

DU BIST FAUST

KONZEPTION UND KULTURHISTORISCHER HORIZONT DER AUSSTELLUNG

THORSTEN VALK

Faust, der furchtlose Gelehrte, sitzt missmutig in seiner Studierstube. Nächtliches Dunkel erfüllt das hochgewölbte gotische Zimmer, in dem er seit Jahr und Tag den letzten Geheimnissen des Lebens auf die Spur zu kommen versucht. Faust will erkennen, »was die Welt | Im Innersten zusammenhält«,¹ doch die Einsicht in den Gesamtzusammenhang des Lebens bleibt ihm verwehrt. Da Faust die Grenzen, die seinem Erkenntnistreben gesetzt sind, nicht akzeptieren will, wendet er sich an den Erdgeist, den er mit magischen Spruchformeln in seine Gelehrtenklausur zu locken vermag. Was mithilfe wissenschaftlicher Instrumente und geistiger Spekulationen nicht zu erlangen war, soll nun der Erdgeist als sinnliche Manifestation einer allumfassenden Schöpfungspotenz ermöglichen. Faust wiegt sich in dem trügerischen Glauben, dem Erdgeist auf Augenhöhe entgegentreten zu können: »Ich bin's, bin Faust, bin deines gleichen«, ruft er selbstbewusst seinem nächtlichen Gast zu (V. 500). Doch der

Erdgeist reagiert ablehnend auf Fausts Annäherung und weist ihn spöttisch zurück: »Du gleichst dem Geist den du begreifst, | Nicht mir«, erwidert er verächtlich, bevor er im nächsten Augenblick verschwunden ist (V. 512f.). Faust bricht daraufhin zusammen.

Das Drama des modernen Subjekts

»Ich bin's, bin Faust, bin deines gleichen«. Von diesem Vers leitet sich jener Titel ab, mit dem die Ausstellung in der Kunsthalle München ihre Besucherinnen und Besucher empfängt: »Du bist's, bist Faust, bist seines gleichen«, lautet die zentrale Botschaft, die damit die dialogische Konstellation zwischen Faust und dem Erdgeist in ihr Gegenteil verkehrt. Während sich Faust mit dem Erdgeist auf eine Stufe stellt, um als Genie und Übermensch wahrgenommen zu werden, porträtiert ihn die Ausstellung als einen widersprüchlichen und zur kritischen Selbstreflexion

auffordernden Repräsentanten der Moderne: Faust ist unser Zeitgenosse, im Guten wie im Schlechten, im Außergewöhnlichen wie im Banalen. In seinen Lebensträumen und Lebenslügen, in seinen edlen Gesinnungen und verbrecherischen Taten, in seiner empfindsamen Liebe und triebhaften Wollust erkennen wir uns selbst, unsere eigenen Widersprüche und Antagonismen als moderne Individuen. Doch nicht nur Fausts Ambivalenzen, sondern auch seine Ruhelosigkeit und seine radikalen Fortschrittspostulate machen ihn zu einer Figur, die uns den Spiegel vorhält.

Fausts Rastlosigkeit gibt sich bereits in seiner Wette mit Mephisto zu erkennen, die den von der Tradition des Faust-Stoffes vorgegebenen Teufelspakt erweitert und um eine entscheidende Dimension ergänzt: Während der Pakt zunächst nur vorsieht, dass Mephisto Fausts Wünsche auf Erden erfüllt und dafür nach Fausts Tod dessen Seele erhält, führt die Wette vor Augen, unter welchen Umständen Goethes Protagonist sein irdisches Dasein ohne jeden zeitlichen Aufschub preisgeben will. »Werd' ich zum Augenblicke sagen: | Verweile doch! du bist so schön! | Dann magst du mich in Fesseln schlagen, | Dann will ich gern zu Grunde gehn! | Dann mag die Totenglocke schallen, | Dann bist du deines Dienstes frei, | Die Uhr mag stehn, der Zeiger fallen, | Es sei die Zeit für mich vorbei« (V. 1699–1706). In der Wette mit Mephisto erscheint der »schöne« und zum Verweilen einladende Augenblick nicht als Zustand des Glücks, sondern als Moment des Schreckens, denn Faust ist sich sicher, dass ein plötzlich aufkommender Wunsch nach Ruhe und Innehalten das Ethos seines Lebens radikal infrage stellen würde. Das Hier und Jetzt genügt ihm nicht. Und so erklärt er selbstbewusst noch im Schlussakt des zweiten Dramenteils, als ihm die Personifikation der Sorge entgegentritt: »Ich habe nur begehrt und nur vollbracht, | Und abermals gewünscht, und so mit Macht | Mein Leben durchgestürmt« (V. 11 437–11 439). Mit dieser Lebensbilanz bestätigt Faust, was er schon in der Wette mit Mephisto zum Grundprinzip seiner irdischen Existenz erklärt hat: Ruhelosigkeit, permanenter Progress, unablässige Steigerung und Selbstüberbietung. Indem Faust sein Glücksverlangen dem Gesetz des ständigen Aufschubs unterwirft, gibt er sich als Repräsentant unserer Epoche zu erkennen, die ebenfalls auf unablässigen Fortschritt setzt und permanente Selbstüberbietung zum höchsten Wert erhebt.²

Nachdem Fausts Ruhelosigkeit bereits vor dem Zusammentreffen mit Mephisto im unstillbaren Erkenntnisstreben zutage getreten ist, greift sie in der Folge des Teufelspaktes auch auf die Welt der Liebe über. Zu den ersten Opfern des solchermaßen ausgedehnten Ruheverbots gehört Margarete, die von Faust nach der ersten Liebesnacht sogleich wieder verlassen wird und damit der gesellschaftlichen Ächtung preisgegeben ist. Während Faust sich dem orgiastischen Treiben in der Walpurgisnacht hingibt und im Strudel entfesselter Sexualität neue Erfahrungen sammelt, muss Margarete das während der Liebesnacht gezeugte Kind im gesellschaftlichen Abseits allein zur Welt bringen. Hier zeigt sich in beklemmender Zuspitzung, dass Fausts Liebesbeziehung zu Margarete nicht nur von einer zerstörerischen Ruhelosigkeit, sondern auch von einem spezifisch modernen Subjektivismus bestimmt wird, der sich mitunter zu maßloser Egozentrik steigert. Eine Kostprobe seiner Selbstbezogenheit gibt Faust bereits, nachdem er Margarete erstmals auf offener Straße begegnet ist. »Hör, du mußt mir die Dirne schaffen«, erklärt er gegenüber Mephisto (V. 2619), der ob dieses Auftrags in Verlegenheit gerät, da er keinen unmittelbaren Zugriff auf die fromme und sittsame Bürgerstochter hat. Faust treibt Mephisto daraufhin in die Enge: »Und das sag' ich ihm kurz und gut, | Wenn nicht das süße junge Blut | Heut' Nacht in meinen Armen ruht: | So sind wir um Mitternacht geschieden« (V. 2635–2638). Faust droht mit sofortiger Aufhebung des Paktes, sollte Mephisto seine egozentrischen Wünsche, die auf Margaretes Körper zielen, nicht umgehend erfüllen. Sein anfänglicher Liebesenthusiasmus, der die Bürgerstochter zu einem engelhaften und überirdisch reinen Wesen verklärte, weicht einem Begehren, das allein auf sexuelle Triebbefriedigung zielt.

Faust findet in seinem Verhältnis zu Margarete keine Balance: Pausenlos schwankt er zwischen Seelen- und Körperliebe, zwischen inniger Zuneigung und triebhaftem Verlangen. Für Faust ist die Liebe einerseits ein Paradies auf Erden, andererseits ein bloß ephemerer Kitzel, der bereits im Augenblick des Genusses ein neuerliches Begehren entfacht. Indem Faust fortwährend zwischen religiöser Überhöhung und materialistischer Entwertung der Liebe changiert, erweist er sich als Spiegelfigur des modernen Subjekts. Diese Kongruenz gibt sich auch dort zu erkennen, wo das Liebesverhältnis Gewissensfragen aufwirft.

Faust entkoppelt Liebe und soziale Verantwortung, indem er Margarete aus ihrer kleinbürgerlichen Herkunftswelt herauslöst, die damit verbundenen Folgen aber ignoriert. Stets nur mit sich selbst beschäftigt, übersieht er, dass Margarete ihr Lebensglück ohne jeden Rückhalt auf ihn gebaut hat. Während Faust in seiner Egozentrik gefangen bleibt, schaut Margarete ohne subjektivistische Blicktrübung auf ihren Geliebten, weshalb sie es auch nur schwer ertragen kann, dass Faust auf Schritt und Tritt von einem unheimlichen Gefährten begleitet wird: »Der Mensch, den du da bei dir hast, | Ist mir in tiefer inn'rer Seele verhaßt«, bekennt sie (V. 3471f.).

Margarete drängt Faust, das Bündnis mit Mephisto aufzukündigen und sich von dessen dämonischen Einflüsterungen loszusagen. Faust aber vermag sich aus dem Zusammenschluss mit dem Teufel nicht zu lösen, wie er in der Szene ›Wald und Höhle‹ selbstkritisch bekennt. In Goethes Drama durchläuft Mephisto, ähnlich wie in anderen Faust-Dichtungen des 18. Jahrhunderts, eine Entdiabolisierung. Mit anderen Worten: Er geriert sich zwar noch in mittelalterlicher Manier als Herr der Hölle, der nach den Seelen sündiger Menschen trachtet, tatsächlich aber verkörpert er etwas anderes, nämlich einen zu Faust gehörenden Persönlichkeitsanteil. Mephisto agiert bei Goethe nicht länger als unterweltliche Macht, die zerstörerisch in Fausts Leben einbricht, sondern als Bewusstseinsdisposition, die sich immer dann geltend macht, wenn Faust einseitig seinem Idealismus folgt.³ Wo Faust dem Primat des Geistig-Seelischen huldigt, unterstreicht Mephisto die Übermacht des Materiellen; wo Faust seinen Liebesenthusiasmus in immer neue Höhen schraubt, exponiert Mephisto den sexuellen Trieb als Basis aller Liebesäußerungen; wo Faust sich ausnahmsweise seiner sozialen Verantwortung stellen will, insistiert Mephisto auf einer von subjektivistischem Luststreben und egoistischem Kalkül bestimmten Weltordnung. Mephisto verkörpert einen antiidealistischen Charakterzug, indem er rigoros verneint, was Faust bejaht, und materialistisch reduziert, was Faust geistig überhöht. Als Alter Ego bringt er Fausts andere Seite zur Anschauung und vervollständigt ihn zu jenem widersprüchlichen Wesen, als das wir uns auch selbst erkennen, wenn wir unvoreingenommen in jenen Spiegel schauen, den uns Goethes Drama vorhält.

Weltanschauliche Indienstnahmen

»Du bist Faust«: Während sich die Ausstellung von der These leiten lässt, dass Faust mit all seinen Widersprüchen die von Ambivalenzen bestimmte Persönlichkeitsstruktur des modernen Individuums spiegelt und die vielfältigen Antagonismen unserer sozialen Werteordnung zur Anschauung bringt, stilisierte man ihn bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts zumeist als genialen Tatmenschen, dessen unermüdlicher Schaffensdrang in eine neue und weitaus bessere Welt zu führen verspricht. Fausts rastloses Streben galt nicht als Ausdruck einer destruktiven Fortschrittsfaszination, sondern als Inbegriff eines virilen Heroentums, das keine Beschränkungen akzeptiert und im expansiven Weiterschreiten seinen unerschöpflichen Gestaltungswillen bezeugt. Dass diese affirmative Deutungsperspektive, die in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts alle alternativen Lesarten des Dramas überstrahlte, vielfach auch eine nationalkulturelle Dimension gewann, liegt auf der Hand. In Fausts vermeintlichem Heldentum erblickte man einen typisch deutschen Charakterzug.

Wenngleich die Stilisierung Fausts zu einer Identifikationsfigur der Deutschen oftmals Hand in Hand ging mit seiner Überhöhung zum genialen Tatmenschen, so ist doch die nationale Vereinnahmung des Dramas deutlich früher anzusetzen als seine weltanschauliche Zurichtung im Kontext einer von Friedrich Nietzsche inspirierten Philosophie des Übermenschen. Bereits kurz nach 1800 unternahmen Autoren wie Friedrich Schelling und Carl Gustav Carus den Versuch, Goethes *Faust* als nationalen Mythos zu etablieren und das spezifisch Deutsche an diesem Drama im allgemeinen Bewusstsein zu verankern. Wie die weitere Wirkungsgeschichte des Goethe-Dramas vor Augen führt, schritt die nationale Vereinnahmung Fausts bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts immer entschiedener voran und verfestigte sich zusehends in klischeehaften Zuschreibungen. Ein prägnantes Beispiel für diesen Prozess der nationalen Indienstnahme bietet der 1850 erschienene und zu seiner Zeit überaus einflussreiche *Faust*-Kommentar von Heinrich Düntzer, denn hier wird nahezu alles, was Goethes Drama in irgendeiner Weise auszuzeichnen scheint, als charakteristischer Ausdruck einer deutschen Nationalkultur definiert. Im *Faust* manifestiere sich, so Düntzer, »deutsche Gemüthlichkeit, deutscher Tiefsinn

und deutsche Spekulation, deutsches Erfassen der idealen Schönheit, deutsche Begeisterung für wahre Menschenwürde, deutsche Ausdauer und Thatkraft, das ganze deutsche Leben«. ⁴ Aus heutiger Sicht mag Düntzers Auslegung abwegig erscheinen, doch für die Rezeptionsperspektiven des 19. Jahrhunderts ist sie äußerst repräsentativ, wie das bereits 1828 von Christian Dietrich Grabbe vollendete Drama *Don Juan und Faust* demonstriert: »Nicht Faust wär' ich, wenn ich kein Deutscher wäre«, betont Grabbes Protagonist. ⁵

Die Stilisierung Fausts zur nationalen Identifikationsfigur der Deutschen blieb keineswegs unwidersprochen und rief schon früh Kritiker wie Ferdinand Gustav Kühne auf den Plan, der 1835 in der *Zeitung für die elegante Welt* einen Artikel mit der pointierten Überschrift »Faust und kein Ende!« veröffentlichte. »Will denn unter den Deutschen Niemand aufstehen«, fragte Kühne seine Leser, »der genug Aristophanische Keckheit und Aristophanischen Tiefsinn besitzt, um die alte deutsche Faustmythe zu travestieren und mit einem Satyrspiel die elegischen Quälereien unserer Poeten zu beenden? Der Faust sitzt dem Deutschen wie Blei auf den Schultern«. ⁶ Noch entschiedener fiel die Kritik des Historikers und nationalliberalen Politikers Georg Gottfried Gervinus aus, der in seiner ab 1835 erscheinenden und fünf Bände umfassenden *Geschichte der poetischen National-Literatur der Deutschen* erklärte, Goethes Faust sei als nationale Identifikationsfigur ungeeignet, da er »keinen Sinn für das handelnde Leben und die Willenskräfte des Menschen« erkennen lasse. In einem Zeitalter, das politisches Engagement fordere, müsse man sich davor hüten, »jene faustischen Probleme« ständig zu wiederholen, »die wie ein Geier an dem Herzen unserer Jugend nagen«. ⁷ Einflussreiche Autoren wie Friedrich Spielhagen stimmten beherzt in den Chor dieser Kritiker ein, doch die Überhöhung Fausts zur nationalen Vorbildfigur ließ sich durch solche Interventionen nicht aufhalten.

Nach der Gründung des Deutschen Reichs im Jahre 1871 verschoben sich die Schwerpunkte in der Auseinandersetzung mit Goethes *Faust*. Hatten bislang Fragen der nationalkulturellen Repräsentanz und daran anknüpfend Fragen der Vorbildfunktion Fausts im Vordergrund gestanden, so gewann Goethes Protagonist nunmehr auch für die Legitimation der neuen politischen Ordnung sowie das

zunehmend imperialistische Agieren des Deutschen Reichs eine zentrale Bedeutung. Goethes Drama avancierte zusehends zum Demonstrationsobjekt deutscher Vormachtstellung, wie der Historiker Heinrich von Treitschke bezeugt, der die Veröffentlichung des *Faust I* im Jahre 1808 zur gleichsam schicksalhaften Wende in der deutschen Nationalgeschichte und zum Beweis für die Überlegenheit der Deutschen in der Welt erklärte. Bereits wenige Jahre nach der von Preußen durchgesetzten Reichsgründung schrieb Treitschke in seiner einflussreichen *Deutschen Geschichte im Neunzehnten Jahrhundert*, Goethes Drama sei just in jenem Augenblick erschienen, da man sich nach der Auflösung des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation und angesichts der militärischen Niederlage Preußens im Kampf gegen Napoleon habe fragen müssen, ob Deutschland überhaupt noch eine Zukunft besitze. »Die bange Frage, ob es denn wirklich aus sei mit dem alten Deutschland, lag auf Aller Lippen; und nun, mitten im Niedergange der Nation, plötzlich dies Werk – ohne jeden Vergleich die Krone der gesamten modernen Dichtung Europas – und die beglückende Gewißheit, daß nur ein Deutscher so schreiben konnte, daß dieser Dichter unser war und seine Gestalten von unserem Fleisch und Blut! Es war wie ein Wink des Schicksals, daß die Gesittung der Welt unser doch nicht entbehren könne und Gott noch Großes vor habe mit diesem Volke«. ⁸ Indem Treitschke Goethes *Faust* zum göttlichen Schicksalszeichen überhöhte und aus dieser Sakralisierung ein nicht nur nationalkulturelles, sondern indirekt auch ein politisches Überlegenheitsbewusstsein ableitete, etablierte er eine Deutungsperspektive, die unter den Zeitgenossen viele Anhänger fand.

Um 1900 erreichte die nationale Indienstnahme des *Faust* ihren Höhepunkt. Goethes Drama wurde jetzt nicht mehr nur als nationales Evangelium und als Dokument kultureller Überlegenheit gedeutet, sondern auch als Beleg für Deutschlands Führungsanspruch im Machtkampf der europäischen Großmächte wahrgenommen. Ohne Skrupel spiegelte man die Erfolgsgeschichte des noch jungen Deutschen Reichs im zweiten Teil des *Faust*, vor allem in dessen fünftem Akt. Vielfach verwob man Goethes Drama nun auch mit rassistisch und völkisch grundierten Weltanschauungen, die bei allen Differenzen im Detail zuletzt doch immer auf die Bestätigung deutscher Superiorität abzielten. Im Zuge der geistigen Mobilmachung vor dem

Ersten Weltkrieg spielte Goethes *Faust* ebenfalls eine zentrale Rolle: Die Soldaten, die mit Goethes Dramentext in den Tornistern an die Front zogen, kämpften in der festen Überzeugung, mit ihren Gewehren und Geschützen auch das heilige Erbe deutscher Kultur zu verteidigen. Geistiges und militärisches Heroentum wurden programmatisch zur Deckung gebracht, am rigorosesten vermutlich von Werner Sombart, der 1915 erklärte: »Militarismus ist der zum kriegerischen Geist hinaufgesteigerte heldische Geist. Er ist Potsdam und Weimar in höchster Vereinigung. Er ist *Faust* und *Zarathustra* und Beethoven-Partitur in den Schützengräben.«⁹

Nach Deutschlands militärischer Niederlage geriet die nationalistisch-heroische *Faust*-Deutung für einige Jahre in die Defensive. Bertolt Brecht etwa erklärte, jener Faust, den man zur Identifikationsfigur deutschen Weltmachtstrebens stilisiert habe, sei auf den Schlachtfeldern zurückgeblieben. »Wenn es wahr ist«, schrieb er, »daß Soldaten, die in den Krieg zogen, den *Faust* im Tornister hatten, die aus dem Krieg zurückkehrten, hatten ihn nicht mehr.«¹⁰ Die Stilisierung der Faust-Figur zum Repräsentanten deutscher Überlegenheit schien angesichts der verheerenden Kriegsfolgen diskreditiert. Doch es dauerte nicht lange, bis sich die nationalistisch grundierte Faust-Idolatrie neuerlich geltend machte. Im Rekurs auf Oswald Spenglers Buch *Der Untergang des Abendlandes* sprach man nunmehr immer häufiger auch vom ›Faustischen‹ als einer spezifisch deutschen Charaktereigenschaft.¹¹ Nicht selten wurde Faust sogar zu einer messianischen Führerfigur stilisiert, wie das 1930 veröffentlichte Goethe-Buch des einflussreichen Literaturhistorikers Eugen Kühnemann vor Augen führt: Faust sei als »Führer zur wahren Deutschheit neu geboren«, explizierte er, um sodann Goethes Drama in eine prophetisch-eschatologische Perspektive zu rücken: »Der deutsche Mensch lebt mit seinem Faustgedicht als der Verkündigung seiner letzten Sehnsucht und seines letzten Willens.«¹² Diese nationalistische und pseudoreligiöse Indienstnahme des *Faust*-Dramas provozierte teils heftige Widerreden wie jene von Wilhelm Böhm, der für eine im Jahre 1933 veröffentlichte Monografie den programmatischen Titel *Faust der Nichtfaustische* wählte. Kritiker wie Böhm waren jedoch machtlos gegen die von nationalistisch-völkischen Weltanschauungen kontaminierte *Faust*-Interpretation, die

unmittelbar nach Adolf Hitlers Ernennung zum Reichskanzler ihren Höhepunkt erreichte, wie das 1933 erschienene Buch von Kurt Engelbrecht mit dem Titel *Faust im Braunhemd* demonstriert.

Die Teilung Deutschlands nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs führte auch zu einer Aufspaltung der deutschsprachigen *Faust*-Deutung. Während man Goethes Protagonisten in der Bundesrepublik entweder als skrupellosen Verbrecher attackierte oder – wie Wilhelm Emrich – im Rahmen einer ontologisierenden Deutung aller historischen Referenzen entkleidete, stilisierte man ihn in der DDR ungeachtet seiner weltanschaulichen Instrumentalisierung durch den Nationalsozialismus erneut zu einer heroischen Vorbildfigur. Faust fungierte nunmehr als Prophet einer postkapitalistischen Weltordnung. Die von verschiedenen SED-Organen gesteuerte *Faust*-Interpretation der DDR erstarrte bereits während der frühen 1950er Jahre in jenen Deutungsklišees, die sich im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert herausgebildet hatten. Wer wie Hanns Eisler oder Bertolt Brecht gegen diese ideologische Zurichtung protestierte, musste mit scharfer staatlicher Missbilligung rechnen. Als Gründer des Berliner Ensembles wehrte sich Brecht insbesondere gegen eine Deutung des Goethe-Dramas, die das vermeintlich Vorbildhafte des Protagonisten einseitig in den Vordergrund rückte. Ihren konkreten Ausdruck fanden seine Vorbehalte im Kontext einer gemeinsam mit Egon Monk inszenierten Aufführung des *Urfaust*. Im Programmheft, das anlässlich der Premiere am Berliner Ensemble im März 1953 erschien, erklärte Brecht: »Es ist dem Theater beim *Urfaust* leichter gemacht als beim fertigen Werk, der Einschüchterung durch die Klassizität sich zu erwehren.«¹³ Eine harsche Rüge der Parteizeitung *Neues Deutschland* ließ nicht lange auf sich warten: Mit seiner Auslegung, so der zentrale Vorwurf, unterstütze Brecht die »Auflösungstendenzen des Formalismus« und biete »fatalistisch-pessimistische Zustandsschilderungen«, bei denen »es nur einen negativen ›Helden‹ gebe.«¹⁴

Wenngleich Goethes *Faust* im Zeitalter der Ideologien vielfach instrumentalisiert und für weltanschauliche Programme missbraucht worden ist, haben sich seine Faszinationskraft und sein Reflexionspotenzial bis in die jüngste Vergangenheit nicht verbraucht. Im Gegenteil: Nachdem mit dem Zusammenbruch der globalen

Systemkonkurrenz auch ideologisch determinierte Deutungsmuster in den Hintergrund getreten sind, eröffnet Goethes Drama erstaunlich aktuelle Perspektiven. Faust wird nicht länger als viriler Tatmensch wahrgenommen, dessen Heroentum in eine bessere Welt zu führen verspricht. Vielmehr verkörpert er für seine heutigen Rezipienten all jene Gefahren und Konflikte, mit denen sich auch das moderne Subjekt seit zwei Jahrhunderten auseinandersetzen muss. Faust erweist sich als Repräsentant einer von Beginn an krisenhaften Moderne: Er tritt uns als Wissenschaftler entgegen, der die ethischen Folgen seiner revolutionären und bis zur künstlichen Zeugung des Menschen reichenden Forschungen nicht mehr zu kontrollieren vermag; er offenbart sich als Radikalreformer, der die gesellschaftliche Ordnung umzubauen beabsichtigt und dabei auch auf totalitäre Methoden zurückgreift; er präsentiert sich als Unternehmer, dem die Rast- und Ruhelosigkeit zur zweiten Natur, mithin das Verweilen im Augenblick zum Albtraum geworden ist; nicht zuletzt begegnet uns Faust als Sinnsuchender, der die Liebe religiös überhöht und seine Geliebte dennoch zur Ware degradiert. Seitdem Goethes Epochendrama nicht mehr als Kampfplatz konkurrierender Weltanschauungen missbraucht wird, treffen uns seine genuin modernekritischen Fragen mit voller Wucht: Faust ist unser Zeitgenosse, dessen Zerrissenheit wir selbst empfinden.

Deutungsgeschichte als Ausstellungsgeschichte

Seit dem späten 19. Jahrhundert hat die komplexe und von zahlreichen Richtungswechseln bestimmte Deutungsgeschichte des *Faust*-Dramas einen aufschlussreichen Wiederhall in mehr als siebenzig Ausstellungen gefunden. Wenngleich sich diese Ausstellungen häufig nur anhand von Katalogen, Presseberichten und offiziellen Verlautbarungen der verantwortlichen Institutionen rekonstruieren lassen, ergibt sich doch zumeist ein für die kulturhistorische Einordnung hinreichend differenziertes Bild. Viele Faust-Ausstellungen, die seit den 1890er Jahren in Deutschland und andernorts gezeigt wurden, rekurrten entweder auf Goethe-Jubiläen oder auf markante Daten der Dramengeschichte. Sie reagierten, zumeist vermittelt, gelegentlich aber auch sehr direkt, auf gesellschaftliche Entwicklungen und politische Ereignisse.¹⁵

Die ersten nachweisbaren Faust-Ausstellungen wurden 1892 in London und 1893 in Glasgow gezeigt. Sie dankten sich dem Engagement des Germanisten Alexander Tille, der kurz zuvor die umfangreiche Faust-Sammlung seines verstorbenen Freundes Julius Bode übernommen hatte. Schon wenige Jahre nach den Präsentationen in London und Glasgow, die Tille gemeinsam mit der 1886 gegründeten English Goethe Society realisierte, war ein großer Teil seiner Sammlung auch in der ersten deutschen Faust-Ausstellung zu sehen, die das Freie Deutsche Hochstift in Frankfurt am Main zeigte. Die Schau im Goethe-Haus am Großen Hirschgraben war stoffgeschichtlich ausgerichtet und erhob den Anspruch, anhand unterschiedlichster Objekte den anhaltenden Einfluss der historischen und literarischen Faust-Figur »auf das geistige Leben« der Deutschen vor Augen zu führen.¹⁶ Goethes Drama spielte eine zentrale Rolle, blieb aber in die Darstellung der bis zum 16. Jahrhundert zurückreichenden Stofftradition eingebettet. Wie sich an dem zur Ausstellung erschienenen Katalog mit immerhin 838 Objektnummern ablesen lässt, existierten bereits gegen Ende des 19. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum umfangreiche Faust-Sammlungen, die für thematisch einschlägige Ausstellungen herangezogen werden konnten.

Einen Höhepunkt in der langen Geschichte deutscher Faust-Ausstellungen markiert die Braunschweiger Schau des Jahres 1929. Hundert Jahre zuvor war in der niedersächsischen Residenzstadt Goethes *Faust I* zum ersten Mal auf einer öffentlichen Bühne inszeniert worden. Dieses Jubiläum wollte man 1929 schon aus stadtpatriotischen Gründen nicht ungenutzt verstreichen lassen, und so verpflichtete man den an der Universität Köln lehrenden Theaterwissenschaftler Carl Niessen als Kurator für eine Faust-Schau, die bereits aufgrund ihres mehr als dreitausend Nummern zählenden Objektverzeichnisses als die bislang umfassendste Präsentation ihrer Art gelten darf. Die Braunschweiger Faust-Ausstellung untergliederte sich in zwei Teile und widmete sich den beiden Themenkomplexen »Faust auf der Bühne« sowie »Faust in der bildenden Kunst«. Eine Besonderheit der bühnengeschichtlichen Abteilung bestand darin, dass man nicht nur die stoffgeschichtlichen Aspekte der Faust-Figur sowie die wegweisenden Inszenierungen des *Faust* seit seiner Uraufführung im Jahre 1829 beleuchtete, sondern auch einen

›Faust der Zukunft‹ präsentierte, für den man an ausgewählten Kunsthochschulen verschiedene Bühnenentwürfe hatte erarbeiten lassen. Betrat Niessen bereits mit seinem ›Faust der Zukunft‹ ausstellungschoreografisches Neuland, so zielte er darüber hinaus auch mit verschiedenen Audio-Angeboten auf ein innovatives Ausstellungserlebnis. Zweimal pro Woche ließ er auf eigens für diesen Zweck aufgestellten Grammophonen Schallplatten abspielen, die unter anderem die berühmten Faust-Opern von Charles Gounod und Arrigo Boito sowie *Fausts Verdammnis* von Hector Berlioz zum Klingen brachten. Mit seiner enzyklopädisch angelegten Ausstellung verfolgte Niessen eine dezidiert volksbildnerische Absicht, zugleich rückten jedoch auch nationalkulturelle Aspekte ins Blickfeld, wie ein Beitrag des Ausstellungskatalogs verdeutlicht, der im Rekurs auf Goethes Drama an den Nationalstolz der Deutschen appelliert.

Dass mit dem Ende des Zweiten Weltkriegs ein neues Kapitel in der wechselvollen Deutungsgeschichte des *Faust* aufgeschlagen wurde, bezeugt eine öffentlich ausgetragene Kontroverse im Vorfeld des Goethe-Gedenkjahres 1949. Im Zentrum dieser Auseinandersetzung stand die Frage nach dem angeblich ›Faustischen‹ der Faust-Figur und ihrer nationalen Vorbildfunktion. Ihren Höhepunkt erreichte die Debatte mit der Veröffentlichung eines Buches von Wilhelm Böhm, das unter dem Titel *Goethes »Faust« in neuer Deutung* einen radikalen Angriff auf das National-epos der Deutschen und dessen vermeintlichen Antihumanismus formulierte. Die anlässlich des Gedenkjahres 1949 in beiden deutschen Staaten konzipierten Faust-Ausstellungen ließen eine vergleichbar kritische Sicht auf Goethes Drama und dessen politisch-weltanschauliche Instrumentalisierung während der NS-Zeit allerdings vermissen. Sie wichen einer ideologiekritischen Aufarbeitung der nationalsozialistischen *Faust*-Exegese aus und kehrten zumeist unter Umgehung der kontaminierten Deutungstraditionen direkt zu den als unverdächtig geltenden Quellen der Werkgeschichte zurück. Den entschiedensten Versuch, die Beschäftigung mit Goethes *Faust* in einer Sphäre abseits des Politisch-Weltanschaulichen zu verorten, unternahm eine Ausstellung, die im Oktober 1948 als Auftakt zum Goethe-Gedenkjahr in der Universitätsbibliothek Marburg eröffnet wurde. Zu sehen waren hier Objekte aus der Faust-Sammlung des Verlegers Anton Kippenberg,

die amerikanische Besatzungstruppen kurz zuvor im sogenannten ›Central Art Collecting Point‹ bei Marburg zusammgezogen hatten.¹⁷

Indem die Ausstellungskuratorin, Ingeborg Schnack, ausschließlich Originale präsentierte und konsequent auf Faksimiles verzichtete, unterstrich sie ihren Anspruch, ein aus den Kriegstrümmern gerettetes Kulturgut erneut zugänglich zu machen. Die Ausstellung vergegenwärtigte die Geschichte und Rezeption des Faust-Stoffes seit dem 16. Jahrhundert, wobei Goethes Drama mit seiner singulären Wirkungsgeschichte in den Künsten einen Schwerpunkt bildete. Dass man die weltanschauliche Instrumentalisierung des *Faust* durch die NS-Propaganda vollständig ausblenden wollte, verriet bereits die Wahl des Ausstellungsortes. Indem man sich für den unversehrt gebliebenen Lesesaal der Marburger Universitätsbibliothek entschied, setzte man auf eine gleichsam altdeutsche Raumatmosphäre, in der sich die Katastrophe des Jahres 1945 vergessen ließ (anders als etwa in den Ausstellungsräumen der ersten Kasseler ›documenta‹, die wenige Jahre später zeitgenössische Kunst ganz bewusst in Ausstellungsräumen mit Kriegsspuren präsentierte). Das Bemühen der Marburger Ausstellung, die Auseinandersetzung mit Goethes *Faust* in einer apolitischen Sphäre anzusiedeln, prägte auch die zur Ausstellungseröffnung gehaltene Rede des Universitätsrektors Gerhard Albrecht, der die Schau vor allem der akademischen Jugend empfahl, damit ihr »die geistige Welt wieder lebendig werde«.¹⁸ Albrechts Bemühen, den Faust-Stoff und vor allem Goethes Drama als einen von politischen und gesellschaftlichen Umbrüchen unberührt bleibenden Fixstern am geistigen Firmament der Deutschen zu umschreiben, wurde auch von anderen Faust-Ausstellungen der unmittelbaren Nachkriegsjahre aufgegriffen. Unter dem Eindruck des politischen wie militärischen Zusammenbruchs und angesichts einer weithin unsicheren Zukunft avancierte Goethes *Faust* zu einer Orientierungsinstanz, an der man sich neu auszurichten versuchte.

Eine Auseinandersetzung mit der nationalsozialistischen Instrumentalisierung des Faust-Stoffes im Rahmen einer Ausstellung ließ lange auf sich warten. Sie prägte erst die 1979 vom Goethe-Museum in Düsseldorf verantwortete Schau ›Meinungen zu Faust‹, in der sich zeitgenössische Persönlichkeiten aus Kunst und Wissenschaft, Politik und Publizistik zu Goethes Drama und dessen

Rezeptionsgeschichte äußerten. Die Aufarbeitung der ideologischen Indienstnahme des Faust-Stoffes seit dem 19. Jahrhundert war damit erstmals in Angriff genommen und prägte in den Folgejahren verschiedene Faust-Ausstellungen im deutschsprachigen Raum. Hierbei trat allerdings auch eine Differenz zwischen west- und ostdeutschen Ausstellungen immer stärker zutage: Während in der Bundesrepublik die ideologiekritische Auseinandersetzung mit Goethes Schauspiel zeitweilig zum beherrschenden Thema avancierte, dominierte in der DDR eine sozialistisch ausgerichtete Dramendeutung, die Fausts Vorbildfunktion auch weiterhin mit Nachdruck betonte. Nach dem Ende der deutsch-deutschen Systemkonkurrenz bestimmten dann ab 1990 zusehends neue Schwerpunkte die Faust-Forschung sowie die eng mit ihr korrespondierende Ausstellungspraxis. Das Gesellschaftspolitische geriet zwar nicht vollständig aus dem Blickfeld, doch fanden nun immer häufiger auch andere Aspekte des Dramas besondere Aufmerksamkeit: Soziale und ökonomische, aber auch genderkulturelle Fragen rückten wiederholt in den Mittelpunkt.

»Du bist Faust«

Ausstellungskonzept und Gestaltungsansätze

Vor dem Horizont der zahlreichen Ausstellungen, die man seit dem späten 19. Jahrhundert dem *Faust* gewidmet hat, fragt die ab Februar 2018 zu sehende Präsentation, inwiefern Goethes Schauspiel das ›Drama‹ des modernen Subjekts reflektiert. Sie legt damit eine Sinnschicht des *Faust* und seiner künstlerischen Wirkungsgeschichte frei, die aufgrund der weltanschaulichen Indienstnahmen des Stücks während des 20. Jahrhunderts vielfach verschüttet wurde. Die ideologische Instrumentalisierung des *Faust* steht nicht im Zentrum der Ausstellung, doch findet sie insoweit Berücksichtigung, als Werke von Gegenwartskünstlern wie Anselm Kiefer gezeigt werden, die sich mit der nationalkulturellen Überformung des Schauspiels kritisch auseinandersetzen und damit nicht nur den *Faust*, sondern auch die Geschichte seiner Rezeption zum Gegenstand der ästhetischen Reflexion machen.

Ein besonderes Anliegen der Ausstellung »Du bist Faust« besteht darin, die künstlerischen Adaptionen des Goethe-Dramas in ihrem internationalen Bezugsrahmen

vor Augen zu führen, folglich nicht nur die deutsche, sondern auch die west- und osteuropäische Rezeptionsgeschichte seit 1800 in den Blick zu nehmen. Erst die oftmals überraschenden Nachbarschaften zwischen britischen und italienischen oder französischen und russischen Kunstobjekten lassen deutlich werden, wie eine anfangs noch als spezifisch deutsch angesehene Stofftradition im Verlauf des 19. und während des frühen 20. Jahrhunderts immer entschiedener auch mit anderen kulturellen Kontexten verwoben und dadurch auf verschiedenartigste Weise fortgeschrieben wurde. Ihr gattungsästhetisches Komplement findet die dezidiert europäische Dimension der Ausstellung in einer programmatischen Einbeziehung kunsthandwerklicher und populärkultureller Adaptionen. Durch die Integration auch dieser Objektgattungen ergeben sich ebenfalls immer wieder aufschlussreiche Konstellationen. Wenn beispielsweise die Gretchen-Darstellungen eines Ary Scheffer (→KAT. 44) oder Louis Ammy Blanc (→KAT. 41) auf eine wandfüllende Kollektion kleinformatiger Fotopostkarten treffen, die um 1900 in riesigen Auflagen für einen rasch expandierenden Markt produziert wurden (→KAT. 48), so zeigt sich, wie ikonografische Traditionen in der Faust-Rezeption regelmäßig auch Gattungsgrenzen zu überschreiten vermochten. Welche Dynamik diese intermedialen Bezugnahmen mitunter gewannen, vergegenwärtigt die Ausstellung vor allem im Kontext der *Faust*-Oper von Charles Gounod, die in der Charakterisierung Margaretes einerseits auf theatrale wie musikalische Darstellungstraditionen zurückgriff und andererseits eine Vielzahl bildkünstlerischer und kunsthandwerklicher Auseinandersetzungen mit Goethes Protagonistin anstieß.

Die Choreografie der Ausstellung »Du bist Faust« orientiert sich weder an verschiedenen Epochen der Werkrezeption noch an gattungsspezifischen Bildtraditionen, sondern am konkreten Handlungsverlauf des Dramas. Mit dieser Präsentationsform soll daran erinnert werden, dass sich die ausgewählten Exponate einem literarischen und für die Realisierung auf einer Theaterbühne geschriebenen Text verdanken. Wer die Ausstellung besucht, wird nicht nur auf Kunstwerke aus zwei Jahrhunderten stoßen, sondern auch das Drama, auf welches die Exponate bezogen sind, aus einem neuen Blickwinkel kennenlernen. Während die Ausrichtung des Ausstellungsparcours am dramatischen Handlungsgefüge einerseits das literarisch-theatrale

Moment besonders hervorhebt, eröffnet sie andererseits die Möglichkeit, Kunstwerke aus verschiedenen Epochen aufgrund ihrer thematischen und motivischen Nähe in einen visuellen Dialog eintreten zu lassen. Gerade in der wechselseitigen Konfrontation von Werken aus unterschiedlichen Jahrhunderten offenbaren sich sowohl aufschlussreiche Kontinuitäten als auch bemerkenswerte Metamorphosen. Paradigmatisch zeigt sich diese Gleichzeitigkeit von Konstanz und Varianz an zwei Gemälden von Georg Friedrich Kersting (→KAT. 30) und Damian Artur Sowada (→KAT. 31), die Faust als einen melancholisch-resignierten Gelehrten porträtieren. Ungeachtet zahlreicher Differenzen, die auf den beiden Bildern sogleich ins Auge fallen, lassen sich doch auch interessante Gemeinsamkeiten beobachten.

Die Ausstellung versetzt ihr Publikum mittels einer pointiert theatralen Gestaltung immer wieder in die Situation von Akteuren auf einer Bühne (→ABB. 1). Am deutlichsten gibt sich dieser Theaterbezug in jenem Raum zu erkennen, der die Liebesbeziehung zwischen Faust und Margarete mit der Oper von Charles Gounod verwebt. Der Ausstellungsbesucher betritt diesen Raum wie ein Schauspieler, der sich von einer Hinterbühne allmählich zur Bühnenrampe bewegt und daher zunächst auf die Rückseiten raumhoher Holzkulissen blickt (→ABB. 3). Erst nachdem der Ausstellungsraum vollständig durchschritten ist und die Augen auf eine raumhohe Fotografie des Zuschauerraumes in der Pariser Opéra Garnier fallen, sind im Rückblick die Schauseiten der Holzkulissen zu sehen. Sie fügen sich zu einem Bühnenbild zusammen, das die Pariser Inszenierung der Gounod-Oper von 1869 aufgreift (→ABB. 4). Der für die Ausstellung zentrale Theaterbezug realisiert sich freilich nicht erst in den Binnenräumen des Parcours, sondern prägt auch schon den Eingangsraum, der einen Überblick zur Geschichte des Faust-Stoffes sowie zur Entstehung des Goethe-Dramas bietet (→ABB. 2). Wenn die Besucher diesen Raum verlassen, um in die Welt des Dramas einzutreten, müssen sie eine Bühnenfassade durchschreiten, als deren Vorbild jenes Puppentheater diente, das der vierjährige Goethe von seiner Großmutter zum Geschenk erhielt und mit dessen Hilfe er die ersten Schritte in die Welt des Faust-Universums wagte. Erst wenn der rote Vorhang, der in die Bühnenfassade eingelassen ist, wieder hinter den Besuchern fällt, beginnt mit

dem ›Prolog im Himmel‹ das Schauspiel und offenbart sich gleichsam die Welt der theatralen Imagination. Am Ende des Parcours findet die Gestaltung des Eingangsraumes ein fernes Echo: Die Besucher passieren ein zweites Mal die großgezogene Fassade des Goethe'schen Puppentheaters, nunmehr allerdings von hinten, und werden in einem angrenzenden Spiegelkabinett über die Multiplizierung des eigenen Konterfeis mit sich selbst konfrontiert. Gleichzeitig sind auf der Oberfläche der aufeinander zulaufenden Spiegelwände eigens für die Ausstellung produzierte Videos mit den Schauspielern Werner Wölbern, Andrea Wenzl und Bibiana Beglau zu sehen, die noch einmal die großen Fragen des *Faust*-Dramas aufwerfen; die von ihnen gesprochenen Texte verfasste der Schriftsteller Albert Ostermaier (→ABB. 5).

Im Rahmen der Ausstellungschoreografie spielen die Raumwände eine zentrale Rolle. Indem sie spezifische Atmosphären schaffen und soziale Botschaften formulieren, werden sie selbst zu Akteuren und Bedeutungsträgern. Besonders markant tritt das semantische Potenzial der Wandgestaltungen in jenem Raum zutage, der die Liebesgeschichte zwischen Faust und Margarete thematisiert. Die Wände sind hier mit einem dunkelroten Stoff bespannt, der an jene prunkvollen und überreich dekorierten Theaterbauten erinnert, in denen sich die großbürgerliche Gesellschaft des 19. Jahrhunderts mit Goethes *Faust* und dessen theatralen Fortschreibungen zu beschäftigen pflegte. Bereits die Wandverkleidung lässt sinnfällig werden, was auch die ausgestellten Kunstwerke vor Augen führen: Durch die künstlerischen Adaptionen im 19. Jahrhundert wurde Goethes Drama zusehends aus seinem ursprünglichen Epochenkontext herausgelöst und zu einem Spiegel des neuen Zeitalters umcodiert. Der Raumdekor geht aber noch einen Schritt über die Evokation einer Epoche und eines sozialen Milieus hinaus: Wer die Tapete etwas genauer in den Blick nimmt, wird rasch filigrane Liniennamente erkennen, die Fausts, Margaretes und Mephistos Gesichtszüge tausendfach wiederholen (→ABB. 6). In diesen figürlichen Arabesken verbirgt sich ein dezenter Hinweis auf die Popularisierung des Dramas und seine sukzessive Integration in eine Massenkultur während des 19. Jahrhunderts. Zugleich findet sich hier jedoch auch ein interpretatorischer Fingerzeig: Die Anordnung der drei Figurengesichter in einem Dreieck macht

deutlich, dass die Beziehung zwischen Faust und Margarete eine allererst von Mephisto gestiftete Verbindung ist und insofern trotz allen zwischenzeitlichen Liebesglücks von Beginn an im Zeichen des Teufels steht.

Dass Wandfarben und Wanddekorationen nicht nur charakteristische Raumatmosphären erzeugen, sondern auch kulturelle Codes enthalten, vergegenwärtigt in der Ausstellung vor allem jener Raum, der sich Margaretes großen Monologen und deren vielfältigen Vertonungen von Franz Schubert bis Hugo Wolf widmet. Eine im Biedermeier-Stil gestaltete Tapete und ein entsprechendes Biedermeier-Mobiliar evozieren hier jene bürgerliche Salonkultur, die im 19. Jahrhundert oftmals den sozialen Rahmen für die Aufführung der sogenannten Gretchenlieder bildete. Auch die Biedermeiertapete lohnt einen zweiten Blick, da zwischen den vertikal ausgerichteten Farbstreifen jeweils figurliche Ornamente zu sehen sind, die im Verlauf des 19. Jahrhunderts als ikonische Repräsentationen für Goethes Margarete ins kollektive Gedächtnis eingegangen sind und dieses bis heute prägen: Spinnrad, Margerite, Gretchenzopf (→ ABB. 7). Eine andere Ausrichtung kennzeichnet den letzten Binnenraum des Ausstellungsparcours, der noch einmal auf das Fundament aller künstlerischen Faust-Adaptionen aufmerksam macht: den literarischen Text. Während die Vitrinen Goethes Drama in Prachtausgaben des 19. und frühen 20. Jahrhunderts präsentieren, zeigen die Wände großformatige Textcollagen unter Verwendung der im deutschsprachigen Raum weitverbreiteten *Faust*-Ausgabe des Reclam-Verlags. Die jeweils ausgewählten Dramensequenzen bauen sich in der Deutlichkeit ihres Schriftbildes kontinuierlich auf und ab, sodass einzelne Verszeilen besonders hervortreten. Es handelt sich um Verse, die im Laufe der Zeit den Charakter von Redensarten angenommen haben und bis heute im Sprachschatz der Deutschen präsent geblieben sind. Der durch die Gestaltung der Raumwände geschaffene Textkosmos ruft noch einmal die zuvor durchschrittene Faust-Welt auf und entlässt die Besucher mit einer klaren Aufforderung aus der Ausstellung: Goethes Drama für unsere Gegenwart neu entdecken!

1 — Johann Wolfgang Goethe, *Faust*. Texte, in: Ders., *Sämtliche Werke*. Briefe, Tagebücher und Gespräche, hg. v. Friedmar Apel, Hendrik Birus,

Anne Bohnenkamp-Renken u. a., Abt. I, Bd. 7.1, hg. v. Albrecht Schöne, Frankfurt a. M. 1994, S. 34, V. 382f. Im Folgenden werden Zitate aus *Faust* durch Versangaben im Haupttext nachgewiesen.

2 — Vgl. hierzu Michael Jaeger, *Global Player Faust oder das Verschwinden der Gegenwart*. Zur Aktualität Goethes, Würzburg 2013.

3 — Vgl. hierzu Jochen Schmidt, *Goethes Faust*. Erster und Zweiter Teil. Grundlagen – Werk – Wirkung, München 2011, S. 117–141.

4 — Goethe's *Faust*. Erster und zweiter Theil. Zum erstenmal vollständig erläutert v. Heinrich Düntzer, Bd. 1, Leipzig 1850, S. 137.

5 — Christian Dietrich Grabbe, *Don Juan und Faust*. Eine Tragödie, Frankfurt a. M. 1829, S. 35.

6 — Ferdinand Gustav Kühne, *Faust und kein Ende!*, in: *Zeitung für die elegante Welt*, 14. August 1835, S. 633f., hier S. 633.

7 — Georg Gottfried Gervinus, *Geschichte der poetischen National-Literatur der Deutschen*, Bd. 5, Leipzig 1844, S. 119f.

8 — Heinrich von Treitschke, *Deutsche Geschichte im Neunzehnten Jahrhundert*, Bd. 1, Leipzig 1879, S. 317.

9 — Werner Sombart, *Händler und Helden*. Patriotische Besinnungen, München, Leipzig 1915, S. 84f.

10 — Bertolt Brecht, *Gespräch über Klassiker*, in: Ders., *Werke*. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, hg. v. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei u. a., Bd. 21, Berlin, Weimar, Frankfurt a. M. 1992, S. 309–315, hier S. 309.

11 — Vgl. hierzu Herfried Münkler, *Die Deutschen und ihre Mythen*, Berlin 2009, S. 120–123.

12 — Eugen Kühnemann, *Goethe*, Bd. 2, Leipzig 1930, S. 566.

13 — Bertolt Brecht, *Ist die Aufführung des Fragments gerechtfertigt?*, in: Ders., *Werke* (Anm. 10), Bd. 24, Berlin, Weimar, Frankfurt a. M. 1991, S. 431–433, hier S. 432. Vgl. dazu auch Brechts Aufsatz »Einschüchterung durch die Klassizität« (Ebd., Bd. 23, Berlin, Weimar, Frankfurt a. M. 1993, S. 316–318).

14 — Johanna Rudolph, *Weitere Bemerkungen zum Faust-Problem*, in: *Neues Deutschland*, 27. Mai 1953, S. 4.

15 — Vgl. hierzu Nerina Santorius, *Faust ausstellen*. Präsentationspraxis vom 19. Jahrhundert bis heute, erscheint in: Carsten Rohde (Hg.), *Faust-Sammlungen*. Genealogien – Medien – Musealität, Frankfurt a. M. 2018.

16 — Otto Heuer, [Vorrede], in: *Ausstellung von Handschriften, Druckwerken, Bildern und Tonwerken zur Faustsage und Faustdichtung* (Ausst.-Kat. Frankfurt a. M., Freies Deutsches Hochstift), Frankfurt a. M. 1893, S. III–VI, hier S. III.

17 — Vgl. hierzu Peter Seibert, »Unmittelbarster Zugang zu Goethes Leben und Schaffen«. Goethe-Häuser und Goethe-Ausstellungen zwischen 1945 und 1951, in: Hellmut Th. Seemann, Thorsten Valk (Hg.), *Literatur ausstellen*. Museale Inszenierungen der Weimarer Klassik, Göttingen 2012, S. 187–206, hier insbes. S. 194–197.

18 — Gerhard Albrecht, [Eröffnungsrede zur Marburger Faust-Ausstellung], zit. nach: Renate Scharffenberg, *Die Sammlung Kippenberg in Marburg*, in: *Bücher, Bilder, Autographen*. Ausstellungen in der Universitätsbibliothek Marburg zwischen Kriegsende und Jahrtausendwende, Marburg 2001, S. 106–135, hier S. 118.



ABB. 1 UND 2 – PHILIPP FÜRHOFFER
AUSSTELLUNGSMODELL SOWIE RAUMHOHE REPRODUKTION DER FASSADE
VON GOETHES PUPPENTHEATER (MODELL), 2017
STUDIO PHILIPP FÜRHOFFER, BERLIN

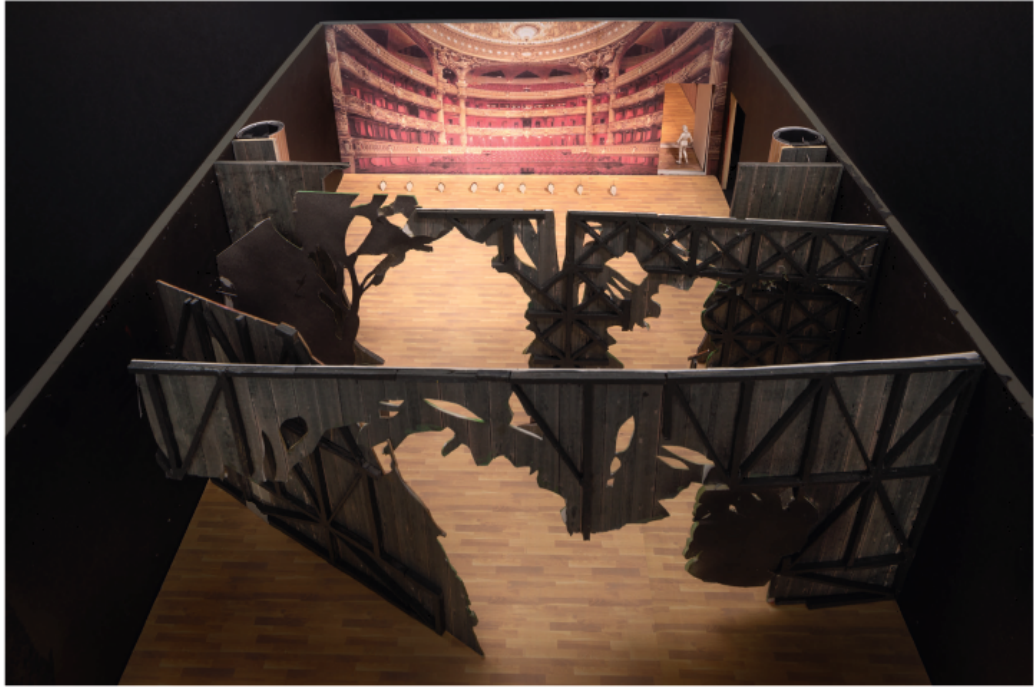


ABB. 3 UND 4 – PHILIPP FÜRHOFFER
RÜCK- UND SCHAUSEITEN DER BÜHNENKULISSEN
NACH ENTWÜRFFEN FÜR GOUNODS FAUST AN DER PARISER OPÉRA 1869 (MODELL), 2017
STUDIO PHILIPP FÜRHOFFER, BERLIN



ABB. 5 – SZENENFOTOS AUS DER VIDEO-INSTALLATION ZUR AUSSTELLUNG «DU BIST FAUST»
MIT WERNER WÖLBERN, ANDREA WENZL, BIBIANA BEGLAU, TEXT VON ALBERT ÖSTERMAIER, 2017
KUNSTHALLE MÜNCHEN IN KOOPERATION MIT DEM RESIDENZTHEATER MÜNCHEN

Faust

Wär's der Mühe wert, ein Mensch zu sein.
Es war's, eh ich im Schwarzen suchte,
Mit Ekel mich und meine Welt verfluchte.
Nun ist die Luft von solchen Schatten voll,
Dass ich nicht weiß, wie ich sie meiden soll.
In Wahn und Traum verwickelt mich die Nacht.
Muss Zaubersprüche wieder ganz verlernen.
Noch hab ich mich ins Freie nicht gekämpft!
Was heute nicht geschieht, ist morgen nicht getan.
Und keine Zeit soll man verlieren!
Wenn nur ein Tag klar vernünftig lacht
Und das Menschenmögliche auch menschlich macht!

Margarete

Ich bin doch noch so jung, so jung!
Und soll schon sterben! Küß mich!
Ach! Sonst küß ich dich!
Deine Lippen sind kalt, sind stumm.
Ich bin dein Augenblick. Dein Blick
Im Spiegel bricht, zerbricht wie ich
An Dir. Du bist so schön, sagt mir
Der Tod, verweile nicht. Ein Kuss nur.

Mephisto

Ich hatte nichts und doch genug,
Den Drang nach Wahrheit, die Lust am Trug,
Des Hasses Kraft, die Macht der Liebe.
Der Teufel hat nichts mehr zu sagen.
Ich seh die Menschen sich noch immer plagen.
Der kleine Gott der Welt bleibt stets vom gleichen Schlag.
Selbst Faust so wunderbarlich als wie am ersten Tag,
Er nennt's Vernunft und braucht's allein,
Nur tierischer als jedes Tier zu sein.
Es irrt der Mensch, so lang er strebt.
Doch ich, ich liebe nur das Ewig-Leere.



ABB. 6 – PHILIPP FÜRHOFFER
TAPETENENTWURF MIT ABSTRAHIERTEN PORTRÄTS DER DRAMENFIGUREN FAUST, MARGARETE UND MEPHISTO, 2017
STUDIO PHILIPP FÜRHOFFER, BERLIN



ABB. 7 – PHILIPP FÜRHOFFER
TAPETENENTWURF MIT GRETCHEN-MOTIVEN, 2017
STUDIO PHILIPP FÜRHOFFER, BERLIN