

JANE K. BROWN

## Vom Alchemisten zum Anatomen

Gabriel von Max' Holzschnitte  
zu Goethes ›Faust‹

Wie allgemein bekannt wurde Goethes ›Faust‹ im späten neunzehnten Jahrhundert als »deutsche Bibel« verehrt und weit und breit als sentimentale Liebesgeschichte rezipiert: Faust geht einen Pakt mit dem Teufel ein, verführt Margarete und fährt schließlich zur Hölle, während Margarete, von Engeln umgeben, in den Himmel gelangt. Man könnte versucht sein, diese Trivialisierung der Handlung den Opernkomponisten anzulasten, besonders Hector Berlioz (›The Damnation of Faust‹ 1846) und Charles Gounod (›Faust‹ 1859), wie es zum Beispiel eine Karte nahelegt, die mit Liebigs Fleisch-Extrakt verteilt wurde (Abb. 1). Bei näherem Hinsehen zeigt sich jedoch, dass den Komponisten die Illustratoren vorangegangen sind, und das schon in den allerersten Jahren nach dem ersten Erscheinen des Werks. Erst Gabriel von Max (1840–1915), brachte die tieferen Aspekte des Stücks visuell zum Vorschein, wiewohl auch er die weitverbreitete Sentimentalität seines Zeitalters nicht vermieden hat. In der Tat veraltete dieser Grundtext der Moderne, mitsamt seinem Helden, frühzeitig und wurde zu einem fossilisierten Klassiker, den erst spätere Generationen in seiner weiteren Bedeutung wiederentdeckten und zu neuem Leben erweckten. Ich kann zwar nicht beweisen, dass Max in dieser Hinsicht ausschlaggebend war (ich vermute, dass das nicht der Fall ist), aber zumindest stellen seine Illustrationen auf dem Weg zur Wiedergewinnung der Modernität von Goethes ›Faust‹ einen interessanten Seitenpfad dar.

Als Entdecker der Modernität Goethes scheint Gabriel von Max, der akademische Maler und erfolgreiche Porträtist junger, mit tränenbenetzten Augen in die Ferne blickender Damen, auf den ersten Blick ein unerwarteter Kandidat zu sein. 1840 geboren, studierte er Malerei zuerst in seiner Heimatstadt Prag, dann in Wien und München (1863–1867). In München erhielt er eine Professur für Geschichtsmalerei (1879–1883), doch erlaubte ihm die hohe Zahl seiner Aufträge schon

bald den Verzicht auf dieses Amt. Er gehörte zur Münchener Sezession. Seine zeitgenössische Beliebtheit war groß und reichte bis nach Amerika. Durch das Malen von Leichen verfeinerte er seine Fähigkeiten in der realistischen Wiedergabe menschlicher Körper. Eins seiner bekanntesten Gemälde heißt sogar ›Der Anatom‹ (1869). Er hatte starkes Interesse am Spiritismus, der Magie, der orientalischen Philosophie, Schopenhauer, dem Tod, der Theosophie und auch am Darwinismus.<sup>1</sup> Max' Interesse an Darwin scheint auf seine Freude an seinen Hausaffen zurückzugehen, die er einige Jahre lang mit Vorliebe malte, oft nach Photographien ihrer Leichname. Solange sie noch lebten, sollen sie sogar ihren Platz am Esstisch der Familie eingenommen haben. Der Umfang seiner Interessen, von der Mystik bis zur Biologie, entspricht also – merkwürdigerweise – der Breite von Goethes Beschäftigungen, von der alchemistischen Mystik zur modernen Naturwissenschaft. Schon in seiner Münchener Studentenzeit erhielt Max den Auftrag, Abbildungen für eine luxuriöse ›Faust‹-Ausgabe anzufertigen; nach seiner eigenen Auskunft lehnte der Verleger sie dann jedoch als zu unkonventionell und theatralisch ab,<sup>2</sup> da sie dem Geschmack der konventionellen ›Faust‹-Rezeption nicht entsprachen. In den 1860er Jahren ausgeführt, wurden sie erst 1880 veröffentlicht.<sup>3</sup>

Die sechzigjährige Entstehungszeit von Goethes Drama (1772–1832) hat die Rezeption des Werkes erschwert. Die deutschen Intellektuellen der Sturm und Drang-Zeit hatten nicht weniger als ein Meisterwerk

- 1 Auskunft über Gabriel von Max entnehme ich hier und im folgenden dem Vorwort und dem einleitenden Essay »Be-tailed Cousins and Phantasms of the Soul« von Jo-Anne Danzker in: Gabriel von Max, ed. by Jo-Anne Birnie Danzker, Seattle 2011, S. 6–9 und 14–56. Eine kurze Übersicht zu Max' Stellung in der Reihe der ›Faust‹-Illustratoren und der Forschung dazu, mitsamt einer Beschreibung der Holzschnitte, findet sich bei Kay Ehling, Zu den ›Faust‹-Illustrationen des Münchener Malers Gabriel von Max, in: Goethe-Jahrbuch 129 (2012), S. 186–200.
- 2 Danzker, a. a. O., S. 16.
- 3 Die ersten acht Zeichnungen wurden als »unzureichend« beurteilt und die Ausgabe erschien nicht. 1880 erschien eine Ausgabe mit zehn Holzschnitten nach Zeichnungen von Max (Faust-Illustrationen von Gabriel von Max: Zehn Zeichnungen in Holz geschnitten von R. Brend'amour und W. Hecht. Mit einleitendem und erläuterndem Text von Richard Gosche, Berlin 1880). Nach Danzker gibt Gosche dort an, Max habe eigentlich vierzig Abbildungen gemacht, während Nicolaus Mann von sechzig ausgehe (a. a. O., Anm. 25). Danzker meint (ebd., S. 16 und Anm. 28), sechzehn davon seien jetzt noch vorhanden.



Abb. 1. Hector Berlioz, *Faust's Verdammung*, Nr. 4: *Der Ritt in den Abgrund*.  
 Faust: »Schmerzlich tönt mir im Herzen der Armen wehvoll Klagen«  
 (aus: *Liebig's Sammelbilder. Vollständige Ausgabe der Serien 1 bis 1138*,  
 hrsg. von Bernhard Jussen, Berlin 2002).

erwartet, sobald ihnen Goethes Bemühungen um den Stoff in den 1770er Jahren bekannt wurden. Dieses Stadium, der heutige ›Urfaust‹ von etwa 1775/76, enthielt schon die gesamte berühmte Liebesgeschichte mit Ausnahme der Rettung, blieb aber zunächst unveröffentlicht. Erst in Italien (1786–1788) fügte Goethe dem liegengebliebenen Manuskript zwei kurze Szenen hinzu und ließ den größten Teil davon – ohne den Schluss – im Jahr 1790 als ›Faust, ein Fragment‹ erscheinen. Dieser Ausgabe setzte er eine Kopie der bekannten Radierung von Rembrandt, ›Der Gelehrte in seinem Studierzimmer‹ oder, wie sie öfters genannt wird, »Faust im Studierzimmer«, als Titelkupfer voran (Abb. 13). Damit unterstrich er zugleich den intellektuellen Anspruch des Werks: Weder der Teufel noch Margarete sollten im Zentrum stehen. Schiller, Schelling, Hegel, die Brüder Schlegel und die anderen damals in Weimar und Jena versammelten Intellektuellen widmeten dem Fragment höchste Aufmerksamkeit. Goethe wandte sich erst 1797 unter

Schillers Anregung der Weiterarbeit an dem Werk zu und schrieb die entscheidenden zum »Teufelspakt« führenden Szenen. Erst diese Hinzufügung erlaubt es, den 1808 erschienenen ›Faust I‹ (oder ›Der Tragödie erster Teil‹) in etwa gleichgewichtige und leicht separierbare Abschnitte zu unterteilen: Den Anfang bildet die in vielen wesentlichen Teilen erst später geschriebene sogenannte Gelehrtragedie, von deren rund 2 600 Versen nur 602 aus dem Manuskript von 1776 stammen. Der Rest, die sogenannte Gretchentragödie, besteht hauptsächlich – außer einer der in Italien geschriebenen Szenen und der Walpurgisnacht – aus dem in Verse gebrachten, sonst aber wenig veränderten ›Urfaust‹. Diese berühmte Liebesgeschichte macht knapp ein Drittel des ganzen Werkes aus, 1 534 von 4 612 Versen.

Durch die Vermittlung Madame de Staëls verbreitete sich der Ruf des ersten Teils in ganz Europa, jedoch legte ihre Beschreibung den größten Nachdruck auf die Liebesgeschichte und erhob Mephistopheles zur eigentlichen Hauptgestalt.<sup>4</sup> In Deutschland allerdings wurde ›Faust I‹ mit geringerem Enthusiasmus begrüßt, da der 59-jährige Goethe im Jahr 1808 nicht mehr in Mode war: Er galt hauptsächlich als Autor des jetzt schon vor 35 Jahren erschienenen ›Werther‹, und in einer von politischer und nationaler Erregung aufgewühlten Zeit erschien sein auffallender Mangel an Patriotismus tadelnswert. Zwar bewundert, wurde ›Faust‹ nicht mit besonderer Sorgfalt gelesen. Selbst Goethe als Leiter des Weimarer Hoftheaters weigerte sich, das Stück zu inszenieren, und interessierte sich kaum für die seltenen und stark verkürzten Inszenierungsversuche, die in den Jahren vor seinem Tod 1832 auf deutschen Bühnen unternommen wurden. Der zweite Teil des ›Faust‹ (noch weitere 7 500 Verse nach den mehr als 4 600 Versen des ersten Teils) fand im Grunde erst in den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg eine größere Beachtung bei Theaterregisseuren sowie von seiten der Wissenschaft. In den 1860er Jahren wuchs Goethes Ruf in Deutschland wieder an, und er wurde von einem weitverbreiteten Goethe-Kult zum Vater der deutschen Kultur erhoben, der bis in die 1950er Jahre anhielt. Gleichzeitig wurde Gounods ›Faust‹ zur beliebtesten Oper der Welt.

4 Ausführlicher beschrieben in Jane K. Brown, ›Faust‹, in: *European Romanticism. Literary Cross-Currents, Modes, and Models*, ed. by Gerhart Hoffmeister, Detroit 1990, S. 181–196, bes. S. 188 f.

Gounods Oper ist die Verkörperung der einseitigen populären Aufnahme des Goetheschen Stücks, doch lässt sie sich nicht ursächlich für diese Rezeptionsweise verantwortlich machen, denn sie arbeitet mit einer Auffassung des ›Faust‹-Dramas, die durch Abbildungen längst verbreitet war. Goethe hatte sich um 1800 sehr um die bildende Kunst der Zeitgenossen bemüht und mehrfach Preise ausschreiben lassen, die junge deutsche Künstler zur Umsetzung mythologischer und literarischer Themen anspornen sollten. Es darf also nicht wundernehmen, dass aufstrebende Künstler ihm nach dem Erscheinen des Stücks ihre Zeichnungen zuschickten. Die hier zu besprechenden Radierungen von Moritz Retzsch (1779–1857) und Peter Cornelius (1784–1867) wurden erst zwischen 1818 und 1826 gedruckt, aber die ihnen zugrundeliegenden Zeichnungen kamen Goethe bereits 1809–1810 vor Augen, weniger als zwei Jahre nach dem Erscheinen des vollständigen ersten Teils. Beide sind ihm gewidmet und werden heute noch gelegentlich als Illustrationen zu ›Faust‹ gedruckt. Für die ›Faust‹-Illustrationen des 19. Jahrhunderts haben sie den Ton angegeben, auf den auch die nachfolgenden Künstler ihre Werke stimmten.<sup>5</sup>

Die 1810 eingesandten Zeichnungen von Moritz Retzsch, Maler und Zeichner in Dresden, fanden Goethes Zustimmung; der Druck der 26 ›Umriss zu Goethes Faust‹ 1816 bei Cotta, dem Verleger Goethes, verschaffte Retzsch finanzielle Unabhängigkeit. In der Folge illustrierte er die Werke noch anderer bekannter deutscher Autoren sowie auch Shakespeares. ›Fausts Studierzimmer‹ mag als Beispiel seines Stils dienen (Abb. 2). Die Zeichnungen gefielen Goethe wohl aus zwei Gründen: Erstens rahmt jede Zeichnung einen bühnenhaften Raum ein, und verweist damit auf das Theatralische des Stücks. Zweitens hatte Retzsch klassizistische Linienzeichnungen im Stil John Flaxmans (1755–1826), dem englischen Illustrator von Alexander Popes Homer-Übersetzungen, gemacht und sich damit des Stils bedient, den Goethe in der deut-

5 Die verallgemeinernden Aussagen über die Geschichte der Illustrationen zu Goethes ›Faust‹ beruhen auf der umfangreichen Sammlung in der zweihundertseitigen Einleitung zu dem Drama von Max Boehn in seiner Ausgabe (Berlin 1938). Viele der dort wiedergegebenen Bilder sind auch im Netz auf dem ›Goethezeitportal‹ zu finden ([goethezeitportal.de/wissen/illustrationen/johann-wolfgang-von-goethe/faust-und-gretchen-illustrationen/](http://goethezeitportal.de/wissen/illustrationen/johann-wolfgang-von-goethe/faust-und-gretchen-illustrationen/)). Eine noch reichere Sammlung bietet der digitale Katalog des Frankfurter Goethe-Museums ([goethehaus-frankfurt.de/sammlungen/digitaler-katalog/](http://goethehaus-frankfurt.de/sammlungen/digitaler-katalog/)).



*Abb. 2. Moritz Retzsch, Studierzimmer, Radierung  
(aus: Umrisse zu Goethe's Faust erster Theil, 1834;  
FDH, Inv. Nr. III- 15770/003).*

schen Kunst befördern wollte. Im Dramentext wird Fausts Studierzimmer als verwahrloste Rumpelkammer beschrieben, hier aber wirkt der Raum ruhig und einheitlich geordnet. Faust ist mit einer schönen griechischen Nase versehen. Der Hund ist Mephistopheles, denn Goethes Faust beschwört den Teufel nicht, er glaubt nur einen streunenden Hund nach Hause einzuladen. Von Retzsch' Zeichnungen illustrieren 18 die Gretchenragödie und nur zwei die übrigen zwei Drittel des Stücks, welche die Gelehrtenragödie und die Walpurgisnacht ausmachen. Außerdem enthält die Folge der Illustrationen schon genau diejenigen Momente, die Gounod später in seiner Oper darstellte: Fausts erste Begegnung mit Margarete auf der Straße, Margarete in ihrem Zimmer an Faust denkend, Margarete mit einem durch Mephistopheles



*Abb. 3. Friedrich August Moritz Retzsch, Kerker, Radierung  
(aus: Umriss zu Goethes Faust erster Theil, 1834;  
FDH, Inv. Nr. III-15770/029).*

beschafften Schmuckkästchen, Faust und Margarete in Marthes Garten sowie die verliebte Margarete in verschiedenen Situationen – am Spinnrad, vor dem Standbild der Mater dolorosa, leidend während der Requiemmesse für ihre Mutter im Dom, zuletzt Margaretes Entscheidung für Gott statt für Faust im Kerker (Abb. 3).

Peter Cornelius zeichnete die andere einflussreiche Bilderfolge. Cornelius verließ Düsseldorf im Jahr 1811 und reiste nach Rom, wo er sich mit den Nazarenern verbündete. Diese Gruppe junger deutscher Maler hatte sich vom Klassizismus abgewandt und bemühte sich um die Förderung von Religion und Vaterlandsliebe durch den Anschluss an die Kunst des Mittelalters und der Renaissance. Später wirkte Cornelius am stärksten als Freskomaler in München, zu seiner Zeit das Zentrum der deutschen Kunstwelt. Seine ›Faust‹-Zeichnungen hatte er Goethe schon



Abb. 4. Peter von Cornelius, *Scene im Kerker*, Radierung  
 (aus: XII Bilder zu Göthe's Faust. gezeichnet von Peter v. Cornelius, 1825;  
 FDH, Inv. Nr. III-14159/012).

1809 zugesandt, vor dem Antritt seiner Romreise, doch der Dichter erkannte anscheinend Cornelius' keimende Vorliebe für die Nazarener, und diese Illustrationen gefielen ihm weit weniger als die von Retzsch. Acht von Cornelius' zwölf Zeichnungen waren der Gretchentragödie gewidmet, zwei den Titel- und Widmungsblättern, und nicht eine einzige Faust in seinem Studierzimmer. Die Gelehrtentragödie fehlt hier ganz. Immerhin zeichnete er die Gartenszene, Margarete vor der Mater dolorosa und, natürlich, Margarete im Kerker (Abb. 4). Noch extremer als diese letzte Abbildung ist die Version von Johann Heinrich Ramberg (1763–1840), die 1829 erschien (Abb. 5). Wie sich hier erkennen lässt, haben die Engel bei Berlioz und Gounod, die Margarete in den Himmel geleiten, einen weiter zurück reichenden Stammbaum, denn bereits diese frühen Illustrationen, die alle vor Goethes Tod erschienen sind, widersetzen sich der ausdrücklichen Intention des Textes.



Abb. 5. J.H. Ramberg, Gretchen entschwindet aus dem Kerker. »Ist gerettet«, Zeichnung mit Feder und Pinsel, 1826 (FDH Inv. Nr. III-03561).

Die berühmtesten unter den frühen »Faust«-Illustrationen sind die 1828 erschienenen Lithographien von Eugène Delacroix (1798–1863). Sie unterscheiden sich zweifach von den deutschen: Erstens ist ihr Stil viel romantischer; die Figuren befinden sich in ständiger, oft heftiger Bewegung, scheinbar nur flüchtig hingeworfen, wie bei Goya. Und zweitens, wie schon das erste Bild zeigt (Abb. 6), steht meistens Mephistopheles im Zentrum des Blickfeldes. Nur die Hälfte der Bilder handelt überhaupt von Margarete, und Mephistopheles kommt auch dort in



*Abb. 6. Eugène Delacroix, Mephisto in den Lüften, Kreidelithographie  
(aus: Faust. Tragédie de M. de Goethe, Traduite en français  
par M. Albert Stapfer, Paris 1828;  
FDH, Inv. Nr. III-15645/001).*

zwei Dritteln der Bilder vor. Darin ist Delacroix paradigmatisch für das neunzehnte Jahrhundert, das sich viel mehr für einen ganz und gar teuflischen Mephistopheles interessierte als Goethe selbst es tat. Obwohl Goethe das Stück niemals selbst inszenierte, hat er immerhin den ersten Mephistopheles unterwiesen, dessen bildliche Darstellung (Abb. 7) deutlich macht, dass Mephistopheles in Goethes Augen eher ein charmanter, zynischer Höfling ist, kein grausamer Teufel mit Schwanz und Krallen. Goethes Hexe erkennt Mephistopheles in seinem eleganten



Abb. 7. Franz Gerasch, Karl La Roche als Mephisto, Burgtheater Wien 1850  
 (Bild: Universität zu Köln, Theaterwissenschaftlichen Sammlung;  
 vgl. Theaterhistorische Portraitgraphik. Ein Katalog aus den Beständen  
 der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität zu Köln,  
 bearb. von Roswitha Flatz u. a., Berlin 1995, S. 397, Nr. 3116).

Hofkleid nicht. Delacroix aber denkt eher an Miltons Satan. Der Kontrast zu Retzsch' Darstellung des Prologs im Himmel ist auffallend (Abb. 8): Retzsch stellt die himmlischen Heerscharen dar; der muskulöse Leib des Teufels leuchtet in klassischer Reinheit, nicht befremdlich gewunden wie bei Delacroix. Man vergleiche die Gesichter, besonders die Nasen. Allein die Hände verraten bei Retzsch das Wesen des Teufels. Delacroix' Bild hat noch die erste Szene von Friedrich Murnaus be-



Abb. 8. Moritz Retzsch, *Prolog im Himmel*, Radierung  
(aus: *Umrisse zu Goethes Faust erster Theil*, 1834;  
FDH, Inv. Nr. III-15770/001).

rühmtem Faustfilm stark beeinflusst, die Delacroix' Landschaft evoziert (Abb. 9). Trotz seiner Vorliebe für einen grausamen Teufel vermeidet Delacroix jede Sentimentalität am Schluss (Abb. 10), wo er dem Zynismus eines Hogarth näher kommt als der Rührseligkeit bei Cornelius und Ramberg. Gounods ›Faust‹-Rezeption dürfte wenigstens ebenso stark, wenn nicht stärker von den deutschen Abbildungen als von den französischen beeinflusst sein.

Die zweite Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts erlebte eine explosionsartige Ausbreitung der Reproduktionstechnik. Daher gibt es unzählige Postkarten mit ›Faust‹-Illustrationen – einige davon sind Photographien kostümierter Modelle, einige zeigen Zeichnungen oder Gemälde.<sup>6</sup> In Abb. 11, ›Fausts Traum‹, weist das rote Kleid des Teufels

6 Eine ausgezeichnete Sammlung ist auf dem ›Goethezeitportal‹ zu finden.



*Abb. 9. Friedrich Wilhelm Murnau, Faust. Eine deutsche Volkssage, Prolog, Film-Still, 6' 25" (Bild: Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung, Wiesbaden).*

viel eher auf Berlioz denn auf Goethe hin. Margarete am Spinnrad findet sich sowohl deutsch etikettiert, vielleicht für Goethe-Liebhaber, wie auch französisch für Gounodisten (Abb. 12 a–b). Auch hier ist der Gesichtskreis ganz auf die Liebestragödie begrenzt. Goethes Drama machte also das Faustthema populär und ließ Margarete zu seiner bekanntesten Figur avancieren, hatte aber sonst hundert Jahre lang kaum eigenständigen Einfluss auf die Ikonographie.

Gabriel von Max scheint der erste Illustrator zu sein, der sich mehr für die Gelehrtentragödie als für die Gretchentragödie interessierte, und er führte, wie oben erwähnt, die Ablehnung seiner Zeichnungen darauf zurück, dass sie als zu unkonventionell und zu theatralisch angesehen wurden. Das Theatralische, aber – das Drama als etwas von Schauspielern Darzustellendes –, ist gerade das Wesentliche an Goethes ›Faust‹. Prolog und Vorspiel machen ganz deutlich, dass die Tragödie

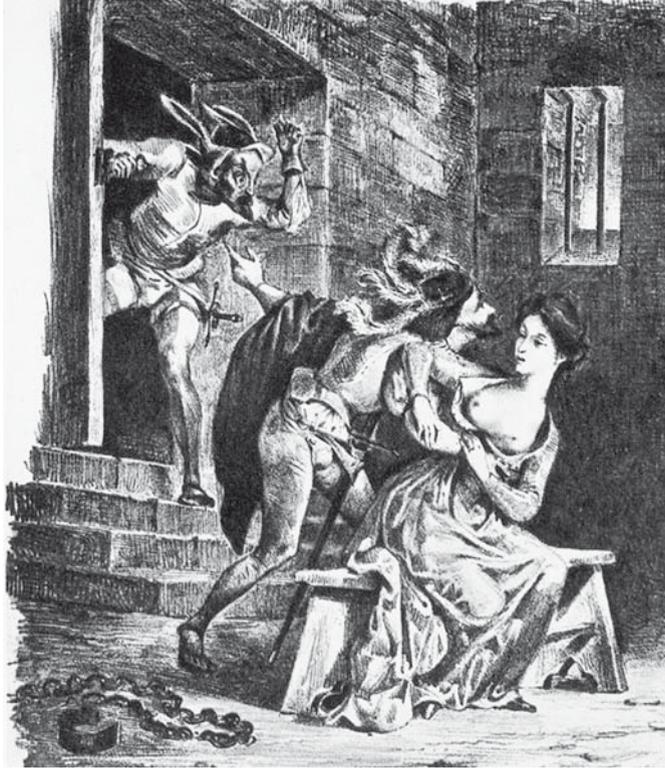


Abb. 10. Eugène Delacroix, *Faust bei Gretchen im Kerker*, Kreidelithographie (aus: *Faust. Tragédie de M. de Goethe, Traduite en français par M. Albert Stapfer, Paris 1828; FDH, Inv. Nr. III-15645/017*).

von einer auf einer Bühne auftretenden Wandertruppe gespielt wird. In diesem Spiel geht es um eine Wette zwischen Gott und Teufel, wie bei Hiob, so dass Fausts Abenteuer mit Mephistopheles zu einem weiteren Spiel im Spiel werden, dem Gott als Zuschauer beiwohnt. Da die Theaterbesucher des Stücks nachvollziehen können, wie Mephistopheles die Handlung inszeniert, ist Fausts Liebschaft mit Gretchen abermals ein Spiel im Spiel. Während die Bilder von Retzsch die Bühnensituation nie vergessen lassen, werden die von Max diesem Aspekt des Stücks noch besser gerecht.



Abb. 11. Franz Roesler, C.F. Gounod: *Faust, Fausts Traum*, Postkarte, o.J.  
 (Bild: Goethezeitportal, *Goethe-Motive auf Postkarten: Eine Dokumentation.*  
*Faust und Gretchen, gemalte und gezeichnete Karten, Serie 1, 1).*

Zunächst jedoch seien die wesentlichen Elemente der Gelehrtentragödie skizziert: Goethes Faust tritt zu Anfang des Stücks als ein von allem menschlichen Wissen enttäuschter Alchemist auf, der sich zuletzt der Magie zuwendet. In der frühneuzeitlichen Entstehungszeit des Fauststoffs wurde zwischen Naturwissenschaft, Medizin, Alchemie und Magie nur undeutlich unterschieden. Im Faustbuch von 1587, der ursprünglichen Quelle aller späteren Faustdramen, will Faust seine vom Teufel erworbenen Kräfte dazu benutzen, sachliches Wissen über die



Abb. 12a–b. Gretchen am Spinnrade, deutsch und französisch:  
 »Meine Ruh' ist hin / Plus de repos pour mon cœur endolori«,  
 handkolorierte Postkarten, 1907 (Bild: Goethezeitportal,  
 Goethe-Motive auf Postkarten Eine Dokumentation.  
 Gretchen-Fotopostkarten, Serie I, 5c–d).

Welt zu gewinnen, um Kranke zu heilen, Geister herbeizuzwingen und die Mitmenschen mit illusorischen Aufführungen zu täuschen und zu unterhalten – wie sonst ein typischer Gelehrter der Renaissance es tun mochte. Der Vater von Goethes Faust war ein Alchemist, der seine Mitmenschen vor der Pest bewahren wollte – leider ohne großen Erfolg. Jetzt wendet sich Faust von dieser alchemistischen Medizin ab, um nach einem gründlicheren und abstrakteren Wissen zu streben. Für Goethes Faust ist das Ziel alles Wissens das, was die romantischen Philosophen »das Absolute« nennen, die verallgemeinerte Version einer platonischen Idee. Es ist die Erkenntnis der Dinge an sich, nicht wie sie den begrenzten Sinnen der Menschen erscheinen, sondern wie sie dem Auge des Geistes erscheinen, Wahrheiten, die jenseits der Welt zu

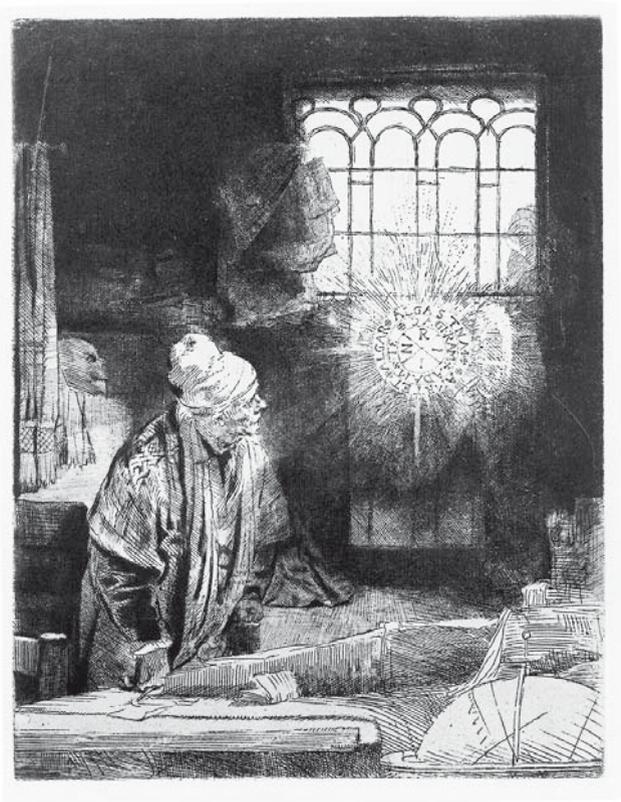


Abb. 13. nach Rembrandt, *Faust im Studierzimmer*,  
Heliogravüre (FDH, Inv. Nr. III-06989).

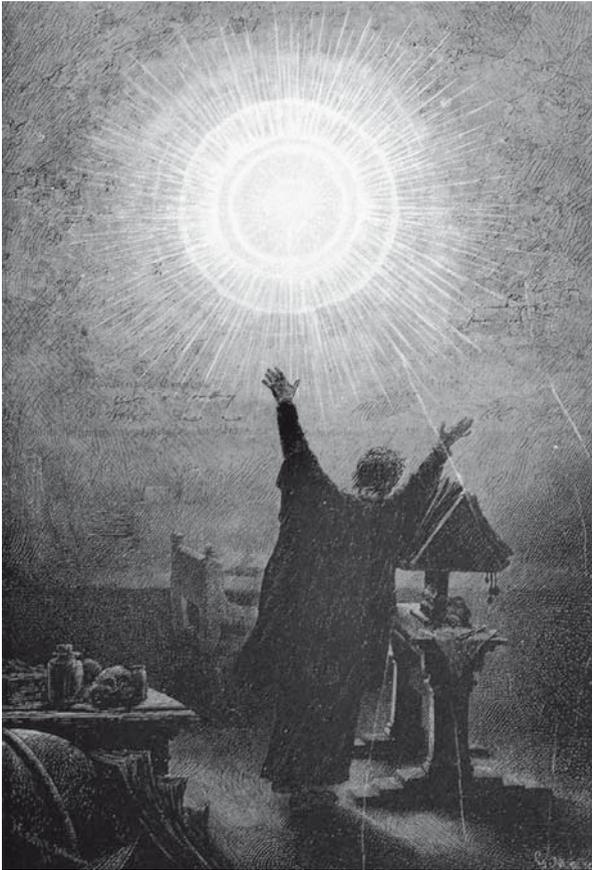
Hause sind, Ideale und nicht Realien. Durch das ganze Stück hindurch versucht Faust aus der ihn umstrickenden wirklichen Welt hinaus- und hinaufzufliegen, um die Wahrheit zu erfassen, die meist durch das Sonnenlicht versinnbildlicht wird.

Das Rembrandtsche Bild, das Goethe dem Fragment von 1790 voranstellte, betont dieses zentrale Thema (Abb. 13). Der heraufbeschworene Geist im Bilde offenbart sich als glänzende Lichtvision. Als man Goethe fragte, wie der Erdgeist, den Faust lange vor Mephistopheles' Auftritt heraufbeschwört, auf der Bühne darzustellen sei, verdeutlichte er seine



*Abb. 14. Goethe, Erdgeist, Zeichnung  
(CGZ IVB, Nr. 224; HAAB, Inv. Nr. 1367;  
Bild: Klassik Stiftung Weimar).*

Vorstellung mit Hilfe einer Skizze (Abb. 14). Die Lichtstrahlen hinter dem Kopf des Erdgeistes lassen erkennen, dass Goethe hier an das Rembrandtsche Bild denkt, aber er lässt seinen Erdgeist solider, sichtbarer erscheinen. Dieser Unterschied ist wichtig, denn Faust muss in dem Stück allmählich lernen, dass der menschliche Geist das Absolute nicht begreifen (bzw. ergreifen) kann; es ist nur in etwas Wirklichem, Materiellem zugänglich – gleichgültig ob dieses Wirkliche natürlich oder aber



*Abb. 15. G. v. Max, Beschwörung des Erdgeistes  
(aus: Faust-Illustrationen von Gabriel Max, 1880;  
FDH, Inv. Nr. III-13262/002).*

ein vom menschlichen Geist konzipiertes Kunstwerk ist. Die seltenen Abbildungen der Erdgeistszene im neunzehnten Jahrhundert folgen im großen und ganzen Goethes Skizze.

Gabriel von Max' Abbildung (Abb. 15) spielt deutlich auf Rembrandt und also auch auf Goethes bekanntes Titelbild an. Wichtiger aber ist Fausts theatralische »voilà«-Haltung. Er ist der Magus, für den die ganze Welt sogleich zur Bühne werden soll. Retzsch betonte das Theatralische



*Abb. 16. G. v. Max, Spaziergang in Marthes Garten  
(FDH, Inv. Nr. III-13262/008).*

durch die Rahmung von Bühnenbildern, Max hingegen erleuchtet die metaphorische Bedeutung von Goethes Theatralik als Bild der menschlichen Schöpfungskraft. Die Darstellung von Marthes Garten ist ähnlich gestaltet (Abb. 16). Von vorn gesehen, würde eine Darstellung dieser Szene die Liebe des Hauptpaars und deren komische Parodie durch Mephistopheles und Marthe betonen. Stattdessen bietet Max einen filmischen Überblick von oben (und die Topographie dieses Gartens ist noch in Murnaus Film wiederzuerkennen). Max' Bild ist natürlich zu früh, um auf einen Film anzuspielen; wahrscheinlich hat man hier an den Blick vom dritten Rang aus zu denken, in welchem Fall die Oper den besseren Vergleich böte. Wie dem aber auch sei, diese Szene hält die Kunst in der richtigen Entfernung von der Welt – und hält sich damit genau an die äußerst wichtige Lektion von Goethes Theatralik.

Bei Goethe vermittelt Mephistopheles zwischen Faust und der konkreten Wirklichkeit der Welt; der Teufel wirkt nicht als eine Verkörperung des Bösen, sondern als das Prinzip der Natur, als die Wirklichkeit



Abb. 17. G. v. Max, *Faust und Mephisto im Studierzimmer*  
(FDH, Inv. Nr. III-13262/005).

selbst. Wie der Herr im ›Prolog im Himmel‹ feststellt, fungiert der Teufel – im Zusammenhang des Ganzen betrachtet – als Reizmittel, um die Menschen zum ständigen Streben und Sich-Entwickeln zu provozieren. Während Mephistopheles verschiedene Umstände in Szene setzt, um Faust in die wirkliche Welt zu verstricken, idealisiert Faust, »ein guter Mensch«, wie ihn der Herr im Prolog nennt, seine Erfahrungen. Die Botschaft des Dramas lautet, dass der menschliche Geist Bedeutung für und aus sich selbst erfindet, die er dann als die höhere Bedeutung der Wirklichkeit versteht. Mephistopheles kann seine Wette mit dem Herrn, dass er Faust von seiner angeborenen Humanität ab-

leiten kann, deshalb nicht gewinnen, weil die angeborene Humanität des Menschen gerade die Erfahrung des Wirklichen benötigt, um ihre Fähigkeit zur Idealisierung auszuüben. Die Humanität kann sich nur durch Tätigkeit in der Welt manifestieren, d.h. im Bereich des Mephistopheles. Der menschliche Geist, die Seele – wenn man so will – kann nicht als bloßes Abstraktum existieren.<sup>7</sup>

Max versteht diese Funktion des Teufels sehr gut, wie sich an seiner Darstellung von Faust und Mephistopheles im Studierzimmer zeigt (Abb. 17). Zwar ist seine Schilderung von Fausts Traum der auf der kitschigen Postkarte (oben, Abb. 11) auffallend ähnlich. In beiden Bildern ruft Mephistopheles das Traumbild einer nackten Frau vor einem passiv bleibenden Faust hervor. Das Bild ist bei Max jedoch viel einfacher gehalten: Anstelle der rokokohaften Putten, der Blumen und zusätzlichen weiblichen Gestalten verwendet Max dasselbe Helldunkel wie bei der Beschwörung des Erdgeistes (Abb. 15). Dort war Faust der Zauberer, hier ist es Mephistopheles. Und anstelle der Impresariogeste im Erdgeistbild oder auf der Postkarte, gestikuliert Mephistopheles überhaupt nicht; er lässt Faust uns, den Betrachtern des Bildes, das nackte Idealbild einer Frau vorträumen.

Aus diesen Beobachtungen an Max' Illustration lässt sich Verschiedenes entnehmen. Zuerst: Im Laufe von Goethes langem Schauspiel entwickelt sich Faust immer mehr zum Regisseur der verschiedenen Spiele im Spiel, die seine Erkenntnis der Wahrheit in der Welt verkörpern, und Mephistopheles verliert im Gegenzug immer mehr an Bedeutung. Da sich Mephistopheles und Faust, als Träumer, hier die schöpferische Funktion teilen, weist das Bild in höchster Konzentration auf ein zentrales Thema des Schauspiels. Zweitens: Mephistopheles hält ein brennendes Papier hoch, auf dem das Wort »Logik« geschrieben steht. Demnach ist die Frau in der Vision als eine über das rationale, logische Wissen des Alltags hinausgehende Art des Wissens zu verstehen. Zur Zeit der Entstehung des Bildes, mitten im neunzehnten Jahrhundert, etwa zwanzig Jahre vor Nietzsches ›Also sprach Zarathustra‹, weniger als vier Jahrzehnte vor Freuds ›Traumdeutung‹, ahnte der gebildete Europäer, dass die Träume in dem inneren Ich entstehen, und

7 Die hier knapp zusammengefasste und im folgenden weiter ausgeführte Interpretation des ›Faust‹ findet sich ausführlich in meinem Buch ›Goethe's Faust. The German Tragedy‹ (Ithaca 1986).

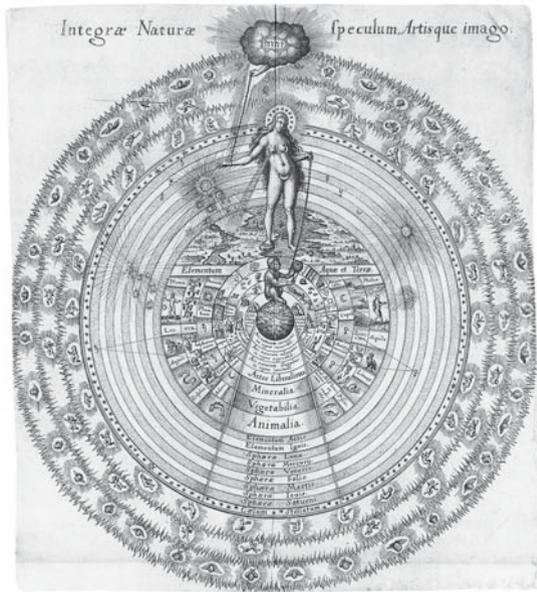


Abb. 18. Matthaeus Merian d. Ä., *Integræ Naturæ speculum artisque imago* (aus: Robert Fludd, *Utriusque Cosmi Maioris scilicet et Minoris Metaphysica, Physica Atque Technica Historia*, T. 1, Oppenheimii MDCXVII, zweites Titellkupfer; Bild: Harvard UL, HOLLIS No.: 005477862).

sogar dass sie der irrationalen Seite des Ichs (d.h. dem Unbewussten, ein Wort das sich kurz nach 1800 verbreitete) eine Stimme verleihen. Gabriel von Max zog es wohl vor, die Sprache des Spiritismus dafür zu verwenden und die Vision als Botschaft aus dem Totenreich aufzufassen. Die Dunkelheit und das strahlende Licht weisen auf die Inszenierung spiritistischer Sitzungen, die ihn so sehr interessierten. Im zwanzigsten Jahrhundert jedoch löste der Diskurs der Psychoanalyse den des Spiritismus ab; der Traum in diesem Bild verbindet die beiden Diskurse.

Ein weiterer aufschlussreicher Aspekt des Bildes ist die Rolle, die der Natur darin zukommt. Abbildung 18 stammt aus einer kosmographischen Abhandlung des 17. Jahrhunderts von Robert Fludd und illustriert die Rolle der Natur in der Renaissance. Das Bild der Gesamtheit der Natur und des menschlichen Wissens stellt die Natur, die nackte Frau oberhalb des Kreismittelpunkts, dar als Vermittlerin zwischen der



*Abb. 19. G. v. Max, Ostermorgen  
(FDH, Inv. Nr. III-13262/004).*

Gottheit im Tetragrammaton, dem heiligen Namen Gottes in der Wolke (ganz oben) und der Menschheit in der Gestalt des auf der Erde hockenden Affen (im Zentrum), der zunächst von den verschiedenen Formen menschlichen Wissens umgeben ist, weiter dann von den Kristallsphären der Planeten und der Sterne. Die Kette in der rechten Hand der Natur verbindet sie mit der Gottheit, die in der linken leitet die göttliche Kraft weiter nach unten zu dem Affen. Es lässt sich nicht erweisen, dass Goethe oder Max gerade dieses Bild kannten, doch weist die erhobene Hand der Frau bei Max aufwärts und deutet nicht auf ihren eigenen Körper, wie die der Frau in Abbildung 11. Es wäre also denkbar, die Frau bei Max als die Natur zu interpretieren, als Mephistopheles'



*Abb. 20a–b. G. v. Max, Domszene und Walpurgisnacht  
(FDH, Inv. Nr. III-13262/009 und III-13262/010).*

Bereich, den er Faust eröffnet, um dessen eigenen Träumen sinnliche, vernehmbare Gestalt zu verleihen.

Goethes ›Faust‹ lebt also von der verinnerlichten Spannung zwischen Natur und Geist, auf der die moderne Subjektivität beruht. In Max' Bildern lässt sich diese Spannung immer wieder aufspüren. Als erstes Beispiel kann die konventionellste seiner Illustrationen dienen, der Ostermorgen (Abb. 19): In diesem Bild lehnt sich Faust aus dem Fenster des ihn einkerkernden Studierzimmers, voller Sehnsucht nach einer Beziehung zur Natur. Der Beschriftung nach soll hier ironischerweise der Einheit mit der Natur Ausdruck gegeben werden. Aber die Natur befindet sich offensichtlich draußen, während Faust drinnen im Dunklen steht und nur hinausblicken kann. Das Bild weiß mehr als das Etikett. Zwei Bilder der Margarete im Dom und in der Walpurgisnacht (Abb. 20 a–b) verdeutlichen sichtlich diese Spannung von Natur und Geist. Auf dem ersten Bild lauscht sie einem bösen Geist, welcher ihr ihre Schuld vorhält. Delacroix war der konventionellen Interpretation

im neunzehnten Jahrhundert gefolgt, nach der Goethes »böser Geist« mit Mephistopheles identisch und als solcher auch körperlich wiedererkennbar sei, doch Max beschränkt sich auf einen gestalt- und körperlosen Geist. Auf dem anderen Bild stellt Max Fausts Vision der enthaupteten Margarete während der Walpurgisnacht dar, noch ehe die Hinrichtung tatsächlich stattgefunden hat. Goethes Faust erkennt Margarete wieder, aber Mephistopheles nennt sie die Medusa, die stets in der durch den Betrachter projizierten Form erscheint. Das Bild stellt also die reine Körperlichkeit dar, der Geist ist nur vermittelt durch unsere Kenntnis des Textes anwesend, das erste Bild zeigt hingegen die reine Vision, den Geist, dessen Körper vom Zuschauer hinzugedacht werden muss. In einem weiteren Beispiel, der Schülerszene, erscheint der als Faust verkleidete Mephistopheles, um mit dem Schüler zu sprechen. Die theatralischen Fähigkeiten beider Figuren verbinden sie als das Alter ego des jeweils anderen (Abb. 21). In einer gemalten Version des Bildes von 1869 zieht Mephistopheles den rechten Ärmel soweit zurück, um ein kleines Stück eines roten Unterkleids und auch die ungewöhnlichen Fingernägel sehen zu lassen und damit seine wahre Identität anzudeuten. Der Holzschnitt lässt die Geste noch wichtiger erscheinen, um auf die fast unsichtbare Verkleidung der Figur hinzuweisen.

Ebenso sind in dem Holzschnitt die oben und unten schwarz umrandeten Augen besonders wichtig. Derselbe Zug tritt erneut in der Vision Margaretes in der Walpurgisnacht auf (Abb. 20b), wo sie Faust als eine Tote erscheint, in der Tat aber noch nicht hingerichtet ist. Die gleiche Darstellung der Augen findet man auch in einem von Max' sensationellsten Bildern, »Das Tuch der Heiligen Veronika« (Abb. 22). Es lässt sich nicht feststellen, ob der hier abgebildete Jesus am Leben ist oder tot. Max zeichnete das Bild zuerst als Scherz; die Zeichnung gefiel seinen Freunden so gut, dass er schließlich ein Gemälde ausführte, das weithin als Postkarte zirkulierte. Das Motiv verbindet also die Augen des Heilands mit denen Margaretes (wo ebenfalls undeutlich bleibt, ob sie lebt oder nicht) und auch mit denen des Mephistopheles, dem »Geist, der stets verneint«, dessen paradoxe Funktion es bei Goethe ist, sich durch gerade die Lebens- und Existenzkräfte auszudrücken, die er verneinen möchte. Damit deutet Max die unterschwellige Identität von Margarete (»das Prinzip des Guten«) und Mephistopheles (»das Prinzip des Bösen«) bei Goethe an, und er drückt sie durch die gleiche visuelle Rhetorik aus wie in seiner Jesus-Darstellung. Bedenkt man Max' Inter-



Abb. 21. G.v. Max, *Mephisto in der Schülerszene*  
»Verachte nur Verunft und Wissenschaft«  
(FDH, Inv. Nr. III-13262/006).

esse an der Erforschung der Grenze zwischen Leben und Tod und setzt es in Beziehung zu Goethes Schauspiel, so ist es nicht einfach »gotisch« (im Sinne der Gothic Novel), sondern es drückt genau das Wesentliche von Goethes ›Faust‹-Konzeption aus, nämlich seine Verlagerung des Geistes (d.h. der Bedeutung) in die materielle Wirklichkeit. Gut und Böse, Leben und Tod sind nicht so leicht zu unterscheiden.

Den entscheidenden Übergang von der Gelehrtentragödie zur Gretchentragödie bildet in dem Drama die Szene ›Hexenküche‹, in den späten 1780er Jahren in Italien verfasst. Mephisto bringt Faust zur Ver-



*Abb. 22. G. v. Max, Das Tuch der Hlg. Veronika  
(Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, Inv. Nr. 18402/401;  
Bild: Lenbachhaus).*

jüngung dorthin und bereitet damit Fausts spätere Liebe zu Margarete vor. Faust ist von der Hexenküche angewidert, denn sie erinnert ihn an das enge, dunkle, kerkerhafte Studierzimmer und ist von ihm irritierenden, hirnlosen Affen bevölkert. Während Mephistopheles sich mit den beiden Affen (den »Meerkatzen«) abgibt, blickt Faust in einen Zauberspiegel und sieht dort eine schöne Frau, auf die er sogleich sämtliche Eigenschaften der höchsten Wahrheit, wie er sie früher beschrieben hatte, projiziert. Die Szene macht deutlich, wie Faust die hässliche mephistophelische Welt idealisiert, um ihr Bedeutung zu verleihen. Darauf trinkt Faust den verjüngenden Zaubertrank der Hexe, und gleich in der nächsten Szene verliebt er sich in Margarete. Goethes eigenhändige

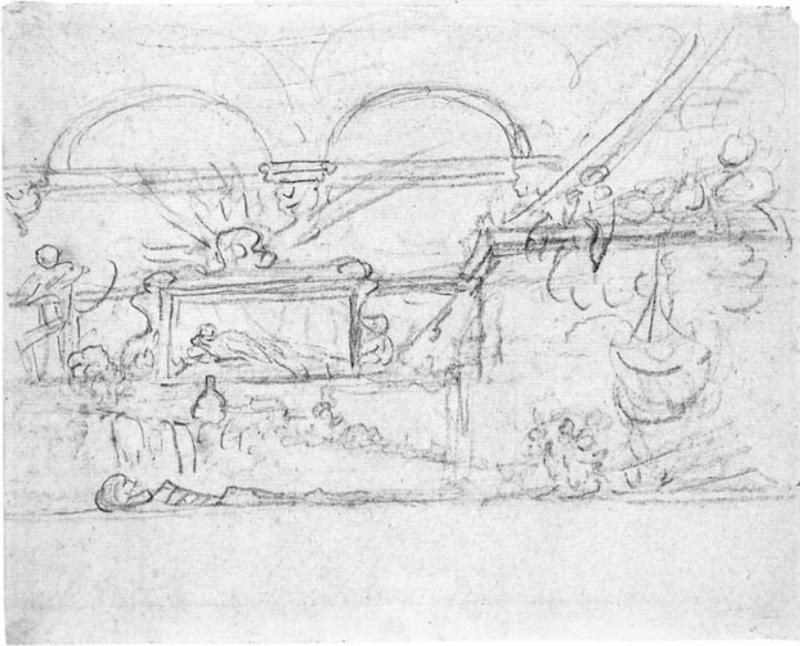


Abb. 23 Goethe, *Hexenküche*, Zeichnung  
(CGZ IVB, Nr. 226; HAAB, Inv. Nr. 1346;  
Bild: Klassik Stiftung Weimar).

Skizze zu dieser Szene (Abb. 23) idealisiert auf dieselbe Weise, denn die Frau im Spiegel ist erkennbar nach einer der Venus-Darstellungen der Renaissance stilisiert. Die aus dem oberen Teil des Spiegels hervorgehenden Lichtstrahlen, schon in Goethes Skizze des Erdgeistes vorhanden (Abb. 14), legen denselben Zusammenhang nahe. Man könnte vielleicht behaupten, Goethe habe spätere Erkenntnisse antizipiert, indem er die Affen mit der idealen Form des menschlichen Körpers verband; er war, in der Tat, was wir heute einen frühen Evolutionisten nennen. Die Szene ist das Begriffsmodell für das, was ›Faust‹ in den 1790er Jahren werden sollte.<sup>8</sup>

<sup>8</sup> Also ist die Szene ›Hexenküche‹ in Italien geschrieben, wo Goethe sich gründlich mit dem Stil der Antike befasste, die Brücke von der Gretchentragödie zur Gelehrtentragödie, dem in seiner »klassischen Periode« später entstandenen Teil.



*Abb. 24. A. J. Carstens, Faust in der Hexenküche  
(aus: Zeichnungen von Jakob Asmus Carstens  
in der Grossherzoglichem Kunstsammlung zu Weimar  
in Umrissen gestochen und hrsg. von W. Müller.  
Mit Erl. von Chr. Schuchardt, Weimar 1849, o. Bl.; Bild: UB Frankfurt).*

Max war nicht der erste Illustrator dieser Szene, aber im allgemeinen war sie in der Geschichte der Illustrationen noch weniger beliebt als die Erdgeistszene. Die Forschung hielt die Szene jahrelang für Unsinn, besonders den spezifischen Moment, den Max auswählte. Die erste Illustration zu Goethes ›Faust‹, die wir überhaupt kennen, stammt von Asmus Jacob Carstens (1754–1798) (Abb. 24). Sie zeigt, wie seltsam diese Szene den ersten Lesern vorgekommen sein muss. Retzsch illustrierte sie sogar zweimal (Abb. 25–26). In dem Augenblick, bevor die Hexe Faust den Zaubersrank überreicht – der Gipfelpunkt der Kritik an der Alchemie im ›Faust‹ – rezitiert sie eine sinnlose Version des Einmal-eins, um, wie sie behauptet, dem Trank die richtige Kraft zu verleihen. Die beiden früheren Illustratoren vermitteln einen Sinn für das Chaos

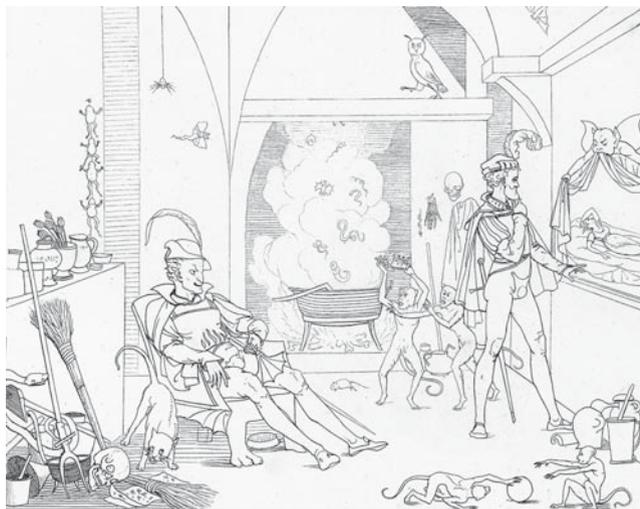


Abb. 25. Moritz Retzsch, Hexenküche  
(aus: Umriss zu Goethes Faust erster Theil, 1834;  
FDH, Inv. Nr. III-15770/008).



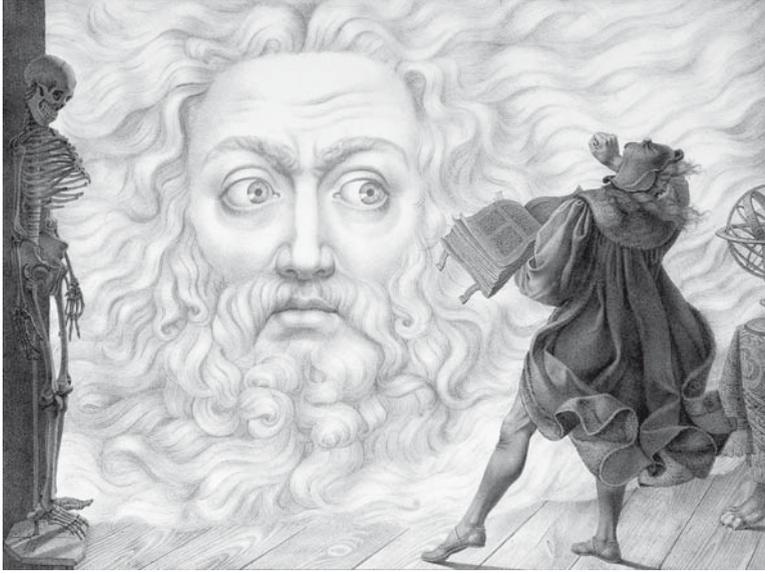
Abb. 26. Moritz Retzsch, Hexenküche  
(aus: Umriss von Goethes Faust, 1820;  
FDH, Inv. Nr. IVe/2/2/007).



Abb. 27. G. v. Max, *In der Hexenküche*  
(FDH, Inv. Nr. III-13262/007).

tische der Szene. Max aber behandelt diesen Augenblick nicht als Absurdität, sondern als einen Moment von außerordentlich ausdrucksstarker Kraft (Abb. 27). Das Bild verwendet das gleiche Helldunkel, das in allen Bildern der Folge vorherrscht, jedoch überwiegt allein hier das helle Licht. Die erhobenen Arme der Hexe erinnern an Fausts Gestus des Zauberers in der Erdgeistszene (Abb. 15). Ihr entblößter Körper und die langen Haare erinnern an die Figur der Natur in Fausts Traum (Abb. 17). Offenbar bedeutet das Licht in diesen Bildern immer das gleiche, und demzufolge steht die Hexenküche in dem identischen Verhältnis zur Wahrheit wie Fausts Studierzimmer.<sup>9</sup> In der Hexenküche scheinen weder Faust noch Mephistopheles zu zaubern. Hier ist die Hexe – die Frau, die vermittelnde Natur – der Impresario, und das Stück ist

9 Das Licht symbolisiert die Wahrheit auch in Abb. 20, wo das Licht draußen die vermittelnde Natur beleuchtet, und in Abb. 21, wo Margarete im Scheinwerferlicht als Trägerin von Fausts Projektion der idealen Schönheit in der Welt erscheint.



*Abb. 28. Carl Zimmermann, Erdgeist  
(aus: Szenen aus Goethe's Faust in acht lithographierten Blättern  
nach der Angabe des Fürsten Anton Radziwill zu seinen Compositionen  
des Faust, Berlin 1835; Foto: David Hall).*

nicht unbedingt schön. Dieses Bild ist die gelungenste Interpretation der Szene, die mir bekannt ist.

Wenn dem aber so ist, warum schafft Max die Affen aus der Hexenküche fort, trotz seiner Zuneigung zu diesen Tieren? Bei Goethe erinnern die Affen an einen Topos der europäischen Kultur, nach dem der Mensch der Affe der Natur ist, d.h. die unzivilisierte Version der Menschheit (siehe oben, Abb. 18). Davon bleiben hier nur einige Schädel übrig, die letzten Reste der Renaissancemagie im Bilde. Wegen Fausts Beschwerden über das alte Gebein, mit dem sein Studierzimmer vollgestopft sei (Vers 417), wird das Bühnenbild der ersten Szene des Dramas regelmäßig mit Schädeln ornamentiert. Schon in der ersten Berliner Aufführung, für die Goethe seine Skizze des Erdgeistes verfertigte, war die erste Szene mit einem ganzen Skelett ausgeschmückt (Abb. 28), da das Interesse an Skeletten zu den (vor-)wissenschaftlichen Untersuchungen der Renaissance gehörte. Zur Zeit dieser Aufführung



Abb. 29. G. v. Max, *Der Anatom*  
 (Bayerische Staatsgemäldesammlung München, Neue Pinakothek,  
 Inv. Nr. 14680; Foto: © Blauel Gnamn – Artothek).

aber hatte Goethe seine eigenen alchemistischen Spielereien schon lange aufgegeben und war selbst ein ernsthafter Anatom geworden, der durch seine Entdeckung des Zwischenkieferknochens im menschlichen Schädel die Verwandtschaft des Menschen mit den anderen Säugetieren bewiesen hatte. Und zu der gleichen Zeit, als Max seine ›Faust-Zeichnungen fertigstellte (1869), malte er sein damals berühmtes Gemälde ›Der Anatom‹ (Abb. 29). Es sieht also so aus, als spielte Max mit den Schädeln in der Hexenküche auf den Übergang zur modernen Naturwissenschaft in Goethes Text an.

Das Gemälde des Anatomen weist noch eine weitere Verbindung zu Goethe auf. In ›Wilhelm Meisters Wanderjahren‹ wendet der angehende Anatom Wilhelm sich vom Sezieren von Leichen ab, als ihm eines Tages der schöne Arm eines Mädchens vorgelegt wird, das sich aus Liebeskummer das Leben genommen hat. Die damit verbundene



*Abb. 30. G.v. Max, Faust in der Studierstube  
(FDH, Inv. Nr. III-13262/001).*

Erklärung klingt auffallend ähnlich wie die zu Max' ›Anatom‹ führende Anekdote. Das erste Bild der ganzen Folge, Faust im Studierzimmer (Abb. 30), schließt den Kreis. Im Vordergrund links sieht man kein Skelett liegen, sondern die Leiche einer schönen jungen Frau. Auch hier zeigt sich die Anatomie als Bild der Naturwissenschaft. Max' Faust ist – wie der Goethes – kein Alchemist mehr; bei Max ist er Anatom.

Diese Beobachtung zeigt nicht nur, dass Max Goethes Wende zur modernen Naturwissenschaft in ›Faust‹ verstand, sie zeigt auch, wie grundsätzlich er die Modernität des Werkes erkannte, ganz im Gegen-

satz zur rückständigen Interpretation seiner Vorgänger. Wo sie versuchten, Architektur, Kleidung und Stil der frühen Renaissance neu zu beleben, wo sie eine glatte Unterscheidung zwischen Gutem und Bösem bestätigen wollten, eine Welt mit sichtbaren Boten der Gottheit, da wollte Max mit seiner auffallenden Hervorhebung der Anatomie markieren, wie sich im ›Faust‹ alles nach Innen zieht – wie das Skelett sich hinter das Fleisch zurückzieht, so zieht sich auch das Ich, die Seele, zurück. Die Bedeutung lässt sich nicht mehr an der Struktur des sichtbaren Universums ablesen, sie ist nur durch die erforschende Tätigkeit des menschlichen Geists aufzudecken.<sup>10</sup>

Die Rolle der Illustrationen in der Rezeption wenigstens dieses Textes bedarf offensichtlich weiterer Untersuchungen. Die Abbildungen spiegeln nicht einfach das Verständnis des Textes zur Zeit ihrer Verfertigung wider; sie wirken auch auf die weitere Rezeption des Textes ein. Die anhaltende Beliebtheit der Bilder aus dem früheren neunzehnten Jahrhundert lässt, möchte ich behaupten, die Rezeption des Werks auf einem Niveau verharren, auf dem es nicht adäquat verstanden wurde; die Radierungen und Lithographien von Retzsch, Cornelius und Delacroix lassen immer noch, trotz ihrer unbestreitbaren Vorzüge, lange Strecken des Texts im Schatten. In dieser Hinsicht bieten die Holzschnitte von Gabriel von Max einen Musterfall, um die interpretative Arbeit von Illustrationen und ihre Rolle in der sich weiter entwickelnden kritischen Diskussion eines Meisterwerks zu untersuchen.

10 Sowohl Goethe wie auch Max hegten Bedenken hinsichtlich der von Anatomen begangenen Zerstörung einst lebendiger Formen. Die Episode in ›Wilhelm Meister‹ will zeigen, dass man die Anatomie besser durch die Nachbildung des menschlichen Körpers von innen heraus verständlich machen kann, als durch dessen Zerstörung. Max' Gemälde will wohl dieselbe Auffassung nahelegen: Der Anatom befindet sich nicht in der ersten Jugend; er ist alt genug, um es besser zu wissen. Die gespannten Finger, die das Tuch zurückziehen, evozieren die krallenartige Hand des Mephistopheles in den oben gesehenen Bildern. In Max' berühmtem Gemälde von 1883, ›Der Vivisektor‹, treibt ihn die Gewalt seiner Überzeugungen zur Allegorie: Das Mitleid hat einen lebenden Hund gerade aus den Händen des älteren Anatomen gerettet; die Waage zeigt, dass das Herz das Gehirn aufwiegt. Das Mitleid ist der Hexe ähnlich, indem ihre emotionelle und rhetorische Kraft sowohl Faust wie auch Mephistopheles zu überwinden scheint.