

«... Gültig wie das Matterhorn»

Ein Interview mit dem *Faust*-Regisseur Peter Stein

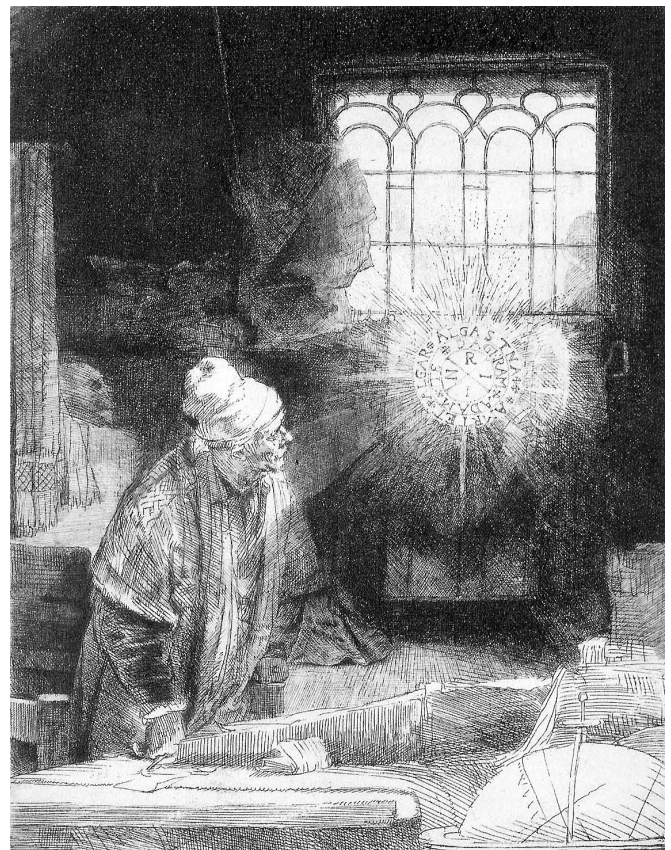
Das folgende Interview vom 17. November 2001 gab Peter Stein im Zusammenhang mit der von ihm inszenierten Aufführung des gesamten Goetheschen *Fausts*. Die Fragen stellte die Philologin und *Faust*-Spezialistin Susanne Steinrück.

Susanne Steinrück (auf entsprechende Frage): Ich bin nicht Journalistin, sondern Philologin, und der *Faust* ist mein «Schicksalstext». Ich habe mich sehr geärgert über die Oberflächlichkeit der meisten Rezensionen Ihrer Inszenierung, die z.B. ohne Begründung behaupteten, dies und jenes hätten Sie doch einfach weglassen sollen.

Peter Stein: Das ist ein Projekt von dem Autor, das ist natürlich für Philologen nicht einsehbar, weil die vom Theater nichts verstehen. Das sollen sie auch gar nicht, können sie gar nicht, das ist auch für mich nicht so einfach gewesen, das zu kapieren, dass die ganze Anlage dieses Werkes, als Theaterstück geplant und als Theaterstück geschrieben, diese eigenartige Funktion hat, dass sie die Menschen, die Betrachter, die Besucher, wie man das nennen will, zu Neophyten macht, einen in einen Prozess hineinzieht, hineinsaugt, aus dem er dann erst entlassen werden kann, wenn die Vorstellung zu Ende ist. Das kann man an der Struktur genau beschreiben – in erster Linie natürlich bei *Faust II* – und man kann es dann auch sehen an der Reaktion der Zuschauer: Da zwei Tage lang dasein und zuschauen, das ist ja nun kein Zuckerschlecken, und es ist ja nie jemand weggegangen. Das liegt an der Struktur des Stücks und dem Projekt, das die Zuschauer/ Teilnehmer/ Neophyten zum Bestandteil der Sache macht. Das haben wir in unserer Einrichtung auch so gemacht, wir haben die Zuschauer zum Bühnenbild erklärt, zu Mitwirkenden, und dem konnten sich die Beteiligten nicht entziehen, es sei denn, böswillig, wie die Kritiker ja von vornherein, ganz klar. Deswegen kann ich nur wiederholen, dass es kein Wunder ist, dass die meisten Kritiken völlig an der Sache vorbeigehen. Die sind ja nicht in der Lage gewesen, überhaupt zu beschreiben, was da war. Es ist ja nicht der mindeste Versuch gemacht worden, die Struktur der Veranstaltung überhaupt zu beschreiben, die Struktur des Stücks zu beschreiben, das war für mich aber überhaupt keine Überraschung. Ich habe diese Kritiken den Schauspielern schon zwei Monate vor der Premiere vorgelesen, weil ich wusste, wie sie klingen.

Frage: Sie haben in dem Buch zur Aufführung geschrieben, dass Sie sich schon lange mit dem *Faust*-Text beschäftigen. Wie ist denn Ihre «*Faust*-Biographie»?

Peter Stein: Meine «*Faust*-Biographie» ist ziemlich genau zu beschreiben. Das heißt, die Wirkung von Kunstwerken, von großen Kunstwerken vor allen Dingen, ist ja nicht nur rational zu beschreiben. Es gibt Faszinationen, die von großen Kunstwerken ausgehen, die Erkenntnisschichten anpeilen, die eigentlich nicht recht ins Bewusstsein zu heben sind. Das heißt, es gibt eine Art von Ahnung – das ist ja sehr schwer in andere Sprachen zu übersetzen – davon, dass sich das um etwas ganz Ungeheuerliches handelt. Wenn man einem Kunstwerk begegnet – das kann übrigens auch ein Bild sein. Ich erinnere mich zum Beispiel, in relativ jungen Jahren trat ich vor die *Pietà* von Tizian – das ist ein Spätwerk. Da ging mir das ganz ähnlich. Dass ich da einen Schock erhielt, obwohl ich gar nicht kapierte, worum sich's eigentlich handelt, ich wusste gar nicht, dass es ein Spätwerk ist, ich hatte von Tizian nicht einmal viel Ahnung, kannte nur den Namen. So ist es beim *Faust* auch gewesen. Wie es sich gehört, in der Schule, mit vierzehn Jahren – das war in Donaueschingen – da las man *Faust I*. Und dann ist da das Problem, dass da dieses römische I steht, und jeder neugierige, besserwisserische Schüler, zu denen ich natürlich leider Gottes



Faust (Rembrandt, ca. 1652)

gehörte, fragt dann, ja, was heißt denn «I», wieso steht da «I»? Ja, weil's zwei gibt. Und dann sagt man, na dann lesen wir doch mal das «II», wo ist denn das, und dann heißt es, nein, das wollen wir mal lieber nicht machen. Da wurde abgeraten von der Lehrerseite, vollkommen zu Recht, das ist ja nichts für Kinder. Ich habe dann später begriffen, dass es auch nichts für Erwachsene ist. Das hat aber andererseits natürlich die Besserwisserei angestachelt, ich habe gesagt, woher weißt du das, dass das für mich nichts ist? Und dann fing ich an, Faust II zu lesen. Das Ringen ging natürlich nicht um Faust I, sondern um Faust II. Faust I ist ein Werk, das ich später eher kritisch betrachtet habe in seiner Struktur, das ich keineswegs als ein Werk betrachte, das einen einheitlichen Entwurf hat, ein einheitliches großes Meisterwerk ist, sondern Faust I ist ein hoch effektvolles Theaterstück. Das ist bewiesen, es gibt wunderbare Aufführungen davon, das ist gar kein Problem. Es ist sehr leicht zu verstehen, es ist sogar auch für sehr junge Menschen attraktiv, weil da die Nummer mit Gretchen drin vorkommt. Weil man als Junger ja gerne so in sexuellen Sachen rumgeigt, und das wurde dann noch verkleidet als «Goethe», also als [lacht] klassizistische Veranstaltung. Da hat man ja auch das größte Recht, sich zu beschäftigen mit Sachen, wo man nicht so genau weiß. Aber es ist selbstverständlich letzten Endes das Ergebnis, das verquere und zusammengenähte

Ergebnis einer gigantischen Bemühung von Goethe um diesen Stoff. Es verdankt sich einer Planung, die er als Fünfzigjähriger gemacht hat, die einerseits bereits den Faust II in den Blick nimmt und andererseits ihn aber noch nicht richtig fertig hat. Dennoch war er in der Lage schon Maßnahmen zu ergreifen, dass aus dem Faust-Konvolut, das er bis dahin geschaffen hatte, (das wir ja als Urfaust kennen), ein Konstrukt wird, das den Faust II möglich macht. Als völlig anderes, in sich abgeschlossenes, gänzlich anders strukturiertes, gänzlich anders ausgerichtetes Stück. Trotzdem das Ganze als Einheit. Das gehört zu den Dingen, die mich an Goethe interessieren, immer interessiert haben. Das gibt dann Wirkungen auf mich, die kann ich gar nicht erklären, und wenn ich den Text spreche, selber spreche, dann verstärkt sich die Wirkung noch, dass man das Gefühl hat, dass dort in einer einmaligen, geradezu utopischen Weise Spannung-Entspannung, Stütze und Last, nicht, wie das so schön heißt in der klassizistischen Kunstbetrachtungs-Sprache, sich ausgleichen, dass die gesamte Welt enthalten ist, die ganze Widersprüchlichkeit der Welt enthalten ist und trotzdem etwas Ganzes und Rundes entsteht – in zwei Zeilen manchmal – Gedanken und Emotionen, Klares und völlig Unklares, ausgewuchtet sind. Wodurch man das Gefühl bekommt, dass man überhaupt an dem Allerbesten des eigenen Menschseins und des Menschseins überhaupt teil-



Aus der Szene «Auerbachs Keller»

(Vgl. Steins Kommentar auf S. 9)

Frosch:

Die Kehlen sind gestimmt. (Singt)
Das liebe heil'ge Röm'sche Reich,
Wie hält's nur noch zusammen?

Brandner:

Ein garstig Lied! Pfui! Ein politisch Lied!
Ein leidig Lied! Dankt Gott mit jedem
Morgen,
Dass ihr nicht braucht fürs Röm'sche
Reich zu sorgen!

*Szenenfoto aus «Auerbachs Keller»,
aus dem Gloria-Farbfilm Faust,
mit Will Quadflieg als Faust und
Gustav Gründgens als Mephisto*

nimmt, indem man diese Sachen liest. Das kann man nicht anders erklären, das ist sehr merkwürdig.

Wie Sie wissen, habe ich ja später, als ich in meinem ersten Anlauf nicht realisieren konnte, den *Faust* zu inszenieren in der Schaubühne, angefangen, diesen Text zu lesen, und das habe ich dann immer weitergeführt, auch öffentlich. Da ist mir das immer wieder so gegangen, dass ich das Gefühl hatte, jetzt lese ich Texte, die sind einfach genauso gültig wie das Matterhorn. Sogar noch gültiger als das Matterhorn, weil sie als eine äußerst unsichere, äußerst unzuverlässige Konstruktion den Menschen mit einbeziehen in eine Art von Darstellung von Realität, wie die Welt und der Kosmos gestaltet sind. Das prägt sich darin aus, da gibt es gar kein Wenn und Aber. Ich habe mir immer wieder Gedanken darüber gemacht, woran das liegt, denn ich habe das nicht so gerne, muss ich ehrlich gestehen. Ich hab' das nicht so gerne, wenn solche unerklärlichen oder aus dem Unbewussten kommenden Reaktionen bei mir sind, und ich kann das so wenig steuern. Deswegen hab' ich mir überlegt, woran das liegt. Das ist natürlich sehr schwierig, da eine Erklärung zu finden, wieso Goethe in der Lage war, solche Dinge zu formen. Das bin ja nicht ich alleine, der das so empfindet. Auf der anderen Seite will ich nie in einen Topf geschmissen werden mit Goetheanern, das ginge zu weit. Denn die machen ja geradezu Indianertänze deswegen, weil die Sache so unbewusst ist. Das will ich nicht und find' ich nicht gut, weil ich auf der anderen Seite genau sehe, dass der Goethe ein eiskalter Kalkulator ist und nichts auslässt. Das ist ein raffinierter Hund. Und vor allem hat er auch selbstbewusst sich selber zuschauend geschrieben. Das ist doch nicht zu fassen, dass ein Autor um 1830 von seinem eigenen Werk, dem Alterswerk, nämlich von dem *Faust II* schreibt, es sei so geschrieben wie ein Spätwerk, mit den typischen Charakteristika eines Spätwerks. Das ist hier eben auch da in dem Goethe, diese Art von Bewusstsein und Selbstbeobachtung. Also, ich hab' mir überlegt, was das wohl sein könnte. Da ist also zum einen diese erstaunliche Selbstbeobachtung, die ja zum Resultat hatte, dass Goethe ganz bestimmte Lebensentscheidungen getroffen hat: wo man hingehet, dass man etwas abbricht, bestimmte Kontakte mit Menschen unterbricht oder sie aufbaut, Ortsveränderungen durchführt, sich einem ganz bestimmten Ort nähert und all solche Geschichten, also diese Art von Inszenierung, die er von sich selber gemacht hat. Zum ändern ist es, glaube ich, eine Art von Sprachmacht, die in der Lage ist den vorher nie dagewesenen und nachher nie wieder erreichten Höhepunkt der deutschen Sprache darzustellen, das heißt, alles, was man mit deutscher Sprache

machen kann, tatsächlich auch zu realisieren. Aus seinem Sprachbewusstsein kommt die ganze Geschichte. Das ist meine Erklärung, anders kann ich es nicht begreifen. Und im *Faust* wiederum ist diese Sprachmächtigkeit auf den allerhöchsten Punkt getrieben (...).

Frage: Wenn wir schon bei der Sprache sind – dazu gehört ja auch die Metrik, die Verse. Die haben Sie ja kontrapunktisch verarbeitet, meiner Meinung nach. Haben Sie da einer Erwartung oder Vorstellung entgegenarbeiten, ein Bewusstseinsmoment schaffen wollen?

Peter Stein: Nein, das ist nur aus der Erkenntnis heraus, im Gegensatz zu der Art, wie die Verse in der Vergangenheit gehandhabt worden sind, dass der Schauspieler Freiheit braucht. Die Füllung vor allem der Senkungen ist vollkommen gleichgültig, das hat mit dem Versmass gar nichts zu tun. Selbst Goethe selber handhabt das ganz frei. Ich kenne das, irgendwelche komischen Beserwiser haben mir ja Briefe geschrieben und wollten mir sozusagen die Polizei auf den Hals hetzen, das ist natürlich völliger Quatsch, weil sie missverstehen, was Verse sind. Verse erzeugen einen bestimmten Rhythmus, das ist richtig, aber der Rhythmus wird nicht dadurch verändert, dass man Variationen einführt in den Füllungen, in den Senkungen. Das Problem ist, da man die Tradition, wie man Verse spricht, vergessen hat, die Schauspieler denn immer «lust'ge» sagen. Dieses Wort «lust'ge» gibt es aber nicht, das heißt «lustige». Wenn man das «i» einfügt, hat das weder auf die Musikalität, noch auf die Rhythmik irgendeinen Einfluss. Aus diesem Grunde habe ich den Schauspielern gesagt, sie können damit frei umgehen, wie sie's wollen. Auf gar keinen Fall dürfen sie mir «lust'ge» sagen. Wir haben ja Zuhörer, denen wir einen Sinn vermitteln, und das Wort «lust'ge» gibt's in der deutschen Sprache nicht. Es ist bloß markiert, dass es sich in den Rhythmus einpassen muss. Deswegen kann man nicht «lus-ti-ge» [*drei fette Silben*, S. St.] sagen, das wäre falsch.

Frage: «Ein politisches Lied» heißt es bei Ihnen.

Peter Stein: Natürlich. Wie heißt das Original?

S. St.: «Ein politisch Lied».

Peter Stein: Das gibt es nicht im Deutschen.

S. St.: Da muss ich Ihnen als Philologin widersprechen, das gibt es; im Hochdeutschen ist es veraltet, aber zu Goethes Zeiten wohl noch nicht.

Peter Stein: Aber wie ich schon sagte, das spielt doch überhaupt keine Rolle für die Musikalität und den Rhythmus. «Ein politisch Lied» versteht kein Mensch. Und gerade in diesem Zusammenhang ist es notwen-

dig, besonders deutlich zu verstehen, worum es sich handelt. Meine Auerbachs Keller-Szene, im Gegensatz zu denen, die ich kenne, macht – auch dadurch, dass sie kein Wort streicht – das Politische, auch das Schwachsinnige des Politischen ganz besonders deutlich. Das liegt daran, dass ich den Schauspielern sage, sie sollen vernünftig reden und nicht Verse kloppen. Das kann man nicht machen auf dem Theater, das ist ein großer Fehler. Die Schauspieler brauchen Freiheit in der Sache, und die Freiheiten, die sich die Schauspieler zu Goethes Zeiten herausgenommen haben, sind unendlich viel größer. Sie brauchen sich nur alte Aufnahmen anzuschauen, die es ja noch gibt vom Anfang des 20. Jahrhunderts, dann werden Sie sehen, wie die Leute, die in der Tradition von Verstexten noch standen, das behandeln, und das ist von allergrößter Freiheit. Und das ist notwendig, sonst ist man nach kürzester Zeit vollkommen eingeschlafen und wie in einem Korsett, sowohl die Schauspieler, als auch die Zuschauer. Eine unglaubliche Gefahr ist das, dass der Schauspieler mit seiner Mnemotechnik und seinem Organ diesem Versrhythmus anheimfällt, und das zu einer schrecklichen Langeweile, zu einer Monotonie führt, aus der nachher das Hirn auch gedanklich nicht mehr herausfindet (...) Die Schauspieler haben mir gesagt, diese Texte zu lernen, wäre ein Albtraum. Ich dachte immer, es sei ganz einfach, der Rhythmus ist vorgegeben, die

Reimwörter sind vorgegeben – Pfeifendeckel! Und dementsprechend war während des einen Jahres Probenzeit mein Kampf gegen die entsetzliche Wirkung dieser gereimten Verssprache bei den Schauspielern, die dann zum reinen klappernden Vollzug führt; völlig hirnlos. Das ist ja nun gerade das Entscheidende bei diesen Versen – vor allen Dingen im *Faust II* – dass sie von einer solchen gedanklichen Raffinesse sind, das man ja nur ins Staunen kommt, wenn man die Sache aufschlüsselt. Ich könnte Ihnen Dinge aufzeigen, das haben Sie überhaupt nie geahnt, was da drinsteht, wie das gebaut ist. Dass in einer einzigen Verszeile bis zu drei Brüchen in der Sprache existieren. Dieser ständige Wechsel der Sprache erfordert selbstverständlich, dass man den Schauspielern die Möglichkeit gibt, zu sprechen, wie sie wollen. Vor allem, sie auch ununterbrochen zu zerstören, in Prosa zu verwandeln und dann vorsichtig wieder zurückzuholen in den rhythmischen Zusammenhang, sonst gibt es keine Möglichkeiten der inhaltlichen Vermittlung der Sache. Schauen oder hören Sie sich an, was der Gründgens gemacht hat, oder der Quadflieg. Die haben eine perfekte Beherrschung der klassischen Sprache. Von dem, was sie sagen, versteht man kein einziges Wort. Man weiß nicht, wovon sie reden. Man versteht zwar jedes einzelne Wort, aber man weiß nicht, wovon sie sprechen.

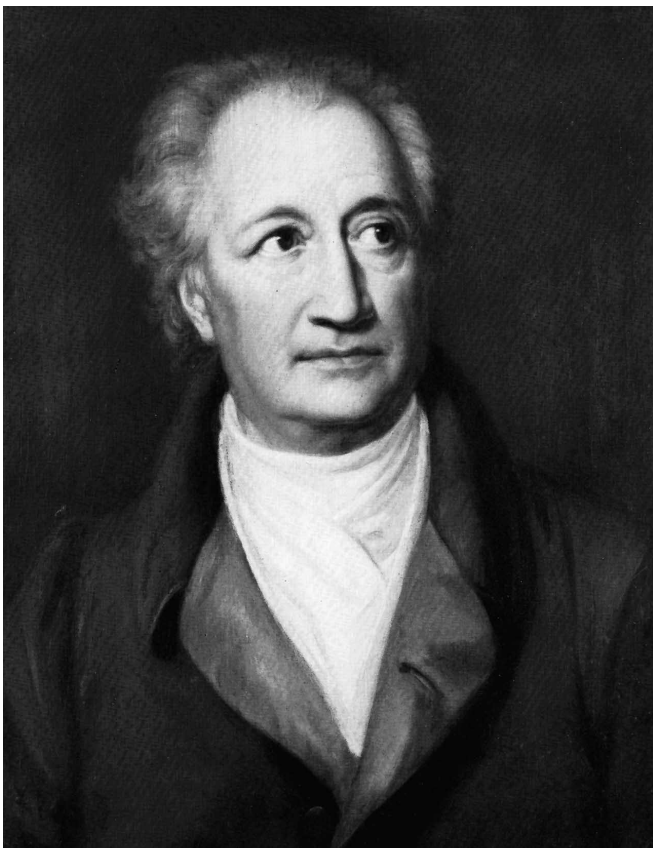
Frage: Sie haben sich vorgenommen, nichts wegzulassen. Gibt es Stellen, die Sie ganz gerne weggelassen hätten, die Sie in Verlegenheit gebracht haben?

Peter Stein: Zum Beispiel der ganze vierte Akt ist problematisch. Dort sind zwei Probleme: Es gibt da eine Kriegsszene, und die kann man eigentlich nur als Jokus, als eine Art von Kriegskabarett darstellen, weil gar keine Handlung dasteht. Es wird überhaupt nicht gehandelt, es geht nichts vor, das ist eine vollkommen statische Angelegenheit. Anschließend wird auch noch die Goldene Bulle abgefeiert. Das ist besonders unangenehm, der Schluss (...).

Frage: Und im zweiten Akt, die Klassische Walpurgisnacht?

Peter Stein: Überhaupt nicht. Das wollte ich immer haben. Das fand ich immer hochinteressant in jeder Einzelheit. Ein kritischer Punkt war vielleicht die sehr lange und wortgewaltige Chiron-Geschichte. Da gab es eine gewisse Angst, wie soll man das, um Gottes Willen, zu Ende führen. Das hört ja überhaupt nicht auf.

Es ist nun nicht so, im Gegensatz zu dem was mir immer nachgesagt wird, dass ich prinzipiell besonders werktreu bin. Ich habe in meinen Klassiker-Aufführun-



Goethe, Ölbild von K.S. Stieler (1828)

gen immer die allergrößten Montagen veranstaltet, das merkt nur niemand. [*Lacht*] Gott sei Dank! Ich habe z.B. bei Gorkij zusammen mit Botho Strauss 40% des Stücks neu geschrieben, das hat kein Mensch gemerkt. Ich habe immer gewaltige Striche durchgeführt, in meinen früheren Aufführungen natürlich noch mehr. Ich habe den ganzen fünften Akt vom Peer Gynt neu geschrieben. Nur: Ich schreibe es nicht neu, weil ich meine eigenen Gedanken da hereinbringen will, sondern weil ich versuchen will, das, was im Stück steht, den Menschen heute zu vermitteln. Und da gibt es an bestimmten Stellen Schwierigkeiten. Vor allen Dingen, als ich jünger war, noch dümmer war als heute – ich will nicht sagen, dass ich klug bin, aber etwas weniger dumm als früher, glaube ich – da hatte ich noch größere Befürchtungen, dass bestimmte Sachen nicht ankommen, nicht durchkommen. Heute bin ich dann manchmal der Meinung, man soll es seinen Zuschauern nicht zu leicht machen. Die sollten dann schon selber dahinterkommen. Und man sollte sich bemühen, ohne die Sache zu berühren, dennoch den Vermittlungsprozess zum Erfolg zu führen. Es gibt aber bestimmte Stücke, bei denen, wenn man sie wirklich zur Kenntnis nehmen will, das Streichen sinnlos ist. Dazu gehören z.B. Partituren von Tschechow, *Drei Schwestern*, *Kirschgarten*, da einen Satz zu streichen, das ist genauso, als wenn man sechzehn Takte aus *Don Giovanni* herausnimmt. (...)

Frage: Nichtmenschliche Wesen – bei Goethe anders als bei z.B. Shakespeare – sind nicht ohne Weiteres aus der volkstümlichen Tradition verständlich. Welche Funktion haben sie im Text und nach welchen Gesichtspunkten haben Sie sie inszeniert?

Peter Stein: Ich mach' da keine Unterschiede. Das kann ich gar nicht. Also Engel, die sind, ich weiß nicht, weiß.

S. St.: Die sehen so ingenieurhaft aus bei Ihnen.

Peter Stein: Die Kostüme der Engel sind gar nicht zu Ende gedacht, das sind Probenkostüme, und die sind halt weiß. Die Frage nach den allegorischen Figuren, die es ja haufenweise gibt, wäre viel interessanter. Aber zurück zu den Geistern: Die verhalten sich auf der Bühne genau wie Emmy oder Erwin. Das fängt ja schon mit Mephisto an, die ganzen Geister kommen alle aus der Folklore. Nur die Allegorien nicht. Was heißt Folklore, Engel und Teufel kommen natürlich aus der Tiefe dieser schwachsinnigen religiösen Überlieferung. Die Figuren kommen alle aus der Tradition; wie er sie benutzt, ist ganz unterschiedlich. Das Irrlicht ist eher eine Art von witziger, spitzbübischer Figur, die Elfen sind, na ja, nichts weiter als ein Anfangsgeläut von irgendeiner Szene, aber auch

nichts besonders Übernatürliches, kann man doch nicht sagen.

Bei den Engeln ist es etwas Anderes, die haben halt in erster Linie die Gegenfunktion zu Mephisto, die müssen diese Arbeit da machen. Das sind in erster Linie natürlich Arbeiter, die Schwierigkeiten haben, ihren Job durchzuführen. Dieser ganze Schluss des fünften Aktes ist nicht ausgereift, wenn ich ihn lese, kommt er besser zur Geltung.

Frage: Was hat es mit Ihren zwei Mephisto-Darstellern auf sich?

Peter Stein: Mit dieser Rolle ist viel Missbrauch getrieben worden. Das liegt an den Theaterleuten. Das erste, was die gemacht haben, ist Zeilen zählen, und da stellt sich heraus, Mephisto ist die ergiebigste Rolle. Die haben sich dann die Stars und Prinzipale immer gesichert. Das ist aber eine Manipulation des Stückes. Die beste Kraft muss Faust sein. Diese Manipulation wollte ich von vornherein zerschlagen. Es muss klar sein: es gibt nur einen Boss, und das ist Faust.

Der zweite Grund ist der Sound der Rolle. Gründgens hat den Mephisto herunterziehend gespielt, mit schwulem Dämonismus, aber im Grunde als genussüchtigen Spießer. Bei mir hat der Adam Oest Gründgenssche Elemente, er spielt den wollüstigen Konsumenten, den Sextourist.

Frage: Haben Sie die Aufführung im Goetheanum gesehen?

Peter Stein: Ich nicht, der Bruno Ganz war da.

S. St.: Aus Ihrem Buch entnehme ich, dass Sie sie ablehnen.

Peter Stein: Ich lehne sie nicht ab, sollen die das machen, nur das hat mit Theater nichts zu tun. Ich will professionelles Theater und kein Sektierertum, wo ich eine spezielle Atem- und Tanztechnik lernen muss.

S. St. [*Fragender Blick*]

Peter Stein: Das wissen Sie vielleicht gar nicht, die Schauspieler müssen da noch auf eine bestimmte Art herumhüpfen lernen. Aber Eurythmie und Ähnliches hilft nicht zu einem besseren Verständnis. Singen und Bewegen geht über den Text hinaus. Ich habe große Hochachtung vor der Anthroposophie, insofern sie Missstände unserer Zivilisation durchschaut und benannt hat. Doch ich verweigere nicht den rechten Winkel, weil er genau das ausdrückt, was unser Problem ist. Es hilft nichts, das abzuschragen, das ist Weltflucht.