzen Direktionszeit des Dreierkollegiums bestehend aus Hermann Bahr, Max Devrient und Robert Michel (1. September – 31. Oktober 1918)²³³, der Direktionszeit von Albert Heine (1. November 1918 – 31. Jänner 1921)²³⁴, der darauf folgenden ersten Direktionszeit des Dichters Anton Wildgans (1. Februar 1921 – 31. Juli 1922)²³⁵ und der Direktionszeit von Max Paulsen (1. August 1922 – 31. Juli 1923)²³⁶ kam es zu keinen weiteren Faustaufführungen bzw. Neuinszenierungen der Tragödien von Goethe.

2.4.09 1924: Volksschauspiel vom Doktor Faust

Auch wenn die Aufführung des *Volksschauspiels vom Doktor Faust* im Schönbrunner Schlosstheater am 15. Oktober 1924 keine Inszenierung von einem von Goethes Werken war, möchte ich sie hier kurz erwähnen. Gezeigt wurden das Vorspiel und 5 Aufzüge in der erneuerten Form von Richard Kralik. Die Regie führte Franz Herterich, das Bühnenbild kam von Harry Täuber. Das Stück wurde insgesamt acht Mal aufgeführt – einmal davon am Burgtheater, die restlichen Male im

²²⁹ Vgl. Ebenda, S. 417.

²³⁰ Vgl. Ebenda, S. 427f.

²³¹ Vgl. Ebenda, S. 437.

²³² Vgl. Ebenda, S. 452ff.

²³³ Vgl. Ebenda, S. 456.

²³⁴ Vgl. Ebenda, S. 457ff.

²³⁵ Vgl. Ebenda, S. 472ff.

²³⁶ Vgl. Ebenda, S. 478ff.

Schlosstheater. Die letzte Aufführung des Stückes in dieser Form fand am 9. November 1924 statt.²³⁷

2.4.10 1928 – 1930: Faust I

Am 14. Oktober 1928 kam nach jahrelanger Pause wieder eine Neuinszenierung von *Faust I* auf die Bühne.²³⁸ Die Regie führte der Schauspieler und Regisseur Franz Herterich, der seit dem 1. August 1923 auch Burgtheaterdirektor war.²³⁹

Seine Neuinszenierung des *Faust I* war eine Festvorstellung anlässlich des 40-jährigen Bestehens des neuen Hauses. Die Musik zu dieser Inszenierung kam von Franz Salmhofer, das Bühnenbild wurde von Prof. Remigius Geyling konzipiert. Den Mephistopheles verkörperte Raoul Aslan. Diese Inszenierung wurde insgesamt 45 Mal gezeigt. Zuletzt am 8. Juni 1930.²⁴⁰

2.4.11 1932 – 1938: Faust I und Faust II

Ab dem 1. Jänner 1932 übernahm Hermann Röbbeling die Direktion des Burgtheaters.²⁴¹ Wenige Wochen nach seiner Amtsübernahme wurden am 27. Februar 1932 *Faust I* und *Faust II* für einen Abend von Richard Beer-Hofmann eingerichtet. Auch das *Vorspiel auf dem Theater* und der *Prolog im Himmel* fehlten bei dieser Festaufführung nicht. Die Musik war auch dieses Mal von Franz Salmhofer, das Bühnenbild von Alfred Roller. Die Bewegungsregie des 31. Bildes übernahm Adolf Nemeth, ansonsten führte die Regie Beer-Hofmann. Den Mephistopheles in beiden Teilen und die Lustige Person im *Vorspiel auf dem Theater* verkörperte Raoul Aslan. Am 12. Februar 1938 wurde diese Form der Inszenierung das letzte Mal, nach insgesamt 54 Aufführungen, gezeigt. Der erste Teil alleine wurde zusätzliche sieben Mal aufgeführt.²⁴²

²³⁷ Vgl. Ebenda, S. 495.

²³⁸ Vgl. Ebenda, S. 522.

²³⁹ Vgl. Ebenda, S. 486ff.

²⁴⁰ Vgl. Ebenda, S. 522.

²⁴¹ Vgl. Ebenda, S. 540.

²⁴² Vgl. Ebenda, S. 541f.

2.4.12 1939: Faust I (Gastspiel)

Am 12. März 1938 endete die Direktionszeit von Hermann Röbbeling.²⁴³ Nach der kommissarischen bzw. provisorischen Leitung des Hauses durch Dr. Mirko Jelusich und Ulrich Bettac übernahm ab dem 1. Mai 1939 Lothar Mützel die Direktion des Hauses.²⁴⁴

Unter seiner Direktion wurde am Burgtheater bereits am 8. Juni 1939 *Faust I* in einem Gastspiel des Deutschen Theater Berlins gezeigt. Die Regie hierbei führte Heinz Hilpert, die musikalische Leitung hatte Erwin Mausz inne und verwendete die Musik von Johann Sebastian Bach. Das Bühnenbild war von Ernst Schütte konzipiert. Den Mephistopheles gab in dieser Aufführung Bruno Hübner.²⁴⁵

2.4.13 1948 – 1955: Faust I und Faust II

Mit dem 20. April 1945 übernahm Raoul Aslan die Direktion des Burgtheaters, das durch die Folgen des Krieges und eines verheerenden Brandes vom Haus am Ring ins Ronacher übersiedeln musste.²⁴⁶

Am 7. Februar 1948 wurde *Faust I* inklusive dem *Prolog im Himmel* in der Neuinszenierung von Ewald Balser auf die Bühne gebracht. Für die Musik zuständig war Hans Totzauer, für das Bühnenbild und die Kostüme Max Meinecke, für die Choreografie Rosalia Chladek und für die Tänze die Tanzklasse Chladek. Diese Inszenierung wurde insgesamt 80 Mal auf der Bühne des Ronacher gespielt und in dieser Form zum letzten Mal am 8. Juni 1955 gezeigt. Den Mephistopheles verkörperte in allen 80 Aufführungen Heinz Moog.²⁴⁷

Am 23. Dezember 1949 wurde auch *Faust II*, allerdings unter der Regie von Josef Gielen, der seit dem 16. Oktober 1948 auch der neue Direktor des Hauses war, neuinszeniert auf die Bühne des Ronachers gebracht. Die Musik zu dieser Neuinszenierung kam von Theodor Berger. Der musikalische Leiter war Alexander Steinbrecher. Für die Bühnengestaltung und die Kostüme war Teo Otto zuständig.

²⁴³ Vgl. Ebenda, S. 540.

²⁴⁴ Vgl. Ebenda, S. 593 – 603.

²⁴⁵ Vgl. Ebenda, S. 604.

²⁴⁶ Vgl. Ebenda, S. 628 – 630.

²⁴⁷ Vgl. Ebenda, S. 645 – 646.

Die Choreographie übernahm wie auch im ersten Teil Rosalia Chladek und für die technische Einrichtung war Sepp Nordegg zuständig. Diese Inszenierung wurde insgesamt 43 Mal aufgeführt und in jeder dieser Aufführungen verkörperte Albin Skoda den Mephistopheles. Zuletzt wurde das Stück in dieser Konstellation am 5. April 1953 gezeigt.²⁴⁸

Bereits am 8. März 1948 übernahm Erhard Buschbeck als provisorischer Leiter die Direktion des Hauses, da Raoul Aslan diese krankheitsbedingt abgeben musste. Einen Monat zuvor hatte Aslan neben seiner Direktionstätigkeit u.a. auch in der Inszenierung des *Prologs im Himmel* von Ewald Balser die *Stimme des Herrn* verkörpert.²⁴⁹

Während der Direktionszeit von Josef Gielen (16. Oktober 1948 – 25. Juni 1954)²⁵⁰ gab es am 8. April 1951 eine Feier zum 175-jährigen Bestehen des Burgtheaters. Diese Feier fand auf der Feststiege des im Wiederaufbau befindlichen Burgtheaters statt und beinhaltete neben Ansprachen u.a. auch das *Vorspiel auf dem Theater* aus Goethes *Faust I*. Gespielt wurde es von Raoul Aslan, Hermann Thimig und Otto Tressler.²⁵¹

2.4.14 14. Oktober 1955: Das Vorspiel auf dem Theater

„Am 14. Oktober 1955, also auf den Tag genau 67 Jahre nach der ersten Eröffnung, wurde die Heimkehr des Burgtheaters in das Haus am Ring durch einen Staatsakt festlich begangen.“²⁵²

Unter der Direktion von Adolf Rott (1. September 1954 – 31. August 1959)²⁵³ wurde im Zuge dieser Feierlichkeit zur Wiedereröffnung, die nur für geladene Gäste war, das *Vorspiel auf dem Theater* von Goethe gezeigt. Den *Direktor* gab Werner Krauß, den *Theaterdichter* verkörperte Raoul Aslan und die *Lustige Person* wurde von Herman Thimig gespielt.²⁵⁴

²⁴⁸ Vgl. Ebenda, S. 657.

²⁴⁹ Vgl. Ebenda, S. 646 – 647.

²⁵⁰ Vgl. Ebenda, S. 650.

²⁵¹ Vgl. Ebenda, S. 663.

²⁵² Ebenda, S. 690.

²⁵³ Vgl. Ebenda, S. 681.

²⁵⁴ Vgl. Ebenda, S. 690.

„Das ‚Vorspiel auf dem Theater‘ wurde auch den öffentlichen Aufführungen von ‚König Ottokars Glück und Ende‘ am 17. und 18. Oktober vorangestellt.“²⁵⁵

2.4.15 1958 – 1959: Faust I

Unter der Regie von Adolf Rott wurde dann *Faust I* inklusive dem *Prolog im Himmel* neuinszeniert und kam in dieser Form erstmals am 5. April 1958 auf die Bühne des Burgtheaters. Die Musik kam von Hans Totzauer, für das Bühnenbild und die Bemalung der Projektionsplatten war Robert Kautsky zuständig, die Kostümbildnerin war Elli Rolf und der technische Einrichter Sepp Nordegg. Den Mephistopheles im *Prolog im Himmel* sowie im ersten Teil verkörperte in allen 55 Aufführungen dieser Inszenierung Viktor de Kowa. Zuletzt wurde das Stück in dieser Form am 30. Juni 1959 aufgeführt.²⁵⁶

2.4.16 1965: Urfaust

Am 13. Mai 1965 wurde anlässlich der 600-Jahr-Feier der Wiener Universität eine Festaufführung, inklusive einer Begrüßung durch den damaligen Direktor des Burgtheaters Ernst Haeusserman, dem Prolog von Felix Braun, der 5. Symphonie von Beethoven und Goethes *Urfaust*, veranstaltet. Die Regie für die Aufführung des *Urfaust* übernahm Heinz Schirk. Die Musik kam von Hans Totzauer, der Bühnenbildner war Lois Egg, für die Kostüme verantwortlich war Erni Kniepert und für die technische Einrichtung und Beleuchtung war Sepp Nordegg zuständig. Den Mephistopheles verkörperte Heinrich Schweiger. Insgesamt wurde das Stück neun Mal in dieser Form gezeigt. Zuletzt am 16. Juni 1965.²⁵⁷

2.4.17 1967: Faust I und Faust II

„Leopold Lindtberg hatte im Sommer 1961 ‚Faust I‘ und im Sommer 1963 ‚Faust II‘ bei den Salzburger Festspielen in der Felsenreitschule inszeniert. Beide Teile wurden bis 1965 in Salzburg gespielt. Ernst Haeusserman verwirklichte 1967

²⁵⁵ Ebenda, S. 690.

²⁵⁶ Vgl. Ebenda, S. 708.

²⁵⁷ Vgl. Ebenda, S. 753.

den Plan, Lindtberg sein Salzburger ‚Faust‘-Konzept ins Burgtheater, mit zum Teil geänderter Besetzung, transponieren zu lassen.“²⁵⁸

Während Haeussermans Direktionszeit (1. September 1959 – 31. August 1968)²⁵⁹ wurde somit der erste Teil der Tragödie inklusive dem *Vorspiel auf dem Theater* und dem *Prolog im Himmel* am 4. März 1967 zum ersten Mal in dieser Inszenierung auf der Bühne des Burgtheaters gezeigt. Die Musik hierfür kam von Rolf Langnese unter der musikalischen Leitung von Hans Totzauer. Der Bühnen- und Kostümbildner war Teo Otto. Für die Einstudierung der Sprechchöre war Ellen Widmann zuständig, die Choreographie kam von Dore Hoyer und der technische Einrichter war Sepp Nordegg. Die Lustige Person im *Vorspiel auf dem Theater* verkörperte R. Lindner, den Mephistopheles im *Prolog im Himmel* wie auch im ersten Teil der Tragödie Will Quadflieg. Insgesamt 28 Mal wurde das Stück in dieser Form gezeigt – zuletzt am 27. Juni 1967.²⁶⁰

Der zweite Teil der Tragödie in der Inszenierung von Leopold Lindtberg kam zum ersten Mal am 6. April 1967 auf die Bühne des Burgtheaters und wurde dort dann fünfzehn Mal gespielt. Für die Musik, die Bühnen- und Kostümgestaltung etc. waren dieselben Leute verantwortlich wie beim ersten Teil. Will Quadflieg übernahm auch hier die Rolle des Mephistopheles. Das letzte Mal war das Stück in dieser Form am 25. Juni 1967 am Burgtheater zu sehen.²⁶¹

2.4.18 1976: Faust I

„Das Burgtheater zeigte in der Spielzeit seines 200-Jahr-Jubiläums vom 1. Jänner bis 30. Juni 1976 insgesamt 41 Stücke, um die Vielgestaltigkeit seines Spielplanes deutlich zu machen.“²⁶²

Gegen Ende der Direktionszeit von Gerhard Klingenberg (1. September 1972 – 31. August 1976)²⁶³, kam es noch zu einer Neuinszenierung des ersten Teils von Goethes *Faust*, unter der Regie und Einrichtung von Otomar Krejca. Diese wurde

²⁵⁸ Ebenda, S. 763.

²⁵⁹ Vgl. Ebenda, S. 717.

²⁶⁰ Vgl. Ebenda, S. 763.

²⁶¹ Vgl. Ebenda, S. 764.

²⁶² Ebenda, S. 816.

²⁶³ Vgl. Ebenda, S. 798.

erstmals am 8. Mai 1976 und zuletzt am 11. Dezember 1976²⁶⁴ gezeigt. Die musikalische Leitung hatte hierbei Anton Gisler über. Für das Bühnenbild war Lois Egg verantwortlich, für die Kostüme Jan Skalicky. Die Choreographie inszenierte Miloslav Lipinsky und die technische Einrichtung hatte Walter Hrneckec über. Während der Direktionszeit von Klingenberg wurde das Stück 15 Mal aufgeführt und Heinz Reincke gab in allen Vorstellungen die Lustige Person und den Mephistopheles.²⁶⁵ Ab dem 1. September 1976 übernahm Achim Benning die Direktion des Burgtheaters.²⁶⁶ Die Inszenierung des *Fausts* unter Klingenberg wurde übernommen und noch weitere 17 Mal im Burgtheater aufgeführt.²⁶⁷

2.4.19 2009: Faust I (Gastspiele)

Nach 1976 hat man am Burgtheater dann scheinbar vorerst das Interesse an Goethes *Faust* verloren. Unter der Direktion von Claus Peymann (1. September 1986 – 31. August 1999)²⁶⁸ kam es zu keiner Faustaufführung.

Erst 2009, 33 Jahre nach der letzten Faustaufführung auf der Burg, wurde Goethes *Faust* wieder dort gezeigt. Allerdings nicht in einer eigenen Inszenierung sondern als Gastspiel. Unter der Direktion von Klaus Bachler (1. September 1999 – 31. August 2009)²⁶⁹ wurde am 24. und 25. Jänner 2009 *Faust. Der Tragödie erster Teil*, eine Neuinszenierung des Deutschen Theaters Berlin, gezeigt. Der Regisseur dieser Neuinszenierung war Michael Thalheimer, das Bühnenbild stammte von Olaf Altmann und die Kostüme von Michaela Barth. Die Musik kam von Bert Wrede, für das Licht war Olaf Freese zuständig und die Dramaturgie hatte Oliver Reese über. Den Mephisto gab Sven Lehmann. Am 24. Jänner gab es vor dem eigentlichen Stück noch den Vortrag *Einführung zu Faust*, gehalten von Oliver Reese.²⁷⁰

²⁶⁴ Vgl. Fundulus, Katharina, *Burgtheater 1976-2009. Aufführungen und Besetzungen*, Hg. Burgtheater GmbH. Zusammenstellung und Bearb. des Mat., Red.: Katharina Fundulus. Wien u.a.: Böhlau Verlag 2012, S. 396.

²⁶⁵ Vgl. Alth, Minna von, *Burgtheater 1776-1976. Aufführungen und Besetzungen von zweihundert Jahren*, (Bd. 1), Hg. Österreichischer Bundestheaterverband. Sammlung und Bearb. des Mat.: Minna von Alth, Red.: Gertrude Obzyna, Wien: Salzer-Ueberreuter 1977, S. 821.

²⁶⁶ Vgl. Fundulus, Katharina, *Burgtheater 1976-2009. Aufführungen und Besetzungen*, Hg. Burgtheater GmbH. Zusammenstellung und Bearb. des Mat., Red.: Katharina Fundulus. Wien u.a.: Böhlau Verlag 2012, S. 13.

²⁶⁷ Vgl. Ebenda, S. 396.

²⁶⁸ Vgl. Ebenda, S. 106.

²⁶⁹ Vgl. Ebenda, S. 231.

²⁷⁰ Vgl. Ebenda, S. 359.

Bereits am 14. und 15. Februar 2009 wurde der erste Teil der Tragödie wieder am Burgtheater gespielt. Dabei handelte es sich ebenfalls um ein Gastspiel. Dieses Mal zeigte das Deutsche Schauspielhaus Hamburg *Faust I* unter der Regie von Jan Bosse und der Dramaturgie von Gabriella Bussacker. Das Bühnenbild war von Stéphane Laimé und die Kostüme von Kathrin Plath. Für die Musik waren Lieven Brunckhorst und Hans-Peter „Shorty“ Gerriets verantwortlich. Den Mephistopheles gab in dieser Inszenierung Joachim Meyerhoff.²⁷¹

²⁷¹ Vgl. Ebenda, S. 360.

3. MATTHIAS HARTMANNS *FAUST I* UND *FAUST II* INSZENIERUNGEN AM WIENER BURGTHEATER

Gegen Ende der Direktionszeit von Klaus Bachler wollte dieser Goethes *Faust* wieder auf die Bühne des Burgtheaters bringen. Auf der Internetseite der Presse erschien am 22.05.2008 ein Artikel über Klaus Bachlers letzte Spielzeit, in dem über die noch geplanten Aufführungen folgendes zu lesen war:

„Erstmals seit 40 Jahren kommen Goethes ‚Faust I und II‘ wieder auf die Burgtheater-Bühne, mit Joachim Meyerhoff als Faust und Michael Maertens als Mephisto, Jürgen Gosch inszeniert. Der deutsche Regisseur (Festwochen, ‚Macbeth‘) ist allerdings krank, daher können die Proben erst im Herbst beginnen. Premiere: Oktober, das wird knapp.“²⁷²

In einem Artikel von Barbara Petsch in der Presse vom 1. September 2008 liest man dann aber bereits, dass dieses Vorhaben wahrscheinlich auf Grund der schweren Erkrankung von Jürgen Gosch nicht gelingen wird und der neue Direktor Matthias Hartmann die Aufgabe, den *Faust* neu zu inszenieren, in seiner folgenden Amtszeit, selbst übernehmen will:

„Burgtheater-Direktor Klaus Bachler wird seinen ‚Faust‘ diese Saison vermutlich absagen müssen, wegen einer schweren Erkrankung des Regisseurs. Der künftige Burg-Chef Matthias Hartmann hat aber gleich zugegriffen. Er wird den ‚Faust‘ voraussichtlich selber inszenieren. Das ist mutig. Denn ‚Faust‘ gelingt selten – noch seltener gefällt er.“²⁷³

Tatsächlich konnte Klaus Bachler keinen eigenen *Faust* auf die Bühne des Burgtheaters bringen. Es wurde daraufhin sogar spekuliert ob Bachler die deutschen *Faust* Gastspiele 2009 absichtlich einlud um die Messlatte für seinen Nachfolger höher zu legen:

„Bachler hätte die Sache damit auf sich beruhen lassen können. Aber der kleine faustische Bosheitsakt seinem Nachfolger gegenüber juckte doch zu verführerisch in Bachlers Fingern. Also lud er zwei Gastspiele ein: Das Deutsche Theater Berlin brachte Michael Thalheimers, das Hamburger Deutsche Schauspielhaus Jan Bosses Inszenierung des Dramas aller Dramen.

²⁷² O.N., „Burgtheater: ‚Irgendwann ist immer Schluss!‘“, *Die Presse*, 22.05.2008, http://diepresse.com/home/kultur/news/385489/Burgtheater_Irgendwann-ist-immer-Schluss?from=suche.intern.portal (01.04.2011)

²⁷³ Petsch, Barbara, „Was ist so toll am Doktor Faust?“, *Die Presse*, 01.09.2008, <http://diepresse.com/home/meinung/kommentare/410367/Was-ist-so-toll-am-Doktor-Faust?from=suche.intern.portal> (01.04.2011)

Beide Aufführungen waren von Presse und Publikum gefeiert worden. Und legten die Latte für Hartmann in unangenehm schwindelerregende Höhen.“²⁷⁴

Seit 2009 ist Matthias Hartmann der neue Direktor des Burgtheaters und mit den beiden *Faust*-Teilen eröffnete er seine Direktionszeit.

3.1. Inszenierungsanalysen von Hartmanns *Faust I* und *Faust II*

In den nachfolgenden Inszenierungsanalysen beziehe ich mich fast ausschließlich auf die internen DVD-Aufzeichnungen des Burgtheaters aus dem Jahre 2009 und kombiniere dies mit erfolgten Aufführungsbesuchen und unterstreiche viele Aussagen mit Aufführungsfotos von der offiziellen Burgtheater Homepage.

„Das Wort Analyse bedeutet [...] die Zerlegung eines Untersuchungsgegenstandes in seine Bestandteile.“²⁷⁵

Aufführungs- und Inszenierungsanalysen bildeten in den letzten Jahrzehnten einen zentralen Gegenstand der Theaterwissenschaft.²⁷⁶ Wobei zwischen den Begriffen Aufführung und Inszenierung unterschieden werden muss. Während laut dem Theaterwissenschaftler Christopher Balme eine Aufführung als ein einmaliges Ereignis bezeichnet wird, in deren Analyse im Besonderen die Interaktion zwischen den anwesenden Zuschauern und dem theatralen Ereignis im Mittelpunkt steht, liegt der Kern einer Inszenierungsanalyse darin das theatrale Kunstwerk als ein ästhetisches Produkt zu zeigen, dass durch ästhetisch organisierte Zeichen strukturiert ist.²⁷⁷

²⁷⁴ Baumgartner, Edwin, „Kleine Bosheitsakte und Direktorenkollegen“, *Wiener Zeitung*, 09.09.2009, http://www.wienerzeitung.at/meinungen/glossen/232922_Kleine-Bosheitsakte-und-Direktorenkollegen.html (05.05.2011)

²⁷⁵ Balme, Christopher, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, Berlin: Erich Schmidt Verlag 2003, S. 72.

²⁷⁶ Vgl. Ebenda, S. 72.

²⁷⁷ Vgl. Ebenda, S. 82.

Bei den folgenden Inszenierungsanalysen handelt es sich um produktorientierte Untersuchungen, deren Ziel es ist die Inszenierung als ästhetisches Produkt zu zeigen.²⁷⁸

Dadurch, dass die beiden Inszenierungen in ihrer Inszenierungsform sehr unterschiedlich sind, ist auch mein Zugang zur jeweiligen Analyse ein etwas anderer.

Da sich in *Faust I* das Bühnenbild von beinahe jeder Szene zur nächsten verändert, werde ich auch die Bühnenbildbeschreibung Szene für Szene machen. In *Faust II* bleibt das Grundgerüst des Bühnenbildes durchgehend bestehen und es gibt nur einige, immer wiederkehrende Varianten wie dieses benutzt wird. Daher werde ich für diese Analyse nicht chronologisch vorgehen.

Bei den Kostümbeschreibungen verhält es sich ähnlich. Da in *Faust II* die Figuren von mehreren Schauspielern verkörpert werden und es nur wenige klare Abgrenzungen gibt, zeige ich die Grundkostüme der Akteure sowie ihre wichtigsten Kostümmzüge auf und behandle insbesondere die Figur des Mephistopheles. In *Faust I* hebe ich jede Figur kostümtechnisch extra hervor, wobei der Fokus natürlich auch hier auf der Rolle des Mephistopheles liegt.

3.1.1. Allgemeines

Die Premieren des ersten und zweiten Teils von *Faust* fanden hintereinander am 4. September 2009 statt.

Laut dem Spielplan-Archiv der offiziellen Burgtheater Homepage wurde *Faust I* in dieser Inszenierung insgesamt fünfzig Mal aufgeführt. An den folgenden drei Abenden wurde im Anschluss zusätzlich auch der zweite Teil gezeigt: Am Tag der Premiere am 4. September 2009, am 17. Oktober 2009 sowie am 22. Mai 2010. Der zweite Teil wurde in Hartmanns Inszenierung insgesamt einunddreißig Mal am Burgtheater gespielt.²⁷⁹

²⁷⁸ Vgl. Ebenda, S. 90.

²⁷⁹ Vgl. Spielplan, *Burgtheater*,
<http://www.burgtheater.at/Content.Node2/home/spielplan/archiv/archiv.php> (10.12.2014)

Während einige Schauspieler nur im ersten oder zweiten Teil agierten, spielten die Schauspieler Yohanna Schwertfeger, Simon Kirsch, Dietmar König und Stefan Wieland in beiden Teilen mit. Die Hauptcharaktere Faust und Mephistopheles wurden in den zwei Teilen ursprünglich von unterschiedlichen Schauspielern dargestellt. Im ersten Teil sollte Gert Voss den Mephistopheles verkörpern, während im zweiten mehrere Schauspieler, allen voran Joachim Meyerhoff in diese Rolle schlüpften. Allerdings kam es durch eine Beinverletzung von Gert Voss dazu, dass Meyerhoff auch im ersten Teil als Fausts Gegenspieler fungierte.

„Der Teufel schläft nicht, selbst wenn man Mephisto spielt. Burgschauspieler Gert Voss hat sich bei der Samstags-Aufführung von Goethes ‚Faust – Der Tragödie erster Teil‘ verletzt. Voss ist bei der Walpurgisnacht-Szene ‚während einer ungeplanten Aktion bei einer Fahrt des Hubpodiums‘ rund drei Meter in die Tiefe gestürzt, hieß es am Sonntag aus dem Burgtheater. Der Schauspieler hat sich das Schienbein gebrochen, er wird laut APA am Montag im Lorenz-Böhler-Krankenhaus operiert. Die Vorstellung musste unterbrochen werden, mehrere Minuten herrschte Ungewissheit darüber, was als nächstes passieren würde. Direktor Matthias Hartmann reiste (nach eigenen Angaben ‚mit Vollgas‘) extra in die Burg, um das Publikum über Voss’ Schicksal zu informieren.“²⁸⁰

Diese Rollenumbesetzung brachte natürlich seine Vergleiche mit sich. So schrieb Barbara Petsch von der Presse:

„Meyerhoff ist ein ganz anderer Typ als Voss; Hartmann scheint das bei den Proben auch berücksichtigt zu haben. Dieser Mephisto ist kein dominanter Spiritus Rector, sondern ein Tier mit langen Armen, Beinen, die er, egal welches Geschlecht, um seine Opfer schlingt. Ein Bisexueller. Durchaus zeitgemäß. Vor Gott (Ignaz Kirchner) liegt dieser Mephisto auf dem Bauch wie der letzte Domestik, allein es ist ein Trick. Sobald er seinen Willen hat, reißt er Faust an sich. Wenn der Doktor aufmuckt, streut er ihm rasch Sand in die Augen. Er macht ihn blöd.“²⁸¹

²⁸⁰ O.N., „Schienbeinbruch: Gert Voss verletzt sich im Theater“, *Die Presse*, 27.09.2009, http://diepresse.com/home/kultur/news/511117/Schienbeinbruch_Gert-Voss-verletzt-sich-im-Burgtheater?from=suche.intern.portal (01.04.2011)

²⁸¹ Petsch, Barbara, „Burgtheater: Ein neuer Mephisto für Faust“, *Die Presse*, 11.10.2009, http://diepresse.com/home/kultur/news/514282/Burgtheater_Ein-neuer-Mephisto-fuer-Doktor-Faust?from=suche.intern.portal (30.02.2011)

3.1.2 Faust I

Der Tragödie erster Teil

DVD-Aufzeichnung von *Faust I* vom 03.09.2009

Regie: Matthias Hartmann

Bühnenbild: Volker Hintermeier

Kostüme: Johanna Lakner

Musik: Arno Waschke

Chorleitung: Hannes Marek

Licht: Peter Bandl

Dramaturgie: Plinio Bachmann, Barbara Sommer

Darsteller

Tobias Moretti (Heinrich Faust)

Gert Voss (Mephistopheles)

Katharina Lorenz (Margarete)

Maria Happel (Marthe Schwerdtlein)

Yohanna Schwertfeger (Lieschen)

Franz J. Csencsits (Valentin)

Ignaz Kirchner (Der Herr)

Simon Kirsch (Schüler)

Dietmar König (Wagner)

Peter Matić (Raphael)

Hermann Scheidleder (Gabriel)

Stefan Wieland (Brandner)

3.1.2.1 Allgemein

Hartmanns Inszenierung beginnt mit dem *Vorspiel auf dem Theater*. Die *Zueignung* und der *Walpurignachtstraum* wurden für seine Inszenierung vollkommen gestrichen. Beim *Prolog im Himmel*, *Gretchens Stube* und *Nacht, offen Feld* wurde keine Textpassage ausgelassen. Stark gekürzt wurden die Szenen *Nacht, Auerbachs Keller in Leipzig*, *Hexenküche* und *Walpurgisnacht*. Auch in den Szenen *Vor dem Tor*, *Studierzimmer I*, *Studierzimmer II*, *Wald und Höhle*, *Zwinger* und *Nacht. Straße vor Gretchens Türe* gibt es etliche Striche. Die übrigen Szenen, *Straße*, *Abend*, *Spaziergang*, *der Nachbarin Haus*, *Straße II*, *Garten*, *ein Gartenhäuschen*, *Marthens Garten*, *Am Brunnen*, *Dom*, *Trüber Tag. Feld* und *Kerker* wurden nur sehr wenig gekürzt. Erwähnenswert ist dass in der letzten Szene die Schlusszeilen gestrichen wurden und das Stück mit Gretchens: „Heinrich! Mir graut's vor dir.“²⁸² endet.

Die interne DVD-Aufzeichnung des Stücks dauert insgesamt zwei Stunden und neununddreißig Minuten. Die Pause ist nach einer Stunde und neunundvierzig Minuten, nach der Szene *Ein Gartenhäuschen*, angesetzt.

²⁸² Goethe, Johann Wolfgang, *Faust. Der Tragödie Erster Teil*, Ditzingen: Reclam 2002, S. 135.

3.1.2.2 Inhalt

Im Folgenden gebe ich den Inhalt der Inszenierung Szene für Szene wieder.

Vorspiel auf dem Theater

Für die Inszenierung wurde die *Zueignung* gestrichen und sie beginnt mit dem *Vorspiel auf dem Theater* bei dem sich ein *Direktor*, *Theaterdichter* und eine *lustige Person* über das Theaterspielen an sich unterhalten.

Prolog im Himmel

Danach folgt der *Prolog im Himmel*, in welchem Mephistopheles und der Herr ein Gespräch über die Menschen und insbesondere über Faust führen. Mephistopheles wettet mit ihm, dass er es schafft Fausts Seele zu verführen und bekommt die Erlaubnis dies zu versuchen.

Der Tragödie erster Teil

Nacht

Faust verzweifelt an seiner Erkenntnis, dass er, trotz lebenslanger Studien und ständigem Streben nach Wissen, nicht alles auf der Welt verstehen und wissen kann und wendet sich der Magie zu. Ihm erscheint der Erdgeist, doch diese Begegnung lässt Faust nur noch mehr verzagen, da ihm von diesem vorgehalten wird dass er sich nur mit seinesgleichen und nicht mit dem Erdgeist vergleichen kann. Wagner, Fausts lerneifriger Famulus, kommt, doch Faust schickt ihn wieder fort. Wieder alleine ist Faust schwer versucht sich das Leben durch ein Fläschchen Gift zu nehmen, aber als er die Osterglocken und den Chor der Engel hört, besinnt er sich es nicht zu tun.

Vor dem Tor

Am Ostersonntag geht Faust mit Wagner spazieren. Die Stadtbewohner huldigen Faust und bedanken sich bei ihm, da er, wie schon sein Vater zuvor, als Arzt den Menschen hilft. Dennoch ist Faust unglücklich und klagt Wagner sein Leid. Sie entdecken einen schwarzen Pudel der immer näher kommt und ihnen folgt. Faust sieht in dem Tier zuerst einen Geist, doch Wagner kann nichts als einen gewöhnlichen Hund erkennen und auch Faust gesteht sich letztlich ein, dass es bloß ein Tier ist.

Studierzimmer I

Während Faust in seinem Studierzimmer arbeitet, wird der Pudel, den Faust mit nach Hause genommen hat, immer unruhiger und verwandelt sich schließlich in Mephistopheles. Gebannt durch ein ungenau gezeichnetes Pentagramm auf Fausts Boden, kann er nicht aus dessen Haus verschwinden. Doch mit Hilfe einer Ratte gelingt es ihm, während Faust schläft, das Pentagramm zu zerstören und so das Haus zu verlassen.

Studierzimmer II

Mephistopheles kommt zurück zu Fausts Haus und die beiden gehen einen Pakt ein. Mephistopheles soll als Diener Faust dabei helfen die Schönheit der Welt zu erleben, indem er ihm alle Wünsche erfüllt. Sollte es Mephistopheles dabei gelingen dass Faust sein Lebensglück findet, gehört Fausts Seele nach dessen Tode Mephistopheles. Nachdem die Zwei sich geeinigt haben erscheint ein Schüler der von Faust unterrichtet werden möchte. Aber Mephistopheles, der sich als Faust ausgibt, hält den Schüler zum Narren.

Auerbachs Keller in Leipzig

Mephistopheles bringt Faust in Auerbachs Keller. Dort kann sich Mephistopheles recht schnell die Gunst der anwesenden Männer mit Gedichten, Gesang und

verzaubertem Wein erwerben. Allerdings verwandelt der Wein die Männer in eine betrunkene und aggressive Horde.

Hexenküche

Faust hat sich von Mephistopheles weit mehr erwartet als den schief gegangenen Versuch Glück inmitten von Betrunkenen zu finden und lässt es diesen auch wissen. So bringt Mephistopheles Faust zu einer Hexe, die ihm einen Verjüngungstrank braut. Dort sieht Faust in einem Spiegel das Bildnis einer wunderschönen Frau und kann sich kaum davon losreißen. Mephistopheles verspricht ihm, dass er dank des Trankes nun in jeder Frau eine wunderschöne Göttin erkennen wird.

Straße

Faust bietet einem vorübergehenden Mädchen (Gretchen) sein Geleit an, doch dieses lehnt dies aus Bescheidenheit und Scheu ab. Er ist von ihrer Schönheit und Lieblichkeit völlig berauscht und möchte sie mit der Hilfe von Mephistopheles so schnell wie möglich für sich gewinnen.

Abend

Doch auch Gretchen hat die Begegnung mit Faust nicht kalt gelassen. Zu Hause denkt sie an den Fremden. Als sie ihr Zimmer verlässt dringen Faust und Mephistopheles darin ein und hinterlassen dort ein Kästchen mit einem Schmuckstück für Fausts Angebetete. Diese ist sich nicht im Klaren was sie mit dem Schmuck tun soll, auch wenn sie ihn am liebsten behalten würde.

Spaziergang

Mephistopheles berichtet Faust dass Gretchens Mutter den Schmuck der Kirche übergeben hat, weil sie darin etwas Böses erahnte. Er versichert Faust zugleich aber dass Gretchen ständig an ihn denke. Faust bittet Mephistopheles daraufhin ihr ein

noch wertvolleres Geschmeide zu besorgen und sich mit Gretchens Nachbarin gut zu stellen.

Der Nachbarin Haus

Gretchen besucht ihre Nachbarin Marthe um dieser ihren neuen, noch schöneren Schmuck zu zeigen. Die beiden freuen sich gerade an dem Geschmeide, als Mephistopheles anklopft. Er gibt sich als ein Gesandter aus, der Marthe von dem Tod ihres Ehemannes in Padua berichten muss. Er versichert, dass sie auch noch einen zweiten Zeugen braucht um ein gültiges Zeugnis über den Tod ihres Mannes zu bekommen. Dafür verabredet er sich mit den zwei Damen für ein abendliches Treffen in Marthes Garten.

Strasse II

Mephistopheles berichtet Faust von dem Ausgang des Treffens. Dieser ist zwar vorerst nicht begeistert darüber ein falsches Zeugnis abzulegen, möchte aber Gretchen immer noch unbedingt für sich gewinnen und willigt so doch in Mephistopheles' Plan ein.

Garten

Im Garten gesteht Faust Gretchen seine Liebe. Diese kann es zuerst kaum glauben, da sie sich selbst für unwürdig hält, hat aber ebenfalls starke Gefühle für Faust, den sie auch sofort wieder erkennt. Währenddessen versucht Marthe sich Mephistopheles zu angeln, der ihre koketten Angebote zu umgehen versucht.

Ein Gartenhäuschen

Im Gartenhäuschen kommt es zu einem Kuss zwischen Faust und Gretchen. Sie werden von Mephistopheles unterbrochen, der meint dass es für ihn und Faust Zeit

sei zu gehen. Wieder alleine fragt sich Gretchen was ein so intelligenter Mann wie Faust bloß an ihr findet.

Wald und Höhle

Faust versucht in der einsamen Natur seinen inneren Frieden zu finden. Mephistopheles stört ihn dabei, indem er ihn an das sehnsüchtig wartende Gretchen erinnert. Faust ist sich bewusst dass er dieser nur Unheil bringen wird.

Gretchens Stube

Gretchen denkt sehnsuchtsvoll an Faust und ihren gemeinsamen Kuss.

Marthens Garten

Faust und Gretchen unterhalten sich über die Religion und Gott. Auch gesteht Gretchen, dass sie Mephistopheles nicht ausstehen kann und es vor allem nicht leiden kann das Faust sich mit ihm umgibt. Als sie gehen muss gibt Faust ihr noch ein Fläschchen mit einem Trank. Von diesem soll sie ihrer Mutter drei Tropfen in deren Becher geben. Diese würde somit so tief schlafen, dass Faust Gretchen ungestört in der Nacht besuchen kann.

Am Brunnen

Lieschen erzählt Gretchen den neuesten Klatsch über ein anderes Mädchen, welches sich auf einen Mann eingelassen hat und nun ein Kind erwartet. Während Lieschen diese deswegen verhöhnt und meint es geschehe ihr sogar recht dass der Vater des Kindes sie ohne Heirat sitzen gelassen hat, empfindet Gretchen aufgrund ihrer eigenen, identischen Situation Mitleid für das Mädchen. Ihr wird bewusst, dass auch sie nun nicht mehr sündenfrei ist und ist reumütig, da sie früher auch über ebensolche Menschen geurteilt und gelästert hat.

Zwinger

Gretchen betet verzweifelt zur Heiligen Maria und bittet diese um Hilfe aus ihrer Lage.

Nacht

Gretchens Bruder Valentin geht betrunken nach Hause. Früher war er stolz auf seine schöne und fromme Schwester, die von jedem bewundert wurde, doch nun sieht er sie nur mehr als wertlose Hure und schämt sich für sie. Er möchte ihren Geliebten ermorden. Als er gleich darauf Faust und Mephistopheles erblickt greift er sie an. Im Kampf wird er von Faust, der von Mephistopheles unglücklich gelenkt wurde, schwer verwundet. Als Gretchen herbeieilt fliehen die zwei. Noch im Sterben beschimpft Valentin seine Schwester und wünscht ihr nur das Schlechteste.

Dom

Ein böser Geist redet Gretchen ins Gewissen und gibt ihr die Schuld am Tod ihres Bruders und ihrer Mutter. Auch hebt er nochmals die Schande hervor, die sie über sich selbst gebracht hat, indem sie nun ein uneheliches Kind erwartet. Ein vom bösen Geist dirigierter Chor unterstreicht Gretchens leidvolles Schicksal bis diese erschöpft zusammenbricht.

Walpurgisnacht

Mephistopheles bringt Faust zu einer Versammlung von Hexen. Dort wird ausschweifend gefeiert und alles erscheint Faust zuerst berauschend. Doch als dem Mädchen mit dem er tanzt eine rote Maus aus dem Mund springt verlässt Faust die wilde Feier. Mephisto folgt ihm. Plötzlich erscheint ihnen Gretchen. Mephistopheles tut die Erscheinung als Trugbild ab, doch Faust kann seinen Blick nicht von der traurigen Figur wenden und erkennt dass Gretchen durch seine Schuld dem Tode geweiht ist.

Trüber Tag

Faust, dem bewusst wird wie es Gretchen nun geht, beschuldigt Mephistopheles ihr das angetan zu haben und ihn durch Zerstreuung von ihrer Not abgelenkt zu haben. Dieser aber kontert, dass nicht er schuld an Gretchens Elend sei, sondern Faust selbst dies über sie gebracht hatte. Faust befiehlt ihm ihr zu helfen. Mephistopheles gibt an dazu nicht in der Lage zu sein. Als Faust ihm den Auftrag erteilt ihn zu ihr zu bringen warnt Mephistopheles Faust davor, denn als Mörder Valentins wird er in der Stadt immer noch gesucht. Diesem scheint dies egal zu sein und so willigt Mephistopheles ein ihm dabei zu helfen Gretchen aus dem Kerker, in dem sie sich inzwischen befindet, zu befreien.

Nacht, offen Feld

Mephistopheles und Faust machen sich auf den Weg zu Gretchen.

Kerker

Als Faust Gretchen aus dem Kerker holen will erkennt diese ihn zuerst nicht und hält ihn sogar für den Henker der sie zur Hinrichtung führen will. Sie hat, durch alles was sie durchgemacht hat, die Fähigkeit verloren zwischen Realität und Vergangenen zu unterscheiden. So bittet sie einerseits Faust ihr Kind zu retten, andererseits ist sie sich darüber im Klaren, dass sie es in ihrer Verzweiflung umgebracht hat und dafür nun hingerichtet wird. Sie kann die Trauer und Schuldgefühle über den Tod ihrer Mutter und ihres Bruders nicht überwinden. Als Faust erkennt, dass er es nicht schafft sie aus dem Kerker zu bekommen wünscht er sich nie geboren worden zu sein. Da kommt auch Mephistopheles um die beiden anzutreiben. Doch Gretchen, die ihn fürchtet, übergibt sich Gottes Gericht und erhofft sich dadurch Erlösung. Zuletzt gesteht sie Faust dass es ihr vor ihm graut.

3.1.2.3 Bühne

Im Generellen lässt sich sagen, dass der Bühnenraum sehr dunkel gehalten wurde. Es gibt keinen Hintergrund und nur wenige Requisiten. Der vordere Bühnenrahmen ist von einer leuchtenden LED-Röhre umrandet. Diese scheint bis auf die Szenen *Vorspiel auf dem Theater*, *Wald und Höhle* und *Walpurgisnacht* immer in einem kalten Blauton. In der *Walpurgisnacht* ist sie grünlich gehalten, im *Vorspiel auf dem Theater* und in *Wald und Höhle* leuchtet sie gar nicht.

Einige Szenen spielen auf einer völlig leeren Bühne. Ein Thema, das sich aber ständig durchzieht sind geometrische Formen. Selbst wenn die Bühne leer ist, ist sie von dem quadratischen LED-Rahmen umgeben. In den anderen Szenen tauchen immer wieder neue Rechtecke, Kuben und Quader in unterschiedlichen Größen auf. Die zum Teil mehrere Meter hohen Kuben werden u.a. als Räume bespielt, als Fassaden benutzt oder als Hocker verwendet. Es dominieren hauptsächlich die Nichtfarben Schwarz und Weiß. Die großen geschlossenen Kuben, in denen sich u.a. die Dorfbewohner in *Vor dem Tore* und die Männermeute in *Auerbachs Keller* befinden, sind alle in weiß gehalten und lassen sich auf irgendeine Weise (zumeist von Faust) öffnen und schließen. In einigen Szenen werden sie durch Lichtgestaltung bunt gefärbt oder erhalten so eine Fassade. Der Kubus, der über Gretchens Kopf im *Kerker* schwebt ist schwarz. Es ist ein spartanisches, sich ständig änderndes und doch einer strikten Linie treu bleibendes Bühnenbild.

Im Folgenden beschreibe ich das Bühnenbild in den jeweiligen Szenen noch etwas genauer:

Vorspiel auf dem Theater

Das Vorspiel auf dem Theater findet vor dem geschlossenen roten Hauptvorhang statt. Nur ein weißer Hocker in Form eines Würfels ist als Ausstattung in dieser Szene vorhanden.

Prolog im Himmel

Der Hauptvorhang geht auf und man blickt auf die schwarze, leere Bühne, die von einem riesigen bläulichen Lichtrahmen umgeben ist. Dieser Rahmen bleibt auch in den folgenden Szenen so, bis er in der Szene *Hexenküche* seine Farbe ändert.

Der weiße Würfel der schon im Vorspiel auf der Bühne stand bleibt am selben Fleck stehen.

Ein großes weißes Tuch wird über beinahe die gesamte Länge der Bühne gespannt. Darauf steht in schwarzen Buchstaben das Wort „Himmel“.

Zwei der drei Engel sitzen auf einfachen Schaukeln, die sich über diesem Tuch befinden, der dritte steht auf einer weißen Sprossendoppelleiter, die er selbst mit auf die Bühne gebracht hat.

Gott nimmt bei seinem Abgang das „Himmelstuch“, wie einen langen Umhang hinter sich herziehend, mit.



Abbildung 9

Nacht

Auf der Bühne sieht man Anfangs nur Faust an einem schlichten schwarzen Tisch vor einem Laptop sitzen. Ansonsten ist, bis auf den Rahmen, alles dunkel und leer. Im Laufe der Szene zerstört er den Laptop in einem knallgelben Schredder, den er selbst auf die Bühne holt.

Das Erscheinen des Erdgeists wird mithilfe von Licht und Schattenspielen erzeugt. Nach dem Abgang des Erdgeistes „regnet“ es von oben Bücher.



Abbildung 10



Abbildung 11

Vor dem Tor

Mephistopheles tritt mit einer Kurbel in der Hand auf und es wird dem Zuschauer suggeriert, dass er allein durch diese Kurbel die Bühne in Bewegung setzt. Durch das Drehen der Bühne verschwinden Bücher, Stuhl und Sessel und ein großer weißer Kubus erscheint. Dieser ist auf einer Seite aufklappbar und darin befinden sich die Dorfbewohner. Innerhalb des Kubus sind auf Bühnenprospekten schwarz/weiß gezeichnete Häuser, Wolken und Bäume zu erkennen. Sowie ein Schriftbanner auf dem „Vor dem Tore“ in altertümlicher Schrift geschrieben steht. Faust selbst schließt den Kubus wieder.



Abbildung 12

Studierzimmer I und II

In *Studierzimmer I und II* bleibt der geschlossene weiße Kubus stehen. Faust stellt sich selbst den einfachen schwarzen Tisch und einen schwarzen Stuhl, die auch in der *Nacht* als Requisiten dienten, davor. Für die Verwandlung Mephistopheles wird der Kubus verwendet, indem er mit unterschiedlichen Lichtbestrahlungen verändert wird. Auch hebt sich kurz der Deckel und eine große Pratze kommt zum Vorschein. Wenn sich die vordere Front des Kubus gleich darauf öffnet, ist nichts mehr von den zuvor darin gewesenen Dorfbewohnern und den bemalten Bühnenprospekten von *vor dem Tore* zu sehen. Nur Mephistopheles sitzt in dessen leerer Mitte auf einem kleinen weißen Stuhl. Ansonsten ist der Kubus leer.



Abbildung 13

Auerbachs Keller in Leipzig

Während der weiße Kubus nun durch die Drehbühne nach hinten verschwindet, kommt ein anderer von unten auf die Bühne. Darin befinden sich eine Bar und viele Männer. Die Wände des Kubus sind zum Teil mit Holz verkleidet und der Rest ist in einem warmen, orangefarbenen Ton gehalten. An der Decke sind etliche Lichtspots.



Abbildung 14

Hexenküche

Nach der Szene verschwindet der Kubus nach hinten. Stattdessen erscheint ein kleinerer weißer Kubus, aus dem es oben hinaus dampft. Dazu kommt noch ein weiterer, nach allen Seiten offener Metallwürfel, der voll ist mit Rädern, Scheinwerfern, Kabeln, Kanistern, und kleinen technischen Geräten. Darüber schwebt ein kleinerer bläulicher Kubus, der trotz seiner Form an die Weltkugel erinnert. Der zuvor ständig bläuliche Rand leuchtet nun giftgrün/gelblich.



Abbildung 15

Straße

Die Kuben verschwinden alle nach hinten, die Bühne ist bis auf die Kurbel völlig leer. Die Umrandung leuchtet von nun an wieder bläulich.

Abend

Faust und Mephistopheles rollen einen leeren, zu allen Seiten offenen Kubus nach vorne, der als Gretchens Zimmer dient.

Spaziergang

Der Kubus samt Gretchen verschwindet nach hinten ins Dunkel.

Der Nachbarin Haus

Dafür erscheint ein neuer weißer Kubus. Dieser zeigt einen Einblick in Marthes Haus. Dieses ist mit einer Couch, einem Garderobenkasten, einer Kommode, einem Katzenbaum und einer Lampe ausgestattet. Die Wände sind kahl und die Einrichtungsgegenstände sind unmodern und stillos zusammengestellt. Das verleiht dem Ganzen eine ärmliche Atmosphäre.



Abbildung 16

Strasse II

Für die Szene *Strasse II* verschwindet der Kubus mit Marthes Haus nach hinten und es bleibt eine vollkommen leere, schwarze Bühne. Nur die bläuliche Umrandung bleibt.

Garten

Eine Wäschespinnne in Form eines Würfels kommt auf die Bühne. Darauf hängen nur weiße Gewänder. Diese verwendet Gretchen bei ihrem „Er liebt mich - erliebt mich nicht“ anstatt einer Blume, indem sie Gewänder, anstelle von Blütenblättern, von ihr herunterzupft.



Abbildung 17

Ein Gartenhäuschen

Die nun fast leere Wäschespinnne bleibt stehen.

Wald und Höhle

Faust steht auf einem großen, ballonförmigen Gebilde. Dieses ist oben und unten abgeflacht und durch gezielte Lichtbestrahlung erscheint es giftgrün. In dieser Szene gibt es keine Umrandung der Bühne.



Abbildung 18

Gretchens Stube

Für *Gretchens Stube* wird das Gebilde aus *Wald und Höhle* von Mephistopheles „zerstört“, indem er die vordere Seite öffnet und dadurch einen Blick auf das Innere (Gretchens Stube) freigibt. Durch das Öffnen fällt das Gebilde in sich zusammen, die grüne Farbbeleuchtung verschwindet und so verwandelt es sich in einen weißen Kubus. Faust kann mit Hilfe einer Leiter von diesem herabsteigen. Die Umrandung leuchtet wieder bläulich.



Abbildung 19

Marthens Garten

Der Kubus mit *Gretchens Stube* verschwindet nach hinten. Die Bühne ist während der Szene *Marthens Garten* bis auf die bläuliche Umrandung vollkommen schwarz und leer.



Abbildung 20

Am Brunnen

Wieder erscheint ein geschlossener, weißer Kubus. Mithilfe von Geräuschen, wie Klospülungen etc. wird er als WC festgelegt, auch ohne dass man in sein Inneres sieht. Während der Unterhaltung von Gretchen und Lieschen, bleibt Gretchen im Kubus. Lieschen ist davor.

Zwinger

Nachdem Lieschen gegangen ist, kommt Gretchen aus dem Kubus hervor. Während sie um Hilfe betet verändert sich durch Beleuchtung die äußere Erscheinung des Würfels. Während eine Seite nun ein Madonnen Bild zeigt, erinnert die andere an Gitterstäbe und somit an eine Zelle.



Abbildung 21

Nacht

Derselbe Kubus wird nun auch als Gretchens Haus verwendet, indem er erneut durch Lichtgestaltung verändert wird. Nun ist auf einer Seite eine offene Tür angedeutet und auf der anderen ein Fenster.

Dom

Der Kubus verschwindet nach hinten. Mithilfe von Lichtgestaltung wird im hinteren Teil der Bühne ein Kirchenfenster suggeriert, durch das fahles Mondlicht scheint. Ansonsten ist die Bühne leer und schwarz gehalten.



Abbildung 22

Walpurgisnacht

Für die *Walpurgisnacht* taucht ein weißer Kubus mit schwarzer Umrandung aus dem Boden hervor. Bei seinem Auftauchen ist er zu Beginn durch gezielte Beleuchtung knallrot und Dampf steigt aus ihm hervor. Im Laufe der Szene wird er zuerst immer höher und größer, um dann wieder ganz in der Versenkung zu verschwinden. Während seiner Veränderung erscheint er durch unterschiedliche Lichtstimmungen zuerst gelblich, dann violett und dann bläulich. Darin befindet sich das ausgelassen tanzende Hexenvolk, das durch die rundum geschlossenen Stoffwände des Kubus nur als Schatten erkennbar ist. Faust klettert oben hinein und kommt wenig später durch eine schmale Öffnung am unteren Rand wieder hervor.

Trüber Tag

Für die Szene *Trüber Tag* ist der Kubus wieder in der Versenkung verschwunden und es bleibt die schwarze, leere Bühne.

Nacht, offen Feld

Als Faust und Mephistopheles auf dem Weg zu Gretchen sind, wird mit Licht- und Schattenspielen eine mystische Stimmung erzeugt.

Kerker

Gretchen sitzt auf einem kleinen Strohhallen. Hinter ihr hängt bedrohlich ein dunkler Würfel von oben herab, der am Ende auch herunterfällt und Gretchen unter sich „begräbt“.

3.1.2.4 Kostüm

Bei den Kostümen in *Faust I* überwiegen ebenso wie beim Bühnenbild die Nichtfarben Schwarz und Weiß. Auch die unterschiedlichsten Grautöne sind vorhanden. Ganz selten taucht eine andere Farbe auf, und nur hie und da sticht einem ein rotes Accessoire, wie Marthes Stiefeletten, der Schal des Schülers oder Mephistopheles Tuch ins Auge. Gretchen hingegen fällt, mit einer blauen Dreiviertelhose und einer violetten Bluse, in der ansonsten fast vollkommen grauen Masse auf. Es wurden keine historischen Kostüme verwendet. Sie sind unauffällig modern, überwiegend schlicht und kommen ohne viel Schnickschnack aus.

Es gibt generell nur wenige Kleiderumzüge. Wenn welche stattfinden sind diese einfach gehalten und finden größtenteils auf der Bühne statt. So wechselt zum Beispiel Faust scheinbar seine Jacke in dem er seine eigene einfach nur umdreht. Gretchen wechselt ihr Gewand indem sie sich während der Szene *Abend* auf der Bühne nackt auszieht und in ihr Nachthemd schlüpft.

Im Folgenden werde ich die Kostüme der einzelnen Charaktere näher beschreiben:

3.1.2.4.1 Mephistopheles

Die folgende Beschreibung des Mephistopheles bezieht sich nur auf Gert Voss und nicht auf Joachim Meyerhoff, der die Rolle nach dessen Unfall übernahm.

Mephistopheles' Gesicht ist blass geschminkt. Seine Augen sind leicht schwarz umrandet. Er hat einen sehr schmalen und kurzen Oberlippenbart, und mittellange graue Haare.

Er hat während des Stücks wenige Kleiderumzüge. Durchgehend trägt er eine schwarze Anzughose, dazu passende schwarze Anzugschuhe, ein schwarzes T-Shirt und darüber schwarze Hosenträger.



Abbildung 23

Im *Prolog im Himmel* trägt er zusätzlich eine einfache, schwarze Kappe. Um seinen Bauch hat er sich eine weiße Schnur gebunden, die er am Rücken hinunterbaumeln lässt.

In der Szene *Vor dem Tore*, in der Faust das erste Mal auf Mephistopheles trifft und diesen für einen Hund hält, trägt Mephistopheles eine schwarze Joggingjacke mit der Aufschrift *Magic* am Rücken und weißen Streifen an den Enden. Darunter trägt er

wie gehabt das schwarze T-Shirt. Auch die Hose und Schuhe sind dieselben. Auf seiner Kappe platziert er eine schwarze Quaste, kurz bevor Wagner ihn als Pudel benennt. Am Ende der weißen Schnur befindet sich nun ein rotes Tuch, welches Faust als Feuerstrudel bezeichnet.

Wenn Mephistopheles zu Faust in der Szene *Studierzimmer II* zurückkommt, trägt er einen schwarzen Anzug, ein weißes, schlichtes Vorhemd mit Fliege und einen hellen Strohhut mit einem schwarzem Band und langer Fasanfeder. Diesen hat er dann fast das ganze restliche Stück über bei sich, auch wenn er ihn nicht ständig am Kopf trägt.

In der *Hexenküche* trägt Mephistopheles dann kurzzeitig eine Krone aus Papier am Kopf.

Während der Szenen *Spaziergang* hat er sein Vorhemd und die Anzugjacke abgelegt. Ab *der Nachbarin Haus* trägt er wieder beides, sowie die dazugehörige Fliege, bis er all das in der Szene *Wald und Höhle* wieder ablegt.

Erst in der Szene *Nacht* trägt er zusätzlich wieder seine Anzugjacke, allerdings ohne Vorhemd und Fliege. Ab der *Walpurgisnacht* hat er sie dann aber nicht mehr an.

Am Ende des Stücks, wenn er zu Gretchen und Faust in den *Kerker* kommt ist er dann wieder vollkommen, in Anzug, Vorhemd und Fliege, gekleidet.



Abbildung 24

3.1.2.4.2 Faust

Faust, der bis zu seiner Verjüngung in der *Hexenküche* und ab der Szene *Wald und Höhle* eine Glatze hat, trägt zu Beginn des Stücks ein weißes, langärmliges Hemd, eine graue Hose, schwarze Schuhe und eine unauffällige Brille. Ab *Vor dem Tore* trägt er dann in einigen Szenen noch zusätzlich ein dunkelgraues Gilet über seinem weißen Hemd.



Abbildung 25

Gegen Ende der Szene von *Studierzimmer II* trägt er auch eine dunkle Anzugjacke, die er, ebenso wie sein Gilet, im Laufe des Stückes immer wieder aus- und anzieht. Nach seiner Verjüngung in der *Hexenküche* hat Faust Haare am Kopf und trägt die Innenseite seiner Anzugjacke bis zur Szene *Wald und Höhle* nach Außen. Diese Innenseite der Jacke erscheint in einer hellen Lederoptik.



Abbildung 26

Ab der Szene *Wald und Höhle* hat Faust dann wieder eine Glatze. In dieser Szene trägt er weder Jacke noch Gilet und hat sein weißes Hemd offen.

Während der Szene *Nacht* trägt er nun wieder seine Anzugjacke mit der dunklen Seite nach außen und einen dunklen Hut.

In der *Walpurgisnacht* verliert Faust in dem mehrere Meter hohen Kubus seine Hose, Socken und Schuhe und kommt nur mehr mit seinem weißen Hemd bekleidet daraus hervor. Seinen Hut hat er schon davor abgelegt.

Ab *Trüber Tag. Feld* ist er zusätzlich auch wieder in Hose und Schuhe gekleidet und bleibt so bis zum Ende des Stücks.

3.1.2.4.3 Gretchen

Bei ihrer ersten Begegnung mit Faust auf der *Straße* trägt Gretchen einen schwarzen Mantel, einen schwarzen Schal, schwarze Lederhandschuhe und eine schwarze Dreiviertelhose. Als Requisit hat sie ein kleines, schwarzes Buch bei sich.

Während der Szene *Abend* zieht sie ihr Gewand aus und tauscht es gegen ein weißes Spitzennachthemd.



Abbildung 27

In *der Nachbarin Haus* trägt sie eine blaue Dreiviertelhose und eine violette Bluse, die ihr bis zu den Ellbogen reicht. Sie hat ihr langes dunkelblondes Haar zu einem Pferdezopf im Nacken zusammengebunden.

Im *Marthens Garten* trägt sie ihr Haar offen.

In den Szenen *Am Brunnen* und *Zwinger* trägt sie eine graue Schürze über ihrer blauen Hose und der violetten Bluse.

Als Erscheinung in der *Walpurgisnacht* trägt sie wieder das weiße Spitzennachthemd und ihre Haare offen.

Im *Kerker* trägt sie dann wieder ihre violette Bluse und die blaue Dreiviertelhose. Ihr Haar ist nun ganz kurz geschnitten und sie ist bloßfüßig.



Abbildung 28

3.1.2.4.4 Nebenfiguren

Direktor, Dichter und lustige Person

Direktor und Dichter sind in klassische dunkle Anzüge gekleidet. Die lustige Person wird von Maria Happel dargestellt. Sie trägt ein einfaches, schwarzes Kleid das ihr bis zu den Knien reicht. Dazu trägt sie auffallend rote Stiefeletten.

Gott

Gott erscheint ebenfalls in einem schwarzen Anzug und einem Heiligenschein.

Engel

Die Engel, die allesamt von älteren Männern verkörpert werden, tragen einfache, lange schwarze Kleider ohne Ärmel, weiße Engelsflügel und ebenfalls Heiligenscheine.

Die Hexe

Die Hexe in der *Hexenküche* wird von einem Mann mit Glatze dargestellt. Er trägt einen künstlichen Busen und darüber eine schwarze Jacke, dazu eine helle Hose und dunkle Schuhe. Auf der Glatze trägt er eine dunkle Fliegerbrille, die er zwischenzeitlich auch aufsetzt. Außerdem hat er einen schwarzen Gehstock.

Ihre beiden Helferinnen sind unterschiedlich gekleidet. Eine Rothaarige, mit langen geflochtenen Zöpfen, trägt einen schlammfarbenen Overall mit Nierengurt, dunkle Schuhe und graue Stulpen. Die andere ist eine gelockte Blondine, die ein kurzes schwarzes Kleid mit einem weißen, ponchoähnlichen Oberteil anhat.

Wagner

Bei seinem ersten Auftritt in der *Nacht* trägt Wagner ein weißes Hemd, einen weißen Kittel und eine dunkle Hose und erinnert dadurch sehr an einen jungen Arzt. *Vor dem Tore* trägt er einen grauen Anzug.

Marthe

Bei ihrem ersten Auftritt in *der Nachbarin Haus* trägt Marthe ein schwarz/weiß gemustertes Kleid, welches ihr bis zu den Knien reicht und kurze Ärmel hat. Unter dem weiten Ausschnitt lässt sich ein schwarzes Leibchen mit rotem Rand erkennen. Sie trägt dieselben roten Stiefeletten die sie bereits als *lustige Person* im *Vorspiel auf dem Theater* getragen hat. Ihre schwarzen Haare sind zu einem Knoten zusammengebunden.

Lieschen

Lieschen trägt ein weißes Sommerkleid, welches ihr bis zu den Knien reicht. Darüber hat sie eine graue Schürze gebunden.

Valentin

Valentin trägt einen schwarzen Anzug, ein weißes Hemd und eine schwarze Krawatte, die er offen an sich herunterbaumeln lässt.

Der Schüler

Der Schüler aus der Szene *Studierzimmer II* trägt ein weißes Hemd unter einer schwarzen Anzugjacke, deren Ärmel er locker nach oben gekrempelt hat. Dazu hat er eine graue Hose und weiße Turnschuhe an. Um seinen Hals trägt er ein rotes Tuch.

Die Dorfbewohner

Die Dorfbewohner aus der Szene *Vor dem Tor* sind kostümtechnisch in schwarz/weiß und Grautönen gehalten. Sie sind modern und elegant, aber zugleich auch unauffällig gekleidet. Einzig ein Mädchen in einem Ballerinaoutfit und eines mit einer blitzblauen kurzen Hose und ebenso blauen Sportschuhen fallen auf.

Männer in Auerbachs Keller

Die Männer in *Auerbachs Keller* sind allesamt in weiße Hemden und schwarze Hosen gekleidet.

Der böse Geist

Auch der böse Geist trägt einen dunklen Anzug.

Der Chor

Der Chor im *Dom* trägt dunkle Mönchsgewänder samt Kapuzen.

3.1.3 **Faust II** Der Tragödie zweiter Teil

DVD-Aufzeichnung von *Faust II* vom 03.11.2009

Regie: Matthias Hartmann

Bühnenbild: Volker Hintermeier

Kostüme: Johanna Lakner

Video: Stephan Komitsch, Hamid Reza Tavakoli

2. Live Kamera: Moritz Grewenig

Musik: Jörg Gollasch

Licht: Peter Bandl

Dramaturgie: Plinio Bachmann, Barbara Sommer

Darsteller

Caroline Peters

Yohanna Schwertfeger

Simon Kirsch

Peter Knaack

Dietmar König

Joachim Meyerhoff

Tilo Nest

Stefan Wieland

Musiker

Jörg Gollasch

Andreas Radovan

Christian Teltscher

3.1.3.1 Allgemein

In *Faust II* gibt es sehr viele Striche und es wird mit Goethes Text sehr frei umgegangen. Das wird auch gleich zu Beginn des Stückes klar. Es beginnt zwar mit dem Ersten Akt: *Anmutige Gegend*, allerdings nicht mit Ariels Gesang, sondern es werden Goethes Regieanweisungen wiedergegeben. So beginnt die Inszenierung mit den Anweisungen „*Anmutige Gegend. Faust auf blumigen Rasen gebettet, ermüdet, unruhig, schlafsuchend. Dämmerung. Geisterkreis schwebend bewegt, anmutige kleine Gestalten.*“²⁸³, die die unterschiedlichen Schauspieler teils alleine und teils im Chor von sich geben.

Es gibt zwar einerseits unzählige Striche, andererseits werden aber auch völlig neue Textphrasen hinzugefügt. Manchmal werden Textstellen vorgezogen, oder später eingefügt. Die Szene *Hell erleuchtete Säle* im ersten Akt wurde komplett gestrichen. Besonders stark gekürzt wurde die *klassische Walpurgisnacht* im zweiten Akt und *Auf dem Vorgebirg* im vierten Akt.

Sehr viele Textstellen und Szenen werden nicht dargestellt sondern erzählt.

Mit den einzelnen Figuren wurde ein ebenso freier Umgang praktiziert. So werden einige Rollen nicht nur von jeweils einem Schauspieler bzw. einer Schauspielerin verkörpert, sondern die Figuren werden abwechselnd von verschiedenen Schauspielern dargestellt. Besonders betrifft dies die Figur des Mephistopheles, auch wenn Joachim Meyerhoff den Großteil der Rolle übernimmt.

Auch auf der offiziellen Homepage des Burgtheaters werden die unterschiedlichen Rollen nicht jeweils einem Schauspieler oder einer Schauspielerin zugeordnet. Es ist lediglich zu lesen welche Schauspieler in der Inszenierung mitwirken.

Es wird viel mit kontrastreicher, musikalischer Untermalung gearbeitet und dadurch in den Szenen zusätzliche Atmosphäre geschaffen. Unterschiedliche Klänge und Geräusche spielen dabei eine wichtige Rolle. Zeitweise gibt es sanfte und leise Gittarenklänge, wie zu Beginn der Szene *Hochgebirg*, dann wieder bedrohliche, unmelodiöse, verzerrte Klänge und Trommelschläge. Aber immer ist es eine wohl eingesetzte und kraftvolle Untermalung durch unterschiedliche Instrumente. In den

²⁸³ Goethe, Johann Wolfgang, *Faust. Der Tragödie Zweiter Teil*, Ditzingen: Reclam 2005, S. 3.

Szenen, in denen der Kaiser vorkommt, erinnert die musikalische Untermalung an die lockere Komposition einer mittelalterlichen Tanzmusik. Der Mord an Philemon und Baucis wird symbolisch durch die Zerstörung einer Gitarre dargestellt. Diese diente zuvor als Illustration des Glöckchens der Kapelle, die zum Besitz der Beiden gehört. Ihr Läuten, in Form von Saitenzupfen, erinnert Faust daran, dass ihm der Besitz der beiden nicht gehört. In der Endszene werden einige Textpassagen von den Engeln im Chor in einem Sprechgesang wiedergegeben.

Die interne DVD-Aufzeichnung des Stücks dauert eine Stunde und einundfünfzig Minuten. Es gibt keine Pause.

3.1.3.2 Inhalt

Im Folgenden gebe ich den Inhalt der Inszenierung Szene für Szene wieder:

Erster Akt

Anmutige Gegend

Faust, der sich seiner Schuld an Gretchens Unglück bewusst war, wird von Elfenwesen während eines tiefen Schlafs von seinen Schuldgefühlen befreit. Als er wieder erwacht fühlt er sich wie neu geboren.

Kaiserliche Pfalz

Saal des Thrones

Kanzler, Heermeister, Schatzmeister und Marschall schildern dem Kaiser ihre Sorgen und Ängste bezüglich des Reiches, vor allem in Hinblick auf das in jeglichem Bereich fehlende Geld. Sie erläutern was in ihren Augen alles falsch läuft im Königreich. Der Kaiser ist mit der Flut der Klagen überfordert und wendet sich an Mephistopheles, der sich als Narr ausgibt und von noch unentdeckten Bodenschätzen berichtet. Er macht dem Kaiser und seiner Gefolgschaft Papiergeld schmackhaft und verzaubert den Astrologen, so dass dieser seine Aussage unterstreicht und der Kaiser sich nun doch auf den bevorstehenden Karneval freut.

Weitläufiger Saal

Es findet ein Mummenschanz statt, zudem allerlei verschiedene Wesen auftauchen. Unter ihnen befinden sich auch Faust und Mephistopheles. Faust gibt sich als Plutus, Gott des Reichtums aus. Er kommt in einem Wagen in dem er auch eine große Schatztruhe mitführt, die die Probleme des Kaisers lösen könnten. Auf dem Wagen befindet sich auch Mephistopheles, als Geist verkleidet. Die Menge möchte ebenfalls etwas von dem Reichtum haben und es kommt zu einem Tumult. Der Kaiser ist als

Pan verkleidet. Als er sich zu tief bückt entflammt sein Bart im glühenden Goldfluss, den Faust und Mephistopheles gezogen haben. Die Menge ist entsetzt und versucht dem brennenden Kaiser zu helfen. Doch es entstehen immer mehr Flammen und es scheint als ob das ganze Königreich in Flammen aufgeht. Aber Faust und Mephistopheles löschen das Feuer.

Lustgarten

Mephistopheles und Faust bitten den Kaiser um Nachsicht für den an ihm gespielten Streich beim Karneval. Dieser hat ihnen schon längst verziehen. Die Gefolgschaft des Kaisers schwärmt von dem Papiergeld, mit dessen Hilfe sich inzwischen die größten Probleme des Landes scheinbar in Luft aufgelöst haben.

Finstere Galerie

Der Kaiser hat Gefallen an Faust und Mephistopheles gefunden und wünscht, dass sie an seiner Seite bleiben um ihn zu amüsieren. Sie sollen Helena und Paris an den Hof holen.

Hell erleuchtete Säle

Wurde gestrichen.

Rittersaal

Faust und Mephistopheles bieten dem Kaiser und seiner Hofgesellschaft wie erwünscht Helena und Paris, indem sie die beiden aus Nebel erschaffen und am Hof erscheinen lassen. Faust, der völlig hingerissen von Helena ist, möchte diese vor dem „Raub der Helena“ retten, der sich nun vor all ihren Augen abspielt. Aber er vergisst, dass es sich nur um eine durch Magie erschaffene Geistererscheinung handelt. Als er sie berühren will kommt es zu einer Explosion und einer darauf folgenden Finsternis. Faust fällt in Ohnmacht.

Zweiter Akt

Hochgewölbtes, enges, gotisches Zimmer

Wagner, der inzwischen Baccalaureus ist, empfindet sich selbst als einen großartigen Wissenschaftler und als einen Schöpfer.

Laboratorium

Er ist dabei einen kleinen Menschen im Labor zu erschaffen. Mephistopheles sieht sich diesen Homunkulus genauer an, während Faust im Nebenraum schläft. Der Homunkulus beobachtet den im Nebenraum schlafenden Faust, der von Helena träumt.

Klassische Walpurgisnacht

Faust, Mephistopheles und Homunkulus begeben sich auf eine träumerische Reise um Helena zu finden und begegnen vielen unterschiedlichen Gestalten und mythologischen Figuren.

Dritter Akt

Vor dem Palaste des Menelas zu Sparta

Helena kehrt aus dem trojanischen Krieg zurück. Sie soll für ihren Mann Menelas eine Opfergabe darbringen. Mephistopheles, der die Gestalt der hässlichen Haushälterin Phorkyas angenommen hat, erklärt Helena dass sie selbst das Opfer sein wird. Faust besitzt eine Burg neben dem Palast von Menelas, auf welche sich Helena samt ihrer Gefolgschaft retten soll.

Innerer Burghof

Faust umwirbt Helena, die sich nun in seiner Burg befindet. Er will den Turmwärter bestrafen lassen, der ebenfalls ganz hin und weg von Helena ist und deren Ankunft

in Fausts Burg nicht meldete. Helena aber schenkt ihm Gnade. Phorkyas berichtet dass Menelas kommt um Helena zu holen. Faust holt Germanen, Franken, Sachsen und Normanen um gegen ihn zu kämpfen und besiegt Menelas Truppen. Helena und Faust zeugen, völlig in Glück versunken, den gemeinsamen Sohn Euphorion.

Schattiger Hain

Euphorion ist völlig wissensdurstig und will die Lüfte erkunden. Trotz der Warnungen seiner Eltern versucht er zu fliegen und stirbt dabei. Helena begleitet ihren Sohn in die Unterwelt und Faust bleibt alleine zurück.

Vierter Akt

Hochgebirg

Faust erwacht aus seinem Traum auf einem Berg und sinniert über seine Einsamkeit. Mephistopheles gesellt sich zu ihm. Sie sprechen über die Schönheit der Natur und wie der Teufel dazu beigetragen hat diese zu erschaffen. Vom Gebirge herab können sie auch die Schlacht des Kaisers erkennen, der auf Grund des falschen Papiergelds letztlich in große Schwierigkeiten gekommen ist. Faust hat Mitleid mit dem Kaiser, und Mephistopheles möchte Faust zum Obergeneral machen. Er soll die Schlacht für den Kaiser gewinnen, da dieser ihn dafür reichlich belohnen wird. Mephistopheles holt drei seiner Untertanen, die Faust in der Schlacht zur Seite stehen.

Auf dem Vorgebirg

Durch die magischen Kräfte des Mephistopheles gewinnen sie die Schlacht.

Des Gegenkaisers Zelt

Der Kaiser belohnt Faust nun tatsächlich für den errungen Sieg. Der Erzbischof hat jedoch bemerkt, dass der Teufel bei dem Triumph des Kaisers die Finger im Spiel

hatte und warnt diesen vor Gottes Zorn. Nur der Bau einer neuen Kirche könne den Zorn Gottes bändigen und das Reich und den Kaiser davor schützen.

Fünfter Akt

Offene Gegend

Faust hat vom Kaiser als Lehn einen Küstenstreifen bekommen. Über die Jahre hat er dort sein Land vergrößert und u.a. Dämme, einen Hafen und einen Palast gebaut. Aber ein kleines Haus mit Kapelle, welches einem alten Ehepaar gehört, stört Faust. Es befindet sich mitten in seiner Aussicht und er möchte auch dieses besitzen. Doch das Ehepaar weigert sich das Grundstück zu räumen.

Palast

Faust kann es nicht ertragen, dass er keinen Anspruch auf den kleinen Besitz der Alten hat. Dies stört ihn so sehr, dass er seinen eigenen großen Besitz nicht genießen kann. Faust befiehlt Mephistopheles das Ehepaar in ein anderes Haus umzusiedeln.

Tiefe Nacht

Mephistopheles und seine drei gewaltigen Gesellen haben das Ehepaar ermordet und kommen mit der Kunde zurück, dass das alte Paar im Schreck gestorben sei und das Haus mitsamt den Bewohnern abgebrannt ist. Faust ist darüber erbost, da er ihren Tod nicht wollte.

Mitternacht

Bei Faust taucht plötzlich die Sorge in leibhafter Gestalt auf. Faust will sie wieder loswerden, aber sie lässt sich nicht mehr abschütteln und lässt Faust erblinden.

Großer Vorhof des Palasts

Mephistopheles bringt Lemuren herbei, die unter seinem Befehl ein Grab für Faust schaufeln. Faust, der inzwischen alt und blind ist, hält den dadurch entstehenden Lärm aber für Arbeiter, die seinen Befehl befolgen und sein Land vergrößern, so dass letztlich viele Millionen Menschen auf seinem Land frei leben können. Glücklich darüber anderen Gutes zu tun und nicht umsonst gelebt zu haben, spricht er den Satz „Zum Augenblicke dürft ich sagen: / Verweile doch, du bist so schön!“²⁸⁴ und stirbt gleich darauf.

Grablegung

Mephistopheles will nun Fausts Seele für sich beanspruchen. Er beschwert sich darüber wie schwer es als Teufel ist Seelen zu bekommen und befürchtet dass auch Fausts Seele ihm entschwinden könnte. So beschwört er weitere Höllenbewohner ihm zur Seite zu stehen. Doch auch Engel erscheinen, um Fausts Seele mit sich zu nehmen. Sie streuen Rosen, und verscheuchen damit die Höllenbewohner von Fausts Grab. Nur Mephistopheles bleibt zurück. Wie durch Magie empfindet er plötzlich Liebe für die schönen Engel und ist völlig von ihnen angetan. Die Engel nehmen Fausts Seele mit sich. Als Mephistopheles sich dessen bewusst wird, klagt er über sein Schicksal.

Bergschluchten

Die Engel singen über Fausts Erlösung. Auch Büsserinnen erscheinen um für seine Seele zu bitten. Eine von ihnen ist Gretchen. Gemeinsam fahren sie letztlich auf in höhere Sphären.

²⁸⁴ Goethe, Johann Wolfgang, *Faust. Der Tragödie Zweiter Teil*, Ditzingen: Reclam 2005, S. 203.

3.1.3.3 Bühne

Ebenso frei wie die Inszenierung mit dem Text und den Figuren umgeht, wirkt auch das Bühnenbild.

Der Bühnenraum wird während des gesamten Stücks von fünf, mehrere Meter hohen, durchsichtigen Leinwänden, die jeweils einen LED-Rahmen haben und in der Luft zu schweben scheinen, dominiert. Eine ebenso große Fläche wird durch dieselbe LED-Umrandung am Boden angedeutet. In der Mitte der umrandeten Bodenfläche ist in manchen Szenen auch eine Bühnenvertiefung zu sehen. Die sechs Flächen haben jeweils die Form von gleich großen Quadraten und sind so angeordnet als wäre ein riesiger Würfel an seinen Kanten aufgebrochen.



Abbildung 29

Die fünf schwebenden Leinwände werden mit Hilfe von Kameraübertragung auch als Spielflächen benutzt. So sind direkt auf der Bühne zum Teil auch zwei Kameralleute, die bestimmte Requisiten, Bücherseiten oder Figuren filmen und diese zeitgleich auf die Leinwände projizieren. Diese Live-Übertragungen werden zumeist durch unterschiedliche Filter verzerrt, und/oder farblich verändert.

Die Leinwände zeigen mit Hilfe solcher Videoübertragungen vor allem auch die Schauplätze der jeweiligen Szenen, indem Landschaften, Räumlichkeiten oder ganze Gebäude gezeigt werden.

Oft werden auf den fünf schwebenden Leinwänden gleichzeitig mehrere unterschiedliche Sachen übertragen. So ist es möglich einerseits sowohl Schauplätze, als auch Großaufnahmen der Akteure zu sehen. In *Kaiserliche Pfalz*, *Saal des Thrones*, *Lustgarten*, *Schattiger Hain* und *des Gegenkaisers Zelt* werden Bilder von stattlichen Räumlichkeiten aus einem Buch abgefilmt und auf die hinterste und die zwei seitlichen Leinwände übertragen. Der Kaiser selbst wird ebenfalls gefilmt und zeitgleich auf der vordersten Leinwand gezeigt.



Abbildung 30

Es gibt in den verschiedenen Szenen auch unterschiedlichste Requisiten wie z.B. das bereits erwähnte Buch oder ein Rad in *Weitläufiger Saal*, das ebenfalls auf die Leinwände projiziert wird und Fausts Wagen darstellen soll. In den nachfolgend beschriebenen Szenen wird immer dasselbe Prinzip einer solchen Projektion angewendet. In der Szene *Laboratorium* werden Laborutensilien abgefilmt und groß auf den Leinwänden wiedergegeben. Zeitgleich wird auch die Figur des *Homunkulus* auf die Leinwand projiziert und so scheint es als wäre er mitten im Labor, in einem Mixer zum Leben erwacht.

In der Szene *Innerer Burghof* wird ein kleines Modell einer Burg gefilmt, um es als Fausts Burg groß auf den Leinwänden zu zeigen. Fausts Siedlung und Baucis und Philemons Häuschen im fünften Akt, werden ebenfalls durch kleine Modelle, die auf die Leinwände übertragen werden, dargestellt.

In der Szene *Hochgebirg* entsteht auf dieselbe Weise mit Hilfe von Alufolie ein Bergmassiv.

Um die Bauarbeiten an Fausts Küstenstreifen im fünften Akt darzustellen, wird Yohanna Schwertfegers liegender, nackter Körper gezeigt, um den kleine ferngesteuerte Bagger fahren.



Abbildung 31

Die Höllenbewohner, die Mephistopheles in der *Grablegung* herbeiruft, werden durch die angemalten Hände von drei Akteuren demonstriert, die ebenfalls abgefilmt und auf die in dieser Szene rot leuchtenden Leinwände projiziert werden.

Auf den Leinwänden sind aber nicht durchgehend Projektionen zu sehen. Manchmal leuchten nur ihre LED-Umrandungen in unterschiedlichen Farben, (z.B.: Blau in *Kaiserliche Pfalz*, *Mitternacht* und *Bergschluchten*; Weiß in *Laboratorium* und bei dem Auftritt der Engel; Orange während des Übergangs vom vierten in den fünften Akt; Rot bei der *Grablegung*) und an einigen wenigen Stellen bleiben sie komplett dunkel und leer und vermitteln dadurch den Eindruck einer unbemalten, leeren Leinwand. So auch gleich zu Beginn des Stückes nach Fausts Erwachen, gegen Ende des Stückes wenn Faust erblindet, bei seinem Tod und wenn Mephistopheles bemerkt, dass ihm die Seele von Faust abhanden gekommen ist.

In der Szene *Großer Vorhof des Palasts*, in der Mephistopheles und seine Gesellen ein Grab für Faust ausheben, wird Mephistopheles' teuflische Gefolgschaft durch gezielte Beleuchtung nur als Schattenwesen auf der hintersten Leinwand sichtbar.



Abbildung 32

Beim Auftritt der Engel erstrahlen die LED Umrandungen in Weiß. Auf die Leinwände wird nichts projiziert, wodurch man die Engel, die hinter der hintersten Leinwand stehen, wahrnehmen kann. Durch Nebel und Licht sind sie allerdings nur schemenhaft erkennbar.

Außer den Leinwänden befinden sich auf der Bühne mehrere schlichte, schwarze und unterschiedlich große Quader und Würfel, die u.a. als Hocker, Betten, Podeste und Balkon verwendet werden. Diese sind, bis auf die obere Fläche, zu allen Seiten hin offen. Diese Bühnenteile sind sehr flexibel und ihre Umbauten werden von den Akteuren, während oder nach den unterschiedlichen Szenen, ausgeführt.

Durchgehend stehen Scheinwerfer und Kamerastative auf der Bühne. Nebelmaschinen sind immer wieder im Einsatz. Eine steht auch am vorderen Bühnenteil.

Die Requisiten werden, ebenso wie die anderen Bühnenelemente, zumeist von den Akteuren auf die Bühne geholt bzw. von dort entfernt. Auch das kleine Bergmassiv aus Alufolie wird von den Schauspielern direkt auf der Bühne errichtet.

Der Bühnenraum ist, abgesehen von den Leinwänden, den wenigen Bühnenelementen und den Requisiten, dunkel und leer.

Während einiger Szenenwechsel ist der ganze Bühnenbereich, bis auf einen kleinen Scheinwerferstrahl, komplett dunkel gehalten, so dass die Umbauten und Kostümwechsel nicht ersichtlich sind.

Am Ende des Stücks werden die fünf schwebenden Leinwände nach oben gezogen, bis sie vollkommen verschwinden und der leuchtende LED-Rand, der die am Boden liegende sechste Seite des Quaders andeutet, erlischt. Faust und ein Engel sitzen auf einem an Seilen befestigten Quader. Dieser ist schon, bevor über Fausts Seele gerichtet wurde, aus der Bühnenvertiefung langsam nach oben gezogen worden und steigt nun immer höher.

3.1.3.4 Kostüm

Da einige Rollen nicht von einem einzelnen Schauspieler verkörpert werden, sondern von verschiedenen, ändern sich im Verlauf des Stücks nicht in erster Linie die Kostüme, sondern es ändert sich die komplette Darstellung der Figuren.

Die meisten Schauspieler sind zu Beginn in schlichtes, unauffälliges und doch modernes Alltagsgewand gekleidet. Die Männer tragen graue, dunkelblaue und schwarze Hosen und graue, schwarze und gräulichblaue T-Shirts, Tanktops und Hemden. Nur Joachim Meyerhoff und Tilo Nest fallen kostümtechnisch auf. Beide sind wesentlich eleganter gekleidet. Meyerhoff trägt ein weinrotes Hemd, eine weinrot/schwarz gestreifte Krawatte, eine schwarze Anzughose und weiße Schuhe. Tilo Nest trägt ein weißes Hemd, darüber ein schwarzes Gilet, eine schwarze Anzughose und schwarze Schuhe.

Die weiblichen Darsteller tragen einfache, moderne Kleider. Caroline Peters trägt ein schwarzes, kurzes Kleid und Yohanna Schwertfeger, die zumeist als Erzählerin fungiert, ein graues.

Die meisten kostümtechnischen Umzüge sind sehr einfach gehalten und werden auch direkt auf der Bühne gemacht. Dafür werden über die anfänglichen Kostüme weitere Kostümteile angezogen. So zieht sich z.B. Dietmar König für die Verwandlung in den *Kaiser* einen violetten Mantel mit kleinen Stacheln über, setzt sich eine Krone aus Papier und einen breiten, unechten Schnurrbart auf. Joachim Meyerhoff zieht sich in *Hochgewölbtes, enges, gotisches Zimmer* eine schwarze Anzugjacke über, wenn er den Baccalaureus spricht, während sich die meisten anderen Schauspieler in weiße Kittel kleiden und für die Szene *Vor dem Palaste des Menelas zu Sparta* werfen sich, bis auf Peter Knaack, alle Schauspieler antik anmutende Togen bzw. Kleider über.



Abbildung 33

In der Szene *Innerer Burghof* zieht sich Tilo Nest als Faust über sein Gilet einen goldenen Brustpanzer an, und für die Figuren Philemon und Baucis legen sich die Schauspieler Yohanna Schwertfeger und Stefan Wieland gemeinsam eine weiß und dunkelbraun gestreifte, grobmaschige Decke über.

Den Kostümmumzug der Schauspieler in die Engel wird nicht direkt gezeigt. Die vier Engel tragen lange weiße Flügel aus Stoff. Es sind keine klassischen Engelsflügel mit Federn, sondern erinnern mehr an Schmetterlingsflügel. Sie sind auch nicht steif, sondern lassen sich von den Schauspielern bewegen und verleihen so den Figuren Leichtigkeit. Es gibt zwei weibliche und zwei männliche Engel. Zwei bleiben während der ganzen Szene im Hintergrund und sind so nur schemenhaft erkennbar. Einer der männlichen tritt während der Szene nach vor zu Mephistopheles und Faust. Er trägt außer seinen Flügeln eine schwarze Hose und eine weiße, helmähnliche Kopfbedeckung. Sein Oberkörper ist nackt. Yohanna Schwertfeger, die als Engel nach vorne kommt um Faust zu holen, hat außer den Flügeln keine weiteren speziellen Kostümteile, sondern trägt immer noch ihr graues, kurzes Kleid.

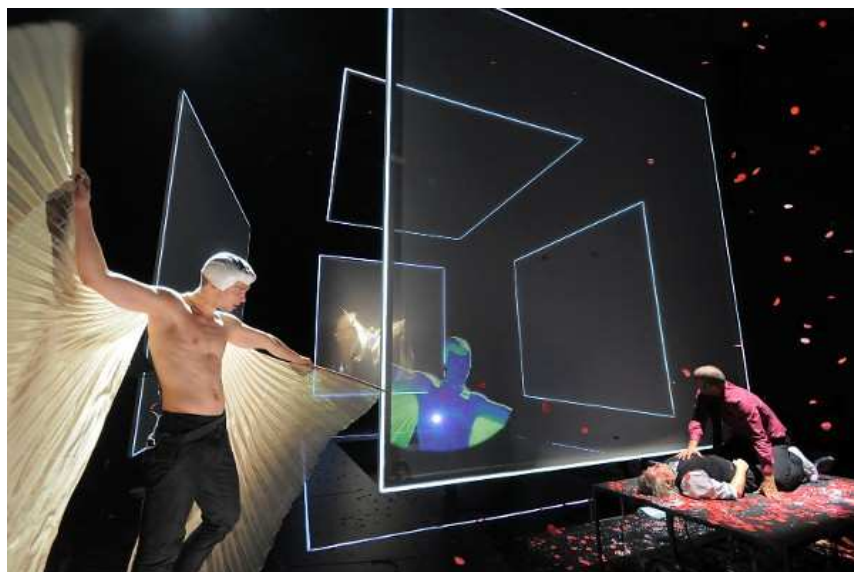


Abbildung 34

3.1.3.5 Die Figur des Mephistopheles

Im Folgenden möchte ich die wichtigsten Darstellerwechsel und unterschiedlichen Kostüme von Mephistopheles aufzeigen.

Die Kostüme, die die Schauspieler zu Beginn des Stückes tragen, werde ich in dem folgenden Abschnitt als Grundkostüme bezeichnen.

Bei seinem ersten Auftritt in *Kaiserliche Pfalz. Saal des Thrones* wird Mephistopheles von Caroline Peters verkörpert. Sie trägt ein kurzes, schwarzes Kleid und helle Schuhe mit Absatz. Auf ihrem Kopf trägt sie einen schmalen Haarreif mit zwei kleinen schwarzen Hörnchen dran. Ihr blondes Haar hat sie zu einem Pferdeschwanz zusammengebunden. Auch in *Kaiserlicher Pfalz. Lustgarten* und *Finstere Galerie* verkörpert Caroline Peters Mephistopheles.

In *Hochgewölbtes, enges, gotisches Zimmer* spricht Yohanna Schwertfeger die Rolle des Mephistopheles. Sie trägt über ihrem grauen Kleid einen weißen Laborkittel.

Im *Laboratorium* spricht Tilo Nest, nur in sein Grundkostüm gekleidet, kurz den Mephistopheles.

In *Vor dem Palaste des Menelas zu Sparta* verwandelt sich Mephistopheles, nun verkörpert von Peter Knaack, in die Haushälterin Phorkyas. Er trägt dafür über seinem Grundkostüm (schwarzes, kurzärmeliges Hemd und graue Hose) eine kleine, weiße Spitzenschürze und einen schwarzen Helm mit Hörnern, welcher von einem weißen Tuch umrandet ist. Sein Gesicht ist mit Klebestreifen überzogen und er hat eine Axt bei sich. Durch die verzerrte Projektion auf die vordere Leinwand wirkt er wie ein insektenähnliches Fabelwesen.



Abbildung 35

Nachdem Euphorion und Helena in die Unterwelt gegangen sind, erscheint Mephistopheles wieder als Haushälterin Phorkyas. Peter Knaack, immer noch in Phorkyas Kostüm, und Joachim Meyerhoff sprechen abwechselnd ihre Textpassage. Meyerhoff trägt dafür keine zusätzlichen Kostümteile, sondern nur sein Grundkostüm.

Nach dieser Szene spricht nur mehr Meyerhoff Mephistopheles Textpassagen, wobei er dafür stets nur in sein Grundkostüm gekleidet bleibt.

3.1.4 Zusammenfassung

Matthias Hartmanns Faustinszenierungen auf dem Wiener Burgtheater grenzen sich zwar von einander ab, aber ein gemeinsamer Grundstil bleibt bemerkbar. Im Folgenden werden die wichtigsten Parallelen und Unterschiede nochmals kurz hervorgehoben.

Auch wenn das Bühnenbild bei beiden Teilen auf den ersten Blick sehr unterschiedlich wirkt, so sind doch sehr viele Parallelen erkennbar. In beiden Teilen liegt der Fokus auf den geometrischen Formen von Quadern und Würfeln. Während es in *Faust I* viele, zumeist geschlossene und vergleichsweise kleine sind, wird in *Faust II* die gesamte Spielfläche von einem großen, aufgebrochenen Würfel dominiert.

In einer Publikumsdiskussion nach der Vorstellung von *Faust II* am 14. Februar 2011 erfuhr ich, dass die Würfel als Spielzeuge von Mephistopheles für Faust, und als Mephistopheles' Zauberinstrumente interpretiert werden können.²⁸⁵

Durch den Fokus auf die geometrischen Formen wirken die Bühnenbilder in beiden Teilen schlicht und kalt und vermitteln zugleich auch etwas Surreales. Auch ist in beiden Teilen die Bühne generell eher dunkel gehalten.

In beiden Inszenierungen wird mit LED-Umrandungen, Nebel und gezielten Lichtstimmungen gearbeitet, allerdings wird in *Faust II* mehr mit den visuellen und akustischen Sinnen des Publikums gespielt. Dafür verantwortlich sind vor allem die fast ständig eingesetzten Live-Videoübertragungen und die beinahe ständige musikalische Live-Untermalung. Wie die Würfel, so scheint auch die räumliche und zeitliche Welt des Fausts im zweiten Teil aufzubrechen. Auch wenn es bereits im ersten Teil einige surreale Elemente gibt, vermittelt der zweite Teil weitaus stärker den Eindruck als wäre Faust in einer surrealen Fantasiewelt gelandet.

Gerade ältere Personen aus dem Publikum hatten aber mit der Fülle an optischen und akustischen Reizen im zweiten Teil ihre Schwierigkeiten, was auch deutlich aus der Publikumsdiskussion hervorging. Einige waren sogar der Meinung, dass sie, wenn sie das Stück zuvor noch nicht gekannt hätten es wahrscheinlich nicht verstanden hätten.²⁸⁶

²⁸⁵ Gedächtnisprotokoll Verfasserin, *Publikumsdiskussion im Wiener Burgtheater*, vom 14.02.2011.

²⁸⁶ Gedächtnisprotokoll Verfasserin, *Publikumsdiskussion im Wiener Burgtheater*, vom 14.02.2011.

Was die Kostüme betrifft, so ist auch hier eine starke Übereinstimmung der beiden Teile erkennbar. In beiden Inszenierungen sind die Kostüme größtenteils in den Nicht-Farben Schwarz, Weiß und Grau gehalten. Nur wenige Accessoires und Kleidungsstücke fallen durch grelle Farben auf. Auch sind die Kostüme jeweils unauffällig modern gehalten.

Der für diese Arbeit interessanteste Unterschied ist, dass Mephistopheles im ersten Teil nur von einem Schauspieler verkörpert wird und im zweiten Teil von mehreren. Während im ersten (bis zu seiner Verletzung) nur Gert Voss ihn spielte, verkörperten im zweiten Teil insgesamt fünf Akteure Fausts Gegenspieler.

Im Generellen lässt sich feststellen, dass Mephistopheles in beiden Teilen nicht sonderlich übernatürlich, dämonisch oder fratzenhaft dargestellt wird. Weder durch die spieltechnische Weise der unterschiedlichen Akteure, als auch durch ihre Kostümierungen. Es gibt keinen Bocksfuß oder Teufelsschwanz. Kleine Hörner werden nur im zweiten Teil in einigen Szenen eingesetzt und wirken auch hier eher als scherzhafte Verkleidung. Gert Voss trägt im ersten Teil fast durchgehend einen schwarzen Anzug mit schwarzer Fliege und einen hellen Strohhut mit einem schwarzem Band und langer Fasanfeder. Joachim Meyerhoff war schon 2009 auf der Bühne des Burgtheaters als Mephistopheles zu sehen, im Gastspiel des Deutschen Schauspielhauses Hamburg unter der Regie von Jan Bosse. In Hartmanns *Faust II* übernimmt er erneut einen Großteil dieser Rolle. Er hat ebenfalls eine schwarze Anzughose an, trägt dazu aber ein weinrotes Hemd und eine weinrot und schwarz gestreifte Krawatte. Beide vermitteln auf optischer Ebene den Eindruck eines ordentlichen, vertrauenswürdigen und zielstrebigem Menschen.

Nach der Publikumsdiskussion konnte ich mit Joachim Meyerhoff kurz über die Rolle des Mephistopheles sprechen. Für ihn birgt der Goethesche Teufel sämtliche teuflische Charakterisierungen in sich. So ist es ihm als Schauspieler möglich, mal den Schelm, mal den Versucher, mal den kultivierten freundlichen Mann, dann den Hinterlistigen, aber auch den Bösewicht und Menschenhasser zu geben – ein Sammelsurium an Eigenschaften die diese Rolle für ihn wahnsinnig interessant machen. Durch diese Bandbreite an Möglichkeiten sieht er die Rolle des Mephistopheles als eine sehr dankbare und gleichzeitig erfüllende.²⁸⁷

²⁸⁷ Gedächtnisprotokoll Verfasserin, Gespräch mit Joachim Meyerhoff, am 14.02.2011.

Anders als beim teuflischen Hauptcharakter werden bei den Engeln, sowohl im ersten, wie auch im zweiten Teil, einige typische Attribute gezielt durch das Kostüm hervorgehoben.

Dennoch werden die Engel in beiden Teilen komplett konträr dargestellt. Im ersten Teil werden sie allesamt von älteren Männern verkörpert und wirken in ihren dunklen, langen Kleidern plump und unästhetisch. Sie tragen klassische, steife Engelsflügel aus weißen Federn auf ihren Rücken und Heiligenscheine am Kopf, bei denen das Drahtgestell, mit dem sie befestigt sind, auffällt.

Die Engel im zweiten Teil werden von vergleichsweise jungen Frauen und Männern dargestellt. Sie haben andere Flügel als die Engel im ersten Teil. Ihre sind lang und aus einem weißen, weichen Stoff. Sie lassen sich von den Akteuren selbst bewegen und erwecken dadurch einen leichten und fließenden Eindruck. Statt eines Heiligenscheins trägt einer von ihnen eine weiße helmartige Kopfbedeckung.

RESÜMEE

Engel und Teufel haben nicht nur in Redewendungen und als Merchandise Artikel ihren Platz in der aufgeklärten westlichen Welt eingenommen, sondern begegnen einem u.a. auch in der Musik, der Werbung und der darstellenden Kunst. Besonders beliebt sind sie ebenfalls als Film- und Theaterfiguren. Diese Arbeit beleuchtete ihren Werdegang von ihren Anfängen bis zur Gegenwart.

Besonders hervorgehoben wurde dabei die Figur des Mephisto. Da es schon sehr früh Filme gab, die die Geschichte von Faust thematisierten, wurde auch sein teuflischer Gegenspieler zu einer häufig dargestellten Figur. Gleich wie der Film an sich, entwickelte auch er sich im Laufe der Jahrzehnte und wurde der jeweiligen Zeit angepasst. Um die große Bandbreite seiner Erscheinungsformen zu vermitteln, beschrieb ich einerseits seine Darstellung in Friedrich Wilhelm Murnaus Stummfilm aus dem Jahre 1926 und in Alexander Sokurows *Faust* aus dem Jahre 2011. So zeigt sich Mephisto im Stummfilm in verschiedenen Kostümen. Zu Beginn ist er ganz in einen dunklen Ganzkörperanzug gekleidet, der mit Fell überzogen ist, hat riesige schwarze Federflügel und kleine Hörner am kahlen Kopf. Später hat er nichts Mythisches mehr an sich und verwandelt sich auf optischer Ebene in einen armseligen Bettler, der in graue Lumpen gekleidet ist. Nach seiner Verjüngung zeigt er sich, in schwarzem Outfit und langem Mantel aus glänzendem Stoff, als vornehmer Fürst der Finsternis. Sokurov zeigt Mephisto als einen bereits auf den ersten Blick unhübschen und doch unauffälligen Mann. Hüllenlos entblößt er dann aber gänzlich sein unproportionales und missgebildetes Wesen.

In dem Abschnitt „Gut und Böse kämpfen um Fausts Seele“, wurde die Entstehung und Entwicklung des Fauststoffes aufgezeigt. Dieser wurde erstmals 1587 als *Historia von Doktor Johann Fausten* von einem bis heute unbekannten Autor veröffentlicht. Diese legte den Grundstein für alle weiteren Publikationen rund um das Thema des wissensdurstigen Gelehrten und seines teuflischen Gegenspielers. Bis heute ist immer noch nicht klar ob die Geschichte auf einen „historischen Faust“ zurückzuführen ist, auch wenn etliche Forscher über die Jahre hinweg versuchten einen solchen ausfindig zu machen. Dabei stießen sie auf verschiedene Männer die zu dieser Zeit lebten und auf die sich die Geschichte zurückführen ließe. Allerdings ist über keinen davon besonders viel bekannt.

Während Fausts Gegenspieler in der *Historia* den Namen Mephostophiles trägt, wird er im Englischen, in Christopher Marlowes Version *The Tragical History of the Life and the Death of Doctor Faustus*, die gegen Ende des 16. Jahrhunderts entstand, zu Mephistophilis. Der englische Dramatiker, Dichter und Übersetzer war der erste, der den Fauststoff in dramatische Form brachte. Schon bald darauf brachten Wandertruppen aus England Marlowes Stück aufs europäische Festland. Im Laufe der Jahrzehnte unterlag das Werk etlichen Entwicklungen und Veränderungen. Eine davon war die Hinzufügung einer lustigen Figur. Diese wurde u.a. Pickelhäring, Hanswurst oder Kasperl genannt und erfreute sich großer Beliebtheit. Dennoch hatte das Stück auch viele Kritiker und vor allem Aufklärer hielten davon nicht viel.

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts mussten die Wanderschauspieler mit den Gründungen von festen Theatern und anderen Problemen kämpfen und verschwanden schließlich. Der Fauststoff blieb den Leuten dennoch im Gedächtnis und Goethe war nicht der einzige Literat im deutschsprachigen Raum der sich dessen annahm, auch wenn seine Fausttragödien alle anderen in den Schatten stellten.

Sein *Faust I* erschien bereits 1808 und *Faust II* folgte 1832. Goethes *Urfaust* hingegen wurde erst nach seinem Tod, im Jahre 1887 veröffentlicht. Diese Schriften befanden sich bis dahin im Privatbesitz des Weimarer Hoffräuleins Luise von Göchhausen, und wurden erst nach deren Tod von Erich Schmidt als Goethes Fragmente erkannt.

Bei Goethe erhält der teuflische Begleiter Fausts wieder eine leichte Namensänderung und wird zu Mephistopheles. Dieser wurde bei Goethe zu einem mehrdimensionalen Wesen mit unterschiedlichsten Charaktereigenschaften. Er zeigt sich u.a. als hinterlistiger Redner, Verführer, Narr und Lügner und liebt das Verkleiden und Täuschen. Aber er trägt auch Züge eines sympathischen, lustigen Schelms und eines philosophischen Skeptikers in sich.

In Goethes Werken gibt es auch immer wieder Andeutungen auf Mephistopheles' Äußeres. Er erscheint Faust in *Faust I* zu allererst in der Gestalt eines Pudels und durchlebt auch noch andere Verwandlungen. Im ersten Teil beschreibt er sich auch selbst als einen „edlen Junker, in einem rotem goldverbrämnten Kleide, mit einem

Mäntelchen aus starrer Seide, dessen Hut mit einer Hahnenfeder geschmückt ist und der mit einem langen, spitzen Degen“²⁸⁸ ausgestattet ist.

Nach dieser Entwicklungsgeschichte des Fauststoffes und Analysen von Goethes Mephistopheles wurde im zweiten Abschnitt weiters eine genaue Auflistung aller Aufführungen von Goethes Fausttragödien am Wiener Burgtheater festgehalten.

Die erste Aufführung fand am 24. Mai 1832 im Rahmen einer Trauerfeier für den kurz zuvor verstorbenen Literaten statt, und enthielt nur einzelne Szenen aus *Faust I*. Die letzten Neuinszenierungen von *Faust I* und *Faust II* am Wiener Burgtheater feierten ihre Premieren hintereinander am 4. September 2009. Diese beiden Inszenierungen wurden im letzten Abschnitt der vorliegenden Arbeit genauer beleuchtet und miteinander verglichen.

Die beiden Faustteile wurden sehr unterschiedlich inszeniert und wiesen doch deutliche Parallelen auf. *Faust I* wurde wesentlich werkgetreuer aufgeführt, während in *Faust II* sowohl mit dem Text, als auch mit den Figuren viel freier umgegangen wurde.

Während Mephistopheles im ersten Teil nur von einem Schauspieler verkörpert wird, schlüpfen in *Faust II* mehrere, sowohl Frauen als auch Männer, in die Rolle von Fausts Gegenspieler. Er wird im ersten Teil fast durchgehend in einem schwarzen Anzug dargestellt. Sein auffälligstes Attribut ist ein heller Strohhut, mit einem schwarzen Band und einer langen Fasanenfeder. Im zweiten Teil erfährt er allein durch die unterschiedlichen Akteure, die ihn mimen, verschiedene Äußerlichkeiten. So wird er u.a. als Frau in einem kurzen, schwarzen Kleid mit kleinen Hörnchen am Kopf dargestellt. In der Gestalt der Haushälterin Phorkyas wird er von einem Mann verkörpert und trägt, über einem schwarzen, kurzärmeligen Hemd und einer grauen Hose, eine kleine, weiße Spitzenschürze. Sein Gesicht ist mit Klebestreifen überzogen und er hat einen schwarzen Helm mit Hörnern am Kopf. Aber Mephistopheles tritt auch in *Faust II* als gut gekleideter Mann auf – in schwarzer Anzughose und weinrotem Hemd, mit einer weinrot und schwarz gestreiften Krawatte.

²⁸⁸ Vgl. Goethe, Johann Wolfgang, *Faust. Der Tragödie Erster Teil*, Ditzingen: Reclam 2002, S. 44.

Das Ziel dieser Arbeit, zu zeigen dass Engel, Teufel und allen voran die Figur des Mephisto, auch heute noch unverzichtbare Wesen in Film und Theater sind, wurde damit hoffentlich erreicht.

QUELLENVERZEICHNIS

1. Literaturverzeichnis

Adel, Kurt, „Wer war Faust? und: Wer ist »Faust«?“, *Dr. Johann Fausts Luftfahrt in den Bischofskeller zu Salzburg*, Hg. Eva Maria Brockhoff/ Ulrich Müller, Salzburg: Verlag Alfred Winter 1983, S. 10 – 18.

Alth, Minna von, *Burgtheater 1776-1976. Aufführungen und Besetzungen von zweihundert Jahren*, (Bd. 1), Hg. Österreichischer Bundestheaterverband. Sammlung und Bearb. des Mat.: Minna von Alth, Red.: Gertrude Obzyna, Wien: Salzer-Ueberreuter 1977.

Alth, Minna von, *Burgtheater 1776-1976. Aufführungen und Besetzungen von zweihundert Jahren*, (Bd. 2), Hg. Österreichischer Bundestheaterverband. Sammlung und Bearb. des Mat.: Minna von Alth, Red.: Gertrude Obzyna, Wien: Salzer-Ueberreuter 1977.

Balme, Christopher, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, Berlin: Erich Schmidt Verlag 2003.

Berger, Klaus, *Wozu ist der Teufel da?*, Stuttgart: Quell Verlag 1998.

Binswanger, Hans Christoph, „Geld und Magie – eine ökonomische Deutung von Goethes Faust“, *Faust-Jahrbuch. Themenschwerpunkt: Teufel und Teufelsbündner in der Literatur Goethes und das Faustische*, Hg. Tim Lörke / Bernd Mahl / Judith Wisser, Tübingen: Francke 2009, S.85 – 99.

Breuer, Dieter, *Mephisto als Theologe. Faust-Studien*, Aachen: Rimbaud 1999.

Carus, Paul, *Die Geschichte des Teufels. Von den Anfängen der Zivilisation bis zur Neuzeit*, Leipzig: Bohmeier Verlag 2004.

Claret, Bernd J., *Geheimnis des Bösen: zur Diskussion um den Teufel*, Innsbruck/ Wien: Tyrolia-Verlag 1997.

Creizenach, Wilhelm, *Die Bühnengeschichte des Goethe'schen Faust*, Frankfurt am Main: Rütten und Loening 1881.

Di Nola, Alfonso, *Der Teufel. Wesen Wirkung Geschichte*, München: Hugendubel Verlag 2004.

Dworak, Barbara, *Das Verschwinden des Theaterteufels im England des 16. und 17. Jahrhunderts*, Dipl.-Arb. Universität Wien, Fakultät für Human- und Sozialwissenschaft 2002.

Eversberg, Gerd, *Doctor Johann Faust. Die dramatische Gestaltung der Faustsage von Marlowes >Doktor Faustus< bis zum Puppenspiel*, Diss. Universität Köln, Philosophische Fakultät 1988.

Fischer-Lichte, Erika, *Semiotik des Theaters. Die Aufführung als Text*, Tübingen: Gunter Narr Verlag 1983.

Fundulus, Katharina, *Burgtheater 1976-2009. Aufführungen und Besetzungen*, Hg. Burgtheater GmbH. Zusammenstellung und Bearb. des Mat., Red.: Katharina Fundulus. Wien u.a.: Böhlau Verlag 2012.

Füssel, Stephan, *Historia von D. Johann Fausten. Text des Druckes von 1587 mit den Zusatztexten der Wolfenbütteler Handschrift und der zeitgenössischen Drucke*, Hg. Stephan Füssel/ Hans J. Kreutzer. Stuttgart: Reclam 2006.

Giovannini, Fabio, „Literarische Teufeleien“, *Das Buch vom Teufel. Geschichte, Kult, Erscheinungsformen*, Hg. Anna Crispino / Fabio Giovannini / Marco Zatterin, Frankfurt am Main: Eichborn 1987, S. 83 – 86.

Goethe, Johann Wolfgang, *Faust. Der Tragödie Erster Teil*, Ditzingen: Reclam 2002.

Goethe, Johann Wolfgang, *Faust. Der Tragödie Zweiter Teil*, Ditzingen: Reclam 2005.

Goethe, Johann Wolfgang von, *Urfaust. Goethes ‚Faust‘ in ursprünglicher Gestalt*, Stuttgart: Reclam 1999.

Grafschafter, Kurt, *Wilde Jagd. Nikolaus, Krampusse, Perchten & andere winterliche Gesellschaft*, St. Veit/Glan: Context 2005.

Grosse, Helmut, *Faust und Mephisto. Goethes Dramenfiguren auf dem Theater*, Hg. Theatermuseum des Instituts für Theater-, Film und Fernsehwissenschaft der Universität Köln, Ausstellung und Katalog: Helmut Grosse, Köln: Theatermuseum der Univ. Köln 1983.

Hagenbichler, Elfriede, *Die Teufelsdarstellung im mittelalterlichen Drama. Mit einem Ausblick auf das Drama des 16. Jahrhunderts*, Dipl.-Arb. Universität Wien, Geisteswissenschaftliche Fakultät 1993.

Hammerstein, Reinhold, *Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters*, Bern u.a.: Francke Verlag 1962.

Hippe, Robert, *Erläuterungen zu Faust. Das Volksbuch, Christopher Marlowe, Lessing, Goethes ‚Urfaust‘, Paul Valéry*, Hollfeld (Obfr.): Bange 1968.

Hofgärtner, Irmgard, *Teufel und Dämonen. Zugänge zu einer verdrängten Wirklichkeit*, München: Verlag J. Pfeiffer 1985.

Huber, Georges, *Weiche Satan! Der Teufel heute*, Stein am Rhein: Christiana-Verlag 1997.

Huber, Peter, „Die Originalität der Goetheschen Teufelsfigur“, *Faust-Jahrbuch. Themenschwerpunkt: Teufel und Teufelsbündner in der Literatur Goethes und das Faustische*, Hg. Tim Lörke / Bernd Mahl / Judith Wisser, Tübingen: Francke 2009, S.121 – 133.

Interdiözesaner Katechetischer Fond (Hg.), *Die Bibel. In der Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift*, Klosterneuburg: Österr. Kath. Bibelwerk 1986.

Kochanek, Hermann, *Engel im Aufwind*, Mödling: Verl. St. Gabriel 2000.

Koenig, Otto, *Klaubauf-Krampus-Nikolaus. Maskenbrauch in Tirol und Salzburg*, Wien: Ed. Tusch 1983.

Kramer, Anne, *Das Kino: Ort der Engel. Die Funktion von Engelsgestalten im Film*, Münster: LIT 2006.

Krauss, Heinrich, *Engel. Überlieferung, Gestalt, Deutung*, München: Beck 2000.

Krogmann, Willy, *Goethes ‚Urfaust‘*, Berlin: Ebering 1933.

Landes, James, „Witekinds Schwarzkünstler (Trithemius und Agrippa) im Faustbuch“, *Hermann Witekinds Christlich Bedencken und die Entstehung des Faustbuchs von 1587*, Hg. Frank Baron, Berlin: Weidler 2009, S.161 – 175.

Läpple, Alfred, *Engel und Teufel. Wiederkehr der Totgesagten. Eine Orientierung*, Augsburg: Pattloch 1993.

Lörke, Tim, *Teufel und Teufelsbündner in der Literatur. Goethes Faust und das Faustische*, Tübingen: Francke 2009.

Mahal, Günther, *Faust. Die Spuren eines geheimnisvollen Lebens*, Bern / München: Scherz 1980.

Mahal, Günther, *Faust und Frankfurt: Anstöße, Reaktionen, Verknüpfungen, Reibungen*, Frankfurt am Main: Kramer 1994.

Mahal, Günther, „Nachwort. Ungeordnetes zu einem unordentlichen Buch“, *Die „Historia von D. Johann Fausten“ 1578. Ein wissenschaftliches Symposium anlässlich des 400jährigen Buchjubiläums*, Hg. Günther Mahal. Vaihingen an der Enz: Wilfried Melchior Verlag 1988.

Mahl, Bernd, *Goethes Faust auf der Bühne. (1806-1998); Fragment – Ideologiestück – Spieltext*, Stuttgart u.a.: Metzler 1999.

Mallinkrodt-Neidhardt, Sylvia, *Satanische Spiele. Die Renaissance von Teufel und Co. Eine kritische Analyse*, Neukirchen-Vluyn: Neukirchener Verlagshaus 2002.

Marlowe, Christopher, *Die tragische Historie vom Doktor Faustus*, Wiesbaden: Insel-Verlag 1949.

Marlowe, Christopher, *The tragical history of Doctor Faustus*, London: Methuen 1932.

Minerva, Naia, „Dämonologie und Aufklärung“, *Das Buch vom Teufel. Geschichte, Kult, Erscheinungsformen*, Hg. Anna Crispino / Fabio Giovannini / Marco Zatterin, Frankfurt am Main: Eichborn 1987, S. 51 – 54.

Modes, Theo, *Goethes Fausttragödie für jede Bühne. Eine theaterwissenschaftliche Arbeit*, Graz: Leykam Verlag 1925.

Parenth, Ulrich, *Wie Goethes „Faust“ auf die Bühne kam*, Herausgegeben unter Mitwirkung des Staatstheaters Braunschweig. Braunschweig: Gerd J. Holtzmeyer Verlag 1986.

Patschok, René Michael, *Der Wandel von traditionellen Brauchtumsgruppen zu modernen Entertainern. Am Beispiel der österreichischen Perchtenszene*, Dipl.-Arb. Universität Wien, Fakultät für Sozialwissenschaften 2005.

Petersen, Julius, *Goethes Faust auf der deutschen Bühne. Eine Jahrhundertbetrachtung*, Leipzig: Quelle & Meyer 1929.

Pinter, Brigitte, *Mephistopheles als Teufel*, Dipl.-Arb. Universität Wien, Geisteswissenschaftliche Fakultät 1992.

Prodoliet, Ernest, *Faust im Kino. Die Geschichte des Faustfilms von den Anfängen bis in die Gegenwart*, Freiburg [Schweiz]: Univ.-Verlag 1978.

Rohmer, Eric, *Murnaus Faustfilm. Analyse und szenisches Protokoll*, München/ Wien: Carl Hanser Verlag 1980.

Rosenberg, Alfons, *Engel und Dämonen. Gestaltwandel eines Urbildes*, München: Prestel-Verlag 1967.

Roskoff, Gustav, *Die Geschichte des Teufels. Eine kulturhistorische Satanologie von den Anfängen bis ins 18. Jahrhundert*, Paderborn: Voltmedia 2005.

Schmidt, Jochen, *Goethes Faust. Erster und Zweiter Teil. Grundlagen – Werk – Wirkung*, München: Beck 1999.

Sun, Sonja, „Der Teufelspakt im *Christlich Bedencken* und im Faustbuch“, *Hermann Witekind's Christlich Bedencken und die Entstehung des Faustbuchs von 1587*, Hg. Frank Baron, Berlin: Weidler 2009, S.175 – 191.

Vey, Rudolf, *Christliches Theater in Mittelalter und Neuzeit*, Aschaffenburg: Paul Pattloch Verlag 1960.

Wunderlich, Werner, „'Das Volksbuch über den D. Faust'. Zur Tauglichkeit eines literarhistorischen Urteils.“, *Die „Historia von D. Johann Fausten“ 1578. Ein wissenschaftliches Symposium anlässlich des 400jährigen Buchjubiläums*, Hg. Günther Mahal, Vaihingen an der Enz: Wilfried Melchior Verlag 1988, S. 19 – 36.

Zatterin, Marco, „Das Teufels-Kino“, *Das Buch vom Teufel. Geschichte, Kult, Erscheinungsformen*, Hg. Anna Crispino / Fabio Giovannini / Marco Zatterin, Frankfurt am Main: Eichborn 1987, S. 169 – 173.

Zubatý, Willhelm, *Goethe – Premieren am Wiener Burgtheater*, Diss. Universität Wien 1935.

2. Onlinequellen

Baumgartner, Edwin, „Kleine Bosheitsakte und Direktorenkollegen“, *Wiener Zeitung*, 09.09.2009, http://www.wienerzeitung.at/meinungen/glossen/232922_Kleine-Bosheitsakte-und-Direktorenkollegen.html (05.05.2011)

Greuling, Matthias/ Zawia, Alexandra, „Typisch Mann, typisch Faust. Der russische Regisseur im Gespräch über Goethe, Macht und Männlichkeit“, *Wiener Zeitung*, 09.01.2012, http://www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/film/425730_Typisch-Mann-typisch-Faust.html (12.03.2012)

Nord, Christina, „Faust ist einfach nur ein Demagoge“, *TAZ*, 19.01.2012, <http://www.taz.de/!85891/> (12.03.2012)

O.N., „Burgtheater: ‚Irgendwann ist immer Schluss!‘“, *Die Presse*, 22.05.2008, http://diepresse.com/home/kultur/news/385489/Burgtheater_Irgendwann-ist-immer-Schluss?from=suche.intern.portal (01.04.2011)

O.N., „Engelwerk“, *Wikipedia. Die freie Enzyklopädie*, o.J., <http://de.wikipedia.org/wiki/Engelwerk> (18.04.2011)

O.N., „Goethe: Fein deklamiert- und sonst?“, *Die Presse*, 25.01.2009, http://diepresse.com/home/kultur/news/446894/Goethe_Fein-deklamiert-und-sonst (01.04.2011)

O.N., „Ich treibe dich aus, unreiner Geist!“, *Der Spiegel*, 23.09.1974, <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-41674117.html> (02.02.2012)

O.N., „Schienbeinbruch: Gert Voss verletzt sich im Theater“, *Die Presse*, 27.09.2009, http://diepresse.com/home/kultur/news/511117/Schienbeinbruch_Gert-Voss-verletzt-sich-im-Burgtheater?from=suche.intern.portal (01.04.2011)

O.N., „Spiritualität“, *Engelwerk*, 2010, <http://www.engelwerk.at/ueberuns/spiritualitaet/spiritualitaet.html> (20.04.2012)

Petsch, Barbara, „Burgtheater: Ein neuer Mephisto für Faust“, *Die Presse*, 11.10.2009, http://diepresse.com/home/kultur/news/514282/Burgtheater_Ein-neuer-Mephisto-fuer-Doktor-Faust?from=suche.intern.portal (30.02.2011)

Petsch, Barbara, „Was ist so toll am Doktor Faust?“, *Die Presse*, 01.09.2008, <http://diepresse.com/home/meinung/kommentare/410367/Was-ist-so-toll-am-Doktor-Faust?from=suche.intern.portal> (01.04.2011)

Pfau, Oliver, „Der Teufel in der klassischen Musik“, *Freie Universität Universität Berlin*, o.J. <http://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/v/littheo/teufel/musik/klassisch/index.html> (15.03.2012)

Richter, Renée-Maria, „Alexander Sokurow. Faust“, *Kunst und Film*, 17.01.2012, <http://kunstundfilm.de/2012/01/faust-sokurow/2/> (15.03.2012)

Spielplan, *Burgtheater*, <http://www.burgtheater.at/Content.Node2/home/spielplan/archiv/archiv.php> (10.12.2014)

Tuchman, Gary, „Florida town casts out Satan“, *CNN*, 29.01.2002, http://articles.cnn.com/2002-01-29/us/town.satan_1_mayor-carolyn-risher-town-meeting-satan?_s=PM:US, (28.03.2011)

Westphal, Anke, „Faust-Regisseur: ‚Putin ist ein bescheidener Mensch‘“, *Berliner Zeitung*, 18.01.2012, <http://www.berliner-zeitung.de/film/-faust--von-alexander-sokurow-faust-regisseur---putin-ist-ein-bescheidener-mensch-,10809184,11465162.html> (15.03.2012)

3. Filmverzeichnis

FAUST – EINE DEUTSCHE VOLKSSAGE, Regie: Friedrich Wilhelm Murnau, DVD, Süddeutsche Zeitung GmbH 2012; (Orig. Faust – Eine deutsche Volkssage, Deutschland 1926).

FAUST, Regie: Alexander Sokurow, DVD, Ascot Elite Home Entertainment 2012; (Orig. Faust, Russland 2011).

FAUST I, Interne DVD-Aufzeichnung des Wiener Burgtheaters von Matthias Hartmanns *Faust I* vom 03.09.2009 (zur Verfügung gestellt von Mag. Rita Czapka)

FAUST II, Interne DVD-Aufzeichnung des Wiener Burgtheaters von Matthias Hartmanns *Faust II* vom 03.11.2009 (zur Verfügung gestellt von Mag. Rita Czapka)

Sekundärfilme (in der Arbeit genannte)

ALWAYS – DIE FEUERENGEL VON MONTANA (Orig. Always), Regie: Steven Spielberg, USA 1989.

ANGEL HEART (Orig. Angel Heart), Regie: Alan Parker, USA/ Kanada/ UK 1986.

CONSTANTINE (Orig. Constantine), Regie: Francis Lawrence, USA/ Deutschland 2005.

DAS SCHLOß DES TEUFELS (Orig. Le manoir du diable), Regie: Georges Méliès, Frankreich 1896.

DER EXORZIST (Orig. The Exorcist), Regie: William Friedkin, USA 1973.

DER EXORZISMUS VON EMILY ROSE (Orig. The Exorcism of Emily Rose), Regie: Scott Derrickson, USA 2005.

DER HIMMEL SOLL WARTEN (Orig. Heaven can wait), Regie: Warran Beatty/ Buck Henry, USA 1978.

DER HIMMEL ÜBER BERLIN (Orig. Himmel über Berlin), Regie: Wim Wenders, Deutschland/Frankreich 1987.

DER LETZTE EXORZISMUS (Orig. The Last Exorcism), Regie: Daniel Stamm, USA/ Frankreich 2010.

DIE HEXEN VON EASTWICK (Orig. The Witches of Eastwick), Regie: George Miller, USA 1987.

DIE LETZTE VERSUCHUNG CHRISTI (Orig. The Last Temptation of Christ), Regie: Martin Scorsese, USA 1988.

DOGMA (Orig. Dogma), Regie: Kevin Smith, USA 1999.

EIN ENGEL AUF ERDEN (Orig. Ein Engel auf Erden), Regie: Géza von Radványi, Deutschland/ Frankreich 1959.

EVIL DEAD (Orig. Evil Dead), Regie: Fede Alvarez, USA 2013.

GEFALLENE ENGEL (Orig. Fallen: The Beginning), Regie: Mikael Salomon, USA 2006.

GOD'S ARMY – DIE LETZTE SCHLACHT (Orig. The Prophecy), Regie: Gregory Widen, USA 1995.

IM AUFTRAG DES TEUFELS (Orig. The Devil's Advocate), Regie: Taylor Hackford, USA 1997.

KINGS OF ROCK – TENACIOUS D (Orig. Tenacious D in The Pick of Destiny), Regie: Liam Lynch, USA/Deutschland 2006.

LEGION (Orig. Legion), Regie: Scott Charles Stewart, USA 2010.

MARIA UND JOSEPH (Orig. Je vous salue Marie), Regie: Jean-Luc Godard, Schweiz/Frankreich 1984.

ROSEMARY'S BABY (Orig. Rosemary's Baby), Regie: Roman Polanski, USA 1968.

STADT DER ENGEL (City of Angels), Regie: Brad Silberling, USA/Deutschland 1998.

TANZ DER TEUFEL (Orig. The Evil Dead), Regie: Sam Raimi, USA 1982.

TEUFLISCH (Orig. Bedazzled), Regie: Harold Ramis, USA/ Deutschland 2000.

THE RITE – DAS RITUAL (Orig. The Rite), Regie: Mikael Håfström, USA/ Ungarn/ Italien 2011.

THE KID (Orig. The Kid), Regie: Charlie Chaplin, USA 1921.

4. Weitere Quellen

Gedächtnisprotokoll Verfasserin, *Publikumsdiskussion im Wiener Burgtheater*, vom 14.02.2011.

Gedächtnisprotokoll Verfasserin, *Gespräch mit Joachim Meyerhoff*, am 14.02.2011.

Aufführungsbesuche (in der Arbeit genannte)

Aufführung, *Faust I*, Regie: Matthias Hartmann, Wiener Burgtheater

Aufführung, *Faust II*, Regie: Matthias Hartmann, Wiener Burgtheater

5. Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1	32
Abbildung 2	33
Abbildung 3	34
Abbildung 4	34
Abbildung 5	35
Abbildung 6	37
Abbildung 7	39
Abbildung 8	40

Abbildung 9	93
Abbildung 10	93
Abbildung 11	94
Abbildung 12	94
Abbildung 13	95
Abbildung 14	96
Abbildung 15	96
Abbildung 16	97
Abbildung 17	98
Abbildung 18	99
Abbildung 19	99
Abbildung 20	100
Abbildung 21	101
Abbildung 22	101
Abbildung 23	104
Abbildung 24	105
Abbildung 25	106
Abbildung 26	107
Abbildung 27	108
Abbildung 28	109
Abbildung 29	121
Abbildung 30	122
Abbildung 31	123
Abbildung 32	124
Abbildung 33	127
Abbildung 34	128
Abbildung 35	130

Abb. 1:
<http://opernmagazin.de/murnaus-faust-im-9-sinfoniekonzert-des-philharmonischen-orchesterhagen/>
(Zugriff: 12.10.2014)

Abb. 2:
<http://film.thedigitalfix.com/content/id/61972/faust.html>
(Zugriff: 12.10.2014)

Abb. 3:
<https://constructiveconsumption.wordpress.com/2012/12/30/the-last-laugh-der-letzte-mann-1924-faust-1926/>
(Zugriff: 12.10.2014)

Abb. 4:
http://www.kinokalender.com/film1401_faust-eine-deutsche-volkssage.html
(Zugriff: 08.10.2014)

Abb. 5:
http://www.kinokalender.com/film1401_faust-eine-deutsche-volkssage.html
(Zugriff: 08.10.2014)

Abb. 6:
<http://www.filmforum-bremen.de/2012/07/dvd-rezension-faust/>
(Zugriff: 12.10.2014)

Abb. 7:
<http://www.polyfilm.at/verleih/Faust/fotos.htm>
(Zugriff: 12.10.2014)

Abb. 8:
<http://www.filmforum-bremen.de/tag/isolda-dychauk/>
(Zugriff: 09.10.2014)

Abb. 9 - 23:
Soulek, Georg: Fotos der Aufführungen von Matthias Hartmanns *Faust I* und *Faust II* Inszenierungen am Wiener Burgtheater, von der offiziellen Homepage des Burgtheaters
http://www.burgtheater.at/Content.Node2/home/spielplan/event_detailansicht.at.php?eventid=1323114
(Zugriff: 07.11.2014)

Abb. 24:
<http://www.news.de/nachrichten/Mephisto/> Foto: Hans Klaus Techt.
(Zugriff: 07.11.2014)

Abb. 25 - 34:

Soulek, Georg: Fotos der Aufführungen von Matthias Hartmanns *Faust I* und *Faust II*
Inszenierungen am Wiener Burgtheater, von der offiziellen Homepage des
Burgtheaters

[http://www.burgtheater.at/Content.Node2/home/spielplan/event_detailansicht.at.php?
eventid=1323114](http://www.burgtheater.at/Content.Node2/home/spielplan/event_detailansicht.at.php?eventid=1323114)

(Zugriff: 07.11.2014)

„Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.“

ANHANG

1. Abstract

In der vorliegenden Arbeit wird aufgezeigt dass Engel, Teufel und allen voran die Figur des Mephisto, auch heute noch unverzichtbare Wesen in Film und Theater sind. So wird zu Beginn ein kurzer Einblick in die allgemeine Entwicklung der Teufels- und Engelsfigur, ihre heutige Stellung im westlichen Kulturkreis, und ihre Entstehung und Entfaltung auf Bühne und Leinwand gegeben. Um die unterschiedlichen Erscheinungsformen des Mephisto auf der Leinwand zu zeigen, wird diese Figur an den Beispielen von Friedrich Wilhelm Murnaus *Faust* aus dem Jahre 1926 und Alexander Sokurows *Faust* aus dem Jahr 2011 genauer beleuchtet. Allein dies zeigt dass die Geschichte des Fausts und seines teuflischen Gegenspielers auch heute noch nicht aus der Mode gekommen ist. Um dies näher zu beleuchten, geht die Arbeit weiters auf die Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte des Fauststoffes bis zu seiner wohl bekanntesten Form – der Goetheschen Tragödien – ein. Letztere werden auf die Figur des Mephistopheles hin untersucht und sämtliche ihrer Aufführungen am Wiener Burgtheater aufgelistet. Um die aktuelle Präsenz des Themas zu verdeutlichen, liegt das Hauptaugenmerk der Arbeit auf Matthias Hartmanns Inszenierungen von *Faust I* und *Faust II* am Wiener Burgtheater. Diese feierten ihre Premieren am 4. September 2009 und offenbarten, dass die Figur des Mephisto noch lange nicht von den „Brettern, die die Welt bedeuten“ verschwunden sein wird.

2. Lebenslauf

Persönliche Angaben

Name: Simone Andrea Fröhlich
Geburtsort: Judenburg (Stmk.)
Geburtsdatum: 16.05.1986
Nationalität: Österreich
Wohnort: Wien

Schulische Ausbildung

2000 – 2005 Höhere Bundeslehranstalt für künstlerische Gestaltung am
Centrum Human Beruflicher Schulen (CHS) in Villach
2005 – 2015 Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der
Universität Wien
2008 – 2011 Schauspielausbildung an der 1st filmacademy Vienna
staatl. Schauspieldiplom 2011