

Zum verfilmten Faust

Dr. Mihaela Zaharia

Nichts ist berühmter als der Faust-Stoff und das Faustische. Auf deutschem Boden blühten beide wie nirgends. „Der deutsche Mensch ist“ laut Lotte Eisner „der dämonische Mensch an sich. Schlechthin dämonisch verdient das rätselhafte Verhalten zu einer fertiggebildeten Wirklichkeit, zu einer rundgeballten Welt genannt zu werden /.../ Dämonisch ist der Abgrund, der nie gefüllt, dämonisch die Sehnsucht, die nie gestillt, der Durst, der nie gelöscht wird“¹. Willi Jasper führt diesen Gedanken zu Ende, indem er schlußfolgert: „Der Aufschwung des <Faustischen> in nationalen und säkulären Hochstimmungen läßt auf eine zyklische Gesetzmäßigkeit schließen“, der „die neue metaphysische Sehnsucht nach Härte und Schwere“ entspreche².

Dieser Durst ist die Ursache des Strebens und, wie im asiatischen Gedankengut, die Quelle des Leidens. Die Lösung ist aber nicht die vom Orient gepredigte Meditation, sondern das aktive Prinzip, die Tat.

Der historische Faust ist ein widersprüchliches Wesen gewesen, und das Bild, das die Geschichte und die geschichtlichen Quellen ergeben, wirkt eher desorientierend auf den neugierigen Forscher. Faustus („Der Glückliche“), „Sodomit“ und „Nigromant“ zugleich, kann Jörg oder Georg Faustus, wenn nicht Johannes Faust, Johann Faustus von Knittlingen oder sogar Faust der Jüngere geheißen haben³. Eins ist sicher: Faust war Magier und beherrschte die weiße und schwarze Magie, betrieb Spiritismus und machte Zaubersprüche, also alles, was das Christentum verbietet. Er wurde zum Gegner Gottes und fand Gefallen dabei. Und außerdem hat er in einer bewegten Zeit (geprägt von der Reformation, der Krise des Feudalismus und der Auflösung des ptolemäischen/geozentrischen Weltbildes bzw. der Revolutionierung des Weltbildes durch Kopernikus) gelebt. Er nannte sich Doktor der Medizin, Astrologe und Mathematiker.

Gestorben ist er um 1540, als die Alchemie eine Blütezeit erlebte. „Wunder“ und Wissenschaft gingen damals Hand in Hand. Das ist auch der Grund dafür, warum Dr. Faustus von den einfachen Leuten, für die er ein Held gegen die Macht und die Ungerechtigkeit geworden war, hochgeschätzt wurde und doch für die Gebildeten als ein (immerhin faszinierender!) teuflischer Zauberer galt. „Faust ist der Mensch, in dem sich das Gute und das Böse in einer neuen Form treffen“⁴.

Zum ersten Mal erschien der literarische bzw. literarisierte Faust im Jahre 1587 unter folgendem barocken Titel: „Historia von D. Johann Fausten, dem weitbeschreyten Zauberer und Schwarzkünstler. Wie er sich gegen den Teufel auf eine benannte Zeit verschrieben/Was er hiezzwischen für seltsame Abenteuer gesehen/selbst angerichtet und getrieben/bis er endlich seinen wohl verdienten Lohn empfangen. Mehrerteils aus seinen eigenen hinterlassenen Schriften/allen hochtragenden fürwitzigen und gottlosen Menschen zum schrecklichen Beispiel/abscheulichen Exempel und treuherziger Warnung zusammengezogen und in den Druck verfertigt. Jacobi IIII. Sydt Gott underthänig, widerstehet dem Teuffel, so fleuhet er von euch. Cum Gratia et Privilegio. Gedruckt zu Franckfurt am Mayn, durch Johann Spies. MDLXXXVII“. Seitdem wird auch der Teufelspakt zum Objekt einer unzerstörbaren Faszination, so wie auch das Böse an Dr. Faustus‘ Gestalt sich im Laufe der Jahre als unzerstörbar erweisen sollte. Eigentlich umfasst dieser Pakt in den Volksbüchern einen Zeitraum von 24 Jahren, in denen Mephisto dem humanistischen Gelehrten Faust als Untertan dienen soll und ihm alle bisher von niemandem gelösten Fragen beantwortet. Die verschiedenen Etappen unterscheiden sich in manchem von den Lebensstationen in Goethes Faust, gemeinsam bleibt der Gedanke, mit dem das Volksbuch endet: „Der Teufel könne nur seinen Leib, nicht aber seine Seele erhalten“⁵. Auch die Varianten der Volksbücher differierten voneinander. Die Liebesgeschichte zwischen Faust und einer Magd wurde erst 1674 in Johann Nikolaus Pfitzers Umarbeitung eingeführt. Christopher Marlowes Dramatisierung „The Tragical History of The Live and Death of Doctor Faustus“ entfernt sich vom Dämonischen an Faust, dieser wird eher zum freien, am Widerspruch der Erkenntnis zugrundegehenden Geist⁶. Dieser Grundgedanke ist auch für Goethes Faust gültig. Der Dichter hat von den späteren Volksbüchern und Umarbeitungen des Stoffes die

Liebesgeschichte übernommen und als Neues die Geschichte der Kindesmörderin Susanna Margaretha Brandt eingeführt. Diese hatte noch zu Lebzeiten Goethes, im Jahre 1772, ihr uneheliches Kind getötet.

Nach Goethe erschienen mehrere Faust-Bücher deutscher und ausländischer Autoren: Paul Weidmann: Johann Faust (Allegorisches Drama; 1775); Friedrich Maximilian Klinger: Fausts Leben, Taten und Höllenfahrt (Roman; 1791); Nikolaus Lenau: Faust (Roman; 1835); Sergej Turgenjew: Faust. Eine Erzählung in Briefen (1856); Friedrich Theodor Vischer: Faust, der Tragödie III. Teil (Parodie; 1862); Friedrich Spielhagen: Faustulus (Roman; 1898); Michail Bulgakow: Der Meister und Margarita (Roman; 1940); Paul Valéry: Mon Faust (eine Fragment geliebene episch-dramatische Dichtung; 1941-1945); Thomas Mann: Doktor Faustus (Roman; 1947); Lawrence Durrell: Ein irischer Faust (Mysterienspiel; 1963); Volker Braun: Hans Faust (1968); Rainer Kirsch: Heinrich Schlaghands Höllenfahrt (Komödie; 1973).

Nicht nur Literaten, sondern auch Komponisten haben sich mit dem Faust-Stoff auseinandergesetzt: Louis Spohr: Faust (Oper; 1814); Hector Berlioz: 8 Szenen aus Faust (1846) und La Damnation de Faust (Oratorium; 1846); Robert Schumann komponierte Szenen aus Goethes Faust (1851); Friedrich Liszt: Faust (Symphonie; 1857); Charles Gounod: Margarete (Oper; 1859); Ferruccio Busoni: Doktor Faust (Oper; 1920); Hermann Reutter: Doktor Johannes Faust (Oper; 1936); Hanns Eisler: Johann Faustus (1952).

Vom Faust, der am Anfang für Titanismus und auch für die Bewältigung des Titanismus steht, über den Selbstmord begehenden Faust (bei Lenau) oder den Anti-Faust von Valéry, dessen Faust "eine erste radikale Absage an die in Goethes dramatischem Gedicht entworfene Weltsicht"⁷ darstellt, bis zu Thomas Manns Doktor Faustus, diesem „Glasperlenspiel mit schwarzen Perlen“, wie es auf dem Hermann Hesse gewidmeten Exemplar steht, hat diese Gestalt einen langen, widerspruchsvollen Mythisierungs- und Entmythisierungsprozeß erlebt.

Das Motiv des Teufelspaktes ist auch bei anderen Autoren anzutreffen (z.B. bei Wilhelm Hauff, in dessen Märchen „Das kalte Herz“), manchmal geht es Hand in Hand mit dem Doppelgänger-Stoff, indem das faustische Streben - offensichtlich für alle Menschen, nicht nur für die Genies - als Zeichen des Strebens nach dem Ideal steht.

Verfilmt wurde der Stoff (am häufigsten in Frankreich) in Stummfilmen 160 Mal bis 1933, darunter nur in 34 Fällen von deutschen Regisseuren. In Tonfilmen erschien Faust in 83 Fällen, 33 Mal von deutschen Regisseuren gedreht⁸. 1896 drehte Louis Lumière den ersten Faust-Film. 1897 folgte Georges Méliès, der später noch andere Faust-Filme inszenieren sollte. 1900 entstand der erste amerikanische Faust. Besonders bekannt geworden sind die Filme: *La beauté du diable* (Pakt mit dem Teufel), Frankreich 1949 – von René Clair; *Marguerite de la nuit* (Die Blume der Nacht), Frankreich 1955 – von Claude Autant-Lara und Faust, BRD 1960, die von Peter Gorski besorgte Film-Version einer Inszenierung von Gustaf Gründgens. Hinzu kommen die außerordentlich zahlreichen Bühnenszenierungen (allein Gustaf Gründgens, dessen Leben und Karriere mit der Rolle seines Lebens, dem Mephisto, eng verbunden war, hat über 600 Mal den Mephisto auf der Bühne verkörpert), darunter die von Peter Stein für die Weltausstellung in Hannover Ende Juli 2000 inszenierte 21-stündige Marathon-Aufführung *Faust 1* und *Faust 2*, mit Christian Nickel als Faust, Robert Hunger-Bühler als Narr und Mephisto und Dorothee Hartinger als Grete. Die Steinsche Inszenierung erregte Beifall, aber auch heftigen Widerspruch. Die Presse-Reaktion? “Noch ist nichts gewonnen – noch nicht alles verloren”⁹. Die ersten Regisseure mag am Faust-Thema das Phantastische fasziniert haben, und demzufolge die Gelegenheit, Filmtricks (wie der Flug Fausts und Mephistos auf einem magischen, fliegenden Teppich; die Beschwörung und Erscheinung Mephistos; die Verwandlung Fausts vom Greis zum Jüngling und umgekehrt u.a.) in großer Zahl einzuführen. Die späteren haben eher als moderne Leser oder Zuschauer reagiert und waren an Fausts Ambivalenz, an dessen Fluchtbedürfnis interessiert. Außerdem war das Böse in *Doktor Faust* immer wieder durchaus faszinierend. Der Mensch, in dem Gut und Böse einander begegnen und der so zum Opfer einer Duplizität wird, die ihn ständig prägt, ist zu unseren Lebzeiten der moderne Mensch *par excellence* geworden. Die bei weitem interessanteste Figur ist demzufolge die des Mephisto, der sich schon am Anfang als “Teil von jener Kraft, Die stets das Böse will und stets das Gute schafft”¹⁰ definiert. Dieser wirkt nicht nur als Verführer, sondern auch als Störer (und Zerstörer) und Eindringling, der sich in Dialoge mischt und Monologe unterbricht. Faust und Mephisto bilden ein Ganzes, dem in der Faust-Dichtung

leitenden Prinzip der Dualität gemäß (Anm. Das widerspiegelt sich am besten in Fausts Worten: "Zwei Seelen wohnen, ach! in meiner Brust;")¹¹.

Der erste Faust-Film, der sich großen Erfolgs erfreute, war Murnaus (eigentlich Friedrich Wilhelm Plumpes) Faust, ein Film voller Traumvisionen, die Murnau mittels leuchtender Lichtflecken realisiert, deren Projizieren auf den dunklen Hintergrund dem Raum Tiefe verleiht. Dadurch wollte der Regisseur "Irreales /.../ besser gestalten"¹². Die "entfesselte" Kamera und die dank dieser erzeugte Bewegtheit der Montage dienen dazu, die "vom Traum überschwemmte Wirklichkeit"¹³ aufzuzeigen. Lotte Eisner spricht bei Murnau über "die Vermählung von Licht, Schatten und Bewegung"¹⁴ und sieht darin den Grund für "das Ineinandergleiten von Bewegung und Vision"¹⁵. Murnaus Liebe zum Visuellen sei so groß, "daß die Szene, in der Gretchen auf der Blütenwiese von Faust verfolgt wird, gewissermaßen so eingefangen wurde, als ob der unsichtbare Mephisto ein ironischer Zuschauer sei"¹⁶. Eigentlich strebten Murnau und Gerhart Hauptmann (Autor der Zwischentitel für den Film) nach der Harmonie eines Filmgedichts, nach dem Zusammenklang von Bild und Wort.

Trotz alledem gab es dazu auch negative Meinungen, wie die von Siegfried Kracauer zitierte Meinung eines Kritikers vom "National Board of Review Magazine": "Das Resultat enttäuschte die Hoffnungen. Der Faust-Film vermochte nicht Goethes philosophische Tiefe zu vermitteln. Vom Kampf zwischen Gut und Böse blieb nur die Geschichte von Faust, der Gretchen verführt."¹⁷. Das Menschliche, das Streben nach dem Absoluten seien für den Regisseur und sein Publikum verlorengegangen.

Von allen Bühneninszenierungen sind diejenigen von Gustaf Gründgens am wichtigsten. Verfilmte Bühneninszenierungen sind schon ein Kapitel für sich, denn Theaterverfilmungen sind schwieriger zu realisieren als Romanverfilmungen. Was die ersteren anbelangt, sind zwei Tendenzen zu unterscheiden: a. der Versuch, den Stoff zu enttheatralisieren und ihn soweit als möglich in "echten" Film umzusetzen und b. der Versuch, die Kamera als Medium möglichst getreuer Wiedergabe des Theaters zu verwenden. Als Mittelweg zwischen Verfilmung und Bühnenwiedergabe konzipiert, folgte Gründgens` und Gorskis Faust dieser zweiten erwähnten Tendenz, indem die Aufgabe der beiden dadurch erleichtert, wurde, daß Goethes Faust eine Mischform von Tragödie, Komödie, Mysterienspiel und

Ideendrama mit einer starken inneren Struktur ist - Georg Seesslen spricht über eine gewisse "Polyrhythmik", die dem Text Dynamik verleiht¹⁸ - und als solche schon erhebliche visuelle Elemente enthält. Zu den "Modernismen" dieser Inszenierung zählen unter anderem einige Takte schräger Swing-Musik in der Szene der Hexenküche. Wichtiger als alles andere ist für Gründgens-Gorski der die Autorität bildende Goethesche Text gewesen und nicht sein historischer Hintergrund (wie beispielsweise bei Murnau). Daß Faust eher einen Film über das Theater als eine Theaterverfilmung darstellt, korrespondiert mit dem Umstand, daß Goethes "dramatisches Gedicht" gar kein Theaterstück im traditionellen Sinne ist, sondern vielmehr eine dramatische Komposition von Symbolen und Ideen, die einer eigenen Struktur gehorcht, die gleichsam die Regeln, nach denen sie funktioniert, erst in ihrer Entfaltung schafft und erklärt.

Gründgens' Auffassung deckte sich mit der Heinrich Laubes Forderung: "Es ist eine Hauptaufgabe der Inszenierung, das Wichtige in den Vordergrund zu stellen, das minder Wichtige nur deutlich zu machen und das Gleichgültige im Schatten zu lassen. Der Inszenesetzer muß nachdichten (vom Verfasser unterstrichen). Das äußerliche Arrangement der Szene, Gruppierungen, Aufzüge, Putz, Schmuck und all dergleichen ist wohl auch eine Sache, aber es ist verhältnismäßig eine Nebensache. Die Motive des Stückes in Geltung bringen, das ist Hauptsache"¹⁹.

Als begabter nachdichtender 'Inszenesetzer' beschäftigte Gründgens sich 1941, 1942, 1954/55, 1957/58 mit dem Faust-Stoff und inszenierte à plusieurs reprises Goethes Faust (erster und zweiter Teil) und widersprach so denjenigen, die den zweiten Teil für unspielbar hielten. Für seine Adaptionen verknappte er den Text als notwendige Maßnahme zur Konzentration auf Wesentliches. Für die Schallplattenaufzeichnung verzichtete er auf die Walpurgisnacht, und die filmische Adaption des in Hamburg inszenierten Faust I erforderte eine Verkürzung der fast vierstündigen Aufführung um mehr als eine Stunde, indem manche Szenen wie die Studierzimmerszenen und die Kerkerszene unangetastet blieben²⁰. Für seine Faust II-Bearbeitung ließ Gründgens sogar im Programmheft folgende Bemerkung abdrucken: "Eine Tragödie von der dichterischen Fülle des "Faust" auf der Bühne anschaulich zu machen, zwingt, vor allem im zweiten Teil, zu Weglassungen, denen der Gedanke zugrunde liegt, eher

auf geschlossene Partie zu verzichten, als die Einzelszenen durchgehend empfindlich zu kürzen"²¹.

Filmisches und Literarisches zu versöhnen schien für Gründgens manchmal unmöglich zu sein: "Ich habe in meinen verschiedenen "Faust"-Inszenierungen alle Möglichkeiten, den Erdgeist sprechen zu lassen, ausprobiert. Ich habe die Goethesche Federzeichnung projiziert und dann filmisch überspielen lassen durch Wellen, Stürme, Getreidefelder, Felsgipfel, mit allem, was mir das Symbol Erdgeist verdeutlichen half. /.../- aber je besser es technisch gelang, umso "interessanter" und vom Sinn weggewandter wurde es. Ich fing also ganz neu an"²².

Außerdem änderte Gründgens seine Einsicht in die Mephisto-Gestalt mehrmals, indem er in ihr nicht mehr den gefallen Engel sah: "Mir schien der Sturz, den Luzifer tat, um Mephisto zu werden, so ungeheuerlich, so unverwindbar, daß er mich völlig beherrschte./.../ Ich bin heute der Meinung, daß ich /.../ darin zu weit gegangen bin"²³.

Für bestimmte Szenen, wie die Walpurgisnacht der Hamburger Variante, wurde "eine groteske Mischung von Technik und Vegetativem, von glitzerndem Nickel, Chrom, Sehnen und Fleisch"²⁴ vorgezogen. Der Regisseur spielt großzügig mit Spezialeffekten, wie im Falle der Erscheinung des Erdgeistes in seiner Flamme. In den Eingangsszenen "hat der Film seine hauptsächliche Grammatik vorgeführt und sie zunächst gewissermaßen aus dem Text entwickelt: -die Zufahrt; -den Schnitt; -die Einteilung in (Bühnen-)Totalen und Halbnahaufnahmen; -den Parallelschwenk; -Schnitt/Gegenschnitt; -den Aufwärtsschwenk; -Helldunkeldramaturgie; -Farbdramaturgie"²⁵.

Ein wichtiges Formelement von Goethes Faustdichtung ist die Musik, der auch eine dramaturgische Bedeutung zukommt und die bestimmte Szenen untermalt. So komponierte Mark Lothar (zuerst für die Berliner (1941/42), und dann als Komposition für die Hamburger Inszenierung) eine phantasievolle Bühnenmusik. "Für den "Faust"-Film schuf Lothar ergänzend eine Vorspannmusik, die dann auch in den späteren Bühnenaufführungen Verwendung fand"²⁶.

Thomas und Klaus Mann waren fasziniert vom Faustischen. Der erste setzte sich mehrmals mit dem Thema der "Dämonisierung" der Geschichte auseinander²⁷. Der letzte ist der Autor eines 1982 verfilmten Mephisto-

Romans (Hauptdarsteller: Klaus Maria Brandauer). Thomas Manns Doktor Faustus ist eine Variante des klassischen Faust, eigentlich eine faustische Parabel über das Genie, voller Elemente, die von Protestantismus, Renaissance und Reformation herkommen. Zeitlebens begleitete Thomas Mann das Medium Film mit distanzierter Wertschätzung. 1928 stellte er in einem Essay über den Film fest: "Man hat Buddenbrooks verfilmt und hat es den Freunden des Buches wohl kaum zum Dank getan"²⁸. 1946 schrieb Mann für die "Hessischen Nachrichten": "Als Schriftsteller habe ich mit dem Kino bisher nicht viel Glück gehabt"²⁹. Eine Ausnahme gibt es dennoch: 1970 verfilmte Luchino Visconti ein epochales Meisterwerk. Thomas Manns Der Tod in Venedig ist der Ausgangspunkt dafür gewesen und hat den "Rohstoff" des Filmes dargestellt.

In Doktor Faustus schließt der Komponist Adrian Leverkühn einen Pakt mit dem Teufel, um aus seiner persönlichen und der allgemeinen Musik-Krise nach der Jahrhundertwende herauszufinden. Der Teufelspakt wird in Thomas Manns Roman durch den Beischlaf des Protagonisten mit einer syphiliskranken Dirne besiegelt. Nachher kommt für ihn auch die erhoffte schöpferische Euphorie. Im Theologiestudium hatte Adrian Leverkühn zuallererst Fühlung mit dem Teufel aufzunehmen gesucht; derselbe Leverkühn ging später in Palestrina den formellen Vertrag ein, den er schon vier Jahre früher durch die erfolgte Ansteckung erlebt hatte und konnte sich demzufolge der teuflischen Inspiration bedienen, was zur völligen Befreiung der Musik zur Atonalität führen sollte, d.h. zum "eisernen Konstruktivismus des 12-Ton-Systems. Restaurativ im revolutionären Sinn und insofern faschistisch"³⁰. Schließlich ging der geniale Komponist zugrunde. Das ist der nüchterne Inhalt des Buches. Nicht nötig hinzuzufügen, wenn man an die Entstehungszeit des Romans denkt - diese Zeit, wo Schuld und Sühne in Deutschland zu Hause sind -, daß die Hauptfigur implizite auch für Hitlerfaschismus und Barbarei steht³¹. Das ist auch der Hauptgrund dafür, weshalb Thomas Manns Faustus nicht wie der Goethes gerettet werden kann.

Im Hinblick auf Doktor Faustus scheint Thomas Mann der Meinung zu sein, "daß sich die tieferen Kräfte der deutschen Seele seit je mehr in der Musik als im Wort geäußert haben. Und wie die Geschichte Adrian Leverkühns zu verstehen gibt, haben wir es hier mit einem gefährvollen

Faktum zu tun. Denn es liegen in der Musik Möglichkeiten zur völligen Irrationalität wie zur Hypnose beschlossen.”³². Im Dezember 1945 schickte Thomas Mann an Theodor Wiesengrund-Adorno einen Brief, wo er diesen fragt, ob er ihm “ein oder das andere musikalische Merkmal zur Förderung der Illusion an die Hand geben” könne. “Mir schwebt etwas Satanisch-Religiöses, Dämonisch-Frommes, zugleich Streng-Gebundenes und verbrecherisch Denkendes, oft die Kunst Verhöhndendes vor, auch etwas auf Primitiv-Elementare Zurückgreifendes” – so Thomas Mann³³.

Bruno Walters, Arnold Schönbergs und Theodor Wiesengrund-Adornos Schriften zur Musik waren wichtige Ausgangspunkte für Thomas Manns detaillierte Ausarbeitung der sich theoretisch mit Musik befassenden Passagen, die die Beschreibung von Kompositionen Adrian Leverkühns zum Inhalt hatten. Adrian Leverkühn, der im selben Jahr wie Alban Berg (1885) geboren wurde, trägt auch Züge von großen Künstlern wie Nietzsche, Hugo Wolf und Schumann, deren Existenz im Wahnsinn geendet hatte. Zur Heraufbeschwörung der faustischen, bzw. dämonischen Sphäre entlehnte Mann auch Stoff aus der bildenden Kunst, indem er seinen Helden Adrian Leverkühn zu dessen apokalyptischem Oratorium von Albrecht Dürers Holzschnittserie inspirieren ließ. Leverkühns erstes Werk heißt Meerleuchten und ist laut Serenus Zeitblom, dem fiktiven Erzähler, eine impressionistische symphonische Phantasie, in derselben Art wie Debussys *La mer*, Strawinskys *Feuervogel*, Schönbergs *Gurrelieder* und *Pelléas*, oder Anton Weberns *Im Sommerwind*. Im Roman werden 26 Werke Leverkühns genannt. Das 26. heißt *Doktor Fausti Weheklang*.

Für Thomas Mann ist Dr. Faustus das Lebenswerk gewesen: “Habe diese Idee lange mit mir herumgetragen /.../ Gedanken moralischer Vertiefung fanden sich hinzu. Es handelt sich um das Verlangen aus dem Bürgerlichen, Mäßigen, Klassischen /hinzugefügt: Apollinischen/ Nüchternen, Fleißigen u. Getreuen hinüber ins Rauschhaft-Gelöste, Kühne, Dionysische, Geniale, Über-Bürgerliche, ja Übermenschliche – vor allem subjektiv, als Erlebnis und trunkene Steigerung des Selbst, ohne Rücksicht auf die Teilnahme-Fähigkeit der Mitwelt /.../”³⁴. Eigentlich geht es um: “Die Sprengung des Bürgerlichen, die auf pathologisch-infektiöse Weise vor sich geht, zugleich politisch. Geistig-seelischer Faschismus, Abwerfung des Humanen, Ergreifen von Gewalt, Blutlust, Irrationalismus, Grausamkeit, dionysische

Verleugnung von Wahrheit und Recht, Hingabe an die Instinkte und das fessellose <Leben>, das eigentlich der Tod u. als Leben nur Teufelswerk, gifterzeugt ist.”³⁵. Die schriftstellerische Formel ist nicht neu: Leverkühns Biograph, Serenus Zeitblom³⁶, der nicht dämonische Pädagoge³⁷, erzählt den inneren und äußeren Werdegang Adrian Leverkühns, des dämonischen Künstlers, nach. Mit keinem von beiden ist Thomas Mann gleichzusetzen, obwohl er im ersten Zuge seiner Selbst, und im zweiten eine faszinierende, wenn nicht zu bewundernde Gestalt sieht.

Leicht verfilmbar war Dr. Faustus nicht, obwohl die Montage, die mosaikartige Darstellungsweise des Romans und die gestufte Handlung als geschichtliche Realität, erlebte dämonische Gegenwart und allegorische Fabel dafür plädieren. Dank Zeitblom wird die Zweifelt von geistiger Vorbereitung und geschichtlicher Erfüllung zur Einheit.

Gunilla Bergsten entdeckte verblüffende Übereinstimmungen zwischen dem Volksbuch und Thomas Manns Roman und auch zahlreiche stilistische Anklänge und wortgetreue Zitate³⁸ und sprach über “Manns erstaunliche Freiheit im Verhältnis zu Goethes Fassung der Faustsage”³⁹. Daß bei Thomas Mann “von eigentlicher Montage aus Goethes Faust” nicht gesprochen werden kann⁴⁰ oder daß das alles auf das Volksbuch als auf deren gemeinsame Quelle zurückzuführen ist, spielt für uns keine Rolle. Wichtig ist der phantastische Stoff, in dem der Pakt mit dem Teufel nur das auffallendste Element ist. Der Vergleich der in Film und Drama bzw. Roman jeweils eingebrachten Handlungselemente und Motive ergab im wesentlichen keinen identischen Aufbau der Handlungen, aber auch keine Unterschiede auf der Ebene der Symbolik.

In der Verfilmung Doktor Faustus (Drehbuch und Regie: Franz Seitz; BRD 1982; 140'; Darsteller: Jon Finch, André Heller, Hanns Zischler, Marie-Hélène Breillat) gesteht Adrian Leverkühn, seit seinem 21. Jahr mit Satan im Bund zu sein. Für ein großes Werk müsse man das höllische Feuer haben - so Leverkühn. Musik sei vom Zweideutigen geprägt, Tatkraft an sich oder sogar eine Imitation Gottes. Paradoxaerweise wird aber Leverkühns Gefüge dem Instrument des Satans abgelascht. Der geniale Komponist flieht im Pakt mit dem Teufel vor der Welt, um Geniales zu erschaffen und muß dafür mit dem völligen Verzicht auf Liebe bezahlen. Weder die Liebe zu Maria noch die zarten Gefühle für Echo dürfen in Erfüllung gehen. Die

erste liebt Rudolph, der zweite wird sterben. Die Glasperlen, die dieser auf das Klavier wirft, stehen so für die Unabwendbarkeit seines eigenen Schicksals und desjenigen Leverkühns. Denn die Leute um Leverkühn sind wie er selber zum Untergang verurteilt. Die in ihn verliebte junge Frau begeht aus Verzweiflung für die Nichterwiderung ihrer Gefühle Selbstmord. Das wiederholbare Liebesdreieck: Rudolph-Marie-Frau des Professors einerseits und das Pendant zu ihm, antithetisch aufgebaut: Adrian-Rudolph-Marie (mit dem raffinierten suggerierten Pendel zwischen Homo- und Heterosexualität) erlebt kein glückliches Ende. Als Zeichen dafür steht auch der vom Blitz getroffene Baum. Der an einer Symphonie in einem Satz arbeitende Leverkühn wird mit Gustav Mahler verglichen.

Doktor Faustus ist ein Film, wo Spezialeffekte und Tricks die Handlung ständig begleiten. Als Junge hat Adrian Visionen über eine Verbrennung auf dem Scheiterhaufen. Der hinkende Mann, der diesen beim Bummel durch die Stadt begleitet, die merkwürdige Umwandlung des Theologen zum Teufel, die grotesken Szenen, das Wimmeln auf den Straßen à la Hieronymus Bosch, die Erscheinung des Teufels in der Flamme, wo Zeitblom Adrians Brief verbrennt, die exotische, poetische, geheimnisvolle Atmosphäre in Sarajewo, wo dieser auf der Suche nach Ethern Esmeralda sich befindet, die unendlich weite Landschaft oder die wunderschöne Eislandschaft mit dem Wind und dem verwüstenden, doch nicht reinigenden Schneefall, die Hexenverbrennung und das sardonische Gelächter des mehrmals erwähnten "Engels des Giftes" gehören zu den ikonischen Codes des Films⁴¹. Vergangenheit und Gegenwart verschmelzen zu einem Ganzen, zu einem Kontinuum und werden zum Raum, ohne ihre eigene Individualität zu verlieren. Zeitblom bekommt einen Brief von Leverkühns Mutter und erfährt auf diese Weise, daß dieser zehn Jahre nach der Krise gestorben war. Auf dieser Erde war ihm nicht zu helfen.

Anmerkungen:

- 1 S. Lotte Eisner: Die dämonische Leinwand. Hg. von Hilmar Hoffmann/Walter Schobert, Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1980, S.7. "Für deutsche Leser ist es wohl kaum notwendig hinzuzufügen, daß der Ausdruck <dämonisch> /.../ im Sinne der Antike und Goethes zu interpretieren und keineswegs etwa diabolisch bedeuten soll" – Ebda., S.12.
- 2 S. Willi Jasper: Faust und die Deutschen, Berlin: Rowohlt 1998, S.7.
- 3 Vgl. Georg Seesslen: FAUST. Materialien zu einem Film von Peter Gorski, Hg. von Atlas Film + av, Duisburg 1992, s. 6-7.
- 4 Ebda., S.9.
- 5 Ebda., S.11.
- 6 Vgl. Georg Seesslen: a.a.O., S.13.
- 7 Ebda., S.19.
- 8 S. Hauke Lange-Fuchs: Faust im Film, 2.erweiterte Auflage, Bonn: Inter Nationes 1997, S. 28-30, bzw. 76-77..
- 9 S. den Artikel: "Noch ist Goethe nicht verloren", in: "Der Tagesspiegel"/ 24. Juli 2000, S. 25 (Autor: R.S.).
- 10 S. Johann Wolfgang Goethe: Faust. Erster Teil, Berlin: S.Fischer Verlag o.J., S.61.
- 11 Ebda., S.51.
- 12 S. Lotte Eisner: Die dämonische Leinwand, hg. von Hilmar Hoffmann/Walter Schobert, Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1980, S.208.
- 13 Ebda., S.213.
- 14 Ebda., S.211.
- 15 Ebda.
- 16 Ebda., S.300.
- 17 Zit. nach S. Kracauer: From Caligari to Hitler, London: Dennis Dobson Ltd. 1947, S. 145.
- 18 S. Georg Seesslen: FAUST. Materialien zu einem Film von Peter Gorski, hg. von ATLAS FILM + AV, Sept. 1992, S.32.
- 19 Zit. nach Edda Kühlken: Die Klassiker-Inszenierungen von Gustaf Gründgens, Meisenheim am Glan: Anton Hain Verlag 1972, S. 2.
- 20 Vgl. Edda Kühlken: a.a.O., S. 113-159. Näheres dazu S. 116-120.

- 21 Ebda., S. 120.
- 22 Ebda., S. 126.
- 23 S. Gustaf Gründgens: Meine Begegnung mit Faust, in: Gründgens-Faust, Berlin/ Frankfurt a.M. 1959, S. 86-87.
- 24 S. Teo Otto: Arbeit mit Gründgens, zit. nach Edda Kühlken: a.a.O., S.151.
- 25 S. Georg Seesslen: a.a.O., S. 82.
- 26 S. Edda Kühlken: a.a.O., S. 120.
- 27 Hauptthema von Thomas Manns Vortrag: Deutschland und die Deutschen war der Weg Deutschlands ins Dämonische und in den Untergang, symbolisiert von Adrian Leverkühns Schicksal im Roman Doktor Faustus.
- 28 Zit. nach Herbert Spaich: Thomas Mann und der Film, in: SDR, Sendung vom 11.04.95.
- 29 Ebda.
- 30 Thomas-Mann-Archiv, Zürich, MS 33,4, zit. nach: Terence James Reed: Doktor Faustus, in: Volkmar Hansen (Hg.): Thomas Mann. Romane und Erzählungen, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1993, S. 309.
- 31 Terence James Reed: a.a.O., S. 313 spricht über “die dreifache Gleichung Faust=Adrian, Adrian=Deutschland, Deutschland=Faust: alle haben sich bewußt mit dem Bösen eingelassen” – vom Verfasser im Text unterstrichen.
- 32 S. George Steiner: Sprache und Schweigen. Essays über Sprache, Literatur und das Unmenschliche, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1973, S. 169.
- 33 S. Thomas Manns : BRIEFE Brief an Adorno, Dez. 1945.
- 34 Thomas-Mann-Archiv, Zürich, MS, 8, zit. nach Reed: a.a.O., S. 298.
- 35 Thomas-Mann-Archiv, Zürich, MS, 9, zit. nach: Reed: Ebda.
- 36 “Zeitblom ist eine Parodie meiner selbst” – so Thomas Mann an Paul Amann, Nov. 1948.
- 37 Vgl. Reed: a.a.O., S. 302.
- 38 S. Gunilla Bergsten: Thomas Manns Doktor Faustus. Untersuchungen zu den Quellen und zur Struktur des Romans, Tübingen: Niemeyer 1974, S. 59.
- 39 Ebda., S. 60.
- 40 Ebda.
- 41 Umberto Eco teilt die kinematographischen Codes ein in: 1. Wahrnehmungscodes; 2. Erkennungscodes; 3. Übertragungscodes; 4.

Tonale Codes; 5. Ikonische Codes; 6. Ikonographische Codes; 7. Codes des Geschmacks und der Sensibilität; 8. Rhetorische Codes; 9. Stilistische Codes; 10. Codes des Unterbewußtseins. S. Umberto Eco: Übersicht der kinematographischen Codes, in: G. Adam: Literaturverfilmungen, München: R. Oldenbourg 1984, S. 70-76.

BIBLIOGRAPHIE:

Adam, Gerhard: Literaturverfilmungen, München: R. Oldenbourg 1984, 91 S.

Bergsten, Gunilla: Thomas Manns Doktor Faustus. Untersuchungen zu den Quellen und der Struktur des Romans, Tübingen: Niemeyer 1974, 315 S.

Beyer, Susanne: Das absolute Gefühl, in: "Der Spiegel", 30/2000, S.178 (Interview).

Klaus Maria Brandauer liest aus Dr. Faustus, in: "NORD. Magazin für Kultur", Juli/August 2000.

Eco, Umberto: Übersicht der kinematographischen Codes, in: Gerhard Adam: Literaturverfilmungen, München: R. Oldenbourg 1984, S. 70-76.

Eisner, Lotte: Die dämonische Leinwand, Hg. von Hilmar Hoffmann/Walter Schobert, Frankfurt a.M.; Fischer Taschenbuch Verlag 1980.

Faulstich, Ingeborg: Der Tod in Venedig. Ein Vergleich von Film und literarischer Vorlage, in: Wolfgang Gast (Hg.): Literaturverfilmung, Bamberg: C.C.Buchners Verlag 1993, S.113-126.

Groth, Peter: Faust im Film. Goethe und das Medium des XX. Jhs., in: "ADZ"/19.11.1999.

Gründgens, Gustaf: Meine Begegnung mit Faust, in: Gründgens-Faust, Berlin/Frankfurt a.M. 1959.

Haas, Willy: Entscheidung mit Thomas Mann, in: "Kontrapunkte", Hamburg: Freie Akademie der Künste, MCMLVI, S.13-20.

Hase, Michael: Wahn! Überall Wahn! Teufelspakt mit der Musik, in: "RIAS" Berlin, Sendung vom 13.08.1975.

Kühlken, Edda: Die Klassiker-Inszenierungen von Gustaf Gründgens, Meisenheim am Glan: Anton Hain Verlag 1972, S.113-159.

- Kracauer, Siegfried: *From Caligari to Hitler*, London: Dennis Dobson Ltd. 1947.
- Krusche, Dieter: *Reclams FilmFÜHRER*, Stuttgart: Philipp Reclam 1996, S. 216-217.
- Hansen, Volkmar (Hg.): *Thomas Mann. Romane und Erzählungen*, Stuttgart: Philipp Reclam jun., S.294-325.
- Jasper, Willi: *Faust und die Deutschen*, Berlin: Rowohlt 1998, 304 S.
- Lange-Fuchs, Hauke: *Ja, wäre nur ein Zaubermantel mein! Faust im Film*, Bonn: Inter Nationes, 2.Auflage 1997, 146 S.
- Lehnert, Herbert: *Der Dichter der freischwebenden Ästhetik*: Thomas Mann, in: E. Gunter Grimm (Hg.): *Metamorphosen des Dichters. Das Rollenverständnis deutscher Schriftsteller vom Barock bis zur Gegenwart*, Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1992, S.197-214.
- Thomas Mann "comprendre", in: "Kontrapunkte", Hamburg: Freie Akademie der Künste, MCMLVI, S.20-25.
- Murnau, Fr. Wilhelm: *Friedrich Wilhelm Murnau 1888-1988*. Hg. von der Stadt Bielefeld, Bielefelder Verlagsanstalt KG 1988, 120 S.
- Murnau, Fr. Wilhelm: *Friedrich Wilhelm Murnau. Reihe Film 43*, München/Wien: Carl Hanser Verlag 1990, 264 S.
- Prillmann, Hilke: *Von der Gefahr, aus dem Sattel zu fliegen*, in: "Welt am Sonntag" Nr. 29/ 16. Juli 2000, S. 41 (Interview).
- R.S.: *Noch ist Goethe nicht verloren*, in: "Der Spiegel" 24.Juli 2000, S.25.
- Seesslen, Georg: *Materialien zu einem Film von Peter Gorski*, Duisburg: AtlasFilm+av 1992, 130 S.
- Steiner, George: *Sprache und schweigen. Essays über Sprache, Literatur und das Unmenschliche*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1973, 322 S.
- Ströhl, Andreas/ Gutsche, Angelika/ Raabe, Beate (Hg.): *Johann Wolfgang von Goethe. Literaturverfilmungen*, Inter Nationes/ Goethe-Institut 1999, 206 S.