

CLAUDIA KELLER

FAUSTVERWANDLUNGEN

Goethes *Faust* in der bildenden Kunst nach 1945

Timm Ulrichs' Gemälde *Denn was man schwarz auf weiss besitzt* (1984) steht exemplarisch für die Auseinandersetzung der zeitgenössischen Kunst mit Goethes *Faust*: weg von den Faust-Illustrationen, hin zu subkutanen Reaktualisierungen (Abb. 1). Auf schwarzem Grund erscheint viermal untereinander in den Farben Rot, Gelb, Grün und Blau das titelgebende Zitat aus dem ersten Teil der Tragödie: »Denn was man schwarz auf weiss besitzt, kann man getrost nach Hause tragen.«¹ Ulrichs verwendet eines der zahlreichen Verspaare Goethes, die zu einem »geflügelten Wort« geworden sind, das vom Künstler jedoch auf die ursprüngliche bildhafte Problematik zurückgeführt wird. Was in der Schülerzene bereits sentenziös daherkommt, verarmt vollends zu einer unreflektierten Redewendung in einem Bürgertum, das sich noch immer mit Goethes Namen schmückt, sich mit seinem Werk jedoch nicht mehr auseinandersetzt. Wenn Ulrichs das weiße Papier in einen schwarzen Hintergrund verkehrt und die schwarze Tinte durch einen vierfachen Schriftzug mit je verschiedener Kolorierung ersetzt, dann macht er die Bewegung vom geflügelten Wort, das seinem Kontext entrissen für sich zu stehen beginnt, über die Maxime zur Binsenwahrheit sichtbar. Mit der Vervielfältigung und der Kolorierung kehrt er diese Bewegung um und verleiht dem Faust-Vers neue Lebendigkeit. Ulrichs Sprachgemälde führt vor Augen, dass es in der Komplexität der Welt keine einfältigen und einfarbigen Wahrheiten gibt, die man – einmal gelernt – »getrost nach Hause tragen« könnte; vielmehr schafft es eine Differenz zwischen Gesehenem und Gelesenem und macht damit auf die Kluft zwischen Wahrnehmung und Sinnstiftung aufmerksam.

1 Faust I, V. 1966 f., in: FA I, 7/1, S. 84 (= Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche, hg. von Friedmar Apel, Hendrik Birus, Anne Bohnenkamp-Renzen u. a., 40 Bde., Frankfurt a. M. 1985–2013 (Frankfurter Ausgabe)). Hier und im Folgenden wird diese Ausgabe mit der Sigle FA gefolgt von der Band- und Seitenangabe zitiert. Ich danke Maximilian Bach für die ebenso genaue wie kritische Lektüre des Manuskripts.

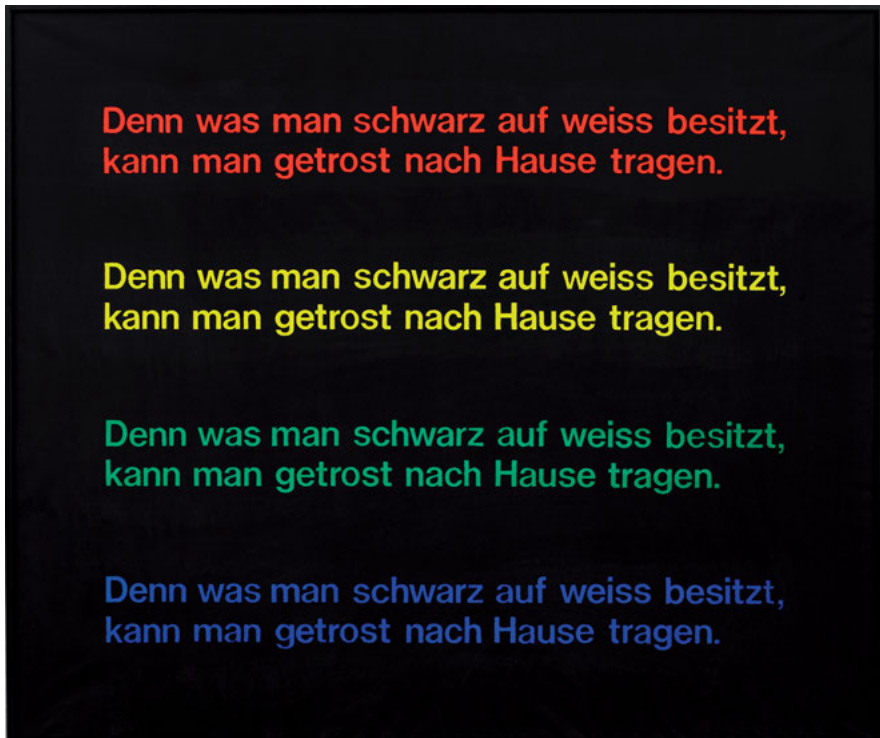


Abb. 1: Timm Ulrichs, »Denn was man schwarz auf weiss besitzt ...«
 (Goethe, *Faust I*), 1984, Dispersionsfarbe auf Leinwand, 135 x 160 cm
 © VG Bild-Kunst, Bonn 2017, Kunstmuseum Celle mit Sammlung Robert Simon,
 Foto: Roland Schmidt, Hannover

Dabei geht es Ulrichs nicht um eine Goethe-Kritik, vielmehr stellt er die grundsätzliche Frage nach dem Umgang mit Klassikern, die im Verlauf der Rezeption auf solche Binsenwahrheiten und Stichwortgeber reduziert wurden. Er kritisiert im Verbund mit Goethes Polemik gegen die Schulmeisterei und naive Schriftgläubigkeit eine Haltung gegenüber Klassikern, die lediglich auf ihrer autoritären Ausstrahlung basiert. Und damit setzt er Goethes Drama wieder in sein Recht – dieses farbig schillernde Drama, das sich in seiner Sprachgewalt und seiner über Jahrzehnte wachsenden und wuchernden Form immer wieder Interpretationen entzieht, die seine Komplexität auf *eine* Wahrheit reduzieren.² Bereits Adorno hat in seinem 1954 erschienenen Essay *Zur Schlußszene des Faust* die Frage gestellt,

2 Diese Komplexität wurde freilich immer wieder als Inkonsistenz gedeutet, so schon von Fr. Th. Vischer mit Blick auf den zweiten Teil der Tragödie, vgl. Friedrich Theodor Vischer,

warum Goethes »Dichtung mit Grund schön genannt wird, trotz der prohibitiven Schwierigkeiten, welche der Riesenschatten der geschichtlichen Autorität seines Werkes einer Antwort bereitet.«³ Sich nach der Zäsur, die Auschwitz in der Historie markiert, dieser Herausforderung zu stellen, sieht nicht nur Adorno als Aufgabe jeder neu ansetzenden Lektüre. Sie begleitet auch die Auseinandersetzung der bildenden Kunst mit Goethes *Faust* nach 1945.

Wie für Ulrichs ist für Adorno das Aufbrechen der autoritären Ausstrahlung von Klassikern die Bedingung dafür, dass ein Hauch von ewiger Schönheit über die historischen Zäsuren hinaus sich zeigen kann: »Nur durchs Vergessen hindurch, nicht unverwandelt überlebt irgend etwas.«⁴ Und weiter: »Hoffnung ist nicht die festgehaltene Erinnerung sondern die Wiederkunft des Vergessenen.«⁵ Es sind, so Adorno, unentwegt Faustverwandlungen nötig. Seine Lektüre skizziert eine Faust-Figur, die in permanenter Transformation befindlich, die nie dieselbe ist und die – obwohl sie zum Schluss der Erkenntnis ferner ist als je zuvor – gerettet wird, indem jegliche Motivierung der Handlung und damit die Prinzipien der Logik ausgesetzt werden. Diese Aufhebung betrifft auch die dramatischen Strukturen dieses »Stücks in Stücken«, die sich in der Faust-Figur ebenso wie in der Form des Textes zeigt – man denke an die Aneinanderreihung der Szenen oder die Verwandlungen der Versmaße.⁶ Die Rettung geschieht wider die Vernunft und vor allem wider das Faust'sche Streben. Sie steht nicht für Kontinuität, sondern für ein plötzliches Fortführen des Verlorenen, jenseits aller erwarteten Spielregeln des Dramas. Damit versteht Adorno Faust, als Figur und Text, als Drama der Transformation, die bei Goethe immer und besonders in diesem Text im Zentrum steht – gegründet auf seine Studien zur Morphologie und die Farbenlehre und umgetrieben von den metamorphischen und chemischen, bisweilen auch alchemistisch-magischen Verwandlungen der Formen der Natur, von der Transformation der Natur in künstlerische Schöpfung und letztlich von der Frage nach der geheimnisvollen Beweglichkeit des Lebendigen.

Mit solchem Fokus nimmt dieser Beitrag die Bedeutung des Faust-Stoffs und im Besonderen von Goethes Drama in der bildenden Kunst seit 1945 in den Blick. Wie kann das »Weiterleben« Goethes in der Gegenwart gefasst werden, jenseits

Die Litteratur über Goethes Faust, in: ders., Kritische Gänge, Bd. 2, Tübingen 1844, S. 49–215, hier S. 60 f.

3 Theodor W. Adorno, Zur Schlußszene des Faust, in: ders., Noten zur Literatur, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 2015, S. 129–138, hier S. 133.

4 Ebd., S. 137.

5 Ebd., S. 138.

6 Ebd., S. 137. Vgl. hierzu auch Claudia Keller, Fausts Vergessen. Farbe und Beweglichkeit als Ästhetik des Lebendigen in der Moderne, in: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft 62 (2017), H. 1, S. 123–154.

einer Rezeptionsgeschichte, die sich auf die schablonenhafte Tradierung von Stoffen und Motiven konzentriert, die durch die autoritäre Ausstrahlung des Klassikers verbürgt sind? Gibt es Verlebendigungen, Fortschreibungen und Neuschöpfungen der Goethe'schen Texte, die der Moderne eine Reflexion auf die eigene Ästhetik ermöglichen?⁷ Da *Faust* seit Goethes Bearbeitung des Stoffes wiederholt als Spiegel der modernen Zivilisations- und Geistesgeschichte gelesen wurde,⁸ geht damit stets die grundsätzliche Frage nach dem Umgang mit Tradition in der Gegenwart einher. Er galt lange und insbesondere seit den 1870er Jahren als ›deutscher Mythos‹ schlechthin, und noch heute hält sich diese Perspektive hartnäckig, etwa wenn *Faust* von Max Wagner, Direktor des Münchner Kulturzentrums Gasteig, in Hinblick auf das im Frühjahr 2018 in München geplante *Faust*-Festival und die damit verbundene Ausstellung »Du bist Faust. Goethes Drama in der Kunst« als das »deutsche aller Themen« bezeichnet wird.⁹

Vergessen ist in solchen Aussagen die politische Vereinnahmung durch den Nationalsozialismus und die politische Stilisierung Fausts zur sozialistischen Vorbildfigur in der DDR.¹⁰ Dabei waren es gerade diese politischen Zäsuren, die die Auseinandersetzung mit *Faust* in der bildenden Kunst nach 1945 vor Schwierigkeiten stellten und einer Aktualisierung, die sich stets auf die – wie auch immer interpretierte – »Modernität« der Faust-Figur bezog, zu Recht im Wege standen. Nicht »Du bist Faust« musste es heißen, sondern »Faust ist tot«.¹¹ Die ideologiekritische Aufarbeitung ging mit einem Bedeutungsverlust des Stoffes in der bildenden Kunst einher und verunmöglichte es, bruchlos an die quantitativ

7 Für ein vergleichbares Anliegen anhand der Frage von Nietzsches Wirkung in der bildenden Kunst sowie die Diskussion darüber vgl. Dietrich Schubert, *Nietzsche-Konkretionsformen in der bildenden Kunst 1890–1933. Ein Überblick*, in: *Nietzsche-Studien* 10/11 (1981/82), S. 278–317.

8 Vgl. den Überblick bei Rüdiger Scholz, *Die Geschichte der Faust-Forschung. Weltanschauung, Wissenschaft und Goethes Drama*, 2 Bde., Würzburg 2011; die *Faust*-Abschnitte in Karl Robert Mandelkow, *Goethe in Deutschland. Rezeptionsgeschichte eines Klassikers*, 2 Bde., München 1980–1989; außerdem: Michael Jaeger, *Fausts Kolonie. Goethes kritische Phänomenologie der Moderne*, Würzburg 2004.

9 München plant Faust-Festival, Pressemitteilung Januar 2017, http://www.schwaebische.de/region/bayern_artikel,-Muenchen-plant-Faust-Festival-_arid,10598954.html (22. 01. 2017).

10 Vgl. die Rede von Walter Ulbricht auf dem V. Parteitag der SED 1958: »Die Vision Goethes im Faust von dem freien Volk, das auf freiem Grund lebt, entsprach den Ideen des jungen deutschen Bürgertums. Diese große nationale und humanistische Idee Goethes wurde in Westdeutschland durch die imperialistische Politik und die amerikanische Lebensweise verschüttet« (zit. nach Lothar Ehrlich, »Faust« im DDR-Sozialismus, in: *Faust. Annäherung an einen Mythos*, Göttingen 1995, S. 332–342, hier S. 332; vgl. zu diesem Thema insgesamt den Aufsatz von Ehrlich).

11 Günther Anders, *Die Antiquiertheit des Menschen*, Bd. 1. *Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution*, München 1956, S. 239.

umfangreiche wie auch qualitativ anspruchsvolle Rezeption in der bildenden Kunst vom neunzehnten Jahrhundert bis in die 1920er Jahre anzuknüpfen.¹²

Die Beschäftigung mit dem Faust-Stoff scheint allgemein in Folge des schwindenden Interesses an narrativen Darstellungen sowie des weitgehenden Verlusts eines ›klassischen‹ Bildungskanons nach dem Zweiten Weltkrieg rückläufig zu sein. Er gerät an den Rand des kulturellen Feldes, präsent in Theaterinszenierungen und Schullektüren, aber ohne Virulenz im gesellschaftlichen Diskurs.¹³ Der Faust-Stoff scheint an Bedeutung zu verlieren für eine abstrakt gewordene Kunst, die nur noch beliebige Aspekte aus der Fülle der Tradition herausgreift. Vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage: War in dieser Konsequenz historisch nur die Flucht in den postmodernen Ästhetizismus möglich? Gab es lediglich die Wahl zwischen konservativem Festhalten an der bisherigen Tradition der Faust-Illustration und einem spielerischen, aber banalisierten Rekurrenieren auf eine verblasste bildungsbürgerliche Folie, die nunmehr lediglich als ein Zitat unter anderen auftaucht – ganz so wie Goethes Verse längst in unsere Alltagssprache eingegangen sind? Bereits Ulrichs' Werk zeigt, dass das Spiel der Postmoderne durchaus zu einer ebenso lustvollen wie ernstzunehmenden Verlebendigung führen kann. Gleichwohl ist der offensichtliche Bedeutungsverlust klassischer Stoffe im Allgemeinen, der im Falle Fausts mit seiner früheren nationalistischen Vereinnahmung einhergeht, einer der Hauptgründe, weshalb die Auseinandersetzung der bildenden Kunst mit dem Faust-Stoff nach 1945 bislang ihrer Aufarbeitung harrt. Weder existieren umfassende Darstellungen der wichtigsten Einzelpositionen noch eine systematische Übersicht.¹⁴

12 Bes. hervorzuheben sind die von 1924–1927 entstandenen Illustrationen von Max Slevogt. Das Mappenwerk umfasst 510 Lithographien und 11 Radierungen, vgl. Max Slevogt, *Illustrationen zu Goethe*, Mainz 1982.

13 Vgl. Herfried Münkler, *Die Deutschen und ihre Mythen*, Berlin 2009, S. 137: »Die Selbstapostrophierung der Deutschen als faustisch ist, jedenfalls im affirmativen Sinne nach 1945, verschwunden, während der Faust-Mythos als ein wichtiger Bezug für Selbstreflexion und Selbstperspektivierung geblieben ist.« Vgl. demgegenüber zur immensen Popularität des Faust-Stoffes im neunzehnten Jahrhundert Carsten Rohde, *Faust populär. Zur Transformation ›klassischer‹ Stoffe in der modernen Massen- und Populärkultur*, in: *Oxford German Studies* 45 (2016), S. 380–392.

14 Vgl. bislang: Françoise Forster-Hahn, *A Hero for all Seasons? Illustrations for Goethes ›Faust‹ and the Course of modern German History*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 53 (1990), S. 511–536; Thomas Fusenig, ›Faust‹-Rezeption in der bildenden Kunst, in: *Goethe-Handbuch in vier Bänden*, Bd. 2, hg. von Theo Buck, Stuttgart, Weimar 1997, S. 514–521; Jochen Schmidt, *Goethes Faust, Erster und zweiter Teil. Grundlagen – Werk – Wirkung*. München 2001, hier bes. S. 334; *Ausstellungskataloge: Goethe in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Weltliteratur und Bilderwelt*, hg. von Detlev Lüders, Frankfurt a. M. 1982; *Faust. Annäherung an einen Mythos*, hg. von Frank Möbus, Friederike Schmidt-Möbus und Gerd

Gleichzeitig ist die Erforschung der Nachwirkung von Faust – wie von Goethe und dem ›Erbe der Klassiker‹ überhaupt – in der Gegenwart durch den Modus bisheriger ›Rezeptionsgeschichten‹ verstellt. Zwar liegen inzwischen Studien vor, die sich mit der Wirkung von Faust in der bildenden Kunst beschäftigen. Doch wird hier in verstärktem Ausmaß deutlich, was allgemein für die Faust-Philologie gilt, die sich eng an die expliziten Neubearbeitungen hält:¹⁵ In den wenigen Ausstellungen zum Thema »Faust in der bildenden Kunst« dominiert eine einseitige Berücksichtigung von Illustrationen, die – zumeist in Form von Buchillustrationen – bestimmte Szenen aus dem Drama visuell darstellen.¹⁶ Auch wenn jede Illustration eine eigene Interpretation darstellt und über die Visualisierungsfunktion hinausreicht, indem sie etwa einen Bezug zur eigenen Gegenwart herstellt,¹⁷ so haben sie doch nach sich gezogen, wovon Goethe selbst bereits umgetrieben war: Abneigung gegenüber den frühen Versuchen, sein Werk zu illustrieren, die nicht zuletzt darin gründete, dass dessen Vielgestaltigkeit eine visuelle Reduktion erfährt.¹⁸ Und in der Tat haben die oftmals demselben Schema folgenden Illustrationen zur floskelhaften Ausdünnung beigetragen, etwa indem sie Faust auf einen bestimmten Typus – den »titanischen« deutschen Gelehrten mit Bart – reduzierten.¹⁹

Auf differenziertere Weise zeigt sich die Bedeutung des *Faust* für die Gegenwart erst, wenn sich die Blickrichtung der literatur- und kunstwissenschaftlichen Forschung verändert und auch der mehr unterschwelligen Wirkung nachgespürt

Unverfehrt, Göttingen 1995, hier bes. der Aufsatz von Ulrike Becker, Der »Hexenmeister soll sich allein durchhelfen«? ›Faust‹ in der Bildenden Kunst seit Goethe, in: ebd., S. 208–235.

15 So etwa: Charles Dédéyan, *Le thème de Faust dans la littérature européenne*, 6 Bde., Paris 1954–1967.

16 Die beiden genannten Ausstellungen *Goethe in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts* und *Faust. Annäherung an einen Mythos* (vgl. Anm. 12) beschränken sich weitgehend auf Illustrationen. Zu den Faust-Illustrationen allgemein: Franz Neubert, *Vom Doctor Faustus zu Goethes Faust*, Leipzig 1932; zu den Illustrationen zu Goethes *Faust*: Markus Bertsch, *Wirkung und Rezeption Goethes in der zeitgenössischen Kunst*, in: *Goethe Handbuch. Supplemente*, Bd. 3. Kunst, hg. von Andreas Beyer und Ernst Osterkamp, Stuttgart, Weimar 2011, S. 219–264, hier S. 233–248.

17 Vgl. insbesondere die Darstellungen von Max Beckmann aus seinem Exil in den 1940er Jahren: Max Beckmann, *Zeichnungen zu Goethes Faust*, Bonn 2007.

18 Vgl. Johann Wolfgang Goethe an Johann Friedrich Cotta, 25. 11. 1805, in: FA II, 6, S. 33: »Den Faust, dächt' ich, gäben wir ohne Holzschnitte und Bildwerk. Es ist so schwer, daß etwas geleistet werde, was dem Sinne und dem Tone nach zu einem Gedicht paßt. Kupfer und Poesie parodieren sich gewöhnlich wechselweise. Ich denke der Hexenmeister soll sich allein durchhelfen.«

19 Vgl. hierzu Ulrike Becker, ›Faust‹ in der Bildenden Kunst, S. 216 f.

wird.²⁰ Diese Form der Wirkung erschöpft sich nicht darin, in ein mimetisch-illustratives Verhältnis zum Stoff zu treten, sondern findet oftmals – und mit steigender Tendenz in Richtung Gegenwart – implizit statt. Bereits Thomas Fusenig hat darauf hingewiesen, dass eine »Erweiterung der Perspektive über die Grenzen der motivisch orientierten Analyse hinaus«²¹ notwendig wäre. Etwa mit Bezug auf die ›faustische‹ Beethoven-Skulptur von Max Klinger formuliert er die These, dass die Rezeption »nicht auf bloße Motivübernahme und Illustration beschränkt war«.²²

Steht die ›Aktualität‹ von *Faust* für die bildende Kunst im zwanzigsten Jahrhundert in Frage, so gilt es also, den Fokus zu erweitern: von der Konzentration auf die Faust-Illustrationen hin zu den ästhetischen Reaktivierungen von Goethes Drama und des Faust-Stoffes, die sich dessen Widersprüchlichkeit und formale Gebrochenheit für die eigene Bildsprache zunutze machen. In einer solchen Perspektive verkommt der Faust-Stoff nicht zum tausendfach illustrierten Leitmotiv einer Nation, sondern avanciert zur ästhetischen Denkfigur, von der ausgehend Kunstwerke und Künstler, in ihren je eigenen Werkzusammenhängen, über Tradition und Gegenwart, aber auch über die immer wieder neuen Ausdrucksmöglichkeiten von Kunst nachdenken. Das Resultat ist nicht eine Entfernung von Goethes Drama, sondern im Gegenteil eine Hinwendung zu seinen ästhetisch-epistemologischen Problemstellungen. Nicht »unverwandelt«, sondern in den Formverwandlungen überlebt Faust und ermöglicht es der Kunst, sich nach den Katastrophen der beiden Weltkriege mit Bezug auf die Tradition in ihrem Selbstverständnis zu reflektieren.

Auf diesem Hintergrund kommt das Exemplarische von Ulrichs' Werk in den Blick: Mit der zunehmenden Loslösung der bildenden Kunst von den Paradigmen der Mimesis kann sie nicht mehr ungebrochen in ein illustratives Verhältnis zu literarischen Texten und Traditionen treten – werden in der bildenden Kunst die Darstellungen abstrakt, so werden es auch die Bezugnahmen auf Faust. Zwar nimmt Ulrichs ein konkretes Zitat als Ausgangspunkt, doch verbindet er damit eine allgemeine Fragestellung: diejenige nach der Wahrheit des Wissens und der Sinnstiftung in der Welt. Die mit Faust stets verbundene Sinnfrage wird dabei mit Bezug auf das Verhältnis von Schrift und Bild transformiert. Ulrichs stellt die gleiche Frage wie Faust, aber er stellt sie unter den Bedingungen des poststrukturalistischen Diskurses. Ebenso kennzeichnend für die Auseinandersetzung mit

20 Dieses Desiderat gilt auch für das 19. Jahrhundert sowie die Zeit bis 1945. Für einen Versuch, der mit Bezug auf die Architektur und Literatur in diese Richtung zielt, vgl. Claudia Keller, *Fausts Vergessen*.

21 Thomas Fusenig, ›Faust‹-Rezeption, S. 521.

22 Ebd.

Faust in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts ist die Tatsache, dass Ulrichs' Gemälde mehr im Kontext seines eigenen Œuvres als in einer bestimmten diskursiven Tradition der Beschäftigung mit dem Stoff steht. Es geht weniger darum, Goethes Drama eine neue Interpretation hinzuzufügen, als dass dieses durch den Transfer in völlig andere Werkzusammenhänge eine andere Form von Relevanz erhält. Die Reaktivierungen des Faust im zwanzigsten Jahrhundert und insbesondere in der Gegenwart sind höchst individuelle ›Re-Lektüren‹ dieses Stoffes, die sich gezwungenermaßen von den topischen Szenen des Dramas entfernen.²³ Ulrichs – und andere Künstler mit ihm – lösen damit gewissermaßen Adornos Interpretation der unentwegten Verwandlungen der Faust-Figur ein: So wie es keine ›Wahrheit‹ gibt, die »getrost nach Hause« getragen werden kann, gibt es kein einfarbig-homogenes Faust-Bild mehr. Im Folgenden wird der Versuch unternommen, schlaglichtartig einige künstlerische Reaktivierungen des Faust in einem Überblick darzustellen und die sowohl in ästhetischer wie auch gesellschaftskritischer Hinsicht heterogenen Positionen zu skizzieren.

Illustration und Theater: Loslösung von der Visualisierungsfunktion

Die vielfältige Tradition qualitativ hochwertiger und immer wieder innovativer Faust-Illustrationen wird in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts in zahlreichen Versuchen fortgeführt.²⁴ Sie steht mitunter ein für die Notwendigkeit einer Entideologisierung des Faust-Stoffes nach der nationalsozialistischen Vereinnahmung. Beispielhaft lässt sich dies bei Giorgio de Chirico und Salvador Dalí sehen. De Chirico versetzt 1956 in gänzlich konventioneller, sich von seinem

23 Dies konstatiert mit Bezug auf die Illustrationen ansatzweise bereits Ulrike Becker, ›Faust‹ in der Bildenden Kunst, S. 222.

24 Neben der bedeutenden Sammlung des Freien Deutschen Hochstifts besitzt auch die Klassik Stiftung eine umfangreiche Faustsammlung mit Werken bis in die 1980er Jahre. Zu nennen sind daraus etwa Fritz Cremer (div.), Walther Klemm (div.), Bert Heller (1951), Fernand Vanhamme (1957), Benno Huth (1970), Hermann Naumann (div.), Armin Münch (div.), Gabriele Mucchi (1971), Gottfried Teuber (1972), Gerhard Kurt Müller (ca. 1977), Utautas Kalinaus (1977), Max Schwimmer (1979), Rudolf Koch (1980), Heinz Zander (1980), Dieter Goltzsche (1981), Franz Havemann (1981), Anni Jung (1982), Birgit Duschek (div.), Eberhard Schlotter (1984) sowie Horst Sagert (1984). Ulrich Holbein weist zudem eine ganze Reihe von Illustrationen zum Homunculus-Thema nach (vgl. Ulrich Holbein, *Der illustrierte Homunculus. Goethes Kunstgeschöpf auf seinem Lebensweg durch hundertfünfzig Jahre Kunstgeschichte*, München 1989). Vgl. zudem zwei weitere aktuelle Bsp. für Illustrationen: Karl Hubbuch, *Faust-Illustrationen*, Weimar 2013; Baldwin Zettl, *Mein Goethes Faust: I. und II. Teil. Ein Bilderbuch in sieben Kupferstichen*, Leipzig 2009.

übrigen Werk radikal unterscheidender Manier die Figuren Faust und Margarethe in zwei Theaterszenen mit historischen Kostümen ins sechzehnte und achtzehnte Jahrhundert zurück. Und Dalís Illustrationen aus dem Jahr 1969 führen die Traditionen der Illustration fort, indem etwa sein *Lesender Faust* eine Überhöhung von Rembrandts vermeintlichem Faust als Alchemist im Studierzimmer darstellt, der wie kein anderer das visuelle Gedächtnis zu diesem Stoff geprägt hat. Auch der Dresdner Künstler Josef Hegenbarth erschafft 1961, im Jahr vor seinem Tod, nach einem weitgehenden Publikationsverbot in der Zeit des Nationalsozialismus und einer DDR-Karriere in Dresden eine Folge von Faust-Darstellungen: Er knüpft darin an seine Illustrationen der 1920er Jahre an und arbeitet über die historischen Brüche hinaus die Grundthemen des Stoffes heraus.²⁵ Losgelöst von historischen Kostümen und Interieurs sowie in die Gegenwart übertragen handelt es sich hier um ein Abstraktionsverfahren, das – im Sinne Adornos – einen Faust zeigt, der durch das Vergessen hindurchgegangen ist.

Auf der anderen Seite hat die apolitische Illustration mitunter ein Festhalten an einem überkommenen Verständnis von Textvisualisierung zur Folge, so etwa wenn Eduard Prüssen seine Darstellungen ganz im Dienst einer textnahen Visualisierung sieht und explizit »keine Übertragung in unsere Zeit, keine vage Umschreibung ins Deutbare, geschweige denn eine Abschweifung in vergangene oder bestehende politische oder gesellschaftliche Verhältnisse« anstrebt.²⁶ Oder sie führt zu einer radikal individualisierenden Lektüre wie sie 1999 F. W. Bernstein (eigentlich Fritz Weigle) anhand von Goethes sogenanntem *Urfaust* vorgenommen hat. Die Illustration als persönliche, bisweilen satirische Lektüre ermöglicht den Lesern jenseits des »Riesenschattens der Autorität« Goethes wieder einen – ebenfalls individuellen – Zugang.²⁷ Ein solcher kann die Autoritäten durchaus humoristisch in Frage stellen, wie es das Blatt von Robert Gernhardts Folge *Deutsche Leser* von 1986 zeigt, das den Titel *Der Teufel liest Faust II* trägt: Zu sehen ist ein etwas dicklicher Mephisto, dem angesichts des vor ihm liegenden Buches nichts anderes übrig bleibt, als zu gähnen.²⁸

25 Petra Maisak, Die Faust-Illustrationen, in: Der Illustrator Josef Hegenbarth 1884–1962. Zeichnungen, farbige Blätter, Grafiken und illustrierte Bücher, hg. von Ulrich Zesch, Stuttgart 1987, S. 33–40.

26 Prüssen, Eduard, Faszination Faust 1. Zur Gestaltung meiner Illustrationsfolge, Köln 2014, S. 7.

27 Vgl. Anm. 3.

28 Zu Gernhardt vgl. Tobias Eilers, Robert Gernhardt. Theorie und Lyrik. Erfolgreiche komische Literatur in ihrem gesellschaftlichen und medialen Kontext, Münster 2011, S. 219; außerdem: Holger-Falk Trübenbach, Robert Gernhardts »Faust«. Zur Rezeption eines Klassikers, in: Faust-Jahrbuch 3 (2007/08), S. 209–225.

Trotz dieser fortgeführten Tradition hielt der Leipziger Künstler Bernhard Heisig bereits 1989 fest: »Ich glaube, daß die große Illustration tot ist.«²⁹ Das mediale Zeitalter mit seiner Omnipräsenz von Bildern erfordert einen freieren Umgang mit dem Text, hat doch die Dynamik des Bildes die starren Text-Bild-Bezüge gelockert. Dennoch können solche individuellen Lektüren mit der notwendigen Entideologisierung des Faust-Stoffes nach dem Zweiten Weltkrieg wiederum politische Sprengkraft entwickeln. Heisig, der der Waffen-SS angehörte, in sowjetischer Kriegsgefangenschaft war und eine staatstragende Rolle in der DDR spielte, die jedoch durchaus mit Kritik an der Parteipolitik der SED durchzogen war, hat seit den 1980er Jahren verschiedene Zeichnungen, Lithographien und Ölbilder zu *Faust* verfertigt. Diese Darstellungen stehen der Ulbricht'schen Stilisierung von Faust als Vorbild des sozialistischen Menschen diametral gegenüber. Sie kehren das Gewaltvolle der Faust-Figur heraus und zeigen jenseits aller Heroisierungen des Protagonisten die brutalen Konsequenzen des rücksichtslosen Strebens. Der ›faustischen‹ Vision wird ein pessimistisches Weltbild entgegeng gehalten.

In seinem Gemälde *Ich bin's, bin Faust, bin deinesgleichen* (2003) rekurriert er auf Fausts Vision des Erdgeists und damit auf die Hybris seines Strebens nach Allmacht. Er stellt ihm, mit ihm verschmelzend, einen Totenkopf an die Seite, der sowohl auf den Pakt mit Mephisto verweist wie auf die dunklen Seiten der Faust-Figur, die immer schon als Teil von ihr selbst erscheint. Die verdichtete Atmosphäre einer lockeren, von starken Kontrasten und grellen Farben bestimmten Malweise oszilliert zwischen Abstraktion und Figuration. Sie löst die Grenzen zwischen den Figuren untereinander und dem Hintergrund, ebenso wie diejenigen zwischen Vision und Realität, auf (Abb. 2). Heisigs Darstellungen sind gleichermaßen Psychogramme männlicher Sexualität, kritische Reflexion des vom Konsum getriebenen Menschen und Identifikation des zerrissenen, mit der Welt hadernden Künstlers mit der Faust-Figur. Nicht von ungefähr erinnern sie an die Themen und Bildsprache von Otto Dix und damit an das Werk eines Künstlers, für den, neben Nietzsches *Zarathustra*, ebenfalls bereits Goethes *Faust* eine entscheidende Lektüre war, um die Abgründigkeit der Welt ins Bild zu fassen.³⁰ An Heisigs Auseinandersetzungen mit der Faust-Figur über zwei totalitäre

29 Zit. nach Worte werden Bilder. DDR-Künstler zur Literatur der Welt. Ausgewählte Arbeiten 1969–1989, hg. von Peter-Alexander Fiedler, Weimar 1989, S. 6.

30 Vgl. Otto Dix an Hans Bretschneider, wohl Ende 1911: »Drei Bücher sind für mich die Fundgrube meines Wissens (d. h. der Wissenschaft): die Bibel, Göthe und Nietzsche« (zit. nach: Ulrike Lorenz, Otto Dix an Hans Bretschneider. Unbekannte Dokumente einer Jugendfreundschaft, in: Dix avant Dix. Das Jugend- und Frühwerk 1903–1914, hg. von ders., Jena 2003, S. 265–270, hier S. 271, vgl. dort auch die Vermutung, dass es sich dabei um den *Faust* handelt).



Abb. 2: Bernhard Heisig, Ich bin's, bin Faust, bin deinesgleichen, 2003,
Öl auf Leinwand, 60 x 50 cm

© VG Bild-Kunst, Bonn 2017, Foto: Saša Fuis, VAN HAM Kunstauktionen

Regime hinweg kann die Emanzipierung von der Aufgabe der Visualisierung der Goethe'schen Textvorlage exemplarisch nachvollzogen werden.

Eine vergleichbare Autonomisierung ist für das Bühnenbild zu konstatieren – neben der Buchillustration der zweite traditionelle Bereich, in dem bildende Künstler sich mit dem Stoff beschäftigen.³¹ In den Bühnenbildern des Wiener Künstlers Alfred Hrdlicka für die Bonner *Faust*-Inszenierungen von Peter Eschberg (1982) geraten die Darstellungen zu einer Reflexion über die Eigenwertigkeit der Kunst gegenüber der Textvorlage und der Inszenierung: Es findet eine wütende Selbstidentifikation zwischen dem prometheischen, mitunter ebenfalls als »Titan« bezeichneten Künstler und der Faust-Figur statt, indem für den ersten Teil der Tragödie Hrdlickas Atelier auf der Bühne inszeniert wird. Skandalträchtig waren jedoch die über 10 mal 15 Meter messenden Schlachten- und Antikenprospekte für den zweiten Teil. Diese assoziativ-interpretatorisch mit der Textvorlage in Beziehung stehenden Prospekte traten in Konkurrenz zur Inszenierung und führten zum Zerwürfnis zwischen Regisseur und Künstler (Abb. 3).

Indem Hrdlicka das Bühnenbild von seiner untergeordneten Funktion löst und als eigenständige Kunst begreift, wiederholt er als schöpferischer Künstler einerseits die »faustische« Hybris, in der das Hadernde mit der Welt in eine blinde Durchsetzung der eigenen Weltsicht umschlägt. Vor seinen Prospekten verkommen die Schauspieler zu Rezitatoren eines Textes, der nun seinerseits zur »Illustration« der bildenden Kunst degradiert wird.³² Wie bereits Bernhard Heisig zeigt aber auch Hrdlicka einen Faust, dessen Streben symbolisch für die grausame Gewalt der Welt und insbesondere der politischen Katastrophen des zwanzigsten Jahrhunderts steht. Gegen jegliche Form von Ästhetizismus behauptet Hrdlickas »reale« Kunst, die schonungslos mit der Geschichte ins Gericht geht, die Vorrangstellung. Die teilweise Selbstidentifikation des Künstlers Hrdlicka mit der Faust-Figur enthebt ihn nicht der Kritik. Vielmehr problematisiert er einen Umgang mit dem »klassischen« Text und dessen vermeintlich humanistischem Erbe, der die brutalen Elemente und Konsequenzen dieser menschlich-gesellschaftlichen Tragödie einfach überliest.

31 Gerade für das zwanzigste Jahrhundert und insbesondere die Gegenwart ist es durchaus berechtigt, ja sogar notwendig, die von Künstlern gestalteten Bühnenbilder als Auseinandersetzungen mit dem Faust-Stoff in der bildenden Kunst zu betrachten. Siehe als Beispiel die Skulpturen von Bernhard Heiliger, vgl. Werner Schnell, Mit Goethe im Dialog. Bernhard Heiligers Bühnenskulpturen zu Faust II, in: Goethe in der Kunst des 20. Jahrhunderts, S. 124–144.

32 Paul Krontorad, Bühnenbild als Kunst. Kunst als Bühnenbild. Zu Alfred Hrdlickas FAUST-Zeichnungen und Entwürfen, in: Hrdlicka. Faust. Bühnenbilder, hg. von Ernst Hilger, Wien 1983 [unpag.] sowie Horst Thieme, Stephan Schmidt-Wulffen, Die Fesseln des Prometheus. Ein Theaterstreit um die Bonner »Faust«-Inszenierung, in: ebd.



Abb. 3: Alfred Hrdlicka, Bühnenbilder zu Goethes *Faust I* und *II* (Bonn), 1982

© Foto: Bettina Secker

Die Notwendigkeit, sich den Stoff, insbesondere die übermächtige Bearbeitung von Goethe, zu eigen zu machen und sie mit der Realität der Gegenwart zu konfrontieren, bezeugt auch William Kentridges Puppentheater *Faustus in Africa*, das 1995 im Rahmen des Kunstfestes Weimar – und damit genau am richtigen Ort – uraufgeführt wurde: Im postkolonialen Diskurs zur Hegemonie Europas gegenüber Afrika sucht Kentridge in der Konfrontation von Goethes Versen mit Bildern aus den Archiven in Johannesburg und afrikanischem Rap sein eigenes Verständnis: »This world of images became the bedrock on which to test the idealism of Goethe's *Faust* against the rather more earthy materialism of colonial Africa.«³³ Auch bei Kentridge verbinden sich Identifikation mit und Kritik an Goethes Drama. Das Stück erschöpft sich nicht in postkolonialer Kritik, sondern

33 William Kentridge, Director's Note, in: William Kentridge, hg. von Carolyn Christov-Bakargiev, Brüssel 1998, S. 105. Vgl. auch »All this, with the aim of locating a place where the play ceases to be a daunting other – the weight of Europe leaning on the southern tip of Africa – and becomes our own work« (ebd., S. 104). Vgl. zu diesem Stück insgesamt Katharina Keim, »Faustus in Africa!« – Die postkolonialistische Lesart von William Kentridge und der Johannesburger »Handspring Puppet Theatre Company«, in: Im Auftrieb. Grenzüberschreitungen mit Goethes »Faust« in Inszenierungen der neunziger Jahre, hg. von Hans-Peter Bayerdörfer, Tübingen 2002, S. 143–177.

stellt wie Ulrichs die Frage nach der Sinnstiftung in der Welt. Dazu gehören auch Animationsfilme und Zeichnungen, die – mit Kohle hergestellt – stets zu Kentridges Arbeit gehören (Abb. 4).

Im Medium der Kohlezeichnung, die so schnell entsteht wie sie verwischt und sich verwandelt, findet Kentridge einen Weg, die Bedeutung der subjektiven Bilder zu betonen und einen Ausdruck für die Fragilität der Sinnstiftung zu finden. Zugleich entwickelt Kentridge mit diesen fantastischen, die Realität übersteigenden, beweglichen Bildern, die bisweilen Einblicke in die Vorstellungs- und Erinnerungswelt Fausts geben, ein kongeniales Verfahren, das den Bilderreichtum gerade von Goethes zweitem Teil der Tragödie nicht illustrativ umsetzt, sondern dazu in ein Verhältnis tritt. So beschreibt Kentridge, wie die Bilder bestimmte Textstellen erhellen (»illuminate«) und die Charaktere kontextualisieren. Zugleich stellen die Anforderungen der Szenen »seltsame Dinge« mit den Zeichnungen an (»the demands of the scene also do strange things to the drawings«):³⁴ Sie gehen – bei aller politischen Kritik – eine Allianz mit Faust ein, indem sie schnell und ohne Zögern (»with speed and without hesitation«), nicht im Modus der Kontemplation entstehen.³⁵

Zuschreibungen und implizite Bezugnahmen

Was die von Illustration und Theater losgelöste bildende Kunst angeht, so gibt es verschiedene Modi der Bezugnahme – von der externen Zuschreibung durch Dritte über eine eher lose Verbindung durch die nachweisbare Beschäftigung eines Künstlers mit dem Stoff bis hin zur expliziten Verbindung. Dass das Faust-Narrativ noch immer für die Charakterisierung von Künstlern herangezogen werden kann, zeigt etwa das Beispiel von Lucian Freud, dem Enkel des seinerseits wiederholt als »faustisch« bezeichneten Sigmund Freud.³⁶ Der britische Künstler wird von der Schriftstellerin, Literaturwissenschaftlerin und Kunstkritikerin Marina Warner 1988 im *New York Times Magazine* als Faust-Künstler eingeführt: »Lucian Freud has become a figure of popular myth, an artist poised between the underworld and the aristocracy, a kind of slumming Faust who prowls lowlife

34 So William Kentridge, *Untitled Statement* William Kentridge, in: William Kentridge, hg. von Carolyn Christov-Bakargiev, Brüssel 1998, S. 107.

35 Ebd.

36 Zur Affinität von Sigmund Freud zu *Faust* vgl. Paul Bishop, *Analytical Psychology and German Classical Aesthetics. Goethe, Schiller and Jung, Volume 2: The Constellation of the Self*, London 2008, S. 9–32.



Abb. 4: William Kentridge, Faustus in Africa, 1995

© Mit freundlicher Genehmigung der Handspring Puppet Company und William Kentridge,
Foto: Ruphin Coudyzer

pubs and eats woodcock for breakfast«. ³⁷ Wie bei Hrdlicka gerät der Künstler zu einem Faust, der sich den Exzessen des kapitalistischen Lebens hingibt und sie gleichzeitig schonungslos offenlegt. Im Faust-Stoff, besonders im Verhältnis zwischen Faust und Mephisto, verdichtet sich bildlich der innere Zwiespalt des modernen Individuums, bei dem Exzess und die Kritik daran nahe beieinander liegen.

Dem Faust'schen Streben eine neue Seite abzugewinnen, vermag auch die auf seine Favorisierung der »Tat« rekurrierende Aktions- und Performance-Kunst. Im ersten umfassenden Werkkatalog zu Marina Abramović von 1993 eröffnet die Kuratorin Bojana Pejić ihre Einleitung mit Fausts Überlegungen zum Anfang des Johannes-Evangeliums (»Im Anfang war die Tat«). Mit Blick auf die Arbeiten

37 Warner, Marina, Lucian Freud: The Unblinking Eye, in: New York Times Magazine 4. 12. 1988, <http://www.nytimes.com/1988/12/04/magazine/lucian-freud-the-unblinking-eye.html?pagewanted=all> (15. 4. 2017).

Abramovičs stellt sie – die Faust'sche Abwendung vom Wort radikalisierend – den Körper an den Anfang.³⁸ Dieser auffallenden Betonung der Körperlichkeit, wie sie sich bei Dix, Heisig, Hrdlicka und in der Zuschreibung bei Freud und Abramovič findet, wäre im Zusammenhang mit Faust eingehender nachzuspüren.

Im Hintergrund dieses Deutungsstrangs steht Joseph Beuys. Der 1986 verstorbene deutsche Künstler hat zwar kein explizites Faust-Werk geschaffen, doch ist sein Denken und Arbeiten von einer intensiven Auseinandersetzung mit Goethes Morphologie und der – von Rudolf Steiner geprägten – Farbenlehre inspiriert.³⁹ Insbesondere die Alchemie als symbolischer Denkraum für die Transformationsprozesse der Natur wie des Menschen spielt dabei eine herausragende Rolle: Sie wurde vielen Künstlern der Moderne über Goethe und seinen *Faust* – indirekt wiederum über Steiner – vermittelt.⁴⁰ Gerade Faust wird von Beuys als Stichwort herangezogen, um diese Transformationsprozesse zwischen Natur und Kunst zu beschreiben. In dem 1942 in Weimar verfassten Gedicht *O Frühling* ist das ›Faustische‹ das Bindeglied zwischen den nietzscheanischen Zuständen des Dionysischen und Apollinischen: »Der Mensch kann wandeln durch sein Genie und seinen faustischen Willen das dionysische ins apollinische.«⁴¹ Der ›faustische Wille‹, sein Streben, steht hier für die Umwandlung des dionysischen Chaos im Formprozess der bildenden Kunst. In einem Gespräch zwischen Beuys, dem Autor Jeannot Simmen und dem Sammler Heiner Bastian aus dem Jahr 1979 kommt letzterer zweimal auf Goethes *Faust* zu sprechen. Er sieht im Faust nicht einen »Hirte[n] des Seins«, sondern die Verkörperung der »Bewegung des Seins«, wonach man, um das Ganze darzustellen, auch die Vergänglichkeit einbeziehen müsse. Und diese Vergänglichkeit sieht Beuys, in seiner Antwort, als »Element eines Entwicklungsvorgangs«. Fausts »Gehen im Endlichen nach allen Seiten,

38 Bojana Pejić, Im-Körper-Sein. Über das Geistige in Marina Abramovič' Kunst, in: Marina Abramovič, hg. von Friedrich Meschede, Stuttgart 1993, S. 9–24, hier S. 9.

39 Vgl. hierzu Christa Lichtenstern, Die Wirkungsgeschichte der Metamorphosenlehre Goethes. Von Otto Runge bis Joseph Beuys, Weinheim 1990; Volker Harlan, Das Bild der Pflanze in Wissenschaft und Kunst bei Aristoteles und Goethe, der botanischen Morphologie des 19. und 20. Jahrhunderts und bei den Künstlern Paul Klee und Joseph Beuys, Stuttgart u. a. 2002; Sven Lindholm, Inszenierte Metamorphosen. Beuys' Aktionen vor dem Hintergrund von Goethes Gestalttheorie, Freiburg i. Br. u. a. 2008.

40 Zum Zusammenhang der Alchemie mit Goethe sowie seinem *Faust* vgl. Christa Habrich, Von der Alchemie zur Förderung der chemischen Wissenschaft und Technik. Goethe zwischen hermetischem Denken und Pragmatismus, in: Von der Pansophie zur Weltweisheit. Goethes analogisch-philosophische Konzepte, hg. von Hans-Jürgen Schrader u. a., Tübingen 2004, S. 9–29 sowie aktuell: Volkhard Wels, Spirituelle Magie in der Erdgeist-Szene des ›Faust‹, in: Totum unum et ex uno omnia. Denkformen des Hermetismus in der Frühen Neuzeit, hg. von Anne Eusterschulte, Göttingen 2017 (im Erscheinen).

41 Zit. nach Reinhard Ermen, Joseph Beuys, Reinbek bei Hamburg 2007, S. 17.

als ein Prinzip des Erkennens«⁴² und sein »Verweile doch« als Glück im höchsten Augenblick« – wie Bastian es formuliert – begreift Beuys als »dialektisches System«, wobei er Fausts Traum des Verweilens mit der »Freiheit des Menschen« in Verbindung bringt, die philosophisch gesehen die »elementare Frage der Kunst« sei.⁴³ Faust ist also beides: Seine utopische Vision ist die letzte (und erste) Frage der Kunst und seine Bewegung, sein alchemistisch grundierter Taten- und Aktionsdrang, sein Streben stehen für die Transformation zwischen Formwerdung und Formaflösung, deren Spannung seit Goethes Metamorphosenlehre zum Inbegriff von prozessualer Lebendigkeit geworden ist.

Als Beispiel eines Werks von Beuys, das von der Forschung bereits im Zusammenhang mit *Faust* gesehen wurde,⁴⁴ sei lediglich sein *Stuhl mit Fett* (1963) genannt: Das Fett ist für Beuys das »ideale Material, mit dem man die Zustände von chaotischer Kondition, von Bewegungsmäßigem und Formprinzip zeigen konnte«, denn es wird durch die »Aktion [...] vom unbestimmten Zustand in den bestimmten« transportiert.⁴⁵ Vom Chaotisch-Dionysischen wird das Material durch die »faustische« Aktion und die alchemistische Transformation in den Zustand der apollinischen Form gebracht, wobei das Amorphe und die Formaflösung (vgl. die Doppeldeutigkeit von »Stuhl«) präsent bleiben.

Explizite Bezugnahmen

Die schwelende Präsenz von Goethes *Faust* im Beuys'schen Œuvre tritt bei einigen von ihm geprägten Künstlern an die Oberfläche der expliziten Bezugnahme: Anselm Kiefers Werke der frühen 1980er Jahre zu den Themen *Margarethe* und *Shulamith* stellen einen intertextuellen Bezug her, indem sie auf Paul Celans *Todesfuge* rekurrieren, in deren Hintergrund wiederum Goethes Figur Margarethe steht (Abb. 5). Margarethe – Inbegriff deutscher Kultur, die im Nationalsozialismus zur Rassenideologie gerinnt – wird Shulamith als Figur aus dem

42 Auch bei dieser Formulierung handelt es sich um ein indirektes Goethe-Zitat: »Willst Du ins Unendliche schreiten, | Geh nur im Endlichen nach allen Seiten.« (FA I, 2, S. 380).

43 Wenn sich keiner meldet, zeichne ich nicht. Gespräch zwischen Joseph Beuys, Heiner Bastian, Jeannot Simmen – Düsseldorf, 8. August 1979, in: Joseph Beuys. Zeichnungen, Tekeningen, Drawings, München 1979, S. 20–40, hier S. 34–37.

44 Auf den Zusammenhang von Beuys und *Faust* gerade im Kontext dieses Werks verweist Victoria Walters, Joseph Beuys and the Celtic Wor(l)d. A Language of Healing, Wien, Zürich, Berlin u. a. 2012, S. 28.

45 Zit. nach: Eugen Blume, Beuys digital, in: Sichtweisen. Zur veränderten Wahrnehmung von Objekten in Museen, hg. von Bernhard Graf und Astrid B. Müller, Wiesbaden 2005, S. 35–48, hier S. 40.



Abb. 5: Anselm Kiefer, *Margarethe*, 1981,

Öl-, Acryl-, Dispersionsfarbe und Stroh auf Leinwand, 280 x 380 cm

© Anselm Kiefer, mit freundlicher Genehmigung von White Cube

The Doris and Donald Fisher Collection at the San Francisco Museum of Modern Art

Hohelied gegenübergestellt. Beuys' archaische Materialien und die alchemistisch grundierten Transformationsprozesse kehren bei Kiefer im brennenden Stroh des »goldene[n] Haar[s]« von *Margarethe* (*Dein goldenes Haar, Margarethe*, 1981) auf der einen und im zu Asche gewordenen Haar Shulamiths auf der anderen Seite wieder. Gretchen wird dabei als »deutsche« Frau gleichermaßen zur (Mit-)Täterin, wie sie in der Darstellung mit Shulamith verschmilzt und damit – wie bereits in Goethes *Faust* – ebenfalls Opfer, namentlich ein Opfer symbolischer Projektionen wird.

Trotz dieses ideologiekritischen Ansatzes dient der Faust-Stoff Kiefer in jüngsten Arbeiten wiederum zur Selbstidentifikation. Kiefer sieht sich als Künstler, der »außerhalb« der Geschichte steht, wie »Faust, wenn er zu den Müttern absteigt und dabei zugleich zu ihnen aufsteigt«. ⁴⁶ Er vergleicht dieses Absteigen in die Vergangenheit und Aufsteigen in die Zukunft auch mit dem Bild der Jakobsleiter, das er in Installationen wie *Steigend, steigend, sinke nieder* (2011) umsetzt. So wie Faust am Ende sterbend die Wette verliert und gleichzeitig gerettet wird und sich so der Zeitlichkeit entzieht, so wendet Kiefer die Suche nach dem Standpunkt

46 Peter Stephan Jungk, Mit Anselm Kiefer in Croissy-Beaubourg, in: Die Welt 16. 4. 2011, https://www.welt.de/print/die_welt/vermischtes/article13189090/Mit-Anselm-Kiefer-in-Croissy-Beaubourg.html (15. 4. 2017).

seiner Kunst außerhalb der Geschichte in eine mythologische Form der Überzeitlichkeit, in der die Gegensätze aufgehoben sind.

Im Bereich der Videokunst setzen sich Dara Birnbaum mit ihrer Trilogie *Damnation of Faust* (1983–1987), deren Titel auf Berlioz' Oper *La damnation de Faust* (Uraufführung 1846) anspielt, und Nam June Paik, der mit Beuys in engem Austausch stand und zu den Mitbegründern der Videokunst gehört, in ein Verhältnis zum Fauststoff. Paiks *My-Faust* (*13 Channels*), das als Serie zusammenhängender Skulpturen in den Jahren 1989–1991 entstand, besteht jeweils aus einem neugotischen Rahmen auf schwarzem Sockel, dessen Innenleben durch Fernsehbildschirme ersetzt worden ist. Die einzelnen Teile der Installation behandeln Themen wie Ökonomie, Nationalismus oder Religion. Mit den flimmernden Fernsehern lässt das Werk den Betrachter in einer Bilderflut zurück, die nur über den Titel direkt mit dem Faust-Stoff assoziiert werden kann; und doch greift es zu kurz, diese personalisierte und deutungsoffene Konstellation auf eine ›Banalisation‹ des Mythos oder einen beliebigen Umgang mit der Tradition zu reduzieren.⁴⁷ Denn auch Paik thematisiert verschiedene anthropologische und gesellschaftliche Fragen, die über diesen Titel eine grundsätzlichere Bedeutungsdimension erhalten – so etwa das Verhältnis von Religion und Gesellschaft oder die an die Figur des Homunculus erinnernde Verwebung von Mensch und Technik. Seine Alchemie des Fernsehens zielt auf den Faust'schen Wunsch eines umfassenden Wissens, während sie gleichzeitig die damit verbundene Überforderung, die Enthemmung des Tatendrangs, gesellschaftskritische Perspektiven aufzeigt.⁴⁸

Existentielle Dimensionen erhält der Faust-Stoff auch in Marc Quinns 1988 entstandener Skulptur *Faust*, die er als eine seiner ersten Skulpturen an den Ursprung seiner künstlerischen Genealogie setzt (Abb. 6): In Fortführung von Beuys' Werk beschäftigt sich auch Quinn mit der alchemistischen Transformation des künstlerischen Materials und seinen symbolischen Bedeutungen.⁴⁹ Er

47 Zur Banalisierung vgl. Antje von Graevenitz, ›My-Faust‹ von Nam June Paik – ein banalisierter Mythos?, in: Künstlerischer Austausch. Artistic Exchange. Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Berlin, 15.– 20. Juli 1992, Bd. III, hg. von Thomas W. Gaehtgens, Berlin 1993, S. 223–233; zur Beliebigkeit vgl. Helmut Schanze, Faust-Konstellationen. Mythos und Medien, München 1999, S. 26 f.

48 Auch Paik wird immer wieder mit der Alchemie im Verbindung gebracht, so etwa von der Kuratorin Barbara London: »He called me Paris, because my name is London. I called him Wizard, because his montage of life was alchemical.« (http://www.art-it.asia/u/admin_ed_columns_e/a9HvoWK17D6EOiIBC4u/ (27. 01. 2017)).

49 David Thorp, A Universe of Opposites, in: Marc Quinn. Incarnate, hg. von Diana Allan. Ausstellungskatalog Gagosian Gallery New York. London 1998 [unpag.]. Auf der Website des Künstlers wird der Bezug zu Beuys explizit hergestellt, vgl. <http://marcquinn.com/artworks/faust> (27. 01. 2017).



Abb. 6: Marc Quinn, Faust, 1988, Blei, Gips
© Studio Marc Quinn (London)

hat einen Kopf in Ton modelliert und diesen mittels Wachsaußschmelzverfahren in Blei gegossen. Die für das Gießverfahren benötigten Hilfskonstruktionen hat er dabei mit Gips in die Skulptur integriert. Ton, Wachs, Blei und Gips sind allesamt Materialien, die zwischen flüssigen und festen Aggregatzuständen wechseln und damit für den Zusammenhang von sinnlichem Augenblick und Ewigkeit ebenso stehen wie für Fausts Transformationen bei seiner Suche nach den Geheimnissen der Welt. Die Zwiespältigkeit der modernen Faust-Interpretationen zeigt sich hier deutlich – eine Gussnaht zieht sich direkt über die Mitte seines Gesichts und verweist auf die »zwei Seelen«,⁵⁰ die in Fausts Brust wohnen: Durch die Integration der beim Gießverfahren benötigten Hilfskonstruktionen in die Gestaltung wird der Kopf in eine atomare Struktur und damit in einen lebendig-kosmischen Zusammenhang von Makro- und Mikrokosmos eingebunden.

50 Faust I, V. 1112, in: FA I, 7/1, S. 57.

Von einem heroischen Faust ist hier nichts übrig, denn gleichzeitig wird er zu einer Marionette, zu einer versehrten Figur, deren Gehirn durch invasive Stäbe der totalen Kontrolle und Steuerung freigegeben ist. Doch wenn man bedenkt, dass Quinn diese Skulptur mit dem genealogischen Narrativ seines künstlerischen Anfangs verbindet,⁵¹ so kann man das Zusammenspiel von Form und Formaflösung auch dahingehend verstehen, dass sich aus dem Chaos der Materie ein plastisch gestalteter, konturierter Kopf herauslöst und als Form abhebt. Fausts Wissensdurst wird zur Suche eines Künstlers nach einer bildnerischen Ausdrucksform. Die zeitlich unmittelbar darauf folgenden Skulpturen aus Brot sowie die Selbstporträts aus Quinns eigenem, gefrorenem Blut führen diesen Weg fort: Sie behandeln die existentiellen Grundfragen über Leben und Tod, Augenblick und Überzeitlichkeit im Zusammenhang von künstlerischen Schaffensprozessen, die eng an die Materialität gebunden sind. Mit den Anspielungen auf die Alchemie und die Sinnhaftigkeit von Materialität geht es in dieser Faust-Skulptur keineswegs um eine Illustration von Fausts Streben nach dem Geheimwissen der Welt, vielmehr handelt es sich bei dieser Rezeption um eine Form von subkutanem Faust-Wissen in der Kunst jenseits der üblichen Rezeptionslinien und gängigen Interpretationen der Faust-Figur, indem sie mit künstlerischer Selbstreflexion über die eigene Bildfindung verbunden ist.

Ein abstrakter Faust für die abstrakte Kunst

Als zentrale Linie für diese Reaktualisierungen des *Faust* in der bildenden Kunst kristallisiert sich der diskursive Zusammenhang der Alchemie heraus, die in ihrer modernen Interpretation inhaltlich mit dem suchenden Faust und seinen Transformationen verbunden, aber auch formal in den beweglichen Bildern und Umbildungen der Gestaltungen im Drama angelegt ist. Sie spielt in der Suche nach einer neuen Bildsprache für die Künstler des zwanzigsten Jahrhunderts eine zentrale Rolle: Ausgehend von Wassily Kandinsky, der wiederum durch Rudolf Steiner geprägt war, zieht sich eine »Alchemie der Farbe«, die bis zu Sigmar Polke reicht.⁵² In Kandinskys *Ariel-Szene aus Faust II* (1908) bezieht sich der Regenbo-

51 Auf seiner Website taucht sie als erste Skulptur in einem bis in die Gegenwart reichenden Zeitstrahl auf, vgl. <http://marcquinn.com/artworks> (27. 01. 2017).

52 Vgl. etwa die Aussage Polkes: »[W]ir müssen immer auf die Alchemie der Farbe zurückfallen, zum Beispiel die Wirkung von einem Radiumstrahl auf ein Ektachrom oder die Glut meiner violetten Bilder, die man nicht so einfach nach Hause bringen kann, aber die doch auf deine Netzhaut wirken und ein Verlangen nach dem unbekannten Mysterium erwecken« (zit. nach Martin Hentschel, *Die Ordnung des Heterogenen. Sigmar Polkes Werk bis 1986*. Phil. Diss. Ruhr-Universität Bochum 1991, S. 402). Die Formulierung, dass man die

gen auf die bekannten Verse aus Goethes zweitem Teil der Tragödie (die ihrerseits auf die *Farbenlehre* rekurren) – zu dieser ständig vergehenden und sich neu erschaffenden Naturerscheinung heißt es dort: »Der spiegelt ab das menschliche Bestreben. | Ihm sinne nach, und du begreifst genauer: | Am farbigen Abglanz haben wir das Leben.«⁵³ Der Regenbogen wird zu einem Symbol einer transformativen Naturauffassung und einer Kunst, die in der Welt dieser beweglichen Erscheinungen den Lebenszusammenhang wiederzugewinnen sucht.⁵⁴ Im Kontext des Bauhauses gibt es mit Paul Klees zwölf Lithographien zu *Faust* (1912) und seinem *Mephisto als Pallas* von 1939 sowie mit Oskar Schlemmers *Faust und Gretchen* (1923) eine rege Goethe- und *Faust*-Rezeption, die bis zu Willi Baumeister und damit über den Zivilisationsbruch des Zweiten Weltkriegs hinausreicht.

Baumeister, der wie Beuys von Goethe und insbesondere dessen Farbenlehre und Morphologie geprägt war, hat von 1951 bis 1955 die Serie *Faust und Phantom* geschaffen (Abb. 7). Nachdem, wie Baumeister in *Das Unbekannte in der Kunst* in Anspielung auf Goethes *Faust* schreibt, »der Satan über die Welt [ge]fegt« ist, treibt der Künstler die Verdichtung der Abstraktion weiter voran:⁵⁵ Er befindet sich auf der Suche nach der Form, die, so das Goethe-Motto auf dem Titelblatt, »ein Geheimnis den meisten« bleibt und darin eine »höhere[...] Wirklichkeit« zu finden hofft.⁵⁶ Im Spätwerk des Dichters, das nicht erst Adorno in seiner Gleichzeitigkeit von fragmentarischer Formauflösung und Hauch der Unendlichkeit beschrieben hat, findet Baumeisters eigenes Spätwerk einen Spiegel, der in der Nachkriegszeit an die Problematisierung der Form anzuknüpfen erlaubt.

Die Beziehung zwischen *Faust* und der abstrakten Kunst bleibt dabei keine auf Willi Baumeister beschränkte Einzelepisode.⁵⁷ Einer neuen, von den Entwicklungen der Vorkriegsjahre unabhängigen Generation abstrakter Künstler gehört Gerhard Hoehme mit seinem *Schrägen Faust* (1958) an (Abb. 8). Hoehme, wie Beuys Jagdflieger der deutschen Wehrmacht im Zweiten Weltkrieg, begleitete, traumatisiert von diesen Ereignissen, bis zu seinem Tod 1989 kritisch den Wiederaufbau des Nachkriegsdeutschland, und sein Werk, das immer wieder andere Wendun-

Wirkung der Bilder »nicht so einfach nach Hause bringen« könne, erinnert zudem stark an diejenige Zeile aus dem »Faust«, die auch Ulrichs zum Ausgangspunkt nimmt.

53 Goethe, *Faust II*, V. 4725–4727, in: FA I, 7/1, S. 206. Vgl. Johannes Baur, *Die russische Kolonie in München 1900–1945. Deutsch-russische Beziehungen im 20. Jahrhundert*, Wiesbaden 1998, S. 42.

54 Vgl. hierzu auch Heinz Brüggemann, *Farbe, Raum und Gegenstand, Farberleben, Farbe und Ton* (Goethe, Kandinsky, Romantik), in: ders., *Walter Benjamin über Spiel, Farbe und Phantasie*, Würzburg 2007, S. 192–202.

55 Willi Baumeister, *Das Unbekannte in der Kunst*, Stuttgart [1947], S. 9.

56 Ebd., S. 35.

57 Thomas Fusenig, »Faust-Rezeption«, S. 519.



Abb. 7: Willi Baumeister, *Faust im Zauber*, 1952, Öl mit Kunstharz auf Hartfaserplatte, 81 x 100 cm, Privatsammlung (WVZ Beye/Baumeister 1916)
© VG Bild-Kunst, Bonn 2017, Willi Baumeister Stiftung

gen nahm, lässt sich nicht einfach einordnen: Es speist sich aus dem Mythos und der Tradition ebenso, wie es die Abstraktion immer weiter vorantreibt.⁵⁸ Die Borkenbilder, die ab 1957 entstehen – und zu denen auch das *Faust*-Werk gehört – bestehen aus Farbschichten und Papierschnipseln, die, so Gottfried Boehm, »die selbstverständliche Verbindung der Farbe mit der Leinwand« aufkündigen und in denen »die Farben ein Eigenleben« entwickeln.⁵⁹ Damit ist das *Faust*-Bild wie gemünzt auf den Beginn des zweiten Teils der Tragödie, wo es heißt: »Auch Farb' an Farbe klärt sich los vom Grunde.«⁶⁰ Indem Hoehme die Farbe als dynamisches

58 Vgl. hier und im Folgenden: Gottfried Boehm, *Der Maler Gerhard Hoehme*, in: Gerhard Hoehme. *Catalogue Raisonné*, hg. von Margarete Hoehme und dem Kunstmuseum Bonn, Dieter Ronte, Christoph Schreier, Berlin 1998, S. 11–43.

59 Ebd., S. 21.

60 Goethe, *Faust II*, V. 4692, in: *FA I*, 7/1, S. 205.



Abb. 8: Gerhard Hoehme, *Schräger Faust*, 1958, Borkenbild, 80 x 65 cm,
Collage aus Ölfarbe, Papier auf Holz

© VG Bild-Kunst, Bonn 2017, Bildzitat aus: Gerhard Hoehme.

Catalogue Raisonné, hg. von Margarete Hoehme und dem Kunstmuseum Bonn,
Dieter Ronte, Christoph Schreier. Berlin 1998, S. 142

Medium versteht, das zwischen verschiedenen Aggregatzuständen schwankt,⁶¹ schließt er gerade an solche im *Faust* der Transformationen angelegten Überlegungen an.

Hoehmes Titel, die oft eine humorvolle Seite an sich haben, setzen die abstrakte Malerei mit einem sprachlichen Symbolraum in Beziehung, ohne dass damit eine Inhaltsangabe intendiert wäre. Vielmehr kommt durch den Titel eine »zusätzliche, mit dem Blick auf komplexe Weise verknüpfte Bedeutungsebene« hinzu, die vom Betrachter erst erschlossen werden muss.⁶² Zwar mag dieser

61 Gottfried Boehm, *Der Maler Gerhard Hoehme*, S. 21.

62 Ebd.



Abb. 9: Sigmar Polke, *Paganini*, 1982, Öl auf Leinwand, 200 x 450 cm
 © The Estate of Sigmar Polke, Cologne / VG Bild-Kunst, Bonn 2017,
 mit freundlicher Genehmigung der Daros Collection, Schweiz

Faust für die Betrachter anderer *Faust*-Werke »schräg« anmuten und das Auge irritieren: Dabei ist Goethes *Faust* jenseits der Habitualisierungen und in seiner Radikalität der Formsprache genauso »schräg« wie das abstrakte Bild Hoehmes selbst und wird vom Künstler dahingehend gelesen und in Beziehung zu seiner Malweise gebracht.

Weitere Werke der malerischen Abstraktion stammen u. a. von Paul Burlin, *Mephistopheles* (1947); Joan Mitchell, *Mephisto* (1958); Manolo Millares, *Homunculus* (1966); Carl Marx, *Faust III* (1982); Markus Lüpertz, *Faust + Freud = Mephisto* (1989), der die Identität von Faust und Mephisto als Verhältnis von Bewusstem und Unbewusstem herausarbeitet; und sodann von Bernard Schultze, *Walpurgis-Tag* (1989). Besonders hervorzuheben ist hierbei Hoehmes Schüler Sigmar Polke, der 1988 ein Werk mit dem Titel *Mephisto* schuf, bei dem sich eine implizite Faust-Rezeption jedoch bereits 1982 im Werk *Paganini* andeutet: Mit Anspielungen auf Thomas Manns *Doktor Faustus* (1947), den sterbenden, nach »mehr Licht«⁶³ suchenden Goethe auf dem Sterbebett und den »mephistophelischen« Violinisten Paganini stellt er die kulturelle Tradition Deutschlands vor eine abstrakte Landschaft, in der Hakenkreuze und sich zu Strahlenwarnzeichen wandelnde Totenköpfe verbreitet sind (Abb. 9).⁶⁴ Hier wird noch einmal die moderne indivi-

63 FA II, 11, S. 559. Kolportiert sind diese Worte in dem Bericht von C. Vogel vom Mi. 21./Do. 22. 3. 1832.

64 Zu Polke vgl. Sören Engblom, Die Intensität der Distanz/The Intensity of Distance. Warhol, Polke, Richter, in: In the Power of Painting Warhol, Polke, Richter, Twombly, Marden, Bleckner, hg. von Peter Fischer, Zürich 2000, S. 21–31, hier S. 22 f.



Abb. 10: Gerhard Richter, *Faust*, 1980, Öl auf Leinwand (dreiteilig)
© Gerhard Richter 2017 (02052017)

duelle künstlerische Ausdrucksform mit den gesellschaftlichen Konsequenzen des ›faustischen‹ Strebens konfrontiert.

Die positive Konnotation, die mit Fausts Flucht aus der dunklen Studierstube hin zu Welt-Erfahrung jenseits veralteter Traditionen immer wieder und besonders zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts verbunden war, kann sich jedoch auf der individuellen Ebene über die politischen und gesellschaftlichen Katastrophen hinweg immer wieder durchsetzen. Wie bei Marc Quinn steht der Faust-Stoff auch an einer prägnanten Zäsur des künstlerischen Œuvres von Gerhard Richter: Das 1980 geschaffene großformatige abstrakte und vielfarbige Gemälde mit dem Titel *Faust* beschreibt Richter in einem Interview als ein »riesige[s] und ziemlich unverschämte[s] Bild«, das er als Wendepunkt in seinem Prozess der Loslösung vom Verfahren der ›Übertragung‹ hin zur direkten Abstraktion verbindet (Abb. 10). Ob ihn dabei »etwas an den oder die Faust erinnert« habe, lässt er gezielt in der Schwebe – was zählt, ist der Befreiungsschlag, der in beiden Bedeutungsdimensionen des Wortes enthalten ist.⁶⁵ Hier spielt ein Künstler mit der offensichtlichen Analogie des Faust-Schlags mit Fausts Befreiungsschlag und seiner zerstörerischen Geste gegen alle Werte und Normen der Tradition, deren Bücherwissen ihm doch nicht weiterhelfen konnte, und überträgt sie auf die eigene Suche nach einer ›befreiten‹ Bildsprache, in der die Verwandlungen der Farbe über die Mimesis dominieren.

65 Robert Storr, Gespräch mit Gerhard Richter, in: Gerhard Richter. Malerei, hg. von Robert Storr, Ostfildern-Ruit 2002, S. 287–309, hier S. 305.

Gesellschaftskritik und individuelle Suche nach künstlerischer Ausdrucksform gehen Hand in Hand in der abstrakten Malerei nach 1945, die in einer neuen Form von Expressionismus immer wieder das subjektive Empfinden thematisiert.⁶⁶ Mit Bezug auf psychoanalytische Theorien, wie sie bei Lüpertz besonders sichtbar werden, versteht sich diese Kunst mit Gottfried Boehm gesprochen als »eine eigene Weise des Erkennens« von Realität.⁶⁷ Der abstrakt gewordene Faust-Stoff fungiert dabei als Schnittstelle zwischen ästhetischen Problemstellungen, menschlich-individuellen Grundfragen und gesellschaftskritischen Dimensionen.

Ausblick

Lässt sich das Feld bis Ende der 1980er Jahre einigermaßen überblicken, so muss die Frage nach den Faustverwandlungen in der aktuellen zeitgenössischen Kunst vorerst offen bleiben. Auch wenn sich vereinzelte Arbeiten durchaus in die hier skizzierten Linien integrieren ließen, stehen die Positionen doch heterogen nebeneinander: Das Interesse an figürlichen Darstellungen scheint wiederzukehren, betrachtet man etwa Andreas Bruchhäusers *Mephisto* (1995), Amy Bessonnes *Mephisto* (2008) oder Andreas Amrheins *Mephisto* (2008). Amrhein inszeniert die an Gustaf Gründgens erinnernde polychrome Hutschenreuther-Porzellanfigur Mephistos von Karl Tutter in einer großformatigen, die glänzende Oberfläche betonenden, Darstellung. Besonders das Homunculus-Thema ist in Zeiten des künstlichen Menschen von anhaltender Faszination, so etwa in Björn Dahlems *Homunculus Samurai (Sinn Ninja)* (2006), in den Homunculus-Statuen von Chen Wenling (bspw. 2005) oder auch bei *Wagner, Méphistophélès et l'Homunculus* (2013) von Gérard Garouste. Wilmer Wilson IV ist mit seinen Performances *Faust in the City* (2013) und *Priestess Faust Walk* (2015) das jüngste Beispiel eines Nachwuchskünstlers, der Goethes Drama gesellschaftlich aktualisiert.

In der zweiten Performance konfrontiert er die Aura einer römischen Skulptur im Museum of Fine Arts von Boston mit dem Faust'schen Streben nach kurzlebigen ökonomischen Werten, indem er, nach einem Gang durch die Straßen Bostons im Museum angelangt, die Priesterin mit einem Kranz aus Lottoscheinen schmückt. Überzeitliche Werte und schneller Gewinn, Zeitlosigkeit und Streben nach dem einen Augenblick stehen einander gegenüber.

66 Sabine Flach, Abstrakt/Abstraktion, in: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Bd. 7, hg. von Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt u. a., Stuttgart, Weimar 2005, S. 1–40, hier S. 26 f.

67 Zit. nach ebd., S. 38.

Die unterschiedlichen Linien resümierend kann vorerst festgehalten werden, dass gegenüber der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts, in der eine zunehmende Beschäftigung mit *Faust II* zu beobachten ist, nach 1945 die Bezugnahmen auf einen abstrakt gewordenen Faust gerichtet sind, der es ermöglicht, Grundfragen des menschlichen Lebens zu thematisieren. Deutlich zeigt sich dies in der – spätestens mit Max Beckmann – unscharf gewordenen Trennung von Gut und Böse, wonach Faust und Mephisto als Figuren ineinander übergehen. Und es zeigt sich ebenso in der Charakterisierung einer antiheroisch und menschlich gewordenen Faust-Figur, die gleichzeitig mit der Welt hadert und sie aus sich selbst hervorbringt. Die nach dem Zweiten Weltkrieg notwendige gesellschaftliche Kritik am ›Faustischen‹ und das gerade für die bildende Kunst visionäre Potential dieser Figur – bzw. Kritik am Künstlermythos und die Selbstidentifikation damit – stehen mitunter in einem Werk spannungsvoll nebeneinander.

Letztlich geht es immer wieder um die Möglichkeiten der Transformation sowohl gesellschaftlicher Art als auch, und dies ist vielleicht noch entscheidender, hinsichtlich der künstlerischen Ausdrucksformen. Faust als Alchemist auf der Suche nach den letzten Weisheiten der Welt steht gleichsam kongenial an der Seite einer autonom gewordenen Materialität, die ihre Bedeutung jenseits der mimetischen Darstellung findet. Was bei Hrdlicka in besonders provokanter Weise anschaulich wird, gilt als Tendenz für die bildende Kunst der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts insgesamt: Nicht der Visualisierung eines Stoffes und noch weniger der Goethe'schen Textvorlage dienen die Bezugnahmen. Vielmehr findet über die Auseinandersetzung mit diesem ›Mythos‹ eine Reflexion auf die individuelle Suche nach der künstlerischen Ausdrucksform und den damit verbundenen materiellen wie epistemologischen Transformationsprozessen statt. Faustverwandlungen gibt es seit dem Erscheinen dieses Stoffes in der Frühen Neuzeit durchweg: Es gehört zum Wesen von Rezeptionsformen, dass er sich, sei es bei Goethe, sei es bei Charles Gounod oder Thomas Mann, ständig erneuert und in verwandelter Gestalt erscheint. Dass Faust »nicht unverwandelt« überlebt, sondern seine, gemäß Adorno, bereits in Goethes Drama angelegten Metamorphosen bis in die Gegenwart sich fortspinnen, erstaunt daher nicht.

Doch kann man in Bezug auf das zwanzigste Jahrhundert und insbesondere auf die bildende Kunst nach 1945 in einem engeren Sinn von Faustverwandlungen sprechen. Der Faust, der hier sichtbar wird, ist grundlegend verwandelt: Er hat nach dem Zivilisationsbruch des Zweiten Weltkriegs alle ›faustischen‹ Züge abgelegt und stellt die Frage nach individuellen Transformationen. Die künstlerische Identifikation mit der Faust-Figur vollzieht sich stets im Bewusstsein dieser Gebrochenheit und im Zuge einer Entpolitisierung des heroischen Faust-Narrativs auf der Ebene des künstlerischen Ausdrucks und neuer Bildsprachen. Dass sich dabei eine alchemistische Deutung von Faust abgezeichnet hat, die es

ermöglicht, den Fokus auf die Verwandlungen der künstlerischen Materie, der Farben, der Transformationen des Körpers zu legen, verdeutlicht die Wandlung von einem illustrativen zu einem sowohl reflexiven wie spielerischen Verhältnis, das Grundfragen der Kunstproduktion, der Ästhetik wie der Moderne gleichermaßen ins Zentrum rückt.

