

Zeitschrift: Schweizer Theaterjahrbuch
Herausgeber: Schweizerische Gesellschaft für Theaterkultur
Band: 36-37 (1971-1972)

Artikel: Leopold Lindtberg : Reden und Aufsätze
Autor: Lindtberg, Leopold / Jauslin, Christian
Kapitel: Zweimal "Faust"
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-986697>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 02.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Zweimal «Faust»

Faust I. und II. Teil im Zürcher Schauspielhaus

Im Frühjahr des Jahres 1940 brachte das Zürcher Schauspielhaus *Faust I. und II. Teil* an zwei Abenden zur Aufführung. Der Tragödie erster Teil, ein ständiges Repertoire-Stück der deutschsprachigen Bühne, ist auch in Zürich immer wieder in neuen Inszenierungen gespielt worden. Die letzte Aufführung des ersten Teiles vor unserer Inszenierung des Gesamtwerkes fand unter meiner Regie im April des Jahres 1937 statt. In allzu knapper Probenzeit vorbereitet, ließ diese Vorstellung viele Wünsche offen und befriedigte auch uns Ausführende nicht, doch gab sie uns Gelegenheit, Erfahrungen zu gewinnen, die sich drei Jahre später als fruchtbar erweisen sollten.

Der Tragödie zweiter Teil ist meines Wissens seit dem Jahre 1898 in Zürich nicht mehr gespielt worden. Die *Zürcher Statistischen Nachrichten* verzeichnen für das Dezennium 1894—1904 drei Aufführungen von *Faust II*. Für dieselbe Zeitspanne geben sie 12 Aufführungen einer zusammengezogenen Fassung beider Teile an, für die folgenden zehn Jahre 23 Aufführungen einer ebenfalls zusammengezogenen Fassung. Bei der zuletzt erwähnten Aufführung, die im September 1909 unter der Direktion Reucker im Pfauentheater stattfand, handelte es sich im Wesentlichen um eine Aufführung des ersten Teiles, an den sich nach kurzer Überleitung der letzte Akt des zweiten Teiles anschloß. Der Gretchen-Tragödie folgte also nur Fausts Erblindung, Tod und Erlösung.

Was es für eine Bühne bedeutet, beide Teile der Tragödie aufzuführen, kann sich nur vorstellen, wer mit dem Theater und seinen Gegebenheiten vertraut ist. Die Schwierigkeiten, die dieses Unternehmen zumal für unsere Zürcher Schauspielbühne mit sich brachte, die weder räumlich, noch nach der Beschaffenheit ihrer Bühnemaschinerie, noch nach der Größe ihres Ensembles den Anforderungen des überdimensionalen Werkes gewachsen schien, lagen als ein so unwegsamer Berg vor mir, daß ich mich nur schweren Herzens entschließen konnte, die Regie der Aufführungen zu übernehmen. Die Bedenken im Ensemble waren nicht geringer, und ich mußte, einmal zu dem Wagnis überredet, selbst noch viel Überredungskunst aufbringen, um sie zu zerstreuen.

Als es dann aber an die Arbeit ging, war die Begeisterung für die Sache bald stärker als die Furcht davor, und der Einsatz des Ensembles für das Werk war vorbildlich. Von den Hauptdarstellern Wolfgang Langhoff (Faust), Ernst Ginsberg (Mephisto), Hortense Raky (Gretchen) und Maria Becker (Helena) bis zu den Choretiden, denen in beiden Teilen des Werkes schwere und verantwortungsvolle Aufgaben zufallen, überließen sich fast ausnahmslos alle dem unbeschreiblichen Zauber, den die Dichtung umso stärker ausübt, je näher man mit ihr vertraut wird. Gottfried Keller schrieb einmal im *Grünen Heinrich* über die elektrisierende Wirkung der faustischen Sprache. Das Bild ist überaus treffend. Wären wir nicht alle von diesem Strom erfaßt gewesen, so hätten wir die Schwierigkeiten nie zu überwinden vermocht, und die Erschwerungen, die zuletzt noch von außen hinzukamen und über die noch zu sprechen sein wird, hätten das Unternehmen zum Scheitern gebracht.

Wenn nun im Folgenden in kurzen Zügen über unsere Aufführung berichtet wird, so soll hier nicht der Versuch gemacht werden, das wohl meistkommentierte Werk der dramatischen Literatur neu zu analysieren. Auch läßt sich das komplette Bild einer Inszenierung auf wenigen Seiten nicht anschaulich machen, es soll darum nur von den wesentlichsten Gesichtspunkten einer Aufführung die Rede sein, die zwar nur eine unter vielen war, die aber doch, wie ihr Echo weit über Zürich hinaus bewies, einen Platz im Kulturleben der Stadt gefunden hat.

Die Hauptelemente einer Klassiker-Inszenierung sind: Dramaturgische Einrichtung, szenisch-dekorative Lösung und schauspielerisch-sprachlicher Stil.

Über das Stilproblem soll hier nicht ausführlich gesprochen werden. Von den unsichtbaren Schwierigkeiten die schwierigste bestand immerhin im Problem der sprachlichen Behandlung des Verses. Ich bin der Überzeugung, daß realistischer Darstellungsstil, wie er mit vollem Recht als der unserer Zeit entsprechende Stil von unserem Ensemble gepflegt wird, und klangvolle, selbst pathetische Sprechkunst keine Gegensätze sind, ja daß erst die Synthese beider Darstellungselemente den Eindruck vollkommener Natürlichkeit zu vermitteln vermag; einer Natürlichkeit allerdings, die nichts mit den Zufälligkeiten des Alltags zu tun hat, aber den von den klassischen Dichtern behandelten Gegenständen, ihrer Bedeutung, ihrer Größe, ihrer zeitlosen Einmaligkeit gemäß ist.

Im Faust-Drama gibt es nach oben wie nach unten kaum eine Grenze. Von den Naturalismen in «Auerbachs Keller» bis zur oratorienhaften Auflösung der Himmelsszenen führt eine Skala mit un-

endlich viel Tönen und Zwischentönen. Über allen Tönen aber steht der *Gedanke*. Dem Gedanken des Dichters in *der Form* Ausdruck zu verleihen, die der Dichter gewählt hat, sei es Prosa, seien es Knittelverse oder jambische Trimeter, und dennoch immer die reale Situation der dargestellten Figur zu spielen, ist die Aufgabe des Schauspielers.

Dramaturgische und szenisch-dekorative Einrichtung sind bei einem Werk wie dem *Faust* so innig miteinander verknüpft, daß die Probleme kaum getrennt voneinander zu behandeln sind. Es wird notwendig bei der Darlegung des dramaturgischen Problems vom Szenisch-Dekorativen, ja von technischen Dingen die Rede sein müssen. Darum sei vom Sichtbaren zuerst gesprochen.

Meine Einrichtung der beiden Abende sah 22 Bilder für den ersten und 18 für den zweiten Teil vor. Manchem dieser «Bilder» entsprach aber nicht *ein* Bühnenbild, sondern eine Reihe von offenen Verwandlungen (z. B. «Klassische Walpurgisnacht»).

Ein modern eingerichtetes Theater verfügt für solche Aufführungen über schalldicht verschlossene Hinter- und Seitenbühnen, versenkbaren Bühnenboden etc. Uns stand nichts dergleichen zur Verfügung. Unsere technischen Hilfsmittel sind unser relativ gut eingerichteter Schnürboden und unsere gute alte, polternde Drehscheibe, zu der wir wie schon oft unsere Zuflucht nahmen. Ihre sichtbare Verwendung wurde aber im I. Teil auf den «Osterspaziergang» und die «Walpurgisnacht», im II. Teil auf die «Klassische Walpurgisnacht» und Helenas Wanderung von Menelaos' Palast zu Sparta nach Fausts mittelalterlicher Ritterburg beschränkt. Die Drehbühne gab uns die Möglichkeit, im I. Teil die vor der Walpurgisnacht liegenden Bilder der Gretchen-Tragödie nicht nur in raschen, oft nur wenige Sekunden beanspruchenden Verwandlungen abzuwickeln, sondern sie auch in einen reizvollen, gemeinsamen szenischen Rahmen zu spannen, in welchen sich die Schauplätze vor und in Gretchens Haus, in Frau Marthes Garten und Stube, auf Straßen, Spaziergängen und schließlich auch am Brunnen und im Zwinger als Gesamtbild einer mittelalterlichen deutschen Kleinstadt zusammenfassen ließen, die sich verwinkelt und eng, mit Giebeln, Mauern und Mäuerchen, Nischen, Gittern und Kreuzen, Bäumen, Sträuchern und Blumen um den Kirchturm zusammendrängte. Die zentrale Anordnung der vielen kleinen Räume, die immer wieder den Durchblick über Mauern, durch Türen und Torbögen offen ließen, ergab den Eindruck einer in sich geschlossenen «kleinen Welt», der durchaus beabsichtigt war und der Gesamtkonzeption der Aufführung entsprach. Die Bilder «Wald und Höhle» und «Dom», denen der etwas verspielte Cha-

rakter der Kleinstadt-Dekoration nicht entsprochen hätte, wurden auf einem dafür freigelassenen Platz der Drehscheibe als geschlossene Dekorationen eingebaut. Im wesentlichen aber waren der Bühnenbildner Teo Otto und ich darauf bedacht, den Rahmen der Bilder so weit wie möglich zu spannen und, wo es anging, mit offenen oder teilweise offenen Räumen zu arbeiten.

Um dem durch die geringe Bühnentiefe bedingten Raummangel abzuhelfen, um ferner Szenen von größter Intimität und einzelne conférenceartig gesprochene Partien insbesondere der Mephisto-Rolle dem Zuschauer möglichst nahezubringen, schließlich auch, um für bestimmte Szenen einen Auftritt vor dem Bühnenrahmen zu gewinnen, wurde das vergrößerte Orchester überdeckt. So wurde eine Vorbühne geschaffen, die um eine Stufe tiefer lag als die Hauptbühne und zu der ein Auftritt aus der Tiefe führte, der im II. Teil durch eine kleine, primitive Versenkung ersetzt wurde. Diese Versenkung, ein Novum in unserer Bühnenmaschinerie, war uns unentbehrlich für die Szene, in der Faust, Mephists Zauberschlüssel in der Hand, zu den Müttern versinkt, sowie für sein Auftauchen in der folgenden Szene, da er mit dem geraubten Dreifuß aus dem Nichts der geheimnisvollen, nie ergründeten mythologischen Urtiefe wieder aufsteigt, um Helenas Schatten zu beschwören. Eine zweite Versenkung mußte für Helenas Verschwinden ins «düstere Reich» dienen. Sie war in die Felsen Arkadiens eingebaut und verursachte Maria Becker, unserer Helena-Darstellerin, die leider nicht schwindelfrei ist, manche schwere Stunde.

Mit diesen beiden Handversenkungen wurde den erfüllbaren Ansprüchen an übernatürliches Erscheinen und Verschwinden Rechnung getragen. Im übrigen waren wir darauf bedacht, die Aufführung nicht mit den Requisiten der Märchenoper zu überlasten. Mephists Zauberamtel, die Siebenmeilenstiefel und andere der Fabelwelt entnommene Beförderungsmittel mußten dem Zuschauer auf weniger handgreifliche Weise vorgetäuscht werden. Und es erwies sich wie schon oft, daß das Mittel phantasievoller schauspielerischer Suggestion und vor allem der Zauber des Wortes stärkere Wirkungen zu erzielen vermögen als raffiniert eingesetzte Bühneneffekte. So verzichteten wir sogar in der oben erwähnten Beschwörungs-Szene, da Faust vor dem Kaiser das Bild Helenas erstehen läßt, auf das körperliche Erscheinen Helenas und Paris'. Die Szene wurde so dargestellt, als ob sich das Theater umgekehrt hätte. Die Bühne stellte den Zuschauerraum vor und das von den Schauspielern dargestellte höfische Publikum starre in den Zuschauerraum, als ob dort die Bühne wäre. Alles was auf der vermeintlichen Bühne geschieht, wird ja von

den Zuschauern des Zauberspiels deutlich gesagt und kommentiert, während die agierenden Figuren (Helena und Paris) stumm bleiben. Die Wirkung dieser Szene war suggestiver, als wenn das griechische Liebespaar leibhaftig erschienen wäre, und die Anordnung der Sprecher, die direkt in den Zuschauerraum reden konnten, gestattete überdies eine größere Eindringlichkeit, als wenn sie sich zu einer seitlich oder im Hintergrund der Bühne angebrachten zweiten Bühne hätten wenden müssen.

In der «Klassischen Walpurgisnacht» allerdings wurde alles daran gesetzt, um die seltsame Tier- und Geisterwelt so lebendig und phantastisch als möglich erstehen zu lassen. Sphixe, Greife und Sirenen waren leibhaftig da, Faust ritt auf einem richtigen Kentaur, Lamien erschienen, verwandelten sich und platzten, Mephisto wurde im Handumdrehen zur Phorkyade und über allem schwebte Homunkulus in seiner gläsernen Retorte.

Das zweite, nicht mehr der technischen Sphäre angehörende Problem der szenischen Lösung war die Frage einer stilistisch-malerischen Ausdeutung und einer bildhaft eindrücklichen Zusammenfassung des gesamten Werkes vom Prolog im ersten bis zum Schlußbild des zweiten Teiles. Das Faust-Drama, das Goethe als Jüngling konzipiert, als 82-Jähriger abgeschlossen hat, das vom Sturm und Drang bis zur Romantik alle dichterischen, philosophischen und wissenschaftlichen, alle ethischen und politischen, alle gläubigen und abergläubischen Regungen des großen Geistes samt ihren Widersprüchen spiegelt, dieses Lebenswerk, dessen Einheit in der Vielfältigkeit liegt, in *einen* bildhaften Rahmen zu fassen, wird immer eine gleichermaßen faszinierende wie unlösbare Aufgabe bleiben.

Wir gingen bei unserem Versuch einer Lösung von der Vorstellung des ersten und des letzten Bildes der Tragödie aus. Die beiden Himmelsbilder sind — nicht nur äußerlich gesehen — die Eckpfeiler in der gewaltigen Architektur des Faust-Dramas. Ausgehend von der Vorstellung gothischer Altarbilder, setzten wir vor unsere Bühne einen holzgeschnitzten Rahmen, der die Szene vor einem mattgoldenen, in Triptychonform gestellten Hintergrund umfaßte. Die Bilder selbst sollten sich so klar und durchsichtig wie möglich in leuchtenden Farben, ohne feste Bindung an Perspektive und naturalistische Logik, von den drei vergoldeten Holzwänden abheben, die von Fall zu Fall auch als Projektionsfläche dienen konnten. Die Umrahmung setzte sich nach vorne, die Vorbühne oben und seitlich umfassend, fort und bildete mit zwei gotischen Türmen Nischen, in welchen in den Himmelsbildern musizierende Engel gruppiert waren. Diese holzgeschnitzte Umrahmung eignete sich vorzüglich für

fast alle Bilder. Die Türme ordneten sich sinnvoll Fausts Studierstube, den Bildern der Kleinstadt, den mittelalterlichen Hofszenen, Fausts Ritterburg und Palast ein; sie bildeten eine luftige Einfassung für Landschaftsbilder wie den «Osterspaziergang» und «Wald und Höhle»; sie gaben den wüsten Phantasien der nordischen Walpurgisnacht unwirklich-traumhaftes Gepräge und hätten nur den Eindruck der «Klassischen Walpurgisnacht» stilistisch beeinträchtigt. Doch konnten sie für diese Szenen so weit zur Seite gerückt werden, daß sie nicht mehr sichtbar waren.

In der Abfolge der Bilder mußten die größeren Umbauten nach den dramaturgischen Cäsuren eingerichtet werden. Im I. Teil gab es nur einen großen Einschnitt nach der «Hexenküche» und einen kleineren zwischen «Dom» und «Walpurgisnacht». Im II. Teil bedingte sowohl die Länge der Aufführung wie die technische Einrichtung zwei große Pausen. Die erste wurde nach der «Studierstube» (Aufbruch nach den pharsalischen Feldern), die zweite nach Euphorions Tod («Schattiger Hain») gelegt. Diese Zusammenfassung ist unüblich, entspricht auch nicht ganz der Gliederung des II. Teiles in fünf Akte. Doch erhielt der auf diese Weise pausenlos gespielte mythische Teil: Klassische Walpurgisnacht — Helena — Faust und Helena — Euphorion, einen zwingenden Zusammenhalt.

Die wichtigste Voraussetzung zum Verständnis des II. Teiles ist eine großzügige und klare Gliederung des Werkes. *Faust II* gilt in der Regel als kaum aufführbares, esoterisches, einem breiteren Publikum unzugängliches Lesedrama. Und doch ist er — viele Äußerungen von Goethe beweisen es — für die Bühne gedacht. Theatermäßig muß er darum erfaßt, theatermäßig gegliedert und theaterfreudig gespielt werden. Nichts wäre verfehlter, als ein zelebrierendes Weihefestspiel daraus machen zu wollen. Der zweite Teil ist vielmehr — niemand würde es glauben, der es in der Arbeit nicht selbst erfahren hat — in seiner theatralischen Wirkung lebendiger, farbiger, spannender und — sit *venia verbo* — amüsanter als der erste Teil. Mephistos Eintritt als Hofnarr, seine Erfindung der Banknoten, Fausts Flammengaukelspiel, die unheimliche Reise zu den Müttern, der zweite Raub der schönen Helena, die Wiederholung der Schülerszene mit umgekehrtem Vorzeichen, Mephistos Konfrontation mit seinen klassischen Kollegen, Fausts Ritt auf dem Rücken des charmanten Chiron, Mephisto-Phorkyas' List, mit deren Hilfe Helena über Jahrtausende hinweggetragen wird, die unbeschreiblich liebliche Szene, da sich Faust und Helena in dem für die Griechin neuen Zauberklang des Reimes finden, Euphorions Ikarusflug, das seltsame Idyll von Philemon und Baucis inmitten der «Wunder der Technik»

(ein Bild von schwindelerregender Prophetie), dann die kühnsten aller Theaterszenen, Fausts Kampf mit der Sorge und Mephists Ringen mit den Engeln und schließlich das gleichermaßen erschütternde wie beseligende Wiedererscheinen Gretchens und das süße Wiederaufklingen ihres «Neige, neige» — all dies sind Visionen von einer einzigartigen theatralischen Kraft und Wirksamkeit, Szenen von unwiderstehlicher Spannung und Lebendigkeit, die gerade auf dem heutigen Theater, das gelernt hat, die Dinge lebendig und realistisch und nicht durch literarisch-ästhetisch gewobene Schleier zu sehen, ihr Daseinsrecht besitzen.

All diese Szenen — und es ist ja nur ein kurzer, willkürlicher Auszug der grandiosen Bilderfolge — sind dankbar zu spielen und relativ leicht verständlich zu machen, wenn das Ganze sinnvoll nach den wichtigsten Stationen der Handlung gegliedert und geordnet wird.

Dieses ist die entscheidende Arbeit des Regisseurs, der hier in erster Linie eine dramaturgische Aufgabe zu lösen hat. Sie besteht darin, aus dem gesamten, zunächst unübersichtlich erscheinenden Werk das Wesentliche herauszuschälen und das Entbehrlche, allzu Ausführliche, Überbordende, Nur-Literarische, Nur-Philosophische wegzulassen.

Der Tragödie zweiter Teil umfaßt etwa 7500 Verse. Eine ungestrichene Aufführung würde drei Theaterabende in Anspruch nehmen. Sind in den 4600 Versen des ersten Teiles schon gewaltige Striche nötig, so kann eine erträgliche und verständliche Bearbeitung des zweiten Teiles nur in einer auszugsweisen Wiedergabe des Werkes erzielt werden.

Unsere Aufführung brachte mit etwa 2800 Versen weniger als die Hälfte des Buchdramas, ohne aber auch nur eine der einzelnen Szenen wegzulassen, wenn man von der Streichung ganzer Komplexe der «Klassischen Walpurgsnacht» absieht. Hier und in der Karnevalsszene erfolgten die größten Streichungen.

Die «Walpurgsnacht» wurde, wie schon erwähnt, mit den folgenden Helena-Szenen als ein geschlossenes Ganzes zusammengelegt. Das ganze mythologische Mittelstück wurde als *ein* gewaltiges Intermezzo behandelt und entsprechend zusammengefaßt. Der scheinbare Widerspruch zu Goethes durch Akteinteilung vorgesehener Ordnung läßt sich unter Berufung auf Goethe rechtfertigen. Der Helena-Akt, diese «klassisch-romantische Phantasmagorie», ist als geschlossenes Zwischenspiel schon vor der Herausgabe des I. Teiles begonnen worden. Die Szenen, die dahin leiten sollten («Klassische Walpurgsnacht», Fausts Suche nach Helena an den Ufern des Peneios und die leider nur vorgesehene aber nicht ausgeführte Szene, da Helena

von Persephone erbeten wird), werden von Goethe als «Antecedentien» bezeichnet.

Zusammengefaßt sind diese Szenen derjenige Teil der Dichtung, der sich am weitesten von ihrem Ausgangspunkt entfernt, ein Drama für sich, in einer Sphäre spielend, in der Mephisto nämlich, selbst entwurzelt, seiner eigentlichen Teufelmission entfremdet ist. Zwar findet er sich großartig in die ihm gemäße Maske der Phorkyas, doch auch in dieser Verkleidung bleibt er sich und dem Drama fremd und ist nicht mehr Fausts Widerpart. Es ist einer der großartigsten Momente des Dramas (unser Mephisto-Darsteller Ernst Ginsberg erreichte hier auch einen Höhepunkt seiner schöpferischen Gestaltung), wenn Mephisto am Ende der Helena-Tragödie die Phorkyasmasken fallen läßt und von den Kothurnen antikischer Versmaße herabsteigend, wieder zu sich, zu seinem eigenen Gesicht, zu seinem eigenen Publikum zurückfindet.

Hier liegt mit dem Abschluß des *Helena-Intermezzos* der entscheidende Einschnitt des II. Teiles.

Der Weg zurück ergibt sich — zweigleisig sozusagen — auf seltsame Weise: In schönster, dichterisch-phantasievoller Form im Monolog des Faust, da dem Bilde Helenas, das er in Wolken zu sehen vermeint, dasjenige von Gretchen folgt. Indem es das Beste seines Innern mit sich fortzieht, läßt es den Faust des ersten Teiles, der eine lange Weile vergessen war, wieder erstehn. In realeren Bezirken führt uns auch Mephisto wieder zum Ausgangspunkt zurück, indem er, bei dem Scheinwohlstand des Kaisers anknüpfend, den er, Mephisto, gegründet, Fausts wiedererwachten Tatendrang befriedigt, ihn zum Feldherrn macht, der dem bedrängten Fürsten beispringt und so zu der weltlichen Machtposition gelangt, die den Ausgangspunkt für den vorletzten Teil des Dramas bildet: Fausts irdisch-schöpferischen Lebensabschnitt, da er sich in produktiver Rastlosigkeit bis zu der «Weisheit letztem Schluß» durchringt und, erblindet, dennoch den Augenblick zu schauen vermeint, zu dem er sagen dürfte: «Verweile doch, du bist so schön.»

Mephisto selbst ist der Dramaturg der Tragödie. Wo er zu Hause ist, ist auch das Drama zu Hause. (Darum ist er auch die bessere und dankbarere Rolle.) Die Zündschnüre, die er zu den dramatischen Entladungen legt, sind die dramaturgischen Fäden der Tragödie. Denn ohne daß im zweiten Teil davon gesprochen wird, führt doch jede seiner neuen Aktionen zum Kernpunkt der Handlung, zum Nerv der Tragödie hin, zu der Wette, die er im Prolog im Himmel mit Gott geschlossen hat.

Dieser Vorgang wird hier auch im rückläufigen Sinne klar. Die Verbindung mit dem Kaiser, die im vierten Akt neu aufgenommen wird, Fausts kurze Feldherrnrolle, führt zurück zu Fausts erstem Erscheinen am Kaiserhof, zur Karnevals-Szene. (Motivisch gesehen sogar bis zu «Auerbachs Keller», wo das Spiel mit dem Feuer zum ersten Mal produziert wird.)

Von diesem Blickpunkt her muß darum auch die Karnevals-Szene, die wichtigste der Szenen am kaiserlichen Hof, behandelt werden. Es ist der erste Schritt, den Faust mit Hilfe teuflischer Zauberkünste zur Erringung weltlicher Macht unternimmt. Die Karnevals-Szene nimmt mit ihren 900 Versen einen ungemein großen Teil der Dichtung in Anspruch. Dramaturgische Zweckmäßigkeit verlangt gerade hier größte Knappheit, um die eigentliche Funktion der Szene im Sinne ihrer Beziehung zum Ganzen klarzustellen. Aus dem Übermaß dieser funkelnden Schau mit ihren Allegorien, ihren mythologisch-zauberischen Wendungen muß folgender Kern herausgeschält werden:

Faust erscheint in der Maske des Plutus beim Fest des kaiserlichen Hofes, der sich in schwerster finanzieller Bedrängnis befindet. Als Gott des Reichtums vermag er vor den goldgierigen Augen unermessliche Schätze hervorzuzaubern, er darf sich in dieser so verführerischen Verkleidung sogar an des Kaisers geheiligte Person wagen und ihm mit seinem Flammenspiel höchste Lebensgefahr vorgaukeln. Damit und mit Mephistos Inflationskünsten gewinnt das Paar das Vertrauen des Kaisers und des zunächst recht mißtrauischen Hofs. Die neue Vertrauensstellung aber führt unmittelbar zum neuen Konflikt: Der Kaiser begeht Helena zu sehen. Faust pocht bei dem widerstrebenden Mephisto auf seinen Vertrag, und kaum ist der Wunsch erfüllt, geschieht, was geschehen muß: Faust entgleitet Mephisto wieder in jenes Gebiet der Seele (diesmal ist es geistigerer Natur als ehedem bei Gretchen), wo Mephisto keine Macht mehr über ihn hat. Wieder muß er mit dem «Narren sich beladen», in Wahrheit aber ist ihm Faust in seiner Leidenschaft nach reinster Schönheit wieder entschlüpft.

Diesen Vorgang als wesentlichen Kern der ewigen *Faust*-Konstellation Gott-Mensch-Teufel gilt es herauszuschälen. Darum muß hier viel an sich reizvolles Rankenwerk beseitigt werden.

Auch der Schluß der Dichtung ist mit sorgfältigen Strichen durchaus verständlich zu gestalten. Fausts Erblindung und Tod und Mephistos Kampf mit den Engeln ist übrigens von so gewaltiger Eindringlichkeit und lebendiger Bühnenwirkung, daß hier jede Lösung, die der *Dichtung* folgt, zum Ziele führen muß. Es ist müßig, die

Frage zu stellen, wer die Wette gewonnen hat, Gott oder Mephisto. Großartiger als jedes Gericht entscheidet hier die Theaterszene, da Mephisto nach einem, ein Menschenalter währenden Kampf um eine Seele, von Gottes Engeln aufs Sinnlichste verführt, eine einzige schwache Stunde erleidet, in der ihm die hohe Seele «pfiffig weggepascht» wird und ihm nichts übrig bleibt, als sich — nach irdischem Recht möglicherweise geprellt — mit einem falschen Reim aus dem Spiele zu stehlen.

Die szenische Lösung des letzten Aktes ermöglichte es uns, nach der Szene von Philemon und Baucis («Offene Gegend» überschrieben) pausenlos von Lynkeus' Türmerlied bis zum Schluß durchzuspielen. Es ist von großer Wichtigkeit, diese Szenenabfolge nicht durch stimmungsstörende Einschnitte zu zerreißen.

Die Schlußszene beginnt in den «Bergschluchten», wo die Anachoreten hausen, und erhebt sich mit den Engeln, die Fausts Unsterbliches entführt haben, bis in die höchsten Regionen, in denen die Büßerinnen, unter ihnen Gretchen, die Mater gloriosa umschweben. Der Vorgang des Emporsteigens ist bühnentechnisch nicht zu lösen, es sei denn mit dem Mittel einer kompletten Versenkungsbühne. Mir würde aber eine solche Lösung, selbst wenn sie technisch durchführbar wäre, stilfremd erscheinen. Nur größte szenische Einfachheit und strengste Konzentration auf den knappen Vorgang und vor allem auf die unvergleichliche Sprachgestalt der Szene vermögen einen schwachen Abglanz der dichterischen Vorstellung zu geben, deren unfaßbare Schönheit und Großartigkeit das Werk zur höchsten Vollendung und Erfüllung führen.

Das Bild begann in tiefer Dunkelheit mit dem Chor: «Waldung, sie schwankt heran» und seinem Echo. (Gustav Mahlers VIII. Symphonie, in deren zweitem Satz die ganze Schlußszene durchkomponiert ist, gab uns in rhythmischer Hinsicht wertvolle Anregung.) Die Anachoreten waren auf der Vorbühne und den seitlichen Türmen platziert. Mit dem Fortschreiten der Szene wurde die Bühne, die zunächst noch durch drei hintereinander hängende Schleivvorhänge geteilt war, stufenweise erhellt. Nach und nach wurden dann die Schleivvorhänge, auf welche stilisierte Wolkenbilder projiziert waren, die sich in dem lichtdurchlässigen Material seltsam brachen, nach oben weggezogen, bis schließlich mit dem Erscheinen Fausts inmitten der ihn geleitenden Engel das ganze Himmelsbild enthüllt war. Die Chöre der Engel und der seligen Knaben wurden durchwegs melodramatisch gesprochen, von zarter Orchestermusik und instrumental behandelten Gesangschören unterstützt. Während der beiden Sätze Gretchens und der Antwort der Mater gloriosa schwieg

aber aller andere Klang. Und dann stimmten die Engel leise summend dieselbe Melodie an, mit der sie den «Prolog im Himmel» hatten aufklingen lassen, eine rührend-schöne schlichte Weise, die unser Komponist Paul Burkhard bei einem spanischen Musiker des 16. Jahrhunderts ausgegraben hatte. Unter diesen Klängen ertönten und verhallten die letzten Sätze des Doctor Marianus und des Chorus mysticus, während das Himmelsbild langsam wieder ins Dunkel zurücktauchte.

Die Aufführung des II. Teiles dauerte etwas weniger als fünf Stunden. Mehr als 50 Schauspieler wirkten mit, dazu Tänzer und Musiker und eine große Statisterie. Der I. Teil wurde 30 mal, der II. Teil 25 mal aufgeführt.

Die letzten Proben des II. Teiles fielen in die Katastrophentage, da Belgien, Holland und Dänemark überfallen wurden und in der Schweiz Generalmobilmachung angeordnet wurde. Die Aufführung war in Frage gestellt, da ein Teil des künstlerischen und das ganze technische Personal zum Militärdienst eingezogen wurde. Dazu kam wenige Tage darauf der Strom der freiwilligen zivilen Evakuierung. Das Interesse für das Theater, das damals ungemein lebhaft gewesen war, schwand begreiflicherweise mit einem Schlag dahin. Doch unsere Theaterleitung entschloß sich, gerade in diesem Augenblick alle verbleibenden Kräfte zu sammeln und auf die Vollendung der großen Aufgabe zu richten. In aller Eile wurden die nötigen Umbesetzungen vorgenommen, für die eingerückten Bühnenarbeiter sprangen Mitglieder der Direktion, sprangen unsere Schauspieler und Statisten ein, an Stelle des Oberbeleuchters trat eine blutjunge Hilfskraft, der ein Beleuchtungsinspizient beigegeben wurde, und während draußen die Wirklichkeit unerbittlich fortschritt, gelang es uns, die begonnene Arbeit der Phantasie zu Ende zu bringen. Die Zustimmung, die wir von allen Seiten der Öffentlichkeit erfuhren, verstärkte uns in unserm Glauben an die unzerstörbare Mission des lebendigen Theaters und an den Sinn, der darin liegt, inmitten der Zerstörung das kulturelle Gut und Erbe zu wahren.

1942

Zur Salzburger Inszenierung der beiden Teile von Goethes «Faust»

Es gibt ein ergreifendes Zeugnis des alternden Goethe aus der Zeit, da er sich, achtundsiebzigjährig, «mit einem gewaltsamen Anlauf» noch einmal an den *Faust*, das damals noch unvollendete Hauptgeschäft, machte, an den Hauptzweck eines unvorstellbar reichen und gestalteten Lebens, das sich dem Ende zuneigte.

Er schreibt an den alten Freund, Karl Ludwig v. Knebel, der «Helena» mit großer Bewegung wiedergelesen hat und bekennt, daß dieses Werk, ein Erzeugnis vieler Jahre, mir gegenwärtig ebenso wunderbar vorkommt als die hohen Bäume in meinem Garten am Stern, welche, doch noch jünger als diese poetische Konzeption, zu einer Höhe herangewachsen sind, daß ein Wirkliches, welches man selbst verursachte, als ein Wunderbares, Unglaubliches, nicht zu Erlebendes erscheint. (Brief vom 14. 11. 1827)

Die Bäume, die Goethe als Zeugen anführt, haben ihn überlebt, sie mögen noch heute in seinem Garten stehen, als ein Sinnbild dafür, wie große Dichtung, im Manuskript beschlossen und versiegelt, als ein Wunderbares, nicht zu Erlebendes weiterwirkt, spätere Generationen umfaßt und in natürlichem Wachstum mit sich fortzieht.

Wer sich lesend und nachgestaltend durch Jahrzehnte mit der Faustdichtung beschäftigt hat, wird mit ähnlicher Bewegung wie Goethes Freund, den er zu den «ältesten, edelsten Zeitgenossen» rechnet, gewahr werden, wie die Dichtung in ihm weitergelebt und gleich Goethes Bäumen Jahresringe angesetzt hat; denn die Faustdichtung nach längeren Einschnitten und aus neu gewonnener Distanz wieder zu erleben, bedeutet mehr als die Wiederbegegnung mit anderer erlauchter Dichtung. Liegt es an der Sprache des *Faust*, der Gottfried Keller so unwiderstehliche, elektrisierende Wirkung nachröhmt? Wer einmal mit ihr vertraut geworden ist, erlebt sie wieder wie Musik, die im Innersten innig berührt und lange Verschüttetes zu neuem Leben ruft.

Dieser ebenso natürliche wie geheimnisvolle Vorgang erheischt von dem Nachgestaltenden große Aufmerksamkeit. Wenn irgendeiner poetischen Schöpfung der Name Erlebnisdichtung gebührt, so ist es gewiß die Fausttragödie, und keine zweite dichterische Gestaltung wird in dem Nachschaffenden soviel Eigenes wachrufen, ihn so unausweichlich mit sich selbst und dem eigenen Erleben konfrontieren wie dieses Dichtwerk.

Volle sechzig Jahre liegen zwischen der Konzeption des Urfaust und dem Tag, da Goethe anordnen konnte «Schließet den Wäßrungs-kanal, genugsam tranken die Wiesen». Unfaßbar und unüberschaubar sind der Reichtum und die Üppigkeit der Faustvegetation, nach einem guten und festen Plan gefügt die Grundlage, die Zugänge klar und einladend, die Wege selbst aber unendlich verschlungen, allzu oft ins Dunkle und Unwegsame führend.

Die beiden Teile der Tragödie bilden eine große, in ihren Grundlinien durchaus faßbare Einheit. Wer es unternimmt, sie im Zusammenhang auf eine Bühne zu bringen, wird nach dem Prinzip dieser

Einheit vorgehen und aussondern, was sich diesem Prinzip widersetzt. Wir können an zwei langen Theaterabenden kaum die Hälfte der 12 000 Verse aufführen; die Notwendigkeit der Beschränkung bedeutet aber für den dramaturgischen Zweck einer theatralischen Wiedergabe einen Gewinn. Im zweiten Teil der Tragödie wird schwer Verständliches mit Unspielbarem zusammenfallen. Durch Aneinanderrücken der spielbaren, zu vermittelnden Teile wird der Zusammenhang von Stellen, die oft nur sprunghaft behandelt sind, einleuchtender, und Entsprechungen, die über das Reale, Handlungsgebundene hinausgehen, werden sich im gelichteten Gehege der Verse leichter und anschaulicher ergeben. Denn durch die einzelnen Vorgänge und Szenen ziehen sich Motive und thematische Wendungen, die in veränderter Gestalt immer wieder auftauchen und verschwinden, die aber, in die richtige Verbindung gebracht und zusammengefaßt, das eigentliche geistige Gerüst der Tragödie bedeuten. Zwischen den beiden Eckpfeilern der Tragödie, dem Prolog im Himmel und der Schlußszene des zweiten Teils ragt eine Architektur von verwirrender Fülle. Aber aus allen ihren Stücken läßt sich das Grundthema der Tragödie — meist in klarer Zeichnung, manchmal nur ahnungsweise und hieroglyphisch verschlüsselt — ablesen und verfolgen. Es ist die Wette zwischen Gott und Teufel, die Wette um den Weg, den ein Mensch gehen wird, die Frage, wie weit er, in Versuchung geführt, von ihm abzubringen sei.

Mephisto ist ein ehrlicher Makler, er hält seinen Plan vor seinem Opfer nicht verborgen, er entwickelt ihn klar und dezidiert und läßt Faust selbst die Vertragsbedingungen formulieren. Man sollte denken, daß man nicht fairer vorgehen kann. Das Schnippchen, das ihm der Himmel am Ende schlägt, mag von höherer Warte aus gerechtfertigt erscheinen, der «Klug-Erfahrene», der hier zugleich beraubt und verhöhnt wird, hätte Besseres, weniger Beschämendes verdient. In dem großzügig ausgebreiteten Mittelteil der Tragödie, dem Helena-Akt des zweiten Teils, scheint Mephisto für eine Weile sogar seinen Plan zu vergessen; er läßt ihn zumindest hinter eine beinahe freundschaftliche Funktion zurücktreten. Aber das Thema ist mit dem des peinlichen Ausgangs der Wette verwandt: in diesen kühnsten und amüsantesten Szenen des Stückes, der «Klassischen Walpurgisnacht», verirrt sich Mephists Wißbegier, sein erotisches Vagantentum in einer Welt, in der er weniger zuhause ist als Faust selbst. Hier und in den weiteren Szenen des griechischen Abenteuers scheinen sich mitunter die Fäden der Intrige zu verwirren. Der Schlag, der Faust mit dem Verlust von Helena und Euphorion trifft, ist nicht von Mephisto geführt. Mephisto wird selbst in die Erschüt-

terung des Ereignisses gezogen. Der Augenblick, in welchem er, Euphorions Exuvien in Händen, den tragisch-ironischen Nachruf auf das dahingegangene Genie spricht, gehört zu den bewegendsten und geistvollsten der Tragödie. An kaum einer anderen Stelle wird es so klar, daß Goethe aus Mephisto nicht minder spricht als aus Faust.

Mit einem wahren Geniestreich des Dichters findet der souveräne Kommentator in seine Teufelsrolle zurück: die Flamme, das Feuer ist das Leitmotiv, mit dem Mephisto sich bei seiner ersten Aussprache mit Faust — ja früher schon, als er ihn in der Gestalt des schwarzen Hundes, einen Feuerstrudel nach sich ziehend, umkreiste — seinem künftigen Geschäftspartner vorgestellt hat. Das verzehrende Element wird von Mephisto immer wieder zu neuer Aktivität eingesetzt, wir begegnen ihm in Auerbachs Keller, in der Hexenküche, bei dem Illusionistentrick am kaiserlichen Hofe, und später bei der brutalen Exmittierung von Philemon und Baucis. Hier nun — nach dem Abschluß der Helenatragödie — findet Mephisto, wissenschaftlich selbstredend Goethes Widerpart, also überzeugter Vulkanist, mit seinem grotesk-starrköpfigen Bericht über das tellurische Feuer und die geologische Katastrophe, die den Grund der Hölle in die starren, zackigen Gipfel des Hochgebirgs verwandelt hat, in den legitimen Teufelskreis zurück, und das gewährt ihm nun auf elegante Weise die Fortsetzung der alten Versucherrolle; ein Stückchen modernen, episch-absurden Theaters, das uns — wie vieles andere in dem genialen Werk — hundert Jahre theatergeschichtlicher Entwicklung überspringen läßt.

Faust, der zu Beginn der Tragödie verzweifelt nach dem Partner gesucht hat, der ihn aus der Sackgasse führen soll, in die er auf der Suche nach Sinn und Quell des Lebens geraten ist, wird von der höheren Instanz, nach der er mit allen Kräften gestrebt hatte, zurückgestoßen. Mit Abscheu und tiefem Widerwillen wirft er sich schließlich Mephisto in die Arme, um zu erkennen, daß der Geist des Zynismus, der Verneinung, der Verhöhnung alles höheren Geistigen, der ihm gemäße und zugeordnete Partner ist. Ihn und seine Welt anzunehmen und zu überwinden, wird nun sein Weg durch alle weiteren Stationen seines Lebens sein.

In dieser ungeheuer fruchtbaren, immer neue Funken schlagenden Auseinandersetzung, in dieser Einheit in der Gegensätzlichkeit entsteht erst das wahre Bild des Menschen, um dessen Seele der Kampf geführt wird.

Die überdimensionale Statur dieses Menschen, nach dem Bild des Dichters geformt, der gewaltige, frei schaltende Aufwand an Phantasie und der Reichtum der Themen dürfen nicht darüber hinweg-

täuschen, daß der *Faust* die Tragödie *eines* Mannes ist, *einer* Seele, eines einzigen Gedankens seines Schöpfers. Die oft zitierte großzügige Aufforderung des Direktors aus dem «Vorspiel auf dem Theater» ist in ihrer ironischen und marktschreierisch-billigen Manier durchaus dialektisch zu verstehen und umzusetzen. Der Aufwand ist erlaubt, er ist nicht geboten. Denn zunächst ist nicht dem Wort des Managers Glauben zu schenken, der gerne die Massen sich an der engen Gnadenpforte stauen sieht, sondern dem des Dichters, der *sein* Wort nicht aus der stillen Himmelsenge in den Strudel des wilden und ach, so vergänglichen Bühnenaugenblicks gerissen sehen will.

Um das Wort geht es letzten Endes. Überraschend und zauberisch verborgen findet sich gerade in der erwähnten großspurigen Ankündigung des Direktors, die eigentliche, die wichtigste Anweisung an den Regisseur einer *Faust*-Aufführung: «Gebraucht das groß-und kleine Himmelslicht!» Hier ist die ganze Gegensätzlichkeit der faustischen Thematik in einer poetischen Formel festgelegt. Der große Bogen spannt sich von der Gestalt des Hiob aus der jüdisch-biblischen Legende, dem zu namenlosem Leiden Ausersehnen, zur Erhebung und Erhöhung durch die christlichste aller Gnadengestalten, das höchste weibliche Wesen, die strahlende Gottesmutter; dem Thema des ewig schöpferischen Eros steht die Kraft des a priori schöpfungsfeindlichen, wider Willen immer doch schöpferischen Bösen entgegen; enge Zelle steht gegen äußerste Prachtentfaltung, die kleine Welt gegen die große, Gretchen gegen Helena, scheue Naturbetrachtung gegen die Turbulenz sexuell entfesselter Walpurgisnächte, verzweifelte und ergebnislose Forschung gegen wissenschaftliche Clownerie in der Nachäffung des Schöpfungsaktes, vollzogen an Homunculus, die Idylle am Meerestrond gegen schamlose politisch-räuberische Anmaßung: all das und hundert andere Kontraste zeugen von einer konsequent durchgehaltenen Polarität, die den Reiz und die Spannung einer Aufführung der Tragödie ausmachen sollen. Eine Aufführung, die das Werk, oder den Auszug aus dem Werk, der uns aufzuführen erlaubt ist, wirklich auszuschöpfen vermöchte, wird es nie geben. Jeder Versuch wird als Stückwerk enden. Und dieser Ausgang wird das einzige bleiben, was allen *Faust*-Aufführungen gemeinsam ist.

Im übrigen unterscheiden sich sogenannte moderne *Faust*-Aufführungen zunächst wesentlich durch den Umstand, daß es jeweils am Anfang durchaus nicht feststeht, ob die aufzuführende Tragödie die Tragödie des Doktor Faust sein wird. Man kann mit Fug von einer Gretchentragödie sprechen, und sicherlich darf man die «klassisch-

romantische Phantasmagorie» auch als Helenatragödie bezeichnen. Neuerdings gilt es als fashionable, die Hauptfigur als ausgeschöpft, abgetan und unmodern beiseite zu schieben und sich für die Mephistotragödie zu entscheiden. Mephisto ist seit jeher die dankbarere Rolle gewesen, die zunächst die Lacher auf ihrer Seite hat. In alten Zeiten wurde sie nur mit den Charakteristiken des zynischen, wortgewandten Intriganten ausgestattet, dem man noch die Kasperlezüge des Puppenspiels und die des «bösen Teufels in tausend Verlegenheiten» aus der Moralität beigab. Spätestens seit Josef Kainz ist es bekannt, daß die Rolle eine Fülle von tragischen Zügen aufweist. Daß aber Mephists Zynismus seine eigentliche Tragik ausmacht, ist der wahre moderne Aspekt, mit dem sich jeder heutige Darsteller dieser Rolle auseinanderzusetzen hat. Denn die Gebrochenheit, die geistige Unbehaustheit, das Vakuum und die Ausgeworfenheit des menschlichen Geistes sind die Grundthemen einer Zeitenwende, die diese Bezeichnung verdient wie kaum eine geschichtliche Epoche vor ihr.

So bietet sich das Mephisto-Schicksal, der tragische Clown eines Gottes zu sein, den es nicht gibt, auf den man vergeblich wartet, der gestorben ist und dem allenfalls der Clown selbst eine gerührte Träne nachweint, weil sich das eben für einen Clown so gehört, als die probateste Lösung für eine heutige *Faust*-Aufführung an.

Die Rechnung stimmt und stimmt nicht. Sie kann nicht aufgehn, weil sich wohl Mephisto als heutiger Intellektueller spielen läßt, Faust aber nicht als moderner Wissenschaftler. Die Tragik des Dr. Heinrich Faust steht am Anfang einer Kurve, die mit ihm beginnt und derzeit mit den Professoren Einstein und Oppenheimer endet.

Faust steht mit dem Gesicht gegen die Wand, die sich für die modernen Wissenschaftler zu ihrem Entsetzen aufgetan hat. Faust ergänzt zwar Wagners ahnungslose Prahlerei «Und wie wir's dann zuletzt so herrlich weit gebracht» höhnisch mit den Worten: «O ja, bis an die Sterne weit!», doch kein Regietrick der Welt wird es glaubhaft machen, daß Faust sich der Magie ergibt, weil ihm vor seinen eigenen wissenschaftlichen Erkenntnissen graut.

Mag es wie ein Gemeinplatz klingen: auch eine moderne *Faust*-Aufführung muß die Titelfigur als ihre Hauptrolle anerkennen, und das höchste Streben des modernen Schauspielers sollte es sein, *diese* Rolle, nicht nur die brillantere des Mephisto zu spielen und sie trotz dem Widerspruch scheinbar divergierender Zeitläufe als eine Gestalt zu formen, die keinen Zeitläufen unterworfen und heute so gültig ist wie ehedem. Dazu bedarf es aber einer Aufführung, die entschlossen in den Bahnen geht, die ihr die Dichtung selbst vorschreibt,

die sich nicht scheut, den Gefühlen und Erkenntnissen des Dichters nachzuspüren, die Gott, Ewigkeit, Liebe, Natur, Hölle und Himmel meint, wenn von Gott, Ewigkeit, Liebe, Natur, Hölle und Himmel die Rede ist, kurz, einer Aufführung, die das Odium der Treuherzigkeit nicht scheut.

Daß die äußere Form des modernen Mysterienspiels für unsere Zeit als die gegebene einer Aufführung der beiden Teile anzusehen ist, ist keine neue Erkenntnis. Die erste Gesamtaufführung des *Faust* unter Otto Devrient fand bekanntlich auch auf der sogenannten Mysterienbühne statt. Der *genius loci* der Festspielstadt Salzburg, der einem solchen Vorhaben zuzeiten schon günstiger schien als jetzt, stellt es gegenwärtig in ein Kreuzfeuer zwischen Tradition und Sensationserwartung. Damit das «groß-und kleine Himmelslicht» auch wirklich leuchte, genügen aber nicht nur die äußeren Mittel, welche die schönste und immer noch berühmteste Festspielstadt der Welt großzügig zur Verfügung stellt. Wir sagten es schon: der wahre, der eigentliche und unvergängliche Wert der Dichtung liegt in ihrem Wort beschlossen. Die Sprache der Fausttragödie ist die herrlichste Synthese von Wortsinn und Wortklang.

Wir nehmen das Geschenk der wunderbaren Theaterräume und reichen Ausstattungen, die Salzburg gewährt, dankbar entgegen; was immer wir aber als den unvergänglichen und beglückenden Wert aus der Dichtung herauszulesen vermögen, versuchen wir zunächst auf dem Wege über das gesprochene Wort auszudrücken. Wir behandeln darum auch ein bestimmtes Element der Dichtung, das sonst immer mißachtet und stiefmütterlich behandelt worden ist, mit besonderer Sorgfalt: das sind die gesprochenen Chöre, denen nicht nur in «*Helena*», denen in allen Teilen der Dichtung eminente Bedeutung zukommt.

Wir verzichten in einzelnen Szenen wie der des «Bösen Geists» oder der ersten Erscheinung der schönen Helena bewußt auf die leicht zu erzielende optische Wirkung und versuchen, sie durch Beschränkung auf das Wort und den Appell an die Phantasie des Zuschauers in ihrer geistigen und musikalischen Wirkung zu steigern.

Denn das Wunderbare, das Unglaubliche, das nicht zu Erlebende, von dem Goethe in dem Gleichnis der Bäume spricht, ist auf der Bühne letztenendes nur durch das Dichterwort zum Gleichnis, zum Erlebnis, zum Ereignis zu erheben.

1961