

GERHARD KAISER

Gibt es einen 'Faust' nach Peter Stein?

*'Faust' in Weimar: dramatische Zuspitzung nach Steins leuchtender
theatralischer Bilderflut – Ein Diskussionsbeitrag*

Originalbeitrag erschienen in: *Goethe-Jahrbuch* 118 (2001), S. 315-321

GERHARD KAISER

Gibt es einen 'Faust' nach Peter Stein?

*'Faust' in Weimar: dramatische Zuspitzung nach Steins
leuchtender theatralischer Bilderflut¹*

Ein Diskussionsbeitrag

Goethes Faust war einmal der literarische Nationalheld der Deutschen. Sein 'Streben' vereint Selbstentfaltung und Weltbemächtigung und galt als gänzlich deutsche Tätigkeit. Grenzenloser Ausgriff machte ihn zur Leitfigur der bürgerlichen Gesellschaft im heraufkommenden Industriezeitalter mit ihrem Expansionismus und Fortschrittsoptimismus, als dessen Speerspitze sich die Deutschen seit dem Wilhelminismus empfanden. Töne der Skepsis wurden überdeckt. Diese Welt ist in den Katastrophen des 20. Jahrhunderts untergegangen.

Unsere Zeit mit ihren finsternen geschichtlichen Erfahrungen kann in *Faust* eine visionäre Kritik entziffern, die Goethe an der Epochenschwelle entfaltete. Er entwarf Faust als Menschheitsgestalt in den Koordinaten der Moderne mit ihren exponential wachsenden Welteingriffstendenzen und -potentialen. Er ist repräsentativ als Extremfigur, bei der die Möglichkeiten, Grenzen und Gefahren des Menschen nicht zuletzt daran sichtbar werden, daß er die Grenzen des Menschen nicht anerkennt. Faust will in einer Art von Selbstvergötterung aus den Bedingungen und Vorgegebenheiten der menschlichen Existenz ausbrechen und zum Schöpfer seiner selbst und eines neuen Menschen in einer neuen Welt werden.

Sein absoluter Verfügungsanspruch verdunkelt, daß zu den Unverfügbarkeiten des Lebens auch das Geschenk und die Ermöglichung des Lebens selber gehört, daß der Mensch empfangen wird in jedem Sinn und aus einer Liebe lebt, die vom Biologischen bis in seine geistige Entfaltung als Person und Individuum reicht. Faust durchschreitet die Zusammenbrüche eines enthemmten Welt- und Lebensverzehrs, und er begegnet dem Gestaltenreigen des Lebendigen mit einer vergeblichen Sehnsucht, weil sein radikaler Zugriff und sein Lebenshunger seine Hingabefähigkeit aushöhlen.

Am Ende steht er im Wahn, ein neues Paradies ermöglicht zu haben, vor dem Trümmerhaufen seiner Welt, der bei Goethe überwölbt wird von einer innerweltlichen Erlö-

¹ Eine Kurzfassung dieser Überlegungen erschien am 11. Juli 2001 im Feuilleton der *Welt*. Auf die wissenschaftliche Literatur einzugehen ist hier nicht der Ort. Eine messerscharf genaue Abrechnung mit dem Versagen der Kritik angesichts der Steinschen Inszenierung gab Ekkehart Krippendorff im *Freitag* am 3. November 2000: *Die Moderne auf dem Prüfstand Peter Steins Inszenierung des ungekürzten 'Faust' in Berlin*. – Zur Begründung meiner Faust-Interpretation verweise ich auf meine Bücher: *Ist der Mensch zu retten? Vision und Kritik der Moderne in Goethes 'Faust'*. Freiburg 1994 sowie: *Goethe – Nähe durch Abstand. Vorträge und Studien*. Jena, Weimar 2001.

sungshoffnung. Sie richtet sich auf die Kräfte der Liebe, in der die Welt ruht. Sie erscheinen in einer Symbolreihe, die sich von der Gottvaterdominanz des *Prologs im Himmel* über die Verkündigung des liebenden Christus in der Osternacht zur Verherrlichung des 'ewig Weiblichen' hinbewegt. Es tritt Faust in Margarete als unbedingte Hingabe entgegen, die sich durch ihn schuldhaft bis zum Wahnsinn verstricken, aber nicht im Kern zerstören läßt, und triumphiert in der 'Jungfrau, Mutter, Königin, Göttin', deren Gnade der Faustschluß anruft.

Dieses Weltspiel, dessen ungebrochene Aktualität uns geradezu anspringt, bietet sich in seinen 12111 Versen als ein gebirgsartiger Gesamtkomplex mit Gegensätzen und Schichtenverwerfungen dar, abgeschliffen und poliert durch eine Rezeptionsgeschichte, die Faust als Menschheitsheros mit trügerischem Glanz überzogen hatte. All das konnte wie eine steinbruchartige Verfügungsmasse erscheinen für die lange bei uns herrschende Inszenierungsweise, bei der Regisseure, statt sich am Werk, seinem Weltbild und seinem Appell abzuarbeiten, es sich hemmungslos unterwarfen, seinen historischen Ort ausblendeten und es kraft Recht und Gnade der späten Geburt wahlweise der ideologiekritischen Denunziation oder dem krassen Effekt oder beidem zugleich auslieferten. Anstelle der Bemühung, die Deutungskonventionen auf den harten Kern des Werks hin zu durchdringen und nach dem komplexen Werkganzen zu fragen, wurde vielmehr der Nebel der problematischen *Faust*-Tradition zu willkürlichen Figuren geballt. Goethes eigenes 'Zahmes Xenion' 'Legt ihr's nicht aus, so legt was unter' (WA 1, 3, S. 258), die munteren Zynismen des *Vorspiels auf dem Theater* schienen Willkür zu billigen, während sie doch vorgreifend die grenzenlosen Erdreistungen modischer Inszenierer sarkastisch unterliefen.

Tatsächlich wurde das Werk durch up-to-date-Ehrgeiz und eilfertigen Entlarvungswillen verstellt. Fausts große Monologe sind nicht, wie man glauben machen wollte, die Sprechblasen eines anderen Professor Unrat. Faust und Margarete sind nicht Durchschnittsleute, wie zwölf Fausts und zwölf Gretchen zugleich auf der Bühne suggerierten. Parodie und Persiflage können den Fall Faust nicht erledigen, denn er spielt sich historisch uns gegenüber und doch mitten unter uns ab. Seine Hybris ist unsere Hybris, seine Katastrophen drohen uns.

Nicht nur war Peter Steins Unternehmen, *Faust* ohne Streichungen Vers für Vers auf die Bühne zu bringen, den Superlativen einer Weltausstellung gewachsen; als demonstrative Werkvergegenwärtigung wirkte die Inszenierung auch wie ein Paukenschlag gegen das exzessive Regietheater, zu dessen Protagonisten Stein einst selbst mit seiner Bremer *Tasso*-Inszenierung gehört hatte. Gegen die Regie-Novitäten von gestern stellte Steins *Faust* etwas revolutionär Altes: die innere Lebendigkeit des Textes, wenn man sich auf ihn einläßt. Das dialogische Florettgefecht der politischen Amtsträger am Kaiserhof etwa gewann eine geistige Spannung, die den Zuschauer nur wünschen lassen konnte, so pointiert ginge es im Bundestag bei der Haushaltsdebatte zu. Eine gemeinhin für etwas dröge gehaltene Partie des zweiten *Faust*-Teils blühte derweise in Steins Inszenierung auf wie japanische Papierblumen im Wasser.

Stein setzte ebenso konservativ revolutionär auf die Überzeugungskraft historischer Authentizität, der, wenn sie denn vorhanden ist, Aktualität entspringen kann. Die unbedingt liebende Margarete, verstrickt in die Bedingungen ihrer Lebenssphäre – bei Stein weiß man wieder: Sie kann nicht diesseits der Pille und des wiederholt revidierten Paragraphen 218 angesiedelt und in Jeans gesteckt werden; sie ist auch nicht auf den sozialen und ideologischen Muff Krähwinkels um 1800 zurückzustutzen. Wen Not und Kraft dieser jungen Frau nicht aus ihren eigenen, weit von uns entfernten Umständen anspringen, der ist dem Text nicht gewachsen.

Insgesamt zwingt Steins Projekt zur Blickumkehr: Schon die Zeitdauer einer Aufführung, die diese Wortmasse theatralisch vergegenwärtigt, macht unmißverständlich klar, daß das große Werk nicht beliebig einem zerstreuten Halbinteresse, einer banalen Halbinformvertheit, einem durchs Grelle abgestumpften Halbgeschmack; zur Verfügung steht. Es stellt vielmehr seinerseits das Publikum unter einen Anspruch, dem schwer standzuhalten ist. Es wird in allen Kräften des Imaginierens, Fühlens und Begreifens eingefordert, von Bildern, Erfahrungen, Erschütterungen gesättigt und nach vielen Stunden wieder in eine fast fremd gewordene gegenwärtige Alltäglichkeit entlassen. Die ausgebreitete Weltfülle, die sprachliche Pointierung, die strömende Phantasie, das dramatische Ballungsvermögen, der schier überwältigende Facettenreichtum der Figuren und Konstellationen prägen nachhaltig ein, daß wir nicht Nachlaßversteigerer, sondern Beschenkte dieses großen Welttheaters sind. Die beschämende Masse schnöselhafter Rezensentenwitzeleien, wie sie Ekkehart Krippendorff aufgespießt hat, können Steins *Faust* keinen Abbruch tun. Sie sind das Abfallprodukt eines hohen Guts, der Pressefreiheit, die es selbstverständlich jedem Schreibenden auch freistellt, sich zu blamieren.

Doch keine Inszenierung, auch die Steinsche nicht, hat ihr Endziel in Werkvergegenwärtigung. Bei noch so viel Deutungsaskese, wie sie nicht zuletzt aus einem Interview des großen Bruno Ganz als Faustdarsteller Steins sprach, bei noch so viel geduldigem Hinhören, bei noch so viel Bemühung, die Details und Nuancen auszufalten – auch der Steinsche streichungslose *Faust* greift tief in das Werk als Werk ein, und das sogar an einem entscheidenden Punkt: mit der Verteilung der Faustrolle auf zwei Schauspieler. Sie scheint das Theaterproblem der Verjüngung des alten Gelehrten in den jugendlichen Liebhaber der Gretchentragödie im Geniestreich zu lösen. Tatsächlich aber spaltet die Rollenteilung die Einheit der Figur in der Tiefe auf, und wieder bestätigt eine Interview-Äußerung von Bruno Ganz, er habe sich mehr um die jeweilige szenische Präsenz als um die Kontinuität der Gestalt bemüht, diese Tendenz und ihre Konsequenzen.

In seinem Rollenpart war Ganz nicht, wie vor Jahren der uralte Minetti, ein Greis, aber doch ein Faust im Ruhestand, ein Mann folgenloser Sehnsüchte, nicht der glühende Exzentriker, der den demiurgischen Absolutheitsanspruch des modernen Menschen auszuleben unternimmt – in absolutem Wissen, in absolutem Erleben, in absolutem Verfügen, und sei es, durch Selbstmord, über das eigene Leben. Umgekehrt ist der junge Faust bei Stein zwar ein bezaubernder Liebhaber in sinnlichem und erotischem Feuer, im Taumel der Sprache, der Imagination, der Welt- und Menschendeutungen, aber es fehlt ihm die Selbstübersteigerungsenergie des aus der Studierstube herauskatapultierten Forschers in der Fülle seiner Denkbilder und Weltentwürfe, der noch mit seinen Geistesekstasen Gretchen hinreißt und den absoluten Augenblick der Liebe zum Medium der Selbstverabsolutierung zu machen sucht, die er anders nicht hat finden können. Steins junger Faust hat keinen Hintergrund und weiß von solchen Abgründen wenig.

In der Spaltung der Extremfigur löst sich auch ihre anthropologische und historische Repräsentanz und damit die Leitlinie des Dramas auf. Denn die Unmöglichkeit von Fausts totalitärem Unternehmen äußert sich auch darin, daß er alles Mögliche in sich spüren will, daß er alles gleichzeitig in sich zusammenraffen und ins Extreme steigern will, was der Mensch allenfalls gebrochen und im Durchgang haben kann – so auch die panoramische, aber distanzierte Fülle des Alters und die punktuelle Energie der Jugend. Fausts Verjüngung ist die Aktivierung letzter Reserven, die noch gelingend letztendlich nur scheitern kann – und das muß auf der Bühne gespielt werden.

Mit dem Verzicht der Steinschen Inszenierung auf diese organisierende Mitte der Figur entsteht, trotz größter Intensität im einzelnen, eine gewisse Unverbindlichkeit des Bil-

derbogens. So erzielt Steins theatralisches Feuerwerk zum Zweck, die Instanz Text unvergeßlich aufleuchten zu lassen, zwar einen *point of no return*. Aber es fordert zugleich einen Faust nach Peter Stein heraus, der wieder stärker einer konzeptionellen und darin auch vereinheitlichenden Regie Raum gibt. Es gilt dabei, wie Stein das Werk zum Sprechen zu bringen, selbst wenn man – entgegen Stein – große Textbestände preisgibt oder umformt.

Die Inszenierung *Faust. Der Tragödie Ester Teil* des Deutschen Nationaltheaters Weimar durch das Regieduo Julia von Sell und Karsten Wiegand, die am 17. März 2001 Premiere hatte, stieß entschieden in diese geistige Situation hinein. Die Teilnehmer der 77. Hauptversammlung der Goethe-Gesellschaft hatten Gelegenheit, diese Aufführung am 8. Juni 2001 im Deutschen Nationaltheater Weimar zu erleben.² Da die Goethe-Gesellschaft während der Hauptversammlung eine ihrer goldenen Medaillen, die höchste Auszeichnung der Gesellschaft, Peter Stein für seine Inszenierung verliehen hatte, geriet sie damit ins Spannungsfeld zweier Inszenierungen, die unterschiedlicher nicht hätten sein können. Es entstand eine Konstellation von großer Fruchtbarkeit und weitreichendem kulturellen Zeichencharakter, die vielleicht noch besser hätte genutzt werden können, wenn das Tagungsprogramm das Problem angepackt und thematisiert hätte. Leider zeigten nicht wenige Publikumsabgänge im Weimarer Nationaltheater noch vor Beginn der Gretchentragödie, daß die subtile Dialektik des Umgangs mit dem Werk in der Weimarer Darbietung einem Goethe-Konservatismus nicht leicht zugänglich ist; allerdings bekundete sich auch in zahlreichen intensiven Randgesprächen während der Tagung, wie groß die Bereitschaft und Dringlichkeit war, sich mit dieser Inszenierung in ihrem grundsätzlichen Problemgehalt auseinanderzusetzen. Ich versuche mit diesen Überlegungen, wenigstens im Nachhinein diese Frage anzufassen.

Natürlich ist es fragwürdig, die Weimarer Inszenierung in ihren viel bescheideneren Ressourcen an Probenzeit, Schauspielern und Mitteln und vor allem in der Beschränkung auf den ersten Teil der Tragödie auf das Steinsche Unternehmen zu beziehen. Und doch gibt es einen prinzipiellen Punkt der Vergleichbarkeit – im Gegensatz. Der Weimarer Faust Thomas Thiemes ist in seinen inneren Widersprüchen doch einer: schwer, fast massig, geschüttelt von Lebenssinnfragen und ausgreifendem Verlangen nach umfassendem und ganzheitlichem Leben, ein älterer Mann mit noch knirschender Vitalität, eine pathetische Theaterfigur nicht ohne komische Züge, befremdlich, doch mit erkennbaren Korrespondenzen zu New Age, Neuer Sensibilität und einer theatralischen Figurentradition, für die ich hier Brechts Baal oder Barlachs Blauen Boll nennen will.

Mag der Faust Thiemes im Dröhnen und Wüten der Abrechnungs- und Aufbruchsmomente dem Text einiges an Differenzierung schuldig bleiben, ist er doch auch einer großen staunenden und vorsichtigen Stille fähig. Mag er für die Dimension des Selbstvergötterungs- und Weltbemächtigungsanspruchs zu dumpf, zu wenig intellektuell expansiv sein, mögen die großen metaphysischen Brennpunkte – die pansophische Kosmosvision, die Erdgeistbeschwörung – zu sehr zu autistischen Exzessen geraten; unwiderstehlich jedoch ist der Eindruck des Balancierens am Abgrund, des existenziellen Ernstfalls, der zu allem entschlossenen Lebensverzweiflung, der in der Gelehrtentragödie sonst so häufig fehlt.

² Das Deutsche Nationaltheater Weimar hat für seine Faust-Inszenierung am 29. November 2001 den Bayerischen Theaterpreis in der Kategorie Sprechtheater/Schauspiel erhalten.

Diesem schon angejahrten Faust glaubt man die paradoxe Verjüngungsmöglichkeit, die emotionale und sexuelle Kraft, weil sie unterdrückt rumorend von vornherein in ihm zu spüren ist. In der *Hexenküche* sieht man sie in winzigen Ausdrucks- und Haltungsnuancierungen zu seinem eigenen Erstaunen von ihm Besitz ergreifen. Man glaubt ihm auch die damit von ihm ausgehende Faszination für Gretchen. Er ist häßlich und mächtig, sensibel und lebendig, exzentrisch alt und jung. Exotisch wie ein weißer Elefant tritt er in Margaretes Welt ein. Aber je länger je schlimmer trampelt und wadet er, phantasierend und perorierend, verzweifelt und skrupellos durch die Trümmer dieser Sphäre hindurch.

Ein Höhepunkt dieses Prozesses ist der Mord an Gretchens Bruder Valentin, wie aus dem kampfesunlustigen Koloß, den Mephistopheles zum Jagen geradezu tragen muß, in jähem Umschwung eine blinde Mordwut herausbricht und ihn mit einem lächerlichen Taschenmesser manisch zustechen läßt. Das erinnert an Fausts monologische Rasereien im Studierzimmer, wo es doch nur seine eigenen besessenen Kreideschmierereien sind, aus denen ihm seine Befreiungsvisionen aufsteigen und in deren Staub er zurückfällt. Eine Verzerrungsform solcher scheiternder Durchbrüche ist der Amoklauf noch gegen sich selbst als dunkles Ich, das nicht einmal sich beherrschen und formen kann, geschweige denn die Welt.

In der Weimarer *Faust*-Inszenierung mit der weiten und komplexen Fassung des Helden ist der Faust des zweiten Teils schon angelegt. Und in ihr ist auch die Crux der meisten Inszenierungen, daß nämlich Mephistopheles den Faust überwiegt, von vornherein umgangen, indem diesem auch körperlichen Schwergewicht der extrem junge, tänzerisch agile Mephistopheles von Marek Harloff zugesellt ist, ein schöner, intelligenter verführerischer Lude, kein Triumphator des Bösen, eher einer, der den Konsequenzen seines Spiels, das so gut angelegt ist, achselzuckend den Lauf lassen kann. Er tut nichts, als den Widersprüchen in Faust den Weg zu öffnen und den Blick darauf zu richten.

Diesem sicheren Zugriff der Inszenierung auf die zentrale Konstellation des Werks widerspricht nur scheinbar die sehr freie Textbehandlung. Tatsächlich bringt sie die Aktualität in Fausts Menschheitsrepräsentanz zu zwingender Entfaltung – am deutlichsten in *Auerbachs Keller* und in der Schülerszene mit Mephistopheles. Beide Male ist der Großteil des Goetheschen Textes eliminiert zugunsten aktualisierender Musikeinlagen. Statt der liebvertrauten Universitäts- und Fakultätensatire Mephistos beginnt der mit dem Schüler fast gleich junge Teufel locker angedeutet zu rocken auf das Zentralthema der Rock-Oper *The Wall*: 'We don't need no education'. Er enthemmt damit den tölpelhaft-schüchternen Schüler zu einer stampfend gebrüllten Orgie der Anpassungsverweigerung von unmittelbarer Evidenz für den heutigen. Zuschauer. Gegenbildlich zum Solitär Faust tobt hier ein Nachwuchsfäustchen seinen Überdruß an dem mürrischen gewordenen Käfig der Institutionen und Strukturen aus, die seinem Selbstverwirklichungsgeiz entgegenstehen.

Diese Linie verstärkt sich weiter in *Auerbachs Keller*: Statt der politischen Satire des Flohlieds und anderer damals provokativer Dialogpartien, für deren Verständnis der Leser von heute einen Kommentar braucht, und statt der bieder-bösen Rüpelei der Saufkumpane exerziert eine Horde alkoholisierten Brutalos zwischen Hardrock und Neonazismus ein stößiges Bewegungsritual der Gewalt- und Sexsymbolik und grölt dazu im Kollektivrausch Strophen, die von Eislers SED-genutztem *Solidaritätslied* über die Heimatschnulze des *Was ist des Thürings Heimatland* bis zu Hits aus der Rockszene reichen. So wird verzichtet auf die Wörtlichkeit des Textes zugunsten aggressiver Verdeutlichung seiner Bewegungsrichtung. Es entsteht eine Art Vorspiel zur *Walpurgisnacht*. Noch steht Faust schauernd am Rand; bald strudelt er mit, wenn unter der hohen Intuition des Total-Egozentrikers der Pferdefuß der Totalenthemmung herauskommt.

Werkadäquat potenzierend bei radikalem Bruch mit Gewohntem sind auch die Bild-Erfindungen dieser Inszenierung. Keine Gewölbe der Studierstube – statt dessen Faust im Monolog, körperlich eingepfercht in eine Lesemaschine, deren Apparatur auf ein historisches Gerät von 1588 zurückgeht und zugleich Don Quijotes Kampf mit den Windmühlenflügeln und den Schrifteinfleischungsapparat aus Kafkas *Strafkolonie* assoziieren läßt. Faust windet sich auf dem Rücken, wälzt sich am Boden, taumelt in einer Wolke von Kreidestaub, der seinem visionären Gekritzel entstieg ist. Das sind ungewohnte Bilder, doch von schockierender Textnähe: ‘Den Göttern gleich’ ich nicht! Zu tief ist es gefühlt; / Dem Wurme gleich’ ich, der den Staub durchwühlt’ (V. 652 f.).

Neben solcher Engführung von Bild und Text ist deren wechselseitige Relativierung ein anderes Mittel zum gleichen Zweck der szenischen Kompression. So wird die herrliche Naturidentifikationslyrik in *Wald und Höhle* von vornherein dadurch in Frage gestellt, daß Faust in seinem monologischen Gefühlsrausch rücklings mit gespreizten Beinen auf der Bühne liegt, vom Schritt der Hose her in den Blick kommt und so die sublime Rede aus einem kopflosen Wanst aufzusteigen scheint. Auf dem Blocksberg schließlich ist von Fausts Absolutismus des Weltverzehr nichts übrig als die absolute Entfesselung der Gier, ein Mitstampfen in massenhaft gesichtsloser Sexualität zu Füßen eines hohen Podestes, auf dem Satan agiert, halb aufgeilender Entertainer, halb Agitator. Und aus all dem herausgehoben Lilith, nach der Legende Adams erste Frau, nackt und tänzerisch sich räkelnd, bis plötzlich das Phantom umspringt in das idolisierte Gretchen mit maskiertem Gesicht und totem, armem Körper. Der Bildumschlag signalisiert Fausts Disposition zu jähem Umschlägen zwischen Extremen: aus Weltbemächtigung in Selbstvergessenheit, aus Selbstvergessenheit in eine Selbsterkenntnis, die den eigenen Anblick nicht erträgt.

Dieser Bildumschlag ist die Quintessenz der *Walpurgisnacht*, und sie wird in der hier skizzierten Perspektive zu einem Fluchtpunkt der Inszenierung – trotz äußerster Textreduzierung gerade dieser Partie. Und noch etwas wird hier besonders deutlich: Werkadäquatheit heißt nicht, den Text als museale Instanz festzuhalten, sondern ihn als Ganzes aufzufassen und dabei zuzulassen, daß alles Geschichtliche, auch das Kunstwerk, perspektivisch in den Blick kommt. Jede Wahrnehmung, auch die Wahrnehmung durch Inszenierung, kann und muß mit dem Wandel des historischen Blickpunkts auch neue Aspekte hervor- und geläufige zurücktreten lassen.

Goethes Epochendeutung durch sein Lebenswerk *Faust* erfolgte von der Epochenschwelle her; wir wiederum deuten diese seine Epochendeutung vom Ende der Epoche her. Wie wir heute Bach nicht mehr hören können, als hätten wir Beethoven und Schönberg nie gehört, so können wir Goethes *Faust*, etwa die Landgewinnung des 5. Akts, nicht mehr sehen, als wäre uns nicht die Nachricht von Buchenwald oder dem Archipel Gulag eingebrannt. Dementsprechend führt auch die Radikalschrumpfung nicht nur der christlichen Glaubensmöglichkeiten in unserer Zeit dahin, daß der metaphysische Symbolhorizont des Werks an Strahlkraft verliert, und die noble Nüchternheit der Weimarer Inszenierung gegenüber dieser Dimension scheint mir dem angemessenen Rechnung zu tragen. Um so deutlicher drängt sich im Weimarer *Faust* die Entsublimierungstendenz auf, die in einem verabsolutierten Selbstverwirklichungsanspruch liegt. Wir nehmen sie von einer Massengesellschaft her wahr. Wo die pathetische Parole ‘Alles soll anders werden!’ zum Werbeslogan ‘Wir wollen alles!’ schrumpft, kippt der Übermensch in den Kollektivindividualismus schablonisierter oder depersonalisierter Bedürfnisbefriedigung um. Der Rest ist Katzenjammer.

Wäre hier für Theaterkritik im spezifischen Sinne Raum, mußte neben den großen Leistungen der Faust- und Mephistopheles-Darsteller die unkonventionelle Präsentation von

Nebenfiguren hervorgehoben werden – so etwa der in aller Staubtrockenheit höchst virile Wagner Hasso Billerbecks, in seiner offensichtlichen Tüchtigkeit dem phantastisch ausschweifenden Faust überlegen, oder die Marthe Schwerdtlein Ute Wieckhorsts, ein höchst appetitliches Stück Verführung und Doppelmoral.

Genannt werden muß als eine konzeptionell zentrale Figur die Margarete Claudia Meyers, schnörkellos und intensiv die Liebende, in der am Ende die säkularisierte Inunanzreligion der welttragenden Liebe vorscheint, wie sie Goethe im Erlösungsendspiel des *Faust II* ironisch und gläubig zugleich skizziert. Diese Liebe greift nach dem Menschen, der alles will und vieles kann, außer: sich selbst erfinden und erlösen. Selbst wer immer strebend sich bemüht haben sollte, kann das nicht. Gretchens Ruf, der dem schnöde aus dem Kerker entweichenden Alleswoller, Alleskönner und Allesmacher Faust nachhallt, ist der Laut dieser Liebe, in der sie auch schon gerettet ist. Der Weimarer Rückgriff auf den *Urfaust* in der Kerkerszene läßt Liebe mehr als Macht denn als Sentiment in Erscheinung treten, und die Inszenierung tut gut daran. Der Wegfall der plakativen Stimme mit der Rettungszusage von oben läßt den Text für uns mehr sagen, indem er zuletzt leiser wird.

Peter Steins großes theatralisches *Faust*-Bilderbuch erzielt seinen durchschlagenden Erfolg aus der Erfüllung einer legitimen Publikumshoffnung: auf der Bühne seinen großen kulturellen Traditionen zu begegnen, Räume sich öffnen zu sehen, statt durch Thesen erschlagen und durch besserwisserische Werkdestruktion gelangweilt zu werden. Daß man für die Befriedigung dieses Bedürfnisses bereit ist, über zwanzig Stunden im Theater zu sitzen, zeigt, daß bei Stein Welttheater als fesselndes Weltspiel stattfindet. Und doch kann die so viel kleiner dimensionierte Weimarer Inszenierung daneben glänzend bestehen, weil sie einen ebenso legitimen Wunsch erfüllt. Sie ist bei allem sensuellen und emotionalen Appell intellektuelles und konzeptionelles Theater, das sich in der einen Frage – der Faustfrage an uns – zusammenfaßt: Wohin kommt der Mensch, wenn er die Welt zum Material seines Ich macht? Wer sich für diese Frage interessiert, wer mehr sucht, als ein traditionsgesättigt leuchtendes Gegenbild zur Rasanz und zur wesenlosen Bilderschwemme unserer Tage – im Weimarer *Faust* ist es da. Es ist wie ein Akt ausgleichender Gerechtigkeit, daß Weimar als Goethestadt, die Steins durch viele Jahre bewahrtes und vorangetriebenes Projekt des ganzen *Faust* im Goethejahr nicht an sich ziehen konnte oder wollte, nun nach Steins *Faust* das unendliche Spiel zwischen Text und theatralischer Interpretation auf neuer Ebene neu zu formieren vermochte. *Faust* ganz – das muß nicht unbedingt in extenso der ganze *Faust* sein. Es ist eine Kategorie der Intensität.