

## «Faust berührt das Zentralthema unserer Existenz»

Ein Gespräch mit Wilfried Hammacher

Aus Anlass des 80. «Geburtstages» von Rudolf Steiners «Dramatischem Kurs» (Sept. 1924)

Gesamtaufführungen von Goethes *Faust* sind Raritäten. Die erste ungekürzte Aufführung beider Teile der Dichtung wurde 1938 von Marie Steiner in Dornach auf die Bühne gebracht. Seither ist in unregelmäßigen Abständen immer wieder der gesamte *Faust* in Dornach inszeniert worden. Vor ein paar Jahren wagte sich der deutsche Regisseur Peter Stein an die Aufführung des gesamten Werkes. **Der Europäer** machte aus diesem Anlass ein Interview mit ihm (siehe **Der Europäer**, Jg. 6, Nr. 5, März 2002).

Stein ist von einer großen Bewunderung für Goethes Werk erfüllt, hat aber kein positives Verhältnis zu dessen spiritueller Dimension. Anders Wilfried Hammacher, der dieses Jahr den ganzen *Faust* am Goetheanum neu inszenierte.

Wir bringen Auszüge aus einem Gespräch, das Thomas Meyer im Juli 2004 mit ihm geführt hat.

Die Redaktion

### Kurze Skizze des künstlerischen Werdeganges von Wilfried Hammacher

**TM:** Herr Hammacher, Ihre Liebe zum Theater war in gewissem Sinne eine Gabe Ihres Elternhauses. Ihr Vater war ja schon Theatermensch ...

**WH:** Mein Vater war Regisseur und Schauspieler. Er war nach dem Tode Rudolf Steiners (1925) mit den Haaß-Berkows tätig und hat auch mit Marie Steiner gearbeitet. Er hat sich dann aber dazu entschlossen, ans Theater zurückzugehen. Zuletzt war er, als ich zum (Theater-) Studium kommen sollte, in Berlin und leitete die dortige Schule des Deutschen Theaters, die heutige Ernst-Busch-Schule. Ich habe mich dann aber für das Studium der Eurythmie entschieden und bin nach diesem nach Dornach gegangen, zum Studium der Sprachgestaltung.

**TM:** In Dornach kamen Sie mit den Impulsen Marie Steiners in Berührung. Wie Sie in Ihrem Buch über Marie Steiner schildern, gehörte es zu den großen Eindrücken Ihres Lebens, in Stuttgart 1946 eine Aufführung der *Braut von Messina* zu erleben, die Marie Steiner inszeniert hatte. Was war für Sie das Besondere an dieser Aufführung?

**WH:** Es waren zwei Dinge: Das Eine war der Sprechchor. So etwas hatte ich nie gehört und habe es in dieser Art, wie der Chor das ganze Drama aufbaute, auch nie mehr später gehört. Das Zweite war vor allem die Darstellung von Hendewerk, der einen in seiner Erzählung die ganze Bühne vergessen ließ. Man sah die Szenen, die er als Don Manuel schilderte, real vor sich.

**TM:** Hendewerk spielte später auch den Faust...

**WH:** Schon in der ersten Gesamtaufführung 1938 und dann auch in der Aufführung von 1949, unmittelbar nach dem Tode Marie Steiners. Auch diese noch von Marie Steiner inszenierte Aufführung von 1949 war in ihrer Art unvergleichlich.

**TM:** Sie schildern in Ihrem Buch die große Plastizität, etwa in der Klassischen Walpurgisnacht, die einen tief eintauchen ließ in die dargestellten Griechenland-Szenen. Worauf beruhte dieser Eindruck?

**WH:** Das war das Geheimnis von Marie Steiners Sprachkunst. Durch die Eurythmie, aber vor allem durch die Chöre bekam man nicht nur die Inhalts-Eindrücke dessen, was gesagt wurde, sondern man hatte das Gefühl, man erlebt die Substanz der griechischen Lebensverhältnisse. Das ganze Mythologisch-Ätherisch-Lebensmäßige konnte sie durch die Kunst der Sprache mit vermitteln. Das war in dieser Form später nicht mehr zu erleben.

**TM:** Was hatte Sie zum Studium der Eurythmie motiviert?

**WH:** Eurythmie studierte ich, um mehr in das Wesen der Sprache hineinzukommen, um das Sprachliche sozusagen mit dem ganzen Leib zu erfahren und auch, um die Beweglichkeit zu üben.

**TM:** Haben Sie im *Faust* auch selbst Rollen übernommen?

**WH:** Schon während der Ausbildung, aber auch danach hat man natürlich immer eine Menge kleinerer Rollen gespielt. Es gibt ja nur vier Hauptrollen im *Faust*, das andere sind begleitende Rollen.

**TM:** Was hat Sie dazu bewogen, 1970 Ihre eigene Bühne, die Novalis-Bühne in Stuttgart, zu begründen?

**WH:** Es bot sich mir die Möglichkeit, die Einsichten, die ich in das Wesen der Schauspielkunst gewonnen hatte – wie Rudolf Steiner sie 1924 in seinem *Dramatischen Kurs* dargestellt hatte – sowohl in der Schule wie auch in der Bühnenarbeit zu realisieren. Und diese Möglichkeit hat meine Frau und mich dazu veranlasst, die Novalisbühne als eine Privatbühne in Stuttgart zu gründen und fünf- und zwanzig Jahre zu leiten. Danach musste sie aus rein wirtschaftlichen Gründen wieder geschlossen werden.

**TM:** Was waren Ihre Schwerpunkte in Bezug auf Aufführungen?

**WH:** Wir haben erst alles Mögliche gespielt, dann eine *Faust*-Aufführung realisiert, erster Teil sechs Stunden,

zweiter Teil acht Stunden. Mit dieser Aufführung sind wir auch gereist. Zum Jahre 1979 habe ich dann alle vier Mysteriendramen Rudolf Steiners zu inszenieren begonnen und im Lauf von vier Jahren einstudiert. Damit sind wir durch Deutschland, Holland, die Schweiz und Österreich gefahren. Dadurch haben viele Menschen, die gar nicht die Gelegenheit hatten, nach Dornach zu kommen, durch mehrere Jahre die Mysteriendramen sehen können. Ich habe immer wieder Menschen getroffen, die durch diese Aufführungen ihre Berührung, ihren Impuls für die Anthroposophie bekommen haben.

**TM:** An solch einer Gruppe, die mit den Mysteriendramen durch Europa reist, scheint es derzeit leider zu fehlen.

**WH:** Christopher Marcus reiste auch mit einer solchen Gruppe, allerdings in den 80er und 90er Jahren.

**TM:** Haben Sie in den von Ihnen inszenierten Mysteriendramen auch selbst gespielt?

**WH:** Ich habe die Stimme des Gewissens und den Hüter dargestellt, alles, was von hinten zu sprechen war. Später musste ich einspringen und habe auch den Benedictus gespielt.

### Zur Komposition des *Faust*

**TM:** Sie wurden darum gebeten, dieses Jahr den ganzen *Faust* zu inszenieren und wurden dadurch wieder nach Dornach zurückgeführt. Der *Faust* ist ja ein so vielschichtiges Werk, dass man als Regisseur wohl eine Art roten Faden entwickeln müssen. Gab es ein gestalterisches Grundkonzept für diese Inszenierung? Gab es eine Art organisches Prinzip Ihrer Regie?

**WH:** Der *Faust* hat ja eine ganz ausgeprägte Komposition. Sie lässt sich in drei Teile gliedern. Erstens die Erkenntnistragödie, das Scheitern an den Grenzen der Erkenntnis. Dann hat er die Tragödie des Gemütes, des Herzens, der Liebe – Gretchen/Helena (diese verkörpern im Grunde nur zwei Seiten derselben Wesenheit); dies ist die eigentlich menschliche Tragödie. Und dann gibt es drittens die Alterstragödie. Das ist die Tragödie des Willens, des Willens Fausts, der das große Werk herstellen will, aber auch wieder scheitern muss. Und so haben wir es im Grunde mit drei Tragödien zu tun, die aus den drei Seelenkräften des Menschen kommen.

### Vorchristliche und christliche «Tragödie»

**TM:** Ist der von Ihnen damit gewissermaßen verdreifachte Begriff der Tragödie aber im Hinblick auf die ganze Dichtung nicht in gewissem Sinne auch etwas fragwürdig? Trotz des Waltens Mephistos läuft diese dreifache «Tragödie» ja in ein positives Entwicklungsgeschehen aus. Dieses hat von Faust aus gesehen, einen

mehr passiven und einen mehr aktiven Aspekt: Es tritt die «Liebe von oben» rettend hinzu, allerdings unter der bei ihm erfüllten Bedingung seines immerwährenden eigenen Sich-Bemühens. Hat Goethe damit dem klassischen Charakter der Tragödie nicht eine Wendung ins Christliche verliehen? Das Stück endet ja trotz allen Schuldhaften Fausts mit dessen Weiterentwicklung in höhere Sphären hinein. Das Starre, Fatalistische im Sinne eines nur Verhängten der griechischen Tragödie fehlt.

**WH:** Und doch gibt es bis zum Ende ausgesprochen tragische Ereignisse, zum Beispiel die Ermordung von Philemon und Baucis und dem Wanderer. Und Faust selber spricht ja dann den Monolog

«Könnt ich Magie von meinem Pfad entfernen,  
Die Zaubersprüche ganz und gar verlernen,  
Stünd ich, Natur, vor dir ein Mann allein,  
Da wär's der Mühe wert, ein Mensch zu sein!»

Aber er ist umgeben von Magie und von Gespenstern, zuletzt von der Sorge. Und diese Kräfte hat er nicht überwunden. Das Streben ist durch die «Liebe von oben» in die Möglichkeit des Weiterstrebens gekommen. Das Tragische liegt im Scheitern am Ideal, das durch die ganze Entwicklung geht.

**TM:** Aber es geht trotz allem weiter, wenn auch nur mit Hilfe «von oben». Also hat diese «Tragödie» doch einen christlichen Entwicklungscharakter.

**WH:** Aber es bleibt gefährlich ...

**TM:** Allerdings.

### Was das Werk «im Innersten zusammenhält»

**TM:** Was ist es, was das Werk für Sie «im Innersten zusammenhält», um ein Faust-Wort zu verwenden? Dieses Wort wird ja im folgenden Kontext geäußert, nachdem Faust die Unfruchtbarkeit des gewöhnlichen intellektuellen Wissens beklagt hat:

«Drum hab ich mich der Magie ergeben,  
Ob mir durch Geistes Kraft und Mund  
Nicht manch Geheimnis würde kund;  
Dass ich nicht mehr mit saurem Schweiß  
Zu sagen brauche, was ich nicht weiß;  
Dass ich erkenne, was die Welt  
Im Innersten zusammenhält,  
Schau alle Wirkenskraft und Samen  
Und tu nicht mehr in Worten kramen.»

Sie haben von dieser Passage einmal gesagt, sie sei wie ein Keim der ganzen Dichtung für Sie. Könnten Sie das etwas erläutern?

**WH:** Wenn Goethe einmal sagte, der Faust sei eine «barbarische» Komposition, so ist das ein Understatement von dem, was er wirklich geleistet hat. Diese Dichtung ist in Wahrheit ein Organismus, der in sich zusammenhängt. Die Frage, die Faust anfangs stellt, ist die nach der Magie. Sie wird sehr differenziert gestellt. Es geht von *Erkenntnis* («dass ich erkenne...») in das *Schauen* über: «Schau alle *Wirkenskraft*...». Und dann kommt die höchste Stufe: «...und *Samen*». Das, was «die Welt zusammenhält», ist die innere Zielsetzung unserer ganzen Menschheitsevolution. Wenn sie nicht erreicht wird, zerbricht die Welt. Die Evolution muss aber solange dauern, bis diese Zielsetzung erreicht ist. Die «Wirkenskraft», die man «*schauen*» muss, das sind die geistigen Wesen in ihrer Tätigkeit. Das ist die hierarchisch-elementarische Tätigkeit, wie sie etwa in der klassischen Walpurgisnacht vorgeführt wird.

Und der «*Same*» ist das, was Faust in der Hexenküche zum ersten Mal erfährt, an dem Frauenbild im Zauberspiegel, wo er ausruft:

«Muss ich an diesem hingestreckten Leibe  
Den *Inbegriff* von allen *Himmeln* sehen?»

Damit deutet er auf die Urgestalt des Menschen. Sie erlebt er an Gretchen, aber von innen heraus, an Helena erlebt er diesen Inbegriff im Werden ihrer Gestalt selber. Im Wechselgespräch mit Chiron, der Helena gekannt hat, sagt Faust:

«...sollt ich nicht sehnsüchtigster Gewalt,  
Ins Leben ziehn die einzigste Gestalt?  
Das ewige Wesen, Göttern ebenbürtig.»

Und das vollendet sich dann nach der Begegnung mit Helena im dritten Akt (Burghof), wo Faust zu Helena sagt:

«So ist es mir, so ist es dir gelungen.»

Die Frage ist, was ist gelungen? Und Faust fährt fort:

«Vergangenheit sei hinter uns getan!  
O fühle dich vom höchsten Gott entsprungen!  
Der ersten Welt gehörst Du einzig an.»

Da ist man angelangt bei der Urgestalt des Menschen. Das bringt Faust in einer Art Minnelied am Schluss des dritten Aktes zum Ausdruck. Und mit diesem Keim, den er dann wieder vergisst, wie er im vierten Akt sagt, geht Faust durch den Tod. Und durch Gretchen wird dieser Keim wieder auferweckt, und Faust steht vor der Mater

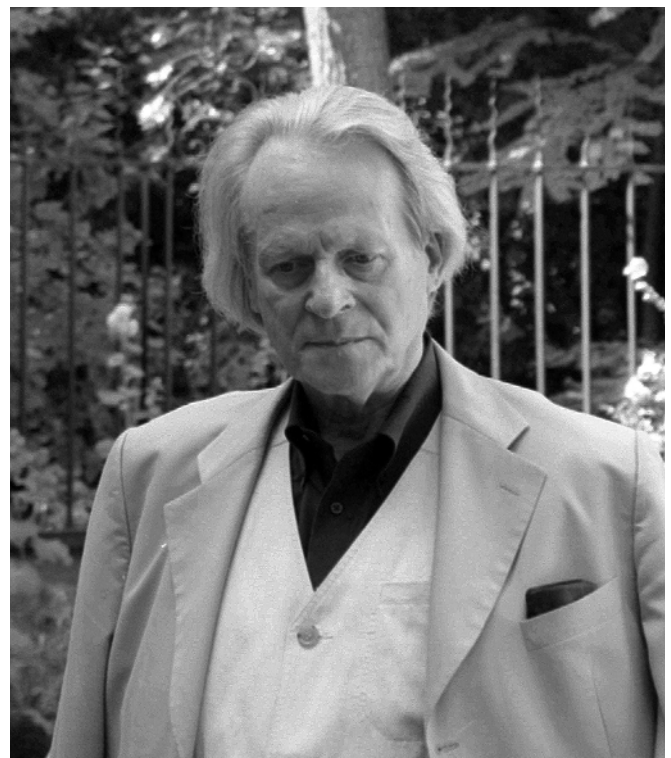
Gloriosa. So ist der «*Same*» die Urgestalt des Menschen, wie sie Faust im Laufe seiner Entwicklung aufgeht.

### **Der Sonnencharakter der Mater Gloriosa**

**TM:** In diesem Schlussbild mit der Mater Gloriosa haben Sie etwas zur Darstellung gebracht, was in den anderen Dornacher Aufführungen unterblieb...

**WH:** Als Rudolf Steiner die Szene der Himmelfahrt am 15. August 1915 erstmals inszenierte, machte er zugleich in einem Vortrag [16. August, 1915, GA 272] die Bemerkung, dass die Mater Gloriosa wie das Weib aus der *Apokalypse* [12,1] dargestellt werden müsse – «das Weib, mit der Sonne bekleidet, den Mond unter ihren Füßen». Er selbst hat es aber gar nicht so dargestellt, und auch Marie Steiner tat dies nie, auch Roggenkamp nicht. Niemand hat diesen Hinweis bisher aufgegriffen. Es war mir sehr wichtig, dass man hier die Motivierung dieses Bildes sieht. Es kommt aus der Sphäre, in der die Sonne «nach alter Weise tönt». Das ist die Sphäre, aus der der Mensch im Wechselgespräch Gottvaters mit den Hierarchien und mit Mephisto in Erscheinung tritt. Der Mensch steigt aus dieser Sphäre herunter, übernimmt seine Aufgabe. Dann kommt der Moment, wo er auf die Sonne verzichtet. Dies geschieht in der Mitte des Dramas, in der Peripetie: der Arielszene zu Beginn des zweiten Teiles. «So bleibe denn die Sonne mir im Rücken», sagt Faust. Nur so kann er überhaupt weiterleben.

Und nun am Schluss kommt durch Rudolf Steiners Regiehinweis die Sonne wieder zum Vorschein. Und



Wilfried Hammacher

zwar bekleidet sie den Menschen. Das, was kosmischer Ursprung ist, was eine Weile zurückgelassen werden muss, wird in der Mater Gloriosa erneut Wirklichkeit. In dieser organischen Komposition der Dichtung zeigt sich also – dank des Hinweises Steiners – das Erden-Ziel: dass die Sonne Mensch wird. Das Christusmysterium, wie es Rudolf Steiner in manchen Werken und vielen Vorträgen entwickelt, das zeigt Goethe im Grunde in dem Wurf des *Faust*.

**«...nur durch Rudolf Steiner möglich»**

**TM:** Dieser bis heute unbeachtet gebliebene Hinweis Steiners zeigt allerdings auch, dass das Verständnis dieser Dichtung, vor allem des zweiten Teils, in der Tat schwierig ist. Und wie will man inszenieren, ohne zu verstehen? Steiner hat als *Faust*-Kommentator in gewissem Sinne die Vorarbeit seines Lehrers Karl Julius Schröer fortgesetzt, dessen *Faust*-Ausgabe ja nun wieder vollständig vorliegt [Verlag Werner Kornmann]. Verdanken Sie auch Schröer wertvolle Verständnishilfen?

**WH:** Schröer macht unzählige Einzelheiten verständlich, zum Beispiel in Bezug auf die Gestalten der Mythologie oder auch auf Wörter und Ausdrücke, die in Vergessenheit geraten sind oder mit denen man gar nicht mehr vertraut ist. Schröer hat uns mit ungeheurer Kenntnis, mit einem riesigen Fleiß und einer nie versiegenden Liebe all dies zu erklären gesucht. Den *großen Zug* der Dichtung zu verstehen, ist aber eigentlich nur durch Rudolf Steiner möglich.

**Mephistopheles und die Zwiennatur des Bösen**

**TM:** Zum großen Zug dieser Dichtung gehört gewiss auch die Auseinandersetzung mit dem Bösen [siehe auch den Aufsatz «Den Teufel spürt das Völkchen nie» in der Sommernummer 9/10, S. 3ff.]. Und auch hier hat Steiner klärende Hinweise gegeben. Während Schiller ein deutliches Bewusstsein vom doppelten Bösen hatte (siehe Kasten), das dann in der Geisteswissenschaft mit den Begriffen Ahriman und Luzifer wesenhaft bestimmt wurde, hat Goethe im *Faust* Ahrimanisches und Luziferisches in der Gestalt des Mephisto durcheinandergemischt. Allerdings zeigt das merkwürdige Zwitterwesen Zoilo-Thersites in der Mummenschanzszene des zweiten Teils, dass auch Goethe die Doppelnatur des Bösen nicht ganz verborgen war. Als der Herold die «Doppelzwergegestalt» entzweischlägt,

«...fällt ein Zwillingpaar heraus:  
Die Otter und die Fledermaus.  
Die eine fort im Staube kriecht,  
die andere schwarz zur Decke fliegt.»

**Friedrich Schillers Wissen um die Zwiennatur des Menschen**

Der Mensch kann sich aber auf eine doppelte Weise entgegengesetzt sein: entweder als Wilder, wenn seine Gefühle über seine Grundsätze herrschen; oder als Barbar, wenn seine Grundsätze seine Gefühle zerstören. Der Wilde verachtet die Kunst und erkennt die Natur als seinen unumschränkten Gebieter; der Barbar verspottet und entehrt die Natur, aber verächtlicher als der Wilde fährt er häufig genug fort, der Sklave seines Sklaven zu sein. Der gebildete Mensch macht die Natur zu seinem Freund und ehrt ihre Freiheit, indem er bloß ihre Willkür zügelt.

*Über die ästhetische Erziehung des Menschen, Vierter Brief*

Wir können hier wohl von einer Imagination des Luziferischen (Otter) und des Ahrimanischen (Fledermaus) bei Goethe sprechen. Dieser differenzierten Imagination entsprechend kann Mephisto kein wirklich einheitliches Wesen sein; er trägt daher einmal mehr luziferische, dann wieder mehr ahrimanische Züge. Wie haben Sie dies als anthroposophisch orientierter Regisseur gestalterisch nuanciert? Gibt es da auch Inszenierungshinweise von Steiner für die differenzierte Darstellung Mephistos?

**WH:** Da habe ich mich sehr genau an Rudolf Steiners Ausführungen gehalten. So zeigte er, wie es im Prolog im Grunde Luzifer ist, der antritt, während Ahriman erst ganz am Schluss des Prologes erscheint. Steiner stellte es frei, ob man zwei Schauspieler nimmt. Er selber hat im Prolog nur Mephisto-Ahriman aufführen lassen, immer schwarz-geflügelt, fledermausartig. Das ist wieder eines der Rätsel. Nicht alles, was dann gemacht wurde, geht auf seine Angaben zurück.

Es gibt ein Tagebuch, eine Art Chronik der *Faust*-Inszenierungen von 1915 bis in die 30er Jahre, von Clason angefangen, da kann man von jeder Aufführung sehen, was die Einzelnen anhatten, was für Dekorationen da waren, wer krank war, wer umbesetzt wurde etc. Und da kann man sehen, wie frei und schöpferisch und keineswegs dogmatisch das zugegangen ist. Es war eine Zusammenarbeit ganz genialer schöpferischer Art, zu der Viele beigetragen haben.

**TM:** Eine weitere Anregung Steiners, die bisher allerdings in keiner Inszenierung umgesetzt wurde, bezieht sich auf die Schülerszene. Steiner meint, dass Faust im Geiste der ganzen Dichtung die Szene, wo ihn Mephisto vertritt, selbst miterleben müsste, da sie ein Stück Selbsterkenntnis Fausts enthielte. Steiner schreibt in seiner kleinen Schrift *Goethes Geistesart*: «Mir scheint (...),

dass in dieser Szene von einer früheren Ausarbeitung seines *Faust* Goethe etwas stehen gelassen hat, was er wohl umgearbeitet hätte, wenn er sich überhaupt in eine vollständige Umarbeitung der älteren Teile in den Geist hinein, den jetzt das Ganze zeigt, hätte finden können. Im Sinne *dieses* Geistes müsste, was Mephistopheles mit dem Schüler treibt, auch von Faust erlebt werden.» Ich habe das immer so aufgefasst, dass Faust während dieser Szene also in der einen oder anderen Art auf der Bühne präsent sein müsste, auch wenn dies keiner Goetheschen Regieanweisung entspricht. Dies ist bis heute nicht gemacht worden.

**WH:** Mit dem Text, so wie er von Goethe vorliegt, kann man es in der Tat nicht machen, da der Dichter Faust sagen lässt: «Mir ist's nicht möglich, ihn zu sehen.» Und dann wird er von Mephisto weggeschickt, um sich für die Reise umzukleiden. Man müsste den entsprechenden Text weglassen, wenn man das machen wollte. – Ich habe stattdessen eine andere Modifikation ausprobiert: In *Auerbachs Keller* ist Mephisto der Akteur und Faust langweilt sich daneben. Im *Urfaust* wird, was später von Mephisto gesagt und getan wird, nur von Faust gesagt und getan. Wir haben mit der einen Besetzung, die das sehr befriedigend fand, eine Mischung daraus gemacht und immer beide agieren lassen. Faust hat Laute gespielt, Mephisto hat gesungen. Die Magie wurde von *beiden* ausgeübt etc. Die andere Besetzung wollte das nicht. Auf diese Weise bekommt aber die Szene erst wirkliche dramatische Spannung und wirkt schauspielerisch befriedigender.

**TM:** Es wird auch deutlicher, dass Faust eben bereits unter dem Einfluss Mephistos steht und daher manches mitmachen *muss*.

**WH:** ... und es zeigt auch, dass Faust die Magie ausüben *kann*. Die Frage ist, warum Goethe dies einmal so und einmal ganz anders gestaltet hat.

### Fragen des Ensembles

**TM:** Sie haben für diese Inszenierung ein Ensemble übernommen, das zuvor gewissermaßen wie ein Mikadospiele auseinandergefallen war. Teils hatte es Kündigungen gegeben, teils sind die Leute selbst gegangen. Ich denke da etwa an den begabten Darsteller des Johannes Thomasius, Branco Ljubic oder den Eurythmisten Michel Vitales, der im Wechsel mit Werner Barfod während vieler

Jahre die Phorkyas dargestellt hatte. Wie war das für Sie als Regisseur, ein derart dezimiertes Ensemble zu übernehmen?

**WH:** Ich hatte noch versucht, diese Menschen wieder zurückzuholen –, allerdings nicht Herrn Vitales, den ich auch nicht kannte, das war auch nicht meine Sache. Aber das ist mir nur in einem Fall gelungen. Da hat man eben andere Menschen hinzuziehen müssen.

**TM:** Wie sehen die Besetzungen einer nächsten Gesamtaufführung aus?

**WH:** Darüber ist überhaupt nichts beschlossen.

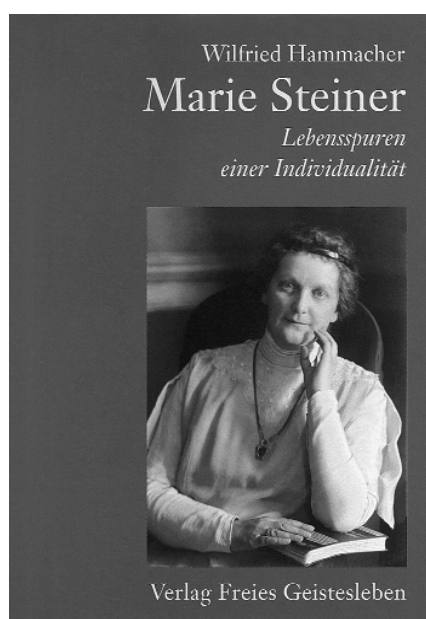
### Differenz zur Inszenierung von Peter Stein

**TM:** Was die Aufführungs-Kritiken betrifft, so habe ich mir eine Kritik von Reinhard Stumm angeschaut, die ja sehr positiv ist. Andere Kritiken waren offenbar nicht so wohlwollend. Im *Theater heute* soll etwas Entsprechendes erschienen sein. Was hatte man da auszusetzen?

**WH:** Die Kritikerin mag die Anthroposophen nicht. Warum man sie dann schickt, ist eine andere Frage. Als Kritik des *Faust* völlig belanglos.

**TM:** Wie beurteilen Sie die Inszenierung von Peter Stein? Im *Spiegel* und anderswo stand zu lesen, er sei der Erste überhaupt, der den gesamten Faust ungekürzt auf die Bühne bringt, was ja nicht den Tatsachen entspricht und Stein auch bewusst ist. Was ist in Ihren Augen das Verdienstvolle an Steins Leistung? Und wo sehen Sie die Differenz zu Ihrer anthroposophisch inspirierten Inszenierung?

**WH:** Zunächst ist das Phänomen festzuhalten, dass sich ein Mensch seit seinem 14. Lebensjahr mit *Faust* beschäftigt hat und dieses Werk im Alter dann einmal



aufgeführt haben will, und zwar wortwörtlich, ohne jegliche Weglassung. Stein hat der erste Teil wenig interessiert, ihn interessierte der zweite Teil, den er auch selber vorgelesen hat, ein Akt pro Abend. Die gründliche Kenntnis, die Stein von allen Texten hatte, die er auf die Bühne gebracht hat, die hatte er auch vom *Faust*. Er hat aber von vornherein gesagt: Das wird schauspielerisch keine große Sache werden, das wird eine provinzielle Unternehmung werden. Warum er das so hat laufen lassen, habe ich bei seinen Fähigkeiten nie verstanden. Ihm war wichtig, dass der Text kommt. Sein Hauptdarsteller Bruno Ganz hat dann in einer Reportage über ihn und seine Tätigkeit allerdings gesagt: «Mit Faust hatte ich nichts zu tun» oder: «Vieles habe ich gesprochen, aber ich hatte keine Ahnung, was ich da sage.» Soweit ist es also nicht gekommen. Peter Stein hat ja außerdem immer eine Grenze gezogen: Bis da, wo die Grammatik hinreicht, fühlte er sich mit dem *Faust* einig. Da, wo der Rhythmus die Worte in eine andere Sphäre nimmt, wie er das nennt, da geht man seiner Ansicht nach vom Verstehen weg. Die Leistungen, die in der *Braut von Messina* und im *Faust* und vielem Anderem von Marie Steiner erbracht wurden, lagen aber gerade da, wo der Rhythmus in die poetische Sprache führt und wo der Inhalt ein anderer zu werden beginnt.

Das Geheimnis des Meisters war ja nach Schiller: Die Vertilgung des Stoffes durch die Form. Der Stoff wird durch die Form selbst zu einem neuen. Er wird, kurz gesagt, vollsaftig. Und in diesem Punkt, dass die poetische Sprache viel realistischer ist als die Prosasprache, weil sie nicht nur *Bedeutung* gibt, sondern auch *Erlebniselement* ist – da liegt der Unterschied zwischen der *Bemühung* – wohlgemerkt – der Dornacher Aufführung und der Aufführung von Stein.

**TM:** Man kann es in diesem Zusammenhang als sehr symptomatisch erleben, dass Stein trotz seiner Faszination durch die Dichtung nicht davor zurückgeschreckt ist, unzählige Verse *rhythmisch* zu verändern, das heißt in den poetischen Gesamtrhythmus doch erheblich einzugreifen. So machte er zum Beispiel in Auerbachs Keller aus «Ein garstig Lied! Pfui! Ein politisch Lied» usw. «Ein garstiges Lied. Pfui ein politisches Lied», mit der in meinen Augen philiströsen, unhaltbaren Begründung besserer Verständlichkeit. Das scheint ein Zeichen dafür zu sein, dass er über den verstandesmäßig-abstrakten Bedeutungsinhalt nicht hinaus will und sich an ihm festhält, indem er sogar den poetischen Wortrhythmus verändert. Die tiefere spirituell-poetische Schicht der Dichtung schiebt er auch damit zur Seite.

**WH:** Er sagt ja selbst, dass er das ganze Religiös-Spirituelle ablehnt, dass er davon nichts hält. Und doch behauptet er, dass Goethes Dichtung, als Sprachkunstwerk gesehen, das Höchste sei, das wir haben.

**TM:** Ein merkwürdiges, vielleicht auf viele Menschen zutreffendes Paradox: Einerseits eine gewisse Goethe-Verehrung, andererseits der Unwille, sich auf den spirituellen Gehalt der Dichtung ernsthaft einzulassen, etwa mit Hilfe der Geisteswissenschaft. Hat sich Stein die Dornacher Aufführungen Ihres Wissens einmal angeschaut?

**WH:** Das nehme ich nicht an. Aber er hat sicher Menschen gesprochen, die solche Aufführungen gesehen haben.

**TM:** Haben Sie selbst mit ihm persönlichen Kontakt gehabt?

**WH:** Ich habe ihm, als er den Entschluss zur Gesamtaufführung fasste, einen Brief geschrieben, in dem ich meine Freude darüber ausdrückte, dass er das macht und dass er es ungekürzt und zum Anfang dieses Jahrtausends macht. Ich habe ihm mein Buch über Marie Steiner geschickt und ihm geschrieben: «Vielleicht interessiert es Sie, Ihre Vorgängerin in diesem Unternehmen kennenzulernen.» Ich weiß, dass es in seine Hände gelangt ist, habe aber nie eine Antwort bekommen.

### Warum *Faust* fasziniert

**TM:** Eine abschließende Frage zum *Faust*: Wieso sind die Menschen von diesem Werk so fasziniert, selbst bei Faust-Inszenierungen, in denen Mephisto persönlich Regie zu führen scheint?

**WH:** *Faust* berührt das Zentralthema unserer Existenz. Er rührt an die Grenzen der Erkenntnis, die wir überschreiten müssen, sonst werden wir auch unsere sozialen und wirtschaftlichen Probleme nicht lösen können. Auch die Anerkennung einer anderen Weltanschauung wie zum Beispiel die des Islam kann nur errungen werden, indem man in Goethescher Weise weiter sieht als an seine eigenen Grenzen.

**TM:** Insofern ist die Faust-Gestalt für den Menschen, insbesondere den Mitteleuropäer, eine Art Anti-Kant – wir sind ja noch bis Ende Jahr im «Kant-Jahr». Kants Denkweise hat eigentlich wie Weniges sonst in der deutschen Kulturentwicklung das Faustische Streben des Menschen nach stetiger Überwindung der ihm von der Natur und seinen gewöhnlichen Geisteskräften gezogenen Grenzen gelähmt. Überwindung der von Kant dogmatisch festgelegten Erkenntnisgrenzen und tieferes Eindringen in «die größte Strebensdichtung der Welt», wie Steiner den *Faust* einmal nannte, sind von diesem

Gesichtspunkt aus gesehen, zwei Seiten ein und derselben Medaille.

### Vom *Faust* zu den Mysteriendramen

#### Rudolf Steiners

TM: Sie inszenierten auch die *Mysteriendramen* Rudolf Steiners, wie wir bereits erfahren haben. Sie haben ferner einen Werkkommentar veröffentlicht, der alle Erklärungen aus dem Werkganzen selbst schöpft und nicht wie andere Kommentare auf Vortragszyklen verweist.

Wie wir von Rudolf Steiner selbst wissen, hat er mit seinem ersten Mysteriendrama bewusst an das *Märchen* Goethes angeknüpft. Die Gestalten des ersten Dramas tragen ja in den Entwürfen sogar noch Namen der Gestalten dieses Märchens. Es gibt aber auch in den weiteren Dramen Beziehungen zu Goethes dichterischem Schaffen, nämlich zur *Faust*-Dichtung. So gibt es im vierten Mysteriendrama, *Der Seelen Erwachen*, eine Stelle, die an den Prolog des *Faust* erinnern kann. Im zwölften Bild dieses Dramas will Ahriman Reinecke dazu verwenden, den Doktor Strader aus der Bahn zu werfen. Steiner lässt Ahriman die Seele Reineckes berufen und dann zu ihr sagen:

«Kennst Du den Doktor Strader?»

Ahriman schlüpft hier gleichsam in die Rolle des Herrn, der im Prolog des *Faust* zu diesem sagt:

«Kennst du den Faust?»

Das scheint mir keine zufällige Ähnlichkeit zu sein. Steiner charakterisiert damit Ahrimans Bestreben, selbst Herr der Welt zu sein. So erscheinen die Mysteriendramen

in gewisser Hinsicht auch als eine Weiterentwicklung des Goetheschen *Faust*-Dramas. Haben Sie selbst in Steiners Dramen «Faustisches» entdeckt?

WH: Für mich sind die Mysteriendramen eine Individualisierung des platonisch-ideell angelegten Charakters von Faust. Faust ist ein ins Allgemeine gehender Charakter und ist sehr schwer zu spielen, weil er nicht Konturen hat als Charakter, wie Gretchen oder wie Mephisto, die ganz stark konturiert sind. Faust kann man nicht recht fassen. Rudolf Steiner hat den *Faust*-Anfang – die Erkenntnistragödie und die Gretchen-Tragödie – in völlig anderer Weise in Johannes Thomasius dargestellt. Er hat das ganze «Unternehmen» Griechenland-Helena, das Ringen um diese Urgestalt, in Capesius dargestellt. Und den alten Faust, der mit der sozialen und technischen Problematik ringt, hat er in Strader dargestellt. Strader ist nach Steiners eigenen Hinweisen «alt in seiner Seele» – der alte Faust. Bei Maria und Benedictus ist es komplizierter, da spielen noch andere Kräfte eine Rolle. Und doch: Wir haben fünf Faustische Gestalten, aber individualisiert. Goethe hatte das platonisch-großartig, menschheitlich, vor allem bildhaft gefasst, während Rudolf Steiner wirkliche Charaktere prägte. Er hat die Entelechie bis zum Charakter der Individualität verdichten können.

#### «Von» und «durch» Rudolf Steiner geschaffene Dramen

TM: Dass Rudolf Steiner dabei besonders in seinen ersten Dramen an Impulse anknüpfte, die nicht von ihm selbst, sondern von anderen «Entelechien» ausgingen, zeigt sich ja daran, dass er die beiden ersten Dramen nicht als «von» ihm, sondern als «durch» ihn geschriebene Werke erscheinen ließ. Erst das dritte und vierte Drama hat er als «von» ihm stammend bezeichnet. Wie

erleben Sie diese Differenz im Charakter der Autorschaft? Also die Differenz zwischen den «durch» und den «von» ihm geschriebenen Dramen.

WH: Um im Vergleich zu antworten: Auch Goethe hätte den ersten Teil des *Faust* als «durch» ihn verfasst bezeichnen können, knüpft er doch an die historische Faust-Fabel usw. an.

Den zweiten Teil hat niemand *gedacht* außer Goethe. So geht auch der Anfang der Mysteriendramen zurück auf das, was Goethe von den geistigen Ereignissen um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert wahr-



Wilfried Hammacher in seiner Wohnung

genommen und dann in seinem Märchen zur Darstellung gebracht hat. Das hat Rudolf Steiner aufgegriffen, und in diesem Sinne sind die ersten Dramen zunächst «durch» ihn entstanden. Das Weitere hat nur er selber schreiben können.

### Die Siegel zu den Mysteriendramen

TM: Sie haben zum Verständnis der Mysteriendramen – wie mir scheint zum ersten Mal in solcher Form – auf die Struktur der den Dramen von Steiner jeweils beigelegten Siegel großen Wert gelegt. Rudolf Steiner hat in ihnen ja gewissermaßen das jeweilige Drama «versiegelt».

Denn es ist wohl anzunehmen, dass die Siegel am Schluss hinzukamen und nicht vor den Dramen entstanden. Weiß man das?

WH: Ich kann das nicht mit Sicherheit sagen, nehme aber ebenfalls an, dass das so war.

Was das ganze Drama ist, ist in dem Siegel wirklich wie in einen Samen zusammengezogen.

### «Das Drama der Reinkarnation ist das neue Drama»

TM: Rudolf Steiner hat ja durch seine Mysteriendramen die ganze dramatische Kunst erneuert, insofern in ihnen der Karmagedanke erstmals konkret als strukturbildendes Element tätig wird, konstitutionsbildend wird – worauf ja bereits Adelheid Petersen in ihren wertvollen Kommentaren aufmerksam gemacht hat. Bei Shakespeare und auch noch bei Goethe kann nie im tieferen Sinne nachvollzogen werden, warum die Schicksale sich so oder so gestalten. Es scheint, dass Sie durch die langjährige Beschäftigung mit diesen Dramen und aufgrund ei-

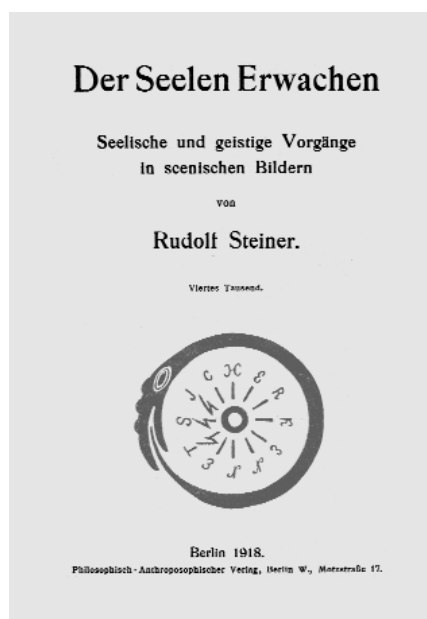
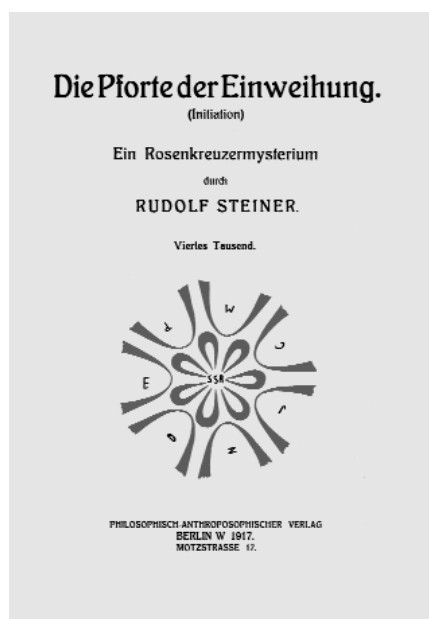
ner Vertiefung in Rudolf Steiners Karmaforschung dazu angeregt worden sind, eigene Mysteriendramen zu verfassen. So haben Sie über Strindberg wie auch über Charles Darwin unter Einbeziehung der jeweiligen karmischen Hintergründe Dramen verfasst. Gab es dafür auch noch einen direkteren Anstoß?

WH: Das ist eine Anregung, die ich Albert Steffen verdanke. Ich hatte mit ihm ein einziges Gespräch in meinem Leben, ein halbes Jahr vor seinem Tod. Ich bat ihn um die Genehmigung, sein Drama *Die Manichäer* aufzuführen zu dürfen. Da wurde Vieles, sehr Interessantes besprochen.

In diesem Gespräch erzählte er mir, dass Shakespeare zuerst Charaktere darstellte, die das Wesen der Bewusstseinsseele entwickeln. So entstanden die Königsdramen. Nachdem er das gelernt hatte, nachdem er den damals modernsten Seelenzustand kennengelernt und dargestellt hatte, begann er seine eigenen Dramen zu schreiben. Da sagte Steffen: Und wir haben die Aufgabe, das Geistselbst und das Wirken der Entelechie durch ihre Verkörperungen hindurch zu studieren, an den Karmavorträgen und -forschungen. Wir müssen uns in dies einleben, um herauszufinden, was das eigentlich bedeutet. Dann können wir auch eigene Dramen schreiben. Er sagte: Ich habe getan, was ich konnte. Er hat den *Chef des Generalstabs\**, er hat *Alexanders Wandlung* geschrieben, unter Zugrundelegung des Reinkarnationsgedankens. Das hat mir ungeheuer eingeleuchtet. Ich hatte aber zunächst gar nicht die Absicht, selber zu schreiben und suchte immer nach Menschen, die dies machen würden, fand aber niemand. Dann habe ich es nach zwanzig Jahren selber versucht. Das Drama der Reinkarnation ist das neue Drama, alles andere sind Nachzüg-

ler, gabrielische Nachzügler. Aber das wirklich in die Zukunft gehende Drama der Moderne, das michaelische Drama, muss den Menschen im Durchgang durch die Inkarnation erlebbar machen. Eigentlich müssten, gleichsam um die Mysteriendramen Rudolf Steiners herum tausend Dramen geschrieben wer-

\* Albert Steffen versuchte im *Chef des Generalstabs* das Schicksal Helmuth von Moltkes d. J. zu Beginn des Ersten Weltkriegs darzustellen, aufgrund von dessen Vorinkarnation im 9. Jahrhundert. Siehe dazu die erstmals im *Europäer*, Jg. 5, Nr. 8, veröffentlichte kritische Beurteilung des *Dramas* durch Eliza von Moltke.





den, auch Komödien. So dass dieser Gedanke und das entsprechende Lebensgefühl in der Begegnung mit dem anderen Menschen Selbstverständlichkeiten werden.

Die zwei erwähnten Dramen konnte ich eben schreiben, solange meine Bühne noch existierte.

**TM:** Gibt es noch Dramenideen dieser Art, die Sie nicht verwirklicht haben? In Bezug auf bestimmte Persönlichkeiten?

**WH:** Ich habe lange Vorbereitungen und Studien gemacht für eine Drama über Hermann Grimm und Ralph Waldo Emerson. Ich habe mich sehr lange mit beiden beschäftigt und wollte etwas schreiben, auch über das in ihnen zutage tretende deutsch-amerikanische Verhältnis. Ich fand aber bei beiden den dramatischen Ansatz nicht.

### **Ein neues Buch über Sprachgestaltung und Schauspielkunst**

**TM:** Sie schreiben gegenwärtig an einem Buch mit dem Titel *Grundelemente der Sprachgestaltung und Schauspielkunst*. Sie ziehen mit diesem Buch wohl auch eine Art Summe Ihres eigenen Bemühens um die neue Sprachkunst, wie sie Marie Steiner entwickelt hat?

**WH:** Wir hatten ja zunächst ein Fülle von Anregungen empfangen. In Bezug auf die von Marie Steiner und Rudolf Steiner gegebenen Impulse und Hinweise hatte ich dabei von vornherein die Frage: Wo ist der Schlüssel, wo ist die Methode, das praktisch zu erüben? Rudolf Steiner hat nicht erwartet, dass man aus seinem *Dramatischen Kurs* allein schon arbeiten könne, sondern in durch ihn geleiteten Einstudierungen. Doch darüber starb er. Und es sind nun 42 Jahre her, seit mir das dreigliedrige Wesen seiner Methodik aufgegangen ist. Das Handwerk des Schauspielers ist das Erleben, die Gestik und die Sprache. Das sind die drei Mittel. Und von diesen lässt Rudolf Steiner jedes einzeln erüben, um sie dann zusammenzufügen.

Diese drei Ausdrucksmittel entsprechen den drei Seelenkräften. Am siebten Bild des ersten Mysteriendramas mit den drei Seelenkräften Astrid, Philia und Luna wurde das paradigmatisch erübt. Ja, dieses Bild ist eigentlich *die Methodik* des *Dramatischen Kurses*. Man übt die drei Seelenkräfte getrennt, jenseits der Schwelle, und fügt sie dann zusammen, holt sie wie zurück in das Leben. Doch jedes Wort ist dann Erlebnis, aus der Gebärde heraus geboren, willensgeboren.

### **Steiners Antwort auf Artaud, Brecht und Stanislavsky**

Dass das Intellektuelle durch den Willen eine ganz andere Qualität bekommen soll, das hat auch Artaud in

seinem «Theater der Grausamkeit» angestrebt, aber über alle Dimensionen des Ich hinausgehend.

Dann forderte Rudolf Steiner, dass die Sprache poetisch etwas Objektives werde, sie muss fähig werden, Imaginationen der geistigen Welt zu offenbaren. Das Objektivwerden der Sprache hat Brecht auf anderer Stufe gesucht, indem er gesagt hat: Die Sprache muss so sein, dass sie «verfremdet» ist, dass man zuhören kann ohne Affekte, dass man Gesellschaftsbilder entwickelt, die sachlich anregen. Und der dritte und bedeutendste Theaterreformer des vorigen Jahrhunderts ist Stanislavsky, der bis heute überall die Schulen prägt und dessen große Frage als Russe war: Wie erlebe ich und stelle ich so dar, dass das echt ist, dass das dem Leben gemäß ist? Diese Frage beantwortet Rudolf Steiner so, dass man das Erlebnis für sich aufsucht, dass aber die Berührung mit dem Laut die Seele unmittelbar in Bewegung bringen muss. Er hat also die drei Fragestellungen der drei großen Theaterreformatoren alle behandelt, jedoch aus einem Gesamtbild des Menschen heraus, das heißt sowohl vom Diesseits wie vom Jenseits der Schwelle aus gesehen.

**TM:** Wie sehen Sie den Stellenwert von Michael Cechov?

**WH:** Er hat den methodischen Hinweis Steiners, Gebärde und Sprache zunächst zu trennen, sofort aufgegriffen. Das war mit ein Grund, dass er als Anthroposoph verschrien wurde und über Nacht fliehen musste. Sein Ideal war eine neue spirituelle Sprache, in der der Laut seine Kraft hat, und er meinte sogar: «Die Russen werden das zuerst machen.»

### **Eine Hoffnung**

**TM:** Ich möchte mit einer Hoffnung bezüglich der Mysteriendramen schließen: Sie sind wohl derjenige Mensch mit dem besten Überblick über die Szenen-, Regie- und Kostümangaben R. Steiners zu diesen Dramen.

Es wäre wichtig, dass diese heute nur zerstreut und teilweise veröffentlichten Angaben systematisch gesammelt werden, bevor niemand mehr lebt, der sie aus erster oder zumindest zweiter Hand kennt. Die Aufführungspraxis der Zukunft braucht die Orientierung an den ursprünglichen Regie- und anderen Angaben. Sonst droht die historische Kontinuität abzureißen. Es wird immer noch genug Raum für Innovationen bleiben. Aber Innovationen, die nicht auf Tradierem wachsen, haben ebenso geringe Überlebenschancen wie Tradiertes, das sich nicht fortbilden lassen will.