

Widerstand im Spiegel des Mythos: Fatma Aydemirs *Doktormutter Faust* als postmigrantisch-feministische Dekonstruktion akademischer Machtstrukturen

Resistance in the Mirror of Myth: Fatma Aydemir's *Doktormutter Faust* as a Postmigrant-Feminist Deconstruction of Academic Power Structures

Arno Gimber
 Universidad Complutense de Madrid
 agimber@ucm.es
<https://orcid.org/0000-0001-6867-7972>

Ich will ins Herz des metaphysischen Begehrrens
 vordringen und das Feuer auf seine bösartigen und
 totalisierenden Schemata eröffnen.
 (Avital Ronell)

Recibido: 13/07/2025

Aceptado: 29/09/2025

DOI: <https://dx.doi.org/10.12795/mAGAzin.2025.i34.03>

Zusammenfassung:

Fatma Aydemirs *Doktormutter Faust* (2024) dekonstruiert dominante patriarchale Narrative im Kontext des gegenwärtigen akademischen Milieus, in dem feministische Emanzipationsbestrebungen zunehmend mit autoritären Backlashs konfrontiert sind. Im Zentrum des Stücks steht die renommierte Genderwissenschaftlerin Margarete Faust, deren berufliche Existenz durch eine mediale Kampagne infrage gestellt wird. Aydemir entwirft ein vielschichtiges Machtgefüge, das durch die Figur des queeren Doktoranden Karim sowie durch einen genderfluiden Mephisto systematisch destabilisiert wird. Die Körper der Figuren fungieren dabei als Schauplätze politischer Auseinandersetzungen um Sexualität, Begehrten und institutionelle Autorität.

Indirekt reflektiert der Text autoritäre Tendenzen

Abstract:

Fatma Aydemir's *Doktormutter Faust* (2024) deconstructs dominant patriarchal narratives within the context of today's academic milieu, where feminist efforts toward emancipation increasingly collide with authoritarian backlash. At the center of the play is the renowned gender studies scholar Margarete Faust, whose professional existence is called into question by a media-driven smear campaign. Aydemir constructs a complex web of power relations that is systematically destabilized by the queer doctoral student Karim and a gender-fluid Mephisto. The characters' bodies become sites of political confrontation over sexuality, desire, and institutional authority. The text indirectly reflects authoritarian tendencies and democratic backsliding in contemporary societies, without resorting to overt or simplistic accusation. At

und demokratische Rückschritte in gegenwärtigen Gesellschaften, ohne sich in plakativer Anklage zu verlieren. Zugleich verweist das Drama auf reale Debatten um vermeintlichen Machtmissbrauch durch Frauen in akademischen und kulturellen Kontexten und legt damit die Ambivalenzen offen, die aktuelle Diskurse über Macht, Geschlecht und Verantwortung prägen. *Doktormutter Faust* steht exemplarisch für eine Ästhetik der Irritation statt moralischer Eindeutigkeit. Der Text lässt sich als Schlüsselwerk postmigrantischer, feministischer Gegenwartsdramatik lesen, das klassische Mythen nicht nur aktualisiert, sondern im Medium der Literatur radikal befragt und transformiert.

Schlüsselwörter: Fatma Aydemir, *Doktormutter Faust*, Faust-Rezeption, Postmigration, Dekonstruktion patriarchaler Narrative, Genderdiskurs, Intersektionalität

the same time, the play alludes to real debates about alleged abuses of power by women in academic and cultural contexts, thereby exposing the ambivalences that shape current discourses on power, gender, and responsibility.

Doktormutter Faust exemplifies an aesthetic of friction rather than moral certainty. It may be read as a key work of postmigrant, feminist contemporary drama—one that not only updates classical myths but radically interrogates and transforms them through the medium of literature.

Keywords: Fatma Aydemir, *Doktormutter Faust*, Faust Reception, Postmigration, Deconstruction of Patriarchal Narratives, Gender Discourse, Intersectionality

er Faust-Mythos¹ dient seit Jahrhunderten als Projektionsfläche für kulturelle Wünsche, Ängste und Grenzüberschreitungen. In der europäischen Literaturgeschichte steht er für ein männlich codiertes Erkenntnisstreben, das sich im ikonischen Teufelspakt manifestiert und religiöse wie gesellschaftliche Normen bewusst und radikal überschreitet. Umso

bemerkenswerter ist es, dass seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert vermehrt weibliche Varianten von Faust- und Mephistopheles-Figuren auftreten. Diese neuen Protagonistinnen brechen mit der tradierten Geschlechterlogik und transformieren den Faust-Mythos zu einem ästhetischen Experimentierfeld alternativer Entwürfe von Leben, Wissen und Subjektivität. In Zentrum dieser Texte steht die Reflexion komplexer Machtkonstellationen im Spannungsfeld von Geschlecht, Erkenntnis und Emanzipation – stets im Dialog mit mythischen Erzählmustern und literarischer Innovation.

In jüngerer Zeit ist ein wachsendes Interesse an feministischen Relektüren des Faust-Mythos zu beobachten – erkennbar etwa an Anspielungen in Werken von Christa Wolf (Rechtein 1997: 196–210) bis hin zu Elfriede Jelineks postdramatischer Dekonstruktion *FaustIn and out* (2011). Aber schon davor wurde die Figur zunehmend als Symbol hegemonialer Männlichkeit kritisch hinterfragt, ein Phänomen, das die Vielschichtigkeit und Wandlungsfähigkeit des Faust-Mythos eindrucksvoll unter Beweis stellt.

Bereits 1841 veröffentlichte Ida Gräfin von Hahn-Hahn ihren Roman *Gräfin Faustine*, in dem sie den klassischen Faust-Mythos auf subversive Weise neu interpretiert. Im Zentrum steht nicht ein Pakt mit dem Teufel, sondern das faustische Streben nach persönlicher Selbstvervollkommenung. Die Protagonistin eignet sich die Rastlosigkeit und Wissbegierde der Faust-Figur bewusst als weibliches Modell der Selbstgestaltung an. Auf diese Weise unterläuft der Text die tradierten Geschlechterrollen und hinterfragt die patriarchale Moralordnung, die weibliches Erkenntnisstreben lange Zeit diszipliniert und delegitimiert hat. *Faustine* fordert somit – implizit, aber entschieden – das Recht von Frauen auf intellektuelle Selbstbestimmung ein (Scholz 2011: 118).

Auch Frank Wedekinds Drama *Franziska* (1911) präsentiert eine weibliche Faust-Gestalt. Die junge Titelheldin wird von dem mephistoartigen Veit Kunz zu einem Leben in Freiheit, Sinnlichkeit und Kunst verführt. Einen formellen Pakt schließt sie jedoch nicht

(1) Ich bevorzuge den Begriff *Mythos*, da er im Unterschied zum Ausdruck *Stoff* verdeutlicht, dass es sich nicht lediglich um eine literarische Vorlage handelt, sondern um eine kulturell wirkmächtige *Erzählung* mit paradigmatischer Funktion. Trotz direkter Beziehe auf Goethes literarischen Faust verweist der Begriff *Mythos* auf eine symbolisch aufgeladene, vielschichtig deutbare Figur, in der zentrale gesellschaftliche Fragen – etwa nach Erkenntnis, Schuld, Macht und Begehrten – verdichtet sind. Im Folgenden stehen daher weniger die literarischen Einzel motive als vielmehr die ideologischen und kulturellen Dimensionen des Mythos im Vordergrund. In Anlehnung an Roland Barthes lässt sich *Mythos* als ein sekundäres semiotisches System verstehen, das historisch kontingente Bedeutungen naturalisiert und damit gesellschaftliche Machtverhältnisse verschleiert oder stabilisiert. Shahd Hammouri (2020) greift diesen Ansatz auf, wenn er schreibt: »[...] mythos are signs that are embedded within our systems of signification and expressed in communication, and their study allows us to demonstrate how given social symbols mould into the fabric of the collective consciousness.«

– vielmehr lebt sie in einer temporären Allianz mit dem modernen Teufel. Ihre Grenzüberschreitungen, etwa in männlicher Verkleidung, verweisen auf eine kritische Auseinandersetzung mit bürgerlichen Geschlechternormen. Der Schluss des Dramas bleibt ambivalent: Franziskas Rückzug in die Mutterrolle ersetzt eine Form weiblicher Idealisierung durch eine andere und lässt die emanzipatorische Sprengkraft der Figur letztlich offen (Navratil 2013: 290).

Im hier behandelten Zusammenhang ist auch die Figur Laura Salman aus Irmtraud Morgners Romanen *Leben und Abenteuer der Trobadora Beatriz nach Zeugnissen ihrer Spielfrau Laura* (1974) und *Amanda*

– *Ein Hexenroman* (1983) von Interesse. Die DDR-Autorin revidiert den Faust-Mythos konsequent aus feministischer Perspektive, indem sie die Begrenztheit patriarchaler Vorbilder für Frauen in der DDR entlarvt. Laura Salman sieht in Faust kein Vorbild individueller Selbstverwirklichung mehr, sondern ein Symbol technokratischer Kälte. An seine Stelle tritt das Bild der Pandora, das für erfüllte Menschlichkeit und kollektive Zukunft steht. Morgner versucht in ihrem Werk, faustische Handlungsmöglichkeiten für das weibliche Geschlecht neu zu denken (Doering o.J.).

Auch die Figur des Mephistopheles erfährt in modernen literarischen und filmischen Adaptionen eine bemerkenswerte Transformation. Besonders deutlich zeigt sich dies in *Bedazzled II* (2000) von Harold Ramis – einem Remake des gleichnamigen Films von Stanley Donen (1967) –, in der der Teufel von einer Frau (Elizabeth Hurley) verkörpert wird. Für Sara Munson Deats (2010: 209) stellt diese Entscheidung die innovative Neuerung eines ansonsten stereotypen Films dar. Sie liest die Besetzung als Ausdruck einer zeitgemäßen Aktualisierung, denn, indem die verführerische Gehilfin des Satans selbst zur Fürstin der Finsternis avanciert, werde erstmals eine Frau in eine relevante Machtposition erhoben.

Trotz dieser vermeintlichen Aufwertung bleibt die Darstellung ambivalent. Die weibliche Teufelsfigur ist in *Bedazzled II* stark sexualisiert und eindimensional inszeniert; ihre Macht basiert ausschließlich auf körperlicher Attraktivität und der Fähigkeit zur Verführung. Damit reiht sie sich in die lange Tradition der *femme fatale* ein – eines Archetyps, der längst zum kulturellen Klischee geworden ist. In dieser komödiantischen Neuinszenierung vereint sie die klassischen Merkmale dieses Typus: Sinnlichkeit, Boshaftigkeit und überirdische Schönheit. Sie

verkörpert so die ästhetische wie moralische Ambivalenz des Schön-Schrecklichen, dämonisch in ihrer Funktion, menschlich in ihrer Erscheinung.

Ein weiteres interessantes Beispiel für eine weibliche Mephisto-Figur findet sich in Mireia de No Honrubias Roman *Como alma que lleva el diablo* (2020), wo die Protagonistin Jess zunächst den Pakt mit dem Teufel als Faust-Figur eingeht, um später selbst in das Geschäft mit den Seelen einzusteigen. Im Gegensatz zu Elizabeth Hurleys Figur in *Bedazzled II*, die von Anfang an die höchste Position in der Hierarchie der Hölle innehat, erlangt Jess ihre Macht erst durch die Zustimmung Lucifers.

Enrique Pérez-Plá (2024: 261-300) zeigt in seiner Dissertation überzeugend auf, dass die weiblichen Faust- und Mephistopheles-Figuren nicht nur eine geschlechtlich invertierte Replik der klassischen Modelle, sondern ein epistemologisches und ästhetisches Experiment darstellen, das tiefgreifende Kritik am Subjektbegriff der Aufklärung übt. Im Zentrum dieser Neuverhandlungen stehen radikale Formen der Fragmentierung, Ironisierung und transgressiven Körperpolitik. Elfriede Jelineks *FaustIn and out* (2011) markiert in diesen Zusammenhang einen entscheidenden Einschnitt: Die weibliche Faustfigur erscheint hier nicht als Erkenntnissubjekt im klassischen Sinne, sondern als Zitatfläche, Körpertext und medialer Resonanzraum. Jelinek dekonstruiert das Goethesche Modell des autonomen, suchenden Subjekts durch ein hypertextuelles Spiel mit Rollen, Stimmungen und Stimmen. Die Faustin ist keine tragende Identität, sondern eine performative Reinszenierung kultureller Weiblichkeitscodes, die sich dem Zugriff eines identitätsstiftenden Narrativs entzieht.

Jelineks Text lässt sich als subversive Relektüre des Faust-Mythos verstehen, die ausgehend von einem konkreten gesellschaftlichen Verbrechen und strukturellen Unrechtsverhältnissen die ideologische Grundierung des klassischen Stoffs offenlegt. Außerdem ist *FaustIn and out* als direkte Reaktion auf den sogenannten *Fall Fritzl* entstanden, als Reaktion des Entsetzens über ein reales Verbrechen, bei dem ein Vater seine Tochter über Jahrzehnte hinweg in einem Keller gefangen hielt, sexuell missbrauchte und mehrere Kinder mit ihr zeugte. Dieses extreme Beispiel patriarchaler Gewalt bildet die düstere Folie, vor der *FaustIn and out* seinen sprachmächtigen Monolog entfaltet. Jelinek verweigert sich bewusst einer linearen

Narration oder psychologischen Figurenzeichnung. Stattdessen spricht eine »GeistIn« – ein zynisches, allgegenwärtiges Machtbewusstsein – auf die zur Puppe erstarrte FaustIn ein. Die Sprache selbst wird auch in ihrer Reaktion zum Instrument der Gewalt, zur Reflexionsfläche für ein System, in dem weibliche Subjektivität zum Verstummen gebracht wird.

Mein Vater ist Gott. Er trifft mich von hinten und von vorn und von allen andren guten Seiten auch noch. Ich lege mich hin, ich lege ihn aus, er legt mich da her. Er will es so. Wenn ich mich nur endlich vorurteilsfrei mit ihm beschäftigen würde! Es wäre meine Aufgabe, aber noch habe ich Vorurteile, immer noch. Andre dürfen sich auch nur mit ihm beschäftigen. Doch für die andren ist wenigstens ein anderer ihr Gott. Was geschieht oben, in der Wohnung, in der Regelwohnung mit dem Regelbesatz, mit dem Regalbesatz? Bin nur auf Erzählungen angewiesen. Aber die brauche ich, sonst zergeh ich. Sonst werde ich gelutscht und dann aus Ungeduld zerissen. Ich bin die Ausnahme, von was auch immer. Ich bin unten. Das ist mein Platz. Das ist meine Aufgabe. (Jelinek 2011)

In dieser Passage verdichtet sich Jelineks poetische Strategie: Gewalt wird nicht nur beschrieben, sondern performativ erfahrbar gemacht. Die Figur der FaustIn – eine gebrochene Nachfahrin von Goethes Gretchen – legt in ihrem Monolog die familiäre, gesellschaftliche und religiöse Gewalt in einer eindrucksvollen, sprachlich verdichteten Form offen. Das Zitat bringt die perverse Umkehrung religiöser Verehrung auf den Punkt. Der Vater tritt als omnipotenter Täter auf, dessen Zugriff keinen Raum für Schutz oder Autonomie lässt. Die Gewalt erscheint aus FaustIns Sicht nicht als das Resultat struktureller Machtverhältnisse, sondern als eigene Unzulänglichkeit. Diese Perversion des Schuldverhältnisses spiegelt eine patriarchale Logik, in der Frauen die Verantwortung für ihre eigene Unterdrückung übernehmen sollen, wider.

Die räumliche Trennung zwischen oben und unten betont zusätzlich die soziale und symbolische Marginalisierung der Figur. Die Wohnung oben, die »Regelwohnung mit dem Regelbesatz«, steht für eine scheinbar geordnete Normalität, die sich selbst nicht infrage stellt. In dieser Welt herrschen Norm und Wiederholung, während FaustIn im Unten lebt – einem Ort der Isolation, des Ausschlusses, der Unsichtbarkeit. Dieses Unten erinnert explizit

an Gretchens Kerker in Goethes *Faust*, an jenen Ort der Einsperrung, an dem die weibliche Figur aus der gesellschaftlichen Ordnung herausfällt und sprachlich wie existenziell zerfällt. Ihre Erfahrung ist nicht Teil der Regel, sondern eine Ausnahme – »von was auch immer«. Auch hier wird deutlich: Das Sprechen selbst beginnt sich aufzulösen. Wortspiele, Verschiebungen und absurde Verknüpfungen zeigen, wie Jelinek auch die Sprache als Ort patriarchaler Ordnung angreift und destabilisiert.

FaustIn ist auf »Erzählungen« angewiesen, die sie nicht selbst bestimmt. Ihre Subjektivität ist gebrochen, existiert nur im Spiegel der Geschichten anderer. Dennoch sind diese Erzählungen überlebensnotwendig – »sonst zergeh ich«. Ihre Lage ist paradox: Sie braucht Sprache, doch gerade diese Sprache ist von fremder Gewalt durchdrungen. Am Ende resigniert die Figur, sie begreift ihre Ausgrenzung nicht nur als Schicksal, sondern als Verpflichtung – eine bittere, von der Gewalt selbst auferlegte Rolle.

Die Figur des Mephistopheles erfährt in modernen Adaptionen eine bemerkenswerte Transformation.

Im Übergang zu literarischen Texten des 21. Jahrhunderts zeigt sich deutlich, dass weibliche Faust-Figuren sich einem linearen, teleologisch ausgerichteten Erkenntnismodell verweigern. Stattdessen agieren sie im Modus der Unterbrechung, des Widerstands und der Replik. Der weibliche Faust ist nicht die weibliche Version des Gelehrten, sondern eine literarische Figur, die das Wissen um seine Grenzen kennt – und daraus ästhetisch handelt. Diese Verschiebung der Perspektive eröffnet eine doppelte Lesart: zum einen als Kritik an hegemonialen Wissensordnungen, zum anderen als poetologische Strategie der Subjektverweigerung – im Sinne einer postheroischen Dramaturgie, wie sie vielen zeitgenössischen Theatertexten eigen ist. In Fatma Aydemirs *Doktormutter Faust* (2024) wird diese

Tendenz auf besondere Weise zugespitzt und politisch aktualisiert.

1. Dekonstruktion einer Mythologie: Aydemirs *Doktormutter Faust* als feministische Relektüre

Fatma Aydemirs *Doktormutter Faust* ist eine Aktualisierung des klassischen Faust-Mythos, die zentrale Motive Goethes in die Gegenwart überführt. Der konkrete kreative Impuls (siehe Punkt 2) ging von einer kritischen Auseinandersetzung mit den Machtstrukturen im akademischen Betrieb aus – einem System, das vorgibt, Leistung und individuelle Exzellenz zu belohnen, dabei jedoch die realen politischen und sozialen Exklusionsmechanismen systematisch ausblendet.

Das Theaterstück wurde am 9. September 2023 in Essen uraufgeführt² und seither an zahlreichen renommierten Bühnen gezeigt, unter anderem am Deutschen Theater in Berlin, im Literaturhaus Zürich oder am Münchner Volkstheater. Im Zentrum steht die Figur der Dr. Margarete Faust – bereits die Namenskombination deutet auf eine bewusste Umcodierung des klassischen Stoffes hin. Die bei ihren Student:innen geschätzte Professorin für Gender Studies wird zur Zielscheibe einer reaktionären Kampagne, die sie öffentlich als Verschwörerin diffamiert und ihre akademische Laufbahn massiv bedroht. Margarete Faust steht unter öffentlichem Druck und denkt an Selbstmord.

1.1. Die Dekonstruktion des faustischen Begehrens

Inmitten einer tiefgreifenden Sinnkrise, ausgelöst durch die wissenschaftsfeindliche und populistisch aufgeladene gesellschaftliche Atmosphäre, begegnet Margarete Faust einer diabolischen Gestalt. Anders als in Goethes Vorlage erscheint dieser Mephisto nicht als männlicher Verführer, sondern als fluides, genderloses Wesen – eine Figur jenseits binärer Geschlechtskategorien. Wie sein klassisches Vorbild unterbreitet auch er keinen Pakt im traditionellen Sinn, sondern eröffnet Faust die Möglichkeit, für »etwas Heiterkeit« (Aydemir 2024: 42) ihr jetziges, in eine Sackgasse geratenes Leben aufzugeben.

In diesem Zusammenhang gewinnt auch ein berühmtes Zitat aus Goethes *Faust*, das Aydemir intertextuell markiert, neue Bedeutung: »[...] Hör auf, mit deinem Gram zu spielen, der, wie ein Geier dir am

(2) Die dramaturgischen und ästhetischen Strategien in *Doktormutter Faust* – darunter die postdramatische Brechung der Illusion, intermediale Überlagerungen, chorische Passagen, nichtlineare Erzählstrukturen – eröffnen spannende Perspektiven auf das Verhältnis von Fiktion und Realität. Aufgrund des begrenzten Rahmens der vorliegenden Analyse können diese theatralespezifischen Aspekte des Werkes jedoch nicht berücksichtigt werden.

Leben frisst/Die schlechte Gesellschaft lässt dich fühlen, dass du ein Mensch mit Menschen bist« (Aydemir 2024: 41 und Goethe 1999: 74). In Goethes Werk spricht Mephisto diese Worte zu Faust, um ihn aus seiner selbstgewählten Isolation und seinem überhöhten Weltverdruss zu reißen. Schlechte Gesellschaft – also das Leben unter Menschen, mit all seinen Widersprüchen, Lastern und Unvollkommenheiten – wird dabei als heilsamer Realitätsbezug verstanden, der Faust seiner übermenschlichen Hybris entreißen soll. In Aydemirs Adaption jedoch wird dieser Satz in einen gänzlich anderen Macht- und Erfahrungskontext versetzt. Hier geht es nicht um einen isolierten, männlichen Intellektuellen, der sich aus Weltschmerz zurückzieht, sondern um eine Genderprofessorin, die sich inmitten eines Sturms aus öffentlicher Denunziation, institutioneller Gewalt und persönlichem Begehrn wiederfindet. In diesem Rahmen klingt der Satz doppeldeutig: Die schlechte Gesellschaft ist nicht mehr nur korrigierende Lebenswirklichkeit, sondern auch das toxische Umfeld einer neoliberalen Universität und einer sensationsgierigen Öffentlichkeit, in der moralische Diskurse als Waffe gegen unbequeme Subjekte eingesetzt werden.

Das Zitat gewinnt im feministischen Kontext eine ironisch gebrochene Funktion und verweist auf das Spannungsverhältnis zwischen Individuum und sozialer Ordnung, zwischen Einsamkeit und öffentlicher Exponierung – jedoch nicht mehr im Sinne einer humanistischen Mahnung, sondern als Hinweis auf die Ambivalenz der Gesellschaft selbst. Aydemir dekonstruiert die humanistische Geste Mephists und legt die dunkle Kehrseite spätmoderner Öffentlichkeit offen: Menschlichkeit manifestiert sich in ihr häufig nur im Modus der Überwachung, der Disziplinierung und der moralischen Zuschreibung.

Bereits der ursprüngliche Faust, 1587 von dem Buchdrucker Johann Spies veröffentlicht, war seit seiner ersten Überlieferung eng mit dem universitär-akademischen Milieu verknüpft. Die Figur des Gelehrten, der verbotene Wissensbereiche erkundet, stellte im Kontext der frühen Neuzeit einen Tabubruch dar: Wissen galt als göttlich regulierter Bereich, dessen Grenzen nicht überschritten werden durften, ohne theologische und damit auch politische Konsequenzen zu riskieren. Doch mit dem Fortschreiten der Aufklärung wurde diese Vorstellung zunehmend relativiert – die Überschreitung epistemischer Grenzen verlor ihren Skandalwert.

Fatma Aydemir knüpft an diesen Traditionssstrang an und akzeptiert die alte metaphysische Grenzziehung zwischen legitimer und verbotener Erkenntnis nicht mehr. Sie verlagert den Diskurs. Im Zentrum steht bei ihr nicht die transzendenten Dimension des Wissens, sondern dessen Einbettung in institutionelle, politische und ideologische Strukturen. Forschung erscheint in *Doktormutter Faust* nicht als neutrales, universalistisches Streben nach Wahrheit, sondern als kontingenter, machtvoll regulierter Prozess – geprägt von Zugangsbarrieren, Abhängigkeitsverhältnissen, Diskriminierungserfahrungen und symbolischer Gewalt. Damit transformiert Aydemir das klassische Erkenntnisdrama in eine zeitgenössische Institutionskritik.

Die Konstellation der Paktszene aus Goethes Studierzimmer II wird bei Aydemir verschoben: Auf Mephists Frage nach ihren Wünschen antwortet Margarete Faust lakonisch, sie wünsche sich »eigentlich nichts«. Und doch entspinnt sich eine vielschichtige Verhandlung über Begehrten, Bedürfnis und den Preis individueller Erfüllung. Mephisto schlägt schließlich einen Pakt vor, der formal an Goethe erinnert: »Ich stehe zu deinen Diensten, hier, du stehst in meinem Dienst, drüben.« (Aydemir 2024: 41) Im Zentrum steht erneut eine Wette – wie schon bei Goethe kreist sie um die Hingabe an den vollkommenen Augenblick. Aber:

Es ist nicht der Kuss, der erfüllt,
es ist die Vorstellung von ihm,
es ist die Erinnerung an ihn,
es ist das Schon-mal-geküsst-worden-Sein,
es ist die Hoffnung, den Kuss zu wiederholen
in einem anderen Licht, in einer anderen Zeit
mit einem anderen Bedürfnis.
Es ist das Versprechen auf einen Kuss,
ganz unabhängig davon, ob es sich je erfüllen wird
oder nie. (Aydemir 2024: 42-43)

In *Goethes Faust* ist die Bedingung für den Teufelspakt klar umrissen: Faust verpflichtet sich zur Verdammnis, sobald er einen Moment der Erfüllung erlebt, in dem er sagt: »Werd' ich zum Augenblicke sagen: / Verweile doch! du bist so schön! / Dann magst du mich in deine Fessel schlagen, / Dann will ich gern zu Grunde gehn!« (Goethe 1999: 76). Erst die endgültige Stillstellung des Wunsches, das Aufgehen im Jetzt, legitimiert Mephists Anspruch auf Fausts Seele. Aydemirs *Doktormutter Faust*

hingegen verschiebt diese Bedingung radikal, weil die finale Erfüllung durch ein Begehrten, das sich nicht in einem Moment stillt, sondern das in seiner Unabgeschlossenheit persistiert, ersetzt wird. Wo Goethe den Augenblick als Ort der Auflösung aller Sehnsucht setzt, imaginiert Aydemir das Begehrten als etwas prinzipiell Unabschließbares – als Projektionsfläche, als Spur, als Erinnerung oder als Möglichkeit jenseits ihrer Einlösung. Die Erfüllung liegt nicht in der Tat, sondern in ihrer Imagination, nicht im Vollzug, sondern in der Verschiebung.

Die Wette ist bei Aydemir nicht an eine ekstatische Gegenwart gebunden, sondern entfaltet sich als affektive Bewegung, die zwischen Erinnerung und Erwartung oszilliert. Indem der klassische Moment des Pakts seiner metaphysischen Überhöhung beraubt wird, entmythologisiert Aydemir nicht nur das Motiv selbst, sondern unterläuft auch die patriarchale Logik zielgerichteter Selbstverwirklichung, wie sie Goethes Faust strukturiert. Was dort als existenzieller Höhepunkt erscheint, wird hier zur Reflexion über das fragile Verhältnis von Projektion, Affekt und Vergangenheit. Diese Verschiebung ist nicht nur inhaltlicher, sondern auch ästhetischer Natur: *Doktormutter Faust* verzögert kathartische Auflösung und dramatische Finalität. Stattdessen erzeugt Aydemir eine Ästhetik der Reibung, die die Zuschauer:innen in einen kritischen Modus versetzt, der eindeutige Zuschreibungen unterläuft und affektive Widersprüche offenlegt. Der vermeintliche Augenblick, der »alles rechtfertigt« wird so nicht nur dekonstruiert, sondern durch ein offenes Spannungsverhältnis ersetzt.

1.2. Befreiung vom normativen Blick

In der Folge überschreitet Margarete Faust unter Mephisto Anleitung ihre eigenen ethischen Prinzipien und missbraucht ihre institutionelle Machtstellung. Die sich entfaltende Dynamik ist geprägt von Ambivalenz, gegenseitiger Instrumentalisierung und einem sukzessiven Aufweichen klarer Täter-Opfer-Zuschreibungen.

Zahlreiche ikonische Szenen aus der Faustradition – darunter Auerbachs Keller und die Hexenküche – werden in variiertter Form aufgegriffen. In der Hexenküche steht nicht wie im klassischen Modell die physische Verjüngung Fausts im Vordergrund, sondern eine metaphorische Transformation: Faust soll »vom Auge befreit« werden – eine kritische Reflexion auf

Wahrnehmung, Blick, Macht und Erkenntnis:

Das Auge, das meint bestimmen zu müssen, wer schön ist und begehrswert und schützenswert ist, das Auge, das die Jugend anbetet und die Gefügigkeit und die billigen Reize, die für die herrschende Ordnung keine Bedrohung darstellen, und das Auge, das jedes Zeichen von Alter, von Krankheit, von Schmerz, von Autonomie züchtigt, um seine Macht zu sichern. (Aydemir 2024: 68)

Aydemir transformiert das klassische Erkenntnisdrama in eine zeitgenössische Institutionskritik.

Bei Goethe wird Faust äußerlich wieder begehrswert gemacht, um Gretchen zu verführen. Aydemir transformiert diese Szene radikal: Nicht körperliche Verjüngung steht im Zentrum, sondern eine Ent-Bindung vom normierenden Blick, eine zentrale Kategorie feministischer und postkolonialer Kritik.³ Jenes Auge, das diszipliniert, selektiert und ausschließt, steht für eine epistemische Gewalt, die das Subjekt durch Zuschreibungen von Begehren, Schutzwürdigkeit oder Wert formt. Die Formulierung, Faust solle »vom Auge befreit« werden, verweist auf eine Entkopplung von dieser disziplinierenden Sichtbarkeit und lässt sich als symbolischer Akt der Emanzipation von äußerer Bewertung und disziplinierender Körperpolitik lesen.

In diesem Kontext gewinnt das Denken der katalanischen Kulturwissenschaftlerin Nuria Gómez besondere Relevanz. In ihrer Reflexion über feministische Dissoziation unterstreicht sie die zutiefst konstitutive Bedeutung des Blicks:

Nada nos abraza como una mirada. La mirada del odio, la mirada del amor (...) Pero los ojos, mis ojos, los ojos que miro y que me miran en el espejo, los

ojos por los que he visto el mundo, por los que el mundo se ha asomado a mí. El exterior me conforma a través de los ojos, estoy llena de lo que he visto y de lo que he mirado. (Gómez 2024: 190)

Gómez beschreibt die wechselseitige Formierung des Selbst durch das Sehen und Gesehenwerden – ein Prozess, der in Aydemirs Stück kritisch reflektiert und durchbrochen wird. Margarete Fausts symbolische Befreiung vom Auge ist als Versuch zu verstehen, sich von der normativen, patriarchal und kolonial codierten Blickordnung zu lösen. Beide Autorinnen entwerfen somit ein Modell von Subjektivität, das nicht auf Abgeschlossenheit, sondern auf Verwundbarkeit, Sichtbarkeit und Relationalität basiert – mit dem Ziel, diese Bedingungen sichtbar zu machen und kritisch umzuschreiben.

Und schon tritt Karim auf: ein junger, queerer und racialisiert markierter Doktorand, der Fausts intellektuelle Brillanz bewundert, sich jedoch ihrer Annäherung nur zögerlich öffnet. Die entstehende Beziehung ist von einem tiefen Machtgefälle geprägt: Karim ist auf Fausts Betreuung angewiesen, etwa im Hinblick auf seine Aufenthaltsgenehmigung, während Faust – von Mephisto angestachelt – zunehmend zwischen Begehrn und Übergriffigkeit taumelt. Doch eine klassische Gretchenfigur ist Karim nicht. Gerade weil er in vielerlei Hinsicht Objekt von Projektionen und paternalistischer Fürsorge wird, ließe sich eine solche Lesart zunächst vermuten, doch Aydemir konterkariert sie bewusst. Karim ist keine passive Leidensfigur, sondern eine widerständige, eigenständige Stimme.

Eine Gretchenfigur sucht man in Aydemirs Stück vergeblich. Die Autorin verweigert sich bewusst einem Feminismus, der sich auf die Rettung »armer weißer Mädchen« (Aydemir 2024: 15) beschränkt. Schon im Vorspiel auf dem Theater distanziert sich die Stimme der Autorin von einer solchen Perspektive: »Gretchen ist kein Mensch, den ich retten muss, Gretchen ist eine Figur, die ich abschaffen muss, damit wir alle frei sind. Sie ist bloß das Fantasieprodukt eines privilegierten Cis-Manns aus dem 18. Jahrhundert« (Aydemir 2024: 15).

Statt eine eindimensionale Opferfigur zu zeichnen, entwirft Aydemir in *Doktormutter Faust* Figurenkonstellationen, in denen sich strukturelle Gewalt, persönliche Verstrickung und politische Abhängigkeit auf komplexe Weise überlagern. Ihre

(3) Es würde zu weit führen, diese bekannte Perspektive an dieser Stelle ausführlich darzustellen; ich möchte lediglich darauf hinweisen, dass der Fokus auf genealogische Untersuchungen und perspektivisches Wissen – zentrale Anliegen feministischer Theorie – bei Foucault (2000: 82) bereits mit dem Blick als Konstruktion des Anderen angelegt ist.

Umarbeitung des klassischen Faust-Stoffes zielt nicht auf Erlösung (Faust) oder moralische Reinheit (Gretchen), sondern auf eine radikale Dekonstruktion von Geschlechterrollen, kolonialen Blickregimen und akademischer Autorität. Die Forderung, die Gretchen-Figur *abzuschaffen*, richtet sich nicht nur gegen eine literarische Tradition, sondern gegen das gesamte System patriarchaler, religiös-moralischer Zuschreibungen. Sie ist als symbolischer Akt der Befreiung von internalisierten Zwängen und normativen Weiblichkeitanforderungen zu lesen. Aydemir macht damit jene Grauzonen sichtbar, in denen Macht, Begehrten und Gewalt ineinander greifen, ohne dabei in klare Opfer-Täter-Zuweisungen zu verfallen.

Gerade im Vergleich zur klassischen Faust-Gretchen-Konstellation wird die Tragweite dieser Revision deutlich. In Goethes Drama basiert die Beziehung auf einem Gefälle intellektueller, sozialer und sexueller Macht: Faust verfügt über Bildung, Erfahrung und sogar übernatürliche Hilfe (Mephistopheles), während Gretchen als naiv, religiös gebunden und sozial isoliert erscheint. Ihre Abhängigkeit von Faust äußert sich nicht zuletzt in ihrer Unfähigkeit, sich aus der Beziehung zu befreien, was zu tragischen Konsequenzen führt. Die asymmetrische Beziehung steht exemplarisch für historisch tradierte Machtverhältnisse zwischen den Geschlechtern, wie sie bis heute in Debatten um Missbrauch und strukturelle Ungleichheit virulent sind.

Im klassischen Faust verkörpert die Religionsfrage (Gretchenfrage) den Prüfstein moralischer Verankerung: Sie entscheidet darüber, ob Faust trotz seiner Grenzüberschreitungen Teil einer (christlich geprägten) Gemeinschaft bleibt. In *Doktormutter Faust* wird dieser Bezugspunkt verschoben. An die Stelle der Gottesfrage tritt die Frage nach dem Konsens: Nicht mehr die metaphysische Bindung an ein höheres Prinzip steht im Zentrum, sondern die Übereinstimmung mit den herrschenden sozialen und institutionellen Normen. Die Hauptfigur, Professorin Faust, sieht sich mit einem Konflikt konfrontiert, in dem ihr Handeln – insbesondere in ihrer Beziehung zum Promoventen Karim – im Lichte der Konsensfähigkeit, des sozialen Taks und der Erwartungen akademischer Institutionen beurteilt wird.

Wie Sara Ahmed gezeigt hat, fungieren gerade solche Affektpolitiken in liberalen Gesellschaften als subtile Mechanismen normativer Kontrolle. Begriffe

wie Konsens, Höflichkeit oder Integrationsbereitschaft erscheinen zunächst neutral, stabilisieren aber implizit bestehende Machtverhältnisse – etwa entlang rassifizierter, geschlechtlich codierter oder klassenbezogener Zugehörigkeiten (Ahmed 2014: 138). In diesem Sinne markiert die Frage nach dem Konsens bei Aydemir keine bloße Verhaltensregel, sondern wird zur politischen und affektiven Struktur, innerhalb derer Zugehörigkeit und Abweichung verhandelt werden.

Vor diesem Hintergrund erscheint Margarete Faust nicht mehr als rebellische Erkenntnissucherin, sondern als ambivalente Repräsentantin akademischer Macht, die zugleich durch eigenes Begehrten wie durch die postmigrantische Dynamik ihres Umfelds herausgefordert wird. Die asymmetrische Beziehung zu Karim ist nicht nur institutionell, sondern auch kulturell und geschlechtlich codiert – eine Konstellation, in der Fragen des Konsenses, der Zustimmung und der Grenzüberschreitung neu verhandelt werden müssen.

1.3. Vom Hexensabbat zum Kerker – Queere Verwerfungen des Faust-Mythos

Zurück zum Text: Nach der exzessiven, von queeren und exzentrischen Figuren durchzogenen Walpurgisnacht – einer grotesk-visionären Szene, in der Aydemir nicht nur Goethes Hexensabbat, sondern auch das Vorspiel auf dem Theater durch queerfeministische Umcodierungen reinszeniert – kulminiert das Drama in einem radikalen Rollen- und Bedeutungstausch.

Karim, der im Lauf des Stücks immer wieder als Projektionsfläche für Fausts Begehrten und als Spielball Mephists fungierte, wird zum Auslöser vom Sturz seiner Doktormutter: Er hat sie angezeigt, ob aus Angst, Rache, oder dem Drang nach Selbstschutz bleibt ambivalent. Damit kehrt sich das klassische Täter-Opfer-Verhältnis um: Nicht mehr der männliche Faust verführt und verlässt ein Gretchen, sondern ein racialisiert und queer codierter Gretchen-Karim bringt die mächtige Margarete Faust zu Fall. Die einst gefeierte Wissenschaftlerin findet sich wie Goethes Gretchen im Kerker wieder. Die Allegorie verdichtet sich: In einer patriarchalen Welt, die vorgibt, emanzipiert zu sein, wird eine Frau wegen Begehrten, Macht und Schuldvermutung inhaftiert.

In der letzten Szene tritt Karim in den Kerker. Er hat nun die Macht, die einst Faust hatte. Er bietet ihr

an, die Anzeige zurückzuziehen. Doch Faust weigert sich in einer Geste radikaler Selbstverantwortung und in resignierter Einsicht in die Unauflösbarkeit der Lage.

Du sollst gehen! Ich habe mich getäuscht. Es hilft nichts, sich der Welt zu entziehen, ich trage sie in mir. Es ist kein Entkommen. Und es macht keinen Unterschied mehr. Der Kerker da draußen mag größer sein, aber er ist doch auch bloß ein Kerker.
(Aydemir 2024: 156)

Das Zitat kondensiert zentrale Themen des Stücks: Selbsttäuschung, Verstrickung, die Unmöglichkeit der Flucht vor gesellschaftlichen Strukturen und die innere Verfasstheit als Spiegel äußerer Machtverhältnisse. In einer Welt, in der Machtstrukturen nicht nur äußerlich repressiv, sondern innerlich eingeschrieben sind, ist kein Entkommen möglich (jedenfalls nicht im klassischen oder faustischen Sinne der Befreiung). Aydemir dekonstruiert die Idee eines souveränen Subjekts und ersetzt sie durch ein komplexes Bild von Subjektivierung unter Bedingungen gesellschaftlicher Durchdringung. Dieser scheinbar resignative Ton am Ende des Stücks ist dabei weniger Ausdruck individueller Ohnmacht als vielmehr Anklage gegen die herrschenden Verhältnisse. Indem Aydemir die Mechanismen sozialer Kontrolle und Ausgrenzung sichtbar macht, fordert sie zu einer kritischen Auseinandersetzung mit Macht, Begehren und Zugehörigkeit in der Gegenwart auf und eröffnet damit Räume für ein politisches Denken jenseits des faustischen Erlösungsnarrativs.

2. Institutionen, Identitäten, Intersektionen: Der gesellschaftliche Resonanzraum

Bereits im ersten Bild, Nacht, wird im Dialog zwischen Margarete Faust und ihrer Assistentin Valeria deutlich, dass die Handlung in einem autoritär und konservativ regierten Staat verortet ist. Vor diesem Hintergrund zeichnet sich ein alarmierender Trend ab: die gezielte Einschränkung akademischer Freiheiten und medizinischer Selbstbestimmung im Namen von Tradition, nationaler Identität oder dem Schutz der Familie. Aydemir thematisiert bewusst den autoritären Backlash der Gegenwart und verankert ihn, ohne dies explizit zu machen, in konkrete politische Kontexte wie sie in der Türkei, Polen oder

Ungarn gelebt werden. In diesen Ländern werden Gender Studies aus den Universitäten verbannt, weil ihnen ein vermeintlich ideologischer Charakter unterstellt wird; Mediziner:innen, die sichere Schwangerschaftsabbrüche ermöglichen, werden kriminalisiert oder öffentlich diffamiert.

Diese Repression ist kein Randphänomen, sondern Ausdruck eines systematischen Angriffs auf Wissen, Körper und Geschlechterverhältnisse. Die Einschränkung reproduktiver Rechte und die Zensur kritischer Forschung greifen dabei als Teil eines umfassenden autoritären Kulturmangels gegen Diversität, Pluralismus und das Recht auf Selbstbestimmung von Frauen und queeren Personen ineinander. *Doktormutter Faust* ist in diesen gesellschaftlichen Kontext eingebettet – ein Kontext, der angesichts aktueller Entwicklungen auch in den USA oder der wachsenden Rechtsradikalisierung in Europa keineswegs als dystopisch, sondern zunehmend als realitätsnah erscheint.

Doch Aydemirs Blick reicht über staatlich-institutionelle Machtapparate hinaus. Die Autorin verhandelt auch die Ambivalenzen innerfeministischer Machtverhältnisse, insbesondere im akademischen Raum. Sie weist explizit (Behrendt und Wille 2024) auf konkrete Fälle, in denen Frauen in Führungspositionen ihre institutionelle Autorität potenziell missbräuchlich ausüben. In diesem Zusammenhang gewinnt der Fall der Literaturwissenschaftlerin Avital Ronell und ihres ehemaligen Doktoranden Nimrod Reitman besondere Relevanz. Denn ähnlich wie in *Doktormutter Faust* handelt es sich um eine Konstellation, die die bisherige Täter-Opfer-Dichotomie innerhalb der Debatten um Machtmisbrauch und sexuelle Übergriffe im akademischen Feld infrage stellt.

Nach einer fast einjährigen Untersuchung wurde Ronell 2018 von der New York University schuldig gesprochen, Reitman sexuell, physisch und verbal belästigt zu haben. Infolgedessen wurde sie für ein akademisches Jahr suspendiert. Der Fall sorgte für besonderes Aufsehen, da Ronell als prominente feministische Intellektuelle galt und u. a. von Judith Butler öffentlich verteidigt wurde. Ronells Verhalten – darunter die Verwendung intimer Kosenamen, das erzwungene Teilen eines Bettess sowie weitere unerwünschte körperliche Annäherungen – wurde von Reitman dokumentiert und als Ausdruck struktureller Übergriffigkeit beschrieben, derer er sich aufgrund der asymmetrischen Machtverhältnisse und aus Furcht vor

akademischen Konsequenzen nicht entziehen konnte. Während Ronell die Beziehung im Nachhinein als performativ überhöht und im Kontext eines queeren intellektuellen Milieus verortete, beschrieb Reitman sie als missbräuchliche Konstellation institutioneller Abhängigkeit.

Der Fall stellt grundlegende Annahmen feministischer Theorie zur Disposition: Er zeigt, dass institutionelle Macht nicht essentialistisch an das Geschlecht gebunden ist, sondern relational verteilt und performativ hergestellt wird. Judith Butlers zentrale These, dass Gender nicht fest an Subjekte gebunden, sondern durch Praktiken hervorgebracht wird, bestätigt sich hier auch im Machtkontext: Marginalisierte Akteur:innen können selbst zu Täter:innen werden, wenn sie über das entsprechende symbolische und institutionelle Kapital verfügen.

Doktormutter Faust thematisiert die prekäre Nähe von Lehre, Autorität und Affekt im universitären Raum. Gerade diese Verschränkung offenbart sich als neuralgischer Punkt der akademischen Kultur. Der Kulturwissenschaftler Bernd Hüppauf bringt dies in seinem Band *Eros, Wahrheit und Macht* in eine prägnante Formel und diagnostiziert eine tiefgreifende Krise universitärer Bildungsbeziehungen:

Die emotionale Beziehung zwischen Lehrenden und Studierenden ist Teil der strukturellen Krise. [...] Grundlegend ist die Frage der Autorität. Der Bildungsauftrag der Universität ist in Gefahr zu zerfallen. Lassen sich in der Gegenwart Regeln für eine Lehre aufstellen, die nicht nur zum Expertentum führt, sondern eine Verbindung des Kognitiven mit dem Affektiven erlaubt und zur Bildung von verantwortungsbewussten Subjekten beiträgt? (Hüppauf 2019: 38)

Aydemirs Stück lässt sich in diesem Sinne als literarische Reflexion eben dieser Krise verstehen – einer Krise, in der die Grenzen zwischen Fürsorge, Manipulation, Projektionsfläche und institutioneller Macht verschwimmen. *Doktormutter Faust* macht erfahrbar, wie Autorität im universitären Kontext nicht nur disziplinär, sondern auch emotional und symbolisch ausgeübt wird – und wie diese Konstellation gleichermaßen emanzipatorisch wie übergriffig wirken kann. Es ist, als hätte dabei der Teufel seine Hand im Spiel.

Auch der Fall der türkischstämmigen Shermin Langhoff, seit 2013 Intendantin des Maxim Gorki

Theaters in Berlin, wirft ein Schlaglicht auf die strukturellen Spannungen, mit denen feministische und diversitätssensible Kulturpolitik in mehrheitlich patriarchal und weiß geprägten Institutionen konfrontiert ist. Ausgangspunkt war eine öffentlich stark rezipierte Kontroverse um Vorwürfe eines toxischen Arbeitsumfelds und eines Klimas der Angst, das Langhoff verbreitet haben soll. Eine Dramaturgin, die sich kritisch geäußert hatte und nach eigenen Angaben im Zusammenhang mit ihrer Elternzeit diskriminiert wurde, klagte gegen die Nichtverlängerung ihres Vertrags.

Die Auseinandersetzung diente in der öffentlichen Debatte als Lackmustest für die tatsächliche institutionelle Bereitschaft zu Gleichstellung, Machtkritik und inklusiver Teilhabe. Zugleich zeigt sie exemplarisch, wie schnell emanzipative Ansätze selbst unter Verdacht geraten können – und wie konflikthaft der Anspruch auf strukturellen Wandel innerhalb etablierter Machtverhältnisse verhandelt wird.

Jenseits der juristischen Dimension offenbart sich hier ein strukturelles Muster: Langhoff gehört zu den wenigen Frauen *of Color* in leitenden Positionen der deutschen Theaterlandschaft. Ihre Arbeit am Gorki steht paradigmatisch für ein Theater, das intersektionale Perspektiven, postmigrantische Biografien und politische Gegenwartsdiagnosen in den Mittelpunkt stellt. Dass gerade eine solche Intendantin zur Zielscheibe öffentlicher und institutioneller Kritik wird, verweist auf tieferliegende Mechanismen der Abwehr gegenüber Führungsfiguren, die etablierte Machtstrukturen infrage stellen. Was bei männlichen Intendanten als durchsetzungsfähig oder profilstark gilt, wird bei Frauen – und insbesondere bei nicht-weißen Frauen – häufig als autoritär, unnahbar oder übergriffig codiert.

Aydemirs *Doktormutter Faust* lässt sich im Licht von Andreas Reckwitz' Analyse spätmoderner Sichtbarkeitsregime schärfer konturieren. In *Die Gesellschaft der Singularitäten* (2018: 51-52) beschreibt Reckwitz den Wandel von disziplinären zu kompetitiven Anerkennungslogiken: Nicht mehr institutionelle Zugehörigkeit, sondern symbolische Einzigartigkeit entscheidet über Sichtbarkeit und Ausschluss. Margarete Faust verkörpert ein solches spätmodernes Subjekt – akademisch exponiert, moralisch aufgeladen und zugleich strukturell verletzlich. Ihre Stellung als Professorin für Gender Studies basiert auf Authentizität, Exzellenz und moralischem Anspruch –

Eigenschaften, die nur anerkannt bleiben, solange sie dem System entsprechen.

Die moralische Sichtbarkeit (Reckwitz 2015) wird im Stück zur Falle: Margarete Faust gerät nicht wegen eines konkreten Fehlverhaltens unter Druck, sondern weil sie symbolisch zur Projektionsfläche öffentlicher Empörung wird. Anerkennung schlägt in Kontrolle um – ein Mechanismus, den Aydemir eindrücklich offenlegt. Sichtbarkeit erscheint dabei nicht als Ressource, sondern als ambivalentes Herrschaftsinstrument.

Zugleich zeigt das Stück die affektive Verwundbarkeit Fausts. Ihr Bedürfnis nach Nähe und Anerkennung kollidiert mit institutionellen Rollenerwartungen. In Anlehnung an Reckwitz lässt sich so rekonstruieren, wie die spätmoderne Aufmerksamkeitsökonomie insbesondere im akademischen Feld nicht nur neue Machtformen, sondern auch neue Zonen subjektiver Verletzlichkeit erzeugt.

Die öffentliche Kritik an Shermin Langhoff markiert eine Repräsentationskrise, in der Fragen nach Legitimität, Führung und Macht entlang intersektionaler Linien verhandelt werden. Dass eine politisierte Frau *of Color* für ihr Führungsverhalten attackiert wird, verweist auf die Abwehr eines institutionellen Wandels, der feministische Kulturprojekte nicht nur thematisch, sondern auch personell neu besetzt. Zentral ist hier die Frage: Wer darf feministische Autorität verkörpern?

Kimberlé Crenshaws Theorie der Intersektionalität (1989) bietet einen analytischen Schlüssel für diese Konstellation. *Doktormutter Faust* entfaltet ein komplexes Machtgefüge, in dem sich Geschlecht, Herkunft, Klasse und Begehren überlagern. Der queere, marokkanischstämmige Doktorand Karim ist nicht nur akademisch, sondern auch sozial und affektiv von seiner weißen Professorin Margarete Faust abhängig. Seine Lage verkörpert exemplarisch jene strukturelle Verwundbarkeit, die Crenshaw als mehrdimensionale, nicht additive Diskriminierung beschreibt: eine Konvergenz rassistischer, homophober und klassistischer Ausschlüsse (Crenshaw 1991: 1296).

Aydemir unterzieht auch die Figur feministischer Autorität einer kritischen Reflexion: Margarete Faust verkörpert eine hegemoniale, weiß-akademische Position, die sich als emanzipatorisch inszeniert, dabei jedoch unreflektiert herkömmliche Machtstrukturen reproduziert. *Doktormutter Faust* zeigt, wie ein Feminismus ohne intersektionales Bewusstsein zur

Herrschaftspraxis werden kann – eine Warnung, die Crenshaw schon in *Mapping the Margins* mit Nachdruck formuliert hat. Aydemir dramatisiert, was Crenshaw analytisch beschreibt: die unauflösbare Verschränkung von Anerkennung, Abhängigkeit und Ausschluss im akademischen Feld.

In der Summe lässt sich *Doktormutter Faust* also auch als literarische Inszenierung jener intersektionalen Verstrickungen lesen, die Crenshaw theoretisch analysiert hat. Aydemir gelingt es, strukturelle Ungleichheiten nicht nur zu benennen, sondern sie dramatisch erfahrbar zu machen, nicht in der Abstraktion, sondern in der konkreten Beziehung zwischen zwei ungleich positionierten Figuren. Damit geht das Stück über eine individuelle Anklage hinaus: Es entlarvt eine institutionelle Logik, in der Emanzipation zur Maske hegemonialer Macht werden kann, wenn sie sich nicht der eigenen blinden Flecken stellt.

3. Jenseits der Rollen: Queere Transpositionen und das Ende binärer Ordnungen

Wie bereits im klassischen Faust-Stoff exemplarischmoralische, metaphysische und gesellschaftliche Konflikte am Einzelschicksal (etwa Gretchens) verhandelt werden, zeigt Fatma Aydemir in ihrer Version anhand der Beziehung zwischen Margarete Faust und Karim eine Konstellation auf, die Fragen von Klasse, Gender, Race und Begehrungen miteinander verschränkt. Anders als bei Goethe geht es jedoch nicht um individuelle Schuld, sondern um ein strukturell verankertes Drama. Gerade darin liegt das kritische Potenzial ihrer intersektionalen Aktualisierung.

Aydemir macht soziale Ungleichheit durch die asymmetrische Beziehung zwischen der weißen, akademisch etablierten Professorin und ihrem queeren, postmigrantischen Doktoranden konkret erfahrbar. Diese Konstellation bildet die Reibungsfläche, an der sich der historische Faust-Mythos neu konturiert. Wie bei Goethe verweist der individuelle Konflikt auf tiefere gesellschaftliche Strukturen: Dort kulminiert der Zwiespalt zwischen Begehrungen und Erkenntnisstreben in der Zerstörung Gretchens; hier verwandelt sich der emanzipatorische Anspruch universitärer Lehre in ein Instrument symbolischer Vereinnahmung. Die Figur der Doktormutter wird so zur Allegorie einer vermeintlich progressiven, aber hierarchisch

operierenden Institution, in der sich Emanzipation zur Rhetorik hegemonialer Dominanz verkehrt und zuletzt scheitern muss.

Doch Aydemirs Stück geht über die Analyse institutioneller Machtverhältnisse hinaus. Es unterläuft die binäre Logik von Geschlecht und Begehrten und destabilisiert die ikonischen Figurenkonstellationen des klassischen Faust-Stoffs. Im Zentrum steht kein einfacher Rollentausch – Faust als Frau, Gretchen als Mann –, sondern eine grundsätzliche Verunsicherung kategorialer Zuschreibungen. Wie Aydemir in einem Interview betont, interessiert sie nicht die Umkehrung, sondern die Auflösung der Figurenstruktur: »Wichtiger war mir, Gretchen aufzulösen – wobei der Prozess offenbleibt: Ist Karim ein Gretchen – oder sind nicht vielmehr Faust und Gretchen in einer Figur vereint?« (Behrendt und Wille 2024).

Gerade in dieser offenen, uneindeutigen Überlagerung von Geschlechtsidentität und Begehrten liegt die subversive Kraft der Neufassung. Aydemir entwirft keine alternative Heldengeschichte, sondern dekonstruiert das mythische Machtgefüge selbst – in einer Sprache, die Ambivalenz nicht auflöst, sondern produktiv macht. Diese gezielte Uneindeutigkeit prägt das gesamte Stück – von der Figurenliste, in der Faust mit dem Pronomen »sie/ihr« geführt wird, über den geschlechtsfluiden Mephisto bis hin zur ambivalenten Position Margarete Fausts, die zugleich Täterin und Opfer ist: akademisch mächtig, doch politisch bedroht durch ein antifeministisches Regime.

Aydemir unterläuft bewusst die Erwartung einer eindeutigen Repräsentation queerer Identitäten. Figuren wie Karim verkörpern komplexe Verschränkungen von Begehrten, Hierarchie, Fürsorge und Abhängigkeit. In seiner Beziehung zu Faust ist er zugleich bewundernder Schüler und sexuelles Objekt, zugleich akademisch ambitioniert und rechtlich vulnerabel. Die Frage, ob er »ein Gretchen« ist, bleibt unbeantwortet – stattdessen werden Faust und Gretchen, Begehrten und Macht, Täter- und Opferrollen ununterscheidbar verwoben.

Die Entscheidung, Mephisto als genderfluide Figur zu gestalten, geht weit über eine ästhetische Geste oder ein Zeichen zeitgenössischer Diversität hinaus. Sie ist integraler Bestandteil der strukturellen Verunsicherung, die Aydemirs Stück auf der Ebene von Identität, Macht und Begehrten inszeniert. In der Tradition männlich codierter Teufelsfiguren steht Mephisto für das Prinzip der Verführung, der

Manipulation und des Wissens um die Schwächen des Menschen. Aydemirs Neufassung bricht mit dieser eindeutigen Zuordnung: Ihr Mephisto ist weder klar weiblich noch männlich, sondern bewegt sich entlang eines Spektrums geschlechtlicher Identitäten – ein bewusst instabiler Pol im dramatischen Gefüge.

Diese Neucodierung hat tiefgreifende dramaturgische und politische Implikationen. Als genderfluide Figur verkörpert Mephisto die Unfassbarkeit normativer Zuschreibungen – und bildet damit eine Gegenfigur sowohl zur wissenschaftlichen Rationalität Fausts als auch zur stereotypisierten Weiblichkeit Gretchens. Mephisto wird zur Projektionsfläche ambivalenter Begierden und zugleich zur Instanz der Enthüllung: Er legt nicht

Geschlecht, Begehrten und Autorität existieren nicht als fixe Identitäten, sondern als Effekte sozialer Praktiken.

nur die inneren Widersprüche der Figuren offen, sondern entlarvt auch die Machtmechanismen, die sich hinter scheinbar progressiven Selbsterzählungen verbergen. In dieser Funktion verweist Mephisto auf das performative Moment von Geschlecht und destabilisiert gezielt die Illusion stabiler Identität.

Genau hier lässt sich ein theoretischer Anschluss an Judith Butler (1990) herstellen, die Geschlecht nicht als feste Eigenschaft, sondern als sozial produzierte und performativ hervorgebrachte Praxis versteht. Mephisto, dessen Pronomen im Verlauf des Stücks wechseln, verkörpert exemplarisch diese fluide Identität: eine Figur, die sich situativ transformiert und damit das illusionäre Fundament fester Geschlechtszuschreibungen unterläuft. Diese Anlage ist zugleich als ästhetische Strategie zu lesen, die die subversive und schwer greifbare Macht Mephists unterstreicht – eine Macht, die sich jeder binären Einordnung entzieht, sei es männlich/weiblich, gut/böse oder Lehrender/Lernender.

In einem Stück, das systematisch mit der Auflösung klassischer Rollen arbeitet, übernimmt Mephisto eine Scharnierfunktion: Als nicht fixierbare Instanz unterläuft er nicht nur das binäre Geschlechtersystem, sondern auch die moralische und narrative Struktur des Dramas. Seine fluide Erscheinung spiegelt die ästhetische wie politische Radikalität des Textes – eine Radikalität, die nicht in der Behauptung neuer Eindeutigkeiten liegt, sondern in der produktiven Verunsicherung normativer Kategorien.

Gleichzeitig steht Mephisto in Aydemirs Stück exemplarisch für die Ambivalenz moderner Institutionen wie die Universität, in der sich progressive Diskurse und autoritäre Strukturen überlagern. Als genderfluide Figur fungiert Mephisto als Spiegel jener strukturellen Widersprüche, die Aydemir im akademischen Raum sichtbar macht: Hierarchien, Begehren, Abhängigkeiten, Performanz. Mephisto ist dabei keine klar greifbare Figur, sondern ein bewegliches Prinzip der Verunsicherung, eine Verkörperung jener transgressiven Kraft, die Grenzen infrage stellt und bestehende Ordnungen unterläuft.⁴

Insgesamt wird Mephisto so zum Symbol für die Unordnung innerhalb scheinbar geordneter Systeme. Die genderfluide Ausgestaltung destabilisiert nicht nur tradierte Geschlechterrollen, sondern bringt auch die Widersprüche feministischer, akademischer und gesellschaftlicher Ordnungen zum Vorschein. In Aydemirs *Doktormutter Faust* ist Mephisto somit eine zentrale ästhetische und politische Figur, die das Gefüge von Macht, Geschlecht und Wissen in Bewegung versetzt und seine Strukturen entlarvt.

4. Schlussfolgerungen

Fatma Aydemirs *Doktormutter Faust* stellt eine radikale Neuverhandlung des Faust-Mythos dar. Anders als in der klassischen Tradition, in der Faust als männlicher Universalgelehrter intellektuelle Autonomie verkörpert, entwirft Aydemir eine weibliche Hauptfigur, die als feministisch positionierte Akademikerin zwischen Selbstermächtigung und institutioneller Begrenzung agiert. Die ehemals universal gedachte Gelehrtenfigur wird so zum Schauplatz intersektionaler Konflikte und

gesellschaftlicher Widersprüche.

Der Zugriff auf den Stoff ist dabei keine bloße Aktualisierung, sondern eine gezielte mythopoetische Intervention: Die ikonische Dreierkonstellation Faust – Mephistopheles – Gretchen wird umcodiert. Margarete Faust avanciert zur ambivalenten Protagonistin, Mephisto zur genderfluiden Spiegelinstanz innerer und struktureller Widersprüche, und die Figur Karim übernimmt zentrale Elemente der Gretchen-Rolle, ohne sich auf die Opferposition festlegen zu lassen. Als queerer, postmigrantischer Doktorand verkörpert Karim eine prekäre Subjektposition, in der rassifizierende, geschlechtliche und soziale Machtachsen auf komplexe Weise ineinandergreifen. Die Beziehung zwischen Faust und Karim steht exemplarisch für die Verschränkung von Begehrten, Fürsorge, Macht und Abhängigkeit im akademischen Feld.

Fausts Selbstinszenierung – intellektuell, ironisch, scheinbar widerständig – kollidiert mit einer Wissenschaftskultur, die trotz Gleichstellungsdiskursen von patriarchalen, rassifizierenden und klassistischen Strukturen durchzogen ist. Die Gender-Professorin erscheint dabei als doppelt codierte Autorität: einerseits machtvoll und etabliert, andererseits verwundbar gegenüber öffentlicher Denunziation und institutioneller Disziplinierung. Sie steht exemplarisch für einen hegemonialen Feminismus, der Emanzipation verspricht, aber selbst ausgrenzend wirken kann.

Doktormutter Faust ist nicht zuletzt eine Reflexion über die Bedingungen akademischer Subjektwerdung – über die Frage, wie Anerkennung, Sichtbarkeit und Zugehörigkeit hergestellt und zugleich reguliert werden. Das Stück zeigt, dass Geschlecht, Begehren und Autorität nicht als fixe Identitäten existieren, sondern als Effekte sozialer Praktiken – fluid, konflikthaft, und immer auch prekär. So wird die Universität zur Bühne symbolischer Machtverhältnisse, nicht als neutraler Ort der Bildung, sondern als institutioneller Raum, in dem über das Recht auf Wissen, Lehre, Liebe und Selbstverfügung verhandelt wird. Aydemirs Drama verknüpft literarische Form, postmigrantisch-feministische Theorie und institutionelle Erfahrung zu einer ästhetisch verdichteten Kritik der Gegenwart. Der Faust-Mythos dient dabei als Spiegel gesellschaftlicher Verhältnisse, in denen Subjektivität untrennbar mit politischen Machtstrukturen verknüpft ist.

(4) Natürlich erinnert auch dieser Gedanke an das Vorbild: FAUST: Wie nennst du dich? MEPHISTOPHELES: Die Frage scheint mir klein / Für einen, der das Wort so sehr verachtet, / Der, weit entfernt von allem Schein, / Nur in der Wesen Tiefe trachtet. FAUST: Bei euch, ihr Herrn, kann man das Wesen / Gewöhnlich aus dem Namen lesen, / Wo es sich allzu deutlich weis't, / Wenn man euch Fliegengott, Verderber, Lügner heißt'. / Nun gut, wer bist du denn? MEPHISTOPHELES: Ein Teil von jener Kraft, / Die stets das Böse will und stets das Gute schafft. FAUST: Was ist mit diesem Rätselwort gemeint? MEPHISTOPHELES: Ich bin der Geist, der stets verneint! / Und das mit Recht; denn alles, was entsteht, / Ist wert, daß es zugrunde geht; / Drum besser wär's, daß nichts entstünde. / So ist denn alles, was ihr Sünde, / Zerstörung, kurz, das Böse nennt, / Mein eigentliches Element. (Goethe 2009: 64-65).

Bibliografie

- Ahmed, S. (2014).** *The Cultural Politics of Emotion* (2. Auflage). Edinburgh University Press.
- Aydemir, F. (2024).** *Doktormutter Faust*. Suhrkamp.
- Bauer, M. (2018).** *Der literarische Faust-Mythos: Grundlagen – Geschichte – Gegenwart*. J.B. Metzler.
- Behrendt, E. & Wille, F. (2024).** Wo aus Verführung Übergriff wird. Die Autorin Fatma Aydemir im Gespräch über ihr erstes Theaterstück »Doktormutter Faust«. *Theater heute*, 1.
- Berger, A. (2021).** *Women's Writing in Contemporary Germany: Social and Literary Change*. Oxford University Press.
- Butler, J. (1990).** *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge.
- Butler, J. (2009).** *Die Macht der Geschlechternormen und die Grenzen des Menschlichen*. Aus dem Amerikanischen von Karin Wördemann und Martin Stempfhuber. Suhrkamp.
- Cirlot, V. (2020).** *Figuras del saber místico*. Siruela.
- Crenshaw, K. (1989).** Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics. *University of Chicago Legal Forum*, 1, 139-167.
- Crenshaw, K. (1991).** Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color. *Stanford Law Review*, 43 (6), 1241-1299.
- De No Honoribias, M. (2020).** *Como alma que lleva el Diablo*. Autopublicado.
- Doering, S. (2001).** *Die Schwestern des Doktor Faust. Eine Geschichte der weiblichen Faustgestalten*. Wallstein.
- Doering, S. (o. J.).** Weibliche Faustgestalten. *Forschung aktuell*. <https://www.presse.uni-oldenburg.de/f-aktuell/01-doering.html>
- Foucault, M. (2000).** Nietzsche, die Genealogie, die Historie. In M.F., *Von der Subversion des Wissens*. 5. Auflage (69-90.). Fischer.
- Gimber, A. & Hernández González, M. I. (Hrsg.) (2008).** *Fausto en Europa. Visiones de los demonios y el humor faustico*. Editorial Complutense.
- Goethe, J.W.v. (1999).** *Faust. Texte*. Deutscher Klassiker Verlag.
- Gómez, N. (2024).** *Traumacore: Crónicas de una disociación feminista*. Editorial Cielo Santo.
- Grey, E. L. (2019).** *Margarete – Rückkehr einer Frau*. AvivA Verlag.
- Hahn-Hahn, I. Gräfin v. (2014).** *Gräfin Faustine*. Henricus - Edition Deutsche Klassik.
- Hammouri, S. (2020).** Roland Barthes: Myth. Critical Legal Thinking. Law and the Political. <https://criticallegalthinking.com/2020/06/12/roland-barthes-myth/>
- Hausbacher, E. (2019).** *Migration und Literatur: Transnationale Schreibweisen und ihre postkoloniale Lektüre*. Transcript.
- Hooks, B. (1981).** *Ain't I a Woman? Black Women and Feminism*. South End Press.
- Huerta Calvo, J. (2008).** Un Fausto en clave de humor: »La Mefistófela« de Benavente. In A. Gimber & M.I. Hernández González (Hrsg.), *Fausto en Europa. Visiones de los demonios y el humor faustico* (229-240). Editorial Complutense.
- Hüppauf, B. (2019).** *Eros, Wahrheit und Macht. Anatomie eines #me-too-Falles in der Wissenschaft*. Schwabe.
- Jelinek, E. (2011).** *FaustIn and out. Sekundärdrama zu Urfraust*. Rowohlt Theater Verlag [verfügbar auch unter <https://original.elfriedejelinek.com/ffaustin.html>].
- Morgner, I. (1974).** *Leben und Abenteuer der Trobadora Beatriz nach Zeugnissen ihrer Spielfrau Laura*. Luchterhand.
- Morgner, I. (1983).** *Amanda. Ein Hexenroman*. Luchterhand.
- Munson Deats, S. (2010).** *Doctor Faustus: A Critical Guide*. Continuum.
- Navratil, M. (2013).** Ich wollte meine Unschuld endlich loswerden: The Subversion of Wilhelmine Gender Norms in Fran Wedekind's »Franziska«. *German Life and Letters*, 66 (3), 277-291.
- Nünning, V. & Nünning, A. (Hrsg.) (2004).** *Erzähltextanalyse und Gender Studies*. Metzler.
- Pérez-Pla Villuendas, E. (2024).** *La articulación del tema de Fausto en la postmodernidad: sus caminos en la literatura, el cine y el cómic hasta su reelaboración pop en The Wicked + The Divine* [Dissertation, Universidad Complutense de Madrid].
- Ramis, H. (2000).** *Bedazzled II*. Regency Enterprises.
- Rechtién, R. A. (1997).** *Emancipation, Commitment and Responsibility: A Study of Christa Wolf's Writing* [Dissertation, University of London].
- Reckwitz, A. (2015).** Die Transformation der Sichtbarkeitsordnungen. Vom disziplinären Blick zu den kompetitiven Singularitäten. *Soziopolis. Gesellschaft beobachten*. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-soar-82434-7>.
- Reckwitz, A. (2018).** *Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne* (5. Auflage). Suhrkamp.
- Rosso, M. & Sbarra, S. (Hrsg.) (2023).** *Literatur der (Post-)Migration: Komplexitäts- und Identitätsfragen der deutschsprachigen Literatur im globalisierten Zeitalter*. Fondazione Università Ca' Foscari. <https://doi.org/10.30687/978-88-6969-734-0>
- Schauspiel Essen (2024).** *Doktormutter Faust*. Uraufführung. Programmheft. Theater und Philharmonie Essen.
- Scholz, R. (2011).** *Die Geschichte der Faust-Forschung. Weltanschauung, Wissenschaft und Goethes Drama*, Band 1. Königshausen & Neumann.
- von Flotow, L. & Kaindl, K. (Hrsg.) (2021).** *The Routledge Handbook of Translation, Feminism and Gender*. Routledge.
- Wedekind, F. (2023).** *Franziska: Ein modernes Mysterium in fünf Akten*. Henricus - Edition Deutsche Klassik.