

FRANZ ULBRICH

DAS INSZENIERUNGSPROBLEM
DES FAUST II. TEIL

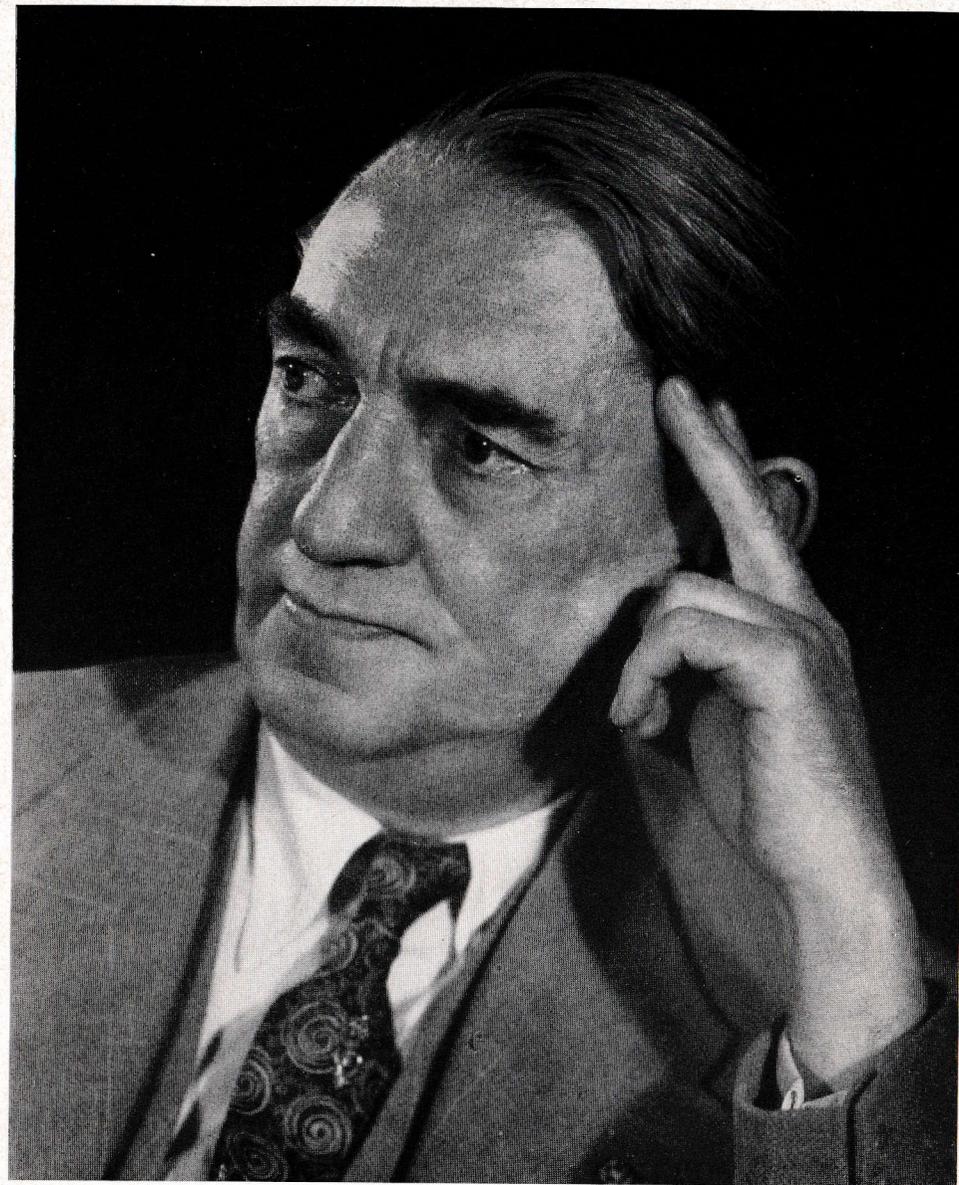
JAHRESGABE 1960 DER GOETHE-GESELLSCHAFT KASSEL

Erstmals veröffentlicht im Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft Weimar, 11. Band, 1949,
herausgegeben von Hans Wahl und Andreas B. Wachsmuth; Hermann Böhlau Nach-
folger / Weimar 1950.
Der Abdruck in Form einer Jahresgabe an die Mitglieder der Goethe-Gesellschaft
Kassel wurde entgegenkommenderweise von Frau Melitta Ulbrich, der Witwe des
Verfassers, gestattet.

Verantwortlich für die Redaktion: Dr. Hans Joachim Schaefer

Bild: Aufnahme von Max Nehrdich, Kassel

Druck: Gebr. Zahnwetzler, Sandershausen/Kassel



FRANZ ULBRICH

FRANZ ULBRICH

Am 6. Dezember 1960 jährte sich zum zehnten Male der Todestag von Generalintendant Professor Dr. Franz Ulbrich, auf dessen Initiative die Gründung der Goethe-Gesellschaft in Kassel zurückzuführen ist. Der Name dieses weithin bekannten und bedeutenden Theatermannes ist mit dem Kulturleben der Stadt Kassel unlösbar verbunden. Unter seiner Leitung erlebte das Staatstheater Kassel einen glanzvollen Höhepunkt seiner Geschichte, wie zuvor nur zwischen 1822 und 1832 unter Karl Feige und Louis Spohr und von 1875 bis 1906 unter Adolph Freiherr von und zu Gilsa.

Franz Ulbrich wurde am 22. Januar 1885 in Bärenstein/Sachsen, Kreis Annaberg, geboren, besuchte das humanistische Gymnasium in Dresden, studierte von 1905–1909 in München und Leipzig Germanistik, Literaturgeschichte, Kunstgeschichte, Musikwissenschaften und Philosophie, promovierte 1909 zum Dr. phil. und war dann als Assistent bei Geheimrat Professor Dr. Albert Köster am theaterwissenschaftlichen Institut der Universität Leipzig tätig, bis er 1911 als Dramaturg an das Hoftheater Oldenburg engagiert wurde. 1915 holte man ihn bereits als Oberspielleiter und Direktionsstellvertreter an das Hoftheater Meiningen, dessen Intendant er 1919 wurde. 1924 erfolgte seine Berufung zum Generalintendanten des Nationaltheaters Weimar und zugleich zum Generaldirektor der thüringischen Staatsbühnen Altenburg, Gotha, Meiningen und Sondershausen. 1933 übertrug man ihm die Intendanz des Staatlichen Schauspielhauses am Gendarmenmarkt in Berlin. 1935 übernahm er die Leitung des Staatstheaters Kassel. Hier fand er jetzt den seiner künstlerischen Eigenart gemäßen Arbeitsrahmen, und er ermöglichte dem Institut eine schnelle und fruchtbar ausstrahlende Aufstiegsentwicklung, wie man sie seit 1906 in Kassel nicht mehr erlebt hatte.

Man muß sich die beängstigenden Beschränkungen des geistigen Raumes klar machen, innerhalb dessen sich nach 1933 die Theaterarbeit in Deutschland zu vollziehen hatte, um ganz die ungewöhnliche Leistung Ulbrichs werten zu können, der durch seine geistigen, menschlichen und künstlerischen Qualitäten, durch große praktische Erfahrung, diplomatisches Geschick und persönlichen Mut aus den gegebenen Möglichkeiten das Beste zu machen wußte. Er nutzte außerordentlich geschickt die Sonderstellung, die durch die Unterstellung des Kasseler Theaters unter den unmittelbaren Einfluß Görings gegeben war. Dadurch wurde es möglich, entgegen der von Goebbels befohlenen allgemeinen nationalsozialistischen Tendenzlinie, im Kasseler Spielplan

Werke durchzusetzen, die offiziell unerwünscht waren. Das offensichtliche politische Tribut, das Ulbrich bei der Spielplangestaltung zollen mußte, bewegte sich dank seiner ebenso mutig hartnäckigen wie geistig überlegenen Diplomatie auf der untersten Grenze dessen, was damals überhaupt an Zugeständnissen möglich war. Die ganz betonte Pflege der Klassiker, deren Werke ein humanes Ethos zum Ausdruck brachten, und zahlreiche Ur- und Erstaufführungen von künstlerisch anspruchsvollen, überlokal bedeutsamen Opern und Schauspielen, die eine mehr neutrale Linie vertraten, wenn sie nicht gar versteckte Kritik zu üben vermochten (siehe Joseph Haas: „Tobias Wunderlich“), aber auch Ulbrichs ganze innerbetriebliche Führung, bei der einzig künstlerische, aber nicht politische Gesichtspunkte maßgeblich waren, beweisen bewundernswert, wie überlegener Geist sich erfolgreich gegen den Zwang des Regimes zu behaupten wußte.

Ulbrich war ein durch und durch künstlerischer Mensch, offenherzig und vital, aufgeschlossen jedem sachlichen Gespräch, von Grund auf verlässlich, Vertrauen schenkend und Vertrauen erweckend, ein sicher urteilender Entdecker und Förderer junger Talente, unermüdlich tätig für die Verwirklichung seiner Ideale. Diese aber waren geformt durch das klassisch-humane Bildungs- und Lebensvorbild, wie er es in Goethe verehrte. Goethe war der Mittelpunkt seines Lebens; das hieß: Welt-offenheit statt nationaler Beschränktheit und Überhebung; lebendiges Denken und schöpferisches Beheimatetsein in dreitausendjähriger abendländischer Geschichte statt beengter Überschätzung des Gegenwärtigen; Toleranz statt Dogmatismus; Humanismus statt Terror; klassisches Kunstideal statt nationalsozialistischer Kulturtendenz; freie, persönliche Verantwortung und gebundenes Selbstbewußtsein statt knechtischer Subordination. Solche Qualitäten, verbunden mit den ausgesprochenen Führungseigenschaften des von Grund auf erfahrenen Theaterpraktikers, kamen dem Staatstheater Kassel zugute, und nach wenigen Jahren gehörte das Institut wieder zu den beachtetsten Großstadtbühnen Deutschlands. Der Ruf des Kasseler Theaters begann im In- und Ausland auszustrahlen. Wesentliche Uraufführungen wurden nach Kassel vergeben und zogen entscheidende Pressereferenten in die Stadt. Gastspiele in anderen Städten und anderen europäischen Ländern nahmen zu. Das Theater bekam wieder ein eigenes Gesicht.

Ulbrich inszenierte selbst in Oper und Schauspiel: kraftvoll zupackend, weiträumig in bewegten optischen Wirkungen, eindruckstark in der Ausarbeitung geistiger Gehalte; erinnert sei vor allem an „Faust“ I und II, wesentliche, geistig und wissenschaftlich stark fundierte, theatergeschichtlich bedeutsame Lösungsversuche dieses gewaltigen, kaum je endgültig zu lösenden Problems. Ulbrichs Dissertation hatte bereits dem „Faust“ gegolten, und seine letzte, 1949 vollendete, hier wieder mitgeteilte Schrift „Das Inszenierungsproblem Faust II“ rundete diesen gewaltigen Lebensbogen, der unter dem Goethestern stand. Auch als Ulbrich die Bad Hersfelder Festspiele in der Stiftsrue begründete, eine Tatsache, die heute geflissentlich verschwiegen wird, wählte er den „Faust“.

Als die undurchsichtigen Umstände der Nachkriegszeit ihm eine weitere leitende oder auch nur künstlerische Arbeit am Staatstheater Kassel versagten, wandte er seine ganzen Bemühungen der Förderung des Schauspielernachwuchses zu und gründete ein Kammerspielstudio. Abermals eine „Faust“-Inszenierung in der Stiftsrue Bad Hersfeld war seine letzte große, künstlerische Freude.

1949 gründete er die Kasseler Ortsvereinigung der Goethe-Gesellschaft, der er bis zu seinem Tode vorstand. Eine längere, schwere Krankheit hatte ihn am 6. Dezember 1950 tückisch dahingerafft, und eine große Trauergemeinde folgte seinem Sarg, als er auf dem Friedhof in Kassel-Wilhelmshöhe zur letzten Ruhe gebettet wurde. Zu einer ergreifenden Trauerfeier, die am 28. Januar 1951 im Staatstheater Kassel stattfand und bei der German M. Vonau eine bewegende Würdigungsrede hielt, war der Komponist Joseph Haas nach Kassel gekommen, der in einem Briefe gestanden hatte: „Mit dem Tode Herrn Dr. Ulbrichs verliert die deutsche Theaterwelt einen ihrer besten und einfallsreichsten Spielleiter und einen der weitblickendsten und zielbewußtesten Bühnenvorstände, erfüllt von hohem sittlichen Ernst und überzeugendem Idealismus. Ich persönlich beweine einen der edelsten und gütigsten Menschen und einen der zuverlässigsten Freunde, die mir im Leben begegnet sind und zugleich entscheidend in meine künstlerische Laufbahn eingegriffen haben.“

Dem Künstler und Menschen Franz Ulbrich und seinem unermüdlichen Wirken im Geiste Goethes sei mit der Wiederveröffentlichung dieser vorliegenden Schrift, die erstmals 1949 im Jahrbuch der Weimarer Goethe-Gesellschaft erschien, ein bescheidenes Denkmal gesetzt. Seine Gedanken mögen dazu beitragen, daß sein Name unter den Lebenden stets in fruchtbarer Erinnerung sei.

Hans Joachim Schaefer

FRANZ ULBRICH

Das Inszenierungsproblem des Faust II. Teil

Die Hauptsache ist, daß es geschrieben steht, mag nun die Welt damit gebaren so gut sie kann, und es benutzen so weit sie es fähig ist. Goethe

Am Donnerstag, dem 20. November 1845, stand in dem „Frankfurter Konversationsblatt“ folgende kuriose Mitteilung zu lesen: „(Goethes größtes Werk wird ausgezischt!) Im Jahre des Herrn eintausendacht-hundertundfünfundvierzig, im Monat Oktober dieses Jahres, haben die Meßfremden zu Leipzig Goethes ‚Faust‘ ausgezischt. Höre es, Deutschland, und staune, – aber ärgere dich nicht! Die Darstellung war eine meisterhafte, aber selbst sie vermochte dem schwachen Stück keine Gnade zu verschaffen.“ – Vier Jahre nach dieser ironischen Notiz brachte der Dresdner Hoftheaterdramaturg Karl Gutzkow zu Goethes 100jährigem Geburtstag ein Bruchstück des Faust II. Teil zur Aufführung und abermals fünf Jahre später ging der ganze II. Teil in Hamburg zum ersten Male in Szene.

Während also die breite Masse des Publikums und der Kritik noch immer einer Aufführung des I. Teils und seiner Lebensfähigkeit auf der Bühne zweifelnd oder gar ablehnend gegenüberstand, begannen bereits einige fortschrittlich gesinnte Dramaturgen und Bühnenleiter den Kampf um das Bühnenproblem des II. Teils und erweckten damit dem neuen Versuch zahllose Gegner; denn eine szenische Gestaltung des II. Teils hielt man für noch unmöglicher als Jahrzehnte zuvor eine Aufführung des I. Teils, zumal sich ja zahllose Stimmen erhoben hatten, die Goethes nachgelassenes Werk überhaupt verurteilten. In einer Frage aber stimmten alle Literaturhistoriker, Journalisten und Fachleute vom „Bau“ zunächst überein: daß eine Bühnendarstellung des II. Teils unmöglich sei. Selbst aufgeklärte Theatermänner wie Laube und Eduard Devrient wetterten gegen solche Absicht, die „keine ehrliche Aufgabe für unser Theater“ sei. Was wollten dagegen vereinzelte Stimmen wie die Eckermanns, Gutzkows und Eberweins besagen? Und doch sollte Eberwein recht behalten, wenn er in der „Europa“ 1853 höhnisch schreibt: „Ehe der erste Theil (des Faust von Goethe) zur Aufführung kam, sang man ein Lied mit dem Refrain: Der erste Theil des Faust läßt sich unmöglich auf die Bühne bringen! . . . Das alte Lied ist zu Schanden geworden. Seit 24 Jahren nimmt der erste Teil des Faust auf den Repertorien der Theater ersten und zweiten Ranges den ersten Platz ein . . . Wir machen uns anheischig, zu der Pointe des Liedes Fausts zweiter Theil ist zur Aufführung als ein einheitlich Ganzes nicht

geeignet, wie der erste – Trompeten und Pauken zu setzen, auf daß man sie hören könne weit und breit.“ – Freilich war es ein weiter Weg theatergeschichtlicher Entwicklung, bis die Aufführbarkeit des Gesamtfaust Ende des 19. Jahrhunderts unangefochten feststand, bis nicht mehr um das „Ob“, sondern nur noch um das „Wie“ gestritten wurde. Und bis in die Gegenwart ist die Mahnung: „Der ganze Faust gehört auf die Bühne!“ noch nicht ganz verklungen. Die zuerst unüberwindlich scheinenden Schwierigkeiten, die der Tragödie II. Teil durch ihren Umfang und ihre szenischen Anforderungen an das Theater stellte, ließen das Wagnis als unausführbar gelten. Selbst ein für den Versuch so enthusiastisch eintretender Bearbeiter wie Eckermann mußte zugeben, daß die Inszenierung einen sehr großen Aufwand an Pracht und Manigfaltigkeit für Dekorationen und Garderobe kosten würde. Und doch muß man sich andererseits über die ablehnende Haltung der Bühnenleiter wundern, da die Dichtung in ihrer theatralischen Struktur, was Akteinteilung und Dekorationfolge anlangt, viel geschlossener wirkt als der I. Teil und nirgends einem so häufig störenden Szenenwechsel unterworfen ist wie beispielsweise die Greichentragödie. Auch mußte den Dramaturgen allmählich bekannt werden, daß Goethe selbst eine Aufführung des II. Teils, wenn auch nicht versuchte, so doch weit hoffnungsvoller ansah, als dies bei dem I. Teil der Fall gewesen war. Hier drängt sich nun die Frage auf: was hielt Goethe selbst von der Aufführbarkeit seines Werkes? – Zweifellos rechnete der Dichter, als langjähriger Bühnenleiter hinreichend mit der Theaterpraxis vertraut, mit einer Darstellungsmöglichkeit des II. Teils, wenn man auch seinen Gesprächen mit Eckermann, der die von Goethe vollendeten Szenen gerne gleich auf ihre Bühnenwirkung hin überprüfte, in dieser Hinsicht nicht zu viel Bedeutung beimessen darf. Aber Goethes eigene Worte bezeugen, daß er den II. Teil schon bei der Niederschrift für das Theater bestimmt hat. Im September 1826 besprach er mit dem treuen Adlatus die Aufführbarkeit der „Helena“, und im Januar 1827 haben beide die Frage abermals erwogen; dabei äußerte sich Goethe zu dem Thema mit folgenden Worten: „Aber doch ist alles sinnlich und wird, auf dem Theater gedacht, jedem gut in die Augen fallen. Und mehr habe ich nicht gewollt.“ Goethe war es genug, wenn sich die Zuschauer an den bunten, prächtigen Bildern erfreuten, auch ohne die tieferen Zusammenhänge der Dichtung zu ergründen. „Wenn es nur so ist“, fährt er nämlich fort, „daß die Menge der Zuschauer Freude an der Erscheinung hat; dem Eingeweihten wird zugleich der höhere Sinn nicht entgehen, wie es ja auch bei der ‚Zauberflöte‘ und anderen Dingen der Fall ist.“ – Zu diesen allgemeinen Äußerungen gesellen sich schon Aussprüche, die uns verraten, daß Goethe auch bereits Einzelheiten der Darstellung in Erwägung zog. Wie schon beim I. Teil mißt der Dichter auch jetzt wieder der musikalischen Untermalung großen Wert bei; bereits früher hatte er sich vielfach mit dem Gedanken einer Vertonung einzelner Faustpartien getragen, hatte an Mozarts „Don Juan“ erinnert und auch schon an Meyerbeer gedacht. Auf letzteren kommt er nun wieder zurück, da er die ganze zweite Hälfte des

III. Aktes als Oper behandelt wissen wollte. Eckermann muß diese Absicht vertraut gewesen sein, als er in dem schon erwähnten Gespräch vom 29. Januar darauf hinwies, daß es wohl auf der Bühne einen ungewohnten Eindruck machen würde, wenn ein Stück als Tragödie anfängt und als Oper endet. Goethe aber verharret bei seiner Ansicht und fordert für die Rollenbesetzung der einen Hälfte seiner Dichtung die ersten Künstler der Tragödie, für den Opernteil aber die besten Gesangskräfte, ja, die Rolle der Helena müßte, so verlangt er, von zwei großen Künstlerinnen gespielt, beziehentlich gesungen werden, da es selten genug wäre, daß eine gute Sängerin zugleich eine tragische Darstellerin von hinlänglicher Bedeutung sei. Als Komponisten wünscht er sich einen wie Meyerbeer, der lange in Italien gelebt habe, um, wie er sich ausdrückt, deutsche Natur mit italienischer Art und Weise zu verbinden. „Doch das wird sich schon finden“, fügt Goethe optimistisch hinzu, „und ich habe keinen Zweifel; ich freue mich nur, daß ich es los bin.“

Weiterhin hat Goethe auch Einzelheiten der Inszenierung und die Beseitigung mancher Schwierigkeiten für Schauspieler und Regisseure in Erwägung gezogen. So äußerte er sich zu Eckermann über die Darstellung des Homunculus. Dieser war der Meinung, daß man die Gestalt in der Flasche nicht zu sehen brauche, daß man aber auf das Leuchten schwerlich verzichten könne; auch glaubt Eckermann, daß die bedeutungsvollen Worte des „Kleingesellen“ kaum von einem Kinde vorgetragen werden könnten. Goethe verfiel demgegenüber auf einen seltsamen Ausweg: „Wagner darf“, so erklärte er, „die Flasche nicht aus den Händen lassen, und die Stimme müßte so kommen, als wenn sie aus der Flasche käme. Es wäre eine Rolle für einen Bauchredner, wie ich deren gehört habe, und der sich gewiß gut aus der Affaire ziehen würde.“ – An eine restlose szenische Bewältigung des Karnevals glaubte Goethe selbst nicht: „Es würde ein sehr großes Theater erfordern, und es ist fast nicht denkbar.“ Aber doch erwog er mit Eckermann, wie man „die Mummenschanz“ auf der Bühne realisieren könne. Wegen des Elefanten, der von der Klugheit gelenkt, von Furcht und Hoffnung begleitet wird – Eckermann versprach sich von dieser Allegorie eine ganz bedeutende Wirkung – erinnerte Goethe an das Beispiel französischer Theater und an ein Pariser Stück, in dem ein Elefant eine völlige Rolle gespielt hätte. „Sie sehen also“, schloß er, „daß bei unserm Karneval auf den Elefanten zu rechnen wäre.“ Gewiß stimmte der Dichter seinem Getreuen zu, wenn dieser voraussah, das Publikum müsse vor Erstaunen dasitzen und gestehen, daß es ihm an Geist und Sinn fehle, den Reichtum all der Erscheinungen des Mummenschanzes aufzunehmen, wenn er so in Szene ginge, wie der Meister ihn sich gedacht habe. Aber ähnlich wie Goethe damals über den I. Teil an Klingemann geschrieben haben soll: „Machen Sie mit meinem Faust, was Sie wollen“, so entgegnet er auch jetzt in nicht ganz ehrlicher Resignation: „Die Hauptsache ist, daß es geschrieben steht; mag nun die Welt damit gebaren so gut sie kann, und es benutzen so weit sie es fähig ist.“

Wie wir sahen, hat Goethe also nicht nur bei dem Helenaaufzug, sondern auch bei der Niederschrift der Kaiserhof- und Homunculus-szenen an ihre Bühnenlösung gedacht, wenn er auch dem Theatermaschinisten mitunter schwerste Aufgaben stellt. Freilich geschieht es auch, daß er die Bühnenverwirklichung an sich wundervoller und ergreifender Bilder völlig außer Acht läßt. Hierher rechne ich nicht nur jene, auch im I. Teil vielfach vorkommenden Textstellen, in denen Goethe den auftretenden Personen ausführliche, fast epische Anweisungen in den Mund legt, die sich auf blitzschnell vorüberhuschende Vorgänge beziehen. Besonders in der „Klassischen Walpurgisnacht“ hat er oft den Rahmen der realen Bühne gesprengt, weit mehr noch als im „Osterspaziergang“, und ebenso in den Schlußbildern des letzten Aufzugs. Über die Darstellung der Walpurgisnacht und der beiden letzten Aufzüge liegen Äußerungen Goethes nicht vor; nur eine Skizze, über deren Datierung nichts bekannt ist, deutet darauf hin, daß Goethe auch für die „Klassische Walpurgisnacht“ einzelne dekorative oder darstellerische Fragen zu lösen suchte. Diese Bleistiftskizze könnte im Hintergrund einen Prospekt mit der Peneioslandschaft und vorn eine Baumkulisse mit vorgelagerten Felsstücken oder Strauchwerk darstellen, auf denen die Sirenen und Greife flötend oder singend sitzen. Somit steht fest, daß der Dichter an eine Aufführbarkeit des II. Teils glaubte, wenn er auch betonte, daß seine Tragödie ein sehr großes Theater erfordere und „einen Regisseur, wie es deren nicht leicht gibt“. Einen eigenen Versuch hat er nicht gemacht, eine Anregung dazu nur mittelbar gegeben; denn in der Bühneneinrichtung, die Eckermann nach Goethes Tod unternahm, können wir in macher Hinsicht die Verwirklichung von Goethes eigenen Forderungen erblicken. „Wir wollen erwarten“, sagte er, „was uns die Götter Weiteres bringen. Es läßt sich in solchen Dingen nichts beschleunigen. Es kommt darauf an, daß es den Menschen aufgehe und daß Theaterdirektoren, Poeten und Komponisten darin ihren Vorteil gewahr werden.“ – Sie wurden ihn nach Jahren gewahr, und jeder, der das Wagnis unternahm, den II. Teil für die Bühne zu gewinnen, konnte sich auf Goethe selbst berufen.

Analog der Bühnengeschichte des I. Teils begann man auch beim II. Teil nach Goethes Rezept „gleich einer Maus“ an der Dichtung zu nagen und so allmählich etwas „Ganzes“ zu leisten. Von diesen fragmentarischen Bemühungen ist zunächst auszugehen, wenn wir das Inszenierungsproblem des II. Teils beleuchten wollen.

An erster Stelle muß der Bearbeitung gedacht werden, die Eckermann 1834 im Manuskript fertigstellte, wenn ihm auch Gutzkow mit der Auf-führung des „Helena“-Fragmentes in Dresden zuvorkam. Eckermanns Arbeit verdient schon deshalb besondere Beachtung, weil sie gleichsam unter Goethes Augen entstand. Denn außer den bereits angeführten Unterredungen fanden zweifellos noch andere statt, sonst hätte sich Eckermann kaum in seinen letzten Jahren mit dem Gedanken getragen, „Gespräche mit Goethe über den zweiten Teil des Faust“ herauszugeben. Diese Gespräche haben gewiß in seiner Faustbearbei-

tung ihren Niederschlag gefunden, vielleicht sogar die Anregung dazu gegeben. Wir wissen, wie bedeutungsvoll für den ersten Weimarer Mephisto Laroché die Vorlesung der Rolle durch Goethe gewesen ist; wieviele Anregungen für die darstellerische Gestaltung des II. Teils mag Eckermann schon dadurch gewonnen haben, daß ihm der Dichter seine Schöpfung vorlas; man höre nur, wie er solche Eindrücke schildert: „Schon der Ton seiner Stimme war im hohen Grade merkwürdig; bald wie ein Gelispel, bald wie das Rollen eines Donners, durch alle denkbaren Naturlaute gehend, und dann wieder ging sie plötzlich zu ganz anderen Dingen über, wie zum Beispiel bei dem Schnarchen der Greise (Greife?), welches er genau nachzuahmen versuchte, wobei gewöhnlich lauter garstige Töne zum Vorschein kamen, die gequetscht und mit sichtbarer Anstrengung aus der Kehle sich vernehmen ließen; und da war es wiederum, wo er sich groß zeigte, wenn er in dem Ton der griechischen Tragödie mächtig erschütternde Dinge hervorbrachte. Am liebsten hörte man ihn jedoch, wenn er seine Stimme, durch keine Leidenschaftlichkeit gehoben, im ruhigen Gang der Rede dahin rollte, wie zum Beispiel in der Helena, wo das Geschrei der Kraniche zur Sprache kam, deren Getöse von hoher Luft herab den zuhörenden Wanderer hinaufzublicken anlockt.“

Für Eckermann kam natürlich eine Gestaltung des II. Teils für den gewöhnlichen Bühnengebrauch nicht in Frage, er hätte den für einen Theaterabend zurechtgeschnittenen „Faust“ für Vandalismus gehalten, zumal er mit dem schwerfälligen Bühnenapparat seiner Zeit rechnete. So sagt er wörtlich: „Den flüchtigen Gedanken, den ganzen zweiten Teil des Faust in einem Abend zu geben und danach zurechtzuschneiden, muß man als einen unschuldigen Wahn aufgeben. Vielmehr ist der Faust, wenn man ihn nicht in sündlicher Weise verstümmeln und sich an dem größten Meisterwerke der Nation ganz unverzeihlich versündigen will, als Trilogie zu behandeln.“ Und zwar denkt er in seinem vom 24. Januar 1834 datierten, für die Weimarer Theaterintendanz bestimmten Gutachten zunächst an die Gesamttragödie als Trilogie. Davon bildet den ersten Teil, „was wir bereits auf der Bühne haben“ (also Faust I.), den zweiten Teil „die jetzigen 5 Aufzüge bis zur Helena“, den dritten Teil aber die „Helena“ mit dem vierten und fünften Akt. Diesem dritten Teil könnte man, so schlägt er vor, noch den Nebentitel „Fausts Tod“ geben.

Bei der Monstrosität dieser werdenden Bearbeitung kann man es der Weimarer Intendanz nicht verargen, wenn sie abwinkte. Daraufhin ändert Eckermann seine Disposition, als er Ende Januar 1834 an die Ausführung geht, und behandelt nunmehr nur den II. Teil als Trilogie. Er unterscheidet dabei eine erste Abteilung in drei Akten, die den Titel „Faust am Hofe des Kaisers“ erhält, und will die fehlenden vier Akte nochmals in zwei Hauptmassen gliedern, in eine zweite Abteilung mit dem Titel „Faust und Helena“ und in eine dritte „Fausts Tod“. Erhalten blieb uns nur das Manuskript des „Faust am Hofe des Kaisers“. Schon die grundlegende Änderung der Gesamteinteilung aus einer Trilogie des Gesamtfaust in eine solche des II. Teils ist beweiskräftig genug, daß

ein solcher Grundgedanke nicht von Goethe stammen konnte, sonst wäre Eckermann der letzte gewesen, der daran zu rütteln gewagt hätte.

Nie wieder ist eine dramaturgische Bearbeitung des „Faust“ mit so viel Pietät ausgeführt worden wie die vorliegende. Das merkt man am Gesamtgefüge wie an Einzelheiten. Der erste Aufzug der Originaldichtung wurde auf drei Akte verteilt und zwar so, daß der erste Akt vom Elfenvorspiel bis zum Schluß der Staatsratsitzung reicht, der zweite Akt umfaßt den Karneval einschließlich des Feuerzaubers, der letzte Akt beginnt mit dem „Lustgarten“, bringt die „Finstere Galerie“, die Beschwörung der Helena und endet mit der Explosion. – Die Verteilung des ersten Aufzuges auf drei Akte ermöglichte einen fast ungekürzten Originaltext, wie ihn keine der bis heute erfolgten Bearbeitungen aufweist. Die Kürzungen sind ganz unbedeutend, auch die Szenenfolge ist strikt bewahrt. Textliche Änderungen gestattet er sich nur an einer Stelle, aus Prüderiegründen. Bemerkenswert sind zwei Einschießel, die er vornimmt: einmal läßt er zur Verdeutlichung der Papiergeldentstehung im Mummenschanz nach V. 5897 den Kanzler an den Kaiser herantreten, um ihm das „schicksalsschwere Blatt“ zur Unterschrift vorzulegen, ein Vorgang, der im Original später nur erzählt wird. Diese Veränderung wurde in späteren Bearbeitungen oft übernommen. Und dann fügt er nach dem Elfenvorspiel eine neue selbstgedichtete Szene ein, in der nach Fausts großem Monolog Mephisto auftritt und dem Publikum expositionell erklärt wird, weshalb und wie Faust und sein Begleiter an den Kaiserhof gelangten.

Großes Gewicht legt Eckermann in seinem „Regiebuch“ darauf, die Intendanz von der Bühnenbrauchbarkeit seiner Bearbeitung zu überzeugen. Ziemlich oberflächlich behandelt er dabei die dekorative Umrahmung, die freilich selbst dem bescheidenen Weimarer Fundus möglich war. Nur den „Rittersaal“ mit dem anschließenden Theater schildert er genauer, wobei Eckermann als erster den Fehler macht, den wichtigsten Vorgang, Helenas Wirkung auf Faust, auf die Hinterbühne zu verlegen und den zuschauenden Hof mit dem Rücken zum Publikum zu plazieren, ein Fehler, den man in späteren Inszenierungen noch oft beging. Näher beschäftigt sich der Dramaturg mit der „Maschinerie“. Der Wassersturz, „das Felsenriff durchbrausend“, schien ihm szenisch sehr wohl möglich; die inwendig rot gefütterte Plutuskiste ohne Boden läßt er auf eine offene Versenkung stellen, damit die Flammen herausschlagen können, ja selbst das große Ei des Zoilotherites mit Schlange und Fledermaus will er vorführen. Hierbei streifen seine Regieanweisungen oft ans Zauberpossenhafte. Auch der Elefant darf nicht fehlen, freilich nicht lebendig, aber von kolossaler Größe, mit bunten Teppichen behängt, um Räder und Rollenwerk zu verdecken, und in den Beinen des Elefanten sollen Menschen gehen, um Beweglichkeit vorzutäuschen. Glänzend schildert Eckermann einzelne Gruppen zur Erleichterung der Massenregie, besonders im zweiten Aufzug; den Aufmarsch zum Staatsrat, das Drachengespann, den Einzug des großen Pan, die Wirkung des Flammengaukelspiels be-

schreibt er in lebhaften Farben. Er sah die wundervollen Kontraste der Maskengruppen und die Beleuchtungseffekte. Das Erscheinen der klassischen Heroen verhüllt er hinter nebelartigen, wohlduftenden Wölkchen. An nichts spart seine Phantasie. Aber welche Bühne spielte ihm das zu Danke; und heute?! Welches Theater würde sich zu einer so opernhafte aufgeputzten Darstellung bereit finden?! Denn Eckermann entgeht nicht der Gefahr, aus dem ersten Akt ein Ausstattungstück im Stil der großen Oper zu machen, welcher Eindruck durch die übertriebene Verwendung der von Eberwein vertonten Musik noch verstärkt wird. Seine Regieanweisungen stellen oft noch höhere Ansprüche als Goethes Dichtung sie verlangt. Oft bleiben sie in der Theorie stecken, während seine Kostümangaben heute noch recht beachtlich sind. Alle Gestalten gewinnen für Eckermann szenisches Leben und farbige Wirkung, und aus allem spricht ein liebevolles Erfassen und eine begeisterte Hingabe an die geplante Aufführung. Höchste Anforderungen werden an Regie und Darstellung gestellt.

Eckermann setzte die größten Hoffnungen auf sein Werk und erwartete sich die stärkste Wirkung davon. „Wenn, wie zu erwarten ist“, so schreibt er am 8. Februar 1834, „die Musik vollkommen gelingt, eine einsichtsvolle Regie wie kunstreiche Maschinisten das ihrige tun, auch alle übrigen bei einem so reichen Werk in Anspruch genommenen Personen mit der Ausführung ihrer Teile nicht zurückbleiben, so kann etwas entstehen, was an Bedeutung und Wirkung auf keiner Bühne der Welt bis jetzt seinesgleichen hat.“ – Weimar und auch andere Bühnen jener Jahre aber wagten sich nicht an das Experiment. Eckermann erlebte keine Aufführung seines „Faust am Hofe des Kaisers“. – Nach seinem Tod nahm Karl Eberwein, der Komponist, den Vertrieb des Manuskriptes energisch in die Hand. Aber auch er stieß überall auf Ablehnung, so in Dresden, Hamburg und Berlin. Nur in Weimar, wo der Komponist sich besonderer Popularität erfreute, erwarb der Intendant C. von Beaulieu-Marconnay auf Wunsch des für Goethes „Faust“ sehr eingenommenen Großherzogs Carl Alexander die Bearbeitung Eckermanns zur Uraufführung. Am 24. Juni 1856 fand sie statt und erlebte nur eine Wiederholung am 28. September. Die Inszenierung wird als „sehr erfreuliches und gelungenes Ereignis“ gepriesen. Besonders gerühmt wird die Ausstattung, und als Höhepunkt der Mummenschau (Plutusauftritt) sowie die Helenabeschwörung anerkannt. Das gesamte Personal der Oper und des Schauspiels wurde für die Besetzung herangezogen. Getadelt wird nur die Ausweitung der Karnevalscherze zu einem ganzen Akt, das zu starke Hervortreten des Balletts und der Musik auf Kosten des Dichters. – Ein Vergleich des Eckermannschen Manuskriptes mit dem benutzten Soufflierbuch beweist, daß man seine Akt- und Szeneneinteilung genau beibehielt, viele seiner Regieanweisungen auswertete, Einschübe, Beleuchtungs- und Musikvorschriften benutzte, sonst aber zur Zusammenlegung von Rollen, zu Textkürzungen gezwungen war; der Auftritt Mutter-Tochter, die von Eckermann so liebevoll behandelte Erscheinung der Elefantengruppe, Zoilothersites und manches andere mußten bei der Aufführung wegfallen.

Eckermanns „Faust am Hofe des Kaisers“ war ein Kuriosum, das für die Faustdramaturgie ohne zwingende Nachwirkung blieb. Ähnlich erging es der anderen fragmentarischen Faust II.-Bearbeitung, die der jungdeutsche Dramaturg Karl Gutzkow in Dresden unternahm. Während die meisten Theater zur 100. Wiederkehr von Goethes Geburtstag sich mit der Aufführung eines der üblichen Repertoire Dramen des Dichters begnügten, hatte die Dresdner Hofbühne den Mut, am 28. August 1849 einige Bruchstücke des II. Teils im Rahmen einer Festaufführung erstmalig herauszustellen. Und zwar griff Gutzkow mit dramaturgischem Scharfblick das ehemalige Helena-Fragment heraus, das sich für die Bühnengestaltung weit besser eignete als Eckermanns Kaiserpalzszene. Gutzkow wollte den Versuch machen, „ein Gesamtbild der dichterischen Entwicklung des unsterblichen Genies“ zu bieten. Nach der Egmontouvertüre und einem von Th. Hell verfaßten Prolog folgten das Jugendwerk „Laune des Verliebten“, Szenen aus „Götz“, „Egmont“, „Iphigenie“, und das „Helena“-Fragment, diese „Verschmelzung der germanischen und griechischen Elemente in Goethe“, machte den Beschluß. Die Ankündigung im „Dresdner Anzeiger“ lautete: „Der Raub der Helena“, Szenen aus dem 2. Teil des Faust von Goethe, in 2 Akten für das Königl. Hoftheater eingerichtet von Dr. Karl Gutzkow, Musik von K. Kapellmeister Reißiger.“ – In einem gleichzeitig erscheinenden Aufsatz versucht der Verfasser – vermutlich Gutzkow selbst –, diesen dramaturgischen Versuch zu rechtfertigen und das Publikum über die Hauptidee der Handlung zu unterrichten.

In den Mittelpunkt seines Festspiels stellt Gutzkow die mystische Vereinigung Fausts mit Helena; seiner Bearbeitung liegt hauptsächlich der dritte Akt des Originals zugrunde, während der vierte und fünfte Akt gar nicht, der erste und zweite nur insoweit herangezogen sind, als sie zur Einführung in das Trauspiel benötigt werden. Gutzkows erster Aufzug beginnt also mit der Szene „Finstere Galerie“; auf Fausts Ankunft und Wirken am Kaiserhof wird nirgends Bezug genommen. Die „Galerie“ verwandelt sich zu einem „hell erleuchteten Saal“. Unter Fanfarenklängen hält der Kaiser mit seinem Hof festlichen Einzug, während Mephisto die zudringlichen Hofdamen berät, worauf sich die „Geisterbeschwörung“ anschließt. Mit der Explosion schließt auch der Dresdner Dramaturg seinen ersten Akt. Unerfreulich ist bei der Helena-Beschwörung die starke Einschränkung der zahlreichen Sprechrollen, wie sie in den meisten Bearbeitungen bis zur heutigen Zeit leider beibehalten wurde. Architekt und Astrolog sind ganz gestrichen, ihre Reden zumeist an Mephisto und den Herold verteilt. – Nach einer schlummerarienhaften Zwischenmusik führt uns der zweite Akt in Fausts Studierzimmer. Mephisto greift nach dem Pelz, schüttelt ihn, und nach Regieanweisung Gutzkows fliegen Glühkäfer, Fledermäuse, Schmetterlinge, sogar eine kleine Eule heraus. Musikalisch illustrierend putzt Gutzkow auch diesen in modernen Bearbeitungen meist gestrichenen unbedeutenden Vorgang opernhafte auf. Nach Mephistos Läuten erscheint sofort der Baccalaureus, und nach seinem Abgang tritt Mephisto – Wagner- und Homunculuszene sind völlig aufgeopfert –

an Fausts Ruhelager. Unter Mephistos beschwörenden Gesten erhebt sich Faust und spricht im traumhaften Zustand die Verse aus dem Nymphengespräch am Peneios; visionär erscheint ihm Chiron, der ihm, durch ein Sprachrohr hinter der Szene, Rede steht. Die Bühne füllt sich mit Wolken. Musik – ein Harfenmotiv aus dem ersten Akt – kündigt Helenas Nahen. Die Wolken heben sich, und in hellster Beleuchtung wird der Palast des Menelas sichtbar. Mit kühnem Sprung über die Walpurgisnacht hinweg gewinnt Gutzkow also den Anschluß an die Phantasmagorie. Der dritte Akt der Originaldichtung spielt sich nun als ein phantasievoller Traum Fausts ab. Nach der fast ungekürzten Eingangsszene zwischen Helena und Panthalis (die Chöre sind gestrichen) naht Mephisto als Phorkyas – seine Metamorphose bleibt im Dunkel – und weist der Griechenfürstin den Weg zur Rettung auf die deutsche Burg. Mit beträchtlichen Strichen, doch in dramatischer Steigerung, führt Gutzkow die Handlung weiter. Eine „kräftige und bedeutende Musik, wie ein Wälzen, wie ein Bauen und Türmen von Steinen“ setzt ein, Nebel verbreiten sich und verhüllen den Hintergrund. In wenigen Versen schildert Panthalis die sich vollziehende Veränderung des Schauplatzes; Musik, eine Waldhörnerweise deutschen Charakters, überbrückt die Verwandlung. In engster Anlehnung an Goethes Text schließt sich nun die mittelalterliche Burgszene mit Lynceus-Auftritten, Reimspiel der Liebenden und Anruf der germanischen Mannen an. Die Schilderung Arkadiens durch Faust ist um vier Strophen gekürzt und endet mit den für Gutzkows Zwecke umgeänderten Versen:

Nicht feste Burg soll dich umschreiben!
 Noch zirkt in ew'ger Jugendkraft
 Für uns, zu wonnevollem Bleiben
 Germaniens und Hellas Nachbarschaft.

Ein zartes Tremolo des Orchesters bereitet die offene Verwandlung in eine blumige Gegend vor. Auf das Stichwort: „Arkadisch frei sei unser Glück!“ schließt sich sofort der umfangreiche Chor an, dessen Text die Schlußstrophen aus dem Trauergesang über Euphorions Tod bilden, hier völlig deplaziert, da die Euphorionepisode gestrichen ist. Auch Helenas und Fausts Thronszitz wird zur Laube verwandelt, in der die Liebenden entschlummert sind. Der Chor endet wieder mit dem gleichen Tremolo, bei dessen Klängen Helena erwacht:

Zerrissen ist des Lebens wie der Liebe Band,
 Bejammernd beide, sag' ich schmerzlich Lebewohl
 Und werfe mich noch einmal in die Arme dir,
 Persephoneia, nimm mich in dein Reich!

Mit diesen abgeänderten Versen umarmt sie den schlafenden Faust zum letztenmal, langsam versinkt sie unter Blumen. Faust im halb-wachen Traum sucht Helena, faßt aber nur noch ihre Kleider. Die Musik bricht schrill ab. Mephisto tritt hinter der Laube hervor, wirft seine Vermummung ab; seine Rede: „Haltet fest!“ bis zu den Schlußworten: „Wir sehn uns wieder, weit, gar weit von hier“ wird musika-

lich untermalt, worauf auch er unter Donnergrollen versinkt. Schleier fallen, ein Wolkennebel erhebt sich, auf dem Faust in die Luft entschwebt. Unsichtbar setzt der Schlußchor ein: „Heilige Poesie!“, und bei seinem Verklingen erhebt sich die Musik im rauschenden Finale. Der Traum ist zu Ende, das Bühnenbild verwandelt sich zurück in das Studierzimmer. Mephisto beugt sich ironisch über den schlummernden Faust, und unter einfachen Harfenakkorden schließt sich der Vorhang. Gutzkows Bearbeitung verrät gewiß sein auch sonst bewiesenes Bühnengeschick, doch das aus dem Gesamtorganismus herausgerissene, gewaltsam in den Rahmen eines Traumspiels gezwängte, oft verstümmelte, mit Musik und Opernmätzchen überladene „Festspiel“ konnte nur einen Augenblickserfolg erringen; als Fortsetzung des ersten Teils aber wie für die Einbürgerung des Faust II. Teil hatte es wenig Bedeutung. So verschwand in Dresden der „Raub der Helena“ schon nach der dritten Wiederholung vom Spielplan, und zu Gutzkows Verdruß fand sich keine Bühne mehr, ihn nachzuspielen. Noch 1854 behauptete der Dramaturg: „Mehr zu geben als diese, wenn auch phantastischen und vorzugsweise auf den Maschinisten angewiesenen, aber doch auf einer gewissen fortschreitenden Handlung beruhenden Szenen, heißt Zeit und Geld verschwenden.“ Eine Bühneneinrichtung, die von so engherziger Auffassung ausging, bedeutete keine Verheißung, geschweige denn eine Erfüllung. Nur der Ruhm, zuerst ein Fragment des II. Teils aufgeführt und damit die Diskussion über die Aufführbarkeit des Faust II. Teil eröffnet zu haben, kann Dresden in der Geschichte der Faust II. Inszenierung für sich buchen. Zur Lösung des Inszenierungsproblems hat der „Raub der Helena“ kaum beigetragen.

Der Ruhm, dem Vorurteil der Unaufführbarkeit des II. Teils wirksam entgegengetreten zu sein, gebührt erst dem Hamburger Literaten Dr. Wollheim da Fonseca, der als erster die Bearbeitung des ganzen II. Teils wagte und sich damit ein ähnliches Verdienst erwarb wie Klingemann um den I. Teil. – Den etwas fragwürdigen Chevalier führte ein vielbewegtes Leben schließlich nach Hamburg, wo er als politischer Agent und Journalist, eine Zeitlang auch als Leiter des Stadttheaters, mit wenig Erfolg tätig war. Als Dramatiker wurde er vor allem durch sein Schauspiel „Kean“ bekannt und vielfach aufgeführt. Auf welch merkwürdigem Umweg er zu einer Dramaturgie des Faust II kam, berichtet er in der Einleitung zu seiner Bühneneinrichtung, die er in elfmonatiger, ununterbrochener Arbeit vollendete. Was Goethe einmal von den Franzosen behauptete, sie würden Faust II „wie er ist, verderben, ihn aber zu ihrem Zweck klug gebrauchen“, dürfte annähernd für Wollheims Bearbeitung zutreffen. Nach seiner eigenen Formulierung wollte er „der deutschen Nation eine der schönsten Schöpfungen, von allem undramatischen Beiwerk und überflüssigen, fremdartigen Schmuck entblößt, auf der Bühne zeigen“. Auch das Prinzip, von dem Wollheim dabei ausgeht, ist durchaus zu billigen. Er sieht in den beiden Teilen ein Ganzes, das man nicht trennen dürfe, ganz abgesehen davon, daß der II. Teil den I. an Fülle und Tiefe der Intention weit überrage. An dem richtigen Leitgedanken Wollheims,

Auslassung alles für die Bühne Überflüssigen und engste Verknüpfung der beiden Teile, haben auch alle späteren Bearbeiter des Gesamtf Faust festgehalten. Sehen wir zu, wie Wollheim sein Prinzip im einzelnen durchführte.

An der Fünfkakteinteilung hält er fest, aber mit geradezu barbarischem Rotstift reißt er schmerzliche und sinnlose Lücken in Goethes Gesamtgefüge. An zusammenhängenden Partien vermißt man den ganzen Mummenschanz und die Walpurgisnacht, das sind 2589 Verse, also ungefähr ein Drittel des gesamten II. Teils. Und auch sonst scheut sich der Dramaturg nicht, in allen Bildern bis zur Entstellung herumzustreichen, zusammenzustückeln, zu verschieben, umzustellen und hinzuzudichten. Den Gipfel seiner Text- und Sinnvergewaltigung aber bilden seine drei Identifizierungen: Homunculus ist Gretchens Kind, Gretchen und Helena sind ebenso identisch wie Homunculus und Euphorion. Stellt man endlich fest, daß Wollheim von den 7498 Versen des Originals 5928 strich, 88 Verse veränderte und 169 eigene Verse hinzudichtete, so ist damit schon das Urteil über seine dramaturgische Leistung gesprochen. Bleibt nur das Verdienst, in das alte Vorurteil der Unaufführbarkeit eine erste Bresche gebrochen zu haben. Spätere Bearbeiter konnten auf diese „Verwollheimung“ in keiner Weise zurückgreifen. – Nach neun (so wird überliefert) sorgfältigen Proben – uns dünkt das heute recht wenig – unter Leitung des energischen Regisseurs Rottmayer fand am 25. März 1854 die Uraufführung des Faust II. Teil unter stärkster Teilnahme des Publikums statt, ohne daß der I. Teil vorangegangen wäre. Das „Deutsche Museum“ schrieb zu diesem Ereignis: „Der Beifall des Publikums hat mehr dem Theaterschneider gegolten als dem Dichter, man hat das Stück sehr langweilig, die Musik sehr frostig gefunden, nur der Dekorateur und Maschinist haben vollen und aufrichtigen Beifall erhalten. Das ist denn eine eigenthümliche Art zur Verherrlichung Goethes beizutragen.“ – Große Bedeutung fiel auch in Hamburg der begleitenden Musik von Henry Hugh Pierson, einem geborenen Engländer, zu, die der Dichtung wiederum den Charakter des Melodramas, sogar der Oper verlieh. – Wollheims Bearbeitung wurde zehnmal wiederholt, fand auch den Weg auf die Bühnen in Frankfurt, Breslau und Leipzig, um aber bald über der dramaturgischen Einrichtung des Weimarer Hoftheaters vergessen zu werden.

Mit Eckermans, Gutzkows und Wollheims Versuchen ist die erste Phase in der Geschichte der Faust II-Inszenierung, ihr Auftakt, sozusagen, beendet; sie findet ihre Fortsetzung in der nun beginnenden ersten Periode, die sich der Lösung des Gesamtf Faust-Problems widmet. – Angeregt war sie im allgemeinen von dem ziemlich einzigartigen Aufschwung der Lebens- und Kulturverhältnisse nach der Gründung des Reiches, im besonderen durch die Mustervorstellungen des Meininger Herzogs und die Gesamtkunstwerkidee Richard Wagners. Die Ziele dieser beiden Männer waren letzten Endes die gleichen, nämlich eine pietätvolle, getreue und restlos erschöpfende Verkörperung der Bühnenwerke mit allen erreichbaren Mitteln der Gegenwart. Wagner war es, der den Wert der deutschen Schauspielkunst geradezu an

dem Verhältnis des zeitgenössischen Theaters zu Goethes „Faust“ bemaß und die Forderung aufstellte, das deutscheste aller Dramen „vollständig richtig“ zur Darstellung zu bringen. – Damit waren zwei Grundsätze aufgestellt, die bei der Lösung des Inszenierungsproblems der Fausttragödie in Zukunft nicht mehr aufgegeben wurden: die restlose Erschöpfung des Werkes als vollständige Dichtung in einer stilwürdigen Inszenierung. Unterstützt wurde dabei das Theater von der fortschreitenden Erkenntnis, daß der „Faust“ aufführbar sei, und durch das von der Germanistik verbreitete bessere Verständnis für die Gesamtdichtung.

Die erste Periode des „Gesamtf Faust als einheitliche Dichtung“ wurde 1876 in Weimar durch Devrients „Mysterium in zwei Tagewerken“ eröffnet und fand 1882 etwa ihren Abschluß mit Julius Werthers Gesamtf Faustinszenierung in Mannheim. Am 13. August 1876 begann in Bayreuth die erste Vorstellungreihe vom „Ring des Nibelungen“, vier Monate zuvor, am 6. und 7. Mai, erfolgte am Hoftheater zu Weimar die Uraufführung des Gesamtf Faust.

Das charakteristischste Merkmal der Devrientschen Inszenierung war die „Mysterienbühne“, eine auch Etagen- oder Devrientbühne genannte dreistöckige Konstruktion. Um die große symbolische Idee „dieses Musterstücks eines Mysteriums“ zur Aufführung zu bringen, müsse der Bearbeiter mit dem Dichter in die Naivität der mittelalterlichen Sage zurücktauchen und das Werk auf den Boden seines Ursprungs übertragen, eine Auffassung, die in jüngsten Tagen wieder ihre Verfechter fand. So wertvoll aber auch Devrients horizontale Dreiteilung für die szenische Gestaltung des Bühnenfaust wurde, so entschieden muß festgestellt werden, daß die Rekonstruktion keineswegs Devrients geistiges Eigentum war und diese dreistöckige Bühne durchaus keine Erneuerung der historischen Mysterienbühne darstellte. Sie fußte auf falschen Beschreibungen seines Vaters Eduard und auf historisch anfechtbaren Abbildungen. Den dreiteiligen Aufbau nach der Höhe aber hatten bereits Laube bei seiner „Sommernachtstraum“-Inszenierung, die Meininger im letzten Akt des „Julius Caesar“ verwandt, sowie Tieck und Immermann für ihre Shakespearebühne angestrebt.

Devrients Mysterienbühne gliederte den Raum der Szene in drei Teile: die ebene Vorderbühne, „Erdgeschoß“ genannt, umfaßt etwa ein Drittel des Spielfelds der Tiefe nach gerechnet, der mittlere Raum, die „Brücke“, füllt das zweite Drittel derselben auf etwa 3 Meter Höhe; darin befand sich das sogenannte „Loch“ mit einer darunter befindlichen Versenkung. Das letzte Drittel, die sogenannte „Zinne“, beherrscht, perspektivisch nach hinten anwachsend, den Hintergrund, der bis zur doppelten Höhe der Mittelbühne bis auf sechs Meter ansteigt. Zu den Emporeräumen führen verstellbare Treppen, die es gestatten, der Szene die jeweilige Gestalt zu geben. – Der dreiteilige Aufbau erleichterte besonders in den panoramesken Szenen die Anordnung der Gruppen, die rasche Weiterführung der Handlung und die Zusammenlegung räumlich getrennter Auftritte ungemün. Als Beispiel, wie Devrient seine Etagenbühne mit technischem Geschick und dichter-

schem Verständnis szenisch benutzte, genüge die Beschreibung des ersten Aktes: Die einleitende Elfenszene, als Vorspiel abgetrennt, bedarf nur der illusionistisch ausgestatteten Vorderbühne. Nach Öffnen des Zwischenvorhanges leitet Marschmusik zum ersten Akt über. Die Dekoration des Thronsaals ist mit Hilfe der Terrassierung so gebaut, daß sich Staatsrat, Karneval, Finstere Galerie und Helenabeschwörung als ununterbrochene Szenenfolge abspielen können. Rechts und links führen breite Treppen zur Mittelbühne, zwischen beiden öffnet sich das „Loch“ als weite Bogentüre, die zu einer tiefen Saalflucht führt und durch die sich der Mummenschanzaufzug entwickelt. Auf der darüber gelagerten „Brücke“ blickt man durch drei Bogen in einen reichen Bankettsaal im Stil Paul Veroneses; schwere Teppiche schließen den Raum ab, der sich für das „Geisterfratzenspiel“ in eine griechische Landschaft mit Tempel verwandelt. Die „Finstere Galerie“ spielt bei abgedunkelter Hinterbühne wieder auf dem vorderen „Erdgeschoß“, Vorhänge trennen es von der Hinterbühne, so daß zum Etagenbau noch der Vorteil der Vorder- und Hinterbühne tritt. – Nur zweimal konnte Devrient seine „Mysterienbühne“, dem mittelalterlichen Vorbild gemäß, in ihrer symbolischen Dreiteilung als Hölle, Erde und Himmel zur Anwendung bringen, und zwar in der „Apotheose“, wo unten in dem flammenden Höllenrachen Mephisto mit seinen Teufeln verschwindet und hoch oben vom Himmel die Engelscharen zur Erde schweben, am anschaulichsten aber natürlich im „Prolog im Himmel“. Neben solchen Vorzügen ließen sich mancherlei erhebliche Mängel der Mysterieninszenierung feststellen. Die „Klassische Walpurgisnacht“ konnte auf der engen, verbauten Bühne nicht illusionsgerecht gestaltet werden, auch dem erhabenen, in immer höherem Glanz erstrahlenden Schauspiel der „Apotheose“ wurde sie nicht gerecht, und das Bühnenbild im Schlußakt „Palast und Kanal“ wirkte geradezu widersinnig. Fragen wir aber, wie weit die Terrassierung Devrients die theatralische Wirkung förderte oder hemmte, dann ist mit Paul Lindau, der den schärfsten Maßstab an die Inszenierung legte, unbedingt anzuerkennen, daß viele Aufgaben, die sich die Regie bisher als unlösbar vorstellt, auf der Mysterienbühne ihre zwanglose Lösung fanden. „Bei vielen dieser Szenen“, so fährt der Kritiker fort, „wird diese Devrientische Einrichtung, (wenn sie auch) . . . der Vervollkommnung und des Ausbaus fähig und bedürftig erscheint, in den großen Zügen maßgebend für die deutsche Bühne werden.“ – Und Lindau behielt recht. Denn zwei große Vorzüge der dreigeteilten Szene wirkten weiter: einmal das für „Faust“ neue und vorzügliche Motiv malerischer Natur, zum andern die konzentrierende Wirkung, die das durch die großzügige Willkür der Dichtung episodenhaft Zerstreute sammelte und fest zusammenschloß. Mit Recht hat man behauptet, daß sich die dramaturgische Einrichtung Devrients dem szenischen Aufbau unterordnete, daß dem „Etagenbau“ zuliebe die dramaturgische Gestaltung, von der jetzt die Rede sein soll, so und nicht anders erfolgte, ein Vorwurf, den man übrigens Martersteig und Reinhardt bei der Verwendung der Drehbühne ebenfalls machte. – Außer den technischen Er-

leichterungen sollte freilich die Mysterienbühne nach Devrients Auffassung noch den dramaturgischen Zweck erfüllen, die große symbolische Idee des Mysteriums darzulegen. Er gibt also seiner Dreiteilung eine halb mystische Bedeutung und kommt so zu der allerlei Mißverständnisse heraufbeschwörenden Bezeichnung des „Mysteriums in zwei Tagewerken“. Darüber hinaus verfolgte er als erster die vorbildliche Absicht, in pietätvoller Auslösung des Plans und mit Hinweglassung des Beiwerks dem Publikum das einfache, klare Bild eines einheitlichen Gesamtfaust zu schaffen.

Nach Goethes Disposition bestimmt er, heute noch maßgebend, jedem Teil einen Aufführungsabend von reichlich vier Stunden Spieldauer, auch mit Rücksicht auf die Aufnahmefähigkeit der Zuhörer. Jedes Tagewerk unterteilt er in fünf Aufzüge mit Vorspielen. Der erste, vierte und fünfte Akt des II. Teils decken sich genau mit dem Original, der ungewöhnlich kurze zweite Akt enthält nur die Studierzimmer- und Laboratoriumsszene, während der dritte Akt die Walpurgisnacht und „Helena“, beide kräftig gekürzt, umfaßt. Während Devrient bei der Bearbeitung des I. Teils sich einiger Vorbilder bedienen konnte, stand er bei dem II. Teil vor einer durchweg neuen Aufgabe ohne Tradition und geleistete Vorarbeit. Man gewinnt von seinem II. Teil nicht den günstigen Eindruck, den das erste Tagewerk durch bedingungslose Texttreue gewährt hatte. Außer den oft bedenklichen und bedeutenden Strichen, namentlich im Mummenschanz und in der Walpurgisnacht, verschob Devrient Goethesche Verse, vertauschte Personen, veränderte den Text und dichtete, um Übergänge zu finden, eigene Verse hinzu. Als besonders harten Eingriff empfinden wir heute die Verschmelzung der Walpurgisnacht mit den Helenaszenen, unter Aufopferung des Homunculuschicksals, die er mit folgenden, eher an Offenbach als an Goethe erinnernden Versen Mephistos überbrückt:

Kaum als Phorkyade steh' ich da,
So naht schon Muhme Helena.
In den antiken Hüllen
Zwing' ich sie meinem Willen.

(Zu Homunculus): Nun leuchte zu,
Du Ausgeburts des Wissens du!
Bei deinem Schein entführ' ich schnelle
Aus Hellas Helena zur nord'schen Helle.

Die Kritik war weit entfernt, Devrient einen Vorwurf wegen allzu weitgehender Kürzungen zu machen, im Gegenteil: manche Kritiker fanden seine Zusammenziehung viel zu maßvoll und bedächtig. Wir heute können nur Erich Schmidt zustimmen, der in seinem Nekrolog auf Devrient bekannte: „Die Eingriffe in den Wortlaut sind nicht tragisch zu nehmen, zumal da keine Puschereien nach Art Wollheim da Fonseca unterliefen, und was die unabweisbar gebotenen Striche anlangt, so gewahrte man überall den denkenden Kopf, der die fortleitenden Hauptmotive und das vorzüglich Bühnengerechte aus der Überfülle herauszuarbeiten bemüht war.“

Devrients großes Verdienst, als erster den Beweis für die Aufführbarkeit des Gesamtfaust erbracht zu haben, blieb bis heute unangefochten. Dies zeigte schon der äußere Erfolg seines „Mysteriums“ bei der festlichen Uraufführung und den zahlreichen Wiederholungen, die er in Köln, Berlin, Leipzig, Düsseldorf, Breslau, Oldenburg als Gast inszenierte, wobei er häufig selbst den Mephisto spielte. Noch im Jahre 1907 fand seine Bearbeitung eine Reprise im Stadttheater Brünn. Immer war er dabei bemüht, dramaturgische und regieliche Verbesserungen vorzunehmen. Auch die wirkungsvolle Musik Eduard Lassens wurde von den meisten Bühnen und auch von späteren Bearbeitern, wie Basermann 1906 in Karlsruhe und Modes 1921 in St. Gallen, beibehalten. Viele Devrientsche Kürzungen und Zusammenziehungen wurden traditionell und als erprobt von vielen seiner Nachfolger wie Wilbrandt, Possart, Schlenker, Martersteig, Wikowski, Weiser, Mederow oft bis ins einzelne übernommen, so die überflüssige Veränderung von „Aurens Liebe“ in „Margareten Liebe“, die Verwendung von zwölf Versen der aus den Paralipomena stammenden Ritterschlagszene, die Zusammenziehung der beiden „Drei Gewaltigen“-Auftritte im vierten Akt, die Gepflogenheit, Homunculus von einer Mädchenstimme hinter der Szene sprechen, die Hexe von einem Darsteller spielen zu lassen, die drei Erzengel in die „Apotheose“ als Sprecher der Engelchöre einzuführen, Gretchen bei der Domszene in Trauerkleidung zu zeigen usw. – Nicht minder gab die szenische Anordnung der Mysterienbühne den Regisseuren der Folgezeit reiche Anregungen. Reinhardt's Gestaltung des Osterspaziergangs, die Anordnung der „Apotheose“ bei Possart, die Gestaltung der Walpurgisnacht mit Rabenstein in den für Grube entworfenen Bühnenbildern Hartigs, das dreiteilige Höllenmaul, das bis 1910 in Darmstadt zur Verwendung kam, die Anlage der Kerkerzene bei Martersteig, alle gehen sie irgendwie auf das Vorbild der Weimarer Etagenbühne zurück. Die Devrientsche Aufführung bereitet auch insofern auf die künftige Entwicklung vor, als sich an ihr erwies, daß das Inszenierungsproblem des II. Teils, beziehentlich des Gesamtfaust, als ein zwiefaches zu behandeln ist: einmal als ein dramaturgisches, zum andern als ein szenisch-regieliches. Ohne eine vorangegangene dramaturgische Lösung ist eine szenische Bewältigung des II. Teils ebensowenig denkbar, als seine dramaturgische Bearbeitung immer abhängig sein wird von den szenisch-technischen Möglichkeiten einer aufführungsbereiten Bühne.

Für die dramaturgische Bearbeitung erhob sich zuerst die entscheidende Frage, ob die Gesamtdichtung nach Goethes Einteilung als „Zweitageswerk“ oder als Tetralogie beziehentlich als Trilogie zu Gehör kommen sollte. Nach Otto Devrient begannen die größten deutschen Theater sich vor allem der Klärung dieser Grundfrage zuzuwenden. Zunächst hielt man während der ersten Periode der Gesamtfaustinszenierung in der Bühnenpraxis an der ursprünglichen Proportion fest, da man fast überall die Bearbeitungen Devrients oder Wollheims zugrunde legte. Erst Dingelstedts fast gleichzeitig mit der Weimarer Uraufführung erschienene dramaturgische Studie „Eine Faust-

Trilogie“ eröffnete die Kontroverse über den zwei- oder mehrabendlichen Gesamtfaust. Zuerst war dieser Meinungsstreit mit dem Ziel, Goethes Werk möglichst vollkommen für die Bühne zu gewinnen, ein rein theoretischer zwischen Literaten und Theaterjournalisten. Wie Franz Dingelstedt entschieden sich Paul Lindau, Wilhelm Goldschmidt, Karl Frenzel für die Trilogie, bei der man den I. Teil zerlegte, für den II. Teil aber einen dritten Aufführungsabend vorsah. Nur Gustav Karpeles hielt wie Devrient an der ursprünglichen Proportion fest. Über Akteinteilung, Kürzungen und Umstellungen gingen die Urteile sehr auseinander, nur darin stimmte man überein, alles entbehrliche episch-lyrische Beiwerk auszumergen, um den Gang der Haupthandlung verständlich zu machen. Im allgemeinen akzeptierte man die Striche und Änderungen Devrients und Dingelstedts. Es lag nicht in der Absicht solcher Theoretiker, mit ihren skizzenhaften Programmen und Szenarien den Theatern eine bühnenfertige Bearbeitung zu liefern, ihnen kam es nur darauf an, die von Devrient geleistete Vorarbeit zu ergänzen oder zu verbessern sowie die Aufführbarkeit des Gesamtfaust zu propagieren. Aber alle lassen die Frage offen: „Wann wird ein Retter kommen diesem Werk?“, und ihre Blicke richteten sich nach Bayreuth, nach Wien, zu Dingelstedt und nach Meiningen zu Herzog Georg. – Ein Gutes freilich leisteten ihre Theorien: sie boten den Männern der Theaterpraxis wertvolle Unterlagen, den Gesamtfaust dem Theater zu gewinnen.

Die Praxis der deutschen Theater hielt zunächst an der Zweiteilung der Dichtung fest, so das Stadttheater Riga (Wollheim 1878), Stadttheater Königsberg (Wollheim, 12. 13. II. 1880), Stadttheater Köln (Devrient, 2. 3. IV. 1880), Berlin-Nationaltheater (C. F. von Hell, 16. 17. V. 1880), Berlin-Victoriatheater (Devrient, 3. 4. VII. 1880), Dresden-Hoftheater (Wollheim-Marcks, 28. 29. VIII. 1880), Hamburg (Buchholz, 26. 27. XI. 1880), Frankfurt-Stadttheater (E. Claar, 28. 29. VIII. 1882), Mannheim-Nationaltheater (J. Werther, 24. 25. IX. 1882).

In Mannheim hatte die Aufführung des I. Teils von 17–23 Uhr gedauert, die des II. Teils endete 20 Minuten nach 1 Uhr nachts; auch in Hamburg, wo jede Vorstellung über fünf Stunden in Anspruch nahm, waren Klagen des Publikums laut geworden; Emil Claar – in Frankfurt spielte der I. Teil von 18–24, der II. Teil von 18–23 $\frac{1}{2}$ Uhr – strich bei der ersten Wiederholung die „Zueignung“, das „Vorspiel auf dem Theater“ und die „Klassische Walpurgisnacht“ kurz entschlossen wieder weg. Einen andern Ausweg fand Werther in Mannheim: er spielte den II. Teil künftig an zwei Abenden und gewann damit praktisch die Fausttrilogie Dingelstedts, den Faustzyklus.

In der nun folgenden, bis etwa zur Jahrhundertwende währenden zweiten Periode galt den deutschen Theatern der Faustzyklus als die Ideallösung der Faustdramaturgie. Als erster hatte Hermann Müller an den Königl. Theatern zu Hannover den „Faust“ als Tetralogie gespielt (17. 18. 19. 20. III. 1877). Dieser Versuch ist nur noch dreimal in der an Experimenten so reichen Bühnengeschichte des „Faust“ wiederholt worden, und zwar von Emil Claar an den Städtischen Bühnen zu Frank-

furt und von Dr. Raphael Löwenfeld am Schillertheater zu Berlin (1900). Müller und Claar verlegten dabei den Einschnitt hinter die „Klassische Walpurgisnacht“, Löwenfeld hinter den Helena-Akt, zudem gliederte das Schillertheater das Werk in die Unterabteilungen: „Der Pakt“ – „Gretchen“ – „Das Reich der Mütter“ – und „Fausts Tod“. Eine ähnliche vierteilige Bearbeitung kam am 1. 2. 3. 4. April 1913 zum letzten Male am Hoftheater in Altenburg in der Bearbeitung von Franz Xaver Stury auf die Bühne, während Carl Weisers Weimarer Inszenierung im Jahre 1908 (Musik von Felix Weingartner) zwar innerlich an der Tetralogie festhielt, sie äußerlich aber dadurch aufhob, daß er festspieltmäßig jeden zweihäftigen Faustteil an je einem Aufführungstag vorführte. Diese vierabendlichen Aufführungen räumen, auf Goethe sich berufend, der Musik einen unverhältnismäßig breiten Raum ein; einen völlig ungestrichenen Fausttext vermochten auch sie nicht zu vermitteln, ein solches Unterfangen dürfte, wie J. Petersen einmal vermerkte, ein „Sechstageswerk“ in Anspruch nehmen. Die Tetralogie vermochte sich also nicht durchzusetzen, schon aus dem äußeren Grunde nicht, weil sie durch ermüdende Breite „die theatralische Schlagkraft der Szenen lähmte und die Einheit der Dichtung zerdehnte“ und ein festspieltmäßiges, mit dem Stoff eingehend vertrautes Publikum voraussetzte, das vier Abende für den Genuß einer Gesamtauführung zu opfern bereit war. – Und auch die auf Dingelstedts Vorschlag zurückgehende Fausttrilogie konnte sich trotz anerkannter Inszenierungen nicht auf der Bühne behaupten. Dingelstedt hat während seiner Wiener Burgtheaterleitung einen praktischen Versuch mit seiner Trilogie nicht gemacht. Er begnügte sich mit einer dramaturgisch höchst konventionellen Faust I-Inszenierung und unterließ trotz seiner Begabung für Massenregie und seiner Vorliebe für Ausstattungsprunk eine Inszenierung des Gesamtaufbaus, dessen Einrichtung des II. Teiles reichlich pietätlos und in vielfacher Hinsicht recht verunglückt war, wohl auch, wie er in einem Brief 1880 zugibt, verärgert, daß ihm andere Dramaturgen mit der praktischen Gestaltung des Bühnenfaust in Hannover, Weimar, Berlin und Dresden – er bezeichnete sie freilich als „grobe Falschmünzerei“ – zuvorgekommen waren.

Der Gedanke der Faust-Trilogie lag seit der Bayreuther Erstaufführung des „Ring“ gleichsam in der Luft; verwirklicht hat ihn zuerst der Dichter Adolf Wilbrandt in Wien als Leiter des Burgtheaters (2. 3. 4. Januar 1883). Auch er trennt den I. Teil in zwei Abende, die Cäsar legt er nach der Hexenküchenszene. Die fast ungekürzte Gretchentragödie weist er dem zweiten Abend zu, während der II. Teil, stark gekürzt und oft entstellt, am dritten Abend bewältigt werden muß. Den entgegengesetzten Weg schlägt Max Grube ein, als er bei den Festspielen des Rheinischen Goethevereins in Düsseldorf 1903 und 1908 den Gesamtaufbau als Trilogie inszeniert, indem er nicht wie alle seine Vorgänger den I., sondern diesmal den II. Teil auf zwei Abende verteilt.

Aber ob nun bei diesen Trilogien der I. oder der II. Teil in zwei Hälften zerlegt wird, Bedenken tauchten doch immer wieder gegen diese gewaltsame Verschiebung des Gleichgewichts durch eine Dreiteilung

auf. Charakteristisch ist des Wiener Theaterkritikers Speidel Auslassung: „Man denke sich“, so schreibt dieser, „ein gestaltenreiches Gemälde in der Mitte entzweigeschnitten und jede Hälfte in einen anderen Saal gehängt, die beiden Hälften, jede für sich und nacheinander betrachtet, sind kein Ganzes mehr.“

Mit den genannten Bearbeitungen ist die zweite Periode der Gesamtaufbauinszenierungen als trilogischer oder tetralogischer Zyklus um die Jahrhundertwende abgeschlossen. Als Possart 1895 am Münchner Hof- und Nationaltheater beide Teile des „Faust“ zum ersten Male aufführt und zwar mit allem am Meininger und Bayreuther Vorbild geschulten Prunk und allen durch Lautenschläger gewährleisteten technischen Erfindungen, kommt er nach Überprüfung aller vorangegangenen Experimente zu der Überzeugung, daß in der Frage der Gliederung des Dichters Wille entscheidend ist. Für Possart kommt nur der zweiteilige „Faust“ in Frage, wenn man dem Werk einen dauernden Platz im Spielplan sichern und ihn zum Gemeingut des nationalen Theaterpublikums machen will.

Zu einer Zeit, da die großen Theater um den Besitz des Gesamtaufbaus rangen, kleine und mittlere Bühnen in oft unzulänglichen Aufführungen nur den I. Teil ihrem Spielplan einzuverleiben wagten, entstand der begreifliche Wunsch, wenigstens die „gewaltigen und erschütternden Szenen des fünften Aktes“ und somit den dramatisch wichtigsten Teil dauernd für die Bühne zu gewinnen. Zu solchem Experiment, das nur die Bühnenwirkung im Auge hatte, entschloß sich der Theaterleiter Adolph L'Arronge, als er am 3. September 1889 am Deutschen Theater Berlin seine Bearbeitung von „Fausts Tod“ zur Diskussion stellte. In fünf kurzen Szenen übernimmt er das Notwendigste aus den ersten drei Aufzügen, in den letzten fünf Bildern läßt er vor allem den fünften Aufzug des Originals breit ausklingen. Mit dem Hinweis, daß auch ein einfacher Apparat, wie er mittleren und kleinen Bühnen zu Gebote steht, die Inszenierung leisten könne, ermunterte der Bearbeiter manches Provinztheater, dieses „L'Arrangement“ von „Faust“ seinem Publikum vorzusetzen und sich seiner Verpflichtung der Faustdichtung gegenüber auf bequeme Weise zu entledigen.

Und noch einmal wurde ein ähnlicher Versuch unternommen, und zwar von einem Bühnenleiter, von dem man mit Recht eine würdige Inszenierung des II. Teils erwartet hatte: dem Theaterherzog von Meiningen. Erstaunlich genug, daß der fürstliche Bühnenreformer, der durch seine vorbildliche Dramaturgie und seine europäischen Gastspielreisen das klassische Drama wieder zu glanzvoller Geltung gebracht hatte, den „Faust“ I. Teil nie in sein Gastspielprogramm aufnahm; noch erstaunlicher, daß er darauf verfiel, nur den Schlußakt des II. Teils aufzuführen und damit das verurteilenswerte Experiment L'Arronges gleichsam zu sanktionieren. Herzog Georg, der Dingelstedts dramaturgische Studie in seinem Handexemplar mit glänzenden Glossen abgelehnt hatte, verfuhr immerhin pietätvoller als der Berliner Theaterdirektor, indem er den fünften Akt in sich, losgelöst von der Gesamtdichtung, als geschlossene Festvorstellung wirken ließ.

Dramaturgisch schonsam bearbeitet, dekorativ und kostümlisch mit künstlerischer Sorgfalt ausgestattet, musikalisch breit untermalt (Vertonung von Fritz Steinbach), kam bei ihm „Fausts Ende“ als Abschluß eines Festkonzertes am 26. Dezember 1898 in Meiningen zur ersten Aufführung.

Sonst überliefert die deutsche Bühnengeschichte ähnliche unzureichende Versuche mit dem „Faust“ nicht mehr, nur das Ausland lehnte sich gelegentlich an die L'Arrongesche Bühneneinrichtung an, so das „Théâtre National de l'Odéon“, das am 21. Dezember 1912 die Übersetzung und Bearbeitung des „Faust“ in zwölf Bildern von Emile Vedel zur Aufführung brachte; sie umfaßte den opernhafte zugestutzten I. Teil und drei dem II. Teil entnommene Szenen: das Elfenvorspiel, die nur pantomimisch behandelte Erscheinung der Helena und den bis zur Unkenntlichkeit verstümmelten Tod Fausts. Und auch bei der im Londoner Old-Vic-Theater mit bescheidensten Mitteln unternommenen „Faust“-Inszenierung (Mai 1924) nahmen die Übersetzer, die Brüder Rawson, einige Szenen aus dem II. Teil hinzu, um die Gretchentragödie abzurunden.

Schließlich unternahm Dr. Alfred Reucker 1909 am Züricher Pfauen-theater in 22 Szenen, Dr. Paul Mederow in seinem in Deutschland oft und auch im Ausland (Prag, Budapest, Stambul) wiederholten „Spiel von Dr. Faust“ in 27 Szenen und zuletzt Richard Beer-Hofmann am Burgtheater Wien 1932 auch noch den „Gesamtf Faust an einem Abend“. So stehen sich in der Bühnengeschichte des „Faust“ innerhalb eines halben Jahrhunderts die größten Gegensätze eines Bühnenfaust in vierabendlichen und einabendlichen Bearbeitungen gegenüber.

Seit Possart ist man mit Beginn des 20. Jahrhunderts zu Otto Devrients Einrichtung, der „Mutter aller Faustbearbeitungen“, und damit zu Goethes zweiteiliger Originaleinteilung zurückgekehrt und hat sie bis in unsere Tage nicht wieder aufgegeben. Literatur- und Theaterwissenschaft sowie Bühnenpraxis befestigen die Erkenntnis, daß die Auf-führung des ganzen Faust an zwei Abenden die einzig berechnete Bühnenfassung ist. Und an dem so errungenen Prinzip haben alle bedeutenden Bühnenbearbeiter und Regisseure seit 1900 festgehalten. Durch folgende Übersicht sei erhärtet, daß sich die bilogische Gliederung nach den Vorbildern von Devrient und Buchholz durchgesetzt hat:

München 1895 - Possart
 Wien 1906/07 - Schlenther
 Hamburg 1907 - v. Berger
 Leipzig 1907 - Witkowski
 Berlin 1909/11 - Reinhardt
 Köln 1909/10 - Martersteig
 Weimar 1913/15 - Brandt
 Darmstadt 1915 - Weingartner
 Chemnitz 1917 - Tauber
 Brüssel 1918 - Schmitt
 Dresden 1919 - Wolff

Bochum 1920 - Schmitt
 St. Gallen 1921 - Modes
 Meiningen 1921 - Ulbrich
 Köln 1921 - Kiesau
 Stuttgart 1922 - Holl
 Basel 1922 - Henning
 Leipzig 1921/23 - Kronacher
 Weimar 1925 - Ulbrich
 Bochum 1928 - Schmitt
 Karlsruhe 1930 - Baumbach
 Weimar 1932 - Ulbrich

Düsseldorf 1932 - Dumont
 Dresden 1932 - Kiesau
 Berlin 1933 - Lindemann
 Frankfurt 1932/33 - Weichert

Berlin 1935 - Gründgens
 Karlsruhe 1936 - Baumbach
 Kassel 1936 - Ulbrich
 Berlin 1941/42 - Gründgens.

Wenn man die Fülle dieser Bearbeitungen überblickt, ist man geneigt, an eine völlige Einbürgerung des Gesamtf Faust auf der Bühne zu glauben; dem widersprechen aber statistische Nachprüfungen, aus denen hervorgeht, daß der II. Teil und damit der Gesamtf Faust noch keineswegs Gemeingut des deutschen Theaters war. Auch Theo Modes' Vorschläge eines „Faust für jede Bühne“ konnten dies nicht bewirken. In den Jahren 1900–1905 stehen statistisch 712 Faust I-Aufführungen nur 121 Aufführungen des II. Teils gegenüber, 1942/43 ist das Verhältnis – freilich schon unter der Einwirkung des Krieges – 310 zu 14 Aufführungen. Aber gerade in der Zwischenzeit von 1905–1936 ist ein Ansteigen der Gesamtf Faustaufführungen an den größten Bühnen nachzuweisen, wobei – davon wird noch die Rede sein – die Vervollkommnung der technischen Bühnenapparate und der zur Vereinfachung und Intensivierung drängende dekorative und darstellerische Stil von ausschlaggebender Bedeutung waren. – Und noch eines lehrt die Übersicht: selbst große Bühnen sind unfähig, Goethes monumentales Werk, selbst als Bilogie, im Rahmen einer Spielzeit zu bewältigen. Schlenther, Martersteig, Kronacher, Reinhardt, die Staatstheater in Berlin und Weimar, sonst an große Aufgaben gewohnt, vermögen die beiden Faustteile nicht hintereinander im Rahmen einer Spielzeit zu zwingen, sondern benötigen dafür meist durch Jahre getrennte Spielperioden zur Inszenierung der Faustteile, um sie dann erst zu einer Gesamtf Faust-Darbietung zusammenzufassen.

Immer aber blieb sie eine festliche Angelegenheit, für deren Terminierung man mit Vorliebe Goethes Geburts- und Todestag oder Osterfesttage und sonst besonders festliche Tage wählte. So war schon 1876 die „Säkularfeier der Ankunft Goethes in Weimar“ der äußere Anlaß zu Devrients Mysterieninszenierung. Franz Dingelstedt träumte in seiner „Dramaturgischen Studie“ von einem deutschen Faust-Olympia; in dem Festspielhaus Richard Wagners sah er den weihervollen Raum für ein deutsches Nationaltheater, wo in Olympiaden-Intervallen mit der Faust-Trilogie zum 28. August der deutsche Goethetag gefeiert werden sollte. Gustav Karpeles machte es 1876 den deutschen Bühnen zur Ehrenpflicht, einmal im Jahre den Gesamtf Faust als Festvorstellung anzusetzen, auch Martersteig hegte ähnliche Festspielpläne, als er 1893 sich für die Erbauung eines „deutschen Schauspielhauses“ in Eisenach einsetzte, und Peter Behrens' „Feste des Lebens und der Kunst“ huldigten ebenfalls solchen Anschauungen. Das Nationaltheater Weimar veranstaltete 1925–1933 unter Franz Ulbrich seine Festzyklen „Ostern in Weimar“, bei denen alljährlich zum Karfreitag der „Parsifal“ und an den Ostertagen beide Faustteile gespielt wurden. Vor allem aber war die Jahrhundertgedächtnisfeier von Goethes Todestag 1932 für größere Bühnen der Anlaß, die Goethesche Dich-

tung als Festdarbietung zu gestalten, so die Staatstheater in Berlin, Dresden, Weimar und die städtischen Bühnen in Bochum, Frankfurt und Düsseldorf. Alle diese Bestrebungen gipfelten endlich in der idealen Forderung: „Dem Faust einen Tempel!“ Zwei unumstößliche Normen für den Gesamtfaust sind damit aufgestellt: die zweiteilige Darbietung als festliches Ereignis! – Die Unteilbarkeit und die dichterische Größe des Gesamtwerks war erwiesen und das Postulat „der Bühne den ganzen Faust!“ nach einem Jahrhundert ehrlichen Bemühens von den Theatern erfüllt. Und trotzdem konnte bis heute eine einheitlich endgültige dramaturgische Form, die alle künstlerischen und wissenschaftlichen Wünsche erfüllte, weder für den I. noch für den II. Teil, geschweige denn für den Gesamtfaust gefunden werden.

Vergleichen wir, um zunächst die dramaturgische Formung des II. Teils zu erforschen, die wichtigsten Bühneneinrichtungen der letzten fünfzig Jahre. Es ist kein Zufall, daß, soweit diese im Druck erschienen sind, sie meist nur den II. Teil behandeln. Man sah das dramaturgische Problem des I. Teils trotz noch bestehender Meinungsverschiedenheiten im großen als geklärt an. Wir sind, da die meisten Bühnentexte weder als Buch erschienen, noch als Regiebücher zugänglich sind, auf die gedruckten Bearbeitungen von Schlenther, Martersteig, Berger, Witkowski, Reinhardt, Modes und Lauckner angewiesen. Die Tetralogieveruche sind ebenso wie Eckermanns „Faust am Kaiserhof“ dabei auszuschalten; die in Auffassung und Praxis überalterten Bearbeitungen von Devrient, Dingelstedt, Wilbrandt und Possart brauchen lediglich zum Vergleich herangezogen zu werden.

Schon Possart hatte mit Recht Paul Lindaus Postulat: „Der berufene Faust-Bearbeiter muß den Bühnenpraktiker und den Dichter in sich vereinigen“ zurückgewiesen; ein „Bearbeiter“ sei nicht nötig, sondern nur der „pietätvolle Bühnenpraktiker“. Wir sehen also den immer mehr verpönten Begriff „Bearbeitung“ dem der „Einrichtung“ weichen. Allen Dramaturgen war während dieser dritten Periode das Bestreben gemeinsam, die Haupthandlung, von allem untheatralischen Rankenwerk befreit, so klar als möglich herauszustellen. Im Gefolge Devrients betonte dies schon Possart, und dazu bekennen sich ausdrücklich Weiser, Witkowski, Berger, Schlenther und alle anderen. Und noch ein beachtlicher Grundsatz setzte sich erfreulicherweise durch: keinen anderen zu Worte kommen zu lassen als Goethe selbst, d. h. den Originaltext in der Szenenfolge wie im Wortlaut unangetastet zu lassen. Jeder dieser Dramaturgen war beseelt von dem Bemühen, seine selbständigen Kürzungen mit künstlerischer und wissenschaftlicher Sorgfalt und höchstmöglicher Pietät dem Dichter gegenüber durchzuführen.

Im Vergleich zu dem locker gegliederten Faust I fanden die Bearbeiter im II. Teil eine von Goethe selbst streng in fünf Akte gegliederte Tragödie vor, die nach Devrients Vorbild seit Possarts Zeit bis zu Gründgens beibehalten wurde; nur wenige, auf den Spuren Eckermanns wandelnd, bevorzugten eine Untergliederung. So unterscheidet Martersteig „Fausts Weltfahrt“ – „Helena“ – „Fausts Weltwirken und

Verklärung“. Dr. Saladin Schmitt „Kaiserpfalzscenen“ – „Klassische Walpurgisnacht“ – „Faustpalast und Verklärung“. Die gleiche Unterteilung finden wir bei Modes und Lauckner, die wie Eckermanns „Faust am Hofe des Kaisers“ – „Faust und Helena“ – „Fausts Tod“ dreiteilten. Diese Neugliederung schlägt, wie dies auch Reinhardt tat, logischerweise das Studierzimmer und Laboratorium zum ersten Szenenkomplex, womit eine gesteigerte Spannung für den Walpurgisnacht-Helena-Akt erzielt wird. – Im allgemeinen aber wird die Goethesche Akteinteilung beibehalten. – Übereinstimmend bleibt in allen Bühnentexten das Gefüge des dritten Aufzuges in drei ineinanderfließenden Bildern Sparta-Burghof-Arkadien unberührt. Vermittelnde Musik und Entschleierung der Bühnenbilder halten überall die Szenenfolge zusammen. Ähnliches gilt für den bühnentechnisch einfachsten vierten Akt. Goethe sieht vier Schauplätze vor. Wilbrandt, Reinhardt, Lauckner behalten sie bei, meist aber kombiniert man, um eine Verwandlung zu sparen, Hochgebirge und Vorgebirge in ein Bild, so Weiser, Martersteig, Berger, Schmitt, Ulbrich, seltener werden die Vorgänge der drei Schauplätze auf einen konzentriert, so von Witkowski und Modes, was rücksichtslose Zusammendrängung und das Verlegen der Belegungsszene ins Freie zur Folge hat, sich künstlerisch aber nicht empfiehlt. Die zur Vorbereitung des fünften Aktes so wichtige Belegung Fausts mit dem Strand, im Original nur flüchtig erwähnt, bestimmt die Dramaturgen häufig, die in den Paralipomena erhaltene Ritterschlagszene dem Kaiserzeltbild einzufügen. Wilbrandt hatte noch eine eigens solchem Zwecke dienende Szene selbst gedichtet. – Den von Goethe beanspruchten sieben Bühnenbildern des ersten Aktes suchten die Regisseure je nach ihren technischen Möglichkeiten gerecht zu werden. Wandeldekorationen kamen hierfür nicht in Frage, die Drehbühne war für die weitesten Räume fordernden Karnevalszene ungeeignet, so half man sich mit textlichen Zusammenziehungen und dekorativen Einheitsplätzen. Umstellungen der zeitlich dicht aufeinanderfolgenden Szenen verboten sich von selbst. Zwanglos vereinigen ließen sich die „Hell erleuchteten Säle“, mit dem dämmerigen „Rittersaal“, wenn sie durch Vorhänge oder Gobelins abgeteilt waren; eine volle Verwandlung, die wohl auch Goethe nicht beabsichtigte, zerreißt die eng zusammengehörige Szenenfolge, sie ist denn auch in allen Bearbeitungen vermieden worden. Mit Recht schließen sich alle Dramaturgen jedoch dem Original an, wenn sie für die „Finstere Galerie“ eine besondere Dekoration verlangen; die Verwandlung ist durch Einbau oder „kurze Dekoration“ leicht zu bewerkstelligen. Die Intimität der Duoszene verlangt eine durchaus kammerspielmäßige Behandlung auch im Dekorativen. Wilbrandt hatte sie trotzdem in den Mummenschanzsaal verlegt. Häufiger drängt man die vorhergehenden Szenen in einer Dekoration zusammen, obgleich auch sie ihrer inneren Stimmung gemäß einen Bilderwechsel erwarten lassen. Am weitesten gehen darin Weiser, Witkowski und Martersteig, die Staatsrat, Mummenschanz und Lustgarten bildlich kombinieren, obgleich sich die Intimität der hochpolitischen Sitzung und ebenso die Aschermitt-

wochstimmung des Papiergeldauftritts mit den weitläufigen Karnevalsräumen nicht wohl vertragen. Für die Katerstimmung des Hofes bestimmt Goethe wohlbedacht den Lustgarten der Kaiserpfalz. Für das „Geisterfratzenspiel“ mit seinen in Saal und Bühne spielenden Vorgängen wählen die Bearbeiter zumeist einen besonderen „Rittersaal“, nur Martersteig greift auch dafür auf den Karnevalsaal zurück, was bei entsprechender Anpassung der Dekoration durchaus denkbar ist. Die „Anmutige Gegend“ des Vorspiels trennen alle Bearbeiter übereinstimmend in einem Sonderbild ab. Das Experiment, das Elfenvortrag als Ausklang des I. Teils der Kerkerszene anzuschließen, ist m. W. nur einmal gemacht worden. Den richtigen Weg schlugen die Bühnen ein, die mit sechs Dekorationen statt der Goetheschen sieben der Bilderfolge gerecht wurden, was bei geschickter Ausnutzung der Vorder- und Hinterbühne auch für beschränkte Bühnen erreichbar ist. – Bei dem wirkungsvollsten fünften Akt standen die Dramaturgen vor schwereren Problemen, namentlich infolge der abschließenden „Apotheose“. Auch war in diesem Akt die Bearbeitung stärker vom technischen Apparat abhängig. Ältere Bearbeiter wie Wilbrandt, Possart, Witkowski folgen noch der Mysterienbühne und bauen für Philemons Hütte mit Gärtchen und Kapelle, Fausts Palast mit Turm, Kanal, Dünen und Meer ein kombiniertes Bühnenbild, in dem sie bis zu Fausts Tod sämtliche Szenen abspielen, was dazu führt, die Szene der Frau Sorge im Freien, meist auf dem Balkon, zu agieren. Goethe unterscheidet zwischen „Palast mit Ziergärten“ und „Großer Vorhof“; aus technischen Gründen bevorzugen alle Bearbeiter dafür die gleiche Dekoration. Die im Original vermerkten Einschnitte „Tiefe Nacht“ und „Mitternacht“ sind als Beleuchtungsvorschriften, nicht als Szenenwechsel zu betrachten. Moderne Bearbeiter trennen das idyllische Vorspiel als selbständiges Bild ab – „Offene Gegend“ und „Gärtchen“ wird, wohl auch in Goethes Sinn, in einem Bild zusammengefaßt – und verwandeln den Palasthof für den Auftritt der grauen Weiber in ein Interieur und dann für die Grablegung zurück in den Palasthof. Es wurde Tradition, Mephistos ersten Auftritt mit den Gewaltigen in den Vorhof zu verlegen, dann verschwindet Faust im Palast, um während des Türmerliedes auf dem Balkon zu erscheinen, von wo aus er Mephisto und die Brandstifter abfertigt. Hierauf folgt die Verwandlung, denn Fausts Rede: „Vier sah ich kommen, drei nur geh'n“, wünscht Goethe ausdrücklich im Palast gesprochen. Die Verwandlungscäsur variiert freilich in den verschiedenen Bühneneinrichtungen. – Die eigentlichen Schwierigkeiten beginnen nun nach der Grablegung mit dem Herabschweben der Engel. Die meisten Bearbeiter gehen ihnen aus dem Weg, indem sie das Bergschluchtenbild kurzerhand streichen, so Wilbrandt, Witkowski, Berger, Modes und selbst Weiser, der bei seiner tetralogischen Bearbeitung auf so unverantwortliche Verstümmelungen aus zeitlichen Gründen gewiß nicht angewiesen war. Witkowski begründet sie mit szenischen Schwierigkeiten, vor allem mit der Verständnislosigkeit des Publikums gegenüber Erscheinungen wie den Patres, Anachoreten, Seligen Knaben, ungeachtet dessen, daß er mit

solcher Argumentation viele andere Szenen des II. Teils hätte unterdrücken müssen. Gewiß, das Hinaufschweben der Seele Fausts zu höchsten Regionen glaubhaft zu machen, ist heute noch ein ungelöstes Problem und erfordert Bühnen mit großer Höhe und Tiefe. Und doch muß der Versuch gemacht werden, um die wundervolle und wirksame „Apotheose“ im vollsten Glanze für das Theater zu retten. Regisseure wie Martersteig, Schlenther, Reinhardt, Schmitt, Ulbrich haben sie mehr oder minder überzeugend und ohne Aufopferung der „Bergschluchten“ versucht, die beste Lösung scheint mit der „Adorationsbühne“ Ludwig Sievert in Karlsruhe und Frankfurt geglückt zu sein.

Wenden wir uns nun dem schwierigsten Akt zu, der „Klassischen Walpurgisnacht“. Das einleitende Studierzimmer bot keine Probleme, vorausgesetzt, daß man im I. Teil an seine Wiederverwendung für den II. Teil gedacht hatte; denn als einzige dekorative Reminiszenz muß es unverändert übernommen werden. Zumeist nimmt man Wagners Laboratorium als gut sichtbaren, durch eine breite Tür verbundenen Nebenraum an, um die Verwandlung zu vermeiden, oder verlegt, wie Ulbrich, die Werkstatt in die eine Hälfte, das Studierzimmer in die andere Hälfte einer durch Bogen erzielten Doppelbühne. Die Homunculus-Phiole bot der modernen Beleuchtungstechnik ebensowenig Schwierigkeiten wie ihr In-die-Luft-schweben. Den Sprecher der Rolle, meist eine hohe spitze Mädchenstimme, pflegt man hinter einem Pfeiler der Dekoration zu verbergen. – Goethes Vorschriften geben kein eindeutiges Bild von den verschiedenen Schauplätzen der Peneioslandschaft, der Regisseur muß sie aus der Dichtung heraus konstruieren. Die ältere Bühnenpraxis behilft sich mit andeutenden Wandeldekorationen oder mit kombinierten Schauplätzen. In der Buchausgabe von Witkowskis Faustbearbeitung findet sich eine solche Grundrißskizze: im Hintergrund ein Meerprospekt, davor abdeckende Schilffronten. Links die Positionen der Sphinx und Greife, rechts hinten der Mantotempel, rechts vorn die Phorkyadenhöhle. Zweifellos ließen sich die wichtigsten Begebenheiten der Walpurgisnacht in diesen beengten und verbauten Bühnenraum hineinpresse, zumal in Verbindung mit abschließenden, den Szenenwechsel andeutenden Wandeldekorationen. Ähnlich wie Witkowski verfuhr auch Wilbrandt 1883 in Wien und Possart 1895 in München. Andererseits kommt Theo Modes in seinem „Faust für jede Bühne“ mit zwei Schauplätzen aus. Oft erleichterten es sich die Bearbeiter, indem sie ganze Szenengruppen dem Rotstift opferten. Selbst vorbildliche Theatermänner wie Wilbrandt, Martersteig, Schlenther und Berger unterdrückten sämtliche Szenen des Homunculus, unbesorgt um Schicksal und Ende der Phiole und unter Verzicht auf die entzückende Bild- und Farbenwirkung des am Muschelthron Galatheas zerschellenden „Kleingesellen“. Unbedingt hat der Theaterfachmann dafür zu sorgen, daß dem Zuschauer während der Peneiosszenen zumindest die Schicksalswege Fausts, Mephistos und des Homunculus zur Antike in Wort und Bild anschaulich gemacht werden, auch wenn dem Publikum nicht alle Einzelheiten der griechischen Mythologie verständlich werden. Ohne schmerzliche Kürzungen geht es

ohnedem auch bei solcher Behandlung nicht ab. Vor allem soll dadurch ja auch der Anschluß an den sonst unverständlichen Helena-Akt gewonnen werden. Manche Bearbeiter halten dabei an der Originalbilderfolge fest, so Wilbrandt, Reinhardt, Schmitt, Weiser – dieser gibt dank seiner Vierteilung die lückenloseste und textgetreueste Abwandlung der Szenen –, während andere wie Martersteig, Schlenther, Modes und Ulbrich, gleichzeitig eine bedeutende dramatische Steigerung erzielend, eine Umstellung vornehmen und zwar so, daß die Mephisto-Lamienszene bis zur Phorkyadenhöhle sich ununterbrochen abwickelt und Fausts Eintritt in den Mantotempel den Aktschluß bildet. Bei Ulbrich folgt auf Mephistos Phorkyadenmetamorphose das Zerschellen des Homunculus, und mit Fausts Betreten des Mantotempels schließt bedeutsam der Akt ab, während Lauckner, um das Publikum für den Helena-Aufzug vorzubereiten, sogar eine hinzugedichtete Szene „Düstere Felsenschlucht“ einschleibt, die Goethe ursprünglich plante und deren 34 Verse Lauckner aus des Dichters Entwurf gewann, ein gewagtes Unterfangen, das im augenfälligen Gegensatz zu des Bearbeiters sonst geübtem Puritanismus steht.

Nach diesem Szenarienvergleich, der das Ringen der Dramaturgen um das Inszenierungsproblem aufzeigt, gedenken wir nun noch der Textbehandlung im einzelnen. Wenn Martersteig im Vorwort seines Bühnenfaust bemerkt, die textlichen Änderungen betreffen nur ganz wenige, durch Striche bedingte Partikeln und Bindewörter, so trifft dies für ihn, aber auch für alle anderen Bearbeiter von Possart bis zur Gegenwart zu. Grobe Eingriffe mit Hinzudichtungen und Versänderungen, wie sie Devrient und Wilbrandt nicht scheuten, sind in keiner Bearbeitung mehr zu verzeichnen. Witkowski bewahrt 3000 Verse, Schlenther 2700 Verse des Originals, ähnlich verhält es sich mit den anderen Bühnentexten, und solche Zahlen bedeuten gegenüber Wollheim einen erfreulichen Fortschritt. – Ohne Einschränkungen war das Werk für einen normalen Theaterabend und die Aufnahmefähigkeit der Zuhörer nicht tragbar, denn ein ungekürzter Faust II. Teil dürfte eine 7–8stündige Aufführungsdauer erfordern. Stets aber sind die Dramaturgen bemüht, die für Fausts Schicksal „bedeutsame Handlung in möglichster Breite, das von diesem Standpunkt aus Nebensächliche kürzer und das für den dramatischen Verlauf Gleichgültige und Hinderliche“ überhaupt nicht vorzuführen, wobei unter Handlung nicht nur das nackte Faustproblem, sondern die ganze Fülle der Tragödie zu verstehen ist, zu der Helena, Homunculus und Euphorion genau so gehören wie Gretchen; denn es geht in diesen zweitägigen Gesamtaufgaben nicht darum, nur das Faustproblem, fußend auf Wette und Pakt, herauszuschälen, womit sich Reucker, Mederow und Beer-Hofmann begnügten; Lauckner, der letzte der genannten Faustdramaturgen, wies schon darauf hin, daß dem Dichter ja nicht ein Theaterstück unter der Feder zerfließen sei, sondern Goethe wollte über die alte Hülle des Volksstücks und überhaupt alle modernen Theaterbindungen hinaus einen Weltspiegel schaffen.

Im einzelnen gehen natürlich die Auffassungen über das „Nebensächliche“ und „dramatisch Gleichgültige“ weit auseinander. Betrachten wir zunächst den Mummenschanz, der mit seinen bunten, verwirrenden, personenreichen Auftritten immer das Schmerzenskind des Dramaturgen sein wird. Keiner war praktisch in der Lage, dieses Bild in der üppigen Ausführlichkeit darzubieten wie Eckermann. So konzentriert man sich meist auf die Hauptauftritte: den Drachenzug des Plutus, das Erscheinen Pans und das Flammengaukelspiel. Modes, der mit beschränkten Bühnensmitteln rechnet, streicht kurzerhand alles außer dem Plutuswagen und bezieht das Flammengaukelspiel auf das Aufklappen der Plutuskiste. Sehr gewaltsam geht auch der sonst so feinsinnige Hamburger Bühnenleiter Berger mit den Karnevalszenen um; er beschränkt sie auf die Gärtnerinnen, Plutus-Lenker und den Pan-auftritt. Die reizvolle Episode der Mutter und Tochter fällt außer bei Witkowski und Ulbrich bei allen Bearbeitern weg. Verzichtet wird immer auf die anspruchsvolle Elefantengruppe mit den sie begleitenden Allegorien, nur Max Reinhardt, im Besitz reichster Ausstattungsmöglichkeiten, behält sie bei, streicht aber merkwürdigerweise die in ihrem Charakter so schön kontrastierenden klassischen Gruppen der Grazien, Parzen und Furien weg. Einheitlich merzt man die Masken des Olivenzweigs, des Ähren- und Phantasiekränzes zwischen den oft beibehaltenen Gärtnerinnen und den oft gestrichenen Gärtnern aus. Pans bacchantische Begleitung, von Goethe vielgestaltig und mit kaiserlichem Prunk ausgeschmückt, schmilzt meist bis auf die Nymphen und Gnomen zusammen, während Lauckner, der freilich nicht von der Praxis ausgeht, dem Original hier näher kommt als alle übrigen Bearbeiter. Im einzelnen läßt es sich natürlich nicht vermeiden, daß alle episch-retardierende Ausschmückung gerafft wird. – Die Walpurgisnacht stellt fast noch zwingendere Bedingungen an die Textbearbeiter. Alle Bühnen, die Homunculus nach seinem ersten Heranschweben für die weitere Handlung ausschalten, kürzen sämtliche Szenen am „Ägäischen Meer“ und erleichtern sich damit ihre Aufgabe sehr; denn damit werden nicht nur ein kompliziertes Bühnenbild, sondern auch einige schwer zu besetzende Rollen wie Anaxagoras, Thales, Proteus, Nereus, Galathea und viele Komparsen eingespart. Auch Mephistos Gespräche mit den „klassischen Vettern“, den Greifen, Sphingen und Sirenen kommen meist in Wegfall oder werden bis zur Unkenntlichkeit gekürzt. Alle Dramaturgen legen das Schwergewicht auf die unentbehrliche Mephisto-Phorkyaden-Szene und die Chiron-Manto-Episode. So muß oft kostbares Gut entbehrt werden: die Ameisen, Seismos, Pygmäen, Empuse, Dryade, die Philosophen sind meist aus den Bearbeitungen verbannt. Kleinere Kürzungen in den erhaltenen Szenen und Gesprächen der Lamen, Phorkyaden, Sphinxen und Erichthos lassen sich leider ebenfalls nicht entbehren, selbst bei schonendstem Vorgehen. Man sollte annehmen, daß die Faustdramaturgie sich der Helena-Phantasmagorie, des Gipfels der Dichtung, besonders liebevoll angenommen hätte. Dies trifft nicht zu. Die der antiken Tragödie angenäherte Breite und Fülle der Sprache erfordert

freilich, namentlich in den langatmigen Chören, weise Beschränkung, aber die Bearbeiter gehen darin oft zu weit; in den Strichen der Euphorionszene, dem Burghofbild und der Zwiesprache Helena-Mephisto tat man oft des Guten zu viel, wenn man über Mephistos Meldung vom Herannahen des Menelas, die ja den dramatischen Anstoß zur arkadischen Verzauberung bildet, und ebenso über den zu Trojas Frauen kontrastierenden Chor der germanischen Heerführer hinweggeht, während die Tilgung der Begrüßungs- und Trauerchöre im Arkadienbild zu befürworten ist, da sie dem dramatischen Ablauf des dritten Aktschlusses wirklich hinderlich sind. Alle Bearbeiter enden denn auch begreiflicherweise den Aufzug mit Helenas Hinschwinden und Mephistos Demaskierung. Manche Bühnentexte, so die Bergers, Schlenthers und Modes', bringen wirklich nur das Gerippe, und an Feinnervigkeit beim Auslassen einzelner Versgruppen lassen es selbst Schlenther und Martersteig gelegentlich fehlen.

Am rigorosesten verfuhr man mit dem dramatisch allerdings schwächsten Akt, dem vierten. Für viele Bearbeiter war wohl die kaum darstellbare Geisterschlacht der Grund, daß man, Hochgebirge und Vorgebirge zusammenlegend, oft unter Verzicht auf die Mitwirkung des Kaisers und der drei Gewaltigen, möglichst rasch zu Mephistos Siegesmeldung gelangen wollte, um dann, noch vor dem Kaiserzeltbild, den Akt unter Viktoria- und Fanfarenjubiläum theatralisch zu schließen. Max Reinhardt hingegen scheint an der „Urmenschenkraft“ der Gesellen besonderen Gefallen gefunden zu haben, da er die drei Gesellen und Eilebeute unverkürzt zu Worte kommen läßt. – Besonderer Gunst erfreut sich auch das Philemon-Idyll, das bei fast allen Bearbeitern originalgetreu erhalten bleibt, und dies gilt auch von den allerdings stärkster Bühnenwirkung sicheren Auftritten der „vier grauen Weiber“, von Fausts Grablegung und der „Finsteren Galerie“. – Die Kürzung in den letzten Bildern ist davon abhängig, ob man die Anachoretenzene beibehält oder nicht. Die meisten Bearbeiter verzichten darauf und beschränken sich auf die „Apotheose“; so sind die Patres, die Seligen Knaben, die damit zusammengehörigen Engelchöre oft, wie bei Witkowski und Modes, völlig beseitigt, und nur der Pater Marianus bleibt bestehen, womit die herrliche Verssymphonie des Tragödienausklangs schmerzlich beeinträchtigt wird.

Bei allen Strichen, in welcher Bearbeitung sie auch erscheinen, ist aber die für die deutsche Bühne auch sonst in der Klassikerdramaturgie beobachtete Tatsache festzustellen, daß eine übereinstimmende Einheitlichkeit, ausgenommen bei einigen Textstellen, nicht besteht. Eine für alle Bühnen vorbildliche Textbehandlung wird nicht erzielt. Hinzudichtungen, womöglich aus eigener Produktion, kommen kaum mehr vor, nur Berger läßt sich dreimal dazu verleiten, Witkowski und Lauckner benutzen Paralipomena, sonst werden dergleichen Fremdkörper während der zweiten Periode der Faustdramaturgie durchgehends vermieden; hingegen herrscht noch oft eine Neigung für ein unerwünschtes Zusammenziehen von Rollen, die Übertragung des Textes an andere Personen, zumeist wohl aus Personalmangel, in den Einrichtungen vor,

auch das leidige Sprechen von Tuttis durch Einzeldarsteller, der Vortrag der Trojanerinnenchöre durch Panthalis u. ä. Verunstaltungen sind noch gang und gäbe. Besonders zu rügen ist noch die Unempfindlichkeit der Dramaturgen gegen Vers- und Reimgefüge. Hierin wäre in Zukunft größere Pietät wünschenswert, umso mehr als sie leicht zu bewahren ist. Zusammenfassend ist aber festzustellen, daß keiner der genannten Bearbeitungen bedenkenlos der Vorzug gegeben werden kann; einer restlos alle Anforderungen erfüllenden dramaturgischen Lösung ist man wohl beträchtlich näher gekommen, gefunden ist sie aber noch nicht. In aller Bescheidenheit erwarten sämtliche behandelten Bearbeiter selbst die Ideallösung noch von der Zukunft.

Als 1895 Ernst Possart vor seiner Münchner Gesamtfaußtinszenierung in einem Einführungsvortrag nach einem Universalmittel suchte, die möglichst textgetreue Wiedergabe des Monumentalwerkes zu erreichen, stellte er folgende Berechnung an: „24 szenische Verwandlungen“, so sagte er, „schreibt der Dichter im I. Teile vor; 16 ersparte Zwischenvorhänge aber repräsentieren zusammen eine Zeitdauer von mindestens 30 Minuten, in welcher Zeit ich schon bequem den ‚Prolog im Himmel‘ und die . . . ‚Walpurgisnacht‘ vorführen kann, ohne die Zeitdauer der Aufführung über das gebräuchliche Maß ausdehnen zu müssen.“ Dabei stützte sich Possart auf die reichen technischen Mittel seines Hoftheaters. Und es wurde bereits mehrfach angedeutet, daß die Entwicklung des Dekorations- und Darstellungsstils für die Faustdramaturgie von entscheidendem Einfluß wurde. Schon Devrient erkannte, daß eine befriedigende Inszenierung des Gesamtfaußt auf der Normalbühne seiner Zeit unmöglich war, und konstruierte seine Mysterienbühne, auf der es zum ersten Male gewagt werden konnte, die gewaltige Dichtung zur Schau zu bringen. Bühnenleiter, die Devrients künstliche Konstruktion ablehnten, bekannten sich bald zu den Fortschritten der Theatertechnik, namentlich nach Einführung und zunehmender Vervollkommnung der elektrischen Beleuchtung. So empfahl Dingelstedt die „Wandeldekoration“ nach Bayreuther Vorbild als beste Möglichkeit szenischer Andeutung für das „phantasievolle Nachtstück“ der romantischen Walpurgisnacht bis zur Kerkerszene. Wilbrandt hat dann 1883 diesen Vorschlag zum erstenmal auch in der „klassischen Walpurgisnacht“ verwirklicht. Natürlich gewann jeder Dramaturg für Szenen wie „Osterspaziergang“ und die „Walpurgisnächte“ in der neuen technischen Erfindung einen erfolgversprechenden Ausweg, um die widerspenstigen Szenenfolgen möglichst lückenlos zu erhalten. Noch bei der Leipziger Aufführung der Witkowskischen Bearbeitung kam die Wandeldekoration zur Anwendung, und auch Weiser behielt sie 1908 in Weimar noch bei.

Es verstand sich von selbst, daß in einer Zeit, wo die üblichen Faustinszenierungen dekorativ noch meist aus dem vorhandenen Opernfundus bestritten wurden, nur größte Bühnen wie Hamburg, Dresden, Wien oder München sich zu einer Wiedergabe des II. Teils entschlossen (Berlins Staatstheater wartete bis 1933); wenn sie es wagten, dann aber geschah es mit all dem überladenen Prunk, wie er in der zeit-

genössischen Malerei Makarts und durch die Meininger und Bayreuther Vorbilder Mode geworden war. Dieser rein illusionistische Dekorationsstil, der die Faustaufführungen zur kulturhistorischen Gemäldeausstellung herabwürdigte und das Dichterwort überwucherte, war der Verbreitung des II. Teils eher hinderlich als förderlich, und F. Th. Vischer hat ihn in seiner Spöttelei „Ausstattungsstück ist nun dein Faust geworden“ mit Recht gegeißelt. Höhepunkt einer solchen Prunkinszenierung war die unter Possart 1895 in München veranstaltete; sie offenbarte alle Auswüchse des Gründerjahrestils und alle Errungenschaften einer bereits hochentwickelten Bühnentechnik.

Mit der Jahrhundertwende geriet das Faustinszenierungsproblem in das Zeitalter der Bühnenreformen; das dramaturgische Problem trat neben das der szenischen Gestaltung, ja oft ist gerade die Bühnenbildnerische Neuformung der Anreiz zu neuen dramaturgischen Versuchen. Wie es denn auch kein Zufall ist, daß die vorher angeführten drei- und zwanzig Faustbearbeiter, ausgenommen Witkowski, durchweg Bühnenleiter und Regisseure waren, denen dramaturgische und szenische Lösung gleichberechtigt am Herzen lag. So wurde die weitgehendste dramaturgische Schonung des Originaltextes durch die neuen technisch-dekorativen Hilfsmittel ungemein gefördert. Und auch der seitdem sich vollziehende Stilwechsel vom naturalistischen Bühnenbild zum stilisierten oder magisch-realistischen wirkte sich reformierend auf die Inszenierung des Faust aus.

Den mehrstöckigen Aufbau Devrients mit seinem konzentrierenden Übereinander des szenischen Ablaufs löste das vorüberrollende Panorama der Wandeldekoration Wilbrandts, schließlich, nach einem Zwischenversuch mit Panoramawänden, die von Lautenschläger erfundene Drehbühne ab. Reinhardt und Martersteig bedienten sich als erste dieser zunächst für Opernzwecke gemachten Erfindung: Reinhardt, indem er den I. Teil noch in rein naturalistisch-plastischen Bildern auf der Drehscheibe aufbaute und erst beim II. Teil zu einer von Roller-Wien in Anlehnung an die Münchner Reliefbühne vereinfachten, fast stilisierten Gestaltung des Bühnenbildes vordrang, Martersteig, indem er ebenfalls auf der Drehbühne seine zwischen Illusion und Stilisierung wechselnden Szenen abrollen ließ; denn einerseits benutzte Martersteig die Reformen des Münchner Künstlertheaters, andererseits bediente er sich noch malerischer Illusionsmittel, so auch noch der von den Thessalischen Feldern bis Arkadien reichenden Wandeldekoration. Die zu Bühnenbildnerischen Kreissegmenten zwingende und deshalb für den II. Teil weniger geeignete Drehbühne führte, um noch raschere und vorteilhaftere Abwicklung und Raumgestaltung zu erzielen, zu neuen Versuchen mit „Faust“ auf der Wagenbühne (Braunschweig) und auf der Versenkbühne (Dresden). Die von Reinhardt begonnene Heranziehung der bildenden Kunst für das Bühnenbild überwand die erstarrte Kulissentradition und führte zu einer stärkeren Intensivierung der szenischen Ausdrucksmittel. Bahnbrechendes leistete dabei die Münchner Reliefbühne mit Fritz Erlers großzügigen Bühnenbildern zu „Faust I“, die in Dr. Hagemanns Mannheimer Stil-

bühnenversuchen ihre künstlerische Fortsetzung fanden. Die Relief- und Stillbühnen bauten jedenfalls der noch immer herrschenden Gefahr einer Veroperung oder eines Abgleitens in die revue-artige Schau des Faust II. Teil mit bestem Erfolg vor. Zudem wirkten sich auch die durch den Weltkrieg verursachten Materialnöte der Theater dahin aus, die Szenerien nur andeutungsweise, doch illusionsüberzeugend einzurichten. Die Folge war, daß das Dichterwort und das darstellerische Spiel eindeutig in den Vordergrund rückten und die dekorative Umrahmung stilisiert, d. h. mehr und mehr der Phantasie des Zuschauers überlassen wurde, indem man sie auf das Wesentliche beschränkte. Man kam so, nur von Licht und Farbe unterstützt, zu einer völligen Entsinnlichung und tieferen Vergeistigung der *Mise en scène*, wie sie Carl Zeiß bei seinem Frankfurter Urfaust, Kronacher bei seinem Leipziger Gesamtf Faust, Leopold Jessner 1924 bei seiner Berliner Faust I-Inszenierung und zuletzt Weichert 1924 in Frankfurt anwandten, wobei man entweder wie Zeiß nur vor wechselnd beleuchteten Vorhängen oft silhouettenhaft spielte oder wie Jessner die Bilder aus schwarzem Rundhorizont herausleuchtete, so daß Faust z. B. seine Monologe nicht im mit „Urväterhausrat“ vollgestopften Studierzimmer, sondern wie von einer Steinkanzel herab zelebrierte oder Sievert den Dom durch ein Gretchen überwuchertes gewaltiges Kreuz andeutete.

Goethes „Faust“, namentlich der I. Teil und der „Urfaust“, dienten bei all den Versuchen als entscheidender Prüfstein zur Erprobung neuer technischer Mittel und Bühnenbildnerischer Reformen, wie die Inszenierungen Erlers, Hagemanns, Waags, Zeiß' und Jessners beweisen. Aber die dabei erworbenen Erfahrungen kamen in der Folgezeit auch dem II. Teil zugute; sie führten schließlich zu der ermutigenden Bearbeitung des Intendanten Modes, der den „Faust für jede Bühne“ einrichtete. Gerade die technische Vervollkommnung und die Bühnenbildnerische Vereinfachung ermöglichten nunmehr selbst kleineren Bühnen die Aufführung des Gesamtf Faust. Die Drehbühne in Verbindung mit der außerordentlich verbesserten Bühnenbildprojektion war der zuletzt beschrittene Weg, um das Inszenierungsproblem des Faust II modern zu lösen; Saladin Schmitts Inszenierung in Bochum und Ludwig Sieverts Bühnenbildgestaltung für die Frankfurter „Adorationsbühne“ in der Inszenierung Weicherts, beide zum Goethejahr 1932, haben damit Zukunftweisendes geleistet.

Ein Gesichtspunkt muß zum Schluß noch flüchtig erwähnt werden, der für rasche Szenenabwicklung und dadurch für eine Gesamtgestaltung des Bühnenfausttextes wesentlich werden konnte: die Verwendung der Musik. Unter Berufung auf Goethe konnten sich manche Bühnenbearbeiter nicht genug tun an eingeschobenen Zwischenmusiken, Märschen, Balletten und Chören. Abgesehen davon, daß unter den achtzig vorhandenen Bühnenmusiken zu „Faust“ noch keine der Dichtung ebenbürtige oder Bühnenbrauchbarste gefunden wurde, ist es auch aus praktischen Gründen erwünscht, die Musik möglichst einzuschränken, um auch hierdurch der Veroperung vorzubeugen und das In-die-Breite-Zerfließen des Bühnenfaust zu verhindern. Die musikalische Unter-

malung wurde denn auch im Laufe der Dezennien mehr und mehr zurückgedrängt und auch dadurch der Dichtung weiterer Spielraum erwirkt. Goethe, der Eckermann gegenüber zwar die große Bedeutung der Vertonung für sein Werk hervorhob, hat letzten Endes doch sogar die melodramatische Behandlung, wie Radziwill sie zuerst anstrebte, mit der Überlegung abgelehnt, „daß diese ihre eigene Musik in sich tragende Dichtung keiner so belastenden musikalischen Beihilfe bedürfe“. Und auch die Entwicklung des Darstellungsstils, die Intensivierung der Sprache, wie sie sich in den letzten Jahrzehnten, namentlich am Expressionismus geschult, der deutsche Schauspieler zu eigen gemacht hat, ist ein weiteres Mittel, die möglichst lückenlose Darbietung des Faust II auf der Bühne zu unterstützen. Verschleppte Tempi kosten viel Zeit. Man denke nur an die pathetische Breite eines Possart und die geraffte Intensität Gründgens', der beiden Gegenpole der Mephistodarstellung innerhalb einer fünfzigjährigen Stilentwicklung, um zu ermessen, wie Sprechweise und Tempo einen Aufführungstext hemmen oder beschwingen können.

Wie sich das Inszenierungsproblem des „Faust“ in Zukunft gestalten wird, läßt sich nicht prophezeien, abgeschlossen ist es nicht. Wo Könige bauten, werden auch künftig noch die Kärner Dienste zu leisten haben. Schon begann man, Adolphe Appias Anregungen zu folgen und die theatralische Wirkung nur aus dem geistigen Sinn der Dichtung, ohne jede Rücksicht auf szenische Umwelt zu erzielen, schon unternahm man theoretische Versuche, mit neuen „Raum“- und „Monumentalbühnen“ oder mit aufwärtssteigenden Prospekten das Aufschweben der Engel in der „Apotheose“ zu veranschaulichen oder, eine letzte Auswirkung der Goetheschen „Laterna magica“, durchsichtige Lichtdekorationen zu verwenden und sogar Inszenierungen im Stil der echten Mysterienbühne zu planen. Wenn uns von der Bochumer Faust II-Inszenierung 1928 berichtet wird, daß es gelang, unter Verwendung ultra-violetter Strahlen die Kostüme der Lamien in leuchtende Gerippe und Schlangen zu verwandeln, so darf man annehmen, daß künftig unter Zuhilfenahme neuester elektrischer Erfindungen, des Radios und Films sich szenische Probleme des „Faust“ künstlerisch bezwingen lassen, die heute noch letzter Lösung harren; man denke an die Geisterschlacht, Euphorions Tod, Mephistos Siebenmeilenstiefel, an Homunculus, Proteus, an das Aufflammen der Engelrosen u. a.

Jedenfalls hat kein Werk der dramatischen Weltliteratur das Theater so stark zur Besinnung auf seine innerste Aufgabe erzogen und immer wieder zur Befreiung von eingefrorener Tradition beigetragen wie Goethes Gesamtfaust. Und diese Entwicklung ist noch nicht abgeschlossen. Wenn man beobachtete, wie gerade in den letzten Jahrzehnten dem durch bühnentechnische Fortschritte und verschwenderische Revueaufmachung verwöhnten Publikum nicht mehr der angestaunte szenische Zauber, sondern das Eindringen in das Verständnis der Dichtung das Primäre wurde, wenn Gründgens in seiner letzten Inszenierung 1941/42 die gewaltige Auseinandersetzung Faust-Mephisto in neuer geistiger Perspektive aufleuchten ließ, so scheint die Ent-

fesselung der deutschen Faustbühne noch nicht beendet und Felix Weingartners Brief vom 21. April 1909 an Max Martersteig noch immer in Geltung zu sein, wenn der Komponist schreibt: „Aus beiden Aufführungen, Deiner und Reinhardts, habe ich von neuem gelernt, ein wie schweres Problem der Faust ist. Ihn wirklich zur Erscheinung zu bringen, ist wohl erst kommenden Geschlechtern vorbehalten. Es sieht halt im leiblichen Auge und Ohr immer anders aus als im Geist.“

Eine künftige Ideallösung wird aber an den erprobten Errungenschaften eines Jahrhunderts festhalten: ein festspielmäßig dargebotener, mit allen technischen Mitteln künstlerisch geförderter, im Bühnenbild wie in der Darstellung bis ins Letzte intensivierter und vergeistigter zweiteiliger Gesamtfaust!

NP. Seit Erscheinen dieser Arbeit haben Gustaf Gründgens und der Bühnenbildner Teo Otto mit ihrer Inszenierung des Gesamtfaust am Deutschen Schauspielhaus Hamburg in den letzten Jahren eine zukunftsweisende neue Lösung gefunden. Der „Faust I“ wurde in dieser Fassung auch dokumentarisch als Film festgehalten, wenn auch mit einigen spezifisch filmischen Abwandlungen.

