

Faust  
Jahrbuch

2010

2013

AISTHESIS VERLAG

Bernd Mahl

## Teuflich gut: Goethes *Faust* im Musical

Von den Anfängen (1973) bis zur Gegenwart

### 1. Exkurs: Begriff und Geschichte des modernen Regietheaters

Wenn wir heutzutage – kurz und vereinfacht – vom modernen Regietheater sprechen, dann gilt hier nicht der Autor bzw. der Dramatiker, sondern der Regisseur als eigentlicher Schöpfer des Bühnenkunstwerks. Einem der führenden wissenschaftlichen Nachschlagewerke ist zu entnehmen, daß im typischen Regietheater „die Regie von der bloßen Rekonstruktion eines Textes zu dessen Veränderung durch Interpretation übergegangen“<sup>1</sup> sei. Man könne daher von einem „Interpretationstheater“<sup>2</sup> sprechen, das an der Erkenntnis der Gegenwart mit zeitgenössischen Stücken ebenso arbeitet wie mit tradierten Werken, die es auf neue Perspektiven hin zu befragen gilt. Der Beginn des Regietheaters wird anerkanntermaßen datiert auf das Jahr 1919, nachdem man begonnen hatte, Dramen auf ihren Zeitwert hin zu befragen: „Durch den seit den 1920er Jahren dieses Jh.s bestimmenden Wirkungs- und Verbrauchswert des Theaters hat sich das Regieinteresse vom Kunst- auf den Zeitwert verschoben.“<sup>3</sup>

Günther Rühle bringt den künstlerischen Auftrag dieses Regietheaters sozusagen auf den Punkt in seinem Band *Anarchie in der Regie? Theater in unserer Zeit*:

Die Frage ist erlaubt: wer ändert die Stücke? Wirklich der Regisseur? Oder nicht: die Zeit? Und das heißt: die neue Fragestellung? Das Verlangen nach neuem Sehen? [...]

Der Regisseur (und der Dramaturg) sind die, die an ein altes Stück zuerst die neuen Fragen stellen. Regie geht, wo sie sich als Zeitgenossenschaft versteht, vom neuen Fragen aus. Der Prozeß, in dem Regie sich mit Hilfe der Darsteller verwirklicht, ist die Interpretation. Interpretation ist nun aber nicht mehr verstanden als Nachzeichnung, als Intonieren, Einfühlen, Ausarbeiten des

---

1 Theaterlexikon 1. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. Reinbek bei Hamburg 2001, 832.

2 Ebd.

3 Ebd.

Vorgefundenen, sondern als Herausziehen dessen, was uns angeht; als Ermittlung einer Erkenntnis und deren Darstellung durch einen szenisch denkenden Intellekt. Was der das Stück befragende Regisseur ermittelt, sagt nicht nur etwas über ihn selbst. Insofern er für andere fragt, gewinnt seine eingeholte Antwort allgemeinere Bedeutung. Der Regisseur Carl Ebert, der gewiß nicht der eitlen Selbstdarstellung verdächtig ist, gab damals den zweiten Leitsatz des neuen Theaters: ‚Eine Zeit wie die unsere ist nur zu klären in hingebungsvoller Experimentierarbeit mit allen Kunstwerken, die den zukunftssträchtigen Kern der neuen Gesellschafts- und Geistesformen in sich zu tragen scheinen.‘ Das ist der nächste Schritt. Der Satz sagt, daß im experimentellen Arbeiten mit Stücken, also in einer auf Erkundung gerichteten Arbeit am alten Stück, etwas für die eigene Zeit und ihre Zukunftsbindung erfahren werden kann. Das ist eine ganz andere Einstellung zum szenischen Kunstwerk als bis 1918 üblich. Die Aufführung transportiert nun nicht mehr ein zu verehrendes Stück in die eigene Zeit, sondern sie zeigt, ob und was daran fürs Gegenwärtige zu erkennen ist. [...] Was so auf dem Theater zur Erscheinung kommt, wird Kunstausdruck der Zeit. [...] Das Theater arbeitet nicht nur mit dem *zeitgenössischen* Stück an der Erkenntnis der Gegenwart, sondern auch mittels Interpretation und Experimentation der *alten* Stücke. Das Arbeitsprinzip ist die Enttaltung der alten Gestalt. (Negativ gesagt: Deformation, Verzerrung, Öffnung, Sprengung der alten Spielformen und des gestischen Kanons, positiv gesagt: die Überführung des Textes in andere Spielweisen.) Voraussetzung ist immer: die Herstellung einer anderen Perspektive auf das überlieferte Stück.<sup>4</sup>

Die vier hier vorgestellten *Faust*-Musicals sind eine neue Sicht auf Goethes Werk, ursprünglich ausgelöst durch die sogenannte 68er-Generation mit dem Erstling *Fäustling. Spiel in G.*<sup>5</sup>

4 Günther Rühle: Anarchie in der Regie? Theater in unserer Zeit. Zweiter Band. Frankfurt am Main 1982, 101-102.

5 In der Langfassung dieses Beitrags werden noch folgende Komplexe, die hier ausgespart worden sind, abgehandelt:

1. Brecht und die Anfänge des modernen Regietheaters
  - 1.1 Brechts Konzept des Epischen Theaters
  - 1.2 Brechts epische Version von Goethes *Urfaust* (1952/53)
  - 1.3 Elemente des modernen Regietheaters in Brechts *Urfaust*-Version
2. Exkurs: Begriff, Elemente und Geschichte des Musicals
3. Brecht und die Anfänge des Musicals in Deutschland
  - 3.1 Die *Dreigroschenoper* als Musical und epische Theaterform
4. Johann Wolfgang Goethe: *Faust. Eine Tragödie* – Inhaltssicherung beider Teile.

## 2. Wolfgang Ambros/Josef Prokopetz: *Fäustling. Spiel in G* (1973)

*Text* von Josef Prokopetz

*Musik* von Wolfgang Ambros

*Personen:*

Heinrich Fäustling, ein Beamter

Der Teufel

Grete, Sekretärin

Der Erdgeist

Nachbarn (Chor)

Zum *Inhalt* ist auf dem Rückumschlag der Langspielplatten zu lesen: „Das Stück spielt im Wien des Jahres 1973: Heinrich Fäustling, ein gutbürgerlicher, etablierter Beamter mit ‚Obendmatura‘ und ‚a poa Kurse‘ hat die Eintönigkeit seines genau vorgezeichneten und sicheren Lebens satt – die Sinnlosigkeit und Leere seines Lebens wird ihm bewußt. ‚Der Teufel‘, eine zwielichtige Person außerhalb des Establishments, zeigt dem Beamten Fäustling, wenn auch letzten Endes nur um sich als ‚Verführer‘ selbst zu bestätigen, eine andere Lebensauffassung der Freiheit und des Genusses. Dieser anderen ‚bösen‘ Welt gibt der ‚neue Fäustling‘ auch nach Selbstbesinnung den Vorzug.

Die durch den Teufel in Erfüllung gegangenen Wünsche des Fäustling ‚amal die Nachbarn untern Tisch saufn‘, ‚vajüngt‘ zu werden und ‚de und ka andre Frau‘ zu haben, sowie schließlich das Erlebnis einer freizügigen ‚Walpurgis-Party‘ lassen Fäustling gerne sein altes Leben und sogar seine Zuneigung zu der typischen ‚braven Sekretärin Grete‘ vergessen. Auch wenn er sich am Ende nicht sicher ist, ob sein neuer Weg der richtige ist, so fühlt er sich doch das erste Mal – als Mensch.“

Premiere hatte *Fäustling. Spiel in G* im Jahr 1973 bei den Wiener Festwochen.

Der Produktionsleiter der Plattenaufnahmen, Johann Hausner, schrieb zu diesem Musical:

Josef Prokopetz als Textautor und Wolfgang Ambros als Komponist versuchen in diesem Singspiel das ‚Faust-Thema‘ in das Wien der Gegenwart zu transferieren. Ohne Anspruch auf intellektuelle oder dramatische Perfektion vermitteln die Autoren dem Publikum eine ehrliche, zeitnahe Aussage – vor 200 Jahren hätten sie vielleicht ihr Stück betitelt: Fäustling – ein musikalisches

Fragment. Sie bedienen sich dabei literarisch des Wiener Dialekts und musikalisch einer anspruchsvollen, progressiven Musik.<sup>6</sup>

Ulrich Baumgartner, der damalige Intendant der Wiener Festwochen, würdigt auf der letzten Umschlagsseite der beiden LPs das Unterfangen ausführlich:

Dann wurde Wolfgang Ambros überraschenderweise festspielreif. [...] Nun hatte er sichtlich Blut geleckert, Bühnenblut. Und außerdem, so kam mir vor, war er an einem entscheidenden Punkt angelangt. Was tun? Die Partie gefiel mir gut, bei allen Eigenheiten. Lange Beratungen. Das geeignete szenische Betätigungsfeld für einen jungen Popmusiker, das zeigen alle Versuche, kann nur ein klassisches Thema sein: das ist bekannt. Darum die vielen Shakespearevariationen, darum die szenische Jesuswelle. Gemeinsam mit Freund Prokopetz, der schon den ‚Hofa‘-Text geschrieben hatte, schlug Ambros eine originelle Faust-Paraphrase vor: Faust als ‚Fäustling‘, als strebsamer Beamter mit ‚Obenmatura‘ und ‚a poa Kurse‘, der sich der Grenzen seines eintönigen Lebens bewußt wird und ihm durch eine Hintertür entkommen will: mittels der ‚Geistawelt‘, wie sie ‚de groß’n Illustrierten‘ anpreisen. Der Teufel, eine undurchsichtige Erscheinung aus dem ‚Underground‘, versucht nun, ihm eine andere Lebensauffassung, die der Freiheit und des Genusses beizubringen, worauf ihm Heinrich Fäustling seine ‚Beamtensoh‘, mit allen deren Sicherheiten, verschreibt. Doch Fäustling wird auf diese Art auch nicht glücklich. Er drückt zum Schluß seinen Joint auf demselben Tisch aus, an dem er zu Beginn gesessen war und meditiert ‚gelassen und cool‘ über den Sinn des Lebens:

‚So waß kana a Auntwuat drauf,  
 Ob Schusta oda Faßldipla,  
 Mistkiwestira, Millionär  
 oda Leich’n fledara,  
 Pforra oda Tot’ngroba,  
 ob Aungeklogta oda Richta,  
 Musikant oda Dichta,  
 Tschecharant, Haschischraucha,  
 Vaschwenda oda Normalvabraucha;  
 Sandla oda Genaral,  
 des is olles gaunz egal,  
 des is olles analei;  
 A Mensch und menschlich muaß ma sei!’

6 Rückumschlagsseite der LPs *Fäustling. Spiel in G.*

Es wird in Österreich eigentlich erstaunlich viel gedichtet und komponiert, ungeheure, phantastische Projekte schwirren durch den Raum, werden groß angekündigt und eingeleitet. Doch um es ehrlich zu sagen, es kommt recht wenig heraus. Hier wurde nun ein brauchbarer Text erarbeitet, der nicht nach exterritorialen Sternen greift, sondern ein praktikables Spielgerüst andeutet: Prokopetz hat mit Originalität die große klassische Dichtung im Wien unserer Zeit geortet. Obwohl lustig, hat er jeden Anflug zur Parodie sorgsam umgangen und statt dessen nüchterne Poesie eingeschleust. Und Ambros fand dafür einen sehr persönlichen Sound, den er in harten Proben seiner sympathischen Besetzung mitteilt. So entsteht, erstmals in Österreich, eine Art Pop-Musical; wirklich, ein Experiment, das da in aller Bescheidenheit die ‚Arena 73‘ einleitet.

### Zum *Aufbau* des Musicals

Das Musical *Fäustling. Spiel in G* besteht aus den Teilen 1. Vorspiel (Stimmen der Instrumente) und Ouvertüre, 2. Gelehrtragedie, 3. Gretchentragödie und weist insgesamt 15 Einzeltitel auf:

1. Stimmen der Instrumente, anschließend Ouvertüre

I. Gelehrtragedie

2. Monolog Fäustling: „Da hab i jetzt die Abendmatura“: Der Fäustling lobt sich, dass er auf einer Abendschule das Abitur geschafft hat, aber er ist mit dem Erreichten unzufrieden, und ihm ist bewusst, dass er Geister aus dem Jenseits beschwören kann, die ihm zu weiteren Erkenntnissen verhelfen können.

3. „Heat’s es mi, es Dämonen“: Duett zwischen Faust und dem Erdgeist: Der Fäustling, der an seinen Wissensgrenzen angekommen ist, beschwört einen Geist, der sich ihm als Erdgeist vorstellt.

4. „Hawe d’Ehre, Herr Refarent“: Fäustling und Chor: Der Fäustling wird von seinen Nachbarn höher geachtet, nachdem er sich zum „Referenten“ hochgearbeitet hat. Nach einem Osterspaziergang säuft er mit seinen Nachbarn in einem Lokal. Die einfachen Nachbarn verehren den höhergestellten Beamten Fäustling.

5. „I bin da Teife“: Der Teufel Luzifer stellt sich mit diesem Song vor: Der Teife schlägt Faust ein besseres, interessanteres Leben vor, Faust willigt ein und beide bekräftigen ihren „Pakt“ mit einem Glas Rotwein der Sorte Gumpoldskirchner, denn „des is a ganz a b'sondrer Saft!“

6. „Es is jo net, daß ma red“: Chor der Nachbarn: Die Nachbarn tuscheln über jenen Faust, der sich mit dem Teufel eingelassen hat: „Sogn'S amoi hobn'S scho g'heat? / No, was sog'n Sie dazua? / Wos ma von de Leit so heat. Es is jo net, / daß ma red, / ma sogt ja nua!“

7. „Prost, prost, prost“: Szene mit dem Fäustling, dem Teufel und Fäustlings Nachbarn. Sie feiern ausgelassen. Fäustling und die Nachbarn saufen, vom Teufel angestachelt, bis ihnen übel wird.

8. „A Kopf ohne Haar“: Frau Smeditscheks Sololied: Der Fäustling sitzt bei der Friseurin Smeditschek, weil man ihn „ganz renovier'n“ muss: Der ziemlich glatzköpfige Fäustling wird von der Smeditschek vor allem dadurch verjüngt, dass sie ihm wieder Haare wachsen läßt. Nun ist er äußerlich so zurecht gemacht, dass er endlich der braven Sekretärin Grete begegnen kann.

## II. Gretchen-Tragödie

9. „Prack“: In einem schmissigen Song schreit der Fäustling die Begeisterung über seine Verjüngung heraus. Der Verjüngte begegnet der Sekretärin Grete und möchte sofort die Nacht mit ihr verbringen, heute ginge das nicht, meint sie, da ihr „Freind, der auf mi steht“, eben heute zu ihr kommt.

10. „Halb acht“: Duo von Grete und Fäustling: Fäustling will möglichst bald eine Verabredung zu einer Nacht mit Gretchen bekommen. Grete hält Faust zunächst hin; sie wolle ihn aber bald in der Goethegasse 4 besuchen.

11. „Wie in ana Schreibmaschin“: Solo von Grete: Sie stellt sich und ihren Tagesablauf dem Fäustling vor: Büroarbeit und Privatleben sind pedantisch geordnet, denn in ihrem „Leb'n is a Uadnung drin / wie in ana Schreibmaschin.“

12. „Unmoralisch“: Der Teufel beobachtet Grete und Fäustling im Bett – über ihr Treiben ist selbst er erstaunt: „A Nockate und a Nockata. / Was

de do moch'n in dem Bett –“ ist „sexualisch“, „genitalisch“, „phallisch“, „vaginalisch“.

13. „Utrilitten“: Musikalische Einlage von Uzzi Förster (sonst der Erdgeist) mit einem kleinen Unsinnslied, das die Handlung unterbricht.

14. „De Zeit“: Chor

– Der Chor beklagt die Vergänglichkeit der Zeit, und der Fäustling bedauert, dass vor allem die erfüllten „Aug'nblick net länger dauan“: „Wos passiert von frua bis spät / is nua de Zeit, de wos vageht.“

15. „A Meinung“: Solo des Teufels: Der „Luzi“ würde gerne die Meinungen der Menschen, mit denen er Kontakt hatte, auf seinen Handwagen laden. Unterdessen lehnt der Fäustling das ordentliche Leben von Grete ab, sie dagegen lehnt Fausts Drogen und seinen Drang nach Gruppensex ab. Mit den Worten „Heinzi, hearst, mia graut's vor dir!“ endet das Musical mit einem Anklang an die „Kerkerzene“ in Goethes *Faust I*.

### 3. Randy Newman: *Faust* (1995)

*Text* von Randy Newman

*Musik* von Randy Newman

*Personen:*

Devil

Lord

Faust

Angel

Margaret

Martha

Zum Inhalt ist dem Booklet zu entnehmen:

#### I

Wir schreiben das Jahr 4004 vor Christus, und Gott hat gerade das Universum geschaffen. Er und seine Erzengel preisen die Schöpfung Gottes („Glory Train“). Luzifer, der meistgeliebte Engel des Herrn und der schönste aller



Engel, begeht einen kleinen Fehler und wird sofort und für immer aus dem Himmel verbannt. Jahrhunderte fliegen vorüber. Luzifer, der Teufel, regiert nun die Hölle, wo zum Erstaunen vieler er sich als perfekter Administrator erwiesen hat – in einem unwirtlichen Gefilde, teuflisch, sadistisch eben, gnadenlos, wenn nötig, und das für immer. Sein Leben war natürlich nicht einfach, und er sehnt sich zurück in den Himmel, wo man nun Golf spielt, Achterbahn fährt und Musik aus Hawaii spielt. Er schwört Rache in dem Song „Can't Keep A Good Man Down“.

Der Teufel besucht Gott im Himmel. Er stellt fest, dass Gott sich zu langweilen scheint und sogar ein bisschen reizbar ist [...] Er meint, Gott habe den Durchblick verloren und will daraus seinen Vorteil ziehen. Der Teufel bemerkt, dass Gott einen Fehler gemacht hat, als er die Menschheit erschuf. Gott sagt, dass er keine Fehler mache. Er kennt ihn, seine Schwächen und seine Eigenheiten besser als sonst jemand. Der Teufel fordert Gott dazu auf, eine Wette mit ihm einzugehen. Ein bestimmter Mensch, der auf der Erde lebt, wird dazu ausgewählt, dass der Teufel ihn verführen kann. Aufgrund der Unterzeichnung eines Pakts wurde ein bestimmter Kanadier, ein „Northern Boy“, ausgewählt; sie einigten sich auf Henry Faust, einen schizophrenen Studenten der Universität Nôtre Dame in South Bend, Indiana („Bless The Children“). Würde der Teufel gewinnen, wäre es ihm erlaubt, in den Himmel zurückzukehren. Wenn Gott gewinnt, würde er Fausts Seele erhalten, die so winzig und fast nicht zu sehen ist, aber wichtig für den Herrn wie wir übrigen Menschen auch. Die beiden Kontrahenten trennen sich freundschaftlich und erwarten den Rest des Geschehens.

Der Teufel macht sich bekannt mit dem Jungen und legt einen Kontrakt vor, den Henry unterschreibt, ohne ihn gelesen zu haben. Der Teufel ist erstaunt. Henry erklärt, er wolle nichts lesen über seine eigene Lebenszeit. Der Teufel mag Henry nicht; er ist ein richtig schlechter Junge, mit einem so unvorstellbaren schlechten und unkultivierten Benehmen („The Man“), dass der Teufel, obwohl er überzeugt ist von seinem Sieg, zugleich enttäuscht ist von der Gemeinschaft, die er nun halten muss. Jedenfalls ist sich der Teufel sicher, dass er Henry seinen Weg führen wird und dass er einst wieder bei Gott im Himmel bleiben kann [...] Zufällig weiß der Teufel, dass ein wichtiges Mitglied aus dem Umkreis Gottes, ein englischer Engel, wütend ist wegen Gottes unerklärlicher und unbekümmerter Verfahrensweise in seinem Reich, was trotz allem bewirkte, dass zwei große Kriege gewonnen wurden, um dadurch die Welt zu retten [...]

Nachdem der Teufel einige harte Zeiten mit Henry verbracht hatte, kam der Teufel zum Himmel, um ein paar ruhige Stunden in den besten Plätzen zu verbringen, die er kennt. Unerwartet trifft er auf den Herrn und einige Engelskinder. Der Teufel beklagt sich darüber, dass er sich mit einem Barbaren wie

Henry herumschlagen musste. Der Herr hat Verständnis dafür, da er den Bur-schen nicht mehr liebt als der Teufel, und er macht sich übrigens ernsthaft Sorgen um den Gewinn seiner Wette – der Teufel im Himmel würde nicht zu tolerieren sein. Er würde alles zerstören und wahrscheinlich wünschen zu herrschen und zusammen mit den Engelskindern „Dinge tun“, die er als Junge getan hat. Der Herr nimmt sich der Sache an und mit der Hilfe der Engelskinder schleudert er dem Teufel ein geistvolles Lied entgegen unter dem Titel „Relax, Enjoy Yourself“.

## II

Faust hat bislang nur sich selbst geliebt. Der Herr beschließt, Cupido hinab zur Erde zu senden, um seinen Pfeil auf Faust zu schießen, damit er einer wahren Liebe verfällt. Das restliche Personal des Herrn ist erfreulicherweise zahlreich. Cupido trifft Faust am großen Sankt-Patricks-Tag in South Bend anlässlich der Osterfeierlichkeiten am Ostersonntag. Henry verliebt sich in Margarete, dem ärmsten, hübschesten und schönsten Mädchen in South Bend („Gaineswill“). Der Teufel wütet innerlich wegen der Perfidität des Herrn (Cupido ist schließlich eine mythologische Figur aus der heidnischen Kultur), er bemerkt aber, dass Margarete eine Freundschaft mit Martha, dem am meisten kultiviertesten Mädchen in Indiana, pflegt (Song hierzu: „Life Has Been Good“), die zugleich eine ist, die nicht nur in Arlington Park Dinge gesehen hat, sondern auch in Belmont, Aquedukt und Bay Meadows. Der Teufel hatte es Martha sehr angetan, wie nur ein Mann im besten Alter es einem jungen, jedoch herzlosen jungen Mädchen antun kann. Glauben Sie mir, das ist die Wahrheit. Er ist auf Schwierigkeiten gefasst („I Gotta Be Your Man“). Martha scheint seine Gefühle für sie zu erwidern („Feels Like Home“). Es ist ein Trick. Sei vorsichtig. Es ist zu spät. Martha macht sich an den Teufel heran („Bleeding All Over The Place“). Inzwischen hat sich Margarete, gegen ihren inneren Instinkt, in Faust verliebt; sie preist ihn in dem Lied mit dem Titel „My Hero“. Faust vergiftet die Mutter Margaretes, so dass er mit ihr allein sein und mit ihr schlafen kann. Er schwängert sie, und mit der Hilfe des Teufels tötet er Margaretes Bruder Valentin, der Faust in Margaretes einfacher Schlafkammer gesehen hat. Henry und der Teufel bemühen sich, die Stadt zu verlassen. Sie besteigen eine Kabine, die der Teufel auf dem See Superior bereithält. Ein Jahr bleiben sie auf dem Gewässer.

In South Bend erwartete Margarete Henrys Kind, wahnsinnig aus Trauer und Scham ertränkt sie ihr Kind in einem Bach. Das ist der komische Höhepunkt von Goethes originalem Spiel, und einer der wunderbarsten, realitätsgetreuen Momente der gesamten deutschen Literatur. In einer komischen Sequenz von Gerichtsszenen wird Margarete als Mörderin verurteilt und in ein indianisches

Staatsgefängnis in Michigan City geschickt, um dort zu sterben. Sie singt ein Wiegenlied („Sandman's Coming“), obwohl ihr Baby tot ist. Sie singt das Lied zur Bettdecke hingewendet.

Henry versucht Margarete zu retten, die schon in einer geistigen Welt, in einem geistigen Zimmer aufgenommen wurde, weil sie im irdischen Leben so gut war; Engel kommen herunter und tragen sie hinweg in den Himmel, bevor sie tot ist. Henry ist beeindruckt. Er bittet den Herrn um Vergebung und nimmt einiges von dem Gift ein, das er Margaretes Mutter gab. Der Teufel lacht, seine eigene Himmelfahrt scheint nahe bevorzustehen; er sagt, er gehe nach Hause, um schon mal zu packen. Henry, laut ausatmend, bittet ohne Würde und ohne Mut (er versucht zu erbrechen, um sich vom Gift zu befreien) erneut um Vergebung. Der Teufel lacht jedoch. Die Engel steigen in die Höhe. Die Stimme des Herrn dröhnt herunter: „Er ist gerettet.“ Henry steigt zum Himmel empor, freundlich dem Teufel zuwinkend, als er geht. In diesem Moment mag der unparteiische Beobachter, falls ein solcher zu finden ist, zustimmen, dass der Teufel den Sieg verloren hat, auf den er den Anspruch gestellt hat. Es war vorauszusehen, dass er ärgerlich ist, sehr ärgerlich. Dann, nach seiner Wut, Verzweiflung, tiefe Verzweiflung. Er steht allein im Raum, das Haupt gesenkt, geschlagen. Sogar der Herr, der ihn von oben beobachtet, fühlt Trauer mit ihm.

Ein Wind beginnt zu blasen, ein warmer, trockener Wind. Das Haar des Teufels wird zerzaust, als das Blasen stärker wird. Sein Umhang bläht sich Richtung Osten. Er wedelt mit dem Schwanz. Er denkt, etwas mache ihn sehr, sehr glücklich und singt „Happy Ending“.

Auffällig sind in diesem Musical sowohl die Gemeinsamkeiten als auch die Unterschiede zu Goethes *Faust. Der Tragödie Erstem Teil*.

#### 4. Walter Bialek und Jürgen Lorenzen: *Mephisto. Das Musical* (Fassung 2003)

*Text* von Walter Bialek und Jürgen Lorenzen

*Musik* von Walter Bialek

*Personen:*

Dr. Faust

Satanicus

Michaela, Fausts Engel

Vier Dämonen

Gretchen  
Partygäste  
Chor

Zum Inhalt schreibt die Young Musical Company Hinterzarten im Internet anlässlich einer Schüleraufführung, man habe

den Fauststoff wieder aufgegriffen und ihn für die heutige Zeit neu interpretiert. In reizvoller Weise scheint Goethes Werk – bis zu wörtlichen Zitaten – immer wieder durch, aber ‚Mephisto‘ ist keine bloße Modernisierung des Faust-Dramas. Das Musical setzt ganz eigene Akzente, pointiert und originell, provozierend und mit satirischem Spott, so dass der Besucher nicht nur mit musikalischen ‚Ohrwürmern‘, sondern auch mit bohrenden Fragen versehen den Ort des Schreckens und der Lust verlässt. Die Problematik des Gelehrten Dr. Faust wird nur skizziert und gleichsam – aus Goethes Werk – zitiert, sie dient vor allem als Raster, um die höllischen, d.h. unmenschlichen Dimensionen der uns umgebenden gesellschaftlichen Wirklichkeit auszuloten. Nicht umsonst geistern die verschiedensten Teufelsgestalten über die durchaus nicht nur finstere Bühne. So erscheint Luzifer, der wegen seiner Vermessenheit gestürzte Erzengel, als leistungsbesessener Chef der Höllenbürokratie, während Satan, der dionysische Urteufel, in den Orgien der Walpurgisnacht seine Auferstehung feiert. Als Star aller Teufel und Teufeleien begleitet uns indessen Mephisto durch eine Welt, die der unseren aufs Haar zu gleichen scheint. Er zieht uns hinein in einen verwirrenden Reigen von Pluralität und Egoismus, von Fundamentalismus und Wahrheitssuche, von Wissenschaft und Demagogie, von Macht und Lust. Er selbst ist ganz Zeitgenosse, dessen erfolgsorientierte Flexibilität ihn zu stetigem Rollenwechsel nötigt: mal zeigt er sich als versierter Unternehmensberater mit scharfem analytischem Verstand und visionärer Energie, mal als Psychotherapeut Freudscher Schule, mal als Showmaster einer Mega-Television-Show, mit deren Hilfe er einem ausgeflippten und abgestumpften Schickeria-Club dazu verhilft, den Gipfel der Spaßgesellschaft zu erklimmen. Natürlich will er mit all seinen Finten und Tricks auch den armen Dr. Faust verführen, aber in Wahrheit verfolgt er weitaus höhere Ziele, denn schließlich hat er nicht nur Goethe, sondern auch Nietzsche gelesen! Mit diesen Oberteufeln nicht genug, treibt auch noch eine Schar von mehr oder weniger dienstbaren Vasallen der Hölle ihr Unwesen mit sich selbst, mit Faust und – mit dem Zuschauer. Und wie sollte es anders sein, wenn so viele Spielarten des Bösen die Bühne bevölkern, selbstverständlich begegnen wir auch den Abgesandten des Himmels! Diverse Spezies der Gattung ‚Engel‘ – vom unwiderstehlich liebreizenden Schutzengel bis zum schwerbewaffneten

Kampffengel – versuchen den Teufeln das Leben schwer zu machen, ja erdreisten sich schließlich sogar, eine Entscheidung herbeiführen zu wollen, die weit über das Schicksal von Faust und Gretchen hinaus universale Gültigkeit beansprucht.<sup>7</sup>

Die Musik hierzu ist sehr differenziert: Zart in dem Song der Michaela „Ich bin dein Engel“ und in Gretchens Lied „Liebe ist ein Schmetterling“, aufbrausend in den Beiträgen „Inferno!“ des Satanicus und in dem Beitrag „Abracadabra-Simsalabim“ der vier Dämonen, die Faust weismachen wollen, sie seien für ihn der Sinn des Lebens, elegisch im Duett „Con amore, con cuore“, dargeboten von Gretchen und Faust, lautstark im Finale „Die ganze Welt ist Bühne!“, gesungen von „Soli & Tutti“.

### 5. Rudolf Volz: *Faust. Die Rockoper* (1997)

*Text* von Johann Wolfgang von Goethe

*Musik* von Dr. Rudolf Volz

*Personen und Besetzung* (auf der DVD):

Heinrich Faust, Herr: Alban Gaya

Mephisto: Falko Illing

Grete, Helena: Miriam Riemann

Erdgeist, Schüler, Hexe, Marthe, Domina: Conny Kanik

Böser Geist: Ulrich Heimerdinger

Teufelinnen, Magiefiguren, Katzen: Millertwins

General, Sensenmann, Mönch: Jürgen Huber

Bischof: Andreas Stockhausen

Kaiser: Paul Miller

Goethe: Rudolf Volz

Keyboards: Uwe Rodi

Gitarre: Herb Bucher

Gitarre, Bass: Michael Wagner

Schlagzeug, Percussion: Volker Schreiber

Dem Internet ist zur Darbietung von *Faust I* zu entnehmen:

---

<sup>7</sup> <http://www.ymch.de/?q=Mephisto> (19.05.2002, 17:00).

Goethes Hauptwerk wurde von Komponist und Regisseur Rudolf Volz als mitreißendes, faszinierendes Rockspektakel inszeniert. Volz verwandelte den Faust in eine moderne Bühnenshow, die bis heute auf dem Harzer Brocken aufgeführt wird. Nun ist Faust – Die Rockoper auch als Doppel-DVD-Set im Buchformat erhältlich. Basierend auf den Original-Texten von Goethe wurden 25 eigenständige Songtitel zusammengestellt. Sie geben die wesentlichen Stationen des Faust'schen Geschehens wieder. Volz' Idee war es, Altes mit Neuem zu verbinden und das klassische, überlieferte Gedankengut Goethes für die Gegenwart und die Zukunft gleichermaßen ansprechend zu machen.<sup>8</sup>

Die Songs, die von Faust und Mephistopheles gesungen werden, reichen von Rockballaden bis Heavy Metal, „ganz nach dem Motto Goethe goes Rock 'n' Roll. Gretes Lieder hingegen entsprechen eher heutigen Pop-Songs. Im 32-seitigen Begleitbooklet (dt.) sind alle Strophen zum Mit- und Nachlesen enthalten sowie Informationen zur historischen Faust-Figur und dem Mythos Faust. Die DVD ist zudem mit Untertiteln in den Sprachen Deutsch, Englisch, Französisch, Spanisch und Italienisch unterlegt. ... eine Symbiose aus Goethes Texten und moderner Rockmusik, die eine ganz eigene Faszination ausübt. Sie ist bestens geeignet, einem jugendlichen Publikum die Berührungsangst mit dem klassischen Text zu nehmen und selbst eingefleischte Kenner der Materie mit einem ganz neuen ‚Faust‘ zu überraschen. (Freie Presse)<sup>9</sup>

Im Jahre 2003 entstand *Faust II – Die Rockoper*, welches bisher die einzige Umsetzung dieses literarischen Werkes in Opernform ist. Inzwischen werden beide Teile von Goethes *Faust* auf insgesamt 4 CDs im Fachhandel angeboten; auch eine filmische Version von *Faust I* ist seit längerer Zeit auf DVD erhältlich, eine DVD von *Faust II* ist noch nicht in Vorbereitung.<sup>10</sup> Das Gesamtwerk, *Faust I* und *Faust II*, besteht aus vier Spielhälften zu je 65 Minuten. Pro Show werden etwa 600 Zeilen verwendet. Die mehr als 12.000 Verse des Gesamtwerkes werden in den beiden Shows auf ca. 10 Prozent reduziert.

Das enorme Kürzen der Texte hat seine Gründe, die man bereits gegen Ende des 19. Jh. aussprach, als *Faust* mit vielen musikalischen Nummern

8 [http://www.membran.net/DVDs/Faust\\_Die\\_Rockoper\\_Goethe\\_goes\\_Rock\\_n\\_Roll\\_DVD\\_2055.html](http://www.membran.net/DVDs/Faust_Die_Rockoper_Goethe_goes_Rock_n_Roll_DVD_2055.html) (19.05.2010, 18:00).

9 [http://www.membran.net/DVDs/Faust\\_Die\\_Rockoper\\_Goethe\\_goes\\_Rock\\_n\\_Roll\\_DVD\\_2055.html](http://www.membran.net/DVDs/Faust_Die_Rockoper_Goethe_goes_Rock_n_Roll_DVD_2055.html) (19.05.2010, 18:00).

10 Rudolf Volz, der Komponist, war so freundlich, mir zwei DVDs mit einer „Vorproduktion“ von *Faust II* zukommen zu lassen.

gegeben wurde: Das Musikmachen im *Faust* sei eine zeitraubende Tätigkeit hieß es, aber damals wurde auch „Musik gemacht“ wenn dies nicht notwendig gewesen wäre, wie etwa bei den zahlreichen Liederinlagen. Ludwig Tiecks Bühnenumfassung (Premiere im Jahr 1829 in Dresden) beispielsweise enthielt, wie üblich im 19. Jh., Elemente, welche die Aufführungen außergewöhnlich in die Länge dehnten: Ballett- und Musikeinlagen. So wurde das Treiben in „Auerbachs Keller“ durch Orchestervariationen über „Gaudeamus igitur“ umständlich eingeleitet und die Studierzimmer-Szenen viel zu reichlich mit Balletteinlagen bedacht – wenn Mephistos Geister in der Szene „Studierzimmer“ I Faust in die Schlafträumerei hinübersingen. Zeitraubend für eine *Faust*-Inszenierung war auch die unsinnige Gewohnheit vieler Regisseure, eine Anzahl von Kirchenbesuchern in der Szene „Straße“ über die Bühne zu schicken, begleitet von Orgelklängen, ehe Faust Gretchen erstmals unvermittelt anspricht.

## 6. Kurzvergleich und Wertung der vier *Faust*-Musicals

Gemeinsam haben die vier dargestellten Faust-Musicals nur, dass sie von Goethes Drama ausgehen und teilweise mit dessen Textmaterial spielen.

Wolfgang Ambros und Josef Prokopetz schaffen weitgehend eine neue Handlung und versetzen sie ins gegenwärtige Wien des Jahres 1973. Ambros schuf eine freche, lebendige Musik und ein Gretchen mit einem erheblich größeren Selbstvertrauen und einer größeren Eigenständigkeit, als dies bei Goethe der Fall ist.

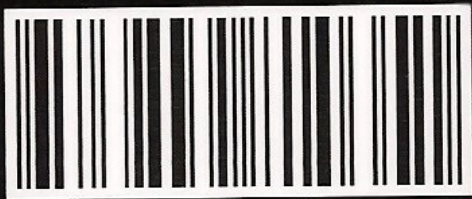
Für Randy Newman ist Goethes Text nur noch ein vager Ausgangspunkt, Personal und Handlung sind weit entfernt von Goethes Vorlage. Die Kompositionen sind sanft, behutsam und wenig eingänglich.

Walter Bialek und Jürgen Lorenzen konzentrieren ihre Handlung auf das Tatenumfeld des mephistophelischen Satanicus, der sich je nach der Szenerie stark wandeln kann. Die Musik variiert und differenziert sich je nach der mehr oder weniger dramatischen Handlungslage – am Ende wird der theatralische Spielcharakter des Musicals betont.

Rudolf Volz ist der einzige, der sich streng an Goethe hält, d. h. mit Strichfassungen beider Teile arbeitet. Die je nach der Szenerie sich wandelnde Komposition ist elegisch bis drastisch zupackend – „Die Rockoper Faust“ eben. Seit dem Jahr 2005 finden in Zusammenarbeit mit den Harzer Schmalspurbahnen und der Manthey Event regelmäßig Aufführungen auf dem Brocken im Harz statt. Im Jahr 2011 wird extra dafür ein neues Theater mit 400 Plätzen eingerichtet. Mehr als 50 Aufführungen pro Jahr sind über einen langen Zeitraum geplant. Seit dem Jahr 2009 finden auch regelmäßig Aufführungen in Auerbachs Keller in Leipzig statt. Speziell für diese Darbietungen wurde der neue Song „Der hölzerne Tisch“ gemacht. Am Ende des Songs wird der aus der Sage bekannte Fassflug nach 500 Jahren auch tatsächlich vorgeführt. Im Juli 2010 gab es ein mehrtägiges Gastspiel in Weimar. – Die Version von Rudolf Volz ist das am meisten und am längsten gespielte *Faust*-Musical.

Kulturgeschichtlich betrachtet, ist es fast unbegreiflich, warum Volz der bisher einzige Komponist ist, der klassische Theaterstücke in zeitgemäßes Musiktheater verwandelt. Die kurze Zeitspanne von 1970 bis 1973 war voller Crossover von Traditionellem und der gerade neu entwickelten Rockmusik. Die Gruppe Ekseption verstand es, Werke von Bach und Beethoven in einer Rockversion neu aufleben zu lassen. Das *Bourrée* von Bach erlebte durch die Gruppe Jethro Tull eine neue Blüte. Die Gruppe Emerson, Lake und Palmer adaptierten Mussorgskis *Bilder einer Ausstellung*. In London traten die Gruppe Deep Purple zusammen mit einem Symphonie-Orchester auf. Musikalisch betrachtet, wurde ein großer Crossover hergestellt. Mit *Jesus Christ Superstar* wurde auch traditionell Religiöses neu bearbeitet. Literarisch gesehen, gibt es nur ansatzweise Versuche, wie die Umsetzung von *Piktors Verwandlungen* von Hermann Hesse durch die Gruppe Anyone's Daughter. Klassische Literatur galt zu diesen Zeiten als antiquiert und bourgeois, was wohl ein Grund für die mangelnde Synergie ist. Volz ist bisher der einzige Autor und Komponist, der klassische literarische Stoffe in Rockmusicals verwandelt. Selbst im englischsprachigen Raum ist er mit seiner im Jahre 2006 produzierten Version von Shakespeares *Hamlet* völlig einzigartig mit dieser Umsetzungsart.





ISBN 978-3-8498-1035-1