

65 Gender

Vom ›Volksbuch‹ über die Feldpostausgabe von Goethes *Faust*, die den deutschen Soldaten des Ersten und Zweiten Weltkriegs auf seinen Eroberungszügen begleitete, bis zum Decknamen ›Margarete‹ der IM Christa Wolf – *Faust* und seine Gestalten sind in höchstem Maße wirksam als Konstruktionen von Geschlechtlichkeit. Wenngleich die Goethesche Dichtung nur eine Station innerhalb einer langen Stoffgeschichte ist, erwies sie sich als derart wirkungsmächtig, dass spätere Bearbeitungen wie auch die Forschung in genderkritischer Hinsicht notwendigerweise darauf Bezug nehmen mussten bzw. diese gezielt weiterschrieben. Goethes Dichtung wird damit gleichsam zum der eigenen *Hexenküche* entnommenen Zauberspiegel, der sowohl durchlässig ist für den Blick auf ältere Schichten der Stoffgeschichte, als auch die Adaptionen und Inversionen nachfolgender Werke reflektiert. Dabei bewirkt bereits die Welttheaterkonzeption eine Typisierung der Figuren, deren Folgen im Hinblick auf Geschlechterkonzeptionen, Geschlechterrollen und -performances bis in die Gegenwart spürbar sind. Werden diese in der ›kleinen Welt‹ des ersten Teils noch durch individuelle Figurenzeichnungen ausponderiert, verselbständigen sie sich im als Wissensspeicher fungierenden (Schneider 2005) und über weite Strecken allegorischen (Schlafter 1981) zweiten Teil. In dieser Linie einer Vervielfältigung der Figuren und Themen stehen auch einige Dichtungen und Theaterinszenierungen seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts – wie Einar Schleefs Inszenierung 1990 in Frankfurt am Main und Elfriede Jelineks postdramatisches Theaterstück *FaustIn and out* (2011). Den Weg der Vervielfältigung beschreitet auch Werner Fritschs monumentaler Autorenfilm *Faust Sonengesang*, der sein lyrisches Ich im Sterbemoment eine panmythologische Weltreise antreten lässt.

65.1 Geist – Natur – Wissenschaft – Geschlecht

Bereits im ›Volksbuch‹ ist Faust Mann, Magier und prototypischer Wissenschaftler, dem seit Goethe in Gretchen und Helena vergleichsweise statische und passive Idealbilder gegenüberstehen. Diese Konnotationen bleiben bis in die aktuellsten Bearbeitungen virulent. Das Feld der Geschlechtersemantik lässt sich folglich vor dem Hintergrund der die Stoff- und Rezeptionsgeschichte grundierenden Dichotomie einer als

weiblich definierten Natur beschreiben, der ein nach ihrer gestalterischen und wissenschaftlichen ›Durchdringung‹ strebender Mann gegenübertritt. In sie fügen sich die als Spiegelungen angelegten Figuren ein (Faust – Mephisto, Gretchen – Helena, Homunculus – Euphorion). Geschlechts- und Sexualitätskonzepte werden so lesbar als Axiome der Dichotomie Natur/Kultur bzw. Körper/Geist (Deuber-Mankowsky 2013, 327), die im 18. Jahrhundert zum grundlegenden Paradigma der abendländischen Wissens- und Wissenschaftsgeschichte wurde, »einer Dichotomie, die ihrerseits ein hierarchisches Verhältnis zwischen der gestaltenden Kultur und der zu domestizierenden oder gestaltenden Natur implizierte. Diese Zweiteilung wurde wiederum ›naturalisiert‹, indem in der symbolischen Geschlechterordnung den beiden Polen je ein Geschlecht zugewiesen wurde: Männlichkeit repräsentiert Geistigkeit und Kultur, während die Natur und der Körper als ›weiblich‹ codiert wurden« (Braun/Stephan 2013, 11). Die Geschlechterkonstruktionen erweisen sich damit nicht nur als Teilaspekt der Faust-Dichtung(en), sondern im Gegenteil als integraler Bestandteil des den Stoff auszeichnenden welt- und menscheitsdeutenden Anspruchs. Es ist diese Verbindung, die besonders Autorinnen angeregt hat, ihre Kritik an und ihre kritische Auseinandersetzung mit dem Faustschen Männlichkeitsbild gezielt mit einer sozialen und ökologischen Kritik zu verbinden (u. a. Irmtraud Morgner, Christa Wolf, Elfriede Jelinek). Bereits der Dr. Faustus des ›Volksbuchs‹ erhebt als Gelehrter und Alchemist Anspruch auf einen analytischen und transformativen Zugriff auf die Natur. Goethes *Faust* formuliert diesen doppelten Impetus in zwei die Dichtung umspannenden und aneinander gekoppelten Tätigkeiten. Gleich im ersten Monolog will Faust die Natur unüberhörbar phallisch durchdringen (»Daß ich erkenne was die Welt / Im Innersten zusammenhält«; Goethe: Faust I, V. 382 f.), um diese Erkenntnis später in der Landgewinnung unmittelbar für ihre Beherrschung zu instrumentalisieren. Doch indem beides nur mittels Mephistos Magie und folglich trughaft-temporär gelingt, entlarvt bereits der Text das vielgerühmte, vielfach missverständene und im 19. und der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts nationalistisch missbrauchte ›faustische‹, männliche Streben als Chimäre.

65.2 Faust und Phallus

Der Faust des ›Volksbuchs‹ erkaufte sich mit dem Teufelspakt auch ausgiebige Sauf- und Fressgelage und unerschöpfliche sexuelle Potenz. In der Schilderung seines Besuchs im Harem des Sultans, seiner Orgien mit den Succubae und Helena wird das Faust-Buch streckenweise zum misogynen Text und zu einer pornographischen Phantasie, in der die Frauenfiguren der männlichen Selbstvergewisserung dienen. In einer prononciert feministischen Lektüre begreift Bettina Mathes die ›faustische‹ Phallozentrik auch als Ausdruck männlicher Angst, da Männlichkeit als dem Weiblichen überlegenes Geschlecht an die Performanz des Phallus gekoppelt war, die in öffentlichen Gerichtsverfahren geprüft und im Falle eines Versagens des Phallus auch zur folgeschweren juristischen Degradierung des männlichen Subjekts führen konnte (Mathes 2001, 44–54). Selbst Fausts Epikureismus (Historia 2006, 27 u. 109) erweist sich aus diesem Blickwinkel als Funktion einer Überhöhung des Phallus, da Fleisch zwar für Kraft und Männlichkeit stand, sein übermäßiger Verzehr jedoch zu einer vermindernden Produktion von Samen bis hin zur Impotenz führen sollte. Mit Fausts ›Libidoisierung‹ als erstem Schritt der Pakteinlösung wird bei Goethe an diese Tradition der phallischen Potenz angeknüpft, die zunächst die vollumfängliche Männlichkeit des Wissenschaftlers herstellt. Flix' Version des *Faust* als Graphic Novel (2010) unterzieht dieses Moment angesichts moderner Beziehungen einer ironischen Inversion. Der als abgebrochener Student und ewig klammer Taxifahrer eingeführte Faust wehrt sich darin, anders als sein literarisches Vorbild, wiederholt gegen die phallische Unterstellung Mephistos: »Ich will Margarethe nicht flachlegen, ich will, dass sie mich liebt!« (Flix 2010, 55) Auch bei Flix steht Mephisto wie bei Goethe und vielen späteren Bearbeitungen (u. a. Emma Tennant) als Trickster-Figur für das rein phallische Prinzip (Borchmeyer 2000, 203 f.).

65.3 Faust als familienloser Wissenschaftler oder Künstler

»Geschrieben steht: ›im Anfang war das Wort!« (Goethe: Faust I, V. 1224) Faust übersetzt das griechische *logos* versuchsweise mit »Sinn«, »Kraft« und schließlich »Ta« (ebd., V. 1229–1237) und ruft damit die drei Konstituenten des männlichen Subjekts auf, die es dem weiblichen Objekt bzw. der Natur ent-

gegensetzen. Die Sphäre des Wissensstrebens ist zunächst jedoch von der des Transformativen wie des Sexualtriebes abgekoppelt. Der Faust des Studierzimmers ist in höchstem Maße impotent, sowohl in seinem vergeblichen Streben nach Erkenntnis, dem als fruchtlos empfundenen und in Wagner manifest werdenden Lehrberuf als auch in seiner vollständigen Familienlosigkeit. Anders als später Gretchen erscheint er als »Ausgesetzter« ohne »familiäre Sozialität« (Weber 2005, 65). Die leibliche Mutter wie später das Mütterliche bleiben Leerstellen, vor denen ihm »schaudert« (Goethe: Faust II, V. 6216). Damit korrespondierend haftet der Mutterschaft statt des Lebensspendenden im gesamten *Faust* permanenter Todesgeruch an: Gretchens Mutter ist abwesend und erscheint als kalte Persönlichkeit von zweifelhafter Moral, die Ersatzmutter Marthe als Kupplerin. Gretchens Schwesterchen und Ziehkind stirbt früh, und ihre eigene Mutterschaft führt sie samt ihrem leiblichen Kind in den Tod. Astrid Lange-Kirchheim hat daher in der gestörten Mutterbeziehung für Faust und Margarete eine narzisstische Kollusion diagnostiziert (Lange-Kirchheim 2010, 166). Doch auch die Erinnerung an den Vater – Alchemist und Arzt während der Pestzeit – ist nicht an das von ihm geschenkte Leben, sondern den gemeinsam mit der falschen Medizin ausgeteilten Tod gekoppelt (Goethe: Faust I, V. 1031–1055). Dass Faust sich weder beim Selbstmordversuch noch in der lebensquellenden Umgebung des Osterspaziergangs, noch auch später im Zusammentreffen mit Gretchen an ein früheres Liebeserlebnis erinnert, stützt die verbreitete Lesart, Faust zu Beginn als impotenten, gleichsam im Staub seiner Bücher eingetrockneten alternden Mann anzunehmen.

Thomas Mann setzte der freudianischen Idee von der Kunst als transformierter Libido mit seinem *Doktor Faustus* (1947) ein Denkmal. Der vom Wissenschaftler zum Künstler mutierte Faust, Adrian Leverkühn, verpflichtet sich als Gegenleistung für kompositorische Genialität zum Liebesverbot. Während ihm dies auf der Ebene der Sexualität tatsächlich gelingt, bringt die Liebe zu seinem kleinen Neffen Echo (der mit seinem elfengleichen Wesen zugleich den Genius Euphorien aufnimmt) diesem den Tod. Ebenfalls eine familienlose Künstlergestalt ist Michail Bulgakows Meister in *Meister und Margarita* (entstanden 1928–1940, veröffentlicht 1966/67). Indem Bulgakow Fausts Wesen auf die beiden titelgebenden Figuren verteilt, beginnen auch die mit dem Stoff verbundenen Geschlechterkonstruktionen zu flottieren. Erscheint der Schriftsteller Meister in der Tradition der

russischen Romantik als eher passiver Seher – der in ironischer Verkehrung seine ›Erkenntnis‹ der wahren Geschichte von Christi Verurteilung in der Bibel dem Teufel verdankt –, ergreift seine zur schönen Hexe mutierende Geliebte Margarita – die für ihn ein gut situiertes Leben in weiblicher Passivität verlassen hat – zunehmend die Initiative bezüglich der Vollendung und Bewahrung des Werks. Auch Max Frischs Walter Faber (*Homo Faber*, 1957) ist lesbar als moderner Faust, der die Natur zerstört im blinden Glauben an einen technischen Fortschritt, der über die Leichen der sog. unterentwickelten Völker geht, denen er vorgibt zu helfen (Werres 1999, 17–20). Der Inzest mit seiner Tochter Elisabeth resultiert aus seiner Verdrängung der eigenen Vaterschaft, da er ehemals von seiner Geliebten Hanna die Abtreibung des gemeinsamen Kinds verlangt und sie zugleich verlassen hatte. Der von ihm mitverschuldete Tod der Tochter holt den Kindsmord nach und lässt Faber das Einzige töten, das er je gezeugt hat. In Rolf Hochhuths Tragödie *Hitlers Dr. Faust* (1991/2000) opfert Hermann Oberth, der für Hitler in den letzten Kriegsjahren die Atombombe bauen sollte und den Krieg buchstäblich als Feldversuch für die Wissenschaft verwendet, ebenfalls zwei seiner Kinder. Ein Sohn fällt, die Tochter wird bei der Explosion in einer Munitionsfabrik zerrissen. Christa Wolfs Erzählung *Störfall* (1987) verknüpft – unter Einstreuung zahlreicher Faust-Allusionen – die auf die Ich-Erzählerin eindringenden Nachrichten über die Reaktorkatastrophe von Tschernobyl mit dem bangen Warten auf Nachricht während der Gehirnoperation ihres Bruders, eines Strömungsforschers. Das tumorkranke Hirn des Bruders wird zum Sinnbild für die Fehlentwicklungen einer auf männlichem Forscherdrang basierenden gefährlichen Wissenschaft, die dabei ist, die Welt zu zerstören – wohingegen »einer Frau, die monatelang ihren Säugling stillt, eine Hemmung einer bestimmten Hirnpartie verbieten würde, mit Wort und Tat diejenigen neuen Techniken zu unterstützen, die ihre Milch vergiften können« (Wolf 2009, 29).

65.4 Hexen

In Goethes *Faust* erfolgt die sexuelle Verjüngung des Protagonisten im Gang durch die Hexenküche. Die Hexen repräsentieren durchgängig eine Sphäre entfesselter, partiarchal-kulturell nicht zu kontrollierender Sexualität. Historisch standen als Hexen diffamierte Heilerinnen und das mit ihnen bekämpfte na-

turmedizinische und gynäkologische Wissen überdies in Konkurrenz sowohl zur alchemistischen Tradition Fausts wie zu einer männlichen Wissenschaftsauffassung, wie sie sich u. a. in Francis Bacons *Temporis Partus Masculus (Die männliche Geburt der Zeit)* ausspricht, in der ein fiktiver Sohn zum Wissenschaftler ausgebildet wird, dem abschließend die Natur mit all ihren Kindern als Sklavin zugeführt werden soll (Deuber-Mankowsky 2013, 328). In der *Walpurgisnacht* wird die Verbindung von Sexualität und Fertilität der Hexen noch verstärkt durch Rückgriffe auf misogynen Pamphlete wie den *Hexenhammer*, demzufolge hochschwangere Frauen beim Hexensabbat auf Gabel oder Besen reitend, also in einem reversen Geschlechtsakt, Totgeburten zur Welt bringen (»Die Gabel sticht, der Besen kratzt, / Das Kind erstickt, die Mutter platzt«; Goethe: *Faust I*, V. 3976 f.). Die durchsichtige Metapher für Abtreibungen bezieht sich auf antike Abbildungen der – hier auf einem Mutterschwein reitenden – Baubo, die als Amme der Demeter die um ihre von Hades geraubte Tochter Persephone Trauernde durch das Aufdecken ihrer Vulva erheitert haben soll. In der Hexenküche weckt jedoch nicht erst das verjüngende Aphrodisiakum, das Faust beigebracht wird (wobei der Text offen lässt, ob Faust tatsächlich davon trinkt), sein Begehren, sondern bereits das im Zauberspiegel erscheinende, im Nähertreten jedoch verschwimmende »schönste Bild von einem Weibe« (ebd., V. 2436). Mephistos magischem Trank gelingt es, dieses »unnahbare«, weibliche Schönheitsideal in den Sexualtrieb zu verwandeln, der Faust »Helenen in jedem Weibe« (ebd., V. 2604) sehen lässt und ihn folglich auf die Erstbeste – Margarete – fixieren wird.

Mit der Abschwächung des christlichen Weltbildes in der Moderne beginnt sich das Bild der Hexen zu verändern; es wandelt sich im 20. Jahrhundert zur Signatur weiblich-emanzipatorischer magischer Fähigkeiten. Sowohl bei Bulgakow als auch in den Faust-Adaptionen von Morgner und Tennant werden die weiblichen Faust-Figuren selbst Hexen bzw. erscheinen von der Sphäre einer Hexe umgeben, womit die Dualität von Wissenschaft und Natur aufgelöst und im Einzelnen neu verhandelt wird. Vollständig ironisiert wird die Hexenküche in Alexander Sokurows *Faust*-Film von 2011: Sie gerät zu einer Mischung aus Waschküche und Badeanstalt und dem einzigen Ort weiblicher Autonomie und Freizügigkeit. Der zwitt-rige Teufel darf hier zwar mit Faust im Schlepptau eintreten, hat aber anders als bei Goethe keine Befehlsgewalt mehr.

65.5 Gretchen und das Versagen des Patriarchats

Als zweifellos komplexeste der weiblichen Figuren in Goethes *Faust*-Dichtung verhandelt Margarete/Gretchen Konzeptionen und Performanzen von Weiblichkeit, wie sie sowohl in der Zeit der historischen Faust-Handlung als auch der Goethezeit real anzutreffen sind und die Stoffgeschichte bis in die aktuellsten Bearbeitungen maßgeblich bestimmen. Obwohl die Figur Margarete/Gretchen in Goethes Tragödie vielschichtig angelegt ist, neigte das 19. Jahrhundert überwiegend zur Idealisierung und stilisierte sie zur engelhaften Unschuld (s. Kap. 29). Charles Gounod stellte Margarete als tragische Heldin ins Zentrum seiner Faust-Oper, reduzierte dabei jedoch ihre dramatische Komplexität und verschob sie durch musikalische Anleihen an katholischer Kirchenmusik weiter in Richtung einer Marienfigur, die mit ihrem ›Fehltritt‹, der Liebe zu Faust, den passiv leidenden und sterbenden Frauenopfern der großen Opern des 19. Jahrhunderts angeglichen wird.

Das 20. Jahrhundert sah die Figur in der Regel nüchterner. Dennoch ist bemerkenswert, dass ihr auch noch in neueren Dichtungen eine idealisierende Wirkung zugeschrieben wird. Rolf Hochhuths Gretchen-Gestalt ist Oberths Ehefrau Tilla, die ihn – vergeblich – vom Missbrauch der Raketentechnik für Kriegszwecke abzuhalten versucht. Bei Christa Wolf erscheinen der amerikanische Physiker Peter Hagelstein und seine Geliebte Josephine Stein explizit in der Rolle von Faust und Gretchen (Wolf 2009, 78 u. 112); Letztere versucht ebenfalls, den männlichen Helden von seiner kriegstechnischen Forschung abzubringen und verlässt ihn, als sie damit scheitert. In Sokurows Faust-Verfilmung werden die Ambivalenzen der Goetheschen Figur hingegen vollständig ausgeblendet. Der Film zeigt eine weitgehend passive Kindfrau, deren Gesicht sich wechselseitig mit Faust in überbelichteten Spiegelungen verformt, gleichsam Zeit und Raum im Liebeserlebnis außer Kraft setzend. Ob aus der gemeinsamen Nacht, von der lediglich zu sehen ist, wie Faust sein Gesicht zum Abschied in ihre Scham versenkt, eine Schwangerschaft resultiert und was aus Gretchen wird, bleibt offen. Auch Flix' Margaret(h)e bleibt passiv, wenn es um die Frage einer gemeinsamen Zukunft mit Faust geht. Als Angehörige einer türkischen Migrantenfamilie soll sie ihren Cousin heiraten. In einer Umkehrung der Goetheschen Vorlage ist Margarethe (Özlem) Religion »nicht so wichtig« (Flix 2010, 69) – die Gretchenfrage stellt hier die Mutter –, die Familie jedoch sehr. 2011 schuf Elfriede Jelinek mit *FaustIn and out* ein dekon-

struktiv mit den Begriffen von Original und Kopie spielendes *Sekundär drama* zu *Urfaust*. Ausgehend von den Tragödien der eingekerkerten und vergewaltigten jungen Frauen Natascha Kampusch und Elisabeth Fritzl – die von ihrem Vater sieben Kinder bekam, wovon eines kurz nach der Geburt starb und vom Vater/Großvater im Ofen verheizt wurde –, wird die Frau als nach der biblischen Legitimierung gegenüber dem Mann ›sekundäres‹ Wesen vorgeführt. Geringfügig Beschäftigte und von der Ökonomie des freien Marktes ausgebeutete Frauen amalgamieren sich mit den weiblichen Opfern männlicher kapitalistisch-konsumistischer Gewalt zu einer eigenständigen Tragödie unserer Zeit, die zugleich den ›Urfaust‹ als deren Urgrund sichtbar werden lässt. Die Gretchen-Untoten sind allesamt gefangen in ihrer Ohnmacht und einer einsamen Kerker-Hölle. Im Einpersonenchor beschwören sie zugleich einen Schatten des Widerspruchsgeistes der antiken Tragödie herauf und demonstrieren ihre Machtlosigkeit. »Jelinek lässt ›die Frau‹ (die Gretchen-Untoten) in der Poly- und Kakophonie der gespaltenen und verdoppelten Chöre zugleich sprechen und untergehen« (Lücke 2012, 30).

65.6 Helena

Gretchen hat einen Körper, Helena einen Text. Bereits das ›Volksbuch‹ lässt Mephisto »Helena auß Griechenland« als »Concubina« und »Schlaffweib« (Historia 2006, 110) für Faust herbeischaffen, nachdem die Verführung einer echten Frau gescheitert ist. In einer narzisstischen Spiegelung (Tholen 2005, 69–73) sieht Faust Helena als buchstäblich nebulöses Idealbild bereits im Zauberspiegel der Hexenküche. Als im zweiten Teil der Kaiser von Faust die Beschwörung von Paris und Helena verlangt, nennt Mephisto als einzigen Weg dazu den Gang zu den Müttern. Nach Weber (2005, 65) stehen sie – spiegelbildlich zu den nur im christlichen Hoheitsgebiet des ersten Teils möglichen Hexen – für das schlechthin Andere. Goethe selbst hat bereits gegenüber Eckermann am 10. Januar 1830 eine nähere Auskunft als den Hinweis auf Plutarch verweigert. Aufschlussreich ist Fausts Reaktion: »Die Mütter! – Mütter! – 's klingt so wunderbar.« »Den Müttern! Triffst mich immer wie ein Schlag!« (Goethe: Faust II, V. 6217 u. 6265) Sandra Hesse sieht sie mit Steffen Schneider als »kulturelles Gedächtnis« (Schneider 2005, 195) und Fausts Gang als »Aneignung der Antike«, die »Rezeption als Transformation darstellt und korrelativ dazu die Rede von Geschlecht als *doing gender* einsehbar wer-

den lässt« (Hesse 2014, 151). Ebenso wie Judith Butler in der Denkfigur des ›doing gender‹ auf den performativen Charakter von Geschlechterordnungen verweise, erteile *Faust II* mit dem Muttermythos und der damit zusammenhängenden Beschwörung von Helena und Paris der Konzeption von Geschlecht als einer ewig ›wahren Natur‹ eine Absage: »Gestaltung, Umgestaltung, / Des ewigen Sinnes ewige Unterhaltung« (Goethe: *Faust II*, V. 6287 f.), kommentiert Mephisto das Tun der Mütter. Während Michael Neumann (1985, 270–284) Helena als (vorübergehende) Aussöhnung des in ihr verkörperten »Ewig-Weibliche[n]« (Goethe: *Faust II*, V. 12110) mit dem männlich strebenden Faust liest, beschreibt Hesse im Gegenteil ihren versuchten Ausbruch aus der binären Geschlechterkodierung, indem sie vor dem Palast die Geschichten über die verführerische Frau als Serie männlicher Übergriffe erzählt, um dadurch die Herrschaft über die eigene diskursive Identität zu erlangen und ihr ein an Goethes *Iphigenie* gemahnendes, stoisch-geschlechtsloses Ideal entgegenzusetzen (Hesse 2014, 160 f.).

Der andauernden Wirksamkeit des antiken Helena-Bildes (s. Kap. 16) – in das sich der Faust-Stoff mehr einschreibt, als dass er es transformiert – ist es geschuldet, dass auch moderne Inszenierungen und Stoffdeutungen diesem weitgehend verpflichtet sind. Charakteristisch ist in vielen Inszenierungen die Statuarik der Figur, die Christoph Schroth 1979 in Schwerin wie zuvor Claus Peymann und Achim Freyer 1977 in Stuttgart als Marionette und Schaufensterpuppe exemplarisch vorführten. Auch in Peter Steins monumentaler *Faust*-Inszenierung von 2000 wandelt sich Corinna Kirchhoff lediglich metamorphisch von einer in antikisierendem goldenen Faltenwurf auftretenden zu einer aus dem klassizistischen weißen Muschelinschleier heraussterbenden Statue. Nicolas Stemmanns postdramatische *Faust*-Inszenierung für das Thalia Theater Hamburg (2011) betont die Spiegelung von Gretchen als Helena und lässt beide Figuren von Patrycia Ziolkowska verkörpern (Gutjahr 2012, 76 f.). Helena repräsentiert hier eine Serie weiblicher Rollenstereotype, wenn sie erstmals im glitzernden Abendkleid mit verführerisch tiefem Rückenausschnitt auf einem Laufsteg erscheint, sich später mit Faust im Restaurant ›Innerer Burghof‹ trifft und schließlich mit ihm das Kind Euphorion bei einem Spielplatzunfall vor einer Neubausiedlung verliert. Claudia Schmolders schließlich zeigt Faust und Helena in ihrem Buch als Figuren einer politischen Ideengeschichte, in der deutsche Männer fasziniert auf Helas starren (Schmolders 2018).

65.7 Zeugung

Drei Kinder oder kindähnliche Geschöpfe präsentiert Goethes *Faust*-Dichtung (Gretchens namenloses Kind, Homunculus, Euphorion); zwei von ihnen haben Faust zum Vater. Bereits das ›Volksbuch‹ schenkt Faust und Helena einen Sohn, Justus, der nach Faustens Ende gemeinsam mit Helena verschwindet. Als allegorische Figur verkörpert Euphorion, wie Goethe gegenüber Eckermann am 20. Dezember 1829 bestätigt, die Poesie und ist ausdrücklich »kein menschliches« Wesen (Goethe FA, II.12, 370). Anders als mit Margarete, die auf der Handlungsebene des ersten Teils denselben Realitätsstatus als Figur hat, kann Faust mit Helena als einer literarischen Figur zweiter Ordnung nur noch eine Allegorie zeugen, also ein bereits auf der Textebene nur scheinhaft körperliches Wesen, das als Bild auf abstrakte ästhetische Verhältnisse verweist und hierin seiner Mutter Helena näher verwandt bleibt als dem Vater Faust. Ferruccio Busoni, der für das Libretto zu seiner Oper *Doktor Faust* (1925) auf ein Puppenspiel nach dem ›Volksbuch‹ zurückgriff, pointiert gleichwohl Fausts vergebliche Zeugungsanstrengungen. Das ermordete Kind Margaretes – über deren Verführung und Tod nur noch von ihrem rachesuchenden Bruder berichtet wird – wandelt sich hier zur Totgeburt der von Faust verführten und darüber zur Bettlerin gewordenen Herzogin von Parma. Faust vermacht im Schlussbild dem toten Kind seine Seele, worauf sich ein Jüngling erhebt, in dem Faust in anderer Potenz fortlebt. In Goethes Tragödie erscheint als weitere symbolische Zeugung die Landnahme am Ende des zweiten Teils, statt in liebender Umarmung via Vergewaltigung der ›weiblichen‹ Natur abgerungen. Wie mit den Frauenfiguren Margarete und Helena gelingt auch diese Zeugung nur mit Mephistos Hilfe, was Faust am Ende seines Lebens erkennt: »Könnt ich Magie von meinem Pfad entfernen / Die Zaubersprüche ganz und gar verlernen; / Stünd ich, Natur! vor dir ein Mann allein / Da wär's der Mühe wert ein Mensch zu sein.« (Goethe: *Faust II*, V. 11404–11407) Der interessanteste Fall von Zeugung ist jedoch Homunculus (s. Kap. 63). Als alchemistische Kopfgeburt von Fausts ehemaligem Schüler Wagner so etwas wie Fausts Enkel, wird auch er durch Mephistos Magie belebt (»Am Ende hängen wir doch ab / Von Kreaturen die wir machten«; ebd., V. 7003 f.). Homunculus realisiert – abermals scheinbar – den alchemistischen Traum vom künstlich erzeugten Menschen, der nach Paracelsus' *De natura rerum* »außerhalb weibliches leibs und einer natürlichen muter

möge geboren werden« (zit. n. Goethe FA, I.7.2, 504). In dem Projekt der homosexuellen bzw. narzisstischen Verdoppelung fallen die Trennung des Menschen von der Fortpflanzung der Tiere (und damit die Autonomie von der Natur) mit der Exklusion der Frau von der Fortpflanzung (und damit ihre prospektive Auslöschung) in eins. Zu den verstörendsten Momenten von Sokurows Verfilmung gehört denn auch die Szene, in der Wagner mit dem in einer Flasche gefangenen krötenartigen Homunculus Margarete bedrängt. Deren Ausbruchversuch lässt die Flasche indes zerschellen und damit die männliche Geburtsphantasie am realen Weiblichen scheitern. Der Film integriert auf diese Weise eine alternative Lesart der Homunculus-Episode, wie sie in *Faust II* selbst bereits angedeutet ist: Über Faust schwebend, berichtet Homunculus von der Zeugung der Helena durch Leda mit Zeus in Gestalt eines Schwans und präfiguriert damit auch sein eigenes Zerschellen an Galatheas vielfältig als Sinnbild der weiblichen Vagina gedeutetem Muschelwagen. An die Stelle einer Apotheose des männlichen Schöpfungsgeistes tritt somit schon bei Goethe die natürliche Zeugung der vollendeten Schönheit im Element des Wassers.

Ein kurzer Blick auf einige moderne männliche Faust-Figuren – u. a. bei Frisch, Hochhuth und Jelinek – bestätigt den Befund, dass Faust aus der natürlichen Zeugungsordnung ausscheidet und impotent auch insofern ist, als den von ihm gezeugten Kindern zumeist kein langes Leben beschieden ist. Die Engführung von Margarete und Faust in den weiblichen Faust-Figuren hingegen führt seit Wedekinds *Franziska* zu einer Apotheose der Mutterschaft, die geradezu spiegelbildlich zur historischen Dominanz des Patriarchats nun die Väter sozial marginalisiert. Lediglich Bulgakows Margarita verzichtet für ihre partielle Faust-Werdung auf Nachkommen.

65.8 Das Ewig-Weibliche (Erlösung)

Alle Kinder Fausts sterben. Sein ›strebendes Bemühen‹ auf Erden bleibt also folgenlos. Selbst für das von Faust durch Landnahme gezeugte Reich prophezeit Mephisto den baldigen Untergang (Goethe: Faust II, V. 11544–11550). Am Ende der Tragödie scheitert Faust und mit ihm das Konzept des auf Unterwerfung der Natur ausgerichteten männlichen Prinzips. Nur weil er scheitert, muss er erlöst werden und dass dies geschehen wird, legt bereits der *Prolog im Himmel* fest. In der Szene *Bergschluchten*, in der die Dominanz des Weiblichen

im Personal ebenso markant hervorsteht wie die des Männlichen im *Prolog im Himmel*, ist es – der gegenreformatorischen Bildlichkeit unbenommen – das (ewig) Weibliche als tatsächlich erfolgreich zeugendes Prinzip, das Faust in der abermals wässrigen Sphäre lebensspendender Wolken (Schöne in Goethe FA, I.7.2, 792–795) die weitere Existenz sichert. Ob damit jedoch die der Komplementarität inhärente Hierarchisierung und Subordination des Weiblichen unter das Männliche aufgehoben sind, wie Lange-Kirchheim (2010) darstellt, darf bezweifelt werden.

Eine neuere Deutung des ›Ewig Weiblichen‹ liefert Werner Fritsch in seinem Essayfilm *Faust Sonnen-gesang*: Dessen Protagonist, oszillierend zwischen ›faustischem‹ Magier und teils androgynisiertem Mephisto, wird von einer Serie weiblicher Gestalten umkreist und ›hinan‹ gezogen, die kleine bis gretchenhafte Kinder inklusive der eigenen Töchter, Helena-Gestalten am Strand und pornographisierte Teufelinnen miteinander verschränkt. Ganz anders Sokurov, der seinen Faust nach der Steinigung des Teufels einem entgötterten Gletscher-Himmel zustreben lässt, den nun auch kein Gedanke an Gretchen mehr trübt. Die weiblichen Faust-Gestalten des 20. Jahrhunderts, etwa Irma Traud Morgners Amanda, müssen dagegen feststellen, dass auch sie die Problematik einer Synthese weiblichen Strebens und Lebensglücks wenigstens innerhalb der herrschenden patriarchalen Verhältnisse nicht überwinden können. Erlöst werden Faust und Margarete dafür bei Flix: Ein göttlicher Blitz trifft sie bei der Vereinigung im Kuss und katapultiert sie in den Himmel, der sich allerdings als gemeinsamer Arbeitsplatz in der panreligiösen Verwaltungszentrale entpuppt. Jürgen Flimm hat 2017 in seiner Inszenierung von Robert Schumanns *Scenen aus Goethes Faust* in Verbindung mit dem Goetheschen Text (anlässlich der Wiedereröffnung der Staatsoper Unter den Linden) das Ewig Weibliche in Gestalt von Sängerin und Darstellerin des Gretchen erst als Monstranz und Marionette auf die Bühne gebracht, am Ende indes durch von Mephisto verordneten Selbstmord entsorgen lassen.

65.9 Sexualität

»[S]exualwissenschaftlich betrachtet«, diagnostiziert der Sexualwissenschaftler Erwin J. Haeberle, sei Goethes *Faust* »uninteressant« (Haeberle 2011), da sich die Sexualität im als Welttheater konzipierten und im zweiten Teil zunehmend symbolisch bzw. allegorisch argumentierenden Drama im Rahmen des Typischen

bewegen muss. Peter Eschberg hingegen inszenierte 1982 in Bonn mit Bühnenprospekten und Skulpturen Alfred Hrdličky ein Panoptikum von lust- und schmerzvoller Sexualität (Mahl 1999, 178–181). Die im Weltspiel von *Faust* geschilderten Formen von Sexualität lassen sich polarisieren als zeugende und nicht zeugende, wobei die nicht zeugende überwiegt. Obgleich sich für eine homosexuelle Beziehung von Faust und Mephisto kaum stichhaltige Textbefunde nachweisen lassen – Hassliebe träfe es wohl besser und der Pakt ist trotz des an eine Eheschließung gemahnenden, quasijuristischen Aktes im Kontext der Männerbünde des 18. Jahrhunderts zu sehen –, gilt Gustaf Gründgens' homoerotische Interpretation der Figur bis heute als Meilenstein der Inszenierungsgeschichte. Albrecht Schöne hat vor allem anhand der Engel in der Szene *Grablegung* (»Sie wenden sich – Von hinten anzusehen! – / Die Racker sind doch gar zu appetitlich«; Goethe: *Faust II*, V. 11799 f.) für homosexuelle Anwandlungen Mephistos plädiert. Bemerkenswert ist, dass Mephisto in dieser – für ihn zumindest im Kontext der Tragödie – neuen Erfahrung plötzlich inflationär das Wort »Liebe« verwendet. Offenbar wirkt sich die veränderte Machtposition aus: Bei den Hexen des ersten Teils und gegenüber der Hofgesellschaft in der ersten Hälfte des zweiten tritt Mephisto stets als phallisches und sexuell dominantes Prinzip auf. Gegenüber den Engeln jedoch ist er als Bezauberter erstmals auf das Werben angewiesen. Ein schwuler Teufel, der Faust hinterherschmachtet, ist vor dem Hintergrund des 18. und 19. Jahrhunderts, das keine schwule Identität im modernen Sinne kannte, sondern lediglich gleichgeschlechtlichen Sex, und angesichts der von ihm angestoßenen heterosexuellen Blocksberg-Orgie (deren Fäkalerotik im unterdrückten »Walpurgissack« Schöne ausführlich erläutert, vgl. Goethe FA, I. 7.1, 737–753) wenig plausibel. Vielmehr umgreift Mephisto alle Formen von nicht reproduktiver Sexualität – genauer gesprochen: biologisch losgelöster Sexualität, die ausschließlich den Lustgewinn zum Ziel hat und kein Interesse an Fortpflanzung bzw. dem Erhalt des gezeugten Lebens zeigt. Mephisto negiert damit folgerichtig blasphemisch die katholisch-christliche Festlegung der Sexualität auf den Fortpflanzungsauftrag. Sein Treiben verführt Faust zu einer Sexualität, die zwar (re-)produktive Folgen hat, die jedoch verkümmern, solange Faust sich in Mephistos Sphäre befindet. Auch Engel sind steril. Der von Mephisto begehrte gleichgeschlechtliche Sex mit ihnen pointiert folglich, dass hier kein Leben zu holen ist, auch wenn die Liebesbeziehung zwischen Engel

und Teufel im 20. Jahrhundert zu einem der populärsten Nippesmotive wurde.

65.10 Transgender

Die hervorstechendste Geschlechtsumwandlung in der *Faust*-Dichtung macht Mephisto zwischen dem zweiten und dritten Akt von *Faust II* durch, wenn er sich den Phorkyaden anverwandelt, um Faust Helena zuzuführen: »Man schilt mich nun, o Schmach! Hermaphroditen« (Goethe: *Faust II*, V. 8029) – wobei sich in Mephisto allerdings nicht die schönste Frau und der schönste Mann vereinigen, sondern das Prinzip des Bösen zum Prinzip des Hässlichen wird. Sokurows Mephisto erscheint dagegen von Anfang an als männlich auftretender Zwitter mit einer vorderseitig weiblichen Scham und rückwärtig verkümmerten männlichen Genitalien und ist ausdrücklich von der Sexualität ausgeschlossen. Mephisto als Frau hat in der Inszenierungsgeschichte seit Michael Degens *Faust* mit Maria Becker am Münchner Residenztheater 1977 – noch in Männerkleidern und damit auch als Hosenrolle lesbar (Mahl 1999, 170) – eine feste Position. Unter Genderaspekten ist dies allerdings durchaus keine emanzipatorische Deutung, sondern schließt mit Mephistophela aus Heinrich Heines *Doktor Faust* (1847/51) an die lange Tradition literarischer Teufelinnen an, wenngleich sich daraus eine inszenatorisch produktive Reibung mit der Phallozentrik der Mephisto-Figur ergibt, die Schleefs zwitterigem Mephisto in Frankfurt 1990 ebenso innewohnt wie der Inszenierung und Besetzung von Sebastian Baumgarten in Hannover 2008. 2014 ließ Martin Kušej im Münchner Residenztheater Bibiana Beglau als Mephisto die Dialektik von Macht und Sex in einer postkonfessionellen Welt ausloten.

65.11 Faust als Frau

»Weibliche Faustfiguren [...] sind zwangsläufig stets auf das Urbild des männlichen Teufelsbündlers bezogen; die Beanspruchung eines als männlich markierten Verhaltens ist Teil ihres Wesens« (Doering 2001, 38 f.). Auf der Bühne bleibt Faust als Frau bislang die Ausnahme. Vor allem Autorinnen griffen hingegen die Engführung von Faust und Margarete seit der Mitte des 19. Jahrhunderts auf. In ihrem 1841 erschienenen Roman *Gräfin Faustine* lotet Ida Hahn-Hahn das Skandalon einer gesellschaftlich unabhängigen weib-

lichen Biographie im 19. Jahrhundert unter dem Schutz des Adelstitels aus. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts synthetisiert Frank Wedekind in *Franziska Faust* als zunächst nach männlichem Rollenbild agierende Frau mit einer utopischen Apotheose des ›Ewig-Weiblichen‹ als lediger Mutterschaft. Mehr als ein halbes Jahrhundert später behandelt Irmtraud Morgner die vorgebliche Gleichberechtigung von Mann und Frau in der DDR in *Leben und Abenteuer der Trobadora Beatriz nach Zeugnissen ihrer Spielfrau Laura* (1974) und der als Vorgeschichte konzipierten *Amanda. Ein Hexenroman* (1983), indem sie wie Wedekind die zentralen Motive des Strebens nach erfülltem Leben mit alleinstehender Mutterschaft verbindet und an den patriarchalen Machtstrukturen (hier der DDR) scheitern lässt. Das Faustsche Rollenbild entpuppt sich dabei für beide Geschlechter als trügerisch und wird von Morgner in einer Doppelung der eingangs geschilderten Metapher des Männlichen als Überwindung weiblicher Natur und als scheiternde Technikgläubigkeit des ›freien sozialistischen Menschen‹ entlarvt. Emma Tennants Roman *Faustine* (1992) lässt schließlich die Großmutter der Protagonistin als ewig jugendliche Faust-Figur auftreten und führt in einer feministischen Literaturübermalung Schönheit als Signatur der kapitalistischen Konsumgesellschaft am Ende des 20. Jahrhunderts vor.

Literatur

- Borchmeyer, Dieter: *Faust* – Goethes verkappte Komödie: In: Menneier, Franz Norbert (Hg.): Die großen Komödien Europas. Tübingen, Basel 2000, 199–225.
- Braun, Christina von/Stephan, Inge (Hg.): *Gender@Wissen. Ein Handbuch der Gender-Theorien*. 3., überarb. u. erw. Aufl. Köln, Weimar, Wien 2013.
- Deuber-Mankowsky, Astrid: *Natur/Kultur*. In: Braun, Christina von/Stephan, Inge (Hg.): *Gender@Wissen. Ein Handbuch der Gender-Theorien*. 3., überarb. u. erw. Aufl. Köln, Weimar, Wien 2013, 319–341.
- Dill, Mietze Annemarie: *A Gendered Faust. The Portrayal of Gender in the Opera Faust (1859) by Gounod (1818–1893)*. Pretoria, Univ., Diss., 2013.
- Doering, Sabine: *Die Schwestern des Doktor Faust. Eine Geschichte der weiblichen Faustgestalten*. Göttingen 2001.
- Flix: *Faust. Der Tragödie erster Teil*. Hamburg 2010.
- Goethe FA: *Goethe, Johann Wolfgang: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*. Hg. v. Friedmar Apel, Hendrik Birus, Anne Bohnenkamp-Renzen u. a. 40 Bde. Frankfurt a. M. 1985–2013.
- Gutjahr, Ortrud: *Weltenwanderer Faust. Goethes Faust I/II und die Doppelinszenierung von Nicolas Stemmann*. In: Dies. (Hg.): *Faust I/II* von Johann Wolfgang von Goethe. Nicolas Stemmanns Doppelinszenierung am Thalia Theater Hamburg. Würzburg 2012.
- Haerberle, Erwin J.: *Goethes Faust* – sexualwissenschaftlich betrachtet. [Vortrag auf Einladung des Thalia Theaters Hamburg 20.4.2011.] <http://www.sexarchive.info/BIB/FaustVortrag.htm> [Stand: 22.3.2016].
- Hartmann, Tina: *Goethes Musiktheater. Singspiele, Opern, Festspiele, Faust*. Tübingen 2004.
- Hesse, Sandra: *Gespens und Nebelbild. Helena oder Die Konstruktion von Antike und Geschlecht in Faust II*. In: Heinze, Anna/Krippner, Friederike (Hg.): *Das Geschlecht der Antike. Zur Interdependenz von Antike- und Geschlechterkonstruktionen von 1700 bis zur Gegenwart*. München 2014, 143–163.
- Historia 2006: *Historia* von D. Johann Fausten. Text des Druckes von 1587. Kritische Ausgabe. Mit den Zusatztexten der Wolfenbütteler Handschrift und der zeitgenössischen Drucke. Hg. v. Stephan Füssel u. Hans Joachim Kreutzer. Erg. u. bibliogr. aktual. Ausgabe. Stuttgart 2006.
- Lange-Kirchheim, Astrid: *Polarität oder Hierarchie? Psychoanalytisch-genderorientierter Versuch zum Geschlechterverhältnis in Goethes Faust*. In: Mauser, Wolfram/Pfeiffer, Joachim/Pietzcker, Carl (Hg.): *Freiburger literaturpsychologische Gespräche. Jahrbuch für Literatur und Psychoanalyse*. Bd. 29: Goethe. Würzburg 2010, 155–198.
- Lücke, Bärbel: *Faust und Margarethe als Untote. Zu Elfriede Jelineks FaustIn and out. Sekundärdrama zu Urfaust – offene/verdrängte Wahrheiten in freiheitlichen Zeiten*. In: Jelinek(Jahr)Buch 2012, 23–62.
- Mahl, Bernd: *Goethes Faust auf der Bühne (1806–1998)*. Fragment – Ideologiestück – Spieltext. Stuttgart, Weimar 1999.
- Mathes, Bettina: *Verhandlungen mit Faust. Geschlechterverhältnisse in der Kultur der Frühen Neuzeit*. Königstein/Ts. 2001.
- Neumann, Michael: *Das Ewig-Weibliche in Goethes Faust*. Heidelberg 1985.
- Schlaffer, Heinz: *Faust Zweiter Teil. Die Allegorie des 19. Jahrhunderts*. Stuttgart 1981.
- Schmölders, Claudia: *Faust & Helena. Eine deutsch-griechische Faszinationsgeschichte*. Berlin 2018.
- Schneider, Steffen: *Archivpoetik. Die Funktion des Wissens in Goethes Faust II*. Tübingen 2005.
- Tholen, Toni: *Verlust der Nähe. Reflexion von Männlichkeit in der Literatur*. Heidelberg 2005.
- Weber, Albrecht: *Goethes Faust. Noch und wieder? Phänomene – Probleme – Perspektiven*. Würzburg 2005.
- Werres, Peter: *The Changing Faces of Dr. Faustus*. In: Ders./Campbell, James/Beicken, Peter: *Doctor Faustus. Archetypal Subtext at the Millenium*. Morgantown 1999, 1–23.
- Wolf, Christa: *Störfall. Nachrichten eines Tages*. Frankfurt a. M. 2009.

Tina Hartmann