

게 된 부분이다.⁵⁰⁾ 쇠네 교수가 재구성한 <발푸르기스 밤>의 대본은 1986년 9월 아헨(Aachen)에서는 실제로 상연된 바도 있다. 도른 연출의 파우스트극에 있어서는 그 전문이 사용된 것은 아니다. 어쨌든 그 본질적인 부분이 암묵속에 채택되어 있다. 도른의 연출에 있어서 이와 같이 <발푸르기스 밤>장면에 특별한 무게가 실리고, 그와 연관지어 선행하는 <마녀의 부엌>장면에서도 큰 무게가 실려 있는 것은 천국과 지옥, 신과 악마 사이의 긴장 관계를 부각시키기 위한 의도로 볼 수도 있다.

파우스트와 그레트헨의 소위 현실적 연애비극도 그 때문에 신과 악마 사이의 긴장관계 속에서 전개된다. 파우스트의 비극성은 궁극에 있어서 신을 탐구하는 인간이 악마와 결탁한다고 하는 파라독스에 근거하고 있으며, 그 때문에 <발푸르기스 밤>은 과대평가 되고 있는 반면에, <천상의 서곡>은 과소평가되고 있다. 이 장면의 중심인 주(主)는 태만하게 누워 있고, 순수한 영(靈)이어야 하는 천사들은 육체노동으로 단련된 몸에 날개를 붙인 것과 같은 모습으로 서 있다.

파우스트 신화의 근간이 되고 있는 저 유명한 말:

“인간은 노력하는 한 방황하는 법이다.” [317행]

“착한 인간은 어두운 충동에 쫓기어도 옳은 길을 잃지 않는다.” [328-9행]

에 대하여 이미 너무 많이 들었다는 태도를 취하고 있다.⁵¹⁾ <밤>장면 이후의 상자 속과 같은 무대장치는 천상과의 관계를 상실한 세계내 존재를 시사하고 있다. <학생의 장면>, 즉 구태의연한 독일대학을 풍자한 지적 장면이 삭제된 것이 시사하고 있는 바와 같이, 주인공 파우스트는 벌써 「세계를 구석구석까지 통제하고 있는 힘」을 찾아 영들의 나라에 대한 동경을 갖고 있는 노학자가 아니다. 그는 고독한 생활에 지쳐 자신의 내부에 틀어 박혀 육구불만에 사로잡혀 있다. 그의 가슴속에 자리잡고 있는 「두개의 혼」, 그 가운데 하나가 약해지면 다른 하나가 강해지는 것은 자연의 이치이다.⁵²⁾ 그것에 호응하여 메피스토는 마치 세상에 달관한 도학자의 모습이다. 그는 자신에 찬 요설가로서, 처세술에 있어서는 파우스트를 능가하고 있다. 그는 처음부터 호색한으로 강조되어 있다. 세상물정을 모르는 파우스트는 메피스토의 이런 본질을 눈치채지 못하고 길동무가 되어

유럽적 특성인 고상한 인식욕에서도 아니고

독일적 특성인 왕성한 활동욕에서도 아니고

50) Vgl. Goethe, Sämtliche Werke. Hrsg. von A. Schöne. I. Abt. Bd. 7/1. Frankfurt a. M., 1994. S. 544~592.

51) Naoji Kimura, Entmythologisierter Faust. Dieter Dorns “Faust”-Inszenierung. In: Goethes “Faust” in Ost und West. Symposium 1990. Hrsg. von Naoji Kimura. Tokyo, 1993. S. 158.

52) Ebd., S. 158.

오직 단순한 호기심에서 <마녀의 부엌>을 거쳐 <발푸르기스의 밤>으로 끌려간다. 한편 그레트헨은 메피스토에 연루된 파우스트의 눈에는, 마녀 부엌의 거울 속에 비친 헬레나의 현실의 모습이다. 이교도 헬레나(Helena)는 <악마의 미사>에서 아담의 최초의 처로서, 악마의 화신으로 일컬어지는 리리트가 되어 재래한다. 다른 한편 메피스토에 유혹된 것은 파우스트만이 아니다. 중세 기독교의 소박한 신자인 그레트헨도 동시에 유혹되어, 파우스트가 브로켄산에서 바닥을 모르는 악에 빠져있는 사이, 그녀 자신도 죄를 범하게 된다. 마리아 신앙에 의하여 처녀성이 극단적으로 중시된 중세 기독교 사회에 있어서 이와 같이 순결성을 상실하고 영아 살해자인 그레트헨은 마녀로서 참수형에 처해진다. 그 경우가슴을 칼에 찔린 성모 마리아 혹은 어머니의 상징인 교회는, 그 처형을 정의로서 묵인한 셈이 된다.⁵³⁾ <천상서곡>의 과소 평가에 의하여 비신화화된 『파우스트』는 다소간 회극적으로 비친다. 전통적인 파우스트의 이미지는 램бран트의 동판화에 근거하고 있는데, 여기에서의 파우스트는 음울한 괴짜의 모습으로 연출되어 있다. 까만 색안경을 낀 그에게는 어떤 아름다운 세계도 까맣게 보일 것임에 틀림없다.

컨터 크레머는 1996년 쾰른 샤우스필하우스에서 『파우스트』 제1부의 공연을 이틀 저녁에 나누어 무대에 올렸다. 그는 『파우스트』 드라마를 시대적 시각에 맞추어 연출하겠다는 의도에서 세 편의 서곡을 연이어 최소한의 내용으로 다루고 있다. 막이 오르자 (첫날저녁) 괴테의 석고 흉상이 무대 앞 가장자리에 자리하고 있다. 크레머는 조심스럽게 괴테의 텍스트에 접근한다. 『파우스트』 드라마를 도입하는 <헌사>(Zueignung)의 앞부분이 레베르크(H. M. Rehberg, 파우스트역)에 의하여 낭송된다. “그대들이 다시 가까이 오는구나, 아물거리는 모습들”(1행). 이 구절이 텅빈 넓은 무대를 향하여 울려 퍼지자, 실제로 아물거리는 모습들이 중얼거리면서 총총걸음으로 다가온다. 이 낭송은 마치 인용문처럼 들린다. 이어서 <무대에서의 전곡(前曲)>에서 극단 단장은 재미있는 내용으로 무대를 꼭 채울 것을 요구한다. 다시 <천상의 서곡>에서 주(主)와 메피스토 사이에 파우스트의 혼을 담보로 내기가 체결된다. 객석에서 무대 위로 오른 파우스트는 한층 한층 주인공의 인물 구성을 쌓아 올린다. 민속적인 부활절 산책은 몽류병적 실루엣으로, 아우어 바하의 술집 장면은 빈정대는 튜튼적 무례함으로, 마녀의 부엌은 저급의 자동동체에 의하여 지배된다.

우울중에 시달리는 파우스트는 매우 애매모호한 성격으로 그리고 내향적인 지성인으로 연기되고 그의 육체적 쾌락은 추상적으로 표현되고 있다. 반면에 메피스토(Martin Reinke)는 신경질적이고 불안정하고 아이러니에 도피한 모습으로 그려져 있다. 이 양자의 양면성은 한 인간에 있어서의 두 측면으로 해석되고 있다.

둘째 날 저녁 관객의 시선을 사로잡은 것은 성숙한 연기를 보인 그레트헨(Birgit Walter)이었다. 젊은 처녀로서가 아니고 어머니로부터 들볶이는 노처녀로서 등장한다. 낯선 신사에게 정신없이 빠져드는 모습으로서가 아니고, 어쩌면 마지막이 될지도 모를 기회를 놓치지 않으려 노심초사하는 모습을 보인다. 비록 파우스트에 대하여 신뢰하기 힘

53) Ebd., S. 160.

든 예감을 갖고 있으면서도 이 고독한 여인은 이 양면적 역할을 완벽하게 연기하고 있다. 감옥 장면에서 그는 죄와 죽음의 불안에 시달린다. 그러나 “구원 받았다”하는 외침은 천상의 소리가 아니고 그에 의하여 외쳐진다. 그러자 무대 위에 태양이 떠오르고 무대를 짙게 밝히는 구슬이 정면으로 굴러 온다. 괴테의 흉상은 다시 제자리에 놓이게 되고, 파우스트는 제Ⅱ부의 아리엘-독백을 낭송하기 위하여 자리한다.

괴테의 파우스트 해석-메피스토를 육체로, 파우스트를 정신으로, 메피스토를 환상으로, 판단력으로, (죽은)시인으로, (외부의)작품으로, 선(善)으로, 문자로, 그리고 파우스트를 의지로, 이성(理性)으로, (살아있는)탐구자로, (내면의)삶으로, 진실로, 언어로-에 충실히 따르겠다는 의도를 읽을 수 있는 연출이다.⁵⁴⁾ 크레머는 괴테의 『파우스트』에는 “세계를 해명하는 힘이 있다”는 확신을 갖고, 텍스트에의 여행을 감행한다. 이 모험의 나라에서 의미의 형상들, 이름들, 환상들이 그리고 현대 인간의 가능성이 발견될 수⁵⁵⁾ 있다는 것이다.

서독에서의 위와 같은 비신화화 경향과는 달리, 이태리 연출가 슈트렐러(Giorgio Strehler)의 유럽적인 시각에서의 긍정적인 해석이 우리의 주목을 끈다. 1988년 이후 밀라노에서 공연된 파우스트 제 1부와 제 2부가 그것이다. 슈트렐러는 「파우스트」를 고전 작품으로서, 즉 파우스트의 끊임없는 노력을 강조하는 긍정적인 시각에서 연출하고 있다.

6.

텍스트 해석에 관하여 쇠네교수는 권위주의의 해체를 그의 저서 『제신의 징후, 사랑의 마력, 악마승배』에서 신랄하게 비판하고 있다.⁵⁶⁾ <괴테의 오랜 텍스트에 대한 새로운 통찰>이라는 부제가 암시하고 있는 바와 같이 이 저서는 70년대의 수용미학과는 거리를 유지하고, 과거의 텍스트에 대한 새로운 태도, 새로운 인식을 의미하고 있다.

“고전적 작품의 수용은 어떤 경우에 있어서도, 텍스트가 가진 과거성과 그의 해석이 가진 현재성 사이의 긴장관계의 장에서 이룩된다. 이 구성적이며 기만할 수 없는 관계가 70년대 두 독일에 있어서는 현재성이라고 하는 카테고리를 일방적으로 우선하는 쪽으로 기울어 있었다. 오랜 텍스트의 독서와 공연은 새로운 경험의 시험과 확인의 실험장이 되었다. 그럼으로써, 현재를 과거에 대한 유일한 기준으로 만들 위험이 생겼으며, 오래된 작품으로부터 현재를 비판하고 의문시할 가능성을 빼앗을 위험에 처하게 되었다.(.....) 그리하여 80년대 이래 오래된 텍스트가 가진 역사성으로의 결정적인 태도변화를 우리는 관찰할 수 있게 되었다. 이 변화는 또한 고전에 대한 파괴적 비판과 그리고 수용미학의 특

54) G. Krämer, Anmerkungen und Probennotizen zur Kölner Faust-Inszenierung, Köln, 1996. S. 7.

55) Ebd., S. 2.

56) Albrecht Schöne, Götterzeichen, Liebeszauber, Satanskult. Neue Einblicke in alte Goethetext. 3. Aufl. München 1993.

정한 기형성의 포기과 짝을 이루고 있다. 이 전환은 새로운 전통의식의 표현이며, 현대성의 프로그램에 대한 근본적 비판과 연관되어 있다. 즉 합리성의 이론에 근거한 진보의 파토스에 의한 현대성의 프로그램에 대한 비판이었다. 그리고 괴테의 『파우스트』도 그 수용사에 있어서, 이 진보의 파토스에 대하여 하나의 패러다임의 역할을 하지 않을 수 없었다.”⁵⁷⁾

라고 진단한 만델코우 교수는 현재와 과거와의 관계에 대한 하나의 가치 전환과 새로운 이해에 대한 대표적인 것으로서 쇠네 교수의 위 저서를 들고 있다. 쇠네 교수는 이 저서에서 『파우스트』의 <발푸르기스의 밤>을 위시하여 <겨울의 하르츠 기행>과 <알레시스와 도라>를 다루고 있는 바, 그 방법은 마치 고고학자나 복원하는 사람의 방법과 유사하다는 것이다. 그는 이 텍스트의 현재 통용되는 인쇄원고의 이면에 있는 최초의 필사 원고로 돌아가는 데 있어서는 고고학자이며, 지금까지의 수용사에 있어서 이 텍스트에 대하여 덧칠한 것과 애매하게 한 것들을 깨끗하게 청소하여, 그 텍스트의 근본적인 것으로 재구성하는데 있어서는 복원자이라는 것이다.⁵⁸⁾

쇠네 교수에게 있어서 <새로운 통찰>은 오래된 텍스트를 새로운 경험에 맞추어 변형하여 긍정하는 해석방법을 취하는 것이 아니고, 작품 그 자체 안에 내재하고 있는 새로운 것을 새로운 독서법에 의하여 끌어내는 시도라는 것이다. 괴테의 작품을 이러한 새로운 통찰에 의하여 해석하는 것은, “오늘날 실제로 2백년 넘게 그의 작품 위에 쌓이고 우리에게 전수된 편견, 오해, 선입견, 몰이해 등을 제거하는 것을, 그의 작품을 수용사의 퇴적으로부터 해방시키는 것을 전제하고 있다.”⁵⁹⁾는 것이다.

쇠네 교수는 이 텍스트에서 지금까지 해명되지 않고 발견되지 아니한 국면을 발견하는데 성공하고 있다는 것이다. 괴테는 <발푸르기스의 밤>의 원래 원고를 신의 검증을 통하여 비밀에 붙여 숨긴 다음 보다 부드러운 표현으로 고쳐 썼다는 것이다. 쇠네 교수는 시인 자신의 이와 같은 본래적인 의도를 재구성하고 있다는 것이다.

『파우스트』의 작가를 중세의 이단자 추적과 마녀 추적의 세계로 되돌리려고 하는 <발푸르기스 論>에서 쇠네 교수가 다루고 있는 방법과, 『괴테의 색채 신학』(1987)이라는 그의 최근의 저서에서 다루는 방법 사이에는 유사성이 있다. 쇠네 교수가 “이 색채론의 기초가 되고 있으며 그 안에 유입되어 있거나 혹은 그에 상응하는 신에 대한 표상은, 먼 곳에서부터 온 것이며, 그것은 고대 오리엔트, 고전 고대, 성서, 그노시스, 카바라, 중세 스킨라 등에 있어서의 빛의 메타퍼, 빛의 신학 등에서 유래하고 있다.”⁶⁰⁾ 라고 서술하고 있는 바와 같다. 괴테의 텍스트를 현대의 전사(前史)에서 설명하고 수수께끼를 해명하려는 것이 쇠네 교수의 시도라고 할 수 있다.

1945년 이후 서부 독일에서는 괴테 숭배 혹은 파우스트의 신성화 등은 더 이상 찾아볼

57) K. R. Mandelkow, Wandlungen des “Faust”-Bildes in Deutschland. S. 12.

58) <Mandelkow>Bd. II, S. 273.

59) A. Schöne, a. a. O., S. 8.

60) <Mandelkow>Bd. II, S. 275.

수 없게 되었다. 그러나 많은 독일인의 가슴에는 여전히 전통적인 괴테의 모습 혹은 독일적 철저한 사색인, 시인이자 철학자로서의 전통적인 파우스트像이 자리하고 있다. 파우스트는 어쨌든 인간의 조건이 초시간적으로 타당한 표현을 발견한, 세계문학에 있어서 소수의 원형(Archetyp)으로 헤아려지고 있다.

Literaturverzeichnis

- J. W. von Goethe, Faust, hrsg. u. von Erich Trunz, München 1982
- , Die Faustdichtungen (Bd. V.), Einführung, Wörterklärungen und Textüberwachung von E. Beutler, Zürich 1950
- , Faust, hrsg. von A. Schöne, Frankfurt a. M. 1994
- K. R. Mandelkow, Goethe in Deutschland. Rezeptionsgeschichte eines Klassikers. Bd. I. u. II., München 1980/89
- H. Arens, Kommentar zu Goethes Faust I., Heidelberg 1982
- Th. Friedrich/L. J. Scheithauer, Kommentar in Goethes Faust, Stuttgart 1981
- H. Schwerte, Faust und das Faustische. Ein Kapitel deutscher Ideologie, Stuttgart 1962
- H. Grimm, Goethe, Bd. II., Stuttgart 1923
- W. Emrich, Die Symbolik von Faust II., 1943
- , Geist und Widergeist, Frankfurt a. M., 1965
- R. Friedenthal, Goethe. Sein Leben und seine Zeit, München 1963
- A. Schöne, Götterzeichen, Liebeszauber, Satanskult, Neue Einblicke in alte Goethetexte, München 1993
- D. Vietor-Engländer, Faust in der DDR, Frankfurt a. M. 1987
- W. Keller(Hrsg.), Aufsätze zu Goethes "Faust I", 2. Aufl., Darmstadt 1984
- Naoji Kimura(Hrsg.), Goethes "Faust" in Ost und West, Symposium 1990., Tokyo 1993
- G. Krämer, Anmerkungen und Probennotizen zur Kölner Faust-Inszenierung, Köln 1996
- U. Gaier(Hrsg.), Goethes Faust-Dichtungen. Ein Kommentar, Stuttgart 1989
- E. Bloch, Erbschaft dieser Zeit, in: E. B. Gesammelte Werke, Bd. 4., Frankfurt a. M. 1962
- B. Brecht, Theaterarbeit. Sechs Aufführungen des Berliner Ensembles, Düsseldorf 1954
- G. Lukács, Faust-Studien, in: G. L. Goethe und seine Zeit, Bern 1947
- E. Staiger, Goethe, Bd. 1., Zürich u. Freiburg 1952
- U. Plenzdorf, Die neuen Leiden des jungen W., Frankfurt a. M. 1975

■ Zusammenfassung

Studie zu Goethes “Faust” – der Prozeß der entmythisierenden Rezeption

Huan-Dok Bak

1. Schon 1859, also zu Lebzeiten Goethes, deutete Schelling im Kontext der frühromantischen Suche nach einem neuen Mythos den Faust als eine mythische Figur von charakteristisch deutscher Prägung. Damit legte er den Grundstein zur lange vorherrschenden mythischen “Faust”-Interpretation und schuf so ein Leitbild der Weltliteratur, das – so der Historiker Heinrich Luden – wie nur wenige als Archetypus der “*conditio humana*” die Zeitgrenzen sprengen konnte. Diese Faustidee begleitete dann auch die Identitätsfindung der deutschen Nation.

2. Bei der Bildung des Deutschen Reiches (1870/71) diente das Faustbild als normative Hintergrundfolie für die Etablierung eines einheitlichen deutschen Nationalgefühls. Die Vorstellung des “faustischen Menschen” wurde in den Dienst der ideologischen Formation deutschen Selbstbewußtseins und Selbstwertgefühls gestellt, wobei der Weg Fausts als Bemühen um einen unaufhaltsamen Aufstieg galt.

Im Kontext des empirischen Forschungsparadigmas der Zeit von 1870 bis 1914 richtete sich das Augenmerk vorwiegend auf die Entstehungsgeschichte. Zunächst führte H. Grimm, auf der Basis der Einheitsthese von “Faust I” und “Faust II”, die biographische Interpretationsmethode ein; er sah im faustischen Erfahrungsweg zugleich eine Konkretion des Ringens von Goethes Geist. Diese Deutung enthält unverkennbar den Übergang von der biographischen zur entstehungsgeschichtlichen “Faust”-Deutung.

Ein dezidiert entstehungsgeschichtliches Interpretations-Programm findet sich bei K. Fischer (1877), der die Einheitslichkeit des “Faust” nicht im Werk, sondern in der Person Goethes begründet sieht. Faust als Repräsentant unermüdlischen menschlichen Strebens wird zur Symbolfigur, die die Leerstelle fehlender Weltanschauung für das neue Deutsche Reich ausfüllen sollte. Diese Deutung hielt sich bis zum Ausbruch des Ersten Weltkrieges. H. Hermann dagegen versuchte, ohne den Rekurs auf

biographisch-persönliche Aspekte den “Faust”-Text in seinem ästhetischen Gehalt zu würdigen.

3. Als bedeutendste “Faust”-Forschung des “Dritten Reiches” ist die Studie von W. Emrich zu nennen, die fast 20 Jahre lang die “Faust”-Deutung beherrschte. Das Spezifikum seiner Interpretation lag darin, daß sie den allgemeinen Zusammenhang zwischen Ästhetik und Geschichte betonte und über die Aufgaben und Möglichkeiten von Literatur überhaupt reflektierte. Er sah im “Faust” ein typisches Produkt nachklassischer, seit 1805 in Geltung befindlicher Kunstpraxis und zog eine scharfe Trennlinie zwischen “Faust I” und “Faust II”. In der Fokussierung auf das Symbolische, Symbolhafte gerät Faust zu einem über-individuellen, überzeitlichen Menschentyp, dessen Denken und Ringen transindividuelle, objektive, universelle Dimensionen annimmt.

4. Nach dem Zweiten Weltkrieg machte sich auch in der “Faust”-Rezeption die Trennung Deutschlands bemerkbar.

Im Anschluß an die Literaturtheorie von Georg Lukács, der sich seinerseits der Marxschen Sichtweise verpflichtet sah, und bei gleichzeitiger Übernahme der Hegelschen Geschichtsphilosophie entstand in der ehemaligen DDR, die das Problem der Errichtung einer neuen ideellen Ordnung, und zwar im Kontext des Antifaschismus, zu bewältigen hatte, eine Zwei-Säulen-Theorie des Kulturvermögens, des kulturellen “Erbes”; in der Bundesrepublik Deutschland dagegen überwog die Tendenz, das Tragische im “Faust” im Zusammenhang mit religiösen Aspekten herauszuarbeiten. In dem Bemühen, sich vom kapitalistischen Westen abzugrenzen, suchte die Kulturpolitik der DDR einen eigenen Legitimationsgrund ihres Regimes und instrumentalisierte daher den Zusammenhang zwischen Goethe, Weimar und der Weimarer Klassik zum Ausgangspunkt für die Etablierung eines neuen Denkens. Diese Tendenz wurde in zwei Hauptlinien verfolgt: einmal in der Hervorhebung der Arbeiterklasse als Repräsentant und Träger der Kultur von der Deutschen Klassik her, zum anderen im Programm der Reinigung deutschen Kulturgutes von faschistischen Elementen.

Vor der Folie dieser Kulturpolitik verdienen vor allem die folgenden vier Inszenierungen Beachtung (1.) R. Wortfeldt (Faust, 1948/49; Weimar, Deutsches Nationaltheater) brachte die erste “Faust”-Inszenierung nach Kriegsende auf die Bühne; noch in Fortführung der Tradition der Weimarer Klassik, aber deutlich schon im Übergang zur anti-faschistisch-demokratischen Neuorientierung und im Sinne einer

kulturellen Fundierung des Sozialismus stellte er Faust als kreativen, tätigen Menschentyp vor. (2.) Bei der Aufführung von Brecht und Monk (Urfaust, 1952/53; Potsdam und Berlin) ging es um die Gestaltung eines 'lebenden Menschen', den sie beim Helden im "Urfaust" gefunden zu haben glaubten; diese Inszenierung wurde von der Regierung abgelehnt, die vorrangig auf die Wahrung großen nationalen Kulturvermögens bedacht war. (3.) W. Heinz und A. Dresen (Faust I; 1968; Berlin, Deutsches Theater) rücken die "Walpurgisnacht" in den Vordergrund; ihre Inszenierung löste heftige Diskussionen aus; Der damalige Bildungsminister Klaus Gysi sprach sich mit aller Deutlichkeit gegen einen von der Idee des "Sturm und Drang" inspirierten verzweifelnden Helden aus; für ihn sollte Faust als Leitbild für den unerschütterlichen Glauben an das eigene Ich fungieren. (4.) Einen neuen Weg beschritt H. Sagert (Urfaust; 1984; Berliner Ensemble) mit einer Gesamtkonstellation von Texten aus "Satyros", "Pandora" und "Prometheus", bei der der katholisch-mystische Aspekt der Faust-Figur, nicht nur das ästhetische Moment, hervor- gehoben wurde; die schockierende Wirkung dieser Inszenierung beruhte insbesondere auf der experi- mentierenden Einbeziehung von "Faust"-Figuren.

5. Der Grundtenor der "Faust"-Forschung in der Bundesrepublik war bestimmt durch die Studie von E. Trunz, der im dritten Band der Hamburger Goetheausgabe (1949) das Leben Fausts nicht als eine Entwicklungsgeschichte, nicht als ein sozial-politisches Geschehnis, sondern vielmehr als eine religiöse Problematik interpretierte.

Auf dem Theater setzte sich jedoch eine ganz anders geartete Tendenz durch: Gustav Gründgens (1957/58) markierte mit seiner Konzeption des Regietheaters, in der dem Regisseur erhebliche Freiheit eingeräumt wird, eine epochale Zäsur der Bühnenbearbeitung, Die sich anschließenden Inszenierungen von Jürgen Flimm (Köln 1983; Hamburg 1988), Dieter Dorn (München 1987) und Alfred Kirchner (Berlin 1990) vollendeten den Prozeß der Faust- Entmythisierung; der Schwerpunkt wurde auf die Figur des Mephistopheles gelegt, gedeutet als ein im innerweltlichen Diesseits verhaftetes Wesen, das keinen Zugang mehr zur himmlischen Welt besitzt.

6. Eher (literatur-)wissenschaftlichen Charakter weisen die neueren Bearbeitungen des "Faust"-Themas auf. Der Text steht wieder im Zentrum des Interesses. Erwähnung verdient insbesondere die Arbeit von Albrecht Schöne: "Götterzeichen, Liebeszauber, Satantkult" (1993).

Auch wenn man die persönliche Freiheit jedes Interpreten in Rechnung stellt, so kann

doch als genereller Tenor der “Faust”-Rezeption festgehalten werden, daß trotz weitgehend vollzogener Entmythisierung des Faust-Bildes Faust in Deutschland immer noch als typisch deutsche Symbolfigur, allerdings mit übernationalem und überzeitlichem Charakter, gesehen wird.

