

Goethe entmythisiert. Urfaust in Friedrich Dürrenmatts Regievision

Goethe Demythified.

Urfaust in Friedrich Dürrenmatt's Vision as a Director

DRAGOȘ CARASEVICI

Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” Iași

Schlüsselwörter

Friedrich
Dürrenmatt; J.W.
Goethe; *Urfaust*;
Klassiker-Rezep-
tion; Bertolt
Brecht;
Textbearbeitung;
Regiekonzept.

Keywords

Friedrich
Dürrenmatt; J.W.
Goethe; *Urfaust*;
reception of the
classics; Bertolt
Brecht; textual
adaptation;
directorial concept.

Friedrich Dürrenmatts Wahl, den *Urfaust* zu bearbeiten und zu inszenieren, wird von seinem Wunsch begleitet, Goethe zu entmythisieren, und dadurch auch seinen *Faust*-Stoff. Ursprünglich für Basel geplant, findet diese Inszenierung 1970 am Schauspielhaus Zürich statt. Im Vergleich zu seinen Basler Umarbeitungen lässt Dürrenmatt in seiner *Urfaust*-Bearbeitung den Text des Originals fast unberührt und konzentriert sich eher auf strukturelle Änderungen und besonders auf ein paar Einfügungen aus dem Volksbuch von Doktor Faustus – die größte Novität, die die Textbearbeitung an sich bringt. Den *Urfaust* im Hinblick auf das alte Volksbuch zu inszenieren, ist jedoch eine Idee, die von Brecht stammt und Dürrenmatts dramaturgische Verwendung dieser Text-Insertate ist ebenfalls im Sinne Brechts zu verstehen, nämlich als episches Theater. Das allgemeine Regiekonzept liegt aber nicht ausschließlich unter Brechtschem Einfluss, sondern unterscheidet sich von dessen *Urfaust*-Inszenierung (Potsdam 1952), einerseits durch die Herausarbeitung des von Dürrenmatt postulierten Balladesken in *Urfaust*, andererseits durch die ungewöhnliche Besetzung: Ein alter Mann (der unverjüngte Faust) verführt ein junges Mädchen, ein an sich grotesker Grundeinfall der *Mise-en-scène*. Die dramaturgischen Hauptmittel der Dürrenmattschen Komödie werden nun Hauptmittel der Dürrenmattschen Regie.

Friedrich Dürrenmatt's choice to adapt and stage *Urfaust* is partly grounded on his wish to demythify Goethe and implicitly the entire *Faust*. Initially planned for Basel, this production will be carried out by the Swiss playwright at Schauspielhaus Zürich in 1970. Unlike his adaptations in Basel, in *Urfaust* Dürrenmatt leaves the text almost untouched and focuses rather on some structure alterations and especially on the insertions from the folk book about Doktor Faustus – undoubtedly the most important novelty the textual adaptation brings in. However, the idea of using the old folk book does not belong to Dürrenmatt, but proceeds from Brecht and the function of these insertions must also be understood in Brechtian terms, that is, as epic theatre. Nevertheless, the directing principles of this production are not totally influenced by Brecht, but become distinct from his production in Potsdam (1952), on the one hand by highlighting the “ballad-like” specificity of *Urfaust*, and, on the other hand by using an uncommon cast: an old man (the not rejuvenated Faust) seduces a young maiden – a grotesque idea in itself. The main dramaturgical means of the Dürrenmattian concept of comedy become now the main means of the director Dürrenmatt.

Friedrich Dürrenmatts Verhältnis zu Goethe ist zwiespältig: Einerseits bewundert er den Weimarer Klassiker, andererseits wehrt er sich gegen die literaturgeschichtliche Mythisierung von Goethes Person: „Man kann Klassiker heute nicht einfach hinnehmen; man muß gegen sie protestieren. Und Goethe ist eigentlich der Klassiker, der am meisten Protest hervorruft, aber auch am meisten Bewunderung“ (Tantow, 1992: 62). Dürrenmatt begründet diese Bewunderung anhand zweier Beispiele aus Goethes Werken: Das erste ist *Dichtung und Wahrheit* in seinem vollen Umfang, nicht nur „weil Goethe – im Urteil Dürrenmatts – ein starker Schilderer, ein guter Beschreiber ist“ (93), sondern auch in Betracht auf Goethes Sprache an sich: „Ein Leserlebnis während des Krieges: *Dichtung und Wahrheit*, das ist für mich das Beste von Goethe, in sprachlicher Beziehung. Unter Sprache verstehe ich da nicht etwa den ‚Stil‘, sondern, wenn man so will, die Leichtigkeit der Gedanken“ (Dürrenmatt, 1996 II: 94-95). Das zweite Beispiel ist der viergeteilte Chor, der den dritten Akt des *Faust II* beschließt:

[...] eines jener Gedichte, die mich am meisten verwundern, am meisten in Erstaunen versetzen. Kenne ich doch keines, das so sehr Wortkunst, so sehr Filigran und dennoch so elementar sein dürfte: im höchsten Grade zivilisiert und im höchsten Grade Natur. [...] Diese Stelle scheint mir Goethe wie wenige seiner Verse zu enthalten, Goethe in seiner gebändigten Dämonie [...], in seiner leichten Vorliebe für klassizistische Schnörkel [...], in seiner Genialität für das Differenzierte [...], Goethe in seiner phrasenlosen Humanität. (1986: 33-34)

Dürrenmatts Hochachtung gilt aber nicht Goethes ganzem Werk („Vielleicht werden Sie mich nachher nicht mehr grüßen, aber ich halte den *West-östlichen Divan* von Johann Wolfgang von Goethe für einen schlechten Gedichtband.“ – 1996 II: 71); es seien eben „die ungeheure Überbewertung, die wir [...] von einem Goethe haben“ (1996 I: 313), und die Unfähigkeit der Literaturwissenschaft ihn wirklich zu kritisieren, die Dürrenmatt zum Protest treiben:

Ich behaupte, das ist nichts anderes als Theologie, das heißt, das ist Goethe-Auslegung. Goethe ist die Heilige Schrift, und die Heilige Schrift, die ist einfach so, die ist in Ordnung, und dieses Richtige, Heilige, Ganze wird nun ausgelegt. Kritik an Goethe findet gar nicht statt, weil sein Werk von Anfang an als ein Kulturgut, als eine Kathedrale erkannt ist und nicht mehr als das Werk eines Menschen, dem zum Teil auch schwache Werke unterlaufen können. Es wird darum im Grunde auch nicht mehr erlebt, sondern nur noch als Trost, als Bestätigung gelesen. (322)

Diese Idee führt Dürrenmatt in einem Essay (*Sätze über das Theater* – 1970) zur Diskussion des ästhetischen Personenkults der Klassiker in der Literatur: „[...] In der Literatur [wird] ästhetisch ein Personenkult getrieben [...]. Unser Goethe, der du bist im Himmel. Das Credo, das wir nachplappern, lautet, die großen Dramen der Literatur seien zeitlos und damit vollkommen und heilig“ (1985: 185). In einem anderen Kontext geht er auf den Personenkult Goethes im wirklichen Leben ein: „Was mich wütend macht, ist der Mensch Goethe mit seiner Pedanterie und seinem unmenschlichen Selbstkult“ (Tantow, 1992: 62).

Diese Mischung aus Empörung und Liebe erklärt Dürrenmatts Neigung, die aus fast allen diesen Aussagen hervorgeht, Goethe objektiv zu entmythisieren. Dasselbe Prinzip könnte Dürrenmatts Wahl begründen, gerade den *Urfaust* 1970 zu bearbeiten und in Zürich zu inszenieren: als Versuch diesmal Goethes Hauptwerk, den *Faust*, zu entmythisieren. Auf Peter Ruedis Frage (in einem Interview aus dem Jahre der Inszenierung), warum er den *Urfaust* und

nicht *Faust I* inszeniert habe, antwortet der Dramatiker: „Für mich ist der *Urfaust* das weitaus wichtigste dramatische Werk Goethes [...], so finde ich ihn weitaus kühner, psychologisch und in jeder Hinsicht faszinierender als *Faust I* und *Faust II*. Ich würde sagen, *Faust I* ist ein verdorbener *Urfaust*“ (Dürrenmatt, 1996 I: 341). Der entscheidende psychologische Unterschied zwischen dem *Urfaust* und dem späteren *Faust* liege, so Dürrenmatt, in der Tatsache, dass „im *Urfaust* ein alter Mann ein junges Mädchen verführt, während im klassischen *Faust* ein alter Mann, der verjüngt worden ist, ein junges Mädchen verführt. [...] Doch liegt das Moderne im *Urfaust* nicht darin, dass ein alter Mann ein junges Mädchen verführt und im Stiche lässt. Das gab es damals und gibt es auch heute. Das Moderne im *Urfaust* sehe ich vielmehr darin, dass die Bühne heute eine Freiheit erreicht hat, die es ihr ermöglicht, den *Urfaust* theatralisch zu realisieren“ (1970: 4).

In der Tat sollte Dürrenmatts Idee einer *Urfaust*-Bearbeitung und -Inszenierung auf keinem Fall nur auf eine ästhetische Auseinandersetzung mit *Faust I* und *II* reduziert werden. Schon 1967 stellt der Dramatiker in einem Interview seine allgemeine Vision dar, was die Möglichkeiten des zeitgenössischen Theaters bei Klassiker-Inszenierungen angeht. Goethe taucht da als Beispiel auf:

[...] ich gehe von der folgenden Überlegung aus: Wir wissen zum Beispiel um den Wert unserer deutschen Klassiker. Goethe, Schiller haben für uns einen bestimmten Wert. Sie stellen die Goldschnittwährung unserer Kultur dar. Wie inszeniert man nun diese Stücke? Heute inszeniert man sie sehr schnell, gefahrlos konventionell, man weiß aber, wie man sie inszeniert, und das Publikum geht rein, konsumiert seinen Goethe, er ist 'an sich' schon gut, die Aufführung eine Bestätigung dessen, was nicht mehr eine Bestätigung braucht, und darum ist er schon gut. Man könnte unsere Klassiker ganz anders bringen. Ich könnte mir vorstellen, daß man die Stücke anders ausstellt, und zwar informativ. Wir verzichten auf teure Inszenierungen. Wir verwenden das Theater im Sinne der Improvisation. Aber wir stellen durch diese improvisierten und dadurch ‚verfremdeten‘ Aufführungen die Frechheiten und die Fragwürdigkeiten der Klassiker wieder her. (1996 I: 291)

1968, ein Jahr nach dieser Aussage, bekennt Dürrenmatt sein Interesse an einer *Urfaust*-Bearbeitung und stellt gleichzeitig auch eine mögliche Leitlinie der Regie dar: „Das ist ein herrliches Stück, das muß nur durch die Regie wieder in seiner Kühnheit gesehen werden. Da ändere ich keine Zeile, sondern da muß ich jetzt nur daran denken, was bei diesem *Urfaust* eigentlich passiert, und das Publikum muß erschrecken, wenn es sieht, wie kühn der *Urfaust* eigentlich ist“ (323).

Der vollständige Titel der Dürrenmattschen *Urfaust*-Bearbeitung ist *Goethes Urfaust ergänzt durch das Buch von Doktor Faustus aus dem Jahre 1589*. Sowohl für den allgemeinen Leser als auch für den Literaturwissenschaftler klingt das Zusammenbringen von Goethes frühester Fassung des *Faust* und dem alten Volksbuch von Doktor Faustus zumindest interessant. Im Vergleich zu Goethes *Urfaust*, der nur 17 Szenen enthält, wird Dürrenmatts *Urfaust* in 24 Szenen eingeteilt. Was den Text von Dürrenmatts Bearbeitung angeht, steht der allgemeine Eindruck, wenn man seine Basler Umarbeitungen (1968-1969) in Betracht zieht, unter dem Zeichen einer gewissen Verwunderung: Der Dramatiker ändert, in einer (im Vergleich zum früheren Verfahren) uncharakteristischen Weise, sehr wenig an Goethes Text: „Ein paar Szenen wurden umgestellt, ineinandergefügt, verknüpft; Textretuschen sind kaum spürbar“ (Blaha, 1970: 4) schreibt ein Rezensent der Uraufführung. Ein anderer kommentiert: „Dürrenmatt versagte sich, zu den

Goetheschen Texten eigene beizusteuern. Er füllte bestehende Lücken mit Zitaten aus dem [...] Volksbuch, machte im übrigen ein paar Abstriche und stellte ein paar Szenen um“ (o. A., *Winterthurer Zeitung*, 1970: 2). Dürrenmatt selber bestätigt diese Texttreue in dem schon erwähnten Interview mit Peter Rüedi (1970), der ihn fragt, ob er Goethes Text intakt gelassen habe: „Ich habe ihn intakt gelassen, außer daß ich einmal einen Satz einschob. [...] Ich kann sagen, daß es eine werkgetreue Arbeit ist, nicht der Versuch, den *Urfaust* umzuschreiben. [...] Es sind Szenen umgestellt, neu geordnet, aber es ist sicher eine der textgetreuesten Aufführungen des *Urfaust*“ (Dürrenmatt, 1996 I: 344). Im selben Interview äußert sich Dürrenmatt auch über die Struktur seiner Bearbeitung: „Etwas über die Form: Den *Urfaust* muß man nicht im Hinblick auf *Faust I* und *II* inszenieren, sondern im Hinblick auf die Ursprünge, auf das Volksbuch; deshalb habe ich Passagen – zum Teil leicht geändert, aus dramaturgischen Gründen – des Volksbuchs hineingenommen“ (343). In der Tat sind die Einfügungen aus dem Volksbuch von Doktor Faustus, auf der Stufe der Textbearbeitung an sich, die größte Novität, die Dürrenmatts *Urfaust* bringt. „Passages from this source amount to some three pages; they form a layer of barren documentary prose in the texture of the play“ (Tiusanen, 1977: 354), bemerkt Timo Tiusanen, der in seinem Buch *Dürrenmatt. A Study in Plays, Prose, Theory* die *Urfaust*-Bearbeitung und -Inszenierung kurz bespricht. Das Regiekonzept stellt Dürrenmatt in einem Interview für die Stuttgarter Wochenzeitung *Christ und Welt* dar:

Das Regiekonzept ist im wesentlichen durch das Stück bestimmt. Brecht hat es als eine Skizze bezeichnet; ich würde sagen, es ist keine Skizze, sondern eine Ballade. Das Problem heißt also einfach: Wie inszeniert man eine Ballade? Um eine Ballade zu inszenieren, muß man gewisse dramaturgische Gesetze einhalten. Eine Ballade ist ja dadurch gekennzeichnet, dass sie sehr kühn eine Handlung erzählt mit Lücken, die sich der Zuschauer ergänzen muß, und so könnte ich sagen: Ich habe zwei Teile im *[Ur]Faust*, also zwei Inszenierungsebenen. Die erste Ebene ist wie der Sockel, in der Form von epischem Theater. Das sind also die Zwischenberichte, die den Mephistopheles aus dem Volksbuch zeigen und den Faust so zeigen, wie er damals eben bekannt wurde. Nicht den Faust, den wir von Goethes I. und II. Teil her kennen, sondern den unerlösten Faust, den Faust, der in die Hölle saugt. Die zweite Ebene ist dann die Kunst, eine Ballade lückenlos zu erzählen, in der dann die Zeit auch eine große Beschleunigung erfährt. [...] Es wird alles balladesk erzählt. Das ist einfach eine Bühnenfassung, die sich aufdrängt durch den Stoff. (Litten, 1970: 4)

Während das Balladeske durch gewisse Umstellungen, Zusammenziehung benachbarter Szenen und „vor allem durch eine andere Szenerie“ (Dürrenmatt, 1970: 4) herausgearbeitet wird, erreicht Dürrenmatt, wie gezeigt, „das epische Element [...] mit Fragmenten aus dem alten Volksbuch“ (4), das für das Verständnis des *Urfaust* freilich eine Voraussetzung sei (4). In diesem Punkt bezieht sich Dürrenmatt erneut auf Bertolt Brecht: „Wie Brecht bin ich der Meinung, dass deshalb *Urfaust* nicht im Hinblick auf *Faust I* und *Faust II*, sondern im Hinblick auf das Volksbuch zu inszenieren sei“ (4). Tatsächlich weist Brecht in seinen *Schriften zum Theater* auf diesen Aspekt hin:

Es ist nicht richtig, den *Urfaust* als Delikatesse für die Kenner des Faustkomplexes darzureichen. Es gibt einige Lücken in der Handlung – möglicherweise sind sogar gewisse Blätter des Manuskripts verlorengegangen –, so fehlt der Pakt mit dem Teufel und der Tod Valentins, der Fausts Weggang zur Zeit, wo Gretchen ins Unglück gerät, motiviert. Diese

Lücken sollten vorsichtig gefüllt werden, ja nicht durch Aufnahme der entsprechenden Szenen aus der endgültigen Fassung, die einer sehr anderen Phase des Goetheschen Schaffens entstammen, eher durch einige Verse aus dem Faustbüchlein, das dem jungen Goethe wohl vorlag, oder durch Verse seiner Art. Derlei das Werk selber nicht direkt berührende Brücken können den Zauber eines Werkes kaum stören, das mit solcher Kühnheit und solchem Glück mittelalterliche und neuzeitliche Elemente mischt. (1964: 348)

Dürrenmatts wiederholte Bezüge auf Brecht in diesem Zusammenhang beweisen nicht nur, dass er sich dessen *Urfaust*-Inszenierung (1952) bewusst ist, sondern auch dass er Brechts *Mise-en-scène* als Auseinandersetzungselement in Betracht zieht: Zusammen mit Egon Monk studiert Brecht 1951 Goethes *Urfaust* am Hans-Otto-Theater in Potsdam ein. Die Inszenierung (am 23. April 1952 uraufgeführt) verschiebt, im Gegensatz zu traditionellen Behandlungen des Fauststoffes, „die Akzente der Faustischen Seelenlage. Er ist nicht mehr, wie es die Tradition sieht, der durch Mephisto zur Sinnlichkeit verführte Geistesheros, sondern er handelt selbst, aus seinen sinnlichen Bedürfnissen heraus“ (Lutz, 2006: 132). Diese rasche Darstellung von Brechts Regiekonzept klingt uns nicht ganz fremd und ebenso Jan Knopfs Bemerkung, die *Urfaust*-Inszenierung von 1952 sei ohne Eingriffe in den Text ausgekommen (Knopf, 1980: 306). Interessanterweise sind die genannten Akzente grundsätzlich dieselben, die Dürrenmatt in seiner Zürcher Inszenierung setzt. Brecht behauptet:

In der Dichtung *zwingt* Faust den Mephisto, ihm sein Gretchen zu liefern, durch Geschenke und durch Kuppelei, reicht ihr den Schlaftrunk, der die Mutter umbringt, und entfernt sich zur Zeit, wo sie ins Unglück gerät, alle Schuld nachher auf den Teufel werfend, den er doch selbst rief (Wir sprechen vom *Urfaust*). Die Potsdamer Aufführung durch das Studio des Berliner Ensembles arbeitete diese Seite kräftig heraus [...]. (1964: 350)

Dazu noch die scharfen Kritiken, die die Inszenierung unter anderem auch wegen der Komik von zwei Szenen (der Schülerszene und der Szene in Auerbachs Keller) bekommt, auf die Brecht antwortet: „Der wunderbare Humor Goethes in seinem *Urfaust* paßte nicht zu dem würdevollen olympischen Schreiten, das man den Klassikern zuschrieb, als ob Humor und echte Würde Gegensätze wären“ (342).

All diese Gemeinsamkeiten zwischen Brechts und Dürrenmatts Regiekonzepten sind aber keine überraschenden Entdeckungen. Der schweizerische Dramatiker, nun Regisseur, bestätigt diese selber: „Ich stehe eigentlich im wesentlichen gleich zum *Urfaust* wie Brecht, habe allerdings eine vollständig andere Idee, wie man ihn aufführen könnte, als Brecht sie gehabt hat“ (Litten, 1970: 4). In der Tat rechnet Dürrenmatt in seinem Regiekonzept besonders auf zwei Aspekte, die – so gibt er uns zu verstehen – zum Distinktiven seiner Inszenierung wesentlich beitragen: einerseits die Einfügungen aus dem Volksbuch von Doktor Faustus, andererseits die ungewöhnliche Besetzung. Während die Idee der Verwendung des Volksbuches – zumindest als dramaturgisches Prinzip, wie wir gesehen haben – mehr oder weniger von Brecht stammt, entspricht die Besetzung tatsächlich Dürrenmatts eigener dramaturgischen Vision, die er in dieser Hinsicht so darstellt:

Für mich ist Faust ein alter Mann, in den sich ein junges Mädchen verliebt. Er ist ein alter Mann, der nun leben will, zu leben anfängt und dieses junge Mädchen verführt, und das stimmt psychologisch mehr, als wenn sich Faust verjüngt. Balzac sagte einmal: Nur bei den

Deutschen braucht ein junger Mann den Teufel, um ein Mädchen zu verführen. Mit einem verjüngten Faust werden die Liebesszenen auf eine merkwürdige Weise sentimental, während bei einem alten Faust das Verhältnis einerseits Komik, andererseits Tragik gewinnt, es werden viel mehr Hintergründe und Abgründe sichtbar. (1996 I: 346)

So erklärt Dürrenmatt die Besetzung Fausts durch den damals 74-jährigen Attila Hörbiger. Für die Rolle Gretchens wählt der Regisseur, gemäß seines Konzepts, eine sehr junge Schauspielerinnen aus: „Das Gretchen muß natürlich sehr jung sein, das war so eine Art Glücksfall mit Annemarie Kuster. Wir wollten weg vom Sentimentalen und zeigen, wie so ein junges Ding auf eine absurde Weise zugrunde gerichtet wird durch die damalige Gesellschaft. Da kann der Gegensatz nicht groß genug sein“ (347). Auch Wagner wird ungewöhnlich besetzt, nämlich durch einen älteren Schauspieler in der Person von Willy Birgel, damals 79 Jahre alt. Dürrenmatt erklärt auch hier seine Wahl:

Daß ich Wagner so alt besetzt habe, hat auch seine Gründe: Er kriegt dadurch eine weitere Dimension, er ist noch in einem weiteren Sinn gescheitert, er wartet ständig auf die Professur, und Faust verweigert sie ihm; er wird dadurch noch naiver, als wenn man ihn jung besetzte, gerät in einen viel größeren Gegensatz zum Schüler, der jung sein muß. Es ist eigentlich ein Gespräch zwischen zwei alten Männern, von denen der eine noch an die Wissenschaft glaubt, der andere nicht mehr. Wäre Wagner jung besetzt, wäre er ein Pendant zum Schüler. Ich finde es einfach schade, wenn man einen Birgel hat und ihn nicht den Wagner spielen läßt. (346)

Den Mephistopheles spielt Hans-Helmut Dickow, der zwei Jahre später die Hauptrolle in Dürrenmatts *Woyzeck* spielen wird. Auch in diesem Fall bespricht der Regisseur das Innovierende an der Interpretation, wobei sie jedoch wieder etwa in die Richtung Brechts führt: „Dickow ist ein sehr anderer Mephistopheles als der ewige Junker, ein viel menschlicherer, ein unschuldiger Teufel, der sich geradezu sträubt, dieses Gretchen zu verführen. Das ganze Schuld liegt im *Urfaust* auf Faust, und nicht auf dem Teufel“ (347).

In dem Gespräch mit Peter Rüedi bekennt Dürrenmatt auch die vom alten Puppenspiel kommenden Einflüsse:

Die Verwandlungen selber geschehen ohne Bühnenarbeiter, durch die Schauspieler. Die Studenten sind bald Zuschauer, bald spielen sie mit, bald sind sie Bühnenarbeiter, bald Polizei, Henker – das ist ein Konzept, das ich auch aus einer alten Form genommen habe, dem Puppenspiel. Dann habe ich Personen zusammengezogen. Birgel spielt gleich vier Rollen: (unsichtbar) den Erdgeist, den Wagner, den ältesten der Studenten und den bösen Geist; dann habe ich die Marthe und das Lieschen zusammengezogen. Damit erreichte ich eine größere Einheitlichkeit der Personen. Diese Form kommt weitgehend vom Puppenspiel her; es ist ein Theater auf dem Theater. (344)

Auf die Frage nach dem Ziel seiner Inszenierung gibt Dürrenmatt verschiedene Antworten: Einerseits möchte er zeigen, „dass Goethe in seiner Jugend sein dramatisches Meisterwerk schuf“ (o.A., *Theaterbulletin*, 1970: 1) andererseits sieht er seine Regiearbeit als einen Beitrag zu „kritischem Theater“: „Ich möchte demonstrieren, was ich kritisches Theater nenne. Keinen Klassiker falsch modern machen, verunstalten, sondern bis ins letzte deutlich

AIC

machen, was Klassiker in ihrer Zeit waren: grosse Kühnheiten“ (1). Im Falle von *Urfaust* bestehe Goethes Kühnheit darin, dass er zeigt, wie „ein alter Mann ein junges Mädchen, das gerade vierzehn Jahre alt ist, verführt, [...] eine ungeheuer moderne Liebesgeschichte“ (1). Jedoch, bekennt Dürrenmatt, „das auf der Bühne zu zeigen, ist [...] für heute nicht kühn. Die Kühnheit des *Urfaust* besteht eben gerade darin, daß, wenn man ihn inszeniert, man ihn eigentlich erst heute inszenieren kann, indem sich die Bühne Freiheiten erobert hat, die sie früher nicht besaß [...]“ (Litten, 1970: 4).

BIBLIOGRAPHIE:

- BLAHA, Paul (1970). Dürrenmatts *Neuf Faust*. *Sonntags-Journal*, 31.10., 4.
- BRECHT, Bertolt (1964). Zu *Urfaust* von Goethe. In BRECHT Bertolt, *Schriften zum Theater* (Bd. 4). Berlin/Weimar: Aufbau Verlag.
- DÜRRENMATT, Friedrich (1970). Notizen zum *Urfaust*. Programmheft der *Urfaust*-Inszenierung (Schauspielhaus Zürich), 4.
- DÜRRENMATT, Friedrich (1985). *Theater. Essays und Reden*. Zürich: Diogenes.
- DÜRRENMATT, Friedrich (1986). *Literatur und Kunst. Essays und Reden*. Zürich: Diogenes.
- DÜRRENMATT, Friedrich (1996). *Gespräche 1961-1990* (Bd. I-IV, hrsg. von Heinz Ludwig Arnold). Zürich: Diogenes.
- KNOPF, Jan (1980). *Brecht-Handbuch. Theater*. Stuttgart: Metzler Verlag.
- LITTEN, Rainer (1970). Zurück zum Theater. *Christ und Welt*, 23.10., 4-5.
- LUTZ, Bernd (2006). Goethe, Johann Wolfgang. In KUGLI Ana & OPITZ Michael (Hrsg.), *Brecht Lexikon*. Stuttgart: Metzler Verlag.
- o.A. (1970). Dürrenmatt und der *Urfaust*. *Winterthurer Zeitung*, 21.12., 2.
- o.A. (1970). Friedrich Dürrenmatt inszeniert Goethes *Urfaust*. *Theaterbulletin* (Schauspielhaus Zürich), 2/Oktober, 1.
- TANTOW, Lutz (1992). *Friedrich Dürrenmatt. Moralist und Komödiant*. München: Heyne Verlag.
- TIUSANEN, Timo (1977). *Dürrenmatt. A Study in Plays, Prose, Theory*. Princeton: Princeton University Press.