

Goethes Faust vom Urfaust bis zum Bildschirm

Plančić, Ino

Undergraduate thesis / Završni rad

2024

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Split, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Splitu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:172:157654>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-12-02**

Repository / Repozitorij:

[Repository of Faculty of humanities and social sciences](#)



UNIVERSITY OF SPLIT



Sveučilište u Splitu
Filozofski fakultet

Goethes *Faust*
vom *Urfaust* bis zum Bildschirm

Ino Plančić
Split 2024.

Sveučilište u Splitu
Filozofski fakultet
Odsjek za njemački jezik i književnost

Goethes *Faust*
vom *Urfaust* bis zum Bildschirm

Mentorice:

Izv. prof dr. Marijana Erstić

Prof. dr. Eldi Grubišić Pulišelić

Student:

Ino Plančić

Split 2024.

Inhaltsverzeichnis

1.	Einleitung	3
2.	Die Geschichte des Faust-Stoffes	4
2.1.	Der historische Faust	4
2.2.	Die <i>Historia von D. Johann Fausten</i> und andere Volksbücher	5
2.3.	Cristopher Marlowes „ <i>The Tragical History of the Life and Dead of Doctor Faustus</i> “ und die Puppenspiele	6
2.4.	Gotthold Ephraim Lessings Faust-Projekt und der Faust-Mythos im 18. Jahrhundert	9
3.	Johann Wolfgang von Goethes <i>Faust</i>	12
3.1	Die vier Arbeitsphasen an <i>Faust</i>	12
3.2.	Handlung	14
3.2.1.	Zueignung, Vorspiel auf dem Theater und Prolog im Himmel	14
3.2.2.	Die Gelehrten-Tragödie und Teufelspakt	15
3.2.3.	Die Gretchen-Tragödie	16
4.	Gustaf Gründgens' <i>Faust</i> und die Filmanalyse	18
4.1.	Die Theateraufführung und -verfilmung	18
4.2	Filmanalyse	19
5.	Zusammenfassung	24
6.	Literatur	25
6.1.	Primärliteratur	25
6.2.	Sekundärliteratur	25
6.3.	Film	26

1. Einleitung

Der Titel der vorliegenden Bachelorarbeit lautet *Goethes ‚Faust‘ vom ‚Urfaust‘ bis zum Bildschirm*. Die Absicht der Bachelorarbeit ist es, Gustaf Gründgens *Faust*-Inszenierung zu untersuchen. Zuerst wird der Faust-Mythos von seinen Anfängen in den Volksbüchern bis zur Zeit des Sturm und Drang bzw. der Weimarer Klassik erklärt. Danach widmet sich die vorliegende Arbeit der Entstehungsgeschichte und der Handlung von Johann Wolfgang von Goethes *Faust*. Und zum Schluss wird ein Blick auf die Theateraufführung und ihre Verfilmung geworfen, aber es wird auch der Film selbst analysiert.

2. Die Geschichte des Faust-Stoffes

2.1. Der historische Faust

Im Laufe der Zeit treten auf dem deutschsprachigen Gebiet viele verschiedene Geschichten über einen „Schwarzkünstler namens Faust(us)“¹ auf. Doch bei der Beschäftigung mit dem sogenannten ‚historischen‘ Faust ist zu bedenken, wie Manuel Bauer in seinem Buch *Der literarische Faust-Mythos. Grundlagen – Geschichte – Gegenwart* im Jahr 2018 betont,

ob all die Abenteuer, Schwänke, Narreteien, Zauberkunststücke, Prophezeiungen und Boshaflichkeiten, die schon im 16. Jahrhundert Faustus zugeschrieben wurden, auf nicht nur eine einzige Person zurückgehen.²

Laut den schriftlichen Zeugnissen gab es mehrere historische Fundamente des Faust-Stoffes. Der Brief von Johannes Trithemius sei die „älteste Quelle, in der ein Faustus genannt wird und [...] auch gleich die wichtigste“ – dies weniger aufgrund ihrer historischen Zuverlässigkeit als dadurch, dass „bereits der Umriss einer ebenso negativen wie faszinierenden Figur gezeichnet“ werde, „der in der Folge nur noch vereinzelte Aspekte“ haben hinzugefügt werden müssen.³ Trithemius schreibt über einen „Magister Georg Sabellicus, Faust[us] de[n] Jüngere[n], Quellbrunn der Nekromanten, Astrolog, Zweiter der Magier, Chiromant, Aeromant, Pyromant, Zweiter in der Hydromantie“.⁴ Dieser „selbsternannte Fürst der Nekromanten“ war laut Trithemius ein „Hochstapler der seinen akademischen Grad zu Unrecht führte“, so Bauer.⁵

Die frühen Quellen zeichnen noch kein gutes Bild von dem Menschen, der in späteren Jahrhunderten zum Symbol der Menschheit werden wird. Das ändert sich jedoch in den späteren Quellen, als der Name Johannes auftaucht und gleichzeitig ein neues und besseres Bild des jetzigen Nationalhelden zeichnet. Das wird im folgenden Unterkapitel gezeigt.

¹ Manuel Bauer: *Der literarische Faust-Mythos. Grundlagen – Geschichte – Gegenwart*. Stuttgart: J. B. Metzler 2018, S. 22. Vgl. auch Jasper, Willie: „Faust und die Deutschen: Zur Entwicklungsgeschichte eines literarischen und politischen“. In: *Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte*, Bd. 48 (1996), H. 3, S. 215-230.

² Ebd.

³ Ebd., S. 25.

⁴ Ebd., S. 26.

⁵ Ebd.

2.2. Die *Historia von D. Johann Fausten* und andere Volksbücher

Im Jahr 1587. erscheint in Frankfurt am Main das früheste Faust-Volksbuch mit dem Namen *Historia von D. Johann Fausten*, „das erstmals eine große, zusammenhängende Geschichte vom Leben des Magiers und Teufelsbündlers erzählt.“⁶ Die Schrift eines unbekannt gebliebenen Autors wurde unter dem vollen Titel

Historia von D. Johann Fausten / dem weitbeschreyten Zauberer vnnnd Schwatzkuenstler / Wie er sich gegen dem Teuffel auff eine benandte zeit verschrieben / Was er hierzwischen fuer seltsame Abentheuwer gesehen / selbst angerichtet vnd getrieben / biß er endtlich seinen wol verdienten Lohn empfangen

von dem Frankfurter Verleger Johann Spies veröffentlicht.⁷ Es handle sich um „den entscheidenden Meilenstein der Stoffgeschichte“⁸, um „die Quelle für die ganze europäische Faust-Tradition“⁹, und somit „um die Begründung des literarischen Faust-Mythos im engeren Sinn“.¹⁰

In der *Historia* werde erzählt, „wie Faust einen Teufelspakt im Wald“ abschließe und „sich für einen Zeitraum von vierundzwanzig Jahren ganz vom Christentum“ abwende.¹¹ In diesem Zeitraum erlebe er „viele Abenteuer mit der Hilfe von Mephistos Zauberkräften“, bis er, nachdem eine bestimmte Frist verstrichen sei, ein „grausiges Ende eines von Gott abgefallenen Sünders“ erhalte.¹²

Das Volksbuch erscheint, Manuel Bauer zufolge, „zwischen 1587 und 1598 in einundzwanzig Ausgaben“ und „markiert den Übergang vom ‚historischen‘ zum ‚literarischen‘ Faustus“¹³. Es sei eine Bündelung der Faustus-Geschichten, die man sich im 16. Jahrhundert über Faustus erzählt habe.¹⁴ Doch welche biografischen Informationen wurden in vorigen Jahren vom Verfasser der *Historia* übernommen? Bauer schreibt zunächst:

⁶ Bauer: *Der literarische Faust-Mythos*, S. 39.

⁷ Ebd., S. 40.

⁸ Ebd., S. 39.

⁹ Zit. nach Frank Baron: *Provozierende Elemente im Faustbuch des Johann Spies und ihre Folgen*. In: Eijiro Iwasaki (Hrsg.): *Begegnung mit dem ›Fremden‹. Grenzen – Traditionen – Vergleiche*. München 1991, S. 24.

¹⁰ Bauer: *Der literarische Faust-Mythos*, S. 39.

¹¹ Georg Seesslen: *Faust. Materialien zu einem Film von Peter Gorski*. Duisburg: Atlas Film 1992, S. 8.

¹² Vgl. Bauer: *Der literarische Faust-Mythos*, S. 41.

¹³ Vgl. ebd.

¹⁴ Vgl. ebd.

Als literarischer Text habe die *Historia* bei den Lesern späterer Jahrhunderte, die sich für die Grundlage des Faust-Stoffes und damit für eine Vorlage für Goethes Faust-Tragödie interessierten, häufig ästhetische Enttäuschungen hervorgerufen.¹⁵

Neben der *Historia* sei dabei häufig von drei anderen Volksbüchern die Rede.¹⁶ Damit sei

die Abfolge der Bearbeitungen von Georg Rudolf Widman (1599), Johann Nikolaus Pfitzer (1674) und dem anonymen, sich selbst als ‚Christlich-Meynende‘ bezeichnenden Verfasser (1725) gemeint.¹⁷

In der Bearbeitung von Johann Nikolaus Pfitzer erhalte Faust weitere menschliche Züge, „indem der Autor eine Liebesgeschichte zwischen Faust und einer Magd“ einführe.¹⁸ Dank des anonymen Christlich-Meynenden, der „eine verkürzte Fassung mit ausgeprägten christlich-erzieherischen Absichten“ publiziert habe, seien später „Jahrmarktsdrucke“ entstanden, „die den Stoff weiter popularisierten“.¹⁹ Der Stoff wurde auch international bekannt.

2.3. Cristopher Marlowes „*The Tragical History of the Life and Dead of Doctor Faustus*“ und die Puppenspiele

Über die Internationalisierung des Stoffes schreibt Manuel Bauer in seinem Faust-Buch Folgendes:

Faustus wurde durch Übersetzungen ins Dänische, Holländische, Französische und Englische rasch zum gesamteuropäischen Phänomen, wenngleich er dabei immer ein Deutscher blieb.²⁰

Weiter betont er, dass am „folgenreichsten [...] die englische Rezeption“ sei,²¹ gemeint ist dabei v.a. die Faust-Version von Christopher Marlow. Bereits einige Jahre vor dieser bedeutenden Dramatisierung des Faust-Stoffes durch Christopher Marlow erschien aber eine andere englische Version der *Historia*. Das sei der „älteste erhaltene Druck“.²² Es handelt sich um *Historie of the damnable life, and deserued death of Doctor Iohn Faustus* von einem P. F. Gent.²³ Sein genauer Name sei unbekannt.²⁴ Das Buch stamme aus dem Jahr 1592.²⁵ „Der Text

¹⁵ Bauer: *Der literarische Faust-Mythos*, S. 42.

¹⁶ Ebd., S. 51.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Seesslen: *Faust*, S. 10.

¹⁹ Vgl. ebd., S. 11.

²⁰ Bauer: *Der literarische Faust-Mythos*, S. 73.

²¹ Ebd.

²² Ebd., S. 73f.

²³ Bauer: *Der literarische Faust-Mythos*, S. 73f.

²⁴ Ebd.

²⁵ Ebd.

des sogenannten ‚*English Faustbook*‘ bleibt der Fabel seiner Quelle bei einigen semantischen und konzeptionellen Transformationen weitgehend treu²⁶, wie Bauer schreibt. Die Warnung bildet immer noch „ein dominantes Motiv“ des Stoffes, jedoch trete sie durch den Entfall der Vorrede „gegenüber der deutschen Vorlage etwas zurück“.²⁷ „Dennoch ist das englische Faustusbuch für die Entwicklung des Mythos weniger um seiner selbst Willen von Interesse“, und mehr als eine Quelle, eine Zwischenstufe, für weitere Bearbeitungen des Stoffes, womit Bauer seine Interpretation der Stoffversion abschließt.²⁸

Der von Christopher Marlowe verfasste Faust-Text erschien in erster Auflage erst 1604, elf Jahre nach seinem Tod, wie Georg Seesslen schreibt,²⁹ ja Marlowes Tragödie ist, wie Manuel Bauer betont, auch im deutschen Sprachraum für zwei Jahrhunderte vernachlässigt gewesen, bis sie erstmals 1818 in einer von Wilhelm Müller besorgten deutschen Übersetzung erschienen ist.³⁰ Hier rebelliere Faust gegen seine „vormals ausschließlich negativ bewertete und aus dem ‚Volk‘ stammende Figur“ und erlebe „eine Verwandlung in den Helden einer Tragödie“.³¹ Der Text thematisierte dabei nicht, ob sein Held eine historische Figur sei.³² Denn Faust sei bei Marlowe von Anfang an „eine literarische Figur, die anderen literarischen Texten entnommen“ sei.³³

Faust habe die „ehrwürdige Wissenschaft“ der Theologie betrieben und den Doktorgrad erreicht, trotzdem habe er in einem Monolog „das an den Universitäten gelehrt Wissen dieser Zeit“ verworfen und habe „nach einem Wissen, das übergreifend ist“, gestrebt.³⁴ Marlowe verzichtet dabei auf ein klassisches Drama. Bauer erläutert nämlich, dass

die aristotelischen Einheiten von Zeit, Ort und Handlung [...] keine Rolle [spielen]; die Zeitdauer erstreckt sich über mehrere Jahre, es gibt zahlreiche Schauplätze, unterschiedliche Stilebenen und Handlungsstränge.³⁵

Das Stück unterscheidet sich vom traditionellen aristotelischen Drama auch durch die Hinzufügung einer „komischen Person“ oder einer „Figur des Clowns“, die „im Deutschen zum Hanswurst wurde“ und später in den Puppenspielen auch Kasperl genannt werden wird.³⁶ Es

²⁶ Bauer: *Der literarische Faust-Mythos*, S. 73.

²⁷ Vgl. ebd.

²⁸ Ebd., S. 74.

²⁹ Vgl. Seesslen: *Faust*, S. 11.

³⁰ Bauer: *Der literarische Faust-Mythos*, S. 76.

³¹ Ebd., S. 77.

³² Ebd., S. 77.

³³ Ebd.

³⁴ Seesslen: *Faust*, S. 12.

³⁵ Bauer: *Der literarische Faust-Mythos*, S. 79.

³⁶ Ebd.

werde damit eine Doppelstruktur etabliert, indem Marlowe sowohl tragische als auch komische Szenen zusammenmische.³⁷

Marlowes Tragödie sei im deutschen Sprachraum für zweihundert Jahre nicht geläufig gewesen. Im 17. Jahrhundert aber sollen englische Theatergruppen das Stück in ganz Europa bekannt gemacht und es so auch zurück nach Deutschland gebracht haben.³⁸ Die Wanderschauspielgruppen versuchten mit ihren *Faust*-Inszenierungen, eine Art von Theater zu inszenieren, „das mit viel Bühnenzauber und Maschinen die Begrenzungen des Theaters überschritt“, so Seesslen.³⁹ Auf diese Weise, „durch weniger auf Belehrung als auf Spektakel und Popularität angelegte *Faust*-Spiele“, brachten sie die Geschichte vom Wissenschaftler und Teufelsbündler „der Publikumsschicht, die nicht lesen konnte“⁴⁰, näher, wie Bauer betont.

³⁷ Bauer: *Der literarische Faust-Mythos*, S. 79.

³⁸ Vgl. Seesslen: *Faust*, S. 13.

³⁹ Ebd., S. 14.

⁴⁰ Bauer: *Der literarische Faust-Mythos*, S. 88.

2.4. Gotthold Ephraim Lessings Faust-Projekt und der Faust-Mythos im 18. Jahrhundert

Um das Jahr 1758 nimmt sich, so Bauer, Gotthold Ephraim Lessing des Stoffes an, „um ihm eine kaum zu überschätzende Wendung zu geben“.⁴¹ Lessings Ausgangspunkt seien „unterschiedliche Fragmente, Skizzen und Pläne, briefliche Erwähnungen“⁴² gewesen, die damals „nur aus indirekten Quellen“ haben erschlossen werden können.⁴³ Der Forschung nach hatte Lessing drei unterschiedliche Konzeptionsphasen; in der ersten Phase wollte er, „sein Drama mit Teufeln ausstaffieren“, „in der zweiten ist er davon abgerückt und dachte an ein bürgerliches Trauerspiel ohne Teufel“ und in der dritten Phase sah er wieder „die Bühnenpräsenz von Teufeln vor“.⁴⁴ Laut einem Brief des Freiherrn von Gebler aus dem Jahr 1775 habe Lessing zwei Faust-Dramen geschrieben, jedoch wurde keines der beiden Manuskripte publiziert.⁴⁵ Eine Theorie vermutet, dass „das fertige Manuskript von Lessing zu einem Verwandten geschickt wurde, wo es aber niemals ankam“.⁴⁶

Doch worum geht es genau? Nach einem Schreiben des Hauptmannes von Blankenburg erhalte Mephistopheles den Auftrag, Faust zu verführen.⁴⁷ Als dies endlich gelingt und die Teufel ihren Sieg feiern, mahnt sie ein Engel und ruft ihnen zu:

[I]hr habt nicht über Menschheit und Wissenschaft gesiegt; die Gottheit hat dem Menschen nicht den edelsten der Triebe gegeben, um ihn dann ewig unglücklich zu machen; was ihr sahet, und jetzt zu besitzen glaubt, war nichts als ein Phantom.⁴⁸

Diese starke Aussage führe zu einer „stoffgeschichtlichen Revolution“ wie auch zu einer Umwandlung der Figur von Faust zu einer „positiv besetzten Figur der Neuzeit“.⁴⁹ Bauer erläutert:

Lessings Faust-Projekt, so knapp, unvollständig und von manchen Ungewissheiten umwoben es auch vorliegen mag, stellt eine eminent wichtige Etappe in der Stoffgeschichte und eine nachhaltige Arbeit am Mythos dar.⁵⁰

⁴¹ Bauer: *Der literarische Faust-Mythos*, S. 102.

⁴² Ebd.

⁴³ Ebd.

⁴⁴ Ebd., S. 103.

⁴⁵ Ebd.

⁴⁶ Ebd.

⁴⁷ Ebd., S. 106.

⁴⁸ Zit. nach Gotthold Ephraim Lessing: *D. Faust*. In: Ders.: *Werke und Briefe in zwölf Bänden*. Bd. 4. Werke 1758 – 1759. Hg. v. Gunter E. Grimm. Frankfurt a. M. 1997, S. 65.

⁴⁹ Bauer: *Der literarische Faust-Mythos*, S. 106.

⁵⁰ Ebd., S. 108.

Zur gleichen Zeit als Lessing an seinem Faust-Projekt gearbeitet habe, „versuchten sich mehrere jüngere Autoren an einer Umsetzung des Faust-Stoffes“.⁵¹ Das waren die Autoren Johann Wolfgang Goethe, Jakob Michael Reinhold Lenz, Friedrich Maler Müller und Paul Weidmann, die Autoren des Sturm und Drang also. Paul Weidmanns „allegorisches Drama“ *Johann Faust* stelle dabei „einen Wendepunkt der Stoffgeschichte dar“.⁵² Das Stück sei 1775 ohne Nennung des Autors gedruckt und im gleichen Jahr uraufgeführt worden.⁵³ Wie bereits Lessing, versuchte auch Weidmann mit seinem Stück, „den Stoff von Possen zu reinigen“, d.h. er versuchte, die Elemente der schalkhaften Komik aus dem Stoff zu entfernen.⁵⁴ Weidmann verknäpfe so „die Handlung auf den letzten Tag in Fausts Leben“, einzelne Kernmotive, „wie die Teufelsbeschwörung und der daraus resultierende Pakt“, die chronologisch vor der gezeigten Handlung geschehen, werden nicht mehr auf der Bühne gezeigt, so Bauer.⁵⁵ Das Drama setzt dadurch voraus, „dass das Publikum mit den Grundzügen des Faust-Mythos vertraut ist und die Variation des bekannten Motivbestandes einordnen könne“⁵⁶, wie Manuel Bauer abschließend unterstreicht. Die Lebensgeschichte des Helden werde (so) nicht neuerfunden, allerdings werden neue Figuren und Handlungselemente hinzugefügt:⁵⁷

Dem ‚bösen Geist‘ Mephistopheles wird der ‚gute Geist‘ Ithuriel“, der aus anderen religiösen Mythologien entnommen wird, gegenübergestellt.⁵⁸

In dieser Version komme es auch zu einer Veränderung der Schlusszene, indem Faust, durch Gottes Gnade, vor der Höllenfahrt gerettet und so die erste publizierte Rettung gezeigt werde.⁵⁹

Friedrich Müller (genannt Maler) habe wiederum sein Drama *Fausts Leben* als ein Drama in fünf Teilen konzipiert. Schließlich seien jedoch nur der erste Teil (1778) und eine Szene, die für den zweiten Teil vorgesehen war, publiziert worden.⁶⁰ Das Stück beginnt, ähnlich wie Lessings *Faust-Fragment*, mit „einem Höllenkonzil in einer verfallenen gotischen Kirche, wo sich die Teufel über den Niedergang der Zeiten beklagen.“⁶¹ In dem darauffolgenden Monolog

⁵¹ Bauer: *Der literarische Faust-Mythos*, S. 110.

⁵² Ebd.

⁵³ Ebd.

⁵⁴ Ebd.

⁵⁵ Ebd., S. 111.

⁵⁶ Ebd.

⁵⁷ Ebd.

⁵⁸ Ebd.

⁵⁹ Ebd., S. 112.

⁶⁰ Ebd., S. 115.

⁶¹ Ebd., S. 116.

zeigt Faust seine Verachtung für das „schale Mittelding“, das das menschliche Leben häufig darstelle. Er sagt auch, dass er selbst „[a]lles, oder nichts“⁶² wünsche.

Bauer zufolge sei die Faust-Figur, d.h. (fast) jede Faust-Figur, „durch einen unüberbrückbaren Riss zwischen menschlichen Sehnsüchten und Antrieben zur Grenzüberschreitung einerseits und allzu menschlichen Beschränkungen andererseits“ gekennzeichnet.⁶³ In Müllers Faust aber stehe das Wissensstreben nicht an erster Stelle und „wenn er es bedenkt, tut er es nicht um des Wissens willen, sondern um Ruhm und Ehre zu erlangen“.⁶⁴

⁶² Zit. nach Friedrich Müller (genannt Maler Müller): *Fausts Leben*. Nach Handschriften u. Erstdrucken hg. v. Johannes Mahr. Stuttgart 1979, S. 28.

⁶³ Bauer: *Der literarische Faust-Mythos*, S. 117.

⁶⁴ Ebd.

3. Johann Wolfgang von Goethes *Faust*

3.1 Die vier Arbeitsphasen an *Faust*

Dieses zentrale Kapitel der vorliegenden Arbeit möchte ich mit einer, wie mir scheint, wichtigen Beobachtung beginnen:

Wenn sich Goethe auch fast während seines gesamten Schriftstellerlebens mit dem ‚Faust‘ beschäftigt hat, so hat er doch nicht ununterbrochen an ihm gearbeitet.⁶⁵

Diese Sätze über Goethes Beschäftigung mit dem Faust-Stoff hat Gottfried Willems im Bd. III seiner *Geschichte der deutschen Literatur* geschrieben. Willems bezieht sich dabei auf die Legende, Goethe habe sein Leben lang am Fauststoff gearbeitet. Goethe hat Willems zufolge aber (natürlich) nicht ununterbrochen am Stoff gearbeitet. Seine Beschäftigung mit *Faust* könne vielmehr in vier Arbeitsphasen unterteilt werden.⁶⁶

Die erste Phase, die auch als die Phase des Sturm und Drang genannt werden kann, liege in den 1770er Jahren.⁶⁷ Goethe habe nämlich angefangen, sich mit dem Faust-Stoff zu beschäftigen, als in den deutschen Ländern eine „umfassende[...] Umwertung des Mythos“⁶⁸ stattgefunden habe, nämlich als Lessing und andere versuchten, den Stoff von den Puppenspielen zu lösen und auf eine neue Stufe zu heben.⁶⁹ Darüber wurde im vergangenen Kapitel dieser Arbeit berichtet. Was auch Johann Wolfgang Goethe damals dazu brachte, sich mit dem Stoff zu befassen, sei sein „Interesse an Symbolfiguren der Frühen Neuzeit“ und eine „Faszination für ‚Kraftkerle‘“ gewesen;⁷⁰ er erkannte, wie bereits Gotthold Ephraim Lessing, in Fausts Charakter eine Affinität zur menschlichen Größe, die in der derzeitigen Epoche des Sturm und Drang als Ideal galt. Dabei sei Goethes früheste erhaltene Faust-Version, die zwischen 1772 und 1775 entstanden ist, zunächst nur in einer Abschrift einer Weimarer Hofdame erhalten gewesen.⁷¹ „Erst 1887 wurde die Abschrift von Erich Schmidt in Göchhausens Nachlass entdeckt und unter dem Titel ‚Goethes Faust in ursprünglicher Gestalt‘ veröffentlicht“.⁷²

⁶⁵ Gottfried Willems: *Geschichte der deutschen Literatur*. Bd. 3: *Goethezeit*. Köln u.a.: Böhlau 2013, S. 334.

⁶⁶ Vgl. ebd.

⁶⁷ Bauer: *Der literarische Faust-Mythos*, S. 134.

⁶⁸ Vgl. ebd.

⁶⁹ Vgl. ebd.

⁷⁰ Vgl. ebd.

⁷¹ Ebd., S. 135.

⁷² Ebd.

Dieses Fragment wird später auch als *Urfaust* bekannt. Schon in diesem Manuskript kann man jedoch sehen, dass es „den größten Teil von ‚Faust I‘“ enthalte, nämlich fast alle Hauptpunkte der „Gelehrtentragödie“, der „Universitäts satire“ und der „Gretchentragödie“. ⁷³

Die zweite Phase, in der sich Goethe mit *Faust* intensiv beschäftigt hatte, fällt in die Zeit seines Italienaufenthalts zwischen 1787 und 1789. Obwohl er zu dieser Zeit in Italien viele Projekte wiederaufgenommen und zum Abschluss gebracht hatte, schaffte er es, nur ein Fragment über Faust zum Druck zu bringen. Das im Jahr 1790 veröffentlichte Fragment enthalte alle Szenen, die im früherem *Urfaust* vorlagen, aber es beinhalte auch zwei neue Szenen, „die die Gelehrtentragödie und die Gretchentragödie besser miteinander verzahnen“⁷⁴, nämlich die Szenen „Hexenküche“ und „Wald und Höhle“. Die Publizierung des Fragments in Jena zementiert, laut Bauer, „die Wertschätzung des Textes als großes Menschheitsdrama“⁷⁵.

Die dritte Arbeitsphase, die mit der Zusammenarbeit mit Friedrich Schiller zusammenfällt, wird in die Abschnitte 1797 bis 1801 und 1805 bis 1806 unterteilt.⁷⁶ Nach dem Lesen vom vorher publizierten Fragment äußert Schiller, Bauer zufolge, sein Verlangen, mehr Szenen aus dem *Faust* zu lesen, was Goethe dazu bewegt habe, sich wieder mit dem *Faust* zu befassen.⁷⁷ In dieser Phase verbinde Goethe unreal-phantastische Elemente mit dem Faust-Stoff, was zur Hinzufügung der Szenen „Prolog im Himmel“ und „Walpurgisnacht“ führte.⁷⁸ In diesen Szenen lasse er „allerlei Engel, Teufel, Hexen und Geister“⁷⁹ auftreten. Mit Schillers Tod im Jahr 1805 sei die Produktion des *Faust* wieder zum Stillstand gekommen, bis sich Goethe erneut mit dem Projekt befasst habe, um den Verlust des Freundes zu überwinden.⁸⁰ So kommt es in dem Jahr 1808 zur Publikation des ersten Teiles, wie wir ihn heute kennen.⁸¹ Auf diesen Text konzentriert sich die vorliegende Bachelorarbeit im Folgenden.

Goethes letzte Lebensjahre, die Jahre 1825 bis 1831, gehören zu der vierten, und somit der letzten Arbeitsphase am *Faust*.⁸² In diesen Jahren entsteht der größte Teil von *Faust II*, obwohl vieles davon „schon früher konzipiert“ worden war.⁸³ Zuerst erschien 1827 der „Helena-Akt“

⁷³ Vgl. Willems: *Geschichte der deutschen Literatur*, S. 335.

⁷⁴ Ebd., S. 336.

⁷⁵ Bauer: *Der literarische Faust-Mythos*, S. 140.

⁷⁶ Vgl. Willems: *Geschichte der deutschen Literatur*, S. 337.

⁷⁷ Vgl. Bauer: *Der literarische Faust-Mythos*, S. 141.

⁷⁸ Willems: *Geschichte der deutschen Literatur*, S. 339.

⁷⁹ Ebd., S. 337.

⁸⁰ Vgl. Ebd., S. 339.

⁸¹ Ebd., S. 340.

⁸² Ebd.

⁸³ Ebd.

als ein Separatdruck,⁸⁴ gefolgt von einem Separatdruck der ersten Szene des ersten Akts ein Jahr später.⁸⁵ Die übriggebliebenen Teile wurden dann von Goethe bis Ende 1831 fertiggeschrieben, jedoch sei „Faust II“ erst nach seinem Tod 1832 als Ganzes im Druck“ gewesen.⁸⁶

Im Folgenden befasst sich die vorliegende Arbeit mit dem sog. *Faust I*, bzw. mit Johann Wolfgang von Goethes Tragödie *Faust. Der Tragödie erster Teil*. Der tragische Kern sind dabei weniger Fausts Wissenshunger und sein Teufelspakt mit Mephisto als seine ungleiche Beziehung zu Margarete und Margaretes Kindermord.

3.2. Handlung

3.2.1. Zueignung, Vorspiel auf dem Theater und Prolog im Himmel

Johann Wolfgang von Goethes Drama *Faust. Der Tragödie erster Teil*, bekannt auch als *Faust I* beginnt mit drei verschiedenen Präludien. Das erste der drei Präludien ist die sog. „Zueignung“, in der Goethe in vier Strophen „den langen Anlauf zur Fertigstellung reflektiert“, so Bauer⁸⁷. Dem lyrischen Ich nähern sich „schwankende Gestalten“⁸⁸, die, dem Text zufolge, mit dem Spielpuppen der Puppenspiele verglichen werden können.⁸⁹

Nach der „Zueignung“ folgt das „Vorspiel auf dem Theater“. In diesem Vorspiel halten der Theaterdirektor, der Dichter und eine Lustige Person ein Gespräch. Die Lustige Person ist hier der Figur des Kasperls oder Hanswursts aus dem Volkstheater ähnlich. Jede dieser drei Figuren steht für eine andere Ideologie, und so komme es zu einer „Selbstreflexion und Selbstparodie des Theaters“.⁹⁰ Zuerst ergreift der Theaterdirektor das Wort: Er äußert seinen Wunsch, der (Publikums-)Menge viele Werke des Dichters zu zeigen. Darauf folgt der Dichter mit seinen Einsprüchen, woraufhin die Lustige Person „das Wasser der Ironie in den Wein der

⁸⁴ Willems: *Geschichte der deutschen Literatur*, S. 340.

⁸⁵ Ebd.

⁸⁶ Ebd.

⁸⁷ Bauer: *Der literarische Faust-Mythos*, S. 142.

⁸⁸ Johann Wolfgang von Goethe: *Faust. Der Tragödie erster Teil*. Stuttgart: Reclam 2017, S. 6.

⁸⁹ Vgl., Bauer: *Der literarische Faust-Mythos*, S. 142.

⁹⁰ Ebd.

Dichtergesinnung“⁹¹ gieße. Am Schluss unterbricht der Direktor den Dichter und die Lustige Person und fordert, endlich Taten zu sehen.

Wie in den Präludien angekündigt, beginnt das Theaterstück mit einem „Prolog im Himmel“. Im Gegensatz zu den Werken des 17. und des 18. Jahrhunderts, die, wie die Werke Lessings und Müllers, mit einem „Prolog in der Unterwelt“ bzw. mit einem „Prolog in der Hölle“ begannen, entscheidet sich Goethe im *Faust I* dazu, neben einer Fortsetzung auch eine „Umkehrung der Tradition“⁹² zu unternehmen und den Prolog in den „Himmel“ zu legen. Der Prolog beginnt mit dem himmlischen Gesang der Erzengel Michael, Gabriel und Raphael, die Gott und seine Schöpfungen loben, während sich Mephisto auf das Negative der Menschenwelt konzentriert. In ihrem anschließenden Gespräch gehen der Herr und Mephisto eine Wette um die Seele des „Knechts“⁹³ Faust ein.

Dieser Prolog ist „eine entscheidende Station der Entwicklung des Faust-Mythos“,⁹⁴ wie Manuel Bauer betont. Das bemerke man insbesondere anhand der Neugestaltung der zwei Hauptfiguren. Die Figur des Mephistopheles, des Teufels, der in den frühen Volksbüchern des Stoffes als Motiv zur Mahnung gedient habe, werde bei Goethe zu einer komischen Figur, zu einem „Schalk“⁹⁵ reduziert. Faust hingegen habe „eine Karriere vom exemplarischen, unrettbaren Sünder hin zum Götterliebhaber absolviert.“⁹⁶

3.2.2. Die Gelehrten-Tragödie und Teufelspakt

Nach den drei Präludien wird die Handlung in ein enges mittelalterliches Zimmer versetzt, wo Faust seinen obligatorischen Eingangsmonolog liefert. Faust, der „Gelehrte aller vier Fakultäten“⁹⁷ seiner Zeit, versucht sich nun auch in der Magie. Sein Versuch, einen Erdgeist zu beschwören, gelingt jedoch nicht. Ehe der Geist erscheint, kann Faust seinen eigenen Anblick weder begreifen noch ertragen. Zunächst folgt ein Gespräch mit dem Famulus Wagner, in dem Faust erneut seine enttäuschende und enttäuschte Lage in der Natur und in der Welt erkennt.

⁹¹ Wolfgang Kröger: *Johann Wolfgang Goethe: Faust I*, Stuttgart: Reclam 2018, S. 8.

⁹² Bauer: *Der literarische Faust-Mythos*, S. 143.

⁹³ Goethe: *Faust. Der Tragödie erster Teil*, S. 14.

⁹⁴ Bauer: *Der literarische Faust-Mythos*, S. 145.

⁹⁵ Goethe: *Faust. Der Tragödie erster Teil*, S. 15.

⁹⁶ Bauer: *Der literarische Faust-Mythos*, S. 145.

⁹⁷ Ebd., S. 146.

Diese Erkenntnis treibt ihn zu einem Selbstmord-Versuch, doch eher er den Todestrank trinkt, wird er durch die Glocken und den Gesang der Ostermesse vom Versuch abgehalten.

In der nächsten Szene befindet sich Faust mit Wagner auf einem Spaziergang in der Stadt; am Ende des Tages finden sie einen Pudel, der sich zu ihnen gesellt. Nach diesem Spaziergang kehrt Faust in sein Studierzimmer zurück – mit dem Pudel. In dieser Studierzimmer-Szene, als Faust das Neue Testament in sein „geliebtes Deutsch zu übertragen“⁹⁸ versucht, verwandelt sich der Pudel in Mephisto. Nach einer Vorstellung glaubt Faust, den Teufel gefangen zu haben und will einen Pakt mit ihm schließen; Mephisto jedoch gelingt es zu fliehen. Dabei verspricht er, den Pakt bei seinem nächsten Besuch zu schließen. In der folgenden, zweiten, Studierzimmer-Szene kehrt Mephisto zurück, um den Teufelspakt, der jetzt viel mehr als eine Wette gestaltet ist, zu schließen. Daraufhin folgt die Universitätssatire, die als eine satirische Spiegelung der Gelehrtentragödie dient. Während sich Faust für die Reise in die Welt fertig macht, verkleidet sich Mephisto als ein Dozent und verleidet einem Studenten die Lehren der vier Fakultäten.

Es folgt Fausts und Mephistos Aufbruch in die kleine und danach in die große Welt. Der erste Halt ihrer Weltfahrt ist Auerbachs Keller in Leipzig, wo Mephisto Faust unter das betrunkene Volk bringt, aber Faust bleibt stets passiv. Weiter führt ihn Mephisto in die Hexenküche, wo er einen Verjüngungstrank trinkt. Im Zauberspiegel erblickt er das Bild der schönsten Frau, in die er sich verliebt.

3.2.3. Die Gretchen-Tragödie

Der Höhepunkt des ersten Teiles, die Gretchen-Tragödie, beginnt mit der Szene „Straße“. In dieser Szene spricht Faust die vom morgendlichen Kirchgang zurückkehrende Margarete an und versucht sie zu verführen aber ohne Erfolg. Vom Misserfolg der vorherigen Szene lässt er sich nicht enttäuschen, als er in der folgenden Szene in ihre Stube eindringt und ihr ein Schmuckkästchen als ein Geschenk hinterlässt. Am nächsten Morgen nimmt Gretchens Mutter ihr das Geschenk weg. Ein zweites Mal besorgt Mephisto ein Schmuckkästchen und versteckt es in Gretchens Zimmer; diesmal nimmt Gretchen das Kästchen mit zu ihrer Nachbarin, um es vor ihrer Mutter zu verstecken. Im Garten der Nachbarin treffen sich Faust und Gretchen wieder

⁹⁸ Goethe: *Faust. Der Tragödie erster Teil*, S. 38.

und es entwickeln sich intensive Liebesgefühle. Immer noch im Garten, kommt es zu einem Liebesgeständnis und später im Gartenhäuschen auch zu einer Liebesszene, einem gegenseitigen Kuss.

Der tragische Teil beginnt als diese Handlung unterbrochen wird und Faust sich in der Szene „Wald und Höhle“ zurückzieht, um Gretchen nicht zu gefährden, da eine Beziehung sozial nicht möglich ist. Nach einem Gespräch mit Mephisto entscheidet sich Faust jedoch, Gretchen wieder zu sehen und sie mit sich ins Verderben zu stürzen. Die Handlung setzt sich wieder in Gretchens Stube fort, wo Gretchen auf die Rückkehr ihres Geliebten wartet und in einem Lied ihre Sehnsucht ausdrückt. Wenig später finden die Liebenden zueinander und verabreden ein nächtliches Treffen, da Gretchens Mutter jedoch solch ein Treffen verhindern würde, besorgt Mephisto ein Schlafmittel, das tödliche Folgen mit sich bringt. In den folgenden Szenen erfährt man, dass Gretchen schwanger ist und das auf sie zukommende Schicksal.

In der Szene „Nacht“ geschieht ein Duell zwischen Gretchens Bruder Valentin und Faust, da Valentin auf Gretchens Liebhaber vor ihrem Fenster gewartet hat. Das Duell endet mit Valentins Tod, und mit seinem letzten Atem verflucht Valentin seine Schwester. Gretchen flüchtet in den Dom, wo sie in Ohnmacht fällt. Die Handlung wird ein zweites Mal unterbrochen, als Mephisto Faust mit sich auf eine Satansmesse zieht. In dieser mit sexuellem Trieb gefüllten Zaubersphäre der Walpurgisnacht sieht Faust in einem Zauberbild das hingerichtete und verlassene Gretchen. In der folgenden Szene „Trüber Tag. Feld“ klagt er Mephisto an, das Unglück bewirkt zu haben, doch Mephisto verteidigt sich, indem er Faust für alles beschuldigt und behauptet, er sei derjenige der sie ins Verderben stürzte. Am Ende der Szene will Faust Gretchen retten und reitet mit Mephisto auf Zauberpferden zum Kerker.

Am Schluss des ersten Teils der Tragödie befindet sich die Kerker-Szene. Gretchen, nach allem, was geschehen ist, verliert ihren Verstand, ertränkt ihr neugeborenes Kind und erwartet im Kerker den Tag ihrer Hinrichtung. Selbst wenn ihr Liebhaber vor ihr erscheint, und sie zu retten versucht, erkennt sie ihn erst als er ihren Namen ruft. Sie will jedoch nicht fliehen, stattdessen widmet sie sich Gott und betet um seine Gnade, bis sie endlich stirbt.

4. Gustaf Gründgens' *Faust* und die Filmanalyse

4.1. Die Theateraufführung und -verfilmung

Am 21. April 1957 inszenierte Gustaf Gründgens im Deutschen Schauspielhaus in Hamburg die Uraufführung seiner Faust-Inszenierung.⁹⁹ In dieser Inszenierung, wie auch viele Male davor, spielte Gustaf Gründgens die Rolle seines Lebens, den Mephisto. Gründgens erste Begegnung mit dem Faust-Stoff war im Oktober 1918, als er den Schüler spielte.¹⁰⁰ Danach gelang er im Jahr 1922 in Kiel in die Rolle des Mephisto, als er für einen damals erkrankten Darsteller einsprang.¹⁰¹

Kristina Höch zufolge habe der Produktionschef der Gloria, Manfred Barthel, Gründgens vorgeschlagen, die Faust-Inszenierung zu verfilmen.¹⁰² Gründgens ließ sich zuerst auf die Verfilmung nicht ein, doch nach einigen Jahren der Überredung kam der Film im Jahr 1960 schließlich zur Premiere. Der Dreh des Films fand vom 23. Mai bis Juli 1960 statt. Als Regisseur des Films fungierte statt Gründgens, der als Regisseur der 1957er Theater-Inszenierung diente, Peter Gorski, und Gründgens übernahm den Posten des künstlerischen Oberleiters.

Obwohl der Film eine Dokumentation der Hamburger-Aufführung war, musste sie auf Grund ihrer Länge um 1/3 gekürzt werden.¹⁰³ Und so wurde die drei Stunden dauernde Aufführung in einen zweistündigen Film verwandelt.¹⁰⁴

Schon vor dem Beginn der Dreharbeiten hatte Gründgens eine klare Vorstellung darüber, wie er den Film gestalten will.

Aufgabe dieser Verfilmung muss sein, die genaue Mitte zu finden zwischen gefilmtem Theater und reinem Film. Das Resultat einer 30jährigen Bemühung um Goethes *Faust* darf weder abfotografiert noch durch filmische Interessen aufgeweicht werden. Der Sinn der Inszenierung, nämlich die Abkehr von jeder Art Mystizismus, Verschwommenheit und Malerei muss unter allen Umständen erhalten bleiben und darf nicht auf Kosten ‚schöner Bilder‘ verfälscht werden.¹⁰⁵

⁹⁹ Kristina Höch: *Gustaf Gründgens. Filmische Arbeiten 1930 – 1960*. Marburg: Schüren 2023, S. 293.

¹⁰⁰ Ebd.

¹⁰¹ Seeslen: *Faust*, S. 47.

¹⁰² Höch: *Gustaf Gründgens*, S. 294.

¹⁰³ Ebd., S. 296.

¹⁰⁴ Ebd.

¹⁰⁵ Zit. nach unbek.: *Faust. Der Bildunglückenfüller*, In: *Der Spiegel*, Nr. 24 (1960), <https://www.spiegel.de/kultur/der-bildungslueckenfueller-a-404aec18-0002-0001-0000-000032417088> (08.08.2023).

Gründgens Motiv war es nicht nur die Theateraufführung Szene für Szene zu dokumentieren, oder einen originellen Faust-Film zu erschaffen, sondern, wie Höch schreibt,

einen Hybrid aus Theater und Film, der die Aufführung konservierte, aber nicht die optischen Möglichkeiten des Films vergaß.¹⁰⁶

Die Uraufführung des Films fand am 30. September 1960 im Zoo Palast in Berlin statt. Wie auch die Theateraufführung drei Jahre zuvor war der Film sehr erfolgreich und erhielt das Filmband in Gold.¹⁰⁷

4.2 Filmanalyse

Dieser Film ist eine Literaturadaption, spezifischer gehört er zur Art der Dokumentation, die, Helmut Kreuzer zufolge, „Neuinszenierungen, die speziell für die Leinwand oder den Bildschirm bestimmt sind und dennoch ‚verfilmtes Theater‘“ realisieren.¹⁰⁸

Der Film beginnt mit dem zweiten der drei Prologe, dem *Vorspiel auf dem Theater*. Zum Anfang treten der Dichter, die Lustige Person und der Theaterdirektor vor einem Theatervorhang und als sie anfangen zu sprechen, rückt die Kamera von einer Totale immer näher zu den Figuren. Schon diese Bewegung der Kamera verändert die Weise, wie der Zuschauer den Film wahrnimmt, es wird klar, dass es sich nicht um eine theaterhafte, sondern um eine filmische Perspektive handelt.

Als sich die Lustige Person in das Gespräch einwirft, wechselt die Kamera auf sie und nähert sich. Nach dem kurzen Einsprung kehrt die Kamera wieder auf den Direktor und den Dichter zurück, jetzt aber, im ‚Schuss-Gegenschuss-Verfahren‘¹⁰⁹ und wird nur zwei Mal unterbrochen, als der Direktor vor dem Publikum spricht und direkt in die Kamera schaut. Am Ende der Szene beobachten wir den Theaterdirektor als er sein Kostüm nimmt und die Bühne hinter dem Vorhang verlässt. Der Dichter hebt den Vorhang mit einer Kurbel und so beginnt das „Theater innerhalb des Theaters“, der *Prolog im Himmel*, der den Rahmen für die folgende Handlung setzt.¹¹⁰

¹⁰⁶ Höch: *Gustaf Gründgens*, S. 295.

¹⁰⁷ Ebd., S. 298.

¹⁰⁸ Helmut Kreuzer: *Arten der Literaturadaption*. In: Wolfgang Gast (Hrsg.): *Literaturverfilmung*. Bamberg: C.C. Buchners Verlag 1993, S. 30.

¹⁰⁹ Seeslen: *Faust*, S. 112.

¹¹⁰ Ebd., S. 113.

Hinter dem Vorhang erscheinen die drei Erzengel, die, durch Musik begleitet, ihren Monolog liefern. Der Monolog wird in einer Bühnentotale aufgenommen, die zum Ende des Monologs nach oben geht und Gott auf seinem Thron zeigt. Der Schnitt wechselt wieder auf Mephisto, der aus der Dunkelheit erscheint. Während des Dialogs zwischen Gott und Mephisto kann man einige Gegensätze bemerken; der Gegensatz von Bewegungen, als der Herr auf seinen Thron ruht, während sich Mephisto schlangenartig auf der Bühne bewegt, ferner der Gegensatz zwischen Schwarz und Weiß.¹¹¹ Etwas weiter im Gespräch, als der Herr Mephisto einen Schalk nennt, wechselt die Kamera kurz auf Mephisto, der sich Gott mit einem erschrockenen oder empörten Blick zuwendet, was nach Seeslen wieder „die Identität von Mephisto und der Lustigen Person akzentuiert“¹¹². Zum Schluss des Prologs fällt der Vorhang und isoliert Mephisto als dieser in die Kamera blickt und einen Monolog liefert. Dabei ändert sich das Bild von der Totale auf die Nah-Einstellung¹¹³ des Schauspielers bzw. der Figur Mephisto.

Es wird wieder zum Bühnenvorhang überblendet, auf welchen jetzt *Der Tragödie erster Teil* steht. Diesmal öffnet sich der Vorhang nicht, sondern es wird zu Faust in seinem Studierzimmer überblendet. Faust wird nicht durch eine Bühnentotale gefilmt, hingegen sehen wir ihn aus der Groß-Einstellung, die nur seinen Kopf filmt.¹¹⁴ Die Beleuchtung scheint von unten auf Fausts Gesicht, was ihn als einen verrückten Wissenschaftler (wie Frankenstein) erscheinen lässt.¹¹⁵ Bei der Erdgeistbeschwörung werden Spezialeffekte für Flammen benutzt, was nur innerhalb des Films möglich ist. Es folgt Wagners Auftritt, es herrscht eine ruhigere Atmosphäre als vorher. Wie hereingekommen so verlässt Wagner auch das Bild nach rechts, wie bei einem klassischen Theaterabgang.¹¹⁶ Jetzt steht Faust wieder allein im Zimmer, immer noch nach rechts blickend als unterhalte er sich immer noch mit Wagner. Als Faust in seinem Monolog die Phiole erblickt, wechselt die Kamera hinter die Phiole und versetzt den Schauspieler in den unscharfen Hintergrund, bis er sich ihr nähert. Wieder haben wir eine klassische filmische Situation, die belegt „wie sehr Menschen von ihren Objekten abhängen“¹¹⁷, wie Seeslen es erklärt. Die Szene endet mit dem Gesang des Chors als das Bild ausblendet.

¹¹¹ Seeslen: *Faust*, S. 118.

¹¹² Ebd., S. 120.

¹¹³ Zu den Einstellungsgrößen vgl. Knut Hickethier: *Film- und Fernsehanalyse. Dritte Auflage.* Stuttgart: J.B. Metzler 2001, S. 59.

¹¹⁴ Ebd.

¹¹⁵ Seeslen: *Faust*, S. 123.

¹¹⁶ Ebd., S. 129.

¹¹⁷ Ebd., S. 133.

In der folgenden Szene bemerkt man die ersten der großen Kürzungen, es fehlt „das Chaos der Bürger“¹¹⁸ und stattdessen verfolgt man Faust und Wagner bei ihrem Spaziergang in einer halbnahen Einstellung. Das Bild wechselt wieder auf eine Totale als das Volk mit Gesang und Tanz in das Bild gelangt. Faust erblickt einen Pudel außerhalb des Filmbildes, er und Wagner verfolgen das Tier als es um sie kreist, obwohl das Tier für den Zuschauer nicht sichtbar ist, weil es sich außerhalb des Bildes befindet. Nach einer Abblende gefolgt von einer Aufblende ist Faust mit dem Pudel wieder zurück im Studierzimmer. In der Verwandlungsszene wechseln Schuss und Gegenschuss zwischen Faust, der rechts im Bild steht, und dem sich bildenden Rauch auf der linken Seite des Bildes. Plötzlich taucht Mephisto auf Fausts rechter Seite auf, die Belichtung scheint so auf Mephisto, dass nur eine Seite seines Gesichts erleuchtet wird, während die andere in der Dunkelheit bleibt, um ihn dämonischer und böser erscheinen zu lassen. Die Kamera fährt aus dem gleichen Grund ein Stück von Mephisto zurück, um seine Körpergestik einzufangen. Als Faust glaubt, den Teufel gefangen zu haben, ändert sich die Perspektive der Kamera, jetzt steht Mephisto im Schuss-Gegenschuss, wie ein Diener, von unten und Faust, herrschend, von oben.¹¹⁹ Diese Beziehung ändert sich erst, wenn Mephisto einen Chor beschwört, Faust einschläfert und sich über ihn erhebt.

Als Mephisto zurückkehrt, stehen die beiden wieder in einer Schuss-Gegenschuss-Position und nur wenn sie den Pakt besprechen, erscheinen sie zusammen im Bild. Die Beleuchtung wirft keinen Schatten mehr auf Mephistos Gesicht, da er seine teuflische Seite vor Faust verbirgt. Ehe Faust aus dem Bild gerät, um sich für die Reise fertig zu machen, sehen wir Mephistos wahre Seite, dies wird durch die Spiegelung mit dem Prolog akzentuiert, da er sich wieder schlangenartig um die Säule bewegt. In einem Moment wechselt die Kamera, als Mephisto seine Faust nach oben streckt und wieder durch die Beleuchtung im Dunkeln erscheint, dieser Rahmen ist wieder eine Spiegelung seiner Aktionen im Prolog.

Die zweite Szene, in der große Kürzungen des Originals zu bemerken sind, ist *Auerbachs Keller*. Es werden einige Lieder ausgelassen und anstatt eines Bohrers benutzt Mephisto seinen Stock, um seine Magie durchzuführen. Auch hier ist zu bemerken, dass diese Szene auf filmische Weise gedreht ist, durch die Verwendung von Musik und einigen Spezialeffekten, um Mephistos Magie zu zeigen. Die ganze Szene wird in der halbnahen Einstellung aufgenommen,

¹¹⁸ Seeslen: *Faust*, S. 137.

¹¹⁹ Vgl. ebd., S. 144.

und während sich Mephisto unter das Volk mischt, bleibt Faust stets entfernt und außerhalb des Bildes.

Nach dieser chaotischen Szene folgt eine noch chaotischere, und zwar die *Hexenküche*. Die ganze Szene wird durch Swing-Musik begleitet, und es werden sowohl Elemente des Theaters als auch filmische Elemente benutzt. Die Szene wird meistens in der Halbnah-Einstellung gedreht, und nur wenn die Hexe ihren Zauber macht, entfernt sich die Kamera, um eine Totale der Bühne zu filmen, sodass der Zuschauer den Unsinn der Szene begreift. Zum Schluss der Szene fällt der Vorhang und es wird in eine neue Szene überblendet.

Nach der Überblendung folgt eine Totale, in der wir Gretchen und den jungen Faust sehen, die Bühnentotale dauert nicht lange als das Bild wieder auf die Halbnah-Einstellung wechselt. Es folgt ein Gespräch zwischen Faust und Mephisto in der Schuss-Gegenschuss-Perspektive über die Schulter der Angesprochenen. In der Szene *Spaziergang* wird die Beleuchtung gedimmt, um Mephisto seinen schurkischen Charakter zu verleihen, diesmal ist jedoch auch Faust in solchem Licht zu sehen, da seine Pläne mit Gretchen nicht nur edel sind.

In dem Haus der Nachbarin sehen wir aus der halbnahen Einstellung, wie Gretchen und die Nachbarin Marthe, den neuen Schmuck bewundern. Als Mephisto ankommt, wechselt die Kamera auf einen Schnitt mit ihm, als er in voller Dunkelheit wartet. In den Gesprächen zwischen Gretchen und Mephisto kann der Zuschauer dank der Körpergestik der Schauspielerin sehen, dass sich Gretchen vor ihm fürchtet und das Böse in ihm erkennt. Jetzt, im Garten, wechselt die Kamera zwischen Faust mit Gretchen und Mephisto mit Marthe, man sieht den Unterschied zwischen den Gesten der beiden Paare. Die Gartenhäuschen-Szene kann durch das Dekor der Bühne kaum von der früheren Szene unterschieden werden, es gibt auch keine Art von Blende zwischen den Szenen.

In der Höhle sehen wir, in einer Großaufnahme, Faust wieder mit Schatten auf dem Gesicht, wir sehen, wie er verzweifelt. Plötzlich taucht Mephisto von oben auf. Es verändert sich die Dynamik zwischen Mephisto und Faust, jetzt ist Faust derjenige, der näher zur Unterwelt ist, da es Mephisto fast gelang, ihn herunterzustürzen. Die Szene blendet aus und nach einigen Momenten blendet sie wieder ein, diesmal mit einer Totale, die sich langsam immer näher und näher auf Gretchen hinbewegt. Es folgt die Szene in Marthes Garten, die, dank der Kulisse, wieder identisch wie die letzte Szene ist, sie wird jedoch mit einer Blende von der vorigen Szene getrennt. Auch die weiteren zwei Szenen, nämlich *Am Brunnen* und *Zwinger*, verbinden sich in eine, da das Andachtsbild sich vor den Brunnen an der Bühne befindet. Vor Gretchens

Tor treten Faust und Mephisto auf, Faust schon mit einem Schwert in der Hand und Mephisto mit einer Zither, mit der er ein Lied vorführt. Das Duell mit Gretchens Bruder wird in der Bühnentotale gefilmt.

Die Dom-Szene ist voller Menschen, unter welchen sich auch Gretchen befindet. Die Kamera nähert sich, bis sie die große Perspektive erreicht. Jetzt wechselt das Bild zwischen scharf und unscharf, abhängig ob Gretchen oder die Stimme des bösen Geistes sprechen. Als Gretchen in Ohnmacht fällt, versetzt sich die Kamera in die Bühnentotale und die Szene verwandelt sich, indem sich das Volk als Hexen entpuppt, in die Walpurgisnacht-Szene.

Anstatt des kirchlichen Chorgesanges spielt jetzt laute Rock'n'Roll Musik, die zu dieser Zeit als Teufelsmusik gesehen wurde. Es herrscht wieder Chaos wie in der Hexenküche, diesmal im größeren Maße, die Bühne ist gefüllt mit Hexen und Monstermasken. In das Bild wird auch eine Atombombe eingeblendet. In dieser Szene sieht man deutliche Versuche der Modernisierung des Stoffes. Es wurde auch reichlich gekürzt, die Walpurgisnacht wurde um mehr als die Hälfte verkürzt und die Szenen *Walpurgisnachtstraum* und *Nacht. Offen Feld* fallen ganz aus.

Im Kerker sehen wir Gretchen im Wahn. Der Zustand des Wahns wird nicht nur durch ihre Bewegungen ausgedrückt, sondern auch durch ihren Blick, den sie in die Ferne richtet. Der Film endet mit Gretchen tot am Boden liegend, als die Kamera sich langsam entfernt und sich, wie beim Theater, der Vorhang schließt.

5. Zusammenfassung

Der Faust-Stoff hat sich seit seinem Ursprung und im Laufe der Jahrhunderte stark verändert, um bei Johann Wolfgang von Goethe den Gipfel als Nationalsymbol zu erreichen. Die analysierte Verfilmung hingegen, obwohl sie durchaus avantgardistisch war und zu ihrer Zeit auch großen Erfolg hatte, kann nicht als der Höhepunkt der Faust-Verfilmungen betrachtet werden. Im Film bemerkt man vielmehr, durch die nötigen wie starken Kürzungen, die Grenzen einer jeden Theaterverfilmung.

Was diesen Film jedoch besonders macht, ist der Schauspieler des Mephisto, Gustaf Gründgens, der während seines ganzen Lebens die Rolle des Mephisto spielte und diese Rolle immer wieder neu entwickelte, wie es auch schon Klaus Mann in seinem Schlüsselroman *Mephisto* von 1936 ironisch, ja zum Teil auch sarkastisch antizipierte und bemerkte. So stellt dieser Film weniger eine neue Etappe in der Faust-Geschichte dar, sondern dient vielmehr als eine Art Zeitmaschine, um die Vorführung für spätere Generationen aufzubewahren.

6. Literatur

6.1 Primärliteratur

- Goethe, Johann Wolfgang von: *Faust. Der Tragödie erster Teil*. Stuttgart: Reclam 2017.
- Ders.: *Faust. I. i II. dio*. Tragedija. S njemačkoga preveo Tito Strozzi. Zagreb: ABC naknada 1995.
- Lessing, Gotthold Ephraim: *D. Faust*. In: Ders.: *Werke und Briefe in zwölf Bänden*. Bd. 4. Werke 1758 – 1759. Hg. v. Gunter E. Grimm. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997.
- Müller, Friedrich (genannt Maler Müller): *Fausts Leben*. Nach Handschriften u. Erstdrucken hgg. v. Johannes Mahr. Stuttgart: Reclam 1979.

6.2 Sekundärliteratur

- Baron, Frank: *Provozierende Elemente im Faustbuch des Johann Spies und ihre Folgen*. In: Eijiro Iwasaki (Hrsg.): *Begegnung mit dem ›Fremden‹. Grenzen – Traditionen – Vergleiche*. München: Iudicum 1991.
- Bauer, Manuel: *Der literarische Faust-Mythos. Grundlagen – Geschichte – Gegenwart*. Stuttgart: J. B. Metzler 2018.
- Hickethier, Knut: *Film- und Fernsehanalyse. Dritte Auflage*. Stuttgart: J.B. Metzler 2001.
- Höch, Kristina: *Gustaf Gründgens. Filmische Arbeiten 1930 – 1960*. Marburg: Schüren 2023.
- Jasper, Willie: „Faust und die Deutschen: Zur Entwicklungsgeschichte eines literarischen und politischen Mythos“. In: *Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte*, Bd. 48 (1996), H. 3, S. 215-230.
- Kreuzer, Helmut: *Arten der Literaturadaption*. In: Wolfgang Gast (Hrsg.): *Literaturverfilmung*. Bamberg: C.C. Buchners Verlag 1993.
- Kröger, Wolfgang: *Johann Wolfgang Goethe: Faust I*, Stuttgart: Reclam 2018.
- Piette, Alain: „The Face in the Mirror Faust as a Self-Deceived Actor“. In: *Literature/Film Quarterly*, 1998, Bd. 26 (1998), H. 2, S. 136-141.
- Seesslen, Georg: *Faust. Materialien zu einem Film von Peter Gorski*. Duisburg: Atlas Film 1992.
- unbek.: *Faust. Der Bildunglückenfüller*, In: *Der Spiegel*, Nr. 24 (1960), <https://www.spiegel.de/kultur/der-bildungslueckenfueller-a-404aec18-0002-0001-0000-000032417088> (08.08.2023.)
- Willems, Gottfried: *Geschichte der deutschen Literatur*. Bd. 3: *Goethezeit*. Köln u.a.: Böhlau 2013.

6.3. Film

Faust. BRD 1960. Reg.: Peter Gorski.

Abstract (dt. / engl. / hrv.)

Das Thema der Bachelorarbeit *Goethes ‚Faust‘ vom ‚Urfaust‘ bis zum Bildschirm* ist eine intermediale Geschichte des Faust-Mythos. Dabei wird das besondere Augenmerk auf die Geschichte des Faust-Stoffes und auf Johann Wolfgang von Goethes Tragödie *Faust I* gelegt. In einem abschließenden Teil der Arbeit wird die Faust-Verfilmung von Gustaf Gründgens und Peter Gorski untersucht. Das Ziel der Arbeit ist es, diese Verfilmung zu analysieren, zu werten und in die Geschichte des Faust-Mythos einzuordnen.

Schlüsselwörter: Faust, Johann Wolfgang von Goethe, Peter Gorski, Gustaf Gründgens

The topic of the bachelor thesis *Goethe's 'Faust' from the 'Urfaust' to the screen* is an intermedial history of the Faust myth. Special attention is paid to the history of the Faust material and to Johann Wolfgang von Goethe's tragedy *Faust I*. The filming of the Faust myth is the final part of the thesis. In this part of the thesis, the Faust film adaptation by Gustaf Gründgens and Peter Gorski is examined. The aim of the work is to analyse and evaluate this film version and to place it in the history of the Faust myth.

Key Words: Faust, Johann Wolfgang von Goethe, Peter Gorski, Gustaf Gründgens

Tema završnog rada *Goetheov Faust od Urfausta do ekrana* intermedijalna je povijest mita o Faustu. Posebna pozornost posvećena je povijesti priče o Faustu i tragediji *Faust. I dio* Johanna Wolfganga von Goethea. U zaključnom dijelu rada ispituje se filmska adaptacija *Fausta* od strane Gustafa Gründgensa i Petera Gorskog. Cilj rada je analizirati i procijeniti ovu filmsku adaptaciju i smjestiti je u povijest mita o Faustu.

Ključne riječi: Faust, Johann Wolfgang von Goethe, Peter Gorski, Gustaf Gründgens

Plagiatserklärung

„Ich versichere, dass ich die schriftliche Hausarbeit selbstständig angefertigt und keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt habe. Alle Stellen, die dem Wortlaut oder dem Sinn nach anderen Werken entnommen sind, habe ich in jedem einzelnen Fall unter genauer Angabe der Quelle (einschließlich des World Wide Web sowie anderer elektronischer Datensammlungen) deutlich als Entlehnung kenntlich gemacht. Dies gilt auch für angefügte Zeichnungen, bildliche Darstellungen, Skizzen und dergleichen. Ich nehme zur Kenntnis, dass die nachgewiesene Unterlassung der Herkunftsangabe als versuchte Täuschung bzw. als Plagiat gewertet und mit Maßnahmen bis hin zur Zwangsexmatrikulation geahndet wird.“

Split, 10.09.2024.

Unterschrift



SVEUČILIŠTE U SPLITU
FILOZOFSKI FAKULTET

IZJAVA O AKADEMSKOJ ČESTITOSTI

kojom ja INO PLANČIĆ, kao pristupnik/pristupnica za stjecanje zvanja sveučilišnog/e prvostupnika/ce NJEMAČKOG JEZIRA I KNJIŽEVNOSTI, izjavljujem da je ovaj završni rad rezultat isključivo mojega vlastitoga rada, da se temelji na mojim istraživanjima i oslanja na objavljenu literaturu kao što to pokazuju korištene bilješke i bibliografija. Izjavljujem da niti jedan dio završnog rada nije napisan na nedopušten način, odnosno da nije prepisan iz necitiranoga rada, pa tako ne krši ničija autorska prava. Također izjavljujem da nijedan dio ovoga završnog rada nije iskorišten za koji drugi rad pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj ili radnoj ustanovi.

Split, 10.05.2024

Potpis

Ino Plančić

Izjava o pohrani i objavi ocjenskog rada
(završnog/diplomskog/specijalističkog/doktorskog rada - podcrtajte odgovarajuće)

Student/ica: IND PLANČIĆ

Naslov rada: GOETHE'S FAUST VOM URFAUST BIS ZUM BILDSCHEIRM

Znanstveno područje i polje: HUMANISTIKA, GERMANISTIKA

Vrsta rada: ZAVRŠNI RAD

Mentor/ica rada (ime i prezime, akad. stupanj i zvanje):
PROF. DR. SC. MARIJANA ERŠTIĆ

Komentor/ica rada (ime i prezime, akad. stupanj i zvanje):
PROF. DR. SC. ELDI GRUBIŠIĆ PULIŠELIĆ

Članovi povjerenstva (ime i prezime, akad. stupanj i zvanje):
LEKT. IRINA BOBAN
LEKT. SILVIJA UGRINA

Ovom izjavom potvrđujem da sam autor/autorica predanog ocjenskog rada (završnog/diplomskog/specijalističkog/doktorskog rada - zaokružite odgovarajuće) i da sadržaj njegove elektroničke inačice u potpunosti odgovara sadržaju obranjenog i nakon obrane uređenog rada.

Kao autor izjavljujem da se slažem da se moj ocjenski rad, bez naknade, trajno javno objavi u otvorenom pristupu u Digitalnom repozitoriju Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Splitu i repozitoriju Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu (u skladu s odredbama Zakona o visokom obrazovanju i znanstvenoj djelatnosti (NN br. 119/22).

Split, 10.04.2024

Potpis studenta/studentice: Ino Plančić

Napomena:

U slučaju potrebe ograničavanja pristupa ocjenskom radu sukladno odredbama Zakona o autorskom pravu i srodnim pravima (111/21), podnosi se obrazloženi zahtjev dekanici Filozofskog fakulteta u Splitu.