

FAUSTA, FAUSTINA UND DER WEIBLICHE MEPHISTO

ERIKA KEGYES

Universität Miskolc, Ungarn

Problemaufriss und gender-methodische Vorüberlegungen

Viele Figuren aus der Literatur sind weiblich, auch in solchen Werken, die zum Kanon und zur interkulturellen Basis menschlichen Wissens gehören. Diese Frauenfiguren sind „im kulturellen Gedächtnis“ (GYMNICH in NÜNNING/NÜNNING 2004:129) verankert. Sie sind altbekannte und altbewährte Muster unserer Weiblichkeitsbilder. Die Weiblichkeitsbilder sind konzeptualisierte Vorstellungen über die Frauen bzw. über das weibliche Geschlecht im Allgemeinen, die zeit- und kulturspezifisch all die Konnotationen innehaben, die das Wesen der Weiblichkeit mit essentialistischer Vorgehensweise zu bestimmen versuchen.

Zum Teil werden die Weiblichkeitsbilder durch die Konstruierung literarischer Figuren und Gestalten herausgearbeitet, zum Teil werden sie durch literarische Werke verschiedenster Form im Gedächtnis aktiviert, neu konzipiert, re- oder dekonstruiert. Das ist aber am wenigsten der Fall, die Weiblichkeitskonzepte sind stabile, konservierte und zementierte festgeschriebene Bilder, die die funktionale Charakteristik der Frau in sich zu beschreiben haben. Diese Vorbilder aufzulösen wird versucht, wenn ein Spiel des Rollentausches vorgenommen wird, d.h. Frauen kommen in Männerkleidern vor. Bereist die Vorläuferin der feministischen Literatur- und Genderkritik WOOLF hat in ihren Werken und Essays darauf hingewiesen, dass den Frauen ihre Rollen auch durch die literarische Bildproduktion zugewiesen werden, und der Frau, in dem sie zum bevorzugten Objekt der literarischen Bildproduktion gemacht wird, werden die Rollen zugeteilt. Gerade diese Zuteilung kann nachgefragt werden, wenn in einem literarischen Text durch die Mittel der Masquerade und Performance einer Frau männliche Eigenschaften zugeschrieben werden.

Die literarischen Repräsentationen der Weiblichkeit sind zwar vielfältig, aber es wird durchaus nur selten der Versuch unternommen, dass in einem Film, in einem Lustspiel oder Drama die männlichen Rollen von einer Frau gespielt werden. Auf diese Weise kann aber das einseitige und beschränkte Rollenrepertoire der Frau nachgewiesen werden (vgl. BOVENSCHEN 1979). Eben durch die Invariabilität des Rollenrepertoires werden bestimmte Grundmuster der Weiblichkeit fest- und fortgeschrieben. BEAUVOIR (1949) hob damit im Zusammenhang hervor, dass durch die männliche Imagination geschaffene Bilder der Weiblichkeit sich sehr oft an größere, mythische Bilderwelten anknüpfen, wie zum Beispiel der Mythos von Ariadne, der schönen Helena und Persephone. Gerade weibliche Autoren nehmen des Öfteren den Weg, Frauen in männliche Figuren umzuwandeln oder Frauen in typisch männliche Rollen schlüpfen zu lassen.

BOVENSCHEN (1979) unterscheidet in ihrem Buch *Die imaginierte Weiblichkeit* zwei Grundtypen der Bildprojektion: Reduktionstheorien und Ergänzungstheorien. Reduktionstheoretische Bildprojektionen stellen die weiblichen Figuren so dar, dass bei der Beschreibung ihrer Gestalt nur ein, maximal zwei wesentliche Charakterzüge in den Vordergrund treten, und das Frauenbild wird dadurch im Wesentlichen reduziert, und gar nicht in seiner Komplexität gezeigt. Ergänzungstheoretische Annäherungen gehen davon aus, dass die Frau als ein Gegenpol des Mannes darzustellen, wobei ihre Eigenschaften in ihrer Komplementarität zu denen des Mannes dargelegt werden. Die kulturelle bzw. interkultu-

relle Repräsentation der Weiblichkeit ist – so BOVENSCHEN (1979) weiter, immer eine imaginäre Bildproduktion, die soziale, sprachliche, psychologische, literatur- und zeitgeschichtliche, imagologische und semiotische Komponente hat. Manche Bilder der Weiblichkeit treffen aufeinander, sind sehr ähnlich und miteinander verwoben, wodurch die so genannten, universalen Weiblichkeitsmythen geboren werden.

Die patriarchalische Kultur versucht in das Weiblichkeitsbild solche praktischen Vorstellungen, Wünsche, Sehnsüchte und Ängste hineinzuprojizieren, dass man schließlich den Eindruck habe, kein reales, sondern ein ideales Frauenbild konzipiert zu haben. Und dieses Ideale verändert sich nicht, obwohl sie eines der paradoxesten „Bilder in unseren Köpfen“ ist: einerseits wird das Frauenbild sexualisiert, dämonisiert und „böse gemacht“, andererseits ist die Frau das Ebenbild der Gottesmutter, heilig und wird noch „heiliger gemacht“. Wenn wir nur die altbewährte Muster und Paradebeispiele der Weiblichkeitsbilder wie Maria, Madonna, Gretchen, und die Komponenten der Metaphern Hure, Hexe, Femme Fatale usw. in Erinnerung rufen, soll deutlich sein, dass es keine Übergänge in den Weiblichkeitsbildern vorzustellen sind, wie auch das Sprichwort sagt: die Frau ist entweder ein Engel, oder der Teufel selbst. Diesen Prozess können wir als die Aufspaltung des Weiblichen, in das idealisierte und stereotypisierte Bild der Weiblichkeit nennen (vgl. LINDHOFF 1995: 17-21).

In den letzten Jahrzehnten verstärkte sich die Auseinandersetzung mit der obigen binären Spaltung des Weiblichen, und innerhalb der genderkritisch ausgerichteten Literatur- und Sprachwissenschaft kristallisierte sich demnach ein Schwerpunkt heraus, die Analyse solcher literarischer Figuren, die sich entweder als Mann verkleiden, oder als Frau die Gegenpendanten von bekannten männlichen Figuren auf die Bühne bringen. Dies kommt im Forschungsansatz Frauenbildforschung (Images of Women Criticism) besonders stark zur Artikulierung. Im Mittelpunkt steht die Erforschung eines bestimmten Motivs, wie zum Beispiel weibliche Faustgestalten in der Literatur. Mit einem konstruktivistischen Ansatz wird hier der Frage nachgegangen, wie der Prozess des Rollenwechsels zum Prozess der Konstruierung von Weiblichkeit auf der Erzählebene und auf der Ebene der Sprache beitragen kann.

Als Grundkategorien einer solchen Analyse gelten die Figuren- und Figurenkonstruktionsanalysen. Die Verfahrensweise, wie wird aus einer Frau ein Mann oder kann eine Frau eine männliche Rolle spielen, und welche Darstellungs- bzw. Performanceverfahren kommen hier zu Tage „mittels derer in literarischen Texten Figuren konstruiert und figurenbezogene Themen umgesetzt werden“ (GYMNICH in NÜNNING/NÜNNING 2004: 123). Mit diesem Ansatz findet man einen unmittelbaren Zugang zum Konstruktionsmodell der Figur, und kommt man auch der These entgegen, dass Gender kein konstantes Konstrukt sei, sondern erst in Dialogen, in Diskursen, in Gesprächen in der Tiefenstruktur der Sprache zu Stande gebracht, und erst dann auch auf der Oberfläche des Textes repräsentiert wird.

Cross-dressing, gendering und die performativen Akte

Der Ausdruck cross-dressing bedeutet so viel, wie sich überkreuz kleiden, d.h. eine andersgeschlechtliche Verkleidung (vgl. KROLL 2002: 53). In vielen Filmen ist ein springender Punkt der Geschehnisse, dass sich die Frauen in Männerkleidern oder die Männer in Frauenkleidern in einen so genannten Rollenwechsel hineinlassen. Diese spiegeln schon voraus, dass die Modifikation unserer traditioneller Vorstellungen über die Geschlechter nicht nur

ein Kunstgriff des Films sei, obwohl eben die Filme wie *Miss' Doubfeuer* zum Kassenschlager werden konnten. Eine mögliche Methode der Dekonstruktion traditioneller Geschlechtsrollen kann auch der künstlerische Griff sein, performance im Butlerschen Sinne des Wortes auf die Bühne und zur Schau zu stellen. Dies kann die These beweisen, dass geschlechtliche Identität nicht alleine und ausschließlich „aus den in der Sozialisation erworbenen Geschlechterrollen“ abgeleitet werden kann (in KROLL 2002: 145). Solche Persönlichkeiten wie George Sand zeigen, dass die Grenzen zwischen den Identitäten fließend sind, und dass die Opposition Frau und Mann aufgelöst werden soll. Nach den Essentialismen, die durchaus ausgrenzend sind, ist es unvorstellbar, dass Frauen in Männerrollen auftauchen, obwohl das Beispiel des griechischen Theaters – wenn auch einem anderen Blinkwinkel – eindeutig dagegen spricht. Im griechischen Theater wurden allbekanntlich alle Rollen von Männern gespielt, sogar im Fall, wenn nach dem Text der ganze Chor aus weiblichen Akteuren bestand. Der Begriff *gendering* kann einerseits auch darauf deuten, dass Männer auch Frauenrollen spielen können, und Frauen auch Männerrollen spielen können. Dieser Begriff betont die Prozesshaftigkeit der Herstellung des Geschlechts (vgl. KROLL 2002: 145). Um den Konstruktionsprozess und den konstruktivistischen Charakter des Begriffs Gender in den Vordergrund zu stellen, operierte BUTLER (1990) mit dem Begriff performance. „Gemeint ist damit eine nicht abschließbare Serie von performativen Akten und Stilisierungen des Körpers“ (in KROLL 2002: 145). Dies kann zum Beispiel einerseits in parodistischen Darstellungen von Geschlechtsidentität nachvollzogen werden, andererseits in Fällen, in denen in performativen, mit den Traditionen brechenden Theaterstücken Frauenrollen Männern, Männerrollen aber von Frauen gespielt werden. Der Effekt der künstlichen Glaubwürdigkeit kann durch bedeutungskonstituierenden Praktiken erreicht werden, durch die Inszenierung des eigenen bzw. des anderen Geschlechts. In der Theorie von LACAN wird dies in dem so genannten „Spiegelstadium“ beschrieben, welches eine imaginäre Identifizierung mit den sprachlich-kulturellen Merkmalen eines Geschlechts bedeutet, aber nur teils von sich selbst ausgehend, viel mehr durch das Lernen bestimmter Sprech- und Verhaltensweisen.

Aus diesem Grunde wurde in der modernen Genderforschung ein linguistischer Begriff performativer Akt in den Mittelpunkt gestellt. Dabei wird eben darauf verwiesen, dass sich das Sprechen als eine kreative Aktualisierung von sprachlicher Kompetenz vollziehe. Es geht hier nicht einfach um Kostümierung, sondern dadurch, dass ein soziales Konstrukt wie *gender* durch sprachliches Tun als Resultat performativer Akte zustande gebracht wird. Performance und Performativität ist vor allem mit dem englischen Ausdruck *to perform* in Zusammenhang zu bringen, und dabei werden Tätigkeiten wie tun, vollbringen, durchführen, darstellen und ein Theaterstück aufführen assoziiert. Die theatralischen Performanzen haben auch die Aufgabe, die aktuellen Konstruierungsverfahren des Geschlechts darzustellen. Aber herkömmliche Begriffe wie Amazone oder Mannsweib explizieren, dass „in jedem Weib auch ein Mann ist“. Solche Mythen wie kriegerische Jungfrauen, unerbittliche Herrscherinnen unterstützen das Bild des Mann-Weiblichen. Viele Königinnen ließen sich mit männlichen Zügen porträtieren, aber auch bedeutende Frauengestalten ließen sich in Männerkleidung fotografieren. Aber auch männliche Herrscher wie zum Beispiel Franz I. ließen sich in Amazonengewand porträtieren, um einem Ideal des Übergeschlechtlichen nahe zu kommen. Das Bild des Mannweibs ist jedoch negativ konnotiert und mit dem Kunstwort Androgynie in Zusammenhang gebracht, welches letztend-

lich ein Fachwort der Medizin sei (in der Bed. mannweiblich). Ein feministisches Androgynie-Ideal vertrat Woolf in ihren Romanen (wie zum Beispiel *Orlando* 1928), bei ihr wird der Begriff von seiner negativen Konnotation befreit, und wir werden Zeugen eines Prozesses, dass die Grenzen zwischen den Geschlechtern zu übertreten sind, wenn auch nicht zu fließend gemacht. Seit Woolf wurden die so genannten androgynen, d.h. die Geschlechtergrenzen überschreitenden Praktiken immer wieder in literarischen Werken und in Inszenierungen von Theaterstücken neu diskutiert. Wenn Faust oder Mephisto von einer Frau gespielt wird, kann repräsentiert werden, dass die Grenzen zwischen den Geschlechtern auflösbar sind, und „die Nichtnatürlichkeit geschlechtlicher Identität“ (BUTLER 1990), dadurch dass es sichtbar gemacht wird, kann eine eindeutige Prägung erhalten. In diesem Sinne kann Androgynität so verstanden werden, dass es eine Praktik sei, um die Geschlechtergrenzen verschwinden zu lassen (in Anlehnung an BOCK 1999).

Mimesis, Maskerade und die Mannsweiber

Es könnte jetzt als Gegenargument vorbehalten werden, dass gerade auf der Bühne ginge es eigentlich nur um Maskerade. Wenn aber der Begriff der Maskerade aus dem Aspekt der aktuellen Genderforschung verstanden wird, kann es behauptet werden, dass es hier um wesentlich mehr ginge, als „ein zu kultischen Zwecken vor dem Gesicht getragenes plastisches Gebilde“ (KROLL 2002: 288). Mit der Technik, dass man hinter die Maske schaut, können genderspezifische Muster der Verhaltensformen herauskristallisiert, sowie eine Maskerade-Konzeption formuliert werden, „die auf der Ebene der Repräsentation, auf der kulturellen Akt der Herstellung und Darstellung von Gender verweise und Geschlecht als Diskursprodukt profiliere“ (in KROLL 2002: 255-256). In einer anderen Auffassung der Maskerade-Konzeption, die vor allem von den Psychoanalytiker geprägt wurde, kann in der Definition der Weiblichkeit auch ein Aspekt sein, dass die Frauen sich eben dadurch auf den Weg der Emanzipation treten konnten, dass die Tätigkeiten ausprobierten, die vorwiegend Männerdomänen waren, wie zum Beispiel eine Zigarre rauchen. All das gehörte zur Symbolik des Widerstandes, der Emanzipation. Hier soll aber darauf hingewiesen werden, wo die Grenzen der stereotypisch belegten Weiblichkeit liegen und wo sie der emanzipierten beginnen. Anders formuliert: Wo man die Grenzen der „echten Weiblichkeit“ und der „Maskerade“ ziehe (in Anlehnung an einen Gedanken von WEISSBERG 1994, so ähnlich aber auch SIMMEL und das scharfer Kritik unterzogene Buch von WEININGER: *Geschlecht und Charakter* 1903). Nach einigen Theoretikern (vor allem LACAN) gehöre es zum „Rätsel der Weiblichkeit“ sich hinter einer Maske zu verhüllen. Aus dieser Position wird die Weiblichkeit zu einer Performanz erklärt (vgl. in KROLL 2002: 256). Bloß es darf nicht vergessen werden, dass diese Performanz nicht immer und ausschließlich als ein Wegbereiter der Emanzipation der Frau aufgefasst wird, da wie es auch WEININGER (1903) und unter den Linguisten JESPERSEN (1922) behaupteten, dass die Maskerade der Frau und dadurch die Weiblichkeit in sich eine Fälschung, ganz konkret eine Lüge sei, welche „ganz der Immanenz verfallen, ohne Bezug zur Wahrheit“ (in KROLL 2002: 245) ist. Neue Definitionsversuche für Weiblichkeit haben eine revidierte Auffassung des Konzepts Frau, und gehen davon aus, dass über die Weiblichkeit selbst mehr zu erfahren ist, wenn Frauen in Männerrollen auftreten. Das ist eigentlich als Performanz bzw. Performativität der Kategorie Geschlechts aufzufassen. Diese Art und Weise der Performanz dekonstruiert die traditionelle Auffassung der Weiblichkeit und öffnet den Raum zur Neu- bzw. Redefinierung des Beg-

riffs Frau. So entwickelte BUTLER (1990) in ihren Büchern *Gender Trouble* (1990, dt. 1991 *Das Unbehagen der Geschlechter*, ung.) und *Bodies that Matter* (1993, dt. *Körper von Gewicht* 1995, ung. Jelentős testek 2005) eine performative Theorie des Geschlechts, „das nicht etwas sei, was man habe, sondern etwas, das man tue“ (in KRÖLL 2002: 256). Butler führt aus, dass die Begriffe Weiblichkeit und Männlichkeit Resultate von Inszenierungen und performativen Akten sind, und solche Äußerlichkeiten wie Kleidung, Gesten, Sprechweisen und nonverbale Kommunikationsformen generieren sie.

Vom Begriff der Maskerade ist Mimesis nicht zu trennen. Mimesis geht auf ein griechisches Wort *mimēomai* zurück, welches nachahmen und nachbilden bedeutet, ganz so „wie es die Schauspieler und Schauspielerinnen machen“ (vgl. Wörterbuch der deutschen Sprache). Aus feministischer Sicht geht es hier um die Frage, wie weit die Frauen die Männer nachzuahmen haben, um sich emanzipieren zu können. Diese Frage stellte schon BEAUVOIR (1949) in seinem weltbekannten Buch *Das zweite Geschlecht*. IRIGARAY (1977) ergänzte diese Fragenstellung so: Was bedeutet es für eine Frau, so zu handeln und so zu sprechen wie ein Mann? Von LACAN wird die Theorie der Mimesis neu konzipiert, indem er die Aristoteles'sche Grundgedanke, dass jede Form der Nachahmung erst in einem kreativen Moment geboren wird, auf die Geschlechterrollen transferiert und davon ausgeht, dass – obwohl der sprechende Organ der Mann ist und die nicht sprechende die Frau – es möglich ist, dass eine Frau wie ein Mann spricht.

Fausta und Faustina

Fausta und Faustina in der Literatur

Der Begriff der weiblichen Faustgestalten ist doppeldeutig. In den Auslegungen von DOERING (2001) geht es um literarische Werke, die das Goethesche Werk mit Beibehaltung der Faustschen Stofftradition in einem weiblichen Umfeld neu geschrieben haben. Hier geht es um Figuren, die Fausta oder Faustina heißen und uns an den Teufelsbündler erinnern, indem sie sich auf dem Wege einer Selbstverwirklichung rast- und manchmal ratlos zeigen. In den vergangenen 200 Jahren avancierte sich die Darstellung weiblicher Faustgestalten auch zur einer literarischen Tradition (vgl. LÖCHEL 2002). Diese weiblichen Gestalten werden von DOERING (2001) die Schwestern von Doktor Faust genannt und wie es DOERING gar nicht leichthin bemerkt, die Familie ist schwesterreich. Diese weiblichen Gestalten sind mal Verderben bringende Teufelsbündlerinnen, mal verführende Dämonen, oder sie suchen nach einer weiblichen Art der Vervollkommnung des eigenen Wesens, wie es zuletzt im Roman von Mandelkern auch repräsentiert wird. Die weiblichen Faustgestalten haben mal Autoren, mal Autorinnen entworfen. Die Reihe der weiblichen Faustgestalten wird mit dem Werk *Gräfin Faustina* von Ida Hahn-Hahn eröffnet, welche als gesellschaftskritisches Arrangement einer schreibenden Adelsfrau in den literarischen Strom des 19. Jahrhunderts eintrat. Wedekinds Bühnenstück *Franziska* wird auch als die Schicksalsdarstellung eines weiblichen Fausts interpretiert. Die modernste weibliche Faustgestalt ist im Roman *Mandelkern* von Lea Singer dargestellt. Diese weibliche literarische Faustgestalt wurde von der Kritik mit Vorbehalt aufgenommen.

Fausta und Faustina auf der Bühne

Faust als Frau auf die Bühne zu stellen, dies kann mit der Gefahr gleichgesetzt werden, dass den Zuschauern ein all zu stilisiertes Bild entgegentreten wird, wodurch die so genannte faustische Weiblichkeit ganz in den Hintergrund verdrängt wird. Es geht hier nicht um eine Frau in Männerkleidung auf der Bühne, sondern um eine Verwandlung des Bildes, aber selbstverständlich nicht in Richtung der weiblichen Dämonisierung der Faustschen Figur. Sonst könnte gleich eine Faustparodie auf die Bühne gestellt werden, ganz im Sinne von Wilhelm Schäfers eng an Goethes Werk orientierter im Jahre 1898 geschriebene Faustparodie, in der Faustine alles als „emanzipierte“ Frau durchzieht, und zum Beispiel sich in der Kneipenszene mit ihren Freundinnen bei einer Tasse süßen Tee lachend amüsiert. Es kann auf der Bühne irritierend lächerlich wirken, wenn nur ein weiblicher Lebenslauf nach dem Vorbild des Doktor Faustus aufgeführt wird. Das Stück von Schäfer wurde letztes Mal in Wien in der Regie von Klaus Karbbauer 1992 aufgeführt.

1997 wurde in Berlin eine Faust-Produktion auf die Bühne gebracht, die keineswegs als Faustparodie zu verstehen ist. Damit im Zusammenhang schrieb die Berliner Zeitung: „Das Theater unterm Dach müht sich um Off-Produktionen hoher literarischer und schauspielerischer Qualität und hat jetzt eine Collage der Serbin Mira Erceg auf die Bühne gebracht: „Auf den Lippen Schnee“ nach Texten von Inge und Heiner Müller. Ein schauspielerisch überzeugender Abend“. Auch deshalb, da hier ein weiblicher Faust uraufgeführt wird. In dieser Gestalt vereinigt sich das Mütterliche und das Männliche. Jona, die Hauptfigur ist ein weiblicher Faust, durch diese Gestalt wird erforscht, wie und wohin die Welt geht, wenn sie von der zu Grunde gehenden Psyche gesteuert wird. Die gescheiterte weibliche Faustgestalt wird von einem Wal ausgespuckt. „Mit der Autorin sieht Mira Erceg im Ausgespucktwerden die Chance eines freien Erforschens der Welt, gleich einer weiblichen Faust-Figur. Das ist die Spur, der das Ensemble an diesem Abend folgen will“ (Theaterkritik von Michael FREUNDT, www.berlinerzeitung.de).

Auf der Bühne des Gymnasiums der Stadt Neutraubling wurde Frau Doktor Faust. Ein Experiment im Jahre 2005 inszeniert. Saskia Deschan und Julia Hildebrand spielten die Titelrollen. Dies verrät schon, dass hier sowohl Faust Rolle als auch die von Mephisto von Frauen gespielt wird. Julia Hildebrand brachte eine Faustfigur auf die Bühne, die voller Energie ist und das Porträt einer Wissenschaftlerin in ihrem weißen Kittel perfekt vermittelt. Was die weiteren Kostüme betrifft, steht Frau Doktor Faust in Rock und Rollkragenpullover auf der Bühne, während Mephisto einen roten Hosenanzug trägt.

Mephista und Mephistophela

Mephista und Mephistophela in der Literatur

„Der Teufel hat uns auf die Idee gebracht und der Teufel ist eine Frau“ – wir kennen diese beiden Behauptungen, die als eine Synekdoche aufzufassen ist, all zu gut. Nur mit einem Beispiel untermauert: Jacques Cazottes, ein spanischer Romancier aus dem 18. Jahrhundert (1772, überarbeitet 1776) schrieb einen Kleinroman mit dem Titel Der verliebte Teufel. Die Frau Teufel kokettiert, ist faszinierend in der Gestalt, manipuliert mit weiblichem Druck, suggeriert die Entscheidungen des Mannes. Die Frau Teufel erscheint in der Gestalt von einer reichen und außerordentlichen hübschen jungen Frau, namens Biondetta. Diese Figur reizt das Spiel mit den Menschen, der Reiz des Risikos am meisten. Sie ist ironisch, manchmal auch zynisch, raffiniert und klatschsüchtig, einfach sie wird durch die Verfüh-

rung pur fasziniert. So ist es kein Wunder, dass sich der Teufel in der Rolle der verführerischen und verführten jungen Frau sehr wohl fühlt. Der Text von diesem Kleinroman wurde in deutscher Sprache 2007 neu editiert und war ein Kaufschlager auf dem deutschen Büchermarkt geworden.

Mephista und Mephistophela auf der Bühne

1977 spielte auf der Bühne einer Münchner Faust-Inszenierung den Mephisto eine Frau, Maria Becker. Sie war auf der deutschen Bühnenlandschaft die erste Frau in dieser klassischen Rolle, die bisher ausschließlich Männern vorbehalten war (so auch Sager im Zeit-Magazin). Die Schauspielerin bekam in mehreren Interviews den gar nicht schmeichelnden Beinamen Maria Mephisto oder Mephista Maria. Diese wagen Art des Rollentausches haben viele mit Empörung empfangen, andere haben als Karnevalscherz titulierte, wieder andere als Emanzipationsübung degradiert. Einen Mann in so großartiger Rolle, wie dies des Mephistos ist, kann keine Frau „mimen“ – stand auch in der zeitgenössischen Theaterkritik. Die talentierte Tragödin Maria Becker war aber überzeugt, dass ihr Mephisto kein Mann ist, oder keine Frau, die mit Faust eine Beziehung haben will, sondern er ist ein Geist, der seine Seele haben will (vgl. www.zeit.de/online/48/30-jahre-magazin). Maria Becker führte Mephisto gar nicht karikierend oder so auf, im dem Rollentausch selbst sah sie keine emanzipatorische Überlegung des Regisseurs, sondern es ging ihr nur um einen Verfremdungseffekt, ganz im Sinne des Brechtschen Theaters.

Im Burgtheater Schwarzenfels spielte 2007 Dorothee Müller in einer genialen Regie die Figur von Mephisto, sie meisterte ihren Part als Frau auch wunderbar, jedoch ganz anders, als es noch im Jahre 1977 Maria Becker spielte. Dorothee Müllers Mephisto ist ganz Frau und ganz Mann, je nachdem, welche Seite von Mephisto die Prägnanz hat. „Und aus dem weiblichen Mephisto wird mit Keim ein männlicher, der fortan mit Bravour schmeichelnd, fordern, flunkernd und intrigierend auf Fausts Seele scharf ist. Mit strahlender Präsenz meistert Dorothee Müller ihren Part. Es ist ein phänomenaler Kunstgriff „Mephisto“ bis zur Hexenküche durch eine Frau darzustellen. Dorothee Müller gibt ihn/sie als bildschöne Verkörperung des Bösen, nuanciert mit starker Ausdruckskraft, wandelbarer Stimme und differenzierter Mimik und dem Wissen, um Abgründe und menschliche Eitelkeiten. Mit einer Handbewegung sprengt sie die Grenzen des Möglichen. Kein Wunder, dass der alte Gelehrte ihrer überzeugenden Klugheit zum Opfer fällt. Im Nu kehrte sie jedes Argument um“ (vgl. Online-Kritik zur Aufführung). Dorothee Müller wurde trotz alledem vorgeworfen, dass sie sich wie ein Hermaphrodit auf der Bühne verhielte. Andere Kritiker konnten in ihr nur das klassische Bild der Teufelin sehen und kritisierten die elementare Weiblichkeit ihrer Imagination.

Seit 2000 spielt Elisabeth Meixner in der Produktion der Spielgemeinschaft ODYSSEE die Titelrolle von Mephisto. Wie der Regisseur Wolfgang Peter es behauptet, dadurch entstehen auf der Bühne imaginäre bzw. imaginative Bilder, die den geistigen Gehalt von Fausts Tragödie unter anderem dadurch enthüllen, dass die traditionellen Rollen aufgebrochen werden. Der Grundgedanke liegt darin, dass Mephisto vom Herrn eine freie Hand bekommt, Faust zu versuchen. Warum könnte er dann nicht in der Gestalt einer Frau erscheinen, warum darf es nicht behauptet werden, dass das Er ein Sie war? Der Mensch selbst ist ein sehr ambivalentes Wesen – betont Peter, dies kann auch so inszeniert werden, dass Mephisto von einer Frau gespielt wird, da auf diese Weise das in Mephisto verkörperte

Böse lebendiger dargestellt werden kann.

2007 spielte die Schauspielerin Ulrike Mahr Mephisto in einer Jubiläumsaufführung des Performance-Theaters in Limburg. Nach der Aufführung wurde es in der Presse annotiert, dass es eine unterhaltsame Inszenierung war. Die Schauspielerin trug ein rotes Gewand und formte eine Mephistofigur mit weiblichem Raffinesse. Sie war charmant und witzig, provozierend, trotzdem sehr weiblich.

Unter den neuesten textgetreuen Faust-Inszenierungen ist eine Produktion der Erfurter Waidspeicher Theater in der Regie von Michael Kliefert zu erwähnen, in der die Puppenspielerin Annika Pielstl Mephistoteles spielt. Die Kritik hat nach dem Premiere am 01. 02. 2008 über ein Skandalum gesprochen, und nicht nur wegen des Rollentausches.

Doch was steckt dahinter, wenn Mephisto eine Frau spielt oder aus Mephisto eine Mephisto wird? Einerseits kann die Frau als verführende Wegbegleiterin des Lebens eines Mannes assoziiert werden, andererseits aber lässt den Gedanken aufkommen, dass Gretchen aus der Perspektive und mit den Praktiken einer Frau wirklich gerettet werden kann, d.h. sie kann am Leben bleiben, und das Verhalten von Faust ihr gegenüber wird verändert, sie heiraten vielleicht, und Ende gut, alles gut, wie in einem Märchen.

Wirklich nur Maskerade? Grenzüberschreitung und Grenzauflösung

Von den späten 1960er Jahren versuchten Künstler und Künstlerinnen die Grenzen des Theaters zu sprengen. Als ein solcher Versuch ist zu verstehen, wenn in Adaptationen weltberühmter literarischer Werke die Geschlechterrollen gesprengt werden, und zum Beispiel Mephisto und Faust als Frau auf die Bühne gestellt werden. Dabei wird der Prozesscharakter der Geschlechts-Inszenierungen deutlich. Diese Performativität der Rollenausführungen kann das Nachdenken über die Gerechtigkeit bzw. Berechtigung traditioneller geschlechtlich fixierten Rollen fördern. Wenn Männerrollen von Frauen gespielt werden, ist es ein performativer Turn, mit der Folge, dass die Begriffe Frau und Weiblichkeit aufgelöst werden. Hier geht aber auch eine Verwandlung vor, indem sich Frauen auf der Bühne zu Männern durch die Nachahmung männlicher Rituale und Zeremonien verwandeln.

Die Frauen in Hosenrollen, die Vertauschung der Rollen, androgyne Schauspielerinnen stehen auf der Bühne in Männerrollen – „Mimisches Genie kennt keine Grenzen, schon gar keine Grenzen des Geschlechts“ (Sager, Zeit-Magazin, 1977, www.zeit.de/online/48/30-jahre-magazin). Faustas und Faustinen, Mephistas und Mephistophelas – diese Figuren sind nicht nur künstlerische Imaginationen, sondern auch Transformationen, die die Grenzen der Geschlechtlichkeit nachfragen und ganz aufzulösen versuchen.

Unter den Beispielen, die Grenzen ganz aufzulösen gibt es zwei, die in den letzten Jahren auf den deutschen Bühnen um Aufsehen gesorgt hatten. Einerseits das Schüler-Schauspieler Theater des Gymnasiums der Stadt Neutraubling, wo Frau Doktor Faust. Ein Experiment im Jahre 2005 inszeniert wurde. Der originelle Text von Goethe wurde so umgeschrieben, dass für die beiden Schauspielerinnen, die Mephisto und Faust spielten, alle Zeilen stimmten, d.h. für sie und in diesem experimentellen Theater ging es nicht mehr darum, dass Männerrollen von Frauen in Hosen gespielt waren, und die Schauspielerinnen ein männliches Aussehen durch Schminke und Maske bekamen, sondern Mephisto und Fausta standen auf der Bühne, die als Frau Frauenrollen spielten, indem sie es nicht versuchten eine klassische Männerrolle zu imitieren, sondern sie machten wirklich es Experi-

ment, was wäre wenn, Faust und Mephisto Frauen gewesen wären ...

Als ein ungewöhnliches und grenzübertretendes Beispiel ist die Produktion der Performance-Künstlerin Bridge Markland zu nennen, die beiden Rollen selbst und in eigener Inszenierung spielt. Auch sie hat den Text ganz geändert, besser gesagt Liedtexten ergänzt. Die *taz* hat im Mai 2008 ein Interview mit ihr gemacht, und hier hat sie erklärt, dass sie gern androgyne Figuren spielt, betonte, dass Mephisto nicht unbedingt ein Mann ist, er könnte auch eine Frau sein (vgl. www.taz.de), und Markland mag es, „zwischen den Geschlechtern zu stehen“ (www.taz.de, 10. 05. 2008).

Zusammenfassung

In einer Rezensionsschrift wird von RILEY (2003) erläutert, warum die weiblichen Faustgestalten zwangsläufig als gescheitert zu gelten haben. Auf der Bühne sind sie aber performative Figuren, die von Schauspielerinnen sehr erfolgreich gespielt werden, obwohl es der Mythos der Weiblichkeit nicht unbedingt zulässt. Im Mythos der Weiblichkeit ist es aber eine fast natürlich wirkende Komponente, dass Frauen als Teufelinnen metaphorisiert werden. Als literarische Figuren treten Frauen in der Verbildlichung des Teufels weniger oft vor, während es ein performativer theaterkünstlerischer Griff geworden ist, Mephisto von einer Frau spielen zu lassen. Auch diese Darstellungen können sehr erfolgreich sein. Die Versuche sind heute nicht mehr so störend, wie die ganz neuen Performance-Versuchen, in denen Faust und Mephisto gleichzeitig von Frauen gespielt werden, oder solche Schreibprojekte, in denen der ursprüngliche Text von Goethe auch umgeschrieben wird, wie zum Beispiel von

Manche warnen auch noch heute vor Grenzüberschreitungen und vor einem Spiel des Grenzübergangs zwischen den Geschlechtern, obwohl es seit langem bekannt ist, in jedem Mann wohnt eine Frau, in jeder Frau ein Mann inne, es gibt Ying und Yang, Anima und Animus, den weiblichen und männlichen Teil des Menschen. Wir brauen die weiblichen Faust- und Mephistogestalten, um die Grenzen der Weiblichkeit und Männlichkeit erfahren zu können, und die Grenzen zwischen Mann und Frau überwinden zu können. Wie es auch von DOERING (2001) behauptet wird, „Doktor Faust ist keineswegs immer ein Mann“ (www.forschung.aktuell.de).

LITERATUR

BETTINGER – FUNK 1995

BETTINGER, E. – FUNK, J.: *Maskeraden. Geschlechterdifferenzen in der literarischen Inszenierung*. Berlin, 1995

BEAUVOIR 1949 (dt. 1968)

BEAUVOIR, Simone de: *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*. Hamburg, 1968

BOCK – ALFERMANN 2003

BOCK, U. – ALFERMANN D. (Hg): *Die Vielfalt der Möglichkeiten*. In: *Querelles* 4.

BOVENSCHEN 1975

BOVENSCHEN, Silvia: *Die imaginierte Weiblichkeit*. Frankfurt am Main, 1979.

- BUTLER 1990 (dt. 1991)
BUTLER, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt am Main, 1991.
- DOERING 2001
DOERING, Sabine: *Die Schwestern des Doktor Faust. Eine Geschichte der weiblichen Faustgestalten*. Göttingen, Wallstein Verlag, 2001.
- DOERING 2001B
DOERING, Sabine: Weibliche Faustgestalten. In: *Forschung aktuell* (www.forschung.aktuell.de).
- GYMNICH 2004
GYMNICH, Marion: Konzepte literarischer Figuren und Figurenanalyse. In: NÜNNING, Vera – NÜNNING, Ansgar (Hrsg): *Erzähltextanalyse und Gender Studies*. Stuttgart. 2004. 122–140.
- IRIGARAY 1977
IRIGARAY, Luce: *Das Geschlecht, das nicht eins ist*. Berlin, 1977.
- KROLL 2002
KROLL, Renate (Hg.): *Metzler Lexikon. Gender Studies – Geschlechterforschung*. Stuttgart. 2002.
- LACAN 1973
LACAN, Jacques: *Schriften II*. Olten. 1973.
- LEHNERT 1994
LEHNERT, G.: *Maskeraden und Metamorphosen. Als Männer verkleidete Frauen in der Literatur*. Würzburg, 1994.
- LINDHOFF 1995
LINDHOFF, Linda: *Einführung in die feministische Literaturtheorie*. Stuttgart, METZLER, 1995.
- LÖCHEL 2002
LÖCHEL, R.: Familie Faust. Sabine Doering legt eine brillante Geschichte weiblicher Faustgestalten vor. In: *literaturkritik.de* Nr. 4. 2002.
- NÜNNING – NÜNNING 2004
NÜNNING, Vera – NÜNNING, Ansgar (Hrsg): *Erzähltextanalyse und Gender Studies*. Stuttgart. 2004.
- RILEY 2003
RILEY, M. Helene: Rezension zu Doering *Die Schwestern des Doktor Faust*. In: *seminar. A Journal of Germanic Studies*. 2003.
- SAGER 1999
SAGER, P.: „Einmal die Hosen anhaben“ – warum Frauen auf der Bühne immer häufiger Männerrollen spielen (www.zeit.de/online/48/30-jahre-magazin), 1999.
- WEISSBERG 1994
WEISSBERG, Liliane (Hg.): *Weiblichkeit als Maskerade*. Frankfurt a. M., 1994.